

## Expresionismo del lenguaje\*

Relacionado con la llamada "forma interior" del lenguaje se encuentra también el problema de la expresión o conformidad de la materia psicológica común a un pueblo, época, región, clase social o individuo a las formas corrientes del idioma, por las que un pueblo expresa las ideas de las cosas presentes en la conciencia especulativa, es decir, todo aquello que actúa sobre nosotros, ante lo cual reaccionamos, y que deja una huella profunda en nuestra fantasía al ser impresionada por la captación de los diversos fenómenos. El estudio de la índole psicológica a través del pensamiento idiomático es considerada actualmente como objeto de la estilística que, bajo este aspecto, viene a ser no sólo la ciencia de los estilos literarios, sino también de lo afectivo en el lenguaje.

Por oposición al expresionismo, es corriente en la literatura contemporánea hablar del estilo impresionista, con lo que tenemos dos formas que a menudo se intercambian e implican dando lugar a múltiples confusiones.

No es objeto de mi estudio analizar las diferentes interpretaciones que se han dado al término desde que Ferdinand Brunetiere, relacionando la tendencia pictórica del siglo XIX con la poesía, definió el impresionismo como el traslado sistemático de los procedimientos de la pintura a la poesía para "expresar no las cosas, sino las sensaciones de las cosas, el temblor de los nervios que nos produce su encuentro."<sup>1</sup> Para las escuelas literarias es admisible el término, ya que consideran el lenguaje como un instrumento de la literatura; pero si se considera el lenguaje en sí mismo, desde un punto de vista filosófico-lingüístico, "estudiando el giro lingüístico mismo, como modo de conocimiento y como 'forma' de expresión distinguiendo, de un lado, entre la naturaleza y constitución de los giros y los usos estilísticos que de ellos se hagan y, de otro, entre la experiencia psíquica de expresarse y la experiencia vivida expresada,"<sup>2</sup> debe rechazarse la tesis del impresionismo lingüístico.

El impresionismo no busca la réplica fotográfica, la reproducción de la impresión de las cosas, independientemente de su objetividad, como cuando digo que los rayos del sol temblaban entre las hojas de los árboles, no porque así sea en realidad, sino porque esa es la impresión transitoria de un momento singular que el lenguaje traduce como si fuera objetiva y permanente.

En un excelente ensayo sobre el impresionismo, Elise Richter explica como impresionista "la visión de las cosas en perspectiva. Cambia al cambiar el punto de mira; pero, cualquiera sea el número de ojos que observen desde el mismo punto, ven todos el mismo escorzo."<sup>3</sup>

Hay, además, líneas de coincidencia entre el impresionismo y el naturalismo, que describe una escena aun en sus pormenores hirientes o repulsivos, sin ser por eso una reproducción exacta de la realidad. En ambos casos, el escritor nos habla de una impresión individual y de una experiencia instantánea. El objeto del estilo impresionista, sea en pintura o en literatura, es comunicar la impresión sensible, de tal manera que lo sensorial — un aspecto de la realidad externa — viene a sustituir a la realidad misma; las cosas no se ven directamente, sino a través de las sensaciones que producen. Otro tanto puede decirse del simbolismo que, aunque partiendo de una base conceptual, emplea la sensibilidad como recurso impresionista, valiéndose de intuiciones imaginativas y efectos musicales para darnos la impresión de lo intangible.

Es tan difícil encontrar un punto básico de diferenciación real entre naturalismo, impresionismo y simbolismo que, por lo general, "no se pone ningún interés en separar estos conceptos, porque, efectivamente, no hay detrás de ellos una realidad importantemente distinta"... Y se les puede considerar como "tres etapas del realismo literario, o como tres grados de extremamiento de una misma tendencia poético estilística."<sup>4</sup>

Es un hecho, sin embargo, que, al hablar, nos valemos con frecuencia de conceptos derivados de una impresión sensible opuesta a la realidad lógica, como cuando decimos: "el paisaje se mueve alrededor del tren que corre por la llanura." Esto ha llevado a la conclusión, hecha por algunos, de que "el lenguaje impresionista es la forma primitiva y original del hablar humano. Las primeras exteriorizaciones idiomáticas fueron, de un modo u otro, reflejos provocados por estímulos internos o externos; no podían, pues, ser otra cosa que elementales reproducciones de una impresión."<sup>5</sup>

Se olvida, sin embargo, como en el caso mencionado, que en esta clase de experiencias "lo que es impresionista," o mejor, impresional, sensorial contra la razón y la experiencia, es el contenido: la actitud contempladora del viajero."<sup>6</sup> El impresionismo no rebasa la experiencia sensorial individual y termina en el momento que queremos dar forma idiomática a esa experiencia, lo que supone una nueva experiencia

\*Este artículo es parte de un libro en prensa titulado: *Filosofía del Lenguaje y Los Orígenes de la Métrica del Romance* (México: Editorial Jus, S.A.).

completamente distinta de la primera. La observación de Amado Alonso, expuesta con su peculiar rigorismo lógico, es valiosísima para aclarar este punto tan discutido en la estilística:

Esta segunda experiencia espiritual, la de estructurar y expresar la sensorial, es propiamente idiomática, y el lenguaje queda marcado en ella. Puede ser impresionista la experiencia representada, pero no lo es la experiencia de representarla y expresarla que llamamos forma idiomática. La experiencia impresionista no está a la vista ni expresada impresionistamente. Cuando Alfonso Reyes veía el campo danzar alrededor de la locomotora, y estallar aquí y allí, sobre los conos del suelo, unas estrellas de árboles altos que lanzaban sus rayos a lo largo de los caminos, y entrar el campo en la ciudad, ameno y elegante, la impresión era singular y fugaz; pero después ha sido expresada por medio de representaciones fijadas histórica y culturalmente: campo, danzar, estallar, estrellas, árboles, ameno, elegante, ciudad. Representaciones conformadas por la intromisión de todas las experiencias de campos y ciudades, estrellas y árboles, del danzar y del estallar, de lo ameno y de lo elegante vividas por el poeta, y aun de las heredadas, en esas palabras, de sus antepasados lingüísticos. La impresión pura, de virgen originalidad y de autenticidad rigurosa, en el instante de adquirir expresión idiomática es intervenida por la montaña de recuerdos y experiencias acumuladas en las formas del idioma... Y como esta inexcusable intromisión de lo tradicional y experimentado — de nuestro saber empírico — en la impresión expresada por el lenguaje no consiste en simples agregados, sino que la condiciona estructural y cualitativamente, ahí tenemos por qué el lenguaje en este caso, lejos de ser impresionista, resulta *desimpresionista*.<sup>7</sup>

He conservado, casi íntegro, el comentario sobre el pasaje en que Alfonso Reyes describe el paso del tren por el campo, porque así podrá apreciarse con un ejemplo de estilo impresionista la diferencia entre impresionismo y forma idiomática.

El impresionismo, más que una técnica al servicio del estilo, es un recurso enfocado a la comunicación de la experiencia individual en una forma estética que presupone la percepción y vivencia de la belleza, desde la impresión inicial hasta el medio expresivo: la música, la palabra artística, la pintura, la escultura, el arte en general.

Al hablarnos del "homo aestheticus," Spranger nos ofrece una magistral explicación de todo este proceso:

Si quisiéramos resumir en una proposición brevísima la esencia de lo estético, diríamos que es la expresión informada de una impresión. Se incluyen aquí tres momentos: *la impresión*, es decir, un producto objetivo concreto-sensible dado en la realidad o creado por la fantasía, que en su significado emocional es percibido como vivencia psíquica. *La expresión*, es decir, la exposición concreto-sensible de mi contenido psíquico ampliado a base de un material real o imaginado. *La forma* como resultado del proceso de penetración entre impresión y expresión, que se llama estrictamente "forma," en sentido propiamente dicho, cuando se alcanza un estado de equilibrio, de armonía entre el factor objetivo y el subjetivo. La esencia del homo aestheticus consiste en transformar sus impresiones en expresiones.<sup>8</sup>

De todo lo dicho sobre el impresionismo es fácil deducir la noción de expresionismo, que "es la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas en nosotros por impresiones externas o internas, sin que entren en consideración las propiedades reales de los objetos (de representación) que suscitan tales impresiones."<sup>9</sup>

El expresionismo, por tanto, no pretende una reproducción exacta; intenta darnos a conocer las reacciones intelectuales o afectivas que la realidad suscita en la persona. La aproximación objetiva a esa realidad puede ser más o menos adecuada — si queremos seguir la noción aristotélica sobre la verdad lógica — pero está muy lejos de ofrecernos la verdad de las cosas naturales en su sentido estricto. El individuo "expresa" el impacto producido por el complejo entrecruzarse de las circunstancias, emociones o excitaciones que intervienen en la experiencia externa. El lenguaje, a través del cual el hombre exterioriza su mundo interno, tiene que ser, por necesidad, expresionista. Miguel Ángel, por ejemplo, al dibujar el bosquejo de alguna de sus grandes obras, sólo hacía entrever las líneas generales, la imagen vaga que se agitaba en su interior. Cuando poco a poco, a los golpes del cincel fueron apareciendo los sorprendentes pormenores del gesto y la musculatura, podía afirmarse que se estaba frente a una maravillosa obra de arte. Cuando, finalmente, el artista lanzó el martillo contra la escultura exclamando "¡habla!," proclamaba el triunfo del genio que expresaba con tanta fidelidad sobre el mutismo del mármol lo que antes era una simple impresión de la fantasía.

El arte se realiza dando rostro, ojos y expresión a las imágenes del mundo interno. El artista, así, alcanza la plenitud de su capacidad estética al poder expresarse a sí mismo y revelarnos lo más secreto de su individualidad. La dimensión del artista está en proporción a su capacidad de dar vida a su mundo espiritual: "Ser uno, como artista, vale tanto como poder 'decirse' (expresarse)."<sup>10</sup>

Cuando nuestra experiencia interior se expresa, sale del plano subjetivo y adquiere una proyectividad comunicativa desde el momento en que los demás pueden conocerla y valorarla. El filósofo, hablando consigo mismo, vive el momento impresionista de su pensar en una forma subjetiva; al traducirlo en palabras, "vive" el momento expresionista de la forma idiomática que intenta ser una representación lo más exacta posible del pensamiento o experiencia interna.

Está hoy muy de moda en los movimientos de inspiración social y religiosa la palabra "vivencia," que no significa otra cosa que dar vida, encarnar en acción de repercusión masiva el dinamismo espiritual de una doctrina, impulso psíquico a exteriorizar lo personal. En esta vivencia volvemos a encontrar las dos situaciones perfectamente definidas por la psicología empírica: a) el hecho de conciencia (impresionismo), en tanto que el sujeto se aprehende a sí mismo, refleja o no reflejamente, en una determinada situación psíquica; b) activa voluntad de plasmación (expresionismo) y realización objetiva de los valores.

En el lenguaje literario, lo no sensible — visión del mundo — se comunica por formas sensibles. El puente sensorial de tono y ritmo en la poesía es necesario al oyente para interpretar la concepción del poeta en sus múltiples formas. "La actitud expresionista, puede considerarse, por lo tanto, como la objetivación de lo internamente intuido."<sup>11</sup>

El expresionismo del lenguaje, como lo entendemos en este trabajo, juega un papel extraordinario en el análisis y diferenciación de los valores culturales de un pueblo. Ejemplo de esto — muy común — es la literatura grecolatina y, como hallazgo reciente que ha llamado la atención de lingüistas y antropólogos, está el de la literatura náhuatl, de extraordinaria riqueza expresiva por el uso del simbolismo, la metáfora y la armonía de la lengua apoyada en instrumentos musicales.

El ritmo poético debe considerarse también en el doble aspecto que hemos descrito. Limitarlo a un simple efecto acústico sería mutilar el concepto expresionista del lenguaje. Hay que conceder, sin embargo, que mientras en música el valor representativo se encierra en la armonía, en el lenguaje el ritmo es sólo uno de los elementos expresivos.

Las diferentes especies de ritmo se reducen, según Emilio Alarcos Llorach, a cuatro, en función del contenido comunicativo que es el valor primordial del lenguaje:

- a) Una secuencia de sonidos, de material fónico; b) una secuencia de funciones gramaticales, acompañadas de entonación; c) una secuencia, la métrica, de sílabas acentuadas o átonas según determinado esquema; d) una secuencia de contenidos psíquicos (sentimientos, imágenes, etc.).<sup>12</sup>

Hay otros elementos psíquicos que se suceden en periodicidad recurrente dentro del ritmo para apoyar la expresión de contenido, como el ordenamiento acompasado de la vivencia interior y de las asociaciones sensoriales, que hacen que el verso se deslice sin violencias ni rupturas contrarias a la relación entre el ritmo interior o el exterior, a pesar de que un verso no sea exactamente igual al que le antecede.

Esta unidad y variedad simultánea en la secuencia del ritmo, es descrita por G. S. Fraser en una forma gráfica:

When we stand on the sea-shore, and watch waves breaking on the sand and being sucked out again, there is a basic similarity in the motion of each wave, but no two waves break in a manner that is absolutely identical. This similarity in difference of the motion of waves we call rhythm. There is a similar phenomenon, not only very obviously in successive lines of verse but also in written prose and in spoken speech, at all its various levels of formality and informality.<sup>13</sup>

El ritmo interior impone su cadencia sobre el ritmo exterior, porque las palabras no son sino un esfuerzo de proporción y ajustamiento a la experiencia interna del poeta que se ve como acosado por las figuras de su mundo lírico, como tan bellamente lo ha expresado José Hierro:

Niego que el ritmo sea una consecuencia de la ordenación de unas palabras determinadas. Son, por el contrario, las palabras una consecuencia del ritmo. El poeta, al crear, lo que hace es recordar un poema perdido. Un poema del cual no le queda más que la tonalidad y el ritmo. Su acierto estriba en poner, en sobreponer, al ritmo preexistente aquellas palabras que por su sonido expresen, sin género de dudas para el lector, lo que él entiende perfectamente sin necesidad de palabras. El poema existe, nebuloso, en el poeta, porque en su conciencia existe, ya organizado, un ritmo total, una sucesión de ritmos.<sup>14</sup>

Cada lengua, por consiguiente, se desarrolla sobre un ritmo que responde a la necesaria correlación entre el contenido y las formas materiales del sonido lingüístico. El hablante, para quien la lengua es algo de su vida, recurre instintivamente a los esquemas rítmicos que subyacen en el subconsciente y "alertan la memoria del mismo en el uso determinado de cada uno de ellos" . . . Los hechos que acontecen "en este caso crean la impresión del ritmo que llamo de fondo, pues el hablante reconoce el significado metido en esta fluencia, que es característica del fenómeno lingüístico. No habría ritmo si cada parte no lo fuese del conjunto de una estructura que para su realización alinea en el tiempo."<sup>15</sup>

Como parte esencial del ritmo, la disposición de los acentos y las rimas logra la reiteración métrica a lo largo de la estrofa, acentuando a través de las impresiones acústicas no el sonido material de las palabras, sino el contenido interior del ritmo como instrumento de lo que Humboldt llamó la forma "interior" del lenguaje.

La diversidad de ritmos responde a la intención del poeta que establece un diálogo con el "oyente," sugiriendo asociaciones o convencionalismos que son parte de la vida social o cultural a la que ambos pertenecen.

Desde Platón, Aristóteles, Horacio, Cicerón y Quintiliano — por citar los más importantes — se insistía en la necesidad de que número y armonía deben ajustarse al discurso y de que las medidas deben convenir “a los diferentes caracteres que quieren expresarse.”<sup>16</sup> Aristóteles, haciéndose eco de Platón, y superándolo en muchos aspectos, explica ampliamente en los capítulos V y VI de su *Poética* la función de las formas literarias unidas a los diferentes ritmos para dar a conocer las costumbres y pensamientos que hacen felices o desdichados a los pueblos. Habrá un ritmo para lo heroico, otro para la tragedia, otro para la fábula. Unos ritmos se adaptan al llanto y a la queja de la elegía, otros a la risa burlona del epigrama o de la sátira.

Un comentario sobre la naturaleza del metro, excelente en lo que es paráfrasis de la doctrina de Aristóteles y Platón, recuerda que el metro, “frame in which meter encloses experience is like the artificial border of a painting; like a picture frame, meter reminds the apprehender unremittingly that he is not experiencing the real object of ‘imitation’ (in the Aristotelian sense) but is experiencing instead that object transmuted into symbolic form . . . whether symbolic sounds are attached to it or not . . .”<sup>17</sup>

La lengua literaria, al hacerse poética, intensifica la intención del creador literario que, a través de las modalidades de la palabra convertida en arte, nos puede llevar hasta la entraña misma de la filosofía de un pueblo que nos da su visión del mundo y de la historia en el ritmo mental y acústico de la poesía.

Héctor Soto-Pérez

California State University, Los Angeles

#### NOTAS

<sup>1</sup>Amado Alonso y Raimundo Lida, “El concepto lingüístico de impresionismo,” en *El impresionismo en el lenguaje* (Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1956) pág. 130.

<sup>2</sup>Ibid., pág. 212.

<sup>3</sup>“Impresionismo, expresionismo y gramática,” en *El impresionismo . . .*, pág. 53.

<sup>4</sup>Amado Alonso y Raimundo Lida, artículo citado, pág. 145.

<sup>5</sup>Elise Richter, artículo citado, pág. 66.

<sup>6</sup>Amado Alonso y Raimundo Lida, pág. 162.

<sup>7</sup>Ibid. pág. 164.

<sup>8</sup>Edward Spranger, *Forma de vida*, traducción de Ramón de la Serna, (Madrid: Ediciones de la Revista de Occidente, 1935), págs. 183-184.

<sup>9</sup>Elise Richter, artículo citado, pág. 78.

<sup>10</sup>María Rilke, citado por Elise Richter, pág. 78.

<sup>11</sup>María Rilke, Ibid., pág. 80.

<sup>12</sup>“Secuencia sintáctica y secuencia rítmica,” en *Elementos formales . . .*, págs. 11-12.

<sup>13</sup>*Metre, Rhyme and Free Verse*, (Great Britain: Cox, & Wyman Ltd. Fakenham, Norfolk, 1970) pág. 1.

<sup>14</sup>“Palabras antes de un poema,” en *Elementos formales . . .* pág. 87.

<sup>15</sup>Lopez Estrada, *Métrica Española . . .* pág. 40.

<sup>16</sup>Platón, “La República,” en *Diálogos*, pág. 483.

<sup>17</sup>Paul Fussell, Jr., *Poetic meter and poetic form* (New York: Random House, 1965) pág. 14-15.