

ALGUNOS ASPECTOS DE LA COMPOSICIÓN STEINIANA

Manuel Brito

En este estudio tratamos de exponer aquellas características principales que inciden en la composición steiniana. Ponemos de relieve los principales elementos que se encuentran en su técnica narrativa así como en su poética. Especialmente, resaltamos su interés por el lenguaje, por la palabra, el papel del tiempo y la conexión paralela que se establece con otros movimientos artísticos de su época.

In this study we try to investigate those features that characterize the Steinian composition. We emphasize the main elements that we can find in her narrative technique as well as her poetics. We especially bring out her interest in the language for itself, the role of the word and the parallel connection that is established between her ideas and some artistic movements.

Uno de los aspectos más interesantes de la obra literaria de Gertrude Stein se centra en sus ideas acerca de la composición. Stein se interesaba especialmente por un proceso creativo donde el lenguaje, la palabra, se liberasen de su literalidad para dar paso a que el autor, alejándose de nociones sistemáticas, pudiera sentir casi exclusivamente a través de la palabra misma, haciéndola suya y personalizándola. La renovación que predicaba Stein iba paralela con otros movimientos artísticos de principios del siglo XX como, por ejemplo, el expresionismo, el cubismo, el surrealismo o los círculos artísticos de De Stijl en La Haya o la Bauhaus en Alemania. Todos pretendían buscar soluciones definitivas a la relación definitiva entre vida y arte.

La idea de la composición, como tal, provenía de la visión que tenía Stein de la clara relación que se establecía entre pintura y literatura. Esto lo desarrolló, fundamentalmente, a través de Cézanne, de quien tomó la idea de que la composición no tenía por qué ser una idea central sobre la que giraban todos los

elementos, sino que cada cosa, cada parte de esa composición es tan importante y hay que dedicarle tanta atención como al todo de la composición. Este es un hecho primordial que ella misma expone en «A Transatlantic Interview 1946» y que era la primera vez que se utilizaba en lo que respecta a la literatura¹. Pero incluso podemos retrotraernos en el tiempo y apreciar como su primera influencia importante en el devenir literario al filósofo William James. La estancia de Gertrude Stein en Radcliffe con el filósofo y psicólogo norteamericano le llevó a interesarse por los procedimientos internos de la mente humana y en vez de inclinarse por una línea narrativa convencional se fijó especialmente en cómo los sentidos perciben la realidad externa, es decir, «*she sought to grasp 'basic natures' and struggled to find a way to externalize in words, and with exactitude, all these very internal states*»².

El libro de William James, *The Principles of Psychology*, ya había expuesto una de las ideas principales que desarrollará Gertrude Stein posteriormente, como es aquella que dice que el pensamiento es siempre continuo, siempre está fluyendo, una idea que conecta evidentemente con la apuntada por Alfred N. Whitehead, de quien Stein era también amiga. Y, como complemento a ese concepto, tenemos la aparición de las fragmentaciones o interrupciones que para William James «*no more break the flow of the thought that thinks than they break the time and space in which they lie*»³. Este hecho de que las fragmentaciones o interrupciones no interrumpen el flujo continuo del pensamiento llevó tanto a Gertrude Stein como al propio William James a fijarse en las diferentes partes del discurso y también, por supuesto, en la palabra como tal. De este modo, tenemos que las sensaciones o percepciones que se puedan captar de palabras aparentemente sin sentido, cuando aparecen en solitario, como «*and*», «*if*» o «*but*», tienen una importancia igual al sentimiento que podamos aprehender de palabras como «*blue*», o «*cold*», como afirma James. Es decir, esto conlleva que ambos no van a buscar deliberadamente una lógica al discurso, sino que tienden a fijarse en las palabras a las que consideran receptáculos de sentimientos. El lenguaje convencional no es un instrumento, en consecuencia, que sirva para captar el «*stream of consciousness*» (término que, curiosamente, es recogido del libro de James, *The Principles of Psychology*). Esta incapacidad no radica exclusivamente en la pobreza del lenguaje, sino en nuestros hábitos mentales al captar el lenguaje, ya que James nos dice que nos fijamos más bien en las partes «*substantive*» de él, normalmente la última palabra, a través de las cuales nos dirigimos siempre a buscar una conclusión. Por ello, nos conmina a que nos fijemos y seamos conscientes de sus diferentes partes ya que poseen también suficiente entidad por sí mismas:

¹ Gertrude Stein, «A Transatlantic Interview 1946», *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, Robert B. Haas ed., Black Sparrow Press, Los Angeles, 1974, p. 15.

² Robert Bartlett Haas, «Narrative As Process», *A Primer for the Gradual Understanding of Gertrude Stein*, p. 43.

³ William James, citado por Elizabeth Sprigge en la introducción al libro de Gertrude Stein, *Look At Me Now and Here I Am*, Penguin, Hammondsworth, 1971, pág. 14. De ahora en adelante utilizaremos la nomenclatura (LMN) para referirnos a est

There is not a conjunction or a preposition, and hardly an adverbial phrase, syntactic form, or inflection of voice, in human speech that does not express some shading or other of relation which we at some moment actually feel to exist between the larger objects of our thought... We ought to say a feeling of «and», a feeling of «if», a feeling of «but», and a feeling of «by», quite as readily as we say a feeling of «blue», or a feeling of «cold». Yet we do not: so inveterate has our habit become of recognizing the existence of the substantive parts alone, that language almost refuses to lend itself to any other use⁴.

Siguiendo en líneas generales esta argumentación, Stein va a dejar que las diferentes partes del lenguaje se manifiesten por sí mismas e incluso que se repitan y siendo siempre consciente de que cada elemento tiene una carga intelectual y potencialmente emocional. Una de las consecuencias importantes que se derivan de esta postura es la diferenciación que ella lleva a cabo entre poesía y prosa como modos diferentes de actuación del lenguaje. Ella misma nos explica las diferencias que existen entre ambos géneros al definirlos en «*Poetry and Grammar*». En cuanto a la prosa nos dice:

Prose is the balance the emotional balance that makes the reality of the paragraphs and the unemotional balance that makes the reality of sentences and having realized completely realized that sentences are not emotional while paragraphs are, prose can be the essential balance that is made inside something that combines the sentence and the paragraph. (*LMN*, 137)

Y, por otra parte, en el mismo artículo nos ofrece una definición de la poesía que se basa, fundamentalmente, en la utilización del nombre o sustantivo:

Poetry is concerned with using with abusing, with losing with wanting, with denying with avoiding with adoring with replacing the noun. It is doing that always doing that, doing that and doing nothing but that. Poetry is doing nothing but using losing refusing and pleasing and be traying and caressing nouns. That is what poetry does, that is what poetry has to do no matter what kind of poetry it is. (*LMN*, 138)

Si nos atenemos a estas definiciones parece que Stein nos dice que nos acercamos a la poesía de manera más intensa que a la prosa, por cuanto percibimos su presencia de un modo más inmediato al nombrar cada cosa de manera literal, a través del sustantivo, mientras que la prosa se manifiesta a través de la denotación.

⁴ William James, *The Principles of Psychology*, vol. I, Dover Pub., New York, 1950, pp. 243-244.

Pero quizás haya sido Randa K. Dubnick quien ha precisado de un modo más analítico esta cuestión aplicando para ello las ideas de lingüistas como Saussure, Jakobson o semiólogos como Roland Barthes cuando diferencian entre el eje horizontal y el eje vertical en el lenguaje. Si Stein nos dice que la prosa está más bien relacionada con la frase y el párrafo, donde la sintaxis juega un papel fundamental; y la poesía, por otra parte, con el vocabulario y, más concretamente, con el nombre, nos está sugiriendo esas operaciones lingüísticas que aplica acertadamente Dubnick:

When Stein says that the key element in prose is the sentence, and that verbs, prepositions, and conjunctions (which function to hold the syntax of the sentence together) are important in prose, she is implying an emphasis on the horizontal axis of language. On the other hand, the vertical axis of language links words by associations based on similarity and/or opposition, and has to do with the selection of words⁵.

Stein viene a preconizar una relación directa entre lenguaje y «*consciousness*», donde el primero debe reflejar los mecanismos característicos de la mente. Si seguimos el ensayo de Gertrude Stein, «*Poetry and Grammar*», podemos apreciar qué elementos del lenguaje son los apropiados para llevar a cabo esa identificación entre lenguaje y modos de pensar. En primer lugar, se produce un rechazo a la utilización de sustantivos en la prosa ya que no los cree necesarios para su estilo denotativo:

A noun is a name of anything, why after a thing is named write about it. A noun is adequate or it is not. If it is adequate then why go on calling it, if it is not then calling it by its name does no good. (*LMN*, 125)

Esta postura conlleva algunas implicaciones ya explicitadas por críticos tan prestigiosos como Tony Tanner o David Lodge. Quizás la explicación del primero sea más ilustrativa y pertinente a este respecto. Tanner nos habla de un deseo de Stein de liberar a los nombres de su pasado de la significación y connotaciones que han ido adquiriendo a lo largo del tiempo y que es consustancial e ineludible en el individuo. Para Tanner, Stein se confundió al tratar de ver la realidad como si fuera por primera vez, al no utilizar palabras que pudieran contener experiencias o matices de realidades previas, cuando en realidad la cuestión principal para ella era estimular o evocar la cualidad inherente a las cosas existentes. Esta postura parece más coherente puesto que es sólo a través del contraste con el pasado cuando apreciamos la reorientación que hemos sufrido en nuestra realidad presente y, en este caso, la aparición de un lenguaje renovador que nos llegue más directamente, «*The writer brings the past to bear on the present in a new way: indeed it is*

⁵ Randa K. Dubnick, *Gertrude Stein and Cubism: A Structural Analysis of Obscurity*, University Microfilm International, Ann Arbor, 1977, p. 54.

*only by using the old that we can ascertain what is new»*⁶. Stein modifica este planteamiento negativo con respecto a los nombres cuando éstos se aplican a la poesía, cuyo ejemplo más preclaro podría ser su famoso verso «*A rose is a rose is a rose is a rose*», y que ella explica otorgándoles indudables matices emocionales en este caso:

I have said that a noun is a name of anything by definition that is what it is and a name of anything is not interesting because once you know its name the enjoyment of naming it is over and therefore in writing prose names that is nouns are completely uninteresting. But and that is a thing to be remembered you can love a name and if you love a name then saying that name any number of times only makes you love it more, more violently more persistently more tormentedly. Anybody knows how anybody calls out the name of anybody one loves. And so that is poetry really loving the name of anything and that is not prose. (LMN, 138-139)

Por otra parte, dentro de la prosa tampoco los adjetivos gozan de su preferencia, ya que están relacionados con los sustantivos, «*Because after all adjectives effect nouns and as nouns are not really interesting the thing that effects a not too interesting thing is of necessity not interesting*» (LMN, 126). De los demás elementos gramaticales de la oración, el pronombre es más aceptable que el nombre porque «*practically they cannot have adjectives go with them*» (LMN, 128). Valora, asimismo, los artículos si van en solitario y por no estar calificando a ninguna cosa; a las conjunciones por su energía y a las preposiciones por su máxima ambigüedad. Todos estos hechos nos llevan a la pregunta de cuáles son las preferencias de Gertrude Stein en cuanto a la utilización de elementos de la oración. La respuesta realmente parece clara: aquellas partes que posibilitan el equívoco y la ambigüedad, por lo que se va a dirigir especialmente a los verbos y a los adverbios:

Verbs and adverbs are more interesting. In the first place they have one very nice quality and that is that they can be so mistaken. It is wonderful the number of mistakes a verb can make and that is equally true of its adverb. Nouns and adjectives never can make mistakes can never be mistaken but verbs can be so endlessly, both as to what they do and how they agree or disagree with whatever they do. The same is true of adverbs. In that way one can see that verbs and adverbs are more interesting than nouns and adjectives. (LMN, 126-127)

En consecuencia, Stein se inclina, si nos atenemos a este ensayo, por un vocabulario bastante simplificado y abstracto, donde va utilizar preferentemente

⁶ Tony tanner, *The Reign of Wonder*, Cambridge University Press, New York, 1965, pp. 199-200. Para David Lodge, la no utilización de nombres, acompañada de la preferencia de Stein por aquellos elementos del lenguaje que provoquen ambigüedad como veremos a continuación, tiene mucho que ver con el «speech of aphasics» jakobsoniano. Véase una referencia más amplia en su libro *The Modes of Modern Writing*, Edward Arnold, London, 1977, pp. 149 y 153 respectivamente.

formas verbales como participios y gerundios, o bien pronombres, con el fin de conseguir dilogías en cuanto al sentido normal de la línea narrativa.

El desapego a todo elemento que pueda nombrar a la cosa de una manera literal, y con ello obviar una posible referencia a su pasado, va unido a su consideración del tiempo. Así, cada frase o palabra se debe sentir en el presente, detenerse en sí misma y si le sigue otra frase o palabra debe ser ligeramente diferente, igual que sucede con los diferentes fotogramas de una película de cine; de ahí, la denominación de estilo cinemático a su técnica, como si la imagen se fuera prolongando en el presente. Como afirma Laura Riding, el sentido del tiempo en Gertrude Stein va asociado a su deseo de ver o sentir la belleza que percibe en su experiencia como si fuera la primera vez, con un sentido de frescura que es el que indica la originalidad de la creación que se ha realizado:

When the time-sense acclaims a beauty which was not at first recognized, the finality of this beauty is at once established, it is as though it had never been denied. All beauty is equally final. The reason why the time —sense is realized reveals the finality or classicalness of beauty is that is the feeling of beginning, of primitiveness and freshness which is each age's or generations version of time⁷.

La cuestión radica en responder de manera auténtica a la inmediatez del presente sin referencia a las percepciones generadas en el pasado. Lo importante es utilizar la intensidad del sentimiento en la «*thing seen*». Esto, a su vez, se conecta con la afirmación que hace Stein en «*Composition As Explanation*», donde pone especial énfasis en el presente en el que estamos involucrados y que se hace y forma de acuerdo con nuestra propia visión de ese momento presente:

The only thing that is different from one time to another is what is seen and what is seen depends how everybody is doing everything. This makes the thing we are looking at very different and this makes what those describe it make of it, it makes a composition, it confuses, it shows, it is, it looks, it likes it as it is, and this makes what is seen as it is seen. Nothing changes from generation to generation except the thing seen and that makes a composition. (*LMN*, 21)

Estas consideraciones nos llevan también a una cierta noción de clasicismo, por cuanto nos sugiere que hay elementos eternos que van reapareciendo y de los

⁷ Laura Riding, «The New Barbarism and Gertrude Stein,» *Transition*, núm. 3, p. 161. Para una profundización en esta acepción del tiempo en Gertrude Stein, véase Janet B. Minc, *An Interdisciplinary Study of the Early Works of Gertrude Stein in the Context of Cubism*, University Microfilm International, Ann Arbor, 1979, pp. 11-14, donde estudia la diferenciación que hace Stein de «human nature», que en palabras de Minc «relies upon memory for the recognition of present truth and the remembrance of knowing instead of the direct and immediate contact with external reality through which the essential nature of things emerge», y «human mind», que es la que preconiza Stein al rechazar los recuerdos con el fin de «to achieve a pure perception of the essential nature of himself and his relation to external reality through self».

que nos debemos sentir responsables al otorgarles una nueva visión. Por lo tanto, el concepto del tiempo en Stein se contraponen al de la narrativa tradicional, donde estamos obligados a contrastar y buscar la causalidad de los hechos que se van desarrollando; sin embargo, en Stein nos detenemos y fijamos en el objeto dentro de un tiempo subjetivo que va cambiando de acuerdo con nosotros mismos:

The composition we live in changes but essentially what happens does not change. We inside us do not change but our emphasis and the moment in which we live changes. That is it is never the same moment it is never the same emphasis at any successive moment of existing. Then really what is repetition. It is very interesting thing to ask and it is very interesting thing to know. (LMN, 117)

Stein ha introducido aquí el término «*repetition*», que es parte importante en su técnica literaria. La repetición no es simplemente un artificio rítmico ni un «*leitmotif*» sinfónico, como muy bien acierta a decir Harvey Eagleson, sino que también tiene una relación con la idea filosófica del tiempo si tenemos en cuenta los tres conceptos que ella introduce, como son el «*continuous present*», «*using everything*» y «*beginning again and again*», tres elementos que Eagleson explica de esta manera:

Continuous present... The past which was once the present, no longer exists except as it remains in the present as memory, and the future will not exist until it becomes the present. Composition to have any validity either to contemporaries or to posterity must be a presentation, «*using everything*» of the present, but as the present instantaneously becomes the past and as «*naturally one does not know how it happened until it is well over beginning happening*», a presentation of the present involves a continuous «*beginning again*», that is, repetition⁸.

La repetición no sólo cuenta con un aspecto formal, el cual también se podría relacionar con la técnica cinematográfica ya apuntada por nosotros y que ella desarrolló de manera más amplia en su conferencia «*Portraits and Repetitions*», sino que también se dirige al conocimiento completo de las personas u objetos que intenta describir de manera total:

Slowly every one in continuous repeating, to their minutest variation, comes to be clearer to some one. Every one who ever was or is or will be living sometimes will be clearly realized by some one. Sometime there will be an

⁸ Harvey Eagleson, «*Gertrude Stein: Method in Madness*», *The Sewanee Review Quarterly*, vol. XLIV, pp. 167-168. David Lodge también se ajusta en líneas generales a esta versión, que Eagleson estableciera en 1936, en su libro *The Modes of Modern Writing*, p. 147. Asimismo Michael J. Hoffman en su libro *Gertrude Stein*, Twayne Pub., Boston, 1976, hace referencia a este hecho, siempre bajo la perspectiva del tiempo, aunque no menciona en estas páginas el término «*using everything*», pp. 105-106.

ordered history of every one. Slowly every kind of one comes into ordered recognition. More and more then it is wonderful in living the subtle variations coming clear into ordered recognition, coming to make every one a part of some kind of them, some kind of men and women. Repeating then is in every one, every one then comes sometime to be clearer to some one, sometime there will be then an orderly history of every one who ever was or is or will be living⁹.

Este hecho lo aprendió Stein del método científico, no en vano —aparte de estudiar psicología con James— también se relacionó estrechamente con los estudios sobre biología que llevaba a cabo su amigo Leo Solomons. La ciencia siempre aparece ocupada con la descripción total del objeto que trata. Stein insiste una y otra vez en lo que nos sucede, cambiando muy ligeramente en cada frase sucesiva, pero siempre muestra las cosas que llevamos dentro, insistiendo y repitiendo hasta su conocimiento completo, y la forma de insistir en esas realidades es un claro reflejo de la personalidad del autor. En este sentido, la composición steiniana considera que el lenguaje tiene suficiente entidad por sí mismo y se acerca a él como una realidad que refleja la huella personal del creador de manera definitiva.

MANUEL BRITO

Universidad de La Laguna

⁹ Gertrude Stein, *The Making of Americans. Being a History of Family in Progress*, Something Else Press, New York, 1966, p. 128.