



Introducción

Francisco Salaris*

Julieta Videla Martínez**

Luca Marzolla‡

“Hablas de perlas. Pero las perlas no forman un collar: es el hilo”
(Flaubert, carta a Louise Colet, 31 de enero de 1852)

“¡Es el hilo en el que están enhebradas mis perlas!”
(Hugh Vereker en “La figura en la alfombra”, de Henry James)

1. Aproximación a algunos problemas del estilo

Flaubert escribe la línea recuperada en el primer epígrafe a propósito de un comentario sobre *La tentación de San Antonio*, que había enviado, bajo la forma de un manuscrito, a su amante Louise Colet. Se trata de una declaración de principios poéticos: su estilo, que talló con sumo esmero, como si se tratara de perlas, necesita ahora de un plan, de un principio estructurador –de un hilo– para conformar un collar¹. Tales perlas son

1 Una mención previa al collar de perlas data de unos días antes, del 16 de enero de 1852: “¡Tuve que tallar con empeño las perlas de mi collar! Solo he olvidado una cosa: el hilo” (Flaubert, 2018, p. 28). Otra referencia sugestiva aparece un año y medio después, también en una carta a Louise Colet: “Nada se obtiene sin esfuerzo; todo tiene su sacrificio. La perla es una enfermedad de la ostra y el estilo, quizás, la secreción de un dolor más profundo” [“Rien ne s’obtient qu’avec effort;

* Universidad Nacional de Córdoba / francisco.salaris@mi.unc.edu.ar

** Universidad Nacional de Córdoba / julieta.videla.martinez@mi.unc.edu.ar

‡ Universidad Nacional de Córdoba / luca.marzolla@mi.unc.edu.ar

fundamentalmente las frases, la unidad mínima del estilo para Flaubert. El segundo epígrafe, que parece entablar una conexión misteriosa entre Flaubert y James, es una exclamación de Hugh Vereker, el personaje escritor del famoso cuento “La figura en la alfombra”. El argumento es conocido por todos: Vereker le revela al narrador —un crítico literario— que hay un secreto escondido que unifica todas sus obras, una suerte de figura que se dibuja en el tapiz de sus libros. El narrador, a lo largo de todo el cuento, se empeña en descubrir cuál es ese tesoro escondido.

La atención exclusiva que Flaubert asigna al tallado de las perlas —es decir, a su estilo— es aún más clara en el que, quizás, resulte el pasaje más conocido de su correspondencia:

Lo que me parece bello, lo que quisiera escribir, es un libro sobre nada. Un libro sin atadura exterior, que se sostenga solo por la fuerza interna de su estilo, como la tierra sin ser sostenida se mantiene en el aire, un libro que no tuviera casi tema o que al menos el tema sea casi inevitable, si algo así existe. (2017, p. 28)

“El futuro del Arte está en esos caminos”, agrega Flaubert unas líneas más abajo. Parece claro que el hilo del collar es la fuerza del estilo que reclama Flaubert para su libro sobre nada, que pueda mantenerse como un globo en el aire. Un “libro sobre nada” no implica un libro sin argumento, sino un libro cuyo argumento pueda ser intercambiable, absolutamente anodino. Es el proyecto de *Madame Bovary*, para el que Flaubert elige un *fait divers* cualquiera: el suicidio de una mujer acusada de infidelidad. *Madame Bovary*, entonces, que se inserta en una larga serie de novelas decimonónicas sobre maridos engañados, podría haber sido cualquier otra cosa².

tout a son sacrifice. La perle est une maladie de l'huître et le style, peut-être, l'écoulement d'une douleur plus profonde”] (Flaubert, 2019, p. 342).

2 El estupor que generó *Madame Bovary* —a pesar de su argumento reconocible— puede apreciarse en la siguiente reseña de Edmond Duranty, aparecida en la revista *Réalisme*: “*Madame Bovary*, novela de Gustave Flaubert, representa la obstinación de la descripción [...] Dicen que llevó muchos años hacerlo. En efecto, los detalles se cuentan uno a uno, con el mismo valor; cada calle, cada casa, cada habitación, cada arroyo, cada brizna de hierba se describe por completo; cada personaje, cuando entra en escena, habla de antemano de una multitud de temas inútiles y poco interesantes, que sirven únicamente para mostrar su grado de in-

“Estilo” es una palabra habitual en nuestras conversaciones cotidianas sobre literatura, sean académicas o no. El estilo de un autor o de una obra suele describirse mediante adjetivos que pretenden una aproximación, al menos de manera intuitiva, a un tipo de escritura que es propia y que constituye algo así como una firma personal. Esta frecuencia de uso contrasta con la ambigüedad del término, que puede cargarse de implicancias diferentes de acuerdo al contexto. Para empezar, un “estilo” puede ser a la vez colectivo (el estilo gótico) o individual (el estilo de Rembrandt), es decir, puede indicar o bien una repetibilidad reconocible o bien una ruptura única y original, una diferencia. Un estilo, además, es para algunas personas algo accesorio, que en todo caso tiende a embellecer un texto, y para otras puede ser el componente artístico esencial. La pregunta por el estilo, que la tradición literaria ha respondido de maneras sugerentes y en algunos casos contradictorias —“el estilo es el hombre” (Buffon), el estilo es “un lenguaje propio” que se crea el arte (Goethe), el estilo es “una manera absoluta de ver las cosas” (Flaubert)—, es entonces el hilo conductor de los trabajos que recoge este libro.

Quizás la primera cuestión en torno al estilo sea preguntarse por su carácter inherente a la obra de arte. Aunque hoy daríamos una respuesta más unánime a este problema, lo cierto es que persiste cierta identificación del estilo con un elemento presuntuoso de la literatura. Ofrecemos a continuación dos citas que permiten mostrar un campo de discusiones: la primera es del “Prefacio” a *Hojas de hierba* (1855) de Walt Whitman y la segunda procede de las “Palabras del autor” a *Los lanzallamas* (1931) de Roberto Arlt (no es inocente que en ambos casos se trate de pasajes de textos introductorios):

El mayor de los poetas tiene menos un estilo marcado y es más el canal de pensamientos y cosas sin aumento ni disminución, y es el canal libre de sí mismo. Jura por su arte, no será entrometido, no pondré en mi escritura

teligencia. Como consecuencia de este sistema de descripción obstinada, la novela transcurre casi siempre por gestos; no se mueve ni una mano ni un pie ni un músculo del rostro sin que la descripción se extienda por dos, tres o más líneas. No hay emoción, ni sentimiento, ni vida en esta novela, sino una gran potencia aritmética que ha calculado y recogido todo lo que puede haber de gestos, pasos o accidentes del terreno en los personajes, acontecimientos y países dados” (Duranty, 2023, p. 61). Algunos de los puntos que señala Duranty son ejemplos perfectos de lo que Rancière, a partir de Flaubert, llamará “reparto de lo sensible” (2014).

ninguna elegancia, efecto u originalidad que se interpongan entre mí y los demás como cortinas. No permitiré que nada se interponga, ni siquiera los más ricos cortinajes. (Whitman, 1999, p. 97).

Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo [...] Pasando a otra cosa: se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus familias. Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada. Pero, por lo general, la gente que disfruta de tales beneficios se evita siempre la molestia de la literatura. O la encara como un excelente procedimiento para singularizarse en los salones de sociedad [...] El estilo requiere tiempo, y si yo escuchara los consejos de mis camaradas, me ocurriría lo que les sucede a algunos de ellos: escribiría un libro cada diez años, para tomarme después unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas discretas. (Arlt, 1977, p. 7)

Ambas citas atacan la idea de estilo y la atribuyen a una clase ociosa que tiene tiempo y dinero para dedicarse a la literatura: de allí surge, además, una escritura falsa, impostada, que “no dice las cosas precisamente como son”. El estilo, sostiene Arlt, “se hace” y se hace con rentas y una vida acomodada. Una constatación similar de este carácter artificioso se halla en Whitman: el estilo no permite “un libre canal para sí mismo”.

Aunque muy distantes en el tiempo, Whitman y Arlt podrían leerse en conjunto, ya que ambos piensan la literatura desde su interrelación inmediata con lo social. Walt Whitman es el gran poeta nacional de los Estados Unidos, y *Hojas de hierba*, el libro que todo lo abarca, cuya pretensión es presentar el mundo entero en un conjunto voluminoso de versos. La premisa de *Hojas de hierba* es la naturalidad y los versos parecen brotar del poeta sin intermediarios, en un acto de enorme vivificación de lo existente. Roberto Arlt es el primer novelista argentino moderno, que toma los problemas de la ciudad moderna y presenta a sus personajes desclasados. Lo social y lo político, entonces, juegan papeles fundamentales en ambos escritores. Los dos, además, se pasaban el día en redacciones —Whitman era tipógrafo, Arlt era periodista— y el mundo moderno del trabajo era

determinante en sus vidas: la escritura estaba asociada al dinero, en tanto tal llevaba la marca de una necesidad. Necesidad para el escritor, que debe escribir para ganarse el sustento, y necesidad de la obra, que debe *decir cosas* sobre la realidad, celebrarla, criticarla, develar sus partes ocultas.

El contraste entre estas dos citas y la fantasía de Flaubert sobre el “libro sobre nada” resulta flagrante y tanto Whitman como Arlt parecen estar respondiendo a autores más o menos aristocratizantes, como Flaubert, imbuidos en un espíritu lúdico, snob, cuya pretensión es jugar con la forma (ya Jonathan Swift se había propuesto la escritura de un libro sobre nada, y de allí nace *A Tale of a Tub* y una tradición de la digresión que aprovechará con gran productividad la literatura inglesa del siglo XVIII).

Un análisis de la difusión y del impacto de ideas como las de Whitman y Arlt excede los objetivos de este libro, pero no parece descabellado suponer que hay aún —incluso en la literatura y en la crítica contemporánea— cierto desdén por el valor del estilo: a menudo la representación y la discusión de algunos aspectos de la realidad política y social parece más acuciante que el trabajo sobre la forma, que los esfuerzos puestos en crear un objeto inútil, que se sostenga, al decir de Flaubert, por la sola fuerza de su arte. Sin embargo, si efectivamente existe la sombra de una necesidad en las citas de Arlt y de Whitman (escribir para vivir, escribir para contar cosas, para criticar, para celebrar), ¿acaso no hay *necesidad* en la forma en que Flaubert —y la lista podría completarse con incontables nombres: Proust, Handke, Aira, Chejfec, etcétera— se relacionan con la escritura? Es decir, su voluntad de ponderar el estilo y de trabajar sobre la forma, ¿no parte también de una urgencia acuciante, que no tiene que ver con *transmitir mensajes* pero sí con otra cosa, mucho más misteriosa y secreta? Uno de los objetivos de los trabajos reunidos en este libro, entonces, es reconstruir la *necesidad* del estilo, es decir, despojarlo de su mero carácter lúdico, pedante y snob, y concebirlo como el elemento central de la obra de arte —podríamos decir, incluso como la obra de arte misma—. La ambición de “crear un libro sobre nada” implica desplazar la función comunicacional y poner el énfasis en una determinada forma de articular el lenguaje, que regula todos los otros engranajes del texto. Para esto es necesario obliterar la distinción entre forma y contenido, que, aunque ya perimida, continúa funcionando de manera implícita en muchos de nuestros discursos sobre literatura.

Al buscar algo más allá de la comunicación, el estilo obtura una cadena de enunciados comercializables y, por lo tanto, supone la concreción de un artefacto único que lleva una marca individual, una *firma*, como dice Nelson Goodman (1990, pp. 58-63); es decir, el texto se vuelve *reconocible* por su capacidad para escamotear la *lengua pública*. El estilo, entonces —y esta es la hipótesis que sobrevuela los capítulos de este libro— es el objeto central de la reflexión y la teoría que surge de la literatura moderna.

El dominio del estilo —que hoy y desde hace ya varias décadas parece ponerse en duda— tuvo su auge con los procesos de autonomización del arte que se desarrollaron, con mayor o menor intensidad, entre el último cuarto del siglo XVIII y comienzos del siglo XX. En este sentido, los trabajos aquí recogidos se vinculan con el eje del programa que la materia Literatura Europea Comparada (UNC), cátedra que integramos varios de los autores de este libro, tuvo durante cuatro años (entre 2021 y 2024): el Romanticismo. Lo que nos interesaba rastrear en las unidades del programa era la construcción de la literatura como objeto específico durante el Romanticismo³ —más o menos tal como la conocemos hoy— y, por lo tanto, su separación de otras esferas de la vida humana (la moral, la política, la social). En el Romanticismo se consolida la conciencia de la obra de arte como un artificio y, de esta forma, se buscan puntos de fuga que quiebren la ilusión dramática, una operación que la *Ironie* romántica lleva a cabo permanentemente.

La profesionalización del escritor, que se consolida a lo largo del siglo XIX, pone en duda la conciencia crítica de la propia obra —que aparece representada en el concepto de *Poesie* de los románticos de Jena— y extiende el valor comunicacional de la literatura, una operación que necesariamente requirió de los medios masivos de comunicación y de la irrupción cada vez más palpable de la política en la vida íntima. El periodismo, advierte Goethe con espanto, está acabando con la literatura y con el cuidado del lenguaje; el periodismo, observa De Quincey (2016), está echando a perder el estilo y conduce a una *lectura en diagonal*, es decir, facilita cada vez más la comprensión de un *mensaje*; y una vez más, según Gautier en el prefacio a *Mademoiselle de Maupin* (1966), la llamada “crítica literaria” que circula en el periódico peca de sermonear y considerar a la literatura como un plato de sopa, un par de botas o un paraguas. En *Ilusiones perdidas*, la

3 Por supuesto, los antecedentes de autores como Moritz, Kant, Schiller o Madame de Staël son fundamentales.

gran novela de Balzac, Lucien de Rubempré, un joven de provincias que sueña con ser escritor, se traslada a París, donde todos triunfan: lo que encuentra allí es un mundo dominado por el mercado y por los periódicos que mienten al mejor postor. Su novela recibe rápidamente una etiqueta y así sale al mercado: “Novela a lo Walter Scott”. Sainte-Beuve, por las mismas épocas, criticaba la “literatura industrial”, es decir, la literatura que salía de las editoriales como de las fábricas.

La intervención de diferentes agentes (el público masivo de las ciudades, el Estado, los editores, los periodistas, etc.) torna complejo el panorama, que está caracterizado por una tensión constante entre los defensores del estilo y de la autonomía y los comerciantes o los defensores de las causas nobles. Aunque hay antecedentes vinculados con *l'art pour l'art* (el ya mencionado prólogo de *Mademoiselle de Maupin* es de 1835 y Gautier luego será uno de los grandes redactores de la revista *L'Artiste*), es la aparición de Flaubert a mediados del siglo XIX lo que devuelve a la literatura su *consciencia de ser lenguaje*, es decir, lo que revitaliza los postulados del Romanticismo alemán de principios de siglo. El “artesano del estilo”, tal como llama Barthes a la escritura de Flaubert, implica una desjerarquización de los elementos del mundo en el arte, de manera tal que la transmisión de una experiencia resulte cada vez más complicada, y el lector tenga que detenerse en la obra, azorado por no poder avanzar con facilidad. El estilo implica, entonces, un *exceso* en el lenguaje, un exceso que tiene como resultado el detenimiento y la morosidad, y que de ninguna manera debe confundirse con una prosa farragosa o recargada. El estilo, podríamos hipotetizar aquí, atenta contra la legibilidad inmediata y *regula* el ritmo de lectura, una operación que, en latitudes argentinas, es perceptible también en los escritores defensores del estilo, como Saer, Lamborghini o Chejfec. Mallarmé, unas décadas después de Flaubert, volverá sobre este punto y dirá que mientras más *legible* es un texto, menos *visible* es, es decir, menos podemos notar las manchas negras sobre el papel. Lo que se esconde tras la afirmación de Mallarmé es algo que rescatará luego Barthes y que ya hemos dicho antes: el estilo es el énfasis en la artificialidad de lo escrito. Cuando vemos que lo escrito son manchas sobre el papel, entonces estamos obligados a preguntarnos *qué significa leer un texto*.

Ahora bien, si el estilo literario es una forma de intervención en lo real que no se limita a la representación, no resulta vano preguntarse por lo real que nos devuelve la escritura. Proponemos una cita del último vo-

lumen de *En busca del tiempo perdido* para continuar reflexionando sobre este punto:

Lo que llamamos la realidad es cierta relación entre esas sensaciones y esos recuerdos que nos rodean simultáneamente, relación que suprime una simple visión cinematográfica, la cual se aleja con ello tanto más de la verdad cuanto más pretende limitarse a ella, relación única que el escritor debe recuperar para encadenar para siempre en sus frases los dos términos diferentes. Se puede hacer sucederse indefinidamente en una descripción los objetos que figuraban en el lugar descrito, pero la verdad no comenzará hasta el momento en que el escritor forme dos objetos diferentes, establezca su relación, análoga en el mundo del arte a la que es la relación única de la ley causal en el mundo de la ciencia, y los encierre en los anillos necesarios de un estilo bello, incluso cuando, como la vida, al aproximar una cualidad común a dos sensaciones, extraiga su esencia común reuniendo una y otra, para substraerlas a las contingencias del tiempo, en una metáfora [...] Pero no era eso todo. Si la realidad era ese como desecho de la experiencia, más o menos idéntico para todo el mundo, porque cuando decimos “mal tiempo”, “una guerra”, “una estación de coches”, “un restaurante iluminado”, “un jardín en flor”, todo el mundo sabe lo que queremos decir; si la realidad fuera eso, seguramente algo así como una película cinematográfica de ella habría bastado y el “estilo”, la “literatura”, que se apartaran de sus simples datos serían un entremés artificial, pero, ¿de verdad era eso la realidad? (Proust, 2010, p. 214)

El pasaje es conocido no solo porque revela aspectos centrales de la poética idealista de Proust, sino también porque es la descripción más acabada de uno de los procedimientos proustianos fundamentales, la metáfora: la metáfora es aquello que ocurre cuando se extrae la “esencia común” de dos objetos diferentes y dicha extracción resulta de la reunión de los objetos en los “anillos de un estilo bello”. El estilo, entonces, es lo que permite el escape de la “versión cinematográfica” de la realidad, que es la versión prosaica, meramente superficial. El estilo, al establecer una relación sorprendente con lo real y en lo real, logra develar sus cualidades más profundas, las que constituyen lo *real verdadero*.

Tenemos, entonces, otra puerta de acceso al concepto de estilo. El estilo parece ser lo distinto de lo real, pero aquello distinto que logra restaurar

lo real. La pregunta que surge, naturalmente, es si el estilo no puede encontrarse también en las representaciones realistas. El propio Proust nos da la respuesta a esta pregunta en *Contra Sainte-Beuve*, un texto temprano que fue publicado póstumamente. En uno de los capítulos de esta novela-ensayo, el narrador compara a Balzac con Flaubert y dice lo siguiente:

En el estilo de Flaubert, por ejemplo, todas las partes de la realidad son convertidas en una misma sustancia, de superficies vastas, de un brillo monótono. No ha quedado ninguna impureza. Las superficies se han vuelto reflectantes [...] Todo lo que era diferente ha sido convertido y absorbido. En Balzac al contrario coexisten, no digeridos, no transformados todavía, todos los elementos de un estilo por venir que no existe. El estilo no sugiere, no refleja: explica. (Proust, 2011, p. 184)

Tan ambiguo es el término que el propio narrador termina diciendo que es estilo lo que no había querido considerar estilo, pero que en todo caso es fallido porque explica en vez de sugerir, de reflejar. El estilo, así, es para Proust aquello que dota de un espesor artístico lo real, de manera que logra borrar las impurezas y por lo tanto le proporciona mayor profundidad.

Por supuesto, el pasaje del narrador proustiano resulta vetusto y hoy todos estamos dispuestos a afirmar que la estética realista tiene un estilo —o muchos estilos— propios. Incluso las crónicas y la non-fiction tienen un estilo determinado y lo que Ludmer llama las “literaturas postautónomas”, es decir, todo aquello que no puede considerarse literatura en los términos en los que hasta ahora lo entendíamos y que incorpora los elementos del mundo real de manera tal que se borronen ya los límites entre ficción y realidad. “Las literaturas postautónomas del presente saldrían de ‘la literatura’ atravesarían la frontera y entrarían en un medio [en una materia] real-virtual, sin afueras, la imaginación pública” (Ludmer, 2009, p. 45): la pregunta sería si el estilo está más acá o más allá de esa frontera y, en todo caso, hallar una respuesta implica preguntarse, asimismo, si el estilo es solo una cuestión del lenguaje —de la elección de una manera para decir algo— o también de estructura, de montaje, de orden y de episteme, de una cierta manera de relacionarse con lo real.

2. Algunos acercamientos teóricos al estilo

Si la retórica clásica consideraba al estilo como un arsenal de modalidades del habla o de la escritura que podían aprenderse, la estilística, como disciplina de crítica literaria en boga a comienzos del siglo XX, recupera las obsesiones de Flaubert y de Proust sobre el estilo y lo convierte en la huella de una individualidad casi irrepetible. El trabajo se efectúa sobre los rasgos mínimos que constituyen una visión del mundo particular y permiten reconocer la escritura de tal o cual autor. Sin embargo, tal como indica Compagnon en su texto teórico/histórico sobre el estilo, la lingüística de mediados del siglo XX presupuso rápidamente que tras el proyecto de la estilística se escondía una separación tajante entre forma y contenido —algo que es difícil de negar— y, por lo tanto, declaró la muerte de la disciplina, acusándola de realizar análisis formalistas. El nuevo principio rector era que existía una unidad indivisible entre el pensamiento y el lenguaje (Compagnon, 2015).

El texto de Compagnon resulta interesante porque, a la vez que traza una historia del término, va considerando diferentes lugares comunes que existen hasta el día de hoy: el estilo es una norma, es un ornamento, es una diferencia, es un género o un tipo, es un síntoma. El estilo, en definitiva —y esto puede ser el patrón de todos los lugares comunes— parte del axioma de que “hay varias maneras de decir la misma cosa”. “La noción tradicional de estilo”, dice Compagnon, “es solidaria de las otras bestias negras de la teoría literaria: basada en la posibilidad de la sinonimia (hay varias maneras de decir la misma cosa), presupone la referencia (algo que decir) y la intención (una elección entre diferentes maneras de decir)” (2015, p. 210). La presuposición de la sinonimia es una forma más técnica de aludir al “cortinaje” del que hablaba Whitman y ha sido puesta en jaque por los pastiches (por ejemplo, los proustianos) y por los ejercicios de estilo que llevaron a cabo, entre otros, algunos escritores vinculados con las vanguardias (como Queneau).

Tras recorrer los devaneos históricos del término, Compagnon termina diciendo que el estilo, de todas formas, existe (p. 232), aunque esta declaración hace retornar toda la fuerza de su ambigüedad. El gran problema literario que se halla por detrás de estas discusiones es la escisión entre forma y contenido, una escisión que, aunque creemos perimida,

sigue operando en nuestras discusiones cotidianas y a veces en nuestras exposiciones académicas.

Un texto que resulta clave por su tratamiento de la escisión y por la apertura a una nueva forma de crítica literaria es *El grado cero de la escritura*, que Barthes publica en 1953. Allí Barthes traza una distinción entre la lengua [*langue*] y el estilo [*style*] y agrega un tercer término, que debe entenderse como el intermedio y la interrelación entre ambos: la escritura [*écriture*]. La lengua es aquello que se ofrece en disposición horizontal, un campo de acción con límites que se pueden transgredir (Barthes, 2003). A su vez, todo hablante tiene también un conjunto de condicionamientos personales, lo que Barthes llama enigmáticamente la “parte privada del ritual”:

El estilo siempre tiene algo en bruto: es una forma sin objetivo, el producto de un empuje, no de una intención, es como la dimensión vertical y solitaria del pensamiento. Sus referencias se hallan en el nivel de una biología o de un pasado, no de una Historia: es la «cosa» del escritor. (p. 18)

Se trata de una necesidad cuyo territorio es la profundidad de quien escribe, pero cuyo impacto es la horizontalidad de la escritura. El estilo es también la soledad del autor, porque “se sitúa fuera del arte, esto es, fuera del pacto que liga al escritor con la sociedad” (p. 19). Entre ambos términos se delinea el tercero, escritura. A diferencia de los otros, la escritura es una elección —“la elección general de un tono, de un ethos” (p. 19)—, una libertad que supone avanzar por sobre el terreno de la lengua y del estilo para borrar los límites de lo correcto y lo permitido:

Lengua y estilo son antecedentes de toda problemática del lenguaje, lengua y estilo son el producto natural del Tiempo y de la persona biológica; pero la identidad formal del escritor sólo se establece realmente fuera de la instalación de las normas de la gramática y de las constantes del estilo. (p. 20)

Pensar al estilo por “fuera del arte” y como previo al lenguaje resulta un tanto llamativo; no en vano Compagnon observa que en realidad Barthes está rehabilitando la retórica y lo que él llama *écriture* es en realidad

el estilo: una elección, un tono, un *ethos*⁴. Su concepto de estilo parece estar, en realidad, demasiado imbuido del espíritu flaubertiano, que lo identificaba con una manera particular —y absoluta— de ver⁵, pero, en definitiva, la escritura de Barthes se ofrece como una respuesta posible a la división entre forma y contenido. La evolución de su pensamiento continuará en esta línea y el pasaje de la obra al texto parece ser también el pasaje de la *écriture* al verbo *écrire*, como verbo transitivo.

De la problematización de esta dicotomía parten dos ensayos clave de Susan Sontag, “Contra la interpretación” y “El estilo”, textos que no pueden entenderse sin *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet, publicado tan solo tres años antes (1963) y, en general, sin toda la reflexión que desata el Nouveau Roman. Aunque insiste en la necesidad de dejar de lado esta dicotomía, Sontag misma la utiliza para decantarse a favor de la forma y proponer desde allí una fusión. El proyecto se enmarca en una crítica a la interpretación, entendida esta como un artefacto externo que violenta las obras y dice más del mundo —de los preconceptos y las ideologías de los intérpretes— que de ella misma⁶. La interpretación —vinculada con la avanzada ilustrada y racionalista— solo puede volcarse sobre el contenido, que es la parte más conceptualizable de la obra: “si la excesiva atención al *contenido* provoca una arrogancia de la interpretación, la descripción más extensa y concienzuda de la *forma* la silenciará” (2005, p. 37). Sontag se encuadra estos ensayos en una tradición de la crítica literaria que tiende a ver en el arte una fuente de conocimiento que sobrepasa cualquier forma de racionalidad y, por lo tanto, reclama, al final de “Contra la interpretación”, el reemplazo de la hermenéutica por una “erótica del arte”.

4 “Es más interesante pensar que Barthes no sabía que, con la denominación de escritura, recaía en la vieja noción retórica de estilo. La retórica había desaparecido de la enseñanza a partir de 1870. Barthes pertenecía a la segunda generación de estudiantes que no habían aprendido los rudimentos del viejo arte de convencer y agradar” (Compagnon, 2015, p. 209).

5 Un análisis de esto se encuentra en *La palabra muda*, de Jacques Rancière (2015). “[El estilo] Es una «manera de ver», es decir que se trata de la concepción misma de la idea [...] Escribir es ver, convertirse en ojo, poner las cosas en el puro medio de su visión, *es decir*, en el puro medio de su idea” (p. 139).

6 “El moderno estilo de interpretación excava y, en la medida que excava, destruye; rotura “más allá del texto” para descubrir un subtexto que resulte verdadero. Las doctrinas modernas más celebradas e influyentes, la de Marx y la de Freud, son en realidad sistemas hermenéuticos perfeccionados, agresivos e impías teorías de la interpretación” (Sontag, 2005, p. 29).

La preeminencia del estilo es la columna vertebral de esta erótica del arte e implica considerarlo no como un elemento exterior, sino más bien como algo interior, pero un interior que irradia hacia todos los contornos y que acaba constituyendo la obra de arte: “hablar del estilo es una de las maneras de hablar de la totalidad de la obra de arte”, tal es una de las máximas de Sontag (p. 42). Es interesante pensar en la tradición desde la cual escribe Sontag: los ensayos de *Contra la interpretación* se abren con un epígrafe de Oscar Wilde: “son las personas superficiales las únicas que no juzgan por las apariencias. El misterio del mundo es lo visible, no lo invisible”. Es decir, la verdad está en las apariencias, en la forma. Por supuesto, no resulta sencillo imaginar qué materialización posible está pensando Sontag para la crítica literaria cuando habla del estilo y de la erótica del arte, a pesar de que menciona algunos ejemplos de textos que no violentan las obras, sino que tienden a conservar algo de su potencia aurática⁷. Ahora bien, ¿cómo denominar aquellas formas de escritura que parecen desacopladas de la obra y que constituyen, más bien, disvalores en términos estéticos? Sontag utiliza el término *estilización*, que supone el sostenimiento de la dicotomía forma/contenido. Podemos pensar en el barroquismo, en las frases ampulosas de los escritores nóveles o en cómo algunas escrituras canónicas han cristalizado como influencias inevitables cada vez que un autor inexperto se sienta a escribir. El contraejemplo sirve para reafirmar las valencias del estilo, que es necesario pensar como una “decisión epistemológica” (p. 65) sobre cómo y qué percibimos, y como una insistencia y a la vez una distancia medida sobre ese qué.

En definitiva, la propuesta de Sontag tiende a diferenciar una obra de arte de un documento, algo sobre lo que se ha escrito mucho y que está expresado con gran encanto en las “Trece tesis contra los esnobs de Benjamin”: “el artista hace una obra. El primitivo se expresa en documentos”, “La obra de arte es una obra maestra. El documento sirve como pieza didáctica”, “Contenido [*Inhalt*] y forma son uno en la obra de arte: sustancia [*Gehalt*]. En los documentos domina por entero el material” (Benjamin, 2011, p. 70). La *Gehalt* bien podría ser una palabra lo suficientemente escurridiza e indiferenciada como para designar el estilo.

Poner el acento en la relación entre el estilo y la obra es importante porque permite distinguir el término del culto al genio que dominó en

7 Sontag menciona textos de Panofsky, Frye, Francastel, Barthes, Auerbach y Benjamin.

el siglo XIX y que resuena con fuerza en las cartas de Flaubert y aún en Proust (quienes llevarán a cabo, a pesar de todo, un pasaje desde la manera de ver hacia la materialización de la escritura). Las posturas al respecto son variadas, pero convendría ofrecer —ya que puede resultar operativo— algunas propuestas de distinción entre la *maniera* y el estilo⁸. Un texto clave en este sentido es “simple imitación de la naturaleza, *maniera*, estilo”, que Goethe publica en 1789 y que señala ya sus incursiones en la estética clásica. La *maniera*, término proveniente de Giorgio Vasari y cuya etimología remite a trabajos manuales, es característica de aquellos artistas que, un tanto desdeñosos de lo real, crean siguiendo únicamente los impulsos de su corazón: “le aburre [al artista] dibujar como si pronunciara lo que hay delante de él al pie de la letra e inventa su propio método, crea su propia lengua para expresar a su modo lo que ha aprendido su alma” (Goethe, 1999, p. 68). El estilo, en cambio, supone un paso más adelante:

Supongamos que el arte consigue, por medio de la imitación de la naturaleza y con esfuerzo, crearse un lenguaje propio. Supongamos que, con un exacto y profundo estudio de los objetos, llega a conocer cada vez con más seguridad las cualidades de las cosas y la forma en la que subsisten, de tal manera que reconoce la serie completa de las cosas y sabe unir entre sí e imitar las diferentes formas características. En este caso, el arte llega al grado más alto que puede obtener: el estilo [...] El estilo se apoya en las bases más profundas del conocimiento de la esencia de las cosas, en la medida en que la podemos reconocer en formas visibles y tangibles. (p. 69)

El estilo, entonces, supone un reconocimiento respetuoso de lo real, que se alcanza tras un profundo estudio de la naturaleza. Las pulsiones individuales —típicas del prerromanticismo, cuyos artistas entusiastas practican la *maniera*— deben dejarse de lado o, al menos, recortarse para

⁸ Esta distinción es especialmente discutida en el siglo XVIII; en sus *Lecciones de estética*, Hegel se coloca en la estela de Goethe e identifica a la manera con un “modo de concebir y de ejecutar puramente accidental [...] porque en vez de dejar al arte conservar su naturaleza y sus leyes, le absorbe en su propia individualidad” (Hegel, 2008, p. 181). El estilo, en cambio, guarda un respeto mayor por lo real y por las leyes compositivas: “Y el estilo entonces se aplica a un modo de representación que obedece a las condiciones impuestas por la materia, tanto como a las exigencias de la concepción y de la ejecución en cada variedad determinada del arte; finalmente, a las leyes que derivan de la esencia misma de la cosa representada” (p. 184).

que el producto sea más perfecto. El estilo ya no es el hombre, como pretendía Buffon, sino el propio arte (aunque por vías distintas, ya vimos que Sontag llega a afirmar algo similar).

Estos encauzamientos objetivistas del estilo aparecen tratados en una serie de artículos que Karl Heinz Bohrer publica en los años 2000 y que luego fueron recopilados en un libro titulado *Großer Stil. Form und Formlosigkeit der Moderne* (2007). Bohrer, defensor de la noción de estilo como elemento del discurso estético, propone un pasaje de la *maniera* al estilo —este último entendido como un gesto de expresión [*Ausdrucksgebärde*] que constituiría un ethos particular⁹—. La *maniera* no solo expresa [*drückt aus*], sino que también inventa [*erfindet*], por lo que su carencia de forma [*Formlosigkeit*] —es decir, la incompatibilidad con la norma, con las formas establecidas— también contribuye a la cristalización de un nuevo estilo. La noción de ethos es importante para Bohrer y lo ayuda a delimitar su idea de estilo para separarlo de la “idea espiritual de estilo”, según la cual la expresión funcionaba como derivación inmediata del alma del artista (2007, p. 9). Y es que el estilo es antes que nada mostración de algo, “fenómeno antes que significado” [*Erscheinung vor der Bedeutung*].

En esa intersección —muchas veces lábil— entre individuo y obra, o entre mundo interior y mundo exterior, el estilo tiene mucho para decir. Que lo devuelto por el arte esté más acá o más allá del sujeto es un problema fundamental desde el Romanticismo y el concepto de estilo concentra este y otros puntos neurálgicos de lo literario. El estilo revela, entonces, la relación entre la representación y su autor, una relación que puede adoptar múltiples modalidades, pero que en todo caso tiende a materializarse bajo la forma de una marca: *stilus*, origen etimológico de nuestro término, era un instrumento afilado para escribir. Por esto, como dice Arthur Danto:

Es como si, aparte de representar lo que quiera que sea, el instrumento de la representación impartiera e imprimiera algo de su propio carácter en

9 Bohrer parte de las reflexiones de Nietzsche sobre la ausencia de un gran estilo, de una prosa trabajada que se escapara del naturalismo y de la autenticidad de muchos escritores alemanes (cfr. Bohrer, 2007, pp. 21-24). El artículo de Julieta Videla Martínez compilado en este libro, “Estética *fin de siècle*: el «estilo de decadencia» tensionado entre las ideas de «obra de arte total» y «fragmentación»”

el acto de representarlo, además de que al reconocerse su origen, el ojo experimentado sabrá cómo fue producido. (Danto, 2002, p. 281)

Danto parte de la famosa frase de Buffon para diseñar su concepto de estilo y quizás en eso se distancia de Sontag. Pero el pasaje citado contiene un punto importante: el estilo permite reconocer cómo algo fue producido. Quizás la afirmación parezca un tanto hiperbólica y podríamos matizarla cambiando el pronombre interrogativo por una conjunción subordinante: el estilo permite reconocer que algo fue producido. Parece redundante, pero ese espesor artístico, que establece una distancia y a la vez una cercanía con la realidad, desnaturaliza el uso del lenguaje y consolida una conciencia crítica en la propia obra, de manera que reconocemos gozosos que hay un prisma a través del cual la literatura nos permite mirar.

3. Sobre este libro

Los trabajos que recoge este libro fueron escritos en el marco de los seminarios “Performatividades del estilo: tensiones en torno a la autonomía del arte en la literatura europea” (2023) y “Problemas del estilo: estética y política en la literatura europea” (2024) y son también fruto de las investigaciones que llevamos a cabo en el equipo de investigación “El estilo como problema teórico de la modernidad literaria” (CIFYH, UNC). Es decir, son textos que surgen de discusiones colectivas sobre un tema que nos interesa y nos ocupa desde hace ya algunos años.

Creemos que establecer una discusión sobre el concepto de estilo es sentar una posición política en el campo de la crítica literaria: lo que nos interesa, en última instancia, es defender una forma determinada de leer las obras e intentar explicar por qué la elegimos. Reflexionar sobre el estilo de las obras literarias e intentar teorizar, tanto sobre esta noción escurridiza, como así también sobre la literatura, es para nosotros hacer protagonistas a los textos literarios mostrando su individualidad, su autenticidad y su particularidad en medio de dinámicas académicas que pretenden llevarnos por el camino de la confirmación de teorías a través de la ejemplificación de “casos literarios”. Estudiar el estilo es aprender a leer literatura de nuevo, por oposición al reconocimiento sistemático de algoritmos discursivos; es rehumanizarse en un campo en el que nuestra apreciación estética es asaltada por una lógica mercantil y maquinica. En

tiempos en que la corrección política vuelve a convertirse en patrón de lectura y de circulación de la literatura, el concepto de estilo, virtualmente desechado o condenado a un uso impreciso y coloquial, reviste una potencia de rebeldía e intervención de la que, creemos, pueden surgir reflexiones novedosas.

La primera sección recoge tres trabajos sobre obras del siglo XIX pertenecientes a distintas tradiciones literarias europeas. El primer capítulo, titulado “El estilo romántico de la ensoñación: los casos de Nerval y Lermontov”, supone una introducción a lo que la propia autora, Malena Brenda Ferranti Castellano, denomina «estilo de la ensoñación», presente en la literatura del romanticismo. A partir de la propuesta de que allí la *rêverie* articula la trama de un estilo propio desde la disposición del lenguaje —y, con ello, de la estructuración de las obras— en profunda y esencial relación con las fundamentaciones de dicho movimiento, la autora indaga en la génesis y en la justificación de la ensoñación en tanto elemento (forma y contenido a la vez, es decir, estilo) recurrente en textos románticos. De allí también el detenimiento en las poéticas de Mijail Lermontov y Gérard de Nerval, en quienes la *rêverie* como estilo dispone de una gran nitidez.

El segundo capítulo “Un estilo humorístico en ciernes: el humor en los poemas de Campoamor y Ferrán” Natalia Paczko plantea una defensa y reflexión hacia la revalorización de un estilo humorístico que posee ya rastros de existencia en la literatura. Desde la justificación del uso del humorismo en obras literarias como las del autor Ramón de Campoamor en *Humoradas: cantares y fábulas*, hasta la presencia del humor en el uso de características estilísticas de movimientos como el posromanticismo español. De este último, se analiza la presencia del humor en la poesía de Augusto Ferrán gracias al cambio producido por la búsqueda de un estilo donde elementos tales como la distancia, junto con su consiguiente insensibilidad, como la sencillez, típicas de la reacción al romanticismo, tienden a construir un estilo humorístico en la literatura española de esta época.

En el capítulo “Estética *fin de siècle*: el «estilo de decadencia» tensionado entre las ideas de «obra de arte total» y «fragmentación»”, Julieta Videla Martínez propone plasmar los debates acerca de la noción de “estilo de decadencia” desencadenados durante la segunda mitad del siglo XIX en Europa. Estos debates oscilan, por un lado, entre la idea de “obra de arte total” buscada por Richard Wagner y promovida por Baudelaire y los

wagnerianos en Francia, y por el otro, la autonomización del arte exacerbada hasta la independización de la palabra que advierte Paul Bourget en las obras de algunos escritores franceses, o el «miniaturismo» que observa Nietzsche en su crítica contra Wagner.

La segunda sección del volumen reúne cuatro trabajos enfocados en cuestiones estilísticas y estéticas con respecto a distintas obras de comienzos del siglo XX. En el primer capítulo, titulado “Muñecos de yeso y madera: el tópico del simulacro en dos poemas de Sergio Corazzini y Aldo Palazzeschi”, Luca Marzolla profundiza en las maneras en las que los dos autores —en los poemas “Dialogo di marionette” (1906) y “Diana” (1909)— a partir de distintas declinaciones del tópico del simulacro (respectivamente, la marioneta y el juguete), escenifican una despedida (“*addio*”) que refleja el agotamiento de determinadas formas de la tradición lírica occidental, explorando soluciones estilísticas novedosas y expresando sus posicionamientos estéticos frente a la transformación del hacer poético en el traspaso entre siglo XIX y siglo XX.

En el segundo capítulo de la sección, titulado “Estilo fragmentario y emoción de lo Divino en los *Aforismos* de Franz Kafka”, Valentín Brito profundiza en la relación del estilo kafkiano con la “emoción de lo Divino” en los así llamados *Aforismos* (1988) [*Betrachtungen über Sünde, Hoffnung, Leiden und den wahren Weg*, 1953]. El autor parte de un acercamiento tanto estructural como semántico para discutir la validez del concepto de “aforismo” para estos textos, para luego advertir y desglosar la potencia fragmentaria, definida de manera oportuna, en conexión con determinada evocación a lo divino que los textos suscitan, pero nunca nombran.

En el tercer capítulo, “El estilo y las derechas: la “construcción orgánica de Jünger y Céline”, Francisco Salaris aborda los debates en torno al concepto de estilo que se dan en Francia y Alemania en los años 20 y 30, tomando como casos los ensayos de Ernst Jünger y de Louis-Ferdinand Céline. El texto propone pensar el estilo en una tensión productiva y nunca resuelta del todo entre la recuperación de lo elemental, típica del pensamiento reaccionario de comienzos de siglo, y la glorificación de la técnica y del trabajo.

En el último capítulo de la sección, “El estilo en Azorín narrador y dramaturgo. Comentarios a un prólogo escénico”, Francisco Martínez propone revisar las reflexiones del propio Azorín en torno al estilo, puestas en acto en su propia escritura creativa y su particular ruptura estética en

la literatura española a comienzos del siglo XX, en abierta disidencia con cierto sector de la intelectualidad peninsular de finales del XIX; a lo largo del trabajo, el autor indaga también brevemente en los rasgos singulares del estilo azoriniano reconocibles en sus primeras producciones dramáticas, las que da a conocer en torno a los años 30, en un acercamiento al “Prólogo sintomático” aparecido en una edición temprana de sus *Obras Completas*, en 1929.

La tercera y última sección de este libro recoge trabajos enfocados en obras publicadas en la segunda mitad del siglo XX. En el capítulo “Roces entre género y estilo: la tercera escritura de Manuel Puig”, María Emilia García Pepellin parte de lecturas teóricas y literarias europeas para proponer la categoría de tercera escritura (en lugar de escritura femenina o de mujeres). Tal término pretende deslizarse del esencialismo y abarcar un espectro de alteridades más allá del sistema sexo-género, que intenta escapar de la dicotomía masculino/femenino y desbordarla, para romper las reglas del lenguaje falogocéntrico y las barreras que separan las clases, las retóricas y los códigos. La autora analiza esta noción en la obra de Manuel Puig, quien, en su propuesta estética, corre el foco del tema para ponerlo en cómo se cuenta la historia, apostando no a generar cambios en el lector, sino a crear un efecto, un show.

En el capítulo “El estilo nabokoviano: naturaleza y autonomía del arte a través de las formas de la visión” Lucía Carballo aproxima a una conceptualización de una teoría estética nabokoviana a partir de la lectura del capítulo sexto de *Habla, memoria: una autobiografía revisitada* (1966). La idea de arte del autor se ve marcada por la autonomía de este y la contemplación desinteresada del medio natural. En este sentido, se plantea que esta concepción de la estética está ligada a la construcción de un estilo sustentado en el mirar, es decir, la obra de Vladimir Nabokov permite a los lectores ensayar una forma particular de visión.

Finalmente, en el último capítulo, titulado “Oralidad e ironía en la construcción de un estilo saramaguiano”, Martina Gonzalez Canova propone pensar la construcción de un estilo de Saramago a partir de la obra *El Evangelio según Jesucristo* (1991), separándose del análisis de la crítica social que realiza el autor y adentrándose en la estética. La autora parte de un análisis de la narración oral y la ironía como construcciones del estilo, para luego ver cómo ambas nociones se fusionan a lo largo de la novela, prestando atención a la primera parte de esta donde se realiza una écfrasis

del grabado de Durero presente en la materialidad de la obra. En la parte conclusiva del trabajo, la autora destina algunas consideraciones finales a la idea de “palabras como sombras” para entender la noción de estilo en Saramago.

Referencias

Arlt, Roberto (1977). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada.

Barthes, Roland (2013). *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: siglo XXI.

Benjamin, Walter (2011). *Calle de dirección única*. Madrid: Abada.

Bohrer, Karl Heinz (2007). *Großer Stil. Form und Formlosigkeit in der Moderne*. Múnich: Carl Hanser Verlag.

Compagnon, Antoine (2015). *El demonio de la teoría. Literatura y sentido común*. Barcelona: Acanalado.

Danto, Arthur (2002). “Metáfora, expresión, estilo”, en *Transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Paidós, pp. 280-297.

De Quincey, Thomas (2016). *Estilo. Escritos literarios de un opiómano inglés*. Madrid: Páginas de Espuma.

Duranty, Edmond (2023). “Sobre *Madame Bovary*”, en Francisco Salaris y Julieta Videla Martínez (Ed.), *Escritos programáticos del realismo francés (1855-1880)*. Buenos Aires: Teseo Press, pp. 61-62.

Flaubert, Gustave (2017). *Correspondencia teórica*. Buenos Aires: Mardulce.

Flaubert, Gustave (2019). *Correspondance. Troisième série 1852-1854*. Paris: Louis Conard.

Gautier, Théophile (1966). *Mademoiselle de Maupin*. Paris: Garnier-Flammarion.

- Goethe, Johann Wolfgang (1999). "Simple imitación de la naturaleza, manera, estilo", en *Escritos de arte*. Madrid: Síntesis.
- Goodman, Nelson (1990). *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor.
- Hegel, Gotthold Wilhelm Friedrich (2008). *Estética*, primer volumen. Buenos Aires: Losada.
- Ludmer, Josefina (2009). Literaturas postautónomas 2.0. *Propuesta educativa*, n° 32, pp. 41-45.
- Proust, Marcel (2010). *El tiempo recobrado*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Proust, Marcel (2011). *Contra Sainte-Beuve*. Buenos Aires: Losada.
- Rancière, Jacques (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, Jacques (2015). *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Sontag, Susan (2005). "Contra la interpretación" y "Sobre el estilo", en *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, pp. 25-39 y 40-71.
- Whitman, Walt (1999). *Hojas de hierba. Prólogo 1855*. León: Universidad de León.