

## Sobre el estilo tardío

**Introducción.** La primera vez que me topé con la expresión “estilo tardío” fue al leer las cartas que se cursaron los escritores Paul Auster y John M. Coetzee entre los años 2008 y 2011 (*Aquí y ahora*, 2012). Aludiendo a las connotaciones que engrosan y, a la vez, desdibujan los rígidos límites denotativos de las palabras, este último le comenta a su interlocutor: “No es infrecuente que los escritores, a medida que envejecen, se cansen de la llamada poesía del lenguaje y busquen un estilo más desnudo: el estilo tardío”. La reflexión me cautivó de inmediato, tanto por el capítulo que parecía abrir en cuanto a la génesis de la poesía, como por la propia construcción gramatical signada por su alusión al paso del tiempo. Busqué mayor desarrollo en las siguientes cartas, pero el escritor sudafricano de nacionalidad australiana se limitó a apuntar una caracterización ligera, no compleja, sobre dicho estilo, mientras que el norteamericano le respondió en términos diametralmente opuestos, señalándole que, a su criterio, se trata de un estilo más elaborado, complejo y barroco. La semilla estaba sembrada y el tema me siguió persiguiendo durante varios días. Hasta que una conversación azarosa me remitió al prólogo con el que Borges encabeza su libro *La moneda de hierro* (1976). Allí, nuestro máximo escritor apunta: “Bien cumplidos los setenta años (...) un escritor, por torpe que sea, ya sabe ciertas cosas. La primera, sus límites. Sabe (...) lo que puede intentar y –lo cual sin duda es más importante– lo que le está vedado.” Y, a continuación, agrega dos observaciones. La primera, que la “estética abstracta” (alude a los juegos retóricos, gracejos y alardes en los que se puede recaer al tiempo de escribir) es, por su efecto simplificador, “una vanidosa ilusión” o un “tema para las largas noches del cenáculo”. La segunda, que “Cada palabra, aunque esté cargada de siglos, inicia una página en blanco y compromete el porvenir”. A renglón seguido, califica a dicho libro de “miscelánea” y, con el amplio abanico que permite reunir lo diverso (no otro es el significado del término), señala que en sus páginas se ha consentido “algunos caprichos”, como el de intercalar palabras oídas en un sueño, reescribir un soneto sobre Spinoza, aligerar –mudando el acento prosódico– el endecasílabo castellano. O sea que Borges confiesa haberse permitido eludir las ortodoxias de lo que Coetzee denomina “poesía del lenguaje” y, en paralelo con la caracterización de Auster, asumir una probada libertad compositiva. Y el libro es, en efecto, una miscelánea. Lo mismo que *El Hacedor* (1960), escrito cuando

aún no prescribía estas libertades, pero ya las inauguraba. Recordemos la licencia contenida en el prólogo de este otro libro, al unir la figura de Leopoldo Lugones con la suya en el acto de hacerle entrega de un ejemplar del mismo. “Una escena imposible”, acota Borges, ya que eso ocurre en 1960 y “usted, Lugones, se mató a principios del treinta y ocho”. Esto es –reflexiono-, una feliz conjunción del pasado y el presente. O mejor aún: la suspensión lisa y llana del tiempo y su ordenación como otra dimensión del espacio.

**No más de lo mismo, sino lo otro de lo mismo.** Puesto a profundizar sobre el tema, comprendí que mi interés se centraba no en la vertiente de aquellos autores que se perpetúan en los motivos, abordajes y tono de sus años juveniles, como si los temas fueran siempre los mismos, las articulaciones verbales hubieran sido definidas de una vez para siempre y al escritor contemporáneo no le quedara otra posibilidad que la de hacer variaciones sobre lo ya consagrado. No, mi interés era otro. Esos escritores parecen desconocer que el lenguaje es un cuerpo vivo, en constante creación, y que lo no expresado bajo una modalidad discursiva puede ponerse de relieve a poco que se alteran los léxicos y la mirada, no repitiendo más de lo mismo, sino señalando *lo otro* que anida en sus entresijos: lo callado, lo soslayado, lo omitido. Me interesaba, por el contrario –y es el propósito que anima estas páginas-, destacar el giro, la experimentación y el arrojo asumidos por tantos otros escritores que, llegados a una cierta edad, no solo no decaen en su labor sino que la acrecientan, con modos inéditos y hacia direcciones insospechadas, dando muestras de una vitalidad desbordante (y también, por cierto, de una ansiedad no menos irreprimible). Para expresarlo desde su mejor perfil, quiero citar el verso de Saint-John Perse que recorre los ocho “Cantos” del poema *Crónica* (1960), escrito en su “alta edad” como le llama a la madurez: “Vejez, mentías: tu lecho era de brasas, no de ceniza”. Y así encarnado el asunto, decir que el poeta que incursiona en el estilo tardío no tiende a detenerse en un pasado glorioso, sino que se vincula más y más con el presente de los hechos y las cosas y con la interioridad de sus propios fantasmas. Sale a la calle, conversa con los más jóvenes, escucha la radio, lee los periódicos, se deja seducir por las novedades, trata de interpretar las obras recientes, y lejos de convertirse en un invitado de sí mismo (como los que condensan sus pérdidas en la desdichada frase “todo tiempo pasado fue mejor”), toma la extrañeza del cambio como un desafío. Sabe que su vida e incluso su obra juegan en el presente histórico. Y sabe, por su formación, que ese presente está

alimentado tanto por el estilo elevado, ennoblecido por la tradición de sus antecesores, como por el registro humilde de lo mínimo, lo pobre, lo azaroso e irrelevante y casual de cada día. Y que en ese cruce de caminos parece hallarse el secreto que es la clave de la vida. Tal vez ve surgir de su pluma un lenguaje desusado, menos comunicativo, más proclive a la desarticulación que a la armonía, en el que las palabras muestran con la rusticidad del metal, de la piedra, del hueso (la “brasa” será brasa, antes de ser locución de algo candente; la “ceniza”, materia gris, inane, por encima de su apenada metonimia). Acaso presencia la derrota de sus anteriores convicciones estéticas, pero, buen intérprete de su tiempo, asume el hecho y asiste al cambio de aquello que, por el transcurso de los años, había perdido su misterio, siendo reemplazado por giros estetizantes, habilidades retóricas y una técnica musical menguada por la cantinela de su propia reiteración. Llega el día –recalco– en que el poeta recupera el encanto, pierde la desilusión, retoma la tensión de sus años jóvenes y, como formando círculos en el agua, se abre milagrosamente a una visión más desnuda de la vida. De esta vertiente hablo cuando me refiero al estilo tardío.

**Origen de la expresión.** La misma fue enunciada con referencia a la música y no por un poeta sino por un filósofo. Theodor W. Adorno se valió de ella para reflexionar sobre el tercer período de Beethoven, etapa en la que no es irrelevante señalar que el músico había quedado sordo –apartado, por lo tanto, de su más cercano entorno–, pese a lo cual continuó componiendo –diríamos– de un modo abstracto y menos contingente. Al estudio de lo tardío en Beethoven, Adorno sumó a Strauss, Wagner y Schönberg, de quienes apunta el hecho de encontrarse en sus obras tardías al final de sus vidas, con las capacidades intactas, modulando hechos y memoria, y enfrentados por igual al silencio y a los enigmas últimos. Hay que reconocer que este escenario podría llevar a no pocas al anonadamiento (pensemos en el caso tan marcado de Juan Rulfo, autor de solo dos obras tempranas y con toda una vida ulterior empalidecida por pérdidas y duelos). Pero también están aquellos para quienes los límites, el telón de fondo –eso que en metafísica se expresa con la palabra “finitud”– se convierten en desafíos y disparadores de una manera distinta de abordar el acto creador. Edward W. Said retoma el tema en el volumen póstumo e inconcluso titulado, precisamente, *Sobre el estilo tardío* (2006). En varios capítulos le imprime a la idea nuevos desarrollos e incorpora a varios otros artífices: Jean Genet; Luchino Visconti en la adaptación cinematográfica de *El gatopardo* (1963); el propio Giuseppe Tomasi de

Lampedusa, autor de la novela homónima publicada en 1958 (la que –a su juicio– es tardía “como no ha habido otra” en la literatura, por el exuberante retrato de la desaparición de un viejo orden y su reemplazo por otro); la poesía del poeta griego alejandrino Constantinos P. Kavafis sobre la efervescencia de la juventud y el inventario de la vida observada desde la madurez en el escenario del mundo helénico (baste recordar los poemas “El Dios abandona a Antonio”, donde retrata los días finales del militar romano luego de su derrota en la batalla de Actium: “y despídete de ella, la Alejandría que se aleja”; “La ciudad”: “Al arruinar tu vida aquí, en este pequeño rincón”/ la has arruinado en todos los rincones de la tierra” e “Itaca”: “Itaca te regaló un hermoso viaje./ Sin ella no hubieras salido al camino./ Pero ya ninguna otra cosa puede darte./ Y si la encuentras pobre, no te ha engañado./ Tan sabio como has llegado a ser, con tantas experiencias,/ habrás comprendido lo que significan las Itacas”). También alude Said a cierta expresividad irónica en aspectos muy puntuales de Mozart. Y un capítulo aparte le otorga al análisis de la ópera de Benjamín Britten sobre *La muerte en Venecia* –y a la novela misma de Thomas Mann–, tanto en el uso de Venecia como escenario, como en la reunión de aspectos antagónicos: la juventud del joven polaco de nombre Tadzio y la pasión irrefrenable del maduro escritor alemán Gustav von Aschenbach (personificado como músico en el film de Visconti los efectos de hacer congeniar la situación dramática con el marco musical de la 5ta. Sinfonía de Mahler). De donde tenemos que, si bien Adorno es el que acuña la expresión “estilo tardío”, será Said quien le imprime su sesgo positivo. Este perfil es el que me interesa destacar, porque es de apertura y no de cierre, y porque apunta a la continuidad y no a la claudicación ni a la renuncia.

**Estilo tardío, estilo temprano.** Por razones más sustanciales que las de la simetría, voy a agregar que, si hemos de hablar de un estilo tardío, también se impone considerar si hay un estilo temprano. Y la conclusión es que sí, que lo hay. Es el de los años jóvenes del escritor. Esa etapa en la que, con menos experiencia que voluntad, se entrega a volcar en palabras sus congojas, intuiciones y proyectos. Acaso todavía no domina el léxico ni la gramática, y en concierto con su corta vida, sus recursos estilísticos son limitados. Pero como su elección ha sido escribir, nada lo detiene en el propósito de valerse del lenguaje escrito. Como no puede escapar de la impronta de su historia personal ni de la historia mayor en la que desarrolla sus días, primero se valdrá de los lenguajes familiares y de los usos y voces tomados de aquí y

de allá. Luego hará lo propio con los giros provenientes de las lecturas realizadas, tantas veces caóticas como oportunas y mágicamente iniciáticas que el azar le propone. Intuye que se aprende a escribir escribiendo, pero asimismo toma en cuenta que se aprende a escribir leyendo. Y que para llevar a cabo su proyecto de expresar la realidad es preciso primero conquistar el lenguaje. Lo probado es que el escritor primerizo escribe y que lo hace con los elementos que tiene a mano. Lo cual, salvo que se trate de Rimbaud, asistido por la clarividencia de su maestro de retórica Georges Izambard, lo lleva a transitar por caminos poblados de escollos. Hablamos, por eso, de una primera etapa signada por la utilización de un lenguaje prestado -no propio, no internalizado aún-, que es el resultado tanto de los usos de la sociedad como de la lectura de los escritores que se fueron descubriendo en el camino. Y así se llega a una segunda etapa, en la que el escritor novel se encuentra, ahora sí, en el dominio de un primer lenguaje experimentado, pero que todavía es insuficiente para expresar su universo. Y escribe y vuelve a escribir, con supresiones, lagunas y enmiendas, lo que parece -por su laboreo- un texto de alguna manera siempre inacabado. Hay, entonces, podemos afirmar, un “estilo temprano”, que algunas veces da frutos de excelencia, pero que en la mayoría de los casos solo marca el rumbo de lo que vendrá después. Enfrentado a dicho temperamento estilístico se encuentra el estilo tardío, que coincide con la mayoría de edad.

**Notas del estilo tardío.** Puesto a destacar sus notas sobresalientes, debo apuntar que, aludiendo a obras de creación y no a un cómputo de edades, lo tardío en literatura no hace referencia a la mera relación con el tiempo transcurrido, sino a las resultas del tiempo sobre la actitud del escritor. Se trata de un escritor que mantiene vivo el sentimiento de asombro: no cede, no transige, no se resigna a poner término a la ininterrumpida construcción del yo y de su propio mundo. El término “tardío” alude, entonces, a una expresión de la obra antes que a una cronología de la persona. O mejor dicho, no es el resultado -directo al menos- del envejecimiento del escritor, sino de su superación al tiempo de escribir, en la inteligencia de que cuando el presagio de la muerte se insinúa en la persona no queda otro camino que asimilarlo. Adorno es quien da la visión más amarga del estilo tardío, en consonancia -sin duda- con su propia condición de exiliado por los tormentos del régimen nazi. Apunta las siguientes notas: el carácter episódico de estas obras (recorridas por ausencias y silencios); su naturaleza fragmentada y desafiante, con muestras de aparente indiferencia por su

propio proceso (lo cual conlleva la impresión de que están inacabadas); la eliminación de todo rasgo ilusorio y la consiguiente clausura del sentimentalismo y la nostalgia (lo que les confiere una llamativa objetividad); su carácter caprichoso y excéntrico, alejado de toda síntesis (extremo que las configura como un universo singular dentro de la obra del autor); la idea de que no se puede ir más allá del estilo tardío, pero que se puede ahondar en sus aspectos colaterales, tanto sean amargos como felices. Todo ello traduce un sentimiento trágico. No se asemeja –dice Adorno– a una fruta de estación, sino a una fruta que ha madurado en exceso y deja percibir la totalidad perdida. Said, en cambio, da un paso más complaciente y destaca en los autores el valor de crear –en plena posesión de sus capacidades verbales– un lenguaje que tiende a conciliar lo irreconciliable, mediante la transfiguración de la realidad ordinaria en una inédita y conmovedora composición. No representa un límite, sino el intento de reunirlo todo de nuevo bajo el impulso de una energía renovada. Borges, como he dicho, habla de “caprichos”, lo cual debe leerse como ocurrencias, intercambios, libertades. En la vereda opuesta, Coetzee rebate las posturas anteriores y apunta que para él la noción de “estilo tardío” es más simple: linda con el sabio ideal de un estilo sencillo, contenido y sin ornamentos, acompañado –eso sí– por el énfasis puesto sobre ciertas cuestiones de importancia real, como lo son las inveteradas preguntas sobre la vida y la muerte. Y ejemplifica lo dicho con el emplazamiento de tres fases en la vida del autor: en la primera, este encuentra o se plantea una gran pregunta; en la segunda, se esfuerza por contestarla; y en la tercera (si vive lo bastante) cesa en todo intento de hallar la respuesta y se aplica a decir otras cosas.

**Final.** Poniéndome del lado de los que se pronuncian por el sesgo positivo del estilo tardío –Borges, Said y Coetzee (este último, como vimos, a su manera), esboza una tentativa de síntesis a partir de lo que –entiendo– son sus dos valores fundamentales: la libertad mental y compositiva, por un lado, como una forma de organizar la memoria y construir puentes que conducen a una más franca creatividad, y la imaginación liberada de toda convención, por otro, puesta a unir lo que la vida desata y a recuperar lo que el paso del tiempo extravía. No el estilo tardío como expresión de lo pasado, lo envejecido, sino de lo novedoso y sorpresivo que aún pueda deparar la vida. No una sobreactuación, sino un dejar caer las máscaras y continuar hablando, como he leído días atrás comentar al actor Anthony Hopkins respecto de su papel en el film “El padre”. Vienen en mi auxilio consagrados maestros: Mallarmé arrojando palabras sobre

el papel como quien desliza pinceladas, para hacer con ellas frases y poemas según las reglas más estrictas de la composición; Henri Matisse, con sus papeles pintados y recortados con tijera, ensamblados a la manera de collages en composiciones abstractas y felices precursoras del Op-art, cuando sus límites físicos lo apocaron en una silla de ruedas; el vigoroso Picasso renovando su obra hasta el final de sus días, desde el más depurado clasicismo hasta el irreverente humor de su etapa otoñal; el poeta W.H. Auden forjando nuevos poemas con los versos de viejas composiciones suyas abandonadas; Ernesto Cardenal en su tarea de unir versos escritos en tiras de papel distribuidas sobre la mesa, deslizadas de un lado a otro e intercaladas de acuerdo a su instinto poético. Y acuden, como resguardo y cobijo espiritual, otro filósofo – Agamben – y el poeta Saint-John Perse con el que comencé estas palabras. El primero, cuando señala que “No se trata de poseer todavía lo que se ha perdido, (...), sino la posibilidad de desprenderse serenamente de él”. (...) “No se trata tanto de encontrar el paraíso perdido, sino de notar que nunca nos hemos alejado de él”. Y el otro, en versos con los que sella el poema más arriba citado: “El camino está hecho y no está de manera alguna hecho; la cosa está dicha y no está de ningún modo dicha”. Una recapitulación, pues, en la que hay memoria, instinto, supervivencia, fervor y continuidad de la tarea, ya sea para intentar un nuevo recomenzar, ya para despedirse de ella en brazos de una templada lucha interior. En cualquiera de los dos casos, revalidando la escritura como arte y como modo de vida. Por último, dedico estas reflexiones a dos escritores cercanos que continuaron escribiendo y probando nuevas formas verbales hasta el final de sus días, y a quienes tanto quise: Rodolfo E. Modern y Joaquín O. Giannuzzi. Ambos fueron, en su etapa final, poetas del estilo tardío. Los dos sintieron que sus vidas y su obra estaban atravesadas, con igual intensidad, devivo entusiasmo e incurable perplejidad.

**R.F.O.**