

SC
FFL-FL
195

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE LINGÜÍSTICA, LÓGICA, LENGUAS MODERNAS Y
FILOSOFÍA DE LA CIENCIA
(ÁREA DE CONOCIMIENTO DE TEORÍA DE LA LITERATURA)



LA TEORÍA LITERARIA DE AMADO ALONSO

Tesis que para la obtención del grado de Doctor presenta el Licenciado Juan Carlos Gómez Alonso bajo la dirección del Dr. D. Tomás Albaladejo Mayordomo, Catedrático de Teoría de la Literatura de la Universidad Autónoma de Madrid.

R.B.C. 59.860

vº. Bº.

El Director de la Tesis.

T. Albaladejo

Madrid, Abril de 1994.

Para mis Padres.

AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer al profesor D. Antonio García Berrio su generosidad de Maestro, pues muchas de sus ideas sustentan esta obra.

Al Profesor D. Rafael Lapesa, quien gentilmente me habló de la personalidad de Amado Alonso.

A la Profesora D^a Isabel Paraíso, de quien aprendí las primeras nociones de Crítica Literaria en la Universidad de Valladolid.

Al Profesor Vítor Manuel de Aguiar e Silva, quien me hizo muchas sugerencias durante mi estancia en la Universidade do Minho en Braga (Portugal).

A D^a Joan Evans de Alonso y a su hijo Juan, por sus cariñosas cartas y el envío de un ejemplar fotocopiado de la Tesis Doctoral de Amado Alonso.

A mi familia por todo. Y a todos los amigos y profesores que me han alentado y ayudado de muy diversos modos durante estos años, especialmente a mis compañeros en la Universidad Autónoma de Madrid, J. M. Cuesta Abad y F. J. Rodríguez Pequeño.

Al C. M. U. Santa Cruz de Valladolid, y al C. M. U. "César Carlos" de Madrid, centros donde se ha llevado a cabo la elaboración de esta Tesis Doctoral.

A mi Maestro y Director de la Tesis Doctoral, D. Tomás Albaladejo Mayordomo, por sus enseñanzas permanentes y por su comprensión, generosidad y continua ayuda.

ÍNDICE

- 1- INTRODUCCIÓN, 10

- 2- BIOGRAFÍA DE AMADO ALONSO, 17
 - 2.1.- Vida y obra de A. Alonso, 18
 - 2.2.- En el Instituto de Filología, 26
 - 2.3.- Labor de A. Alonso al frente del Instituto, 30
 - 2.4.- Última etapa, 37

- 3- SITUACIÓN HISTÓRICA, 46
 - 3.1.- El Positivismo, 51
 - 3.2.- Antipositivismo, 55
 - 3.3.- Los movimientos formalistas, 60
 - 3.4.- Formalismo ruso, 65
 - 3.5.- Estructuralismo, 82
 - 3.5.1.- Estructuralismo Checo, 83
 - 3.5.2.- Estructuralismo francés, 86
 - 3.6.- New Criticism, 88

- 4- LA ESTILÍSTICA, 99
 - 4.1.- Planteamiento general, 105
 - 4.2.- Las dos estilísticas, 115

- 4.3.- Nuevos rumbos de la estilística, 119
- 4.4.- Desarrollo de la estilística, 122
 - 4.4.1.-La estilística descriptiva, 126
 - 4.4.1.1.- Ch. Bally, 128
 - 4.4.1.2.- J. Marozeau, 134
 - 4.4.1.3.- Ch. Bruneau, 137
 - 4.4.1.4.- M. Cressot, 139
 - 4.4.2.- La estilística idealista, 142
 - 4.4.2.1.- B. Croce, 143
 - 4.4.2.2.- K. Vossler, 150
 - 4.4.2.3.- L. Spitzer, 156
 - 4.4.2.4.- H. Hatzfeld, 161
 - 4.4.2.5.- Otros teóricos, 163
 - 4.4.3.-Nuevos rumbos de la estilística, 164
 - 4.4.3.1.- Estilística generativa, 165
 - 4.4.3.1.1.- S. R. Levin, 167
 - 4.4.3.1.2.- J. Cohen, 168
 - 4.4.3.2.-Estilística estructural, 169
 - 4.4.3.2.1.- M. Riffaterre, 172
 - 4.4.3.2.2.- P. Guiraud, 174
 - 4.4.3.3.- Estilística funcional rusa, 175
 - 4.4.3.4.- Estilística lingüística, 182
 - Enkvist, Spencer y Gregory
- 4.5.- La estilística hispánica, 189
 - 4.5.1.- Dámaso Alonso, 195
 - 4.5.2.- Carlos Bousoño, 202

5.- RELACIÓN ENTRE ESTILÍSTICA Y TEORÍA DE LA LITERATURA, 206

6.- RELACIÓN ENTRE LINGÜÍSTICA Y TEORÍA DE LA

LITERATURA, 237

6.1.- Diferencia entre el ámbito europeo e hispanoamericano y el ámbito anglosajón, 239

6.2.- Relación entre Estilística y Lingüística, 247

7.- AMADO ALONSO: DE LA ESTILÍSTICA HACIA UNA TEORÍA DE LA LITERATURA, 259

8.- LA ESTILÍSTICA DE AMADO ALONSO, 272

8.1.- Dos tipos de estilística, 281

8.2.- Propuesta de A. A.: la estilística como ciencia de los estilos, 287

8.3.- ¿Qué estudia la estilística de Amado Alonso?, 290

8.4.- Proceso de análisis, 303

8.5.- Finalidad de la estilística, 305

8.6.- La estilística como sistema expresivo, 307

8.7.- La estilística frente a la crítica tradicional, 318

8.8.- El estudio estilístico de las fuentes literarias, 325

8.9.- Estilística idealista y estilística estructural, 341

8.10.- La idea de texto en el análisis de Amado Alonso, 346

8.11.- La importancia del lector en la recepción textual, 351

8.11.1.- Dos tipos de lectores, 362

9.- PLANTEAMIENTOS ESTILÍSTICOS EN LOS ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, 367

- 9.1.- El artículo, 373
- 9.2.- El diminutivo, 379
- 9.3.- Construcciones con verbos de movimiento, 389
- 9.4- Estudios de Fonética, 395

10.- PLANTEAMIENTOS ESTILÍSTICOS EN LOS ESTUDIOS
LITERARIOS, 404

- 10.1.- Amado Alonso: crítica del sentimiento, 412
 - 10.1.1.- Sentimiento e intuición, 426
 - 10.1.2.- Proceso de creación, 437
 - 10.1.3.- El sentimiento en todo tipo de
obra literaria, 451
 - 10.1.4.- Sentimiento y dicción, 453
 - 10.1.5.- Dos tipos de poesía, 457
 - 10.1.5.- La afectividad, 470

- 10.2.- Amado Alonso: crítica de la forma, 476
 - 10.2.1.- Evocación y sugerencia, 483
 - 10.2.2.- Importancia de la dicción, 491
 - 10.2.3.- El lenguaje es desimpresio-
nista, 494
 - 10.2.4.- Amado Alonso y Saussure, 498
 - 10.2.5.- Predominio de la semántica sobre
la sintaxis, 505
 - 10.2.6.- Prosa, poesía y prosa poética, 511
 - 10.2.7.- El ritmo, 519
 - 10.2.7.1.- El ritmo del verso, 528
 - 10.2.7.2.- El ritmo de la prosa, 534
 - 10.2.7.3.- Clases de ritmos, 539

11.- CONCLUSIONES, 542

12.-BIBLIOGRAFÍA, 554

12.1.- De Amado Alonso, 555

- Libros, 555

- Artículos, notas, reseñas y misceláneas, 557

- Prólogos, 580

- Revista de revistas, 581

- Discos (Recitaciones), 583

12.2.- Bibliografía general, 584

1.- INTRODUCCIÓN

El trabajo que a continuación presentamos ha surgido con la intención de rescatar la figura de Amado Alonso, y sistematizar, interpretar y reorganizar sus estudios estilísticos (tanto los contenidos en sus trabajos lingüísticos como en los literarios), contextualizándolos en los dominios de la Teoría de la Literatura.

Puede resultar pretencioso e incluso muy ambicioso el título que hemos elegido para este trabajo de investigación, pero creemos que es el más oportuno para resumir el objeto de estudio del mismo; consideramos que recoge de alguna manera, a la vez que los resume, los propósitos que marcaron los estudios estilísticos de Amado Alonso. Con el título de *La Teoría literaria de Amado Alonso* nos proponemos presentar la vida y obra de este autor mostrando una especial atención por todos aquellos aspectos que han influido en sus estudios literarios y en sus análisis

estilísticos, realizando una particular sistematización de los mismos y, paralelamente, una interpretación de lo que se ha venido llamando su estilística en conjunción con sus estudios lingüístico-literarios.

Amado Alonso (1896-1952) es uno de los introductores y mayores investigadores de la Estilística en España, junto con otros discípulos de D. Ramón Menéndez Pidal. Sus estudios gozan de una gran claridad y concisión, lo que le ha merecido la admiración y respeto de no pocos investigadores. La obra de Amado Alonso comienza en los dominios de la Fonética y poco a poco la va extendiendo a los otros dominios de la Lingüística; asimismo se preocupa por el estudio y análisis de las obras literarias desde una perspectiva estilística, que progresivamente va modificando y ampliando con sus investigaciones tanto en el campo teórico como en el práctico-analítico.

Creemos que es importante y fundamental su preparación dentro de la Lingüística y que ésta ha podido influir en la realización de sus investigaciones estilísticas; por ello queremos analizar en qué medida influye su preparación lingüística en el desarrollo de su método de análisis teórico-literario.

Así pues, con este trabajo de investigación queremos contribuir al conocimiento de la figura de

Amado Alonso, y destacar la importancia de su obra para la Lingüística, la Estilística y la Teoría Literaria dentro del mundo hispánico, ya que aún no ha sido estudiado con la suficiente profundidad.

En la realización de este estudio nos hemos encontrado con dos obstáculos importantes: por un lado, la diversidad de campos en los que trabaja nuestro autor, y, por otro, la dispersión de su obra. El primero de los obstáculos se convierte a la postre en una ventaja adicional, no ya tanto para la sistematización de la obra, como para la interpretación de la misma desde una visión panorámica de sus ideas, puesto que abarca los más diversos campos: lingüístico, teórico-literario, histórico e ideológico. Y dispersión, ya que una buena parte de su obra se encuentra diseminada en forma de artículos en gran número de revistas, lo que dificulta la realización del trabajo de investigación.

En el presente trabajo, pues, comenzaremos haciendo referencia tanto a la figura y a la vida de Amado Alonso como a su obra; sin embargo, al tratar de la figura de este autor no pretendemos realizar un exhaustivo estudio biográfico del autor (no es ése el objeto de este trabajo de investigación), y sólo nos detendremos en los aspectos más importantes y relevantes de su vida en relación con el desarrollo de

sus estudios estilísticos y de su obra en general. Respecto a ello, nos proponemos realizar una recopilación bibliográfica de toda la obra de Amado Alonso que se encuentra publicada hasta el momento presente (libros, artículos, reseñas, notas, prólogos e introducciones, etc.).

Hasta ahora Amado Alonso ha aparecido ante la crítica fundamentalmente como un gran lingüista, discípulo de D. Ramón Menéndez Pidal, miembro de la Escuela Española de Filología y Director del Instituto de Filología de Buenos Aires, pero es menos citado y conocido como investigador en el ámbito de la Estilística. Sin embargo la importancia de este autor en la investigación estilística española es notable como muy bien ha señalado el profesor García Berrio¹. No obstante, esta faceta de su investigación ha sido habitualmente olvidada, e injustamente valorada en su conjunto. Por ello hemos querido presentar una obra monográfica que, sin olvidar los estudios lingüísticos realizados por Amado Alonso, tuviera en cuenta

¹ GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973, p. 82. También en GARCÍA BERRIO, A., y HERNÁNDEZ, T., *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988, p. 79 ("Por su parte, Amado Alonso, tal vez el filólogo más profundo y completo del grupo, no es independiente tampoco del espíritu de la 'escuela española'; si bien su precoz asimilación del estructuralismo saussureano europeo, o de los estímulos inmediatos de Spitzer y de la 'nueva crítica' en América, lo presentan como nuestro crítico más abierto y cosmopolita").

principalmente sus estudios y análisis estilísticos. Así pues, nos vamos a ocupar tanto de los aspectos lingüísticos de su investigación como de los estéticos y filosóficos, siempre que aporten nuevas luces a los estudios estilísticos que realizó. Estudiaremos, pues, su método de análisis, su concepto de estilística, la finalidad del estudio que propone, la importancia que concede a los estudios tradicionales y a los que se estaban realizando contemporáneamente... En último término nos proponemos investigar en qué consiste para él el lenguaje poético, y cuál es su propuesta de acercamiento y análisis de las obras de arte literarias.

Para ello creemos necesario, en primer lugar, situar la estilística de Amado Alonso en el contexto ideológico de la época, junto a los movimientos y escuelas que proponían diferentes acercamientos al estudio de la obra literaria, para poder entender y valorar en su justa medida las propuestas estilísticas y teórico-literarias que propone Amado Alonso. Nuestro autor, que desde muy joven trabaja fuera de España, mantiene un intenso contacto con los investigadores y estudios que se estaban realizando en este país, y se convierte en determinados momentos críticos (Guerra Civil española) en el baluarte de los mismos, con una activa labor investigadora, docente y editorial desde Argentina (y al final de su vida desde Estados Unidos).

Amado Alonso, en consecuencia, siempre ha sido considerado miembro de la Escuela Española, y, por lo tanto, incluido dentro de los ámbitos de la estilística idealista. Sus estudios estarían, pues, en la línea de los demás críticos españoles del momento. Sin embargo creemos que las propuestas estilística que lleva a cabo Amado Alonso bien pueden sobrepasar los límites que han sido marcados para la estilística española, e incluso para la Estilística en general. Por ello consideramos que es necesario realizar un análisis de la obra de Amado Alonso desde una perspectiva más ambiciosa, proponiéndonos estudiar la importancia y el alcance que tuvo la investigación estilística de este autor en el desarrollo de la Estilística, en un primer momento, y sus aportaciones a la Teoría de la Literatura.

En resumen, creemos que Amado Alonso realiza un análisis de las obras literarias teniendo en cuenta el hecho literario en su conjunto, y nos proponemos el análisis de la contribución de Amado Alonso no sólo a la Estilística sino también al desarrollo de la Teoría de la Literatura.

2.- BIOGRAFÍA DE AMADO ALONSO.

2.1.- Vida y obra de Amado Alonso¹

Amado Alonso García, destacado filólogo de la Escuela Española, nació el día 13 de septiembre de 1896

¹ Antes de comenzar este apartado queremos destacar la inestimable ayuda del Profesor Rafael Lapesa, que muy amablemente nos concedió una entrevista en su casa de Madrid el día 7 de julio de 1990, en la que nos orientó acerca de algunos puntos de este capítulo sobre la vida de Amado Alonso, su relación con él y sobre la importancia que tuvo el Instituto de Filología de Buenos Aires (ya que él fue un gran amigo de Amado Alonso, además de su "albacea lingüístico"). Además de tomar importantes notas y datos bibliográficos para el presente trabajo pudimos escuchar con placer unos discos en los que A. Alonso recitaba fragmentos del *Quijote* de Cervantes, en uno, y de *Poeta en Nueva York* y de *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* de Lorca, en otro. El profesor Lapesa nos facilitó incluso una fotocopia de las palabras que pronunció en la entrega del Premio Amado Alonso en el Colegio Nacional de Buenos Aires el día 21 de septiembre de 1988. Posteriormente, el 23 de enero de 1993, de nuevo tuvo la gentileza de recibirnos de nuevo en su casa para volver a hablar de la vida y obra de Amado Alonso; en el transcurso de la charla nos dejó una fotocopia manuscrita de un artículo suyo que posteriormente ha sido publicado en: LAPESA, R., "Mi recuerdo de Amado Alonso", que aparecerá publicado en: *Hispania Helvética* 4. *Estudios de Literatura y Lingüística española en honor de Luis López Molina*, Publicaciones de la Sociedad Suiza de Estudios Hispánicos, 1992, pp. 321-334; asimismo véase "Amado y Dámaso Alonso" en: *El legado cultural de España al siglo XXI* (2. *La Literatura: clásicos contemporáneos*), Colegio Libre de Eméritos, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992, pp. 297-320. En estos artículos, pues, está recogida buena parte de lo que nos dijo D. Rafael Lapesa en las conversaciones que mantuvimos con él.

en Lerín (Navarra)², y murió, a la temprana edad de cincuenta y seis años, el día 26 de mayo de 1952 en Arlington (Massachusetts, Estados Unidos de América), quedando troncada, de esta forma, su obra³.

Aún lo recuerda algún compañero suyo, como una persona esbelta de figura y de un porte elegante, que destacaba por su fuerza física: un mocetón navarro⁴.

² Obra en nuestro poder una fotocopia compulsada de la certificación literal de nacimiento, del Juzgado de Paz del Ayuntamiento de Lerín (Navarra), de Amado Alonso García "nacido en el domicilio de sus padres en esta villa el día trece de septiembre de mil ochocientos noventa y seis a las dos de la mañana", que es hijo legítimo de Wenceslao Alonso (sus padres, Cipriano Alonso y Antonia Velasco) y de Clementa García (sus padres, Tomás García y Catalina Echeverría).

³ No nos extenderemos en el presente capítulo en enumerar el conjunto de la obra publicada por Amado Alonso. Para ello remitimos al capítulo final de la bibliografía, en el que hay un apartado donde hemos recogido la totalidad de las obras de Amado Alonso que se encuentran publicadas hasta la fecha.

⁴ Con respecto a su físico "cuenta Dámaso Alonso, que daba clase junto con Amado Alonso en los cursos de verano para extranjeros de la Residencia de Estudiantes, y que oyó una conversación de dos muchachas extranjeras, en la que una hablaba de que tenía de profesor a Alonso, y "la otra le preguntó: "Do you mean the Amado or just the ordinary one?" Al lado de esta versión hay otra que también le oí a Dámaso, que era: "Do you mean the handsome one or the other?" (Cfr. LAPESA, R., "Amado y Dámaso Alonso", *El legado cultural de España al siglo XXI (2. La Literatura: clásicos contemporáneos)*, cit., p. 298; también en: LAPESA, R., "Mi recuerdo de Amado Alonso", cit., p. 322. Vid. ALONSO, D., "Amado Alonso ante la muerte", en: *Insula*, 78, 15 de junio de 1952). Efectivamente, en muchos textos se les conoce por "the two Alonsos", destacando de esta forma su amistad, colaboración y los parecidos ámbitos de estudio, como señala el mismo

Como buen navarro le gustaba correr el encierro de San Fermín (cuando tuvo oportunidad), y demostrar sus dotes de buen pelotari en el frontón. También era muy amigo del folklore, que estudiaba y fomentaba.

En la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central⁵, en el Curso para extranjeros del Centro de Estudios Históricos, conoció a Joan Evans, que a la postre sería su esposa, a pesar de ser ella protestante y él católico, lo que le acarreó algunos pequeños problemas en un principio. Con ella tuvo cuatro hijos⁶.

Su vida académica tuvo una intensa producción, como tendremos ocasión de analizar en la presente investigación, a pesar de su brevedad (1896-1952) y se desarrolló en diferentes países. Cursó el Bachillerato en Pamplona de 1911 a 1914, y la carrera de Filosofía y

Dámaso Alonso en el artículo citado anteriormente.

⁵ Una noticia biográfica sobre Amado Alonso la encontramos en: ALONSO, D., "Noticia biográfica de Amado Alonso", en: *Insula*, 78, 15 de junio de 1952.

⁶ De ellos habla Rafael Lapesa en los siguientes términos: "el mayor, Ramón, un ingeniero de comunicación; el segundo, Guillermo que era arquitecto-urbanista; el tercero Juan, novelista en inglés y profesor de español en un College de la Universidad (Tufts University en Boston); y el pequeño, Fernando, más mimado que ningún otro por ser el más pequeño, como le decían con un argentinismo "el petise", y que no tuvo una actividad intelectual grande; se dedicó a actividades manuales pues era un artista."

Letras en Madrid, de 1914 a 1918. Ya desde 1917 trabajó en el Centro de Estudios Históricos, junto con Américo Castro y Ramón Menéndez Pidal⁷, entre otros; allí profundizó en los estudios de Fonética de la mano del profesor Navarro Tomás, preparación que continuó en la Universidad de Hamburgo de 1922 a 1924 con el profesor Panconzelli-Calzia, compaginándola con su trabajo como lector de español. Después de un breve periodo en España (1924-1927) ya como profesor del Centro de Estudios Históricos, tiempo en que publicó sus estudios sobre la subagrupación románica del catalán, y en el que presentó su Tesis Doctoral en 1927 sobre *Estructura de las "Sonatas" de Valle-Inclán*⁸; ese mismo año se hizo

⁷ Amado Alonso anuncia a R. Menéndez Pidal la aparición de dos hojas de Pergamino del "Roncesvalles" en el Archivo Provincial Navarro; Cfr. PÉREZ VILLANUEVA, J., *Ramón Menéndez Pidal (su vida y su tiempo)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991, p. 244. Para entender lo que significó el Centro de Estudios Históricos y lo que supuso para el mismo Amado Alonso, cfr. LAPESA, R., "Dámaso Alonso, humano maestro de humanidades", en *Homenaje universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, p. 9. En 1920 Amado Alonso y Dámaso Alonso se incorporan al Centro de Estudios Históricos; allí, junto con José Fernández Montesinos y con Salvador Fernández Ramírez (todos ellos del grupo generacional de 27) formarán un equipo de estudio que se ha dado en llamar "Escuela de Pidal", aunque en un primer momento fueron alumnos de Américo Castro. Cfr. PÉREZ VILLANUEVA, J., *Ramón Menéndez Pidal (su vida y su tiempo)*, cit., p. 275.

⁸ La Tesis Doctoral de Amado Alonso fue presentada en la Universidad Central de Madrid en 1927. Sin embargo no habíamos podido consultarla de una forma personal, pues parece haberse perdido de los fondos de la biblioteca en este tiempo, posiblemente en la Guerra Civil española. No obstante sabíamos que había sido

cargo del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires, donde inició las ediciones de la *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana* (1930), la "*Colección de Estudios Indigenistas*" (1931) y la "*Colección de Estudios Estilísticos*" (1932). Allí mismo fundó en 1939 la *Revista de Filología Hispánica* con la cooperación del "Hispanic Institute in the United States". En el Instituto fue considerado como un maestro⁹, no sólo por su capacidad de trabajo sino porque bajo su magisterio llegó el Instituto a las más altas cotas de los estudios hispánicos, coincidiendo con que en España había estallado la Guerra Civil¹⁰.

publicada (entera o parcialmente) al año siguiente (1928) en la revista *Verbum*, XXI, pp. 7-42, y posteriormente en su libro *Materia y forma en poesía*. No obstante, escribimos a su esposa, Joan Evans, que vive en Massachussets (Estados Unidos de América), y tuvo la gentileza de enviarnos una fotocopia de la tesis original de nuestro autor. La Tesis contiene algunas modificaciones del puño y letra de Amado Alonso para la impresión que realizó posteriormente. Agradecemos desde aquí al Profesor Lapesa que nos proporcionara la dirección actual de Joan Evans.

⁹ Vid. *Bibliografía de Amado Alonso. Homenaje de sus discípulos*, Buenos Aires, 1946, pp. 13-20.

¹⁰ Menéndez Pidal destaca la figura de Amado Alonso, como un discípulo querido de él que se encontraba realizando una importante labor en el Instituto de Filología de Buenos Aires. MENENDEZ PIDAL, R., "Amado Alonso", en: *Insula*, 78, 15 de junio de 1952.

Cuando se desata la Guerra Civil española Amado Alonso, que se encuentra en Argentina, tiene dificultades con el Consulado Español y, en 1939, adquiere la ciudadanía argentina (ya que con Argentina, en aquellos años, España tenía posibilidad de la doble nacionalidad).

Además de ser un gran profesor y un infatigable investigador¹¹, Amado Alonso destacaba como conferenciante, faceta que cultivó muy ampliamente, recorriendo y tomando contacto con un número muy importante de Universidades. Fue profesor visitante en la Universidad de Puerto Rico en el verano de 1927; en la Universidad de Chile en enero de 1936 y julio de 1941; durante los últimos meses de este mismo año fue *visiting professor* en la Universidad de Chicago, y en el primer trimestre de 1942 pronunció una serie de conferencias en las Universidades de Los Angeles, en las de Columbia, Princeton y Harvard, en el Smith College y en el Wellesley College¹².

¹¹ Maria Rosa Lida destaca la faceta de docente de Amado Alonso, no sólo por lo que enseñaba pacientemente, sino por su continuo ejemplo en la investigación y apoyo. Es el doctor Alonso, "de veras doctor, quia docet: enseñador porque enseña". LIDA, M. R., "Amado Alonso", en: *Insula*, 78, 15 de junio de 1952.

¹² *Bibliografía de Amado Alonso. Homenaje de sus discípulos, cit.*, p. 10.

En el año 1941, A. Alonso recibió el grado de *Doctor Honoris Causa* en Humanidades por la Universidad de Chicago, y al año siguiente la "American Philosophical Society at Philadelphia" le eligió miembro de su corporación¹³. Así mismo, fue miembro correspondiente de la Academia Argentina de las Letras, de la Academia Argentina de la Historia, miembro de honor de la Modern Language Association of America, Foreign Honorary Member de la Academy of Arts And Sciences de Boston y miembro de la Academia Brasileira de Filología, así como miembro de honor de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile¹⁴.

Su relación con las Universidades de América del Norte fue paulatinamente creciendo y en 1946 se trasladó como profesor de Lengua y Literatura Española a la Universidad de Harvard¹⁵, en principio para un

¹³ Cfr. *Revista de Filología Hispánica*, 1941, p. 312; y también *Revista de Filología Hispánica*, 1942 p. 208.

¹⁴ *Bibliografía de Amado Alonso. Homenaje de sus discípulos*, cit., p. 12.

¹⁵ El 27 de diciembre de 1940 había sido elegido por la "Modern Langage Association of America" como miembro honorario extranjero, en la Universidad de Harvard. Cfr. *Revista de Filología Hispánica*, 1941, p. 104. En SALINAS, P., y GUILLEN, J., *Correspondencia (1923-1951)*, ed. de Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992, encontramos numerosas referencias sobre la vida

semestre, pero donde estuvo hasta su muerte en 1952¹⁶. En 1947 Raimundo Lida, acogido por el Colegio de México, inició allí la *Nueva Revista de Filología Hispánica*, con el mismo espíritu que la extinguida en Buenos Aires, siendo Amado Alonso su director y principal colaborador¹⁷. Es precisamente en estas revistas y ediciones donde se encuentra editada la mayor parte de su obra.

de Amado Alonso; así, en 1944 J. Guillén le cuenta a P. Salinas que la Universidad de Harvard ya había invitado a Amado, quien se resistía a abandonar Argentina; en 1945, después de la negativa primera, vuelve a ser invitado por Harvard, y en 1946 ya le ha contratado esta Universidad por un año. Amado Alonso se negaba a trasladarse a Harvard por defender sus obras y las instituciones en Argentina, "pero estuvo preso, algunos días, pocos. Y cambió de opinión. ¡La experiencia de la carcel va resultando indispensable a la educación del hombre moderno. Yo me alegro infinito de que Amado venga, ya que no eres tú el elegido" (escribe Guillén). Cfr. *Ibidem*, p. 347, y también pp. 324 y 362. Ya a finales de 1946, en septiembre, escribe: "Amado, envejecido, y pesimista respecto a la Argentina; inclinado, pues, a quedarse en Harvard. Le vi una de sus primeras clases. Gran maestro, y tan afectuoso y humano", en: *Ibidem*, p. 399.

¹⁶ En 1949 era "visiting professor" en Universidad de Yale. Cfr. *Revista de Filología Española*, 1949, p. 249. En Harvard University pronto gana el afecto, aunque siempre mantuvo una profunda añoranza de los años que pasó en Argentina. En esta nueva universidad pronto se rodeó de nuevos discípulos: Claudio Guillén, Juan Bautista Avalle Arce y Edward Glaser.

¹⁷ Respecto al Colegio de México señala J. Guillén, que estuvo dando unas clases en 1950: "El curso en el Colegio de México marcha muy bien. Raimundo Lida -amigo archicorrecto, muy buena persona, muy inteligente- es el sacerdote vigilantísimo de la Religión, cuyo Cristo es don Ramón y cuyo San Pablo es Amado, el Apóstol Unico", en: SALINAS, P., y GUILLÉN, J., *Correspondencia (1923-1951)*, ed. de Soria Olmedo, cit., p. 543.

2.2.- El Instituto de Filología

Ya que la vida de Amado Alonso es inseparable del Instituto de Filología de Buenos Aires, al frente del cual permaneció casi veinte años, vamos a tratar a continuación de éste y de la labor realizada por Amado Alonso en el mismo.

El Instituto de Filología de Buenos Aires, hoy "Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso", se fundó en junio del año 1923 y fue creado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. El Proyecto inicial fue presentado por Coriolano Alberini al Consejo Directivo de la Facultad (sobre un bosquejo de ordenanza que databa del 26 de mayo de 1920); en el mismo se completaba la posibilidad de creación de un Instituto que albergara cuatro secciones (Filología general, Filología romance, Filología americana y Filología indígena). Esta iniciativa se fue paulatinamente concretando, sobre todo a partir de una carta enviada

por Ricardo Rojas a Ramón Menéndez Pidal el 15 de septiembre de 1922; en ella se expresaba claramente el deseo que se tenía de crear dicho centro de estudios¹⁸.

Para dirigirlo se buscaba preferentemente la contratación de un profesor extranjero, que a su vez impartiera un curso de Filología Románica (Cátedra de reciente creación)¹⁹; en mayo de 1923 se trasladó a Buenos Aires Américo Castro, convirtiéndose de este modo en el primer Director del Instituto, y el 6 de junio de ese año de 1923 en el Aula Magna de la Facultad (siendo Rector José C. Arce, y Decano de la Facultad Ricardo Rojas), pronunció su discurso inaugural en el que consideraba posible la superación de la

¹⁸ WEBER DE KURLAT, F., "Para la historia del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso"", en: *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario 1923 - 1973*, Buenos Aires, Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino S.A., 1975, p. 1. En nuestro capítulo se siguen también las anotaciones siguientes: ZULETA, E. de, *Historia de la crítica española contemporánea*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 238-239. COSERIU, E., "Amado Alonso", en: *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 251-263. LAPESA, R., "Amado Alonso (1896-1952)", rev. *Hispania*, XXXVI, 1953, pp. 145-147. ALONSO, Dámaso, "Amado Alonso (1896-1952)", (Necrológica) *Revista de Filología Española*, 1952, pp. 204-208. CLAVERÍA, Carlos, "Amado Alonso (1896-1952)", *Hispanic Review*, 1952, pp. 332-333. LIDA, Raimundo, "Amado Alonso (1896-1952)", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1952, p.205. REYES, Alfonso, "Amado Alonso", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1953, pp. 1-2.

¹⁹ Desde su fundación en 1923, la dirección del Instituto se había encomendado siempre a un profesor propuesto por Menéndez Pidal. Vid. *Bibliografía de Amado Alonso. Homenaje de sus discípulos*, cit., p. 10.

controversia existente entre el castellano de América y el castellano de España. Además cree que corresponderá al Instituto una función primordial en ello, y anhela la formación de una escuela filológica argentina que pueda contribuir al acervo de la filología universal²⁰. Así pues, desde el primer momento queda establecidas dos de las metas que se proponía este Instituto desde su nacimiento, y que consiguió totalmente en sus años de esplendor.

Bajo la dirección de Américo Castro, y junto a otros colaboradores, se encuentran Angel J. Battistessa y Agustín Millares Carlo. Ellos comenzaron los trabajos del *Pentateuco* "romanceado sobre el texto hebreo, según códices escurialenses de los siglos XIII al XV"²¹, que se publicó en 1927 siendo ya Amado Alonso director del Instituto de Filología.

A continuación, en 1924, se hizo cargo de la dirección del Instituto Agustín Millares Carlo, con quien apareció la primera publicación del Instituto, el *Cuaderno* Nº 1. Destacan de este período las

²⁰ Vid. *Bibliografía de Amado Alonso. Homenaje de sus discípulos*, cit., p. 1.

²¹ Cfr. PÉREZ VILLANUEVA, J., *Ramón Menéndez Pidal (su vida y su tiempo)*, cit., p. 279.

investigaciones sobre historia del español antiguo²². Después estuvo al frente del Instituto Manuel de Montoliú, el tercer Director, que se preocupó especialmente por realizar los trabajos preparatorios de un diccionario de argentinismos, mientras se continuaba con los ya iniciados anteriormente. Al dejarlo, en el Instituto quedó interinamente Roberto Lehmann-Nitsche y Angel J. Battistessa como supervisor de las publicaciones, y "pidieron de Buenos Aires a alguien que pudiera ser Director duradero; entonces pensaron en Amado Alonso: era joven y este dió una respuesta napoleónica."²³

²² vid. *Bibliografía de Amado Alonso. Homenaje de sus discípulos*, cit., p. 2.

²³ En palabras textuales de Rafael Lapesa.

2.3.- Labor de Amado Alonso al frente del Instituto.

Amado Alonso llegó como Director en septiembre de 1927²⁴; desde el primer momento se entusiasmó con las posibilidades que ofrecía Hispanoamérica y fruto de ello en el 1935 publicó *El español de América*; desde el primer momento hizo una labor espléndida que le ha merecido muchos elogios.

En el Instituto se fue formando un gran grupo de colaboradores, toda una escuela. Angel Rosenblat era el "decano"; es el de formación anterior más completa; no podía considerarse discípulo de Amado Alonso, aunque sí

²⁴ En el apartado "Noticias" de la Revista de *Filología Hispánica* se puede realizar un seguimiento de los diferentes nombramientos de Directores y acontecimientos importantes que suceden en torno al Instituto de Filología de Buenos Aires. Respecto al nombramiento como Director de Amado Alonso se cita lo siguiente: "El Centro de Estudios Históricos, de acuerdo con la Universidad de Buenos Aires, ha designado a D. Amado Alonso, redactor de nuestra Revista y profesor del Centro, para el cargo de Director del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de aquella Universidad", *Revista de Filología Española*, XIV, 1927, p. 224.

admirador y seguidor de él (cuando cesan a Amado Alonso se irá a Quito y después a Caracas); tampoco lo era Marcos A. Morínigo, pero recibió el empuje de Amado Alonso para el trabajo. Los hermanos Lida (María Rosa, que luego se casará con Malkiel y se irá a EE.UU. cuando lo haga A. Alonso, y Raimundo, que también saldrá de Argentina y se irá a Mexico). También hubo otros colaboradores que se formaron allí y dieron un rendimiento espléndido, entre los que podemos destacar a Pedro Henríquez Ureña, coautor de Amado Alonso en algunas obras y mayor que él, pero con el que tuvo una importante relación, y a Eleuterio F. Tiscornia. Con el tiempo se fueron reuniendo muchos otros colaboradores agregados tanto de la Facultad como de diversas instituciones de enseñanza superior; esto nos lo recuerda de manera sintética Frida Werder de Kurlat: "Así se fueron reuniendo Raimundo y Maria Rosa Lida, Angel Rosemblat, Marcos A. Morínigo, Raúl Moglia, Berta Elena Vidal, Enrique Anderson Imbert, Guillermo Domblide; más tarde, Julio Caillet-Bois, Daniel Devoto, José F. Gatti, Ana María Barrenechea, María Elena Suárez Bengoechea, Ernesto Krebs, Frida Weber, Juan Bautista Avelle Arce... y más tarde Celina Sabor de Cortázar..."²⁵.

²⁵ Ibidem, p. 4.

Con este equipo de investigadores, y con la extraordinaria capacidad de trabajo de Amado Alonso se fueron publicando obras fundamentales: se siguen publicando los números correspondientes al *Boletín* y a los *Cuadernos*; se planea la creación de la *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana*, creada en 1930²⁶. Este mismo año aparece el primer tomo de la "*Colección de estudios Indigenistas*". En 1932 se publica el primer tomo de la "*Colección de estudios estilísticos*". También se crea la "*Biblia Medieval Romanceada*". Todo esto, junto con la creación de una revista especializada, nos da cuenta de la labor desarrollada por aquellos años en el Instituto. Fue en el año 1939, al terminar la Guerra Civil española cuando Amado Alonso funda la *Revista de Filología Hispánica*, con la colaboración del "Hispanic Institute in the United States". Esta revista, que contó hasta con ocho volúmenes, se suspendió a raíz de la partida de Amado Alonso hacia Harvard, pero durante el tiempo de su existencia fue la mejor revista del hispanismo. Hasta entonces, en Madrid, con las dificultades que se podían encontrar, se había seguido publicando la *Revista de*

²⁶ Para una visión más detallada de lo publicado en los diferentes tomos de esta colección, vid.: *Revista de Filología Española*, XIV, 1927, pp. 4-6. Esta *Biblioteca de Filología Hispánica* tuvo su órgano en la *Revista de Filología Hispánica* del 1939 a 1946. Cfr. PÉREZ VILLANUEVA, J., *Ramón Menéndez Pidal (su vida y su tiempo)*, cit., p. 281.

Filología Española hasta el año 1938; en el 1939 no hubo tiempo de publicar nada nuevo a causa de la situación bélica (será luego el Consejo Superior de Investigaciones Científicas quien lo retome en el año 1940). Después de su salida de Buenos Aires se van también muchos otros y en 1947 Raimundo Lida, que es acogido en el Colegio de México, inicia la publicación de la *Nueva Revista de Filología Hispánica* con el mismo espíritu de la anterior y con Amado Alonso como director y colaborador principal²⁷.

En 1946 Amado Alonso se traslada como profesor a Harvard, en principio por un semestre, que, sin embargo, dado los problemas nacionales y universitarios por los que estaba atravesando Argentina, fue definitivo ya que se le consideró cesante y no se le otorgó la licencia que solicitaba para regresar a ese país²⁸.

²⁷ LAPESA, R., "Amado y Dámaso Alonso", en *El legado cultural de España al siglo XXI (2. La Literatura: clásicos contemporáneos)*, cit., p. 306.

²⁸ "Con el triunfo del peronismo en Argentina, fue detenido Amado Alonso como oponente, y aprovechando un viaje de éste a Estados Unidos se le destituyó de la Cátedra y de la dirección del Instituto de Filología. Supo aprovechar esta situación la Universidad de Harvard quien le contrató", en LAPESA, R., "Amado y Dámaso Alonso", en *El legado cultural de España al siglo XXI*, cit., p. 306.

El cese de Amado Alonso al frente del Instituto supuso la dispersión de todos sus discípulos. Esto significó también el traslado de la revista a México bajo el nombre de *Nueva Revista de Filología Hispánica*, como ya hemos señalado anteriormente.

Durante los años que estuvo al frente de la dirección Amado Alonso, el Instituto de Filología conoció sus momentos más brillantes, siendo en aquel momento de crisis en España, probablemente, el centro con mayor prestigio mundial de los estudios hispánicos, y, sin duda, los años más prósperos vividos antes y después. Como hemos señalado más arriba, durante esos años se multiplicaron las publicaciones y se trabajó sobre muchos temas diferentes; asimismo la formación de investigadores fue de primerísima línea, como hemos podido comprobar con nuestra perspectiva histórica.

Pero la partida de Amado Alonso hacia Harvard no significó que se cerrara el Instituto. Primero estuvo bajo el control de las personas que habían visto la salida de Amado Alonso; pero luego solicitaron a España, al Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que mandaran un Director, y este fue Alonso Zamora Vicente, pero, eso sí, con la venia de Amado Alonso (como bien destaca el profesor Rafael Lapesa). El paso de este Director supuso un nuevo

florecimiento del Instituto, ahora convertido ya en "Sección románica"²⁹. Alonso Zamora Vicente fundó la revista *Filología* (que aún sobrevive) siguiendo los pasos marcados por la *Revista de Filología Hispánica*, y luchando con una serie de dificultades porque los discípulos que habían quedado de Amado Alonso no todos eran leales con Alonso Zamora Vicente, quien a pesar de no haber tenido ninguna culpa en los acontecimientos anteriores, llegó al Centro en un momento de confusión. Así pues, aunque Alonso Zamora Vicente se encontró con una serie de reticencias y resistencias en los primeros momentos, su etapa fue brillante³⁰.

A éste le sucedió en la dirección tres años después Arturo Berenguer, y a éste, sucesivamente, Marcos A. Morínigo, Ana María Barrenechea y Frida Weber de Kurlat. Son momentos difíciles para el Instituto, que incluso en cierto momento se dividió en tres Institutos (de Filología, Literatura Española y Literatura Iberoamericana). Tras una serie de refundaciones se unificaron los dos Institutos de

²⁹ Para más información sobre las distintas etapas y direcciones por las que pasó el Instituto, vid. *Revista de Filología Española*, XIV, 1927, pp. 2-10.

³⁰ Respecto al nombramiento de Alonso Zamora Vicente como Director del Instituto de Filología, a la edición de la revista *Filología*, y a sus colaboradores, consúltese las "Noticias" en: *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1950, p. 312.

Literatura en el de Filología, con el nombre de Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso".

Amado Alonso, ya en EE.UU., se instaló en una zona residencial de Arlington, donde tiene su sede la Universidad de Harvard, y encontró en esta Universidad discípulos muy fieles, muy entusiastas, aunque pocos (típico de las Universidades americanas); por ello siempre tuvo una gran nostalgia de Argentina, aparte, desde luego, de la gran nostalgia de España.

D. Rafael Lapesa, que recibió el premio Honorífico Amado Alonso el día 21 de septiembre de 1988, al referirnos su impresión sobre la situación actual del Instituto, considera que son muy pocos los medios con los que cuentan en la actualidad, lo que hace que sea heróico como trabajan. Es cierto que Amado Alonso reunió una biblioteca bastante importante para su tiempo; pero después los años del peronismo, la mala economía, y otra serie de factores adversos han propiciado un cierto declive. Cuando don Rafael Lapesa estuvo allí para recibir el premio Amado Alonso el 21 de septiembre de 1988 su impresión por visita que hizo al Instituto de Filología fue de admiración y al mismo tiempo de pena, al ver la precariedad de recursos y lo heroicamente que aquellas gentes trabajan.

2.4.- Última etapa de Amado Alonso.

La última etapa de su vida estuvo especialmente ligada a D. Rafael Lapesa, quien vió a Amado Alonso por primera vez en el Liceum Club de Madrid (donde éste estaba impartiendo unas conferencias), pero su relación con Amado Alonso arranca del Centro de Estudios Históricos donde los dos recibieron su formación filológica, aunque no coincidieran cronológicamente.

Le conoció personalmente en Madrid en 1927, cuando Amado Alonso vino a España para doctorarse "con una Tesis que ampliaba en penetración y alcance su brillante artículo sobre las Sonatas de Valle-Inclán, aparecido en *Verbum*, la revista porteña, en 1928"³¹ (pues fue Director del Instituto de Filología de Buenos Aires sin tener acabada la Tesis Doctoral). Después fueron llegando a Madrid (antes y después de la Guerra

³¹ Tomado de las "Palabras pronunciadas por Rafael Lapesa en la entrega del Premio Amado Alonso en el Colegio Nacional de Buenos Aires el 21 de septiembre de 1988".

Civil) noticias de la producción personal de Amado Alonso, así como de la *Revista de Filología Hispánica*, fe de vida de la escuela que había creado allí.

La próxima vez en que se vieron fue en Princeton (en New Jersey), en el 1947 (aquel año Amado Alonso recibió el Doctorado "Honoris Causa" por la Universidad de Chicago). Amado Alonso, al enterarse de que R. Lapesa iba a impartir un curso en Princeton durante la primavera y el otoño de 1948, le invitó a hacerlo también en Harvard, durante el verano, alojándose con su mujer en su casa de Arlington. Estuvieron en una relación de amistad entrañable mientras, en momentos de sosiego, Amado Alonso les leía, recitaba y comentaba poemas de Neruda (ya estaba trabajando en su futuro libro *Poesía y estilo de Pablo Neruda*)³². Durante ese periodo se estrechó su convivencia en el trabajo, compartiendo el despacho que A. Alonso tenía en la Widener Library de Harvard.

Se fueron a Middleberry, Vermont, en el coche de Amado Alonso, conduciendo un rato cada uno, a unos cursos de español en los que se reunían gran parte de

³² Buena prueba de ello se puede obtener si se escuchan los siguientes discos: *Federico García Lorca read by Amado Alonso*, Vocarium records: F.C. Packard, 12 Rock Hill Street, West Medford, Massachusetts, Chrysalis, 58 Long Wharf, Boston, Cash with Order. VS-AA-1 AB. O bien en: *Un capítulo del Quijote read by Amado Alonso*, idem, VS-AA-2 AB.

los españoles que estaban allí. Allí coincidió con Pedro Salinas, a quien no veía desde la primavera del año 1936, con don Tomás Navarro, a quien no veía desde el otoño del 1938, y con otros: Cernuda, Montesinos... Estuvieron allí dos o tres días inolvidables. Cuando terminó el curso de R. Lapesa, éste y su mujer volvieron unos días a Vermont en Middleberry para que su mujer se preparara con reposo para ir al hospital de la Universidad Johns Hopkins en Baltimore (Maryland). Siguen en Princeton, ya que su mujer se había operado y no tenía nada de lo que se había previsto, y estuvieron allí todo el cuatrimestre de otoño y en febrero le invitaron de Yale University y prolongó por unos meses más su estancia en EE.UU.; mientras tanto le invitaron de California para ir en verano, y ya desde el verano del 1949 se quedó hasta septiembre en EE.UU. Durante esos meses de estancia en New Haven en Yale University estuvo todo el tiempo entre New York y México. En un libro de la biblioteca de Amado Alonso, el *Índice de documentos del archivo general de México* (publicado por Mantecón y otros autores) recién conquistado México, aparecían casos de ceceo y de seseo. Eso echaba por el suelo la teoría de que el seseo americano había surgido al mismo tiempo e independientemente que el de España (lo que obligaba a replantear el problema del andalucismo en el español de América). Llamó la atención a Amado Alonso, que defendía la independencia

del español de América, evidentemente influido por Henríquez Ureña, que era quien había abogado contra el andalucismo del español de América y eso había hecho mella en Amado Alonso; esto disgustó a A. Alonso, lo que provocó que las últimas veces que se vieron R. Lapesa y A. Alonso fueran un poco tensas. Pero R. Lapesa se había sentido en la obligación de dar noticia de eso en su segunda edición de la Historia de la lengua española. Tuvieron unos cambios de correspondencia un poco tensos por parte de Amado Alonso, pero ante la réplica de R. Lapesa la carta de Amado fue estupenda, solicitando que no tenían que darse excusas y proponiendo el tuteo desde ese mismo momento.

En el año 1950 Amado Alonso viajó a España; aunque no coincidieron Rafael Lapesa supo que se había encontrado mal. Pero todas eran noticias muy vagas respecto a su salud³³.

En el 1951 fueron llegando más noticias de A. Alonso: había tenido que operarse y no se encontraba

³³ Ya había sido operado en 1946, de lo que ya se había recuperado satisfactoriamente y con rapidez. SALINAS, P., y GUILLÉN, J., *Correspondencia (1923-1951)*, ed. de Soria Olmedo, cit., p. 401. Pero en 1950 le vuelven a operar, creando la intranquilidad en sus amigos: "me tiene preocupado eso de la operación de Amado -escribe P. Salinas en junio de 1950-; por lo que dicen los chicos está un poco confusa la cosa", en: *Ibidem*, p. 533.

muy bien de salud³⁴; y mientras tanto Rafael Lapesa había recibido una invitación para ir de nuevo a Yale University durante la primavera de 1952, y a Pennsylvania durante el verano, (eran unos años en los que se turnaba con Dámaso Alonso, que había estado en 1950, mientras que R. Lapesa en 1949 y en 1952). Ya, antes de incorporarse a ese curso, de nuevo habían llegado noticias de que Amado Alonso no se encontraba bien a pesar de la operación y, por Navidad, una carta angustiada de su mujer Joan, en la que pedía a R. Lapesa y a su mujer, Pilar, que cuando fueran a EE. UU. les visitaran, pues tenían mucho interés en verles. Mientras tanto se habían enterado que la operación de Amado Alonso, que en principio se creía era para extraer unas piedras de la vesícula, resultó ser un Cáncer, y que no iba a poder salvarse.

Cuando R. Lapesa y su mujer llegaron a USA en el verano del 1952, el primer fin de semana que estuvieron en New Haven, en Yale University, fueron a visitar a Amado Alonso a Arlington. Amado Alonso estaba en la

³⁴ Salinas escribe el 20 de agosto a J. Guillén, diciéndole que Amado Alonso sale del hospital, más tarde de lo previsto, pero en esa misma semana. Se muestra una notable preocupación por su recuperación. Cfr. SALINAS, P., y GUILLÉN, J., *Correspondencia (1923-1951)*, cit., p. 580.

cama, y "el mal le había invadido sus órganos respiratorios"³⁵, pero les recibió inmediatamente.

Fue en ese momento cuando Rafael Lapesa se convirtió en el "albacea lingüístico" de Amado Alonso. En ese momento tuvo una larga charla con Amado Alonso, quien le expuso la organización de su libro³⁶ y los planes que tenía para su elaboración: Entonces, "haciendose el fuerte me vino a decir: <<ya sé que esto es pasajero y que me repondré; pero quedará más tranquilo enterándote de todo, para que, si yo no puedo, te encargues tú de revisarlo, completarlo y darlo a la imprenta>>"³⁷. Y a continuación le expuso el estado en que se encontraba el mismo. Asimismo A. Alonso ya le había ido exponiendo, en tiempo anterior, cómo su ilusión hubiera sido hacer un libro sobre Fray Luis de León y otro sobre García Lorca; pero eso era sólo un proyecto.

³⁵ LAPESA, R., "Palabras pronunciadas...", cit. p. 4.

³⁶ Se trata de su magna obra póstuma, *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, Madrid, Gredos, 2 vols., (y un tercero volumen en elaboración actualmente por R. Lapesa, con el material ofrecido por A. Alonso).

³⁷ LAPESA, R., "Palabras pronunciadas...", cit. Cfr. LAPESA, R., "Amado y Dámaso Alonso", en *El legado cultural de España al siglo XXI (2. La Literatura: clásicos contemporáneos)*, cit., pp. 307-308.

Pasaron unos meses y Amado Alonso cada vez estaba mas enfermo; en abril tuvo que ser hospitalizado en Boston. El mal había invadido sus pulmones cuando mantuvo la conversación con Rafael Lapesa. Todos esos meses de febrero a mayo fueron de angustia, pues ya sabían que la enfermedad no tenía solución.

Pero aún hubo otro momento en el que le habló de sus proyectos, y fue cuando los médicos norteamericanos le dijeron que le quedaban tres meses de vida (aunque vivió tan sólo uno).

En esta última visita, murió Amado Alonso estando estando R. Lapesa y su mujer allí³⁸. Cuando recibió los Santos Sacramentos de un joven sacerdote irlandés, al terminar le dió unas palmaditas en el hombro y le dijo: "good bye, good bye; buen chico, buen chico".

Amado Alonso murió el 26 de mayo de 1952 en Arlington, cerca de Harvard University "donde había enseñado desde que, cinco años antes, la dictadura imperante en Argentina le privó de su Cátedra de Buenos

³⁸ Son palabras textuales de R. Lapesa, en la conversación mantenida con él en su casa madrileña.

Aires"³⁹, habiendo dejado confiada su obra en manos de R. Lapesa.

Una vez ocurridos estos hechos, Lapesa acompañó a Ramón, hijo de A. Alonso, a elegir un lugar dentro del cementerio donde había que enterrarle, y Ramón señaló un sitio empleando una terminología que mostraba la veracidad de Amado Alonso al hablar del lenguaje del gaucho, porque le dijo: " el sitio es allí, en aquel pasto, junto a aquellos yuyos"⁴⁰.

Rafael Lapesa había sido invitado a dar un curso en la Universidad de Pennsylvania durante el verano, y, por otra parte, el Departamento de Harvard le pidió que se quedara el cuatrimestre de otoño para impartir el curso de Amado Alonso como un curso para los postgraduados españoles. Durante este tiempo R. Lapesa estuvo examinando los materiales del libro de Amado Alonso y viendo cómo se podían aprovechar. Estaba allí también un "Assistant Professor", Edward Glaser, que había estado en Argentina y había pasado a Harvard y que había completado la bibliografía que había reunido

³⁹ PÉREZ VILLANUEVA, J., *Ramón Menéndez Pidal (su vida y su tiempo)*, cit., pp. 423-424. Véase también la carta que dirige Américo Castro a Ramón Menéndez Pidal, en la que se relata la impresión de las últimas horas de Amado Alonso y su deseo de sobrevivirse.

⁴⁰ R. LAPESA, "Amado y Dámaso Alonso", cit., p. 308.

Amado Alonso, para incluirla como apéndice.

Cuando terminó el tiempo de su estancia en Harvard, un estudiante graduado del curso de Amado Alonso se ofreció a traer la maleta en la que estaban todos los materiales (puesto que venía en barco), aparte de lo que el profesor Lapesa se llevaba personalmente: lo que estaba redactado por Amado Alonso, y las cosas más utilizables. El estudiante, en su viaje, fue por París, y en el hotel le extraviaron la maleta; después de unos días de angustia al fin apareció aquélla. La maleta estaba destrozada pero el contenido a salvo.

Rafael Lapesa hizo unos retoques al primer tomo de Amado Alonso *De la pronunciación medieval a la moderna en español* que se publicó en el 1957, y después, con la ayuda de María Josefa Canellada y de Carmen Díez Castañón publicó el segundo tomo de esta o en 1969, donde prometía un tercero, trabajo que se encuentra realizando en la actualidad.

3.- SITUACIÓN HISTÓRICA.

Después de haber realizado esta aproximación a la vida y a la gestación de la obra de Amado Alonso, y de destacar la importancia que tuvo nuestro autor para el Instituto de Filología de Buenos Aires, vamos a ocuparnos de sus estudios de Estilística, señalando sus aportaciones a esta escuela y su contribución a la Teoría de la Literatura.

Sin embargo, para situar adecuadamente la teoría estilística, es necesario que comencemos con una pequeña aproximación a otras escuelas que nacieron anterior o paralelamente a la Estilística, y que en muchos casos perseguían metas cercanas. Vamos a comenzar tratando de los movimientos formalistas, que surgieron a comienzos del siglo XX en reacción al positivismo existente hasta entonces. Son nuevos rumbos en el estudio y orientación de la obra de arte literaria, que hasta entonces era objeto de accesos básicamente extrínsecos. Estos movimientos son el Formalismo ruso, el Estructuralismo checo, El New Criticism y la Estilística.

Antes de comenzar haciendo un breve recorrido por estos movimientos innovadores, para nuestra explicación de los mismos es conveniente caracterizar brevemente el positivismo, que fue el movimiento, anterior a las citadas escuelas, que tenía el campo de acción más amplio.

La investigación científica presenta, a finales del siglo XIX, dos importantes aspectos: el primero era el escrutinio y descubrimiento de hechos (ciencia descriptiva); el segundo la construcción de hipótesis y teorías (ciencia teórica). Nos encontramos, pues, con dos métodos de estudio: el método de explicación y el método de comprensión. Ambos buscan el mismo objetivo, esto es, las leyes que hacen que unos fenómenos determinados obtengan como resultado unos hechos concretos y no otros. El camino seguido por estos dos métodos es, pues, diferente, así como la metodología que utilizan.

El método de explicación, también denominado de descripción, es el propio de las ciencias naturales. El método de comprensión (intuición o empatía, a veces) es el propio de las ciencias del espíritu. Un fenómeno histórico, por ejemplo, no se puede reproducir, sino que, a través de unos datos existentes, se puede

comprender. Por lo tanto era evidente esa diferenciación¹.

Cuando algunas ciencias del espíritu aspiran a convertirse en Ciencia surgen una serie de posiciones al respecto. En este sentido es muy clara la observación de von Wright:

"Desde el momento en que la ciencia natural había sentado las bases intelectuales y los estudios humanísticos con pretensiones científicas alcanzaron a unirse a ella, resultó natural que una de las principales cuestiones de la metodología y de la filosofía de la ciencia del siglo XIX fuera la concerniente a las relaciones entre estas dos importantes ramas de la investigación empírica. Las principales posiciones al respecto pueden engarzarse en las dos importantes tradiciones del pensamiento metodológico que hemos distinguido²".

¹ El filósofo e historiador alemán Droysen acuñó los nombres de *explicación* y *comprensión*; el objetivo de las ciencias naturales es explicar y el propósito de la historia es comprender los fenómenos que ocurren en su ámbito. Esto lo reelaboró después Dilthey. Comprensión cuenta con una resonancia psicológica de la que carece la explicación; la comprensión es una forma de empatía, y además, se encuentra relacionada con la intencionalidad de una manera en que la explicación no lo está. Cfr. VON WRIGHT, G. H., *Explicación y comprensión*, Madrid, Alianza Universidad, 1987, p. 23.

² Cfr. *Ibidem*, p. 20.

G. H. von Wright se refiere, así, al positivismo, por un lado, y a la reacción contra el positivismo, por otro. A continuación vamos a destacar sus principales posiciones.

3.1.- El positivismo.

En la segunda mitad del siglo XIX el positivismo consideraba el texto literario como un documento. Esto significa que en la perspectiva de la teoría de la comunicación, el texto fue estudiado según la función que remite hacia el emisor³.

En esa época, y dentro de la búsqueda del científicismo en los estudios humanísticos, hay una gran ligazón con la biología, tomada como ciencia ejemplar. Así pues, a propósito de los textos literarios, que son el objeto de nuestro estudio, se analiza la obra literaria para conocer al hombre; el texto literario no tiene en sí un valor autóctono, sino que constituye una aproximación hacia el hombre que le dio origen. La obra literaria, por lo tanto, tiene valor en cuanto índice del ser vivo creador. Se toma el texto como pretexto para un estudio totalmente extrínseco; es, pues, una

³ Esta concepción del texto como documento fue explicitada por TAINÉ, H., en la "Introducción" de su *Histoire de la littérature Anglaise*, Hachette, 1877-78, (1ª edición) 1863, 4 vols.

búsqueda del autor lo que se lleva a cabo.

Dentro de este marco, la historia literaria positivista concedía poca importancia al texto en cuanto elemento de una situación de comunicación, y menos aún al receptor o al investigador. Sólo concedía importancia al emisor. Y para acceder a éste se necesita que el texto esté presentado de una forma auténtica. De ahí el establecimiento de una serie de análisis extrínsecos, como el interés que mostraron por las ediciones de textos, y el análisis detallado de fuentes⁴.

El positivismo⁵ ha sido caracterizado de muy diversas maneras, incluso por sus seguidores, que podemos diferenciar de la siguiente forma: una, por ejemplo, vincula el positivismo clásico a una teoría fenomenalista o sensualista del significado. Otra lo asocia a una visión cientifista y tecnológica del conocimiento y de sus aplicaciones. John Stuart Mill es del primer sentido. El positivismo de Auguste Comte, por el contrario, es una filosofía de la ciencia.

Podemos destacar, siguiendo las tesis de von

⁴ Cfr. KIBÉDI VARGA, A., *Teoría da literatura*, Lisboa Presença, 1981, p. 31.

⁵ Los representantes principales del positivismo son Auguste Comte y John Stuart Mill. Dentro del positivismo literario alemán, por ejemplo, es preciso destacar la figura de Wilhelm Scherer.

Wright, tres principios fundamentales que definen perfectamente el ideario del positivismo; en sus propias palabras son las siguientes:

"Uno de los principios del positivismo es el *monismo metodológico*, o la idea de la unidad del método científico por entre la diversidad de objetos temáticos de la investigación científica. Un segundo principio es la consideración de que las ciencias naturales exactas, en particular la física matemática, establecen un canon o ideal metodológico que mide el grado de desarrollo y perfección de todas las demás ciencias, incluidas las humanidades. Por último, un tercer principio consiste en una visión característica de la explicación científica⁶".

Así pues, por su insistencia en la unidad de método, en la tipificación ideal matemática de la ciencia y en la relevancia de las leyes generales para la explicación (principios básicos del positivismo que acabamos de señalar), el positivismo queda vinculado a esa tradición de la historia de las ideas que von Wright

⁶ VON WRIGHT, G. H., *Explicación y comprensión*, cit., p. 22.

ha denominado *galileana*⁷.

El método positivista, que fue elaborado en un primer momento en Francia, fue retomado paulatinamente en otros países. Desde su perspectiva se consideran muy ligadas las ciencias de la naturaleza y las ciencias humanas, principio que será contrariado por los movimientos antiformalistas posteriores.

⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 18-19 y p. 22. Este autor explica de dos tradiciones importantes que difieren en el planteamiento de las condiciones a satisfacer por una explicación científicamente respetable: la *aristotélica* y la *galileana*.

3.2.- Antipositivismo.

En los primeros años del siglo XX apareció una reacción frente a la escuela positivista. En ella se debate sobre las relaciones entre las ciencias de la naturaleza y las ciencias del hombre. Esta reacción fue conducida por W. Dilthey, quien en su libro *Die Entstehung der Hermeneutik*⁸ se refiere a esa distinción entre las ciencias humanas y las ciencias de la naturaleza. Esta diferenciación, contraria a los postulados y principios del positivismo, tuvo mucha influencia y buena acogida en Alemania, sobre todo, y de ahí irradió hacia el resto de Europa.

Se produce una variación sobre la consideración del texto; en el positivismo se le considera como un *documento* (como ya hemos señalado anteriormente), pero ahora se le considera como *monumento*. El texto literario

⁸ DILTHEY, W., "Die Entstehung der Hermeneutik", *Gesammelte Schriften*, (Stuttgart, Teubner, und Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht 1957), V, 2ª ed., 1900, pp. 317-338. Cfr. KIBEDI VARGA, A., *Teoria da literatura*, cit., pp. 31 y 49.

ha cambiado pues de estatuto, y lo mismo pasará con los métodos de análisis. Ahora la interpretación de un texto literario es considerada como un arte, con todo lo que ello conlleva⁹.

La filosofía antipositivista de la ciencia alcanza su lugar predominante a finales del siglo XIX. Se trata de una tendencia más diversificada y heterogénea que el positivismo y se la ha denominado de muy diferentes maneras. Algunas veces se le ha caracterizado como "idealismo", pero este nombre sólo es apropiado para algunos aspectos de esta tendencia. G. H. von Wright le da el nombre de "hermenéutica"¹⁰.

En Alemania la reacción al positivismo tuvo un cuño completamente ahistórico, ya que conceden al texto y al interprete un carácter monumental. El texto literario pasó del estatuto de *documento* al de *monumento*, como acabamos de señalar. Destacan filósofos, historiadores y científicos sociales alemanes como Droysen, Dilthey, Simmel, Max Weber. Afines a ellos son Windelband y Rickert, de la escuela neokantiana de Baden; el italiano Croce y el británico Collingwood

⁹ Sobre la interpretación literaria, así como sobre teoría hermenéutica véase el elaborado y completo trabajo: CUESTA ABAD, J. M., *Teoría hermenéutica (El sujeto del texto)*, Madrid, Visor, 1991.

¹⁰ VON WRIGHT, G. H., *Explicación y comprensión*, cit., p. 23.

pertenecen al ala idealista de esta tendencia antipositivista en cuanto a la metodología.

En Francia, la corriente Taine-Comte resistió mejor los ataques exteriores, y la reacción partió de Gustave Lanson, desde una posición muy semejante a la de Dilthey. Para Lanson la ciencia de la literatura se encontraba ante un objeto de análisis diferente de los de las ciencias de la naturaleza. Así, los medios para llegar al conocimiento y a la comprensión del hecho literario individual difieren de los utilizados para las ciencias de la literatura. La Intuición individual debe, pues, acompañar cualquier estudio. Sin embargo G. Lanson respeta las ligaciones históricas (que es la herencia más importante del positivismo). Gustave Lanson, por otro lado, proclamará un estudio global de texto literario¹¹ y apoyará un conocimiento objetivo.

Todos estos autores, a pesar de sus particularidades, tienen en común el rechazo al monismo metodológico del positivismo y rehúsan tomar el patrón establecido por las ciencias naturales exactas como ideal regulador, único y supremo de la comprensión racional de la realidad. Muchos de ellos acentúan el contraste entre unas ciencias, como la física por

¹¹ LANSON, G., *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, ed., Henri Peyre (Hachette), 1965, pp. 43-46.

ejemplo, que aspiran a realizar generalizaciones sobre fenómenos reproducibles y predecibles, y las otras ciencias, como la historia, que buscan comprender las peculiaridades individuales y únicas de sus objetos.

Estos autores que estamos denominando antipositivistas están, como esta misma denominación indica, en contra del enfoque positivista de la explicación, y consideran que mientras el objeto de las ciencias naturales es la explicación, el propósito de la historia es más bien comprender los fenómenos, como ya hemos señalado más arriba.

Para finalizar esta somera visión, y continuando con las ideas expuestas por von Wright, es necesario recordar que tras el apogeo del positivismo a mediados del siglo XIX, se produjo una reacción antipositivista bastante notable hacia finales del siglo XIX y a comienzos del siglo XX. Apesar de ello, en las décadas que mediaron entre las dos guerras mundiales resurgió el positivismo con más vigor que nunca, y este nuevo movimiento fue denominado neopositivismo o positivismo lógico (posteriormente conocido por empirismo lógico¹²). Es precisamente este positivismo el que nutrió en los años 1920 y 1930 la corriente analítica conocida por filosofía analítica, que es una filosofía partidaria del

¹² Cfr. VON WRIGHT, G. H., *Explicación y comprensión*, cit., p. 27.

monismo metodológico, de ideales matemáticos de perfección y de una perspectiva teórico-subsumiva de la explicación científica. "Esta filosofía -señala von Wright- se bifurcó en dos subcorrientes: una es la filosofía lingüística o filosofía del lenguaje ordinario (heredera de Wittgenstein y hostil al positivismo) y la otra heredera del atomismo lógico de Russell y del primer Wittgenstein, y del neopositivismo del Círculo de Viena; tiene interés por la filosofía de la ciencia, y guarda cierta disposición positivista, ya que comparte con éste una confianza implícita en el progreso a través del desarrollo de la ciencia y del cultivo de una actitud racionalista de ingeniería hacia los asuntos humanos"¹³.

Fue con Karl Gustav Hempel con quien la discusión de los problemas de la explicación en el seno de la tradición de la filosofía analítica recibió un impulso decisivo. Todas las propuestas vienen a ser variantes de la teoría de la explicación expuesta por los clásicos del positivismo, en particular por Stuart Mill.

¹³ Ibidem, p. 29.

3.3.- Los movimientos formalistas.

Pasamos a continuación a presentar los movimientos formalistas que dinamizaron los estudios literarios a comienzos del siglo XX.

Como acabamos de señalar, los estudios literarios estuvieron dominados por el positivismo, por el historicismo y por el biografismo en Europa, como fuerzas que caracterizan los estudios literarios en el siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX. Se desarrolla dentro de un clima de conservadurismo muy fuerte en el que realizaban un estudio de tipo filológico que se caracterizaba por la erudición; en este estudio destaca una desconfianza en relación con toda teoría, y se desarrolla una tendencia fatalista de la filología, que está ligada al historicismo y al biografismo.

En esta línea, la Historia Literaria marxista se reduce a una Historia Literaria sociológica, mientras que la Historia Literaria romántica es biografista. La Historia Literaria nació con el romanticismo, y tomó una orientación hacia esa forma biografista. Esta Historia Literaria "biografista", con el impulso que le otorgó el positivismo, ganó una longevidad excepcional, prolongándose en el siglo XX. Es contra ese fatalismo de la filología, como reacción frente a este biografismo y a este historicismo, contra los que se crea y desenvuelve el Formalismo a principios del siglo XX¹⁴.

El Formalismo, así, se refiere a una orientación genérica, global de los estudios literarios. Se manifestó de muy diversas maneras, pero de forma generalizada en el Formalismo ruso, en el Estructuralismo checo, en la Estilística, en el New Criticism, en la Escuela Española de Filología...

Todo Formalismo tiene como piedra angular el concepto de autonomía del fenómeno estético, y

¹⁴ WELLEK, R., *Conceptos de crítica literaria*, ed. de la Biblioteca Central de Venezuela, 1969, pp. 193-210. Wellek señala que a comienzos del siglo XX van a surgir en Europa los movimientos formalistas, como reacción al positivismo existente. Más adelante realiza un análisis pormenorizado de los movimientos que han surgido en los diferentes países.

autonomía del fenómeno literario y del texto literario. Este concepto de autonomía, claro está, tiene su fundamento en la Teoría del juicio estético de Kant; se trata de un concepto retomado y renovado por autores del romanticismo alemán e inglés. La tercera esfera de Kant, la esfera del arte, estética, no es pragmática, y por ello habla de contemplación. Se caracteriza por tener una finalidad sin fin. Fue esta teoría de Kant la que tomaron los románticos alemanes en 1904 y la expresaron en "El Arte por el Arte", por primera vez. Estas ideas transitaron después por el romanticismo francés e inglés, y tuvieron una difusión especial con la bohemia (Théophile Gautier).

Como subraya A. García Berrio¹⁵, todos los movimientos surgidos en el primer cuarto del siglo XX se encaminan hacia la postulación de una Ciencia de la Literatura. El problema de estos movimientos antipositivistas, no es buscar una metodología, sino la literatura como único objeto de estudio. Este es el planteamiento de urgencia al que llegaron primero los Formalistas rusos. Se trataba de conseguir un conocimiento científico de la obra de arte literaria, pero no sólo un conocimiento científico (por el propio carácter de la obra literaria) ya que la Ciencia de la Literatura es un ideal, un *desideratum*. El hecho

¹⁵ GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta, 1973, pp. 63 y ss.

literario no puede ser sometido a una metodología rígida, a un cientificismo extremo. Esto ahogaría el libre juego de la "intuición", defendida por buena parte de la Estilística. Se intentaba el estudio inmanente de la obra literaria, un estudio del hecho literario desde el inmanentismo formal.

Los movimientos formalistas, que nacen tras un agotamiento crítico anterior, como ya hemos señalado, son producto de las necesidades que la praxis artística contemporánea va creando; como señala el profesor García Berrio, para centrar coherentemente la significación del Formalismo ruso y la historia de su génesis, por ejemplo, es necesario relacionar esta escuela teórica con la realización práctica de las artes que se estaban desarrollando por aquellos mismos años. Ante el auge de los nuevos movimientos artísticos se demuestra la "impotencia de las metodologías anteriores para dar respuesta crítica a la evolución poética simbolista y futurista, destructora del viejo edificio del principio mimético como esencia de lo artístico"¹⁶.

Así pues, y antes de pasar a desarrollar uno a uno estos movimientos formalistas conviene subrayar que existe una importante relación entre el Formalismo y

¹⁶ Ibidem, p. 19.

las artes plásticas y, en consecuencia, que todos los movimientos formalistas que se desarrollan a comienzos del siglo XX están dentro de la llamada "Poética de la modernidad".

3.4.- El formalismo ruso.

A principios del siglo XX, en 1915 y 1916, se desarrolla la teoría y crítica literaria del Formalismo ruso. Es un fenómeno que tiene lugar sincrónicamente con el New Criticism y con la Estilística, aunque sin contacto con ellos.

El término de Formalismo lo utilizaron en primer lugar los marxistas, enemigos del Formalismo ruso, y lo denominaron de esa forma porque tenía un sentido peyorativo (preocupación por la forma en su sentido estéril)¹⁷. Posteriormente los mismos autores que habían sido tratados con ese nombre de manera peyorativa utilizaron esa denominación para designar a su propio movimiento sin ningún tipo de complejos.

¹⁷ Ibidem, p. 13, nota 1.

La situación de los estudios literarios en Rusia, en los primeros años del siglo XX era parecida a la que existía en los demás países europeos. Destacamos las palabras que al respecto ofrece Aguiar e Silva, por su claridad y concisión, diciendo que existía "por un lado, una historia literaria académica, de raíces positivistas, dominada por la erudición y poco atenta a los valores estéticos; por otro, una crítica impresionista, poco rigurosa y poco seria, que se desarrollaba sobre todo en periódicos y revistas. En las universidades, la enseñanza de la lingüística se realizaba igualmente dentro de los moldes positivistas, bajo el signo del historicismo y de la erudición, aunque se vislumbrasen aquí y allá nuevos rumbos y nuevos horizontes"¹⁸.

El nacimiento del formalismo ruso se desarrolló, pues, en relación a una serie de circunstancias históricas y sociales¹⁹ que marcaron el comportamiento

¹⁸ V. M. DE AGUIAR E SILVA, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986, p. 397.

¹⁹ Esto lo señala A. García Berrio en breves palabras: "La historia de su nacimiento en los primeros años del siglo XX, reacción contra el positivismo histórico-literario decimonómico; la interesante y aleccionadora observación de su desarrollo simultáneo al trascendental hecho histórico-político de la revolución soviética de 1917; la intransigencia con ella, por otra parte fatalmente obligatoria, de la revolución en los momentos de estabilización burocrática, y su trágico final; todo ello junto a su moderno resurgir al interés científico, con su

de los integrantes de esta escuela. Nació de la conjunción de dos escuelas lingüísticas y crítico-literarias "desarrolladas en la Rusia zarista en el segundo decenio de nuestro siglo. Un grupo de hombres muy jóvenes, formados en el ambiente hursseliano que había recogido la semilla antipositivista sembrada en Rusia por Baudouin de Courtenay y Scerba, reaccionando contra el positivismo "neogramaticalista" imperante, fundan en 1915 el "Círculo Lingüístico de Moscú". Al mismo tiempo, otro grupo, igualmente juvenil, funda al año siguiente en San Petersburgo la "Sociedad para el estudio del lenguaje poético", conocida desde 1916 por sus siglas de *Opojaz*."²⁰

El panorama cultural de la época en que se desenvuelve el formalismo ruso en el año 1915 tiene tres tendencias marcadas, que entrarán en pugna hasta que hacia 1925 el realismo social y sociológico terminen con la vanguardia y con el formalismo: por un lado, la de la vanguardia más emprendedora y la del

permisión...", en: GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del Formalismo ruso*, cit., p. 13. Para un análisis histórico más extenso, ERLICH, V., *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix-Barral, 1974, once primeros capítulos. Respecto a los problemas de los géneros literarios planteados por los formalistas rusos véase RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M., *Los formalistas rusos y los géneros literarios*, Gijón, Júcar, 1991.

²⁰ GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del Formalismo ruso*, cit., p. 14. Cfr. también V. M. DE AGUIAR E SILVA, *Teoría de la literatura*, cit., pp. 397-399. Así mismo, AMBROGIO, I., *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Editori Riuniti, 1968.

"Proletkult", que afirmaba la novedad de la cultura que se estaba creando y la animaba; por otro lado, la tendencia real social, que sentía la necesidad de adoptar la cultura burguesa a la nueva situación, tomándola sólo en parte, y creando, de esta forma, la cultura proletaria de una forma no radicalmente nueva; y en tercer lugar Trotzki que, con sus escritos, se mantenía equidistante de estas otras dos tendencias; pretendía que el arte y la cultura de la nueva sociedad estuvieran por encima de ella.

El Formalismo ruso tuvo una existencia corta y difícil, ya que las condiciones políticas que pasaron a dominar en la URSS en la época de su nacimiento, a principios del siglo XX (con la ascensión de Stalin al poder y la implantación del régimen totalitario en el país), hicieron imposible el desarrollo de las ideas del Formalismo ruso. En medio de la conciencia estética marxista, sus ideas iban contra corriente²¹. Un momento crucial es cuando Trotzki²², en 1924, publica

²¹ Un importante estudio diacrónico del formalismo ruso desde una perspectiva actual de la creación literaria lo encontramos en: GOMEZ CABIA, F., *El eje emisor-receptor, el contexto y la teoría de los géneros del discurso en Mijail Bajtin*, Tesis Doctoral aprobada en la Universidad de Valladolid en Diciembre de 1992, pp. 212-493.

²² Al referirse García Berrio a Trotzki señala: "representó el máximo exponente de una razonable oposición a la escuela formalista, de la que acertó por igual a señalar sus limitaciones y a percibir sus

Literatura y revolución, ya que supone un reconocimiento de parte del trabajo de los formalistas, en un momento en que arreciaban las críticas²³. Sin embargo hubo muchos que atacaron al Formalismo ruso; es a partir de esa fecha (en que se celebró el Simposio de crítica literaria de 1924) cuando sufren críticas feroces (recordar a Idanov, colaborador cultural de Stalin, y crítico por excelencia de los formalistas rusos²⁴) y la política oficial persigue a este movimiento. Los formalistas rusos, así pues, fueron perseguidos, y sus ideas repudiadas; muchos tuvieron que exiliarse. Hubo incluso algunos congresos en la URSS para debatir las ideas de este grupo, en el que sus detractores hacían ponencias expresando sus pareceres; así, el que tuvo lugar en Moscú en 1935²⁵.

resultados positivos más sobresalientes", en: A. GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*, cit., p. 318.

²³ Cfr., A. García Berrio, *Significado actual del Formalismo ruso*, cit., p. 17.

²⁴ En palabras de A. García Berrio: "... se encontraron los formalistas con críticas tan agudas y comprensivas -y hoy por ello de plena actualidad marxista- como las de Trozkiij, junto a monumentos a la degradación intelectual y a la intransigencia, no desmerecedores de las más negras reacciones, como las de Idanov", en: A. GARCÍA BERRIO, *Significado actual del formalismo ruso*, cit., p. 313.

²⁵ Aunque no fue el último congreso de este tipo, tuvo una importancia capital para el desarrollo del Formalismo ruso. Muchos artículos de este tipo se encuentran recogidos en una crestomatía: *Russkaia Svetskaia Literaturnaia Kritika (1935-1955)*, Moskva,

Sin embargo, a pesar de las adversidades en las que se desenvuelve el Formalismo ruso, es fundamental por su importancia para los estudios contemporáneos, y por la contribución del Formalismo ruso al Estructuralismo checo.

Muchos movimientos nacidos en aquellos años son deudores del Formalismo ruso, como por ejemplo el *Círculo Lingüístico de Praga*²⁶. Durante los años de la década de 1960 también se establece una relación importante entre el Formalismo ruso y el Estructuralismo en general, pero, con más importancia, con el Estructuralismo francés²⁷.

"Prosvesenie", 1983. En él aparecen muchos nombres de los detractores del Formalismo ruso, como: V. Stavski, V. Kirpotin, M. Serebrianski, A. S. Serbakob, M. Gorki, A. Tolstoi, I. Sergievski, M. Lifsi, M. Rosental.

²⁶ El *Círculo Lingüístico de Praga* tiene muchas aportaciones: del Formalismo ruso las preocupaciones formalistas, y de Occidente los instrumentos de la lingüística de inspiración saussureana. Fue fundado en 1926, por iniciativa de Vilem Mathesius, y acabó con la II Guerra Mundial. Entre sus colaboradores están: Checos: Havránek, Mukarovski, Trnka, Vachek, Rypka, Weingart, Wellek. Rusos: Jakobson, Bogatirev, Karcevskij y Trubetzkoy. Holandés: De Groot. Alemán: Bühler. Yugoslavo A. Belic. Inglés D. Jones. Franceses: Tesnière, Vendryes, Benveniste, Martinet. (Citado en M. A. VÁZQUEZ MEDEL, *Historia y crítica de la reflexión estilística*, cit., p. 202). Véase también: Jacqueline FONTAINE, *El Círculo Lingüístico de Praga*, (versión española de Federico Sánchez Alcolea) Madrid, Gredos, 1980; VV.AA., *El Círculo Lingüístico de Praga*, Barcelona, ed. Anagrama, 1980.

²⁷ Cfr. GARCÍA BERRIO, A., *La lingüística moderna*, Barcelona, Planeta (R.T.V.E.), 1977, especialmente sobre el *Círculo Lingüístico de Praga* las páginas. 31 y

En el resto de Europa el Formalismo ruso fue desconocido durante un amplio periodo que va desde 1920 hasta 1960. Sólo algún eslavista de Estados Unidos podía dar alguna información del Formalismo ruso, y en particular R. Jakobson, que se exilió a Estados Unidos durante la Guerra Europea. Otros importantes autores que dan a conocer este movimiento fuera de sus fronteras son R. Wellek, y otro eslavista, V. Erlich²⁸. Poco después, T. Todorov (Búlgaro que se establece en Francia en la década de 1960), es el editor de *Théorie de la littérature des formalistes russes*²⁹. Ya posteriormente este movimiento se ha ido conociendo mucho mejor y se ha escrito mucho sobre él, y sobre sus teorías de análisis de las obras literarias.

Los autores más relevantes del Formalismo son: B. V. Tomasevski (estudios de ritmo y métrica, sobre todo), V. M. Chirmunski (estudia el ritmo, la rítmica y la composición del poema), J. I. Tinianov (comprensión de la semántica y la construcción del poema), B. M.

ss.

²⁸ ERLICH, V., *El formalismo ruso*, cit. (*Russian Formalism*, La Haya, Mouton, 1955). Este libro supuso una pequeña revolución ya que presentaba al mundo occidental las nuevas metodologías y orientaciones con las que trabajaban los Formalistas rusos.

²⁹ T. Todorov, *Théorie de la littérature des formalistes russes*, Paris, Seuil, 1965.

Eijembaum (preocupado por la sintaxis y la entonación), R. O. Jakobson (con una obra muy conocida, que estudia los principios de investigación fonética del poema), V. B. Sklovski (con su famoso concepto de *extrañamiento*), O. M. Brik, B. A. Kusner, B. Akimov, Vinogradov (estudia las formas estilísticas de la Lingüística), Vinokur (realiza una innovación de la lengua de los futuristas), Bernsteij (hace una interpretación de la lengua de la literatura en la comunicación) y V. J. Propp (que prepara una magnífica descripción de los cuentos); de la escuela de Lef, que apoyó al Formalismo, podemos destacar a N. Chusak, S. Tretiakov, y V. Arbatov³⁰. Durante todo ese periodo coexiste el término Poética con el término Teoría de la Literatura, para indicar el mismo concepto.

En 1925 Tomaševski publicó *Teoría de la Literatura*, que en 1931 ya iba por la tercera edición, lo que demuestra el grado de aceptación de ese libro. En él hace equivaler Teoría de arte verbal, Poética y Teoría de la Literatura, en cuanto "teoría de estudio de los modos de cómo son *construidas* las obras de arte

³⁰ V. Akimov, "Polemika "Formalnoi Skoli" i Lef s koncepsiei realisma v literature" en: *V sporaj o judochestvennom metode*, Leningrad, ed. "Judochesvennaja Literatura", 1979, pp. 136-204, p.136.

literarias"³¹. Así pues, los formalistas alternan el término de Teoría de la Literatura con Poética y con Ciencia de la Literatura, y todos ellos designan el mismo saber, la misma disciplina.

El proyecto del formalismo ruso en los estudios literarios consistió en fundamentar y construir un saber respecto a la literatura que fuese equivalente a la Ciencia de la Lingüística, tal como había sido construida por F. de Saussure³². Su proyecto era la construcción de la Teoría de la Literatura; era fundamentalmente una idea epistemológica. Por ello se enfrentó con el impresionismo crítico, que predominaba por aquellos años, y que era la reacción del lector para entender la obra literaria, la aventura del lector en los textos literarios; el lector expresaba su crítica, su subjetividad; es, pues, una crítica de la simpatía, que no presta atención al rigor, y menos al rigor científico. Por el contrario, los formalistas rusos sí buscan el rigor científico.

Los formalistas rusos procuran construir una disciplina literaria que tenga en consideración la

³¹ Los formalistas eliminan el término de *creación*, y utilizan el término *construcción*. "Construída", respecto a una obra literaria, hace referencia al trabajo que lleva a término esa obra literaria. Es una idea antirromántica.

³² Este interés les viene porque conocieron el *Curso* de Saussure a partir de 1918.

literatura en cuanto literatura, y no por otros factores. Buscan el texto literario en cuanto construcción formal, como texto estético, con marcas específicas (*literariedad*³³), y, por otro lado, construyen un saber que se contrapone al impresionismo crítico por su rigor científico. Desde un punto de vista epistemológico siguen el modelo de Saussure, fundamentando la literatura como Ciencia. De esta forma se manifiestan en contra de la ruptura de Lingüística y la Literatura propugnada en el siglo XIX.

Saussure excluyó la *parole* de la Lingüística, ya que esa no construye ciencia, por ser individual e irrepetible. Es la *langue* el objeto de estudio, pues es, por contra, transindividual, y forma un sistema. La Lingüística como Ciencia se construye, pues, sobre la *langue*. Lo mismo sucede con los teóricos de la literatura, ya que no estudian un texto individual, concreto, sino la *langue* literaria: es el estudio del *sistema literario*. Y será a partir de este estudio de la *langue* literaria cuando se estudiará la *parole* literaria.

El concepto de *sistema literario* aparece en los formalista rusos frecuentemente, sobre todo en Jakobson

³³ GARCÍA BERRIO, A., "Lingüística, literariedad/poeticidad (Gramática, Pragmática y Texto)" en: 1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, II, pp. 125-168.

y Tinianov (entre 1925 y 1930 procuró articular una concepción sistemática, estructural de la literatura; articular sincronía y diacronía en los estudios literarios). No obstante es Vinokur el formalista que mejor elaboró el concepto de sistema literario. En un estudio de 1923 analiza las relaciones entre Poética y Lingüística, y afirma que la Poética encuentra un fundamento auténtico en la Lingüística, aunque el hecho literario no es reductible al hecho lingüístico porque los hechos de habla concretos (actos de habla) dependen de un sistema que es la lengua específica. Las ideas de Vinokur son de una gran modernidad, y las podemos encontrar más tarde en Lotman.

Los formalistas rusos, al construir la Teoría de la Literatura, procuraron limitar y caracterizar de modo riguroso y específico la idea formal de esta teoría. Tenían influencias del punto de vista filosófico y epistemológico del Neokantianismo, corriente de pensamiento de filosofía que se desarrolló en las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX en algunas universidades alemanas y que fue una tentativa de renovación a nuevas problemáticas de filosofía kantiana³⁴.

³⁴ Este movimiento en contra del Positivismo utiliza explicaciones de la cultura de tipo monista, ya que aplica el mismo esquema explicativo a cualquier fenómeno.

Por otra parte, es importante señalar la influencia que tuvieron algunos movimientos de las artes plásticas en el Formalismo ruso (como anteriormente hemos destacado), ya que tuvo experiencias con las vanguardias artísticas³⁵.

El Formalismo ruso fue, así pues, un movimiento de Teoría y Crítica literaria que se desenvuelve en estrecha ligazón con los movimientos artísticos y literarios de su época. Está muy relacionado con el Simbolismo por un lado, y por otro con el Futurismo y con el Cubismo³⁶. En Rusia, Cubismo y Futurismo están muy cercanos, e incluso se habla de Cubo-futurismo. Esta ligazón de Cubo-futurismo y de Simbolismo fue muy importante para el desarrollo del Formalismo ruso, ya que llevaron a las últimas consecuencias las teorías

³⁵ Cfr. AMBROGIO, I., *Formalismo e avanguardia in Russia*, cit. También el profesor García Berrio destaca la importancia que "para centrar la significación del formalismo ruso y la historia de su génesis es la puesta en relación de dicha escuela con la praxis artística contemporánea"... se producía una "impotencia de las metodologías anteriores para dar respuesta crítica a la evolución poética simbolista y futurista, destructora del viejo edificio del principio mimético como esencia de lo artístico", en: GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, cit., p. 19.

³⁶ Así lo señala GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del Formalismo ruso*, cit., pp. 19-22. En este sentido señala García Berrio que el formalismo ruso es el primer sistema crítico "que recoge el desafío de un arte nuevo: simbolista-futurista", en: *ibidem*, p. 23.

sobre la autonomía del arte³⁷.

Como señala Wolf-Dieter Stempel³⁸, en el S. XX, en Rusia, tuvo su realización lo que en Europa no podía o no debía acontecer. Se dió una nueva praxis poética: el futurismo ruso. Era una revolucionaria reflexión teórica sobre la poesía, que incluso llegó a poner en cuestión el concepto de poesía (Khlebnikov). El futurismo ruso contribuyó sustancialmente a la fundación de la escuela formalista. Para Lev Trotski el futurismo ruso era una filología, una poética, más que poesía. Lo que proclamaba el futurismo ruso era, muchas veces, una repetición de aquello que traducía la poesía moderna. Por otro lado, este autor señala que se puede ver una pequeña continuación entre futurismo ruso y estilística³⁹.

³⁷ El Formalismo ruso tuvo orientaciones con procedencia de las vanguardias artísticas, específicamente del ámbito futurista. Según señala el profesor García Berrio, es "mérito fundamental de la escuela formalista ser el primer sistema crítico que recoge el desafío de un arte nuevo: simbolista-futurista"; cfr. *Ibidem*, p. 23. Véase también, *ibidem*, pp. 21-23.

³⁸ WOLF-DIETER STEMPEL, "Sobre a teoria formalista da lingua poetica", en: COSTA LIMA, L., *Teoria da literatura em suas fontes*, cit., vol. I, pp. 387-435.

³⁹ *Ibidem*, p. 392. La relación con el futurismo se fue haciendo cada vez más estrecha, llegándose no sólo a interesarse por la construcción de una poética, sino también por la del lenguaje transracional. Véase, por ejemplo, EIKHENBAUM, B., "La teoría del método formal", en: *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*, Madrid, Comunicación, 1973, vol. I, pp. 27-84.

Para el Formalismo ruso la literatura debe estudiar la *literariedad*⁴⁰. Por ello tuvieron que definir los caracteres específicos del hecho literario, que se encuentran dentro del poema. Esto conlleva una reacción contra la crítica impresionista, subjetiva y tendenciosa, por un lado, y contra la crítica académica de tipo erudito, por otro. Y para establecer esos caracteres comenzaron por la comparación del lenguaje poético y del lenguaje cotidiano.

El lenguaje poético es, para los formalistas rusos, un lenguaje de transgresión, que se caracteriza por el *extrañamiento* (concepto elaborado por Sklovski). Sklovski afirma que el fenómeno del extrañamiento tiene consecuencias semánticas importantes. Esta es una idea que recibe de las vanguardias artísticas, que transforman la visión del mundo, desintegran lo real, construyen formas geométricas, etc. Es el arte como procedimiento, que luego dirá Todorov. En el Cubo-futurismo el concepto de *ruptura* es muy importante; ruptura como deformación.

El concepto de desfamiliarización, *extrañamiento*, tiene relaciones con el término de

⁴⁰ Cfr. GARCÍA BERRIO, A., "Lingüística, literariedad/poeticidad (Gramática, Pragmática, Texto)", en: 1616. *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, 1979, pp. 125-168.

desvío, de raíz retórica y poética, y que ha sido retomado en diversas ocasiones, como hizo L. Spitzer y la Estilística. Es un concepto difícil de formular con rigor (ya que es difícil marcar la norma a partir de la cual se produce el desvío) y un concepto peligroso, pues puede llevar a concebir la lengua literaria como una especie de estrato funcional específico de la lengua, y como una especialización en términos formales de la lengua.

Esta ligado con esta noción de *extrañamiento*, el hecho de que los formalistas tomen la obra de arte como *construcción*, que exige trabajo, un artificio, en vez de como *creación*. La obra literaria no es sólo fruto de la inspiración, sino fruto de estrategia, de una labor, de un trabajo de elaboración, y por ello los formalistas utilizan términos y conceptos como "producir" y "producción".

En la óptica de los formalistas rusos los procedimientos formales y verbales, estilísticos y retóricos, que especifican al discurso y al texto literario tienen una lógica propia e intrínseca. Para su estudio el interés se centra en el texto, en saber cómo está elaborado, cómo está construido. Por ello, su análisis literario es definido como método descriptivo y morfológico. Sin embargo, el formalismo no se ocupó de la obra literaria aislada, sino que la trató dentro

de una perspectiva histórica⁴¹.

Los formalistas de la última fase, a finales de la década de los años 20, procuraron ir un poco más allá y evitar el aislamiento del texto literario del contexto social. Por ello creen que la comprensión literaria presupone el conocimiento del sistema literario, y también de factores extraliterarios. Para estudiar las leyes inmanentes del sistema literario (concepto frecuentemente utilizado por los Formalistas), debe hacerse dentro de la articulación del sistema, no en un texto aislado. Las llamadas leyes inmanentes son una especie de ecuación indeterminada, en número limitado, pero que no tiene solución única. Por lo tanto recusan el determinismo mecanicista del marxismo-leninismo, que determina necesariamente.

Un dominio en el que profundizaron especialmente los formalistas (además del estudio de la poesía⁴²) fue

⁴¹ AGUIAR E SILVA, V. M. de, *Teoría de la literatura*, cit., p. 407.

⁴² Muestran una preocupación por los métodos con los que debe ser estudiada, y, como ya hemos señalado más arriba, tienen interés en el nacimiento de una Poética. Cfr. JIRMUNSKI, V., "As tarefas da Poética", en: COSTA LIMA, L., *Teoría da literatura en suas fontes*, cit., vol. I, pp. 436-448. En la p. 440 señala: "El estudio de la poesía, como el de cualquier otro arte, requiere la determinación del material y también de los procedimientos utilizados para que ese material cree la obra de arte". Esta misma preocupación por el estudio del material utilizado y por la construcción en

la narrativa. A partir del romanticismo la novela se transformó en la parte más importante de la literatura, sin que hubiera una reflexión teórica sobre esa forma, ni sobre las formas narrativas. Fue con el Formalismo ruso cuando se prestó plenamente atención a la problemática de los textos narrativos, conceptos, términos, métodos de análisis, que irían a conducir, en décadas posteriores, a la construcción de la Narratología y de la Teoría de la narrativa.

Ya, hacia 1930, el formalismo ruso se extinguía, pero había dejado fructífera simiente, ya que ejerció mucha influencia entre los lingüistas y críticos literarios checoslovacos⁴³.

general se puede ver en: TINIANOV, I., "O ritmo como factor construtivo do verso", en: COSTA LIMA, L., *Teoria da literatura en suas fontes*, cit., pp. 449-461.

⁴³ Cfr. AGUIAR E SILVA, V. M. de, *Teoría de la literatura*, cit., p. 399.

3.5.- Estructuralismo

El Estructuralismo no es una ciencia; es un método de análisis formal que se aplica a muchas ciencias; es un método, un conjunto de términos, conceptos y orientaciones metodológicas que diversas ciencias pueden utilizar. Y, más aún, no es sólo un conjunto de métodos dentro de otros métodos, sino una ontología. Además tiene como objetivo construir modelos rigurosamente científicos, por lo que se aleja de los elementos irracionales y variables, en aras de la citada científicidad de esos modelos⁴⁴.

Presentaremos a continuación brevemente el Estructuralismo checo y el Estructuralismo francés dentro del análisis de los distintos movimientos

⁴⁴ Sobre el Estructuralismo europeo véase GARCÍA BERRIO, A., *La lingüística moderna*, cit.

formalistas que estamos realizando.

3.5.1.- *El Estructuralismo checo.*

El territorio de la antigua Checoslovaquia, especialmente el de Bohemia, ha sido central, y mediador por tanto, entre la Europa occidental, por un lado, y la Europa eslava, por otro, sobre todo durante el siglo XIX y primeras décadas del XX. Este fenómeno que sucedió habitualmente para acontecimientos políticos y sociales, también tuvo su importancia en la propagación de los estudios lingüísticos y literarios: así pues, la tradición de los formalistas rusos sobrevivió en Checoslovaquia a través del *Círculo Lingüístico de Praga*.

Durante el año 1920, R. Jakobson y N. Trubetzkoy, tras abandonar Rusia, se instalaron en Praga, y en 1926 se constituyó el llamado *Círculo Lingüístico de Praga* (1926-1948), que, creado a semejanza del *Círculo Lingüístico de Moscú*, adquirió una importancia extraordinaria en el desarrollo de los estudios lingüísticos y teórico-literarios, así como en el nacimiento y desarrollo del Estructuralismo.

El llamado Estructuralismo checo, como subrayaron algunos de sus componentes, constituye un desarrollo de presupuestos y conceptos del Formalismo

ruso, y se le podría considerar como la segunda fase de este movimiento pionero; esto es, la producción teórico-literaria del Formalismo ruso a finales de los años veinte, años inmediatamente anteriores a las fuertes críticas que sufrió el Formalismo ruso por parte de los representantes de la Teoría Literaria marxista, leninista, y en general por Trotski, como ya hemos señalado.

Pero el Estructuralismo checo tiene diferencias con respecto al Formalismo ruso, ya que aunque siguen las teorías del Formalismo ruso, sus defensores creen que el centro de interés de los estudios literarios se encuentra intrínseco en la obra, en la forma en que ésta está "tejida", y que el estudio de la literatura está ligado al estudio de sus leyes inmanentes; a diferencia del Formalismo ruso, el Estructuralismo considera fundamental tener en cuenta otra serie de factores extrínsecos que ayudarán a completar esos otros estudios inmanentes⁴⁵.

El término de "Estructuralismo" irradió de Francia y fue utilizado en primer lugar por Mukarovsky en 1933 dentro del marco de estudios que se estaban realizando en el Círculo Lingüístico de Praga, donde el

⁴⁵ Cfr. MUKAROVŠKY, J., *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977, pp. 35-43, y 44-121.

estudio de la estructura era fundamental. Los investigadores que componen este "Círculo" se preocupan por el estudio de la estructura, entendiendo por ésta dos elementos diferentes: por un lado, es el conjunto de relaciones que mantienen entre sí los elementos constituyentes del texto literario; y por otro lado, y más frecuentemente en los estudios de Crítica y Teoría de la Literatura, designa lo mismo que designaba "sistema" en el Formalismo ruso; es decir, la entidad del plano paradigmático (plano émico⁴⁶), que corresponde a la *langue* de Saussure⁴⁷. Fue este segundo sentido el que dió el Estructuralismo checo al concepto de "estructura".

El Estructuralismo checo, por todo ello, se preocupa de cómo está construida la obra literaria, y también cómo funciona ésta, y de los mecanismos para saber cómo es construido el texto literario y cómo es leído por el receptor. A diferencia del Formalismo ruso, el Estructuralismo no se limitó a analizar la

⁴⁶ PIKE, K. L., *Language in Relation to a Unifield Theory of Structure of Human Behavior*, La Haya, Mouton, 1967, pp. 37-38.

⁴⁷ Plano paradigmático, correspondiente a la *langue* de Saussure, esto es, las construcciones teoréticas, unidades abstractas (plano émico), frente a el plano sintagmático, que sería correspondiente a la *parole* de Saussure, que engloba el plano de las entidades empíricamente existentes, de realización concreta (plano ético). Para los conceptos de plano émico y plano ético véase: PIKE, K. L., *Language in Relation to a Unifield Theory of Structure of Human Behavior*, cit., pp. 37-38.

morfología de los textos, y añadió a sus estudios una dimensión pragmática. Mukarovsky distinguió el texto literario como artefacto (en cuanto construcción verbal y transverbal, elaborada por el escritor), y texto literario como objeto estético. Para él es fundamental el carácter comunicacional que tiene el texto literario, que necesita de un lector para tener una existencia más completa. Sólo cuando un lector actualiza un texto literario éste posee en plenitud su existencia⁴⁸.

Además el Estructuralismo checo se preocupó de los estudios históricos, de Historia de la Literatura, siendo, por tanto, el proyecto más equilibrado de los formalismos del siglo XX, ya que prestó igualmente atención al análisis de las microestructuras y al de la Historia Literaria, estudiando los fenómenos literarios en sus articulaciones con la Historia.

3.5.2.- *Estructuralismo francés.*

Partiendo de este país, el Estructuralismo checo se difundió a otras naciones, aunque normalmente cuando se habla del Estructuralismo genéricamente se hace en

⁴⁸ Esta diferencia entre artefacto y objeto estético de Mukarovsky será muy utilizada posteriormente por la Estética de la recepción, al igual que los elementos vacíos que existen en el texto literario y que el lector llena con su lectura llevando a su plenitud a ese texto.

relación al Estructuralismo francés.

Lévi-Strauss fue quien dió a conocer a finales de los años cincuenta el Estructuralismo antropológico, partiendo de las enseñanzas de F. de Saussure, por lo que se redescubre en Francia a este autor y su *Curso de Lingüística General*. Sin embargo uno de los grandes divulgadores del Estructuralismo lingüístico en Francia fue A. Martinet que estudió la lingüística saussureana en el *Círculo Lingüístico de Praga*. Después otros autores, como R. Barthes y T. Todorov, serán los defensores y difusores de estos estudios.

Pero será 1966 una fecha muy importante para la afirmación del Estructuralismo francés. En este año se publica el nº VIII de la revista *Communications*, que contribuyó a la difusión del Estructuralismo en Francia en los años siguientes de la década, que fueron los más importantes para este Estructuralismo. Ese mismo año se publicó *Semantique Structurall*, de A. J. Greimas, que contribuyó mucho al desarrollo de los estudios lingüísticos y literarios.

El declive del Estructuralismo francés tuvo lugar a partir de mayo del 1968. Posteriormente será el post-estructuralismo quien sustituya a este movimiento, perviviendo aún algunos elementos del Estructuralismo, junto con otros de diferentes movimientos renovados.

3.6.- New Criticism

Otro movimiento formalista, que surgió en los Estados Unidos en los años treinta es el "New Criticism"⁴⁹. Al igual que hemos visto en el Formalismo ruso, se trata de un intento de análisis inmanente de las obras de arte literarias, pero, en este caso, en un tipo de sociedad diferente del que rodeó en su desarrollo al Formalismo ruso. En esta sociedad americana imperaba un moralismo crítico, al cual se iba a oponer este movimiento, que, a su vez, tuvo una gran influencia en Europa, en un momento en que el Formalismo ruso estaba soterrado.

En principio es muy difícil definir el New Criticism como un conjunto fijo de teorías. En su seno existen diferencias muy grandes entre los diferentes

⁴⁹ ALBALADEJO MAYORDOMO, T., "La Crítica Lingüística", cit., p. 165.

seguidores de este movimiento, incluso entre los tres críticos más relevantes: J. C. Ransom, A. Tate y C. Brooks. Pero todos sus representantes tenían, al menos, una meta común, que coincidía con la desarrollada por los otros movimientos formalistas a los que estamos haciendo referencia en este capítulo: el intento de instituir los estudios literarios como una disciplina científica.

Son altamente relevantes las palabras de K. Cohen cuando se refiere al nacimiento de este movimiento:

"El *New Criticism* surgió en el transcurrir de los años 30 en el Sur de los Estados Unidos de América para, en seguida, pasar a ocupar una posición preponderante en los estudios literarios realizados entre 1940 y 1950. El término ya había sido empleado en 1910 por Joel Spingarn para designar la crítica "humanística" de Irving Babbitt y Paul Elmer More, restringido después, casi exclusivamente, a un grupo de críticos orientados en el inicio por John Crowe Ransom, quien bautizó oficialmente el movimiento en 1941, dando a uno de sus libros el título de *The New Criticism*"⁵⁰.

⁵⁰ COHEN, K., "O *New Criticism* nos Estados Unidos", pp. 3-35, en: COSTA LIMA, Luiz, *Teoria da literatura en suas fontes*, cit., p. 3.

Así pues, el New Criticism es un movimiento muy marcado ideológicamente, ya que J. C. Ransom se inspiró en los *Southern Agrarians*, movimiento ideológicamente conservador. Tal vez por ello hace defensa de la autonomía del arte y expresa una concepción del mundo, del hombre y de la sociedad profundamente reaccionarias (en el campo de la ideología política). Fue expresión, pues, de intelectuales sudistas en reacción frente al norte industrial-democrático, que ya era una fuerza política. Tiene las raíces en la sociedad conservadora del Sur de los Estados Unidos de América. No es raro, por tanto, que el conjunto de los críticos norteamericanos del New Criticism esté constituido por sudistas que muy orgullosamente reivindican su memoria de tales, y una *Southern Culture*: desean una economía y una cultura anterior a la revolución industrial y anterior a la guerra civil. Así pues, nace dentro del enfrentamiento entre los estados del Norte, que son liberales políticamente, industrializados, de cultura democrática, y los del Sur, de cultura conservadora, agraria, ligada a la historia como continuidad de la naturaleza, a la tradición. Brooks, Ransom, Tate, William Faulkner, Wimsatt, son sudistas, originarios de estados del Sur de los Estados Unidos de América, y conciben el arte y la literatura como refugio. En sus escritos se puede observar una preocupación especial por la moral.

Por todo ello, es necesario destacar la importancia que los "new critics" norteamericanos atribuyen a la literatura como forma de conocimiento. Realizan una férrea defensa de la autonomía del arte. La literatura es considerada como portadora de valores fundamentales. Por consiguiente, los representantes del New Criticism dan mucha importancia a las obras del pasado.

Señala K. Cohen que Ransom, hacia 1937, propugnaba "una nueva crítica, que se preocupara más por las técnicas de la poesía que por la erudición histórica⁵¹". De ahí sus esfuerzos por realizar un análisis inmanente del texto literario, que llegó a crear "una atmósfera de preocupación por el inmanentismo estético verbal de la crítica"⁵², y una conciencia de la necesidad de realizar un análisis integral de la literatura, incluso en una sociedad que estuvo reticente a la crítica moral.

El estandarte con el que partieron los nuevos

⁵¹ "Criticism, inc." , *The Virginia Quaterly Review*, (otoño de 1937), pp. 588 y 600. Retomado en RANSOM, *The world's body*, Nueva York, 1938. La cita se encuentra en: COHEN, K., "O New Criticism nos Estados Unidos", pp. 3-35, en: COSTA LIMA, Luiz, *Teoria da literatura en suas fontes*, cit., pp. 3-4.

⁵² GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, cit., p. 89.

críticos fue el antipositivismo. Esta posición (que ya ha sido anteriormente tratada), además de sus determinaciones históricas y culturales, tiene una determinación política, que consistía en participar de la reacción contra las pretensiones científicas del marxismo⁵³.

La novedad que presenta el *New Criticism* es, como estamos señalando, un análisis intrínseco del objeto literario. De esta forma se dejaban en un segundo plano claramente, los estudios de tipo extrínseco (historicos, biográficos y sociológicos) que proliferaban mucho en esa época. Por ello, los nuevos críticos lucharon contra el desarrollo de la sociología y de la antropología cultural, y contra el impacto de estas disciplinas en las Letras.

J. C. Ransom, en sus primeras actividades literarias y extraliterarias "se puso en contacto con dos hombres que luego ocuparían el centro del

⁵³ El *New Criticism* rechaza tanto el historicismo como los métodos científicos del marxismo. "Como consecuencia, los *New Critics* propugnan una lectura ahistórica o inmanente de la obra literaria, que no deberá ser juzgada con los criterios de la época en que nace, sino con otros, de carácter absoluto e intemporal". Cfr. YNDURAIN, D., *Introducción a la metodología literaria*, Madrid, Temas, 1979, pp. 60-65; p. 60. Así mismo este mismo autor nos presenta las llamadas cuatro "falacias" o ilusiones, que son aplicadas a las teorías de los *New Critics*, producto de la crítica extrínseca. Es muy interesante también: AGUIAR E SILVA, V. M. de, *Teoría de la Literatura*, cit., pp. 413-433.

movimiento. En la Vanderbilt University, donde enseñaba, Ransom contaba con Allen Tate entre sus colaboradores en la redacción de la revista *The fugitive* (1922-1925). Algunos años más tarde, Ransom tuvo como alumno en esta misma Universidad a Cleanth Brooks, que acabaría siendo uno de los más entusiastas y sinceros defensores del *New Criticism*"⁵⁴.

El *New Criticism* tomó un importante impulso en el final de los años 30, como ya hemos señalado, en un momento en que la crítica marxista, hasta entonces muy influyente, se encontraba muy desacreditada. Por ello el número de sus seguidores fue en aumento, destacando los siguientes críticos, además de los anteriormente citados: Robert Penn Warren, Yvor Winters, Kenneth Burke, R. P. Blackmur, Austin Warren, R. W. Stallman, William K. Wimsatt Jr. Otro autor que merece mención especial es M. Beardsley, que fue considerado el filólogo oficial del *New Criticism*. No en vano, aportó importantes estudios de estética, y fundamentó algunas de las ideas teóricas de este movimiento. También se puede citar a otros autores británicos y americanos que suministraban a los *New Critics* gran parte de los conceptos básicos. Entre ellos podemos citar a T. E. Hulme, T. S. Eliot, Ezra Pound, I. A. Richards y

⁵⁴ COHEN, K., "O *New Criticism* nos Estados Unidos", pp. 3-35, en: COSTA LIMA, Luiz, *Teoria da literatura en suas fontes*, cit., p. 3.

William Empson⁵⁵.

Eliot influyó de una forma especial en este movimiento. desde su punto de vista inicial, por el que todo crítico debiera ser poeta y que luego fue modificando. Se trataba de un poeta crítico. Para él era muy importante la precisión, y por ello el poeta debía mantener un tremendo combate con el lenguaje, difícil de entender para los no poetas. Tal vez por ello realizan importantes estudios sobre la metáfora, por lo que no caen en un microcopismo irrelevante o en un didactismo vacío.

En otro aspecto se puede afirmar que el New Criticism fue un movimiento renovador de la estética

⁵⁵ Dos de los libros más importantes de teoría y crítica del New Criticism son el de Cleanth BROOKS, *The well wrought urn*, cuya primera edición es de 1947 (fue el más conocido e influyente de los nuevos críticos norteamericanos e influyó mucho en la enseñanza de las escuelas. Según este libro el texto literario es, por encima de todo, un objeto en que las formas son trabajadas con un rigor y con una delicadeza semejantes al rigor y a la delicadeza con que el escultor trabaja su obra de arte) y el de WINSSATT, W. K., *The verbal icon* (el título designa metafóricamente un texto literario. El texto literario es concebido como esplendoroso objeto de arte, de varias artes. En este libro los textos más importantes son "La falacia efectiva", y "La falacia de la intención", de M. BEARDSLEY, y de W. K. WINSSATT, respectivamente). Otros estudios importante del New Criticism fueron el de KRIEGER, M., *The new apologist for poetry*, 1957, y el de HULME, T. E., *Speculations*, 1924, libro matriz del New Criticism americano.

kantiana y neo-kantiana; se reencontraron con la autonomía del dominio artístico en general, y en particular, con la autonomía del texto (objeto) literario. Así pues, es frecuente encontrar en autores del New Criticism expresiones como: "la literatura en tanto que literatura" o "el poema como poema". Estos términos marcan, pues, una especificidad de naturaleza estética. La autonomía del texto (y de la literatura), que hemos señalado entre las reivindicaciones del New Criticism, fue formulada por Kant. El Arte, para Kant, es una esfera de valores que se distingue de la esfera de los valores de la razón pura y de los valores de la razón práctica. Es una esfera que concilia e integra en una síntesis superior las exigencias de las otras dos esferas. Estos principios kantianos de la autonomía del arte fueron reelaborados por los románticos alemanes y por la escuela del arte por el arte, entre otros, y, posteriormente, los "nuevos críticos" los adoptaron.

Sin embargo, en el contexto puritano de los Estados Unidos de América en que se desarrollaba el New Criticism, las posiciones de los nuevos críticos a favor de la autonomía del arte y de la literatura, entra en polémica, ya que el puritanismo conduce a una concepción holísticamente moral. Por ello los nuevos críticos condenan esas incidencias moralistas en la literatura y en la teoría de la literatura. También se hizo polémica esta defensa de la autonomía del arte, en

general, y de la literatura en particular, en Gran Bretaña.

Otro aspecto significativo del New Criticism es que atribuyó una importancia fundamental a la pluralidad de significados que la forma literaria genera (oposición denotación -lengua- / connotación -literatura-). El poema presenta una pluralidad de significados que la crítica literaria tiene que explicar con rigor. Por ello, otorgan un valor especial a los tropos y a las figuras de pensamiento⁵⁶.

El New Criticism se dedicó completamente al análisis de la poesía lírica, frente a los formalistas rusos y a los estructuralistas que se ocuparon de la prosa en especial. Sus estudios han sido muy importantes en este siglo para la profundización en los análisis del texto literario, en general, y del texto poético en particular. Se preocuparon especialmente del estudio de los poetas simbolistas, y reordenaron y reintegraron a varios poetas olvidados, como los poetas metafísicos.

La caída del New Criticism fue marcada por una serie de controversias tanto dentro como fuera del

⁵⁶ Sobre el concepto de figura (de dicción y de pensamiento) y de tropo cfr. ALBALADEJO, T., *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, pp. 128-156.

movimiento. El New Criticism fue acusado de olvidar la historia⁵⁷. Fue acusado de buscar la complejidad por el placer de la complejidad⁵⁸. También se les criticó por haber puesto un método peligroso en manos inexpertas, mal preparadas para el estudio del contexto de la obra, y decididas a realizar el estudio de las imágenes y de los temas sin ninguna comprensión del género y del periodo al que pertenece la obra⁵⁹. R. S. Crane, líder de la Escuela Neoaristotélica de Chicago, les acusó de restringir sus análisis a poemas líricos cortos⁶⁰.

La resistencia a la crítica moral, a la que tuvieron que hacer frente, unida a la falta de unos conocimientos lingüísticos sólidos en los representantes del New Criticism, fueron el lastre que no pudieron superar. Sin embargo crearon una atmósfera de preocupación por el estudio intrínseco en la crítica, y una conciencia de la necesidad de realizar

⁵⁷ Está bien formulado en: R. H. PEARCE, "Historicism once More", en: *Kenyon Review*, outono de 1958.

⁵⁸ E. B. BURGUM, "The cult of the complex in poetry", en: *Science & Society*, invierno de 1951.

⁵⁹ Cfr. COHEN, K., "O New Criticism nos Estados Unidos", en: COSTA LIMA, L., *Teoria da literatura em suas fontes, cit.*, p. 25.

⁶⁰ Una importante recopilación bibliográfica la encontramos en: GARCÍA RODRÍGUEZ, J., "Neo-Aristotelian in the U.S.A.: The Chicago School: Contribution to a Basic Bibliography", en: *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 6, 1993, pp. 203-218.

un análisis integral de la literatura. Pero a pesar de todo, no dejaron un armazón conceptual ni un corpus doctrinal coherente debido, tal vez, a los escasos conocimientos teórico-lingüísticos que poseían (a diferencia, por ejemplo, de los formalistas rusos o de la Estilística).

4.- LA ESTILÍSTICA.

Aproximadamente en el mismo periodo comienza a desarrollarse en Europa Occidental otro movimiento formal: la Estilística.

Frente al historicismo positivista tradicional, que hemos visto con anterioridad, una serie de autores (Croce, Vossler y después Spitzer entre otros) afirman el interés por los aspectos intrínsecos y esenciales de la literatura. Se trata del inicio de la Estilística. Años después, Dámaso Alonso nos presenta la Estilística como el camino hacia una verdadera Ciencia de la Literatura que tendrá como objeto el conocimiento científico de las obras literarias (el tercer grado de conocimiento)¹.

Los integrantes de la Estilística, al igual que

¹ ALONSO, D., *Poesía española*, Madrid, Gredos, 5ª ed., 1987, pp. 309-401.

ocurría con los formalistas rusos, realizan estudios inmanentistas de las obras literarias gracias a su sólida formación lingüística. Todos ellos buscarán con este análisis intrínseco lo fundamental del hecho literario: su dimensión estética. Pero, a diferencia de los formalistas (que hacen meticulosas disecciones del texto, analizándolo hasta en lo más mínimo, olvidándose de otros estudios complementarios, necesarios para una Ciencia de la Literatura, y centrándose casi exclusivamente en el estudio formal-inmanentista²), la Estilística, por su parte, aunque siguió el mismo método de análisis que éstos³, basado en los "rasgos de empirismo e inmanentismo antiapriorista"⁴, no se cerró sólo a esta vía de estudio. Potenció, por el contrario, el estudio inmanentista-formal sin descuidar otros campos de estudio y como proyección hacia ellos. En este sentido es preciso destacar la figura de Amado Alonso, que intenta analizar el sistema expresivo de un autor desde todas las perspectivas posibles. Y así,

² Cfr. ALBALADEJO MAYORDOMO, T., "Sobre lingüística y texto literario", en: *Actas del III Congreso Nacional de Lingüística aplicada*, Valencia, 1985, pp. 33-46; respecto al Formalismo ruso y a la Estilística, cfr. especialmente *ibidem*, pp. 35-36.

³ Las diferencias entre ambas escuelas han sido analizadas por GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, cit., pp. 80 y ss.

⁴ *Ibidem*, p. 83.

frente al antihistoricismo que propugna Dámaso Alonso⁵ entre otros, él es partidario de cierto estudio historicista del hecho literario⁶, así como de un análisis de las fuentes literarias⁷, no desde una postura tradicional, sino desde una nueva perspectiva, como veremos más adelante. Todo ello dentro del espíritu lingüístico-inmanentista de preocupación por los textos literarios para explicar el sistema expresivo de un autor determinado.

Además de dicho planteamiento de índole historicista en algunos de sus seguidores, como es el caso de Amado Alonso, la Estilística atiende, de una forma más explícita que los otros movimientos formalistas, al contenido literario, ya que ve los contenidos como elementos expresivos; esto es, para

⁵ D. ALONSO, *Poesía española*, cit., pp. 205-206. García Berrio, refiriéndose a las diferencias existentes entre el Formalismo ruso y la Estilística, destaca la radicalidad de ésta en sus planteamientos; uno de ellos es el antihistoricismo que se desprende de los cultivadores de la Estilística, que tiene un firme defensor en la figura de D. Alonso. Cfr. GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, cit., pp. 81 y ss.

⁶ A. ALONSO escribe la *Biografía de Fernán González de Eslava*, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 1940, 111 pags., y analiza la vida de Lope y de Galdós en su relación con la obra en : ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., pp. 109 y ss., 201 y ss. También es interesante ver: ALONSO, A., *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en la "Gloria de don Ramiro"*, Madrid, Gredos, 1984.

⁷ A. ALONSO, *Materia y forma en poesía*, cit., pp. 99 y ss., 247 y ss., 325 y ss., 368 y ss.

ellos el contenido es forma. En sus análisis apenas hay separación de expresión y contenido, sino que ambos se complementan para conducirnos a la dimensión estética de la obra literaria. Hay una fusión entre fondo y forma, que en un análisis completo se estudian conjuntamente, pero con una predilección por el estudio de la forma (que se explica como reacción contra el historicismo y contra los excesos del estudio extrínseco anterior). Por otro lado, frente al ametodismo propugnado por los formalistas, en el campo estilístico se exalta el intuicionismo y hay un cierto método de estudio (el método del "círculo filológico" de Spitzer por ejemplo⁸). Además, cada texto literario es diferente e irrepetible, lo que da un sentido a la variedad de métodos de estudio.

Es en este contexto donde debemos ver los fundamentos teóricos de la Estilística, que no sólo se ciñó al análisis formal de la obra literaria, sino que también se preocupó por otras vías de análisis, lo que permitió abrir nuevos campos y vías de estudio, tomando en todo momento como único punto de partida el texto. Esta diversidad de estudios literarios facilitó nuevas perspectivas con la crisis formalista, lo que ha hecho perdurar el estudio lingüístico del estilo, de base inmanentista, hasta hoy; por ello creemos que se augura

⁸ SPITZER, L., *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1974, pp. 33 y ss.

un próximo relanzamiento de los métodos de análisis estilísticos (llamada en algunos casos "neo-estilística" o con diversas denominaciones), lejos de tanto falso e incorrecto pluralismo interpretativo como estamos viendo aparecer a nuestro alrededor⁹.

Vamos a realizar a continuación, y en primer lugar, un desarrollo general de esta escuela formalista, contextualizándola, para después explicitar el pensamiento y las aportaciones estilísticas que Amado Alonso realizó para este campo de estudio. Así pues, trataremos de sistematizar las ideas teórico-literarias de este autor, dentro del contexto en el que se desarrolló.

⁹ Cfr. el magnífico trabajo de CUESTA ABAD, J. M., "Sobre las teorías literarias ficticias. Interpretación literaria y actualidad de la ficción", en: *Tropelías*, 1992 (en prensa).

4.1.- Planteamiento general.

La Estilística¹⁰, como sucedía con los movimientos formalistas anteriormente estudiados, no ha nacido de una forma espontánea. El estudio de obras y de autores se viene realizando desde la antigüedad hasta nuestros días; lo que cambia es quién lo hace (filósofo, pensador o teórico) y la metodología utilizada (que se ha ido especializando, cada vez más, por los avances de los estudios lingüísticos). Como hemos indicado, ya a finales del siglo XIX, el interés por el estudio de la lengua había cambiado, así como,

¹⁰ El término "estilística" es utilizado en 1866 por H. STEINTHEL en el artículo "Zur Stilistik", recogido en: *Zeitsh über Volkerpsychologisch*, IV, pp. 465-480. Para una mayor profundización en este aspecto, S. ULLMANN traza una historia de el término "estilística" en: S. ULLMANN, *Style in the French Novel*, Cambridge, 1957, p. 3, n. 2 (Versión española: *Introducción a la semántica francesa*, Traducción y notas de Eugenio de Bustos Tovar, Madrid, CSIC, 1974).

más tarde cambiaría la metodología de estudio, por lo que se creó una situación apropiada para el nacimiento de esta escuela.

Desde la antigüedad se hace efectiva una distinción entre Retórica (*ars bene dicendi*)¹¹ y Gramática (*recte loquendi scientia*)¹². Ambas se ocupan del arte de escribir pero desde distintas perspectivas. La Retórica¹³, que en su origen se especializó en el arte de componer discursos, abarca después el análisis de toda expresión lingüística y literaria; es a la vez un arte para enseñar a componer discursos y un arte de escribir: arte de la lengua y arte de la literatura¹⁴ (éste es, precisamente, el doble carácter que encontramos en la Estilística moderna, que heredó de aquella). Después, con la unión de Poética y Retórica, aquella tomará de ésta la *elocutio*, que es en lo que se

¹¹ QUINTILIANO, M. F., *Instituto oratoria*, ed. de Winterbottom, Oxford, Oxford University Press, 1970, 2, 17, 27.

¹² *Ibidem*, 1, 4, 2.

¹³ Para una aproximación al concepto y desarrollo de la Retórica, véase: ALBALADEJO, T., *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.

¹⁴ Cfr. GUIRAUD, P., *La stylistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 8 ed., 1975, p. 20.

había especializado¹⁵. Esta dicotomía (Gramática-Retórica, Gramática-Poética...) se mantiene hasta el siglo XIX¹⁶.

Así pues, la Estilística, que se nos ha presentado como una superación de la Retórica y de la Poética clásicas, debe mucho a éstas; podríamos señalar que es, en buena medida, como una "neorretórica", que intenta explicar lo que los estudios tradicionales no podían, pero sin olvidar a éstos. Ante la concepción que se tiene de que "la Retórica es la estilística de los antiguos", podemos afirmar la interrelación de ambas. La Retórica, que desde una concepción global de

¹⁵ Es aquí donde hunde sus raíces la Estilística, en la Retórica y después en la unión de la Retórica y la Poética. Son muchas las veces en que se confunde a la Retórica o a la Estilística con manuales de figuras literarias. Ultimamente se está revitalizando esta unión con la aparición de una Neorretórica y la recuperación de los postulados y métodos de la Estilística. A este respecto J. L. Martín esboza una historia de la "proto-estilística", que comienza con los Antiguos Egipcios y acaba en nuestros días. Este autor defiende que en la cultura occidental siempre hubo una tradición de tipo estilístico, y que la Retórica sería la fuente primordial de la Estilística, y desde esta perspectiva realiza un estudio diacrónico desde Aristóteles hasta el siglo XX, pasando por Cicerón, Quintiliano, Dante y Petrus Ramus, por citar algunos autores. Vid. MARTÍN, J. L., *Crítica estilística*, Madrid, Gredos, 1973, pp. 26-28, y toda la segunda parte de esta obra, dedicada a la evolución histórica precisamente.

¹⁶ Cfr. GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989, pp. 16 y ss. Sobre la evolución de la Retórica y su ampliación hacia campos poéticos, véase ALBALADEJO, T., *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989, esp. "La formación del sistema retórico", cap. 2º de la parte 1, pp. 23-40.

la obra (que atienda a los aspectos fonofonológicos, morfológicos, sintácticos, semánticos-intensionales, semántico-extensionales, y textuales, así como de construcción de la misma¹⁷), desarrolla un sistema organizado de perspectivas de análisis textuales, macroestructurales y microestructurales, que ha heredado la Estilística, y que han sido trasladados de aquella a ésta, fundamentalmente, a través de los aspectos de los que se ocupaba la operación retórica de *elocutio*. Así pues, la Estilística y sus métodos de análisis están íntimamente relacionados con la tradición de la Retórica y de la Poética, y aún está por estudiar en profundidad la importancia de esta interdependencia.

A finales del siglo XIX el hombre se enfrenta con una nueva sensibilidad ante el lenguaje y ante la vida. Es en el entorno de esta nueva situación europea donde surge la Estilística como movimiento formalista de acceso al texto literario; pero no surge de la nada, sino como respuesta a la nueva concepción del mundo que tiene el hombre a finales del siglo XIX. Por ello y para ello dotará de un cierto cientifismo a la metodología que van a utilizar, frente a las habitualmente utilizadas hasta entonces.

¹⁷ Cfr. ALBALADEJO, T., *Retórica*, cit.

Centrar el concepto y el término de "estilística" resulta difícil y controvertido, dado que la actividad crítica estilística ha recibido numerosas denominaciones, y que el término ha servido a diferentes concepciones de estudio. Por ello, y para ayudarnos en este intento, un poco más adelante vamos a presentar este movimiento de una forma más amplia, teniendo en cuenta todas sus manifestaciones, así como los autores más representativos de cada una de ellas.

Siguiendo la definición que propone el profesor Aguiar e Silva, entendemos por Estilística, en cuanto forma de estudio de las obras literarias, "el estudio de su estilo, del modo peculiar en que el lenguaje está plasmado y utilizado en cada obra"¹⁸.

Sin embargo, para comenzar a centrar este término, creemos necesario compararlo con otros términos que le son muy cercanos. Si partimos de que el estilo literario de un autor es su personalísimo modo de expresarse como artista de la palabra escrita, la

¹⁸ AGUIAR E SILVA, V. M. de, *Teoría de la Literatura*, Madrid, Gredos, 1986, p. 434. En una obra más reciente, el profesor Aguiar e Silva propone una definición bastante parecida: "O termo estilística, que fez a sua aparição nas principais línguas europeias durante o século XIX, só nos primeiros anos do nosso século passou a designar uma orientação específica de estudo dos textos literários -o estudo do seu estilo, do modo peculiar como em cada obra está plasmada e utilizada a linguagem verbal", en: AGUIAR E SILVA, V. M. de, *Teoría e metolologia literárias*, Lisboa, Universidade aberta, 1990, p. 29.

Estilografía indicará cómo moldear un estilo inicial, y proveerá de las técnicas adecuadas para ello. Por eso la Estilografía parte de la conocida máxima de Buffon, "el estilo es el hombre". La Estilística, por su parte, estudia el estilo para explicar los secretos internos de la obra. Esto es, "la Estilografía va al "estilo" a través del autor y de su obra; la Estilística va al autor y a la obra a través del 'estilo'"¹⁹.

Es en este contexto en el que, durante las primeras décadas del siglo XX, y frente al historicismo positivista aún vigente, surgen los estudios estilísticos, que buscan el rigor científico en el análisis de los textos literarios. Con estos estudios no se buscan ni las frías estadísticas ni un intuicionismo incontrolado. Se quiere acceder al núcleo del texto literario, a su aspecto estético, con una metodología nueva. Surge la Estilística, pues, "como un intento de armonizar lo literario y lo lingüístico"²⁰. La utilización de este material lingüístico será fundamental para poder alcanzar lo estético de la obra de arte literaria, como ampliaremos en otro capítulo.

La Estilística, por lo tanto, viene a superar a

¹⁹ MARTÍN, J. M., *Crítica estilística*, cit., p. 25.

²⁰ *Ibidem*, p. 31.

la Crítica tradicional²¹; aquélla no está tan afirmada sobre una carga meramente subjetiva como ocurría con la Crítica tradicional. No es un acercamiento a la obra tan subjetivo como el análisis al que acostumbraba la Crítica tradicional; tampoco es un acercamiento demasiado estadístico, como algunos otros estudios realizados posteriormente. Por el contrario, descubre en las palabras dos sentidos: en primer lugar, uno lógico-racional; después otro, afectivo, con una importante carga psíquica (sensorial, emocional, imaginativa, volitiva, intuitiva). Según se preocupe con más interés del estudio de uno u otro aspecto, dará origen a las diferentes escuelas de estilística, que a continuación van a ocupar nuestro estudio.

Como muy bien señala A. Yllera, la Estilística, que nació "queriendo completar el terreno de la gramática y sin plantearse ni permitirse el acceso al dominio de la obra de arte", a medida que fue creciendo comenzó a "invadir los dominios de los estudios literarios"²². En un principio su dominio estaba fuera de la literatura; después, con la especialización y los

²¹ Las escuelas de crítica tradicional a las que nos estamos refiriendo han sido estudiadas ampliamente por BONET, C. M., *La crítica literaria*, Buenos Aires, Nova, 1959. Cfr. también TIEGHEM, P. van, "La synthèse en histoire littéraire", en *Revue de synthèse historique*, XXVI, 1921, pp. 1-27.

²² YLLERA, A., *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza editorial, 3ª ed., 1986, (1ª ed. 1974), p.10.

progresos de la Lingüística, comenzaron los estudios estilísticos de locuciones particulares como complemento de los estudios gramaticales²³; mas tarde tuvo una aplicación a la lengua literaria aunque con pluralidad de intenciones y métodos. Esto, unido a la imprecisión del término "estilo"²⁴ ha llevado a clasificar a la Estilística bajo diversos nombres de escuelas estilísticas.

Es necesario señalar que, desde sus inicios, la Estilística tiene una deuda muy importante con Ferdinand de Saussure, y con el auge de los estudios lingüísticos realizados por este autor. No en vano, uno de sus discípulos, Charles Bally, será el primero que se refiera a esta metodología de estudio.

Así pues, si partimos de la dicotomía de Saussure entre *langue* (lengua) y *parole* (habla), la Gramática es la ciencia que tiene por objeto la *lengua*, y la Estilística será la ciencia que tiene por objeto el *habla*²⁵. También, partiendo de esta dicotomía

²³ Cfr. BERGER, B., *Estilística latina*, citado por DELOFFRE, F., *Stylistique et poétique française*, Paris, S.E.D.E.S., 1970, pp. 10-11; También citado por YLLERA, A., *Estilística, poética y semiótica literaria*, cit., p. 13.

²⁴ POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 18-39.

²⁵ ALONSO, D., *Poesía española*, cit., p. 590.

saussureana, Bally (al que luego dedicaremos mención especial) distingue en el lenguaje dos clases de elementos: lógicos o conceptuales, y afectivos; por lo tanto, y teniendo en cuenta esta clasificación, la Gramática estudiará los elementos lógicos y la Estilística los afectivos²⁶.

El objeto de la Estilística son para Bally, obviamente, los elementos afectivos, pero con la particularidad de que sólo le interesan en la lengua (entendida a la manera de Saussure), y, precisamente, en la lengua "usual". Frente a esto, otros autores como Amado Alonso, D. Alonso y toda la escuela idealista, creen que el objeto de la Estilística no sólo es el análisis de los elementos afectivos, sino la totalidad de los elementos significativos del lenguaje (conceptuales, afectivos, imaginativos), y que, precisamente, este estudio es más fértil en la lengua literaria que en la usual, siendo ambas grados de una misma cosa. Como veremos después, con esta base aparecen ya dos concepciones diferentes bajo el nombre de Estilística, basándose, por una parte, en la dicotomía lengua/habla de Saussure, y, por otra, en la noción de estilo como desvío del lenguaje literario

²⁶ Esta es una de las bases de la argumentación de toda la obra de Bally, donde aparece explicitado. Cfr. BALLY, CH., *Traité de stylistique française*, cit., vol. I, pp. 1-30.

sobre el usual²⁷.

Sin embargo la Estilística adquiere otras finalidades, según la perspectiva de estudio. Así, el objetivo estilístico es, para otros, conocer el abismo y trasfondo de la obra misma. Busca el uso personal de la lengua en cada obra literaria, intentando llegar a la unidad de la obra misma como arte. Hay una búsqueda del goce estético, que el autor experimentó al crear su obra y re-crearlo:

"El objeto final de la Estilística -escribe J. L. Martín- es: conocer el secreto último de la obra literaria, arrancarle a la obra misma su alma íntima y oculta, su hermética, aquella que está dentro y más allá de las palabras mismas, de su contextura"²⁸.

²⁷ Véase la exposición que sobre el "desvío" se realiza en: POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, cit., pp. 18-39.

²⁸ MARTÍN, J. L., *Crítica estilística*, cit., p. 35.

4.2.- Las dos estilísticas.

Como escribe P. Guiraud²⁹, al comienzo del siglo XX aparecen dos disciplinas bajo el nombre de Estilística: una es la *estilística de la expresión*, que estudia la relación de la forma con el pensamiento y no sale del hecho literario. La otra es la *estilística del individuo*, que estudia la relación de la expresión con el individuo o con la colectividad que la emplea. Es, pues, una crítica de estilo. De esta concepción nacerán dos tipos de estilísticas: la descriptiva y la genética, respectivamente.

²⁹ GUIRAUD, P., *La stylistique*, cit.

La *estilística descriptiva*³⁰ considera las estructuras y su funcionamiento en el interior del sistema de la lengua; es una estilística de los efectos y relevo de la semántica o estudio de las significaciones. Su iniciador y principal difusor es Charles Bally, y sus defensores y continuadores más importantes, aunque con variantes respecto a este autor, son: Jules Marozeau, Charles Bruneau, y Marcel Cressot.

La *estilística genética*³¹, que nació paralelamente a la estilística descriptiva, determina las causas, y se vincula a la Crítica Literaria³². Se preocupa de las particularidades estilísticas del individuo, de su estilo particular. Tiene sus iniciadores en Benedetto Croce y en Karl Vossler, y sus continuadores y difusores más importantes son Leo Spitzer, Dámaso Alonso y Amado Alonso.

Esta doble definición tiene su germen dentro de la Retórica, en la medida en que la estilística pretende ser una ciencia de la expresión; así lo ha

³⁰ También ha sido denominada "estilística de la lengua o lingüística", o "estilística de la expresión" dependiendo de los diversos investigadores.

³¹ A su vez ha sido denominada con varios nombres: así se la conoce también por estilística "idealista", "individual" o "literaria".

³² GUIRAUD, P., *La stylistique*, cit., p. 37.

señalado A. Yllera³³, P. Guiraud³⁴ y N. E. Enkvist³⁵. Es el resultado de la decadencia de la Retórica en el siglo XIX.

De esta forma podemos distinguir entre la estilística descriptiva, de clara raigambre saussureana, y la estilística idealista (genética). Esta es la clasificación tradicionalmente aceptada por los diferentes estudiosos³⁶. Estas son, pues, las "dos estilísticas" enfrentadas tanto en su idea de estilo como en cuanto a sus límites y sus métodos de análisis. Coinciden con la estilística de la lengua (la descriptiva) y con la estilística del habla (la genética), que es, también partiendo de Saussure, la distinción que realiza Amado Alonso (en la misma línea que otros autores de la Escuela Española) y en la que

³³ YLLERA, A., *Estilística, poética y semántica literaria*, cit., pp. 13-17.

³⁴ GUIRAUD, P., *La stylistique*, cit.

³⁵ ENKVIST, N. E., "Estilística, lingüística del texto y composición", cit., en: VV. AA., *Lingüística del texto*. Madrid, Arco/Libro, 1987.

³⁶ YLLERA, A., *Estilística, poética y semiótica literaria*, cit., pp. 13-49; POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, cit., pp. 18-39; MUÑOZ CORTÉS, M., *Estudios de estilística textual*, Universidad de Murcia, 1986; BÁEZ SAN JOSÉ, V., *La estilística de Dámaso Alonso*, Universidad de Sevilla, 1971, pp. 10-22.

más adelante nos detendremos³⁷.

³⁷ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística" y "La interpretación estilística de los textos literarios", en: *Materia y forma en poesía*, cit.; también en: ALONSO, A., "Introducción", en: *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 3ª ed., 1956.

4.3.- Nuevos rumbos de la estilística.

Además de las dos estilísticas citadas anteriormente, hacia 1970 surge otra estilística, que se interesa no de la fuente y el origen de la forma estilística, sino de sus metas (objetos) y de sus efectos. Es la denominada normalmente *estilística funcional y estructural*, de la que también nos ocuparemos más adelante. Tiene sus principales investigadores en Pierre Guiraud y en Michael Riffaterre.

Como es bien sabido, los estudios estilísticos se han venido ocupando cada vez más de realizar un estudio lingüístico en profundidad de las obras literarias. Son los nuevos rumbos que ha tomado la estilística, preocupados por la sintaxis, la gramática, el contexto... como elementos de estudio y análisis

literario. Es la utilización interdisciplinaria de los mecanismos de que dispone la Lingüística para el estudio de la Literatura. Por ello, se ha comenzado a hablar, también, de *estilística generativa*³⁸, haciendo relación a la utilización de los principios de aquella Gramática con aplicación en los estudios literarios de este tipo.

Para realizar esta función muchas ciencias y disciplinas han venido en apoyo y ayuda de la Estilística: es lo que ha sucedido con la Dialectología, la Lexicografía (y la Lexicología), los estudios fonéticos y fonológicos, la Métrica, la Mitología, la Tropología, la Simbología literaria, la Psicología o la Psiquiatría, etcétera³⁹. Así pues, un buen estilólogo moderno debe poseer un conocimiento especializado en materias lingüísticas, literarias y artísticas en general. Nos estamos refiriendo a un enfoque científico de la Estilística, como disciplina.

³⁸ Cfr. OHMANN, R., "Generative Grammars and the Concept of Literary Style", en: *Word*, 1964, pp. 424-439 (también en FREEMAN, D. C., *Linguistics and Literary Style*, 1970, New York, Holt, Rinehart & Winston, pp. 258-278). Más adelante ampliamos este concepto.

³⁹ Encontramos un cierto paralelismo entre este concepto de Estilística, que busca el apoyo de otras disciplinas, y la interdisciplinariedad a la que ha tendido insistentemente la Teoría de la Literatura actual. Son muchos autores los autores que, desde unas u otras perspectivas, han señalado la necesidad de esta relación interdisciplinaria para el avance de los estudios teórico-literarios, entre ellos nuestro autor, Amado Alonso, que parece anticiparse a esta dinámica, como señalaremos más adelante.

La Estilística es, así, "una combinación de ciencia y arte. Sus análisis corresponden a la ciencia. Sus síntesis al arte"⁴⁰.

Pero estas diversas tendencias de la Estilística tienen diferente enfoque dependiendo de los diversos autores, por lo que en el apartado siguiente nos ocuparemos de explicitar estas clasificaciones.

⁴⁰ MARTÍN, J. L., *Crítica estilística*, cit., p. 23.

4.4.- Desarrollo de la Estilística.

La Estilística, como hemos apuntado anteriormente, tuvo un desarrollo desde el terreno de la Gramática (como continuación de los estudios de la Retórica)⁴¹ hasta los dominios de los estudios literarios. Aunque este término se emplea mucho antes⁴²,

⁴¹ GUIRAUD, P., *La stylistique*, cit., p. 20: afirma que la Estilística es la continuación de la Retórica. Así, siguiendo sus palabras, "la Retórica es la estilística de los antiguos", y un poco más adelante dice que "la estilística de la expresión, tal como la ha concebido Bally, procede -con recursos nuevos- de la antigua retórica". "Es una ciencia del estilo". Otros autores que han hecho parecidas reflexiones son: YLLERA, A., *Estilística, poética y semiótica literaria*, cit.; ENKVIST, N. E., "Estilística, lingüística del texto y composición", en: VV.AA., *Lingüística del texto*, cit.; SPILLNER, B., *Lingüística y Literatura*, Madrid, Gredos, 1979 (1ª ed. 1974).

⁴² NOVALIS lo emplea unido a "Retórica" (*Stilistik oder Rhetorik*). Para obtener más datos sobre la historia del término "Estilística" véase: SEMPOUX, A., "Notes sur l'histoire du mot style", en: *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1961, pp. 736-746. (Citado por YLLERA, A., *Estilística, poética y semiótica*

es Charles Bally en su *Precis de stylistique*, en 1905, y después, cuando publicó su *Traité de stylistique française* en dos volúmenes, en 1909, quien lo impulsó de una manera definitiva. Se produce una superación de la Estética Clásica, olvidando la adecuación de una obra a las reglas de la Poética, y centrándose en la comprensión de la expresión individual, del estilo. Para llegar a este conocimiento de lo individual fue necesario adoptar tres criterios, como expone V. Báez: "1) estudio de la afectividad expresiva del lenguaje; 2) el establecimiento del "habla particular" correlativa con el "habla corriente"; 3) la comparación de las hablas estéticas de los diversos escritores"⁴³.

Estas necesidades de estudio cuajaron fundamentalmente en dos escuelas europeas: las llamadas *escuela francesa* y *escuela alemana*, haciendo relación a la estilística descriptiva y a la estilística idealista, respectivamente. No obstante, si nos centráramos en el desarrollo de las distintas escuelas teniendo en cuenta su distinto desarrollo en los diferentes países, tendríamos que hablar de otras muchas "escuelas", aunque en el fondo todas circunscriben su campo de actuación a los aspectos que vamos a detallar en estas dos, a las que más adelante

literaria, cit., nota 1, p. 13).

⁴³ BÁEZ SAN JOSE, V., *La estilística de Dámaso Alonso*, cit., p. 9.

prestaremos una especial atención como prototípicas de las demás. No obstante, y sincrónicamente al desarrollo de aquéllas, podríamos además hablar de una estilística española⁴⁴, de una estilística portuguesa⁴⁵ y de una estilística italiana⁴⁶, además de las dos ya citadas, y

⁴⁴ Véase más adelante el capítulo dedicado a "la Escuela Española".

⁴⁵ La "estilística portuguesa" tiene una clara influencia de la cultura francesa -conocen los estudios estilísticos que se estaban realizando en Francia-, de la estilística española -fundamentalmente Dámaso Alonso- y de los estudios estilísticos alemanes (PETERSEN, J., "Considerações sobre o estilo", en: *Boletim do Instituto Alemão-Coimbra*, 1928, pp. 1-13, y 1929, pp. 77-94). Uno de los primeros autores formado en esta corriente inmanentista y lingüística de la crítica es Jacinto do Prado Coelho (COELHO, J. do PRADO, *Problemática da História literária*, Lisboa, Ática, 2ª ed., 1961); por otro lado encontramos la figura de J. Mattoso Camara Jr, conocedor de la obra de Bally y seguidor de sus teorías estilísticas (MATTOSO CAMARA Jr., J., *Contribuição à estilística portuguesa*, Rio de Janeiro, Ao Livro técnico S. A., 3ª ed., 1978; id., "Considerações sobre o estilo" en: *Dispersos*, FGV, 1972, pp. 133-141; id., *Ensaio Machadianos*, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1979). Así mismo, G. Chaves de Melo quien defiende una estilística propia para cada lengua (CHAVES DE MELO, G., *Ensaio de estilística da língua portuguesa*, Albufeira, Poseidon, 1979). En esta línea véase uno de los trabajos estilísticos de mayor difusión e información: LAPA, M. RODRIGUES, *Estilística da língua portuguesa*, Coimbra editora limitada, 11ª ed., 1984. Seguidora de Rodrigues Lapa y en la línea de D. Alonso encontramos los trabajos de BELCHIOR, M. DE LOURDES, *Itinerário poético de Rodrigues Lobo*, Lisboa, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2ª ed., 1985; BELCHIOR, M. DE LOURDES, *Os homes e os livros II. Séculos XIX e XX*, Lisboa, Verbo, 1980. Un estudio estilístico práctico-analítico lo encontramos en la obra de LEMOS, ESTHER DE, *A "Clepsidra" de Camilo Pessanha*, Lisboa, Verbo, 2ª ed., 1981.

⁴⁶ Un breve pero muy interesante estudio sobre la Estilística, que realiza una referencia explícita a los diferentes autores que destacan en Italia, lo

tradicionalmente aceptadas.

La escuela francesa, "atenta a lo social del lenguaje creó una Estilística-lingüística que partía del análisis de los elementos expresivos de la lengua". El máximo representante es Charles Bally seguidor de las ideas lingüísticas de Saussure, siendo la suya una "estilística de la lengua o lingüística".

La escuela alemana "con una amplia tradición filosófica idealista, fijará su campo de acción

encontramos en ISELLA, D., "La critica stilistica", en: CORTI, M., Y SEGRE, C., (eds.), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Eri/ed. RAI, 1973, pp. 151-177. Así pues en Italia, "infine, il panorama della critica stilistica si presenta particolarmente ricco, sia per varietà di indirizzi e per eterogeneità di apporti, sia per il particolare rilievo di alcune delle personalità che vi confluiscono" (Ibidem, p. 173): Cfr. LOLLIS, C., de, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, 1929; PETRINI, D., *Dal Barroco al Decadentismo. Studi di letteratura italiana*, Florencia, Santoli, 1957, e vols.; CONTINI, G., "L'analisi linguistica di G. Devoto", en: *Lettere d'oggi*, 1943, V, pp. 77-91; id., "La stilistica di G. Devoto", en *Lingua nostra*, 1950, XI, nn. 2-3, pp. 51-57; id., "A proposito di critica stilistica", en: *Società*, 1958, XIV, pp. 1226-1229; RUSSO, L., FUBINI, M., *Stile e umanità di G. Vico*, Milán, 1946; id., "Legittimità e limiti di una critica stilistica", en: *Crítica e poesia*, Bari, 1956, pp. 118-121; id., "Critica stilistica e storia del linguaggio di L. Spitzer", en: *Crítica e poesia*, cit., pp. 476-483; id., "Rafioni storiche e ragione teoriche della critica stilistica", en: *Atti del II Congresso internazionaie di studi italiani*, Florencia, 1958, pp. 113-133; más cercano a Bally se encuentra DEVOTO, G., *Studi di stilistica*, Florencia, 1950; id., *Nuovi studi di stilistica*, Florencia, 1962; atento a la individualidad nos encontramos con TERRACINI, B., *Analisi stilistica - Teoria, storia, problemi*, Milán, 1966; id., "Analisi stilistica e critica testuale", en: *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, 1961, pp. 219-239.

precisamente donde el aspecto creativo del lenguaje se muestra más claro: la obra de arte literaria"⁴⁷. Es la que conocemos como "estilística del individuo" ("idealista" o "genética") e histórica, creada por las corrientes históricas y filosóficas alemanas; son dos nuevas tendencias: "la concebida como historia de la cultura, con E. Auerbach, y la idealista, influenciada por Croce, con Vossler y Spitzer"⁴⁸.

Vamos a comenzar nuestro análisis por la escuela francesa, realizando un estudio pormenorizado de los representantes de la estilística descriptiva, para a continuación ocuparnos de la idealista, y de las otras manifestaciones.

4.4.1- La escuela francesa: la estilística descriptiva.

⁴⁷ Ibidem, pp. 9-10.

⁴⁸ E. BUYSENS matiza la distinción que realiza P. Guiraud entre estilística descriptiva y estilística genética, y añade que la primera describe el empleo de una época, y que, por tanto, es una estilística sincrónica, descriptiva o estructural; la segunda, por otra parte, es la estilística histórica, parte integrante de la lingüística histórica. Vid. BUYSENS, E., "Signification et stylistique", en: *Linguistique historique-homonymie. Stylistique, Semantique, changements phonétiques*, Presses universitaires de Bruxelles et Paris, P.U.F., 1965, pp. 91-120, p. 120. Citado por YLLERA, A., *Estilística, Poética y semiótica literaria*, cit., p. 19, nota 28.

Hemos visto que la estilística descriptiva, se inicia con Charles Bally. Tiene su objeto de estudio en los valores "expresivos", no nocionales, del lenguaje. Se planteará el estudio expresivo de un autor, de una obra o de una época, excluyendo en un primer momento la lengua literaria (Charles Bally), pero después con importantes y fructíferas implicaciones en ella, por parte de sus continuadores, especialmente J. Marozeau, C. Bruneau y M. Cressot. Es una estilística de la lengua y no del habla (en el sentido saussureano). Se trata de una estilística de las posibilidades, de las premisas de la enunciación y no de las realizaciones, no de los enunciados⁴⁹. Como hemos indicado anteriormente, a la hora de definirla, es ante todo una estilística de la elección.

Por otra parte, al ser la primera que se desarrolla, es el punto de referencia de las otras estilísticas, ya sea criticándola o bien completándola. Además todas las demás manifestaciones de estilística le adeudan mucho (piénsese en la estilística estructural o funcional, por ejemplo).

Saussure distingue en su *Curso de Lingüística*

⁴⁹ Vid. VÁZQUEZ MEDEL, M. A., *Historia y crítica de la reflexión estilística*, cit., p. 122; y también, SEGRE, C., *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 235.

General, por primera vez, *langue* y *parole*. Después, Martinet establecerá una distinción entre los hechos lingüísticos de todos los órdenes, tal como aparecen en los enunciados, y los hechos lingüísticos concebidos como pertenecientes a un repertorio del que dispone la persona que busca comunicarse⁵⁰. La lengua se manifiesta por el discurso, esto es, por los actos de habla. La lengua, así, es colectiva y el habla es individual. Dentro del contexto de la comunicación, el código es el conjunto de signos que se pueden organizar de acuerdo a una serie de reglas, para formar el mensaje adecuado. Pero entre uno y otro se encuentra la posibilidad de elección del autor. En esa elección Saussure excluía los valores expresivos en los que se manifiestan los sentimientos del hablante-escritor. Pero serán estos valores expresivos los que Bally va a querer integrar en el sistema puramente nocional de Saussure⁵¹.

4.4.1.1- Charles Bally

Charles Bally (1865-1947), nació en Ginebra, y fue uno de los más importantes discípulos de Saussure, que tras su muerte editó, junto a Sechehaye, el *Cours*

⁵⁰ Vid. MARTINET, A., *Eléments de linguistique générale*, París, Colin, 1960, p. 30; versión española: *Elementos de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1972.

⁵¹ Vid. BARUCCO, P., *Eléments de Stylistique*, París, Roudil, 1972, pp. 11-12.

de *Linguistique Générale* en 1916. Tuvo una sólida formación filológica, que le orientará en el posterior desarrollo de su estilística; de ahí la importancia y raigambre que tiene la Lingüística en el desarrollo de sus teorías estilísticas. Como ya hemos indicado se le considera el creador indiscutible de la Estilística como disciplina⁵². Sus estudios de estilística están fundamentados en dos vertientes; por un lado, la lingüística, que le viene de la influencia de Saussure⁵³. Por otro, la vertiente psicológica, que será básica para entender los fundamentos afectivos de su estilística, y le viene de los estudios de psicología asociativa de Gustav Gröver⁵⁴.

En el momento de esta innovación metodológica (fines del siglo XIX) es nuevo el aspecto emocional e individual que otorgan Charles Bally y Ferdinand de Saussure, respectivamente, al lenguaje. Sus estudios

⁵² Muchos investigadores le han concedido este magisterio; citemos algunos casos relevantes. Cfr. MARTÍN, J. L., *Crítica estilística*, cit., p. 147; AGUIAR E SILVA, V. m. de, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1975, p. 434; GUIRAUD, P., *Essais de stylistique*, cit., p. 28; VÁZQUEZ MEDEL, M. A., *Historia y crítica de la reflexión estilística*, cit., p. 123.

⁵³ Charles Bally quiere insertar dentro del sistema lingüístico de tipo saussureano el elemento expresivo del lenguaje. Además, señala que hay efectos naturales y efectos por evocación.

⁵⁴ Vid. VÁZQUEZ MEDEL, M. A., *Historia y crítica de la reflexión estilística*, cit., p. 129.

estilísticos interpretan lo afectivo-particular de la lengua, aspecto que había sido descuidado en los estudios lingüísticos del momento. Por ello la estilística de Bally, como sucedía con los otros movimientos que surgían por aquellos años, representa una reacción frente a la filosofía positivista del momento, que estudiaba exclusivamente la lengua como hecho social.

Para Bally , al contrario que para Vossler, la Estilística se debe situar entre los hechos de *langue* y no entre las manifestaciones de la *parole*. Por lo tanto sigue fiel a Saussure, en que la verdadera Lingüística es la de la *langue*, por lo que se opone a la estilística vossleriana, que radicaba en los actos individuales de exteriorización verbal. Charles Bally, para quien la estilística es una ciencia estrictamente lingüística, define de la siguiente manera a la Estilística:

"La Stylistique étudie donc les faits d'expression du langage au point de vue de leur contenu affectif, c'est-à-dire l'expression des faits de la sensibilité par le langage et l'action des faits de langage sur la sensibilité"⁵⁵.

⁵⁵ BALLY, Ch., *Traité de Stylistique française*, Gêneve-Paris, Georg-Klincksieck, I, 3^a ed., p. 16.

Parte de tres postulados para la estilística: a) "toda investigación lingüística es ilusoria mientras no llegue a ligar la expresión al pensamiento". b) La observación simultánea del pensamiento y de su expresión hace aparecer el lenguaje bajo la forma de un sistema de medios de expresión. c) "El lenguaje, que expresa también ideas, expresa sobre todo sentimientos"⁵⁶.

En la lengua toda idea se realiza en una situación afectiva y, precisamente, es el contenido afectivo del lenguaje el que constituye el objeto de la estilística de Bally: en palabras de Guiraud, el objeto del estudio de la estilística de Bally es "le contenu affectif du langage mais moins l'étude de l'état affectif qui se reflète dans une circonstance donnée que celle des structures linguistiques en elles-mêmes et de leur valeur expressive en général"⁵⁷. A los pensamientos objetivos e intelectuales, el hablante puede añadir varios elementos afectivos. Estos son los que estudia la Estilística, así como sus relaciones mutuas, y el análisis del sistema expresivo total del que forman parte. Para ello, en primer lugar, delimita e identifica los "hechos de expresión", y después, estudia sus caracteres afectivos que divide en: a)

⁵⁶ Ibidem, pp. 4-6.

⁵⁷ GUIRAUD, P., *La Stylistique*, cit., p. 49.

efectos naturales (lo que expresa la palabra), b) efectos por evocación (las formas reflejan las situaciones en las cuales se actualizan y extraen su efecto expresivo del grupo que las emplea). Así el objeto de la estilística de Bally es el estudio del conocimiento afectivo natural o evocador; y el estudio de lo afectivo es productivo sólo en la lengua usual. Pero restringe el campo de estudio de la afectividad (excluye los valores didácticos y estéticos); sólo estudia el lenguaje gramaticalizado y lexicalizado, y no el empleo particular de un individuo dado en unas circunstancias concretas y para unos fines determinados⁵⁸.

Bally entrevé la posibilidad de una triple estilística: a) general, b) colectiva, c) individual. La primera, la general, supone unas dificultades insalvables, ya que sería inabarcable la extensión del estudio de todos los hechos expresivos, y la tercera, la individual, queda excluida del objeto de la lingüística, por atender al "habla individual". Por esta misma razón, tampoco atiende a una estilística de la expresión literaria, ya que es consciente y

⁵⁸ Bally piensa, además de en la enseñanza universitaria, en la enseñanza secundaria del francés moderno. De ahí que no intente fundamentar ninguna disciplina orientada a la mejor comprensión de los textos literarios. Su intención radica en contribuir al mejor conocimiento de la lengua francesa desde los medios de expresión. Por ello se trata de un estudio del lenguaje entero desde el ángulo de la expresividad.

voluntaria, y con una intencionalidad estética. El se centra únicamente en la estilística colectiva, siendo la suya una "estilística de la lengua" o "lingüística"⁵⁹, y a ella dedicará su *Traité de stylistique française*.

Así pues, Bally se decide por el estudio de los hechos de expresión de un idioma particular en un periodo determinado de su evolución. Parte del estudio de la lengua materna, y se centra en la lengua hablada, espontánea⁶⁰. En otras palabras, Charles Bally centra su estilística en la lengua hablada, no en la literaria, y priva a la Estilística, consecuentemente, del estudio del estilo, bajo el pretexto de que éste implica una intención estética. El estilo, para él, no es un concepto lingüístico, sino estético, con unas características que son la consciencia y la individualidad, y al que por lo tanto no se le puede aplicar un estudio científico.

La Estilística, según la concebía Bally, concierne sólo a la comunicación vulgar y espontánea, y

⁵⁹ "Estilística de la lengua" o "lingüística" entendida en el sentido de GUIRAUD, P., *La Stylistique*, cit., p. 37; y también GUIRAUD, P., *Essai de Stylistique*, Paris, Klincksieck, 1970, p. 28.

⁶⁰ BALLY, Ch., *Traité de stylistique française*, cit., p. 20.

excluye toda preocupación estética o literaria⁶¹. Se sitúa en el plano de la lengua (común, colectiva y gramaticalizada)⁶². Bally distingue también entre estilística interna, que estudia, dentro de la lengua, el equilibrio y contraste de los elementos afectivos frente a los elementos intelectuales, y estilística externa o comparativa, dedicada fundamentalmente a la comparación y cotejo de los rasgos de una lengua con los de otra⁶³.

Bally, que ha sido muy criticado por la distinción y separación que realizó entre estilística y estilo, así como por reducir el objeto de la Estilística⁶⁴, puso las bases de otra estilística: la que analiza al escritor que emplea la lengua de una manera consciente y con intención estética.

4.4.1.2.- Jules Marozeau.

⁶¹ Podemos ver dentro de la lengua no literaria, una división de estudios por un lado, la estilística de la lengua oral, y, por otro, la estilística de la lengua escrita.

⁶² GUIRAUD, P., *La Stylistique*, cit., pp. 57-58.

⁶³ BALLY, Ch., *El lenguaje y la vida*, Buenos Aires, Losada, 1977, pp. 81-95.

⁶⁴ Vid. ALONSO, D., *Poesía española*, cit., p. 584; GUIRAUD, P., *La Stylistique*, cit., pp. 58-60.

Una de las primeras estilísticas reformadas con respecto a la de Bally es la de Jules Marozeau (1878-1964), que parte, precisamente de la estilística descriptiva de Bally, pero con una innovación: incluye en aquélla el dominio de la expresión literaria. Matiza la definición de Estilística que utilizara Bally doblemente: a) la expresividad del lenguaje no responde a las solas llamadas de la sensibilidad; b) la lengua hablada común no es el único, ni siquiera el mejor campo de investigación posible. Cree que no es necesario separar el estudio del estilo del ámbito de estudio de la estilística.

Preocupado por el estudio de los recursos de expresividad de que dispone la lengua, aplica los métodos de la *estilística descriptiva* de Bally. Pero admite que la Estilística sea el estudio del estilo, en las obras literarias también; para él la *langue* es la suma de los medios de expresión de los cuales disponemos para presentar un enunciado determinado, es el catálogo de los significantes y de sus relaciones con lo significado, representado por el inventario que llena el diccionario y por la sistematización que supone la gramática⁶⁵. En su libro *Précis de Stylistique*

⁶⁵ MAROZEAU, J., *Précis de Stylistique française*, París, Masson, 1941, p. 10.

*Française*⁶⁶, observa cómo hasta la grafía de la palabra es sugestiva.

Así pues, el estilo es, para este autor, la utilización de ese material para fines expresivos, partiendo de los principios de Bally, para quien la Estilística es el estudio del aspecto expresivo de los elementos de la *langue*.

El planteamiento de este estudio que nos presenta está basado en las diferencias que aprecia entre lengua y estilo. A este respecto dice que "la *langue* apparaît ainsi comme un total, le style comme le résultat d'un choix"⁶⁷, elaborando de esta forma el concepto de elección que tanta importancia adquirirá en la estilística posterior.

J. Marozeau se interesa por todos los niveles de la lengua para el estudio estilístico; de esta forma lo señala: "les procédés de style comportent une mise en oeuvre de toutes les ressources de la langue, parlée ou écrite; ils en intéressent tous les éléments: phoniques et graphiques (prononciation, accentuation, entonation, transcription, image auditive et image visuelle),

⁶⁶ MAROZEAU, J., *Précis de Stylistique française*, cit.

⁶⁷ MAROZEAU, J., *Traité de stylistique latine*, Les Belles Lettres, París, 4 ed., 1965, pp. XII-XIII.

morfologiques (formation et flexion, composition, forme, aspect et volume des mots), sémantiques (sens, emploi, qualité et valeur des termes), syntaxiques et sintactiques (construction grammaticale et constitution du groupe, de la proposition, de la phrase, du vers, de la période, du discours). Dans cette revue des éléments du langage le style ne constitue pas une catégorie nouvelle, mais dans chaque catégorie se pose la question du style"⁶⁸.

Como pensaba Bally respecto a la lengua "usual", considera que también los textos literarios pueden comunicarnos nocional y afectivamente, y que, así mismo, permiten ambos tipos de análisis.

A pesar de todo desaconseja (como Bally) las "monografías de autor", y se decanta en favor de las monografías de procedimientos: prefiere estudiar un rasgo estilístico dentro del contexto de una escuela o época determinada.⁶⁹.

4.4.1.3.- Charles Bruneau.

⁶⁸ J. MAROZEAU, *Traité de Stylistique latine*, cit., p. XVII.

⁶⁹ ANTOINE, G., "La estilística francesa (su definición, sus límites y sus métodos)", *Revista Nordeste*, Facultad de Humanidades, Univ. del Nordeste, Resistencia - Chaco - Rca. Argentina, nº 2, junio de 1961, pp. 13-43: p. 17 y ss.

Charles Bruneau, que como Bally distingue tres grupos principales de estudios estilísticos (a) La Estilística pura. b) La Estilística aplicada a la lengua literaria. c) Los estudios literarios "diversos")⁷⁰ contempla la posibilidad de una estilística diacrónica, en contra de lo que pensaba Bally⁷¹.

Partiendo de la estilística pura de Bally, Ch. Bruneau es partidario de una estilística aplicada; así pues, su estilística se preocupa de escritores y de obras literarias⁷². Sin embargo considera que "La science de la stylistique doit se plier aux exigences des sciences exactes"⁷³ y, por lo tanto, está en contra de la intuición como método de acercamiento a las obras literarias, ya que, para él, la intuición está en contradicción con lo científico. Por ello criticaba la

⁷⁰ BRUNEAU, Ch., "La Stylistique" en : *Romance Philology*, V, agosto de 1951.

⁷¹ Ch. Bally no concibe una estilística diacrónica. Vid. BALLY, Ch., *Traité de Stylistique française*, cit., p. 21 y 23. También en BALLY, Ch., *El lenguaje y la vida*, cit., pp. 104 y ss., 107 y ss.

⁷² Ch. Bruneau cree que existe una doble estilística: estilística "pura" y aplicada. Cree en una estilística aplicada a autores. Vid, BRUNEAU, Ch., "La Stylistique", en: *Romance Philology*, cit., pp. 8-10.

⁷³ Texto de Ch. Bruneau recogido en: GUIRAUD, P., y KUENTZ, P., *La Stylistique. Lectures.*, Klincksieck, París, 1970, p. 25.

estilística de D. Alonso y de L. Spitzer por ser intuitiva y no científica.

4.4.1.4.- Marcel Cressot.

Marcel Cressot es otro de los representantes más destacables de la estilística descriptiva. Su estilística, aunque está en la línea comenzada por Bally, difiere de la de este autor en algunos aspectos. Así, criticará a Bally por los argumentos que da en contra de una estilística aplicada a la obra literaria⁷⁴, defendiendo que el estudio pudiera ampliarse al lenguaje utilizado en las obras literarias. Por ello invierte la fórmula de Bally:

"L'ouvre littéraire est par excellence la domaine de la stylistique précisément parce que le choix y est plus "volontaire" et plus "conscient"⁷⁵.

La estilística debe determinar las leyes que relacionan la expresión con el pensamiento (debe estudiar unidos expresión y contenido). Tanto Marcel Cressot como Charles Bruneau utilizaban la obra

⁷⁴ Vid. CRESSOT, M., *Le style et ses Techniques*, París, P.U.F., 1947, p. 3.

⁷⁵ Ibidem, p. 3 (Cit. por YLLERA, A., *Estilística, Poética y Semiótica literaria*, cit., p. 18).

literaria como mera base de datos.

Ya hemos visto que, en contra de la estilística de C. Bally, J. Marozeau recuperó el estilo para su Estilística. Después Marcel Cressot recuperará también el estilo literario. Para Cressot la tarea de la Estilística está en interpretar la "elección" hecha por el usuario en todos los comportamientos de la lengua, teniendo en cuenta asegurar a su comunicación el máximo de eficacia. Por lo tanto apela a la utilización del criterio de la elección.

También en este aspecto discrepa de Bally, aunque es uno de sus seguidores: entre las discrepancias, además del anteriormente señalado criterio de la elección, podemos destacar que, frente a la estilística afectiva o expresiva de Bally, Cressot se preocupa preferentemente de las reacciones que se desea provocar en el oyente.

Otra discrepancia respecto de Bally es que mientras este autor no acepta la expresión literaria como hecho "estilístico" (elimina lo literario de su estilística) por ser intencional, Cressot opina que el dominio de la Estilística es precisamente lo más voluntario y lo más consciente, y por lo tanto la

expresión literaria es objeto de estudio de su estilística⁷⁶. Cressot plantea tres clases de estilística: la estilística sincrónica, la estilística diacrónica y la estilística comparada, para estudiar un autor, una obra o ciertos recursos expresivos de diferentes épocas (a lo que opondrá H. Hatzfeld la dificultad que ello supone)⁷⁷.

Como vamos viendo se produce una evolución en esta escuela: Bally se decanta por una estilística de la lengua común; Marozeau por una estilística de los procedimientos; Bruneau y Cressot por una estilística aplicada a las obras literarias. En este contexto resuena la pregunta que hizo Devoto, investigador en la misma línea que Mazoreau: si hay una lingüística que debe tener en cuenta las intenciones del autor, es decir, que está en relación con los problemas de la palabra...¿deja de ser lingüística para convertirse en estética?⁷⁸ Poco a poco la Estilística llegará al

⁷⁶ ELIA, S., *Orientações da lingüística moderna*, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico -Industria e Comercio-, 2ª ed., 1978, pp. 2-3, 82-83.

⁷⁷ VÁZQUEZ MEDEL, M. A., *Historia y crítica de la reflexión literaria*, cit., p. 138.

⁷⁸ DEVOTO, G., *Melanges de philologie, de littérature et d'histoire anciennes offerts a J. Marozeau*, París, Les Belles Lettres, 1948, p. 128. (Cit. por ANTOINE, G., "La estilística francesa", en: *Revista Nordeste*, cit., p. 20). En esta cita se puede ver el anticipo de la unión de Lingüística, Estética y Teoría Literaria, propugnada por A. García Berrio. La

dominio de los estudios literarios y se relacionará con los problemas de estilo.

4.4.2.- La estilística idealista.

La estilística idealista nace paralelamente a la estilística descriptiva. Estuvo representada en sus inicios por K. Vossler, aunque podemos destacar la

Teoría de la Literatura tiene dos conexiones: a) La Lingüística: el texto literario es un objeto lingüístico extraordinario, pero no sólo lingüístico, ya que tiene un sistema de mundos, de creencias, de constantes antropológicas que están fuera del texto y que se plasman dentro del texto literario gracias a lo lingüístico; b) La Estética: La Teoría Literaria se preocupa por lo artístico. La obra de arte verbal contiene el elemento de arte verbal pero también el artístico; por esto, tiene muchos puntos en contacto con la generalidad de las obras de arte, es decir, con la Estética que estudia los problemas de la obra de arte en su totalidad. La Teoría de la Literatura es la Estética de la Literatura. En los últimos años se ha reivindicado la unión de Teoría de la Literatura con la Poética (creación artística mediante el lenguaje). Vid. GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura*, cit., especialmente la parte tercera, pp. 327 y ss.; para el desarrollo de los conceptos de "poeticidad/literariedad" frente a "expresividad/esteticidad" de la Crítica Literaria, vid., GARCÍA BERRIO, A., "Lingüística, Literariedad/poeticidad (Gramática, Pragmática y Texto)", en: 1616, II, pp. 125-168. Sobre una sugerencia pragmática de integración de estrategias de la obra literaria, GARCÍA BERRIO, A., "Más allá de los ismos: sobre la imprescindible globalidad crítica", en: P. AULLON DE HARO (coord), *Introducción a la crítica literaria actual*, cit., pp. 349-389. Croce, por su parte, ya había planteado la unión de Estética y Lingüística: "La lengua es expresión, y el estudio de la expresión es tarea de la Estética"; vid. CROCE, B., "Identidad de la Lingüística y de la Estética", en *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1928, cap. XVIII.

figura de B. Croce como uno de sus precursores e ideólogos.

Respecto a las denominaciones que recibe, que ya hemos visto que son muy variadas, todas responden a alguna faceta esencial de esta estilística; así pues se la denomina "idealista", por sus postulados filosóficos-estéticos, "genética", por su búsqueda de las raíces o el origen de la creación literaria, "individual", por centrarse en obras o en creadores singulares, o "literaria", a causa de su preocupación por la creación verbal artística. También ha sido denominada "crítica estilística", por su metodología de análisis de texto, y por presentar cierta proclividad a la disolución de la estilística en el dominio de la Crítica Literaria⁷⁹.

4.4.2.1.- Benedetto Croce.

Benedetto Croce (1866-1952), después de sus años juveniles, se enfrentó a la vida del espíritu con la disertación acerca de la naturaleza de la historia (1893) y con el opúsculo de la crítica literaria (1894). Estos dos escritos abrieron el camino de sus *Tesi fondamentali di un'estetica come scienza*

⁷⁹ Vid. VÁZQUEZ MEDEL, M. A., *Historia y crítica de la reflexión estilística*, cit., p. 147.

dell'espressione e linguistica generale (1890), que quedó rehecha en su *Estética*⁸⁰.

Entre sus fuentes podemos destacar a De Sanctis (autor muy atacado por el ambiente cientifista y positivista de la época, pero defendido por B. Croce) y el autor de la *Scienza nuova*, Vico. En la obra de Vico se encierra una nueva visión de la realidad; nace la Filosofía como ciencia del espíritu y la Estética. Las ideas de Vico eran renovadoras de la filosofía del lenguaje, y fueron protegidas en Alemania por J. G. Hamann, J. G. Herder y W. von Humboldt⁸¹.

Croce, empapado en el idealismo de Hegel, plantea una dura oposición al positivismo y al naturalismo entonces dominantes. En Italia realizó, en este sentido, el mismo papel que Bergson realizara en Francia. Como señala Fidelino de Figueiredo, "parte de una concepción histórica, lo que da a su sistema un carácter eminentemente histórico. Fue, de hecho, el reconocimiento de la ignorancia histórica y de los hierros y prejuicios históricos de los positivistas lo que muy pronto le previno contra el comtismo, al comienzo de su carrera intelectual, cuando apenas hacía

⁸⁰ CROCE, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli, 1902.

⁸¹ SCHIAFFINI, A., "El lenguaje en la estética de Croce", *NRFE*, 1953, p. 19.

erudición y biografía"⁸². Su antipositivismo le irá llevando poco a poco hacia un idealismo extremo.

B. Croce reflexiona sobre el conocimiento humano y concluye que hay dos formas diferentes: Es o un conocimiento intuitivo, por la fantasía, o conocimiento lógico, conocimiento del Universal; de las cosas particulares o de sus relaciones; es, en suma, o producto de imágenes o producto de conceptos⁸³. De la siguiente manera se refiere a ello F. de Figueiredo:

"Además de la forma de conocimiento *lógica* (en que por el intelecto se aprenden las cosas en sus recíprocas relaciones y lo que representa de universal) hay una forma *intuitiva* de conocimiento, que es la base del arte, según el autor, el conocimiento estético. Para él la intuición es también expresión, y por tanto, todo el espíritu que haga intuición implícitamente hace expresión"⁸⁴.

⁸² La traducción es nuestra. Cfr. CROCE, B., *Breviario de Estética*, Lisboa, A. M. Teixeira, 1914. (Trad. de R. D'Almeida, autorizada por el autor y prefacio de Fidelino de Figueiredo), en la introducción de FIGUEIREDO, F. de., "Acerca do senhor B. Croce", p. XV.

⁸³ CROCE, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., p. 76.

⁸⁴ La traducción es nuestra. Cfr. CROCE, B., *Breviario de Estética*, Lisboa, A. M. Teixeira, cit., p. XVI.

Croce, ante el interrogante sobre qué es el arte, lo define como visión o intuición⁸⁵. Mas en esa afirmación van implícitas algunas negaciones que el autor se encarga de señalar: en primer lugar niega que el arte sea un hecho físico. El arte no es material. Sin embargo, el arte puede ser construido físicamente (palabras, rimas...), pero esto no quiere en absoluto decir que el arte sea físico (aunque sí real), ya que para penetrar en su naturaleza no necesitamos su construcción física⁸⁶. En segundo lugar, cree que el arte no puede ser un acto utilitario (ni placer ni dolor; el placer se diferencia claramente del arte)⁸⁷. En tercer lugar, el arte tampoco es un acto moral⁸⁸. Por último, definiendo el arte como intuición se niega que ella tenga carácter de conocimiento conceptual⁸⁹.

Sin embargo presenta unos prejuicios acerca del arte: el primero es la distinción entre contenido y forma, que incluso produjo en el S. XIX una división de escuelas: la escuela de la Estética del contenido

⁸⁵ Ibidem, p. 20.

⁸⁶ Ibidem, p. 22.

⁸⁷ Ibidem, p. 26.

⁸⁸ Ibidem, p. 31.

⁸⁹ Ibidem, p. 36.

(*Gehaltästhetik*) y la Estética de la forma (*Formästhetik*)⁹⁰. Así pues, cree que el acto estético es forma y nada más que forma⁹¹. Lo estético es la forma expresiva. El contenido es sólo el punto de partida de la expresión, que no le transfiere sus cualidades. En otra distinción separa intuición de expresión (interno/externo), aunque considera que intuición y expresión se identifican; distingue entre la estructura mental del poema y la composición de éste. Si de una poesía tiramos todo lo externo, no queda nada; no queda ni lo que algunos piensan: el pensamiento poético. Pero, a la par, añade que nada puede ser expresado que no sea a la vez intuído; intuir una imagen significa

⁹⁰ Ibidem, p. 71. Croce cree que la discusión sobre la mayor importancia del contenido o de la forma tuvo su mayor desenvolvimiento escolástico en Alemania, en los seguidores de Hegel y Herbart (Ibidem, p.73). En este sentido, después de realizar un recorrido por las diferentes interpretaciones que se dan, concluye: "Porque a verdade é propriamente esta: que conteúdo e forma devem bem distinguir-se na arte, mas nao podem separadamente qualificar-se como artisticos, justamente por ser artistica unicamente a sua relação, isto é, a sua unidade, compreendida nao como unidade abstracta e morta, mas como a concreta e viva que é della sintese á priori; e a arte é uma verdadeira sintese á priori estetica, de sentimento e imagen na intuição, a respeito da qual pode dizer-se que o sentimento sem a imagem é cego, e a imagen sem o sentimento esta vazia. Sentimento e imagen, fóra de sintese, nao existem para o espiritu artistico, só terao existencia para quem se coloque num outro ponto de vista, num outro plano de conhecimento; o sentimento será o aspecto pratico do espiritu que ama e odeia, deseja e repele, e a imagem o inanimado residuo da arte, a folha seca presa do vento da imaginação e dos caprichos do passatempo" (Ibidem, p.77-78).

⁹¹ CROCE, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., p. 92.

tener nítida su imagen como para poder trazarla inmediatamente. La intuición, pues, no posee una consistencia distinta a la expresión; es más intensa y más amplia. Y aún realiza una tercera distinción: toma el concepto de expresión estética, y lo separa en dos valores: de la expresión estrictamente considerada o propiedad, y de la belleza de la expresión u ornato.

Croce ve la obra literaria como producto de una impresión del autor; considera que el crítico debe llegar a esa impresión (en la medida de lo posible) poniéndose en el mismo punto de vista que el autor; para ello desarrolla una vía intuitiva de acceso al poema: la intuición del crítico como método de análisis. Croce busca en el lenguaje la intuición del espíritu autónomo, y el acto estético (ya que para él el único valor del lenguaje es el estético)⁹². Por todo ello fue tachado de "psicologista" por De Robertis, y aunque al principio se defendió de tal acusación, después reivindicó la "necesidad" de la consideración psicológica y "contenidista", en relación con "el taller del crítico"⁹³.

⁹² Vid. VOSSLER, K., *Filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Losada, 6 ed., 1943, pp. 12-13. Allí desarrolla Amado Alonso la influencia de esta idea de B. Croce en Vossler.

⁹³ Contra las acusaciones de psicologismo: CROCE, B., "Intorno alla cosiddetta "critica stilistica"", en: *Quaderni della Critica*, 1946, vol. II, pp. 52-59;

Ya hemos visto que identifica intuición con expresión⁹⁴. Para Croce arte era expresión, o sea, expresión de una intuición. Cree que la intuición es una forma de conocimiento, así como la razón es otra forma de conocimiento. Reúne, pues, en un sólo concepto intuición y arte. Y como la Estética es la ciencia de la expresión, ha de confundirse necesariamente con la Lingüística General, pues lenguaje es expresión. Mas si intuición y expresión son coetáneas, la Lingüística y la Estética son identificadas por Benedetto Croce. Y esa identificación es la pieza clave de la estética de Croce, y una proposición que le concitó la antipatía de toda la ciencia oficial. Por lo tanto, identifica Lingüística con Estética⁹⁵. En este sentido propone que este estudio lo haga la Estética o ciencia de la expresión. La Estética se ocupa del lenguaje humano, en cuanto el habla se revela expresión verbal de una intuición. Por ello incluye la Estética en la Lingüística, pero Lingüística del momento creativo del

también en: CROCE, B., "La cosiddetta "critica stilistica"", en: *Lectures di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, 1950, pp. 289-294. Reivindica el psicologismo en: CROCE, B., "La critica psicologica", en: *Nuove pagine sparse. Serie prima. Vita-Pensiero-Letteratura*, Nápoles, 1949, pp. 222-223. (Cit. en: D'ARCO SILVIO AVALLE, *Formalismo y estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 17).

⁹⁴ CROCE, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, cit., p. 92.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 228.

lenguaje. Así pues, como la Estética es la ciencia de la expresión, se ha de confundir necesariamente con la Lingüística General, ya que lenguaje es expresión.

4.4.2.2.- Karl Vossler.

Estas ideas serán continuadas por K. Vossler y L. Spitzer. Karl Vossler (1872-1949) reacciona, como los anteriores, contra el positivismo imperante en su tiempo⁹⁶. Siguiendo a Croce, esta en contra del positivismo de los neogramáticos, y reivindica el espíritu individual como espíritu creador. En el análisis no hay que conformarse con la mera descripción formal (positivismo), sino que hay que buscar la relación entre la intuición psíquica y la expresión literaria. El centro de atención para el estudioso ha de ser, pues, la obra literaria en sí misma.

A pesar de estar muy influido por Croce, no aceptó todas las ideas de éste. Vossler heredó de Croce el tratamiento espiritualista del lenguaje (vuelta al sentido espiritualista que tuvo la Lingüística en su nacimiento con Herder, Humboldt y Bopp), la concepción

⁹⁶ VOSSLER, K., "Positivismo e idealismo en la lingüística", en: VOSSLER, K., *Positivismo e idealismo en la Lingüística y el lenguaje como creación y evolución*, Madrid-Buenos Aires, Poblet, 1929, pp. 11-102.

croceana de la lengua como creación⁹⁷, y la consideración de lo estético como lo esencial en el fenómeno humano del lenguaje, pero se desvió de él, ya que Vossler cree, frente a Croce, que es posible explicar e interpretar la naturaleza de la intuición artística. Además desvió su estudio hacia la persona concreta del hablante. Estudia el lenguaje como *energeia* (partiendo de la distinción de Humboldt *ergon/energeia*) en la lengua hablada (como Bally) y en la literatura. Sus ideas están en contra de la escuela sociológica franco-suiza de Saussure⁹⁸ y discípulos (Meillet, Vendryes, Bally, Sechehaye, etc.), que pone empeño en separar filología y lingüística; estas dos ciencias son identificadas por este autor y por la escuela idealista. Vossler significa una síntesis de

⁹⁷ Aceptó la concepción de Croce de la lengua como creación, a la que le otorgó un primer momento de manifestación lingüística (estudiado por la Estilística) y un segundo momento de evolución (estudiado por la Historia de la Cultura). Su posición fue revolucionaria ya que relegó a un segundo plano lo que hasta entonces era primordial para los lingüistas: las causas históricas de la evolución de las lenguas. Por ello cambia el método de estudio histórico comparativo por un método de estudio idealista. Sin embargo este método no tenía rigor objetivo y exigía del investigador empatía o simpatía. Este subjetivismo hizo que el método estilístico incompatibilizara con la Lingüística oficial novecentista, dominada por el espíritu positivista.

⁹⁸ Vossler y Saussure tienen diferencias radicales: aunque ambos distinguen entre el aspecto individual y el social de la lengua, y el mismo Saussure observa que la lengua es producto que el individuo registra "pasivamente", sin embargo Vossler ve la Estilística como la genuina Ciencia del lenguaje, y Saussure atribuye esta prerrogativa a la Lingüística, entendida como Ciencia de la *langue*.

Saussure (que representa el polo social) y de Croce (que representa el polo individual).

Comparándole con el iniciador de la estilística descriptiva nos damos cuenta de lo que separa a Charles Bally y a Karl Vossler: por un lado la estilística de Vossler es de inspiración croceana y no saussureana (transportó los principios de Croce a la Lingüística, particularmente hacia la Filología Románica), y, por otro lado, tampoco tienen el mismo concepto del término "expresión"; es de gran interés la opinión de Hatzfeld al respecto:

"Para Bally "expresión" es el sentido psicológico y afectivo de cada entonación, de cada palabra, de cada forma escogida y de cada sintagma preferido en cualquier enunciado debido a la emoción. La expresión en Bally es, por tanto, un elemento sobre todo psicológico y sociológico en el discurso de un hablante, elemento que une el sentimiento al lenguaje en el sentido de Ferdinand de Saussure y de Ferdinand Brunot. Para Vossler "expresión", siguiendo las huellas de Benedetto Croce, es un elemento sobre todo estético inmanente en todo material lingüístico filtrado en una forma, o mejor, transformado en un enunciado artístico, elemento inventivo que vincula el espíritu de un

creador lingüístico a la forma de la creación"⁹⁹.

El libro con el que empezó el combate a favor de una interpretación más inteligente de los fenómenos lingüísticos fue *Positivismo e idealismo en la ciencia del Lenguaje*¹⁰⁰. Surgió en un momento en que dominaban las teorías de los neogramáticos. Frente a éstos, apela a la intuición como factor explicativo de los fenómenos lingüísticos; este método fue considerado como mero factor subjetivo y enteramente anticientífico, y por ello sufrió hostilidad por parte de filólogos y lingüistas, educados en los principios del positivismo.

Podemos encontrar un precursor de los principios que Karl Vossler defiende, en Wilhelm von Humboldt, creador del concepto de "innere Sprachform", o sea, *forma interior del lenguaje*. Con Wilhelm von Humboldt quedaron lanzados los fundamentos del método idealista. Vossler acepta de Humboldt el principio de que la lengua se hace desde dentro hacia afuera, y no al contrario como querían los positivistas. Por ello el lenguaje es siempre expresión y por lo tanto, intuición. Cada individuo tiene una forma particular de

⁹⁹ HATZFELD, H., *Estudios de estilística*, Barcelona, Planeta, 1975, pp. 27-28.

¹⁰⁰ En VOSSLER, K., *Positivismo e Idealismo en la Ciencia del Lenguaje* (Heidelberg, 1904) identifica pura y simplemente la Estilística con la Ciencia del lenguaje.

expresión, y a su estudio se le da el nombre de Estilística.

K. Vossler reconoce al lado de la lengua como creación -objeto de la Estilística-, la lengua como evolución, esto es, colectivizada y matizada a través de los tiempos¹⁰¹. De esta forma señala dos momentos en que la lengua debe ser observada y juzgada y extrae dos tipos de estudios dentro del sistema idealista de la Ciencia del Lenguaje: en primer lugar, el estudio puramente estético de la lengua; y en segundo lugar, el estudio estético-histórico de la lengua. A causa de reconocer este segundo aspecto, algunos críticos han visto un cierto compromiso con la vieja escuela, a la que combatió.

Vossler considera la lengua como una energía viva y algo espiritual. En todo hablante hay un esfuerzo psíquico, en el que reside el valor espiritual del habla. Es el mentar que da sentido a las palabras. A menudo se producen desajustes entre la articulación psicológica y la gramatical que provocan errores de falta de la comprensión total y perfecta; no siempre el significado psicológico corresponde con la explicación gramatical, ya que una misma forma gramatical puede tener una pluralidad de significaciones psíquicas (en

¹⁰¹ K. VOSSLER, *Positivismo e Idealismo en la Lingüística*, cit., p. 95.

ellas se basan los equívocos, chistes, juegos verbales...). Así pues, las categorías psicológicas laten debajo de las gramaticales¹⁰². Por todo ello considera que un determinado fonema-sonido puede designar un determinado estado de ánimo. Señala que estas menciones psíquicas de los hablantes individuales deben ser del dominio de la Estilística y de la Historia literaria¹⁰³, que, para paliar las discordancias entre lo gramatical y lo psicológico, deben atender al aspecto expresivo y emocional de los sonidos (como por ejemplo los acentos de intensidad, el ritmo, el acento...).

Por otro lado, y como innovación, da importancia a la figura del lector y a la interpretación de éste para completar el texto. Esto supone un paso adelante en la comprensión de la obra como comunicación¹⁰⁴. Y en este mismo contexto, distingue dos clases de lectores: por un lado el lector de autores, que se deja llevar, y, por otro, el autolector, en el que todo es subjetividad, disposición para corregir y mejorar¹⁰⁵.

¹⁰² VOSSLER, K., "Formas gramaticales y psicológicas del lenguaje", en: VV.AA., *Introducción a la estilística romance*, cit., p. 31 y ss.

¹⁰³ Ibidem, p. 50.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 78.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 79.

Dentro de la distinción filosófica entre "causa" (es lo que es) y "condición" (es como es), cree que existen esas dos posibilidades de estudio: en el plano de la causalidad se encuentran la Estilística y las ciencias propiamente dichas; las condiciones no explican la esencialidad del fenómeno, sino son fenómenos que ayudan a explicarlo. Por ello el lingüista debe tomar en cuenta las condiciones sociales, culturales, psicológicas..., y el idealista debe tenerlo en cuenta para explicar los fenómenos. Así es como se construye la Estilística, según la concepción de Vossler.

Así pues, podemos considerar a K. Vossler como uno de los más importantes impulsores de la estilística idealista, que pone el centro de atención del estudio en la obra literaria misma. Anima a que en el análisis no hay que conformarse con la mera descripción formal sino que hay que buscar la relación entre la intuición psíquica y la expresión literaria. Para conseguirlo su método fue comprender el proceso creativo, para poder objetivar, de esta forma, ciertas leyes y mecanismos. Y su principal instrumento fue la intuición. Todo ello sin dejar de lado el estudio de la época y de los condicionamientos históricos del lenguaje.

Leo Spitzer siguió la línea comenzada por Vossler, aunque le añadió un toque personal. Ambos se preocupan por el estilo, al contrario que Bally, y lo estudian en los grandes escritores. Pero Spitzer se inclinó por una solución psicológica, mientras que Vossler se preocupó de la instancia estética. Pero, coincidentemente, ambos están contra el positivismo doctrinario dominante. Pero veámoslo en sus mismas palabras:

"La investigación estilística, tal como la vengo cultivando desde hace años, como realización práctica de las ideas de Vossler, se basa en el postulado de que a una excitación psíquica que se aparta de los hábitos normales de nuestra mente, corresponde también en el lenguaje un desvío del uso normal. Vale decir, invirtiendo los términos, que del empleo de una forma lingüística desviada de lo normal, ha de inferirse en el espíritu del escritor un centro afectivo determinante: toda expresión idiomática de sello personal es reflejo de un estado psíquico también personal... Tenemos, pues, en resumen: estabilización de lo psíquico en lo verbal; ampliación de lo verbal por lo

psíquico"¹⁰⁶.

Leo Spitzer, como Vossler, parte de la expresión individual en el lenguaje, pero deja aparte la historicidad: "En todo escritor original se constata una **desviación estilística individual** de la forma habitual". Realiza un estudio inmanentista¹⁰⁷ de la obra literaria, ayudado por su formación lingüística, pero no sólo hizo descripciones inmanentes, sino que como Freud y Dilthey, pasa de la obra de arte a la persona. El detalle lingüístico le lleva a la raíz psicológica de los escritores (véanse sus estudios sobre Rabelais o Charles-Louis Philippe). A esto lo llamaron Schleiermacher y Dilthey *procedimiento circular*¹⁰⁸: en primer lugar observa una peculiaridad; después supone una raíz psicológica y, en un tercer momento, verifica

¹⁰⁶ SPITZER, L., "La interpretación lingüística de las obras literarias", en: VV.AA., *Introducción a la estilística romance*, cit., pp. 91-92.

¹⁰⁷ "Denominé -escribe L. Spitzer- a mi procedimiento inmanente, en oposición a los métodos que trascienden el ámbito de la poesía: búsqueda de fuentes, indicios biográficos, etc.", en: SPITZER, L., *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, p. 40.

¹⁰⁸ SPITZER, L., *Estilo y estructura en la literatura española*, cit., pp. 44 y ss; SPITZER, L., *Lingüística e historia literaria*, cit., pp. 33 y ss.

si otras peculiaridades resisten el examen de su hipótesis¹⁰⁹. Es un doble movimiento de vaivén: primero inductivo, del detalle a la significación profunda del conjunto, y después deductivo, análisis metódico de *n* personajes de la obra para verificar la hipótesis de partida. La palanca que utiliza para penetrar en este círculo es la observación del detalle, ya sea de naturaleza lingüística o no. Anota su reacción personal ante un texto literario y luego estudia los estímulos que lo provocan, con material lingüístico¹¹⁰.

Para realizar este análisis considera que "el medio más seguro para llegar a los centros de excitación espiritual de un poeta o un escritor (ellos, antes de escribir, hablan interiormente) es leer y leer con atención alerta a las formas que sorprendan en su

¹⁰⁹ Su método del "círculo de la comprensión" tiene dos particularidades principales: 1.- el carácter psicológico, ya que a través de las particularidades lingüísticas llega al alma del escritor, y 2.- el carácter estructural, ya que ve la obra como un todo, una unidad, y es en ella donde las partes adquieren sentido. Con el tiempo Leo Spitzer se fue dislocando del polo psicológico hacia el estructural como ha señalado AGUIAR E SILVA, V. M. de, *Teoria da literatura*, cit., p. 514. Vid. También: ULMANN, S., *Language and style*, Oxford, Blackwell, 1964, pp. 125-126 (Edición española, Madrid, Aguilar, 1968).

¹¹⁰ SPITZER, L., *Estilo y estructura en la literatura española*, cit., pp. 42 y ss.

lenguaje"¹¹¹. De esta forma, si se reúnen varias observaciones lingüísticas será posible adscribirlas a un denominador común y determinar entonces su relación con lo psíquico. Porque donde más se ve el alma del poeta es en las expresiones idiomáticas que aún no se han petrificado. En esos casos la energía psíquica del escritor se traduce en una innovación de lenguaje. Pero para ello expone como necesario que el análisis estilístico se realice en el análisis de la obra íntegra¹¹².

Podemos distinguir dos periodos en su investigación: el primero hasta 1948, con una clara influencia de Freud, y otro que comienza en 1948, y que se centra en el examen del texto mismo; es un periodo de inspiración estructural, puesto que descubre el reflejo del autor en la obra y la organización de ésta¹¹³. Spitzer se muestra contrario a la ambigüedad de significado propugnada por los New Critics, y previene

¹¹¹ SPITZER, L., "La interpretación lingüística de las obras literarias", en: VV.AA., *Introducción a la estilística romance*, cit., p. 94.

¹¹² *Ibidem*, p. 144.

¹¹³ ALBALADEJO MAYORDOMO, T., "La crítica lingüística", cit., p. 40; SPITZER, L., *Estilo y estructura en la literatura española*, cit., pp. 46 y ss.; A. YLLERA, *Estilística, Poética y semiótica literaria*, cit., p. 23.

contra la explicación alegórica¹¹⁴. Por otro lado, propone el buen sentido, como "la única guía válida del crítico. El buen sentido es el que indica al crítico el método de lectura que la obra misma sugiere y a cuyo dictado debe obedecer sin oponer al texto categorías externas al mismo"¹¹⁵.

Alrededor de Spitzer se ha fundado una escuela: "New Stylistics" o "Stylistic Criticism". En sus filas están Amado Alonso, Dámaso Alonso, Spierri, Hatzfeld...¹¹⁶ (De los representantes de la escuela española nos ocuparemos más adelante). A pesar de las objeciones que se han planteado a Spitzer¹¹⁷, sus ideas se asentaron firmemente en la crítica universitaria.

4.4.2.4.- Helmut Hatzfeld.

Helmut Hatzfeld (1892-1979) culminó la estilística idealista. Sistematizó las teorías estilísticas aplicadas a la Filología romance, e hizo importantes estudios comparativos de los distintos

¹¹⁴ SPITZER, L., *Estilo y estructura en la literatura española*, cit., p. 53.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 58.

¹¹⁶ P. GUIRAUD, *La stylistique*, cit., p. 71.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 74 y ss.

representantes de la estilística idealista¹¹⁸.

Matiene una posición idealista pero abierta a las concepciones estructuralistas que iban apareciendo paulatinamente (M. Riffaterre, sobre todo), como sucedió al final con L. Spitzer. Por ello en sus obras podemos encontrar referencias como las que siguen:

"No existe estilo sin estructura ni estructura sin estilo"...."la estilística filológica y estética es inconcebible sin una estilística estructural y compositiva que sobrepase la lengua y dé sentido a los elementos individuales, les confiera su función, su lugar, su importancia, su distribución y proporción en el conjunto"¹¹⁹.

Considera Hatzfeld que el fin de la Estilística es ver cómo se disponen los elementos en torno a su centro creativo¹²⁰, en las obras de arte literario. Para ello recomienda tener una buena dosis de científicismo. Refiriéndose a la estilística que se estaba haciendo

¹¹⁸ Véase, por ejemplo, HATZFELD, H., "Las investigaciones estilísticas en las literaturas románticas", en: VV. AA., *Introducción a la estilística romance*, cit.; en él nos presenta una reseña bibliográfica en la que aparecen muchos títulos de obras que han tratado sobre Estilística.

¹¹⁹ H. HATZFELD, *Estudios de estilística*, cit., p. 30.

¹²⁰ Vid. Ibidem.

por aquellos años, señala:

"Una de las funciones principales de la estilística de los últimos años consiste en descubrir y consignar la lengua poética individual, vale decir -según el caso de que se trate- en individualizar el vocabulario, la semántica, los usos sintácticos especiales, etc., de un escritor en buscar los rasgos que lo distinguan de los demás escritores"¹²¹.

En cuanto a la metodología utilizada es un fiel seguidor de L. Spitzer y seguirá el método propuesto por este autor: el método circular de Spitzer¹²², que destaca por su inmanentismo, y por la utilización de la intuición para penetrar en las obras artísticas. Sin embargo, al lado de este método interior e inmanente, reconoce que también hay otro exterior y comparativo, y le utilizará como complemento de aquél.

4.4.2.5.- Otros teóricos.

Capítulo aparte merece la estilística hispánica

¹²¹ HATZFELD, H., "Las investigaciones estilísticas en las literaturas románticas", en: VV. AA., *Introducción a la estilística romance*, cit., p. 166.

¹²² HATZFELD, H., *Estudios de estilística*, cit., pp. 35-36.

de clara raigambre en la estilística idealista, y de ella nos ocuparemos más adelante. Ahora sólo queda reseñar que, junto a los autores citados se podría igualmente estudiar a otros autores no menos relevantes en sus respectivos países, como son los de habla hispana (Alfonso Reyes, Raimundo Lida, Fernández Retamer, Castagnino, Bousoño) o los italianos (Contini, Devoto, Terracini, Schiaffini, Nencioni, Fubini)¹²³.

4.4.3.- Nuevos rumbos de los estudios estilísticos.

Además de las dos estilísticas (descriptiva e idealista) vistas hasta ahora, como ya hemos señalado han aparacido otros estudios estilísticos, interesados por el lenguaje poético como fenómeno general; difieren en el planteamiento (aplicación de la Lingüística al estudio del lenguaje poético dentro del lenguaje) y en el objeto (desentrañar la estructura de la obra buscando un tipo de discurso, no ocupándose del goce estético ni de la intuición creadora). Son los estudios de base generativo-transformacional y estructural.

¹²³ Exposiciones de conjunto en: HATZFELD, H., "Recent Italian Stylistic Theory and Stylistic Criticism", recogido en: HATCHER, A. G., SELIG, K. L., *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, Verlag-Bern, Francke, 1958, pp. 227; o en CORTI, M., "Dalla stilistica alla semiologia letteraria", recogido en: GAMBARARA, D., RAMAT, P., *Dieci anni di linguistica italiana (1965-1975)*, Roma, Bulzoni, 1977, pp. 385-394.

4.4.3.1- La estilística generativa.

El desarrollo de las teorías lingüísticas generativas supuso una nueva concepción y una nueva metodología para el análisis de las obras literarias¹²⁴. Desde la concepción de la Gramática Generativa se trató de dar unos métodos de análisis para el estudio de la obra literaria, tomando ésta como transgresora del sistema de reglas de la Gramática (postura desviacionista). J. M. Pozuelo Yvancos¹²⁵ distingue dos orientaciones: una bajo la denominación de "estilística generativa" y otra de orientación poético-generativa. La primera trató de que la gramática generativa proporcionase, dentro de un modelo claramente descriptivo, métodos novedosos de análisis crítico de la lengua literaria. La segunda no es descriptiva sino teórica y pretende construir una gramática que pueda explicar clara y determinadamente la competencia literaria, aunque no consiguió obtener un gran

¹²⁴ Cfr. el interesante trabajo de Lázaro Carreter en el que se demuestra la necesidad que existía a mediados del siglo XX de una interrelación de la Lingüística y de la Literatura, por lo que los estudios lingüísticos y gramaticales en el ámbito literario sufrieron un importante estímulo: LAZARO CARRETER, F., "La lingüística norteamericana y los estudios literarios en la década 1958-1968", en: *Estudios de Poética*, cit., pp. 31-50.

¹²⁵ POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, cit., pp. 30-34.

desarrollo.

La estilística generativa se basa en la utilización de las reglas transformacionales para diferenciar las frases poéticas de las no poéticas y hacer una clasificación de ellas respecto de las reglas gramaticales transgredidas¹²⁶. Se utiliza la contribución de la lingüística generativa para a) el reconocimiento de estructuras lingüísticas de la poesía (frente a las generales), b) como metodología para descubrir elementos estilísticos e interpretar esas elecciones (Ohmann, Hayes), y c) como modelo descriptivo de la lengua de un autor (Thorne). Este modelo descriptivo ha proporcionado una metodología y un metalenguaje, pero no ha supuesto un cambio teórico real. Poco a poco del estudio lingüístico (de la frase) se pasó al estudio semiótico (del texto) dando paso a las "gramáticas textuales"¹²⁷.

¹²⁶ Sobre las ventajas e inconvenientes de esta estilística basada en el transformacionalismo de Chomsky: SPILLNER, B., *Lingüística y literatura*, Madrid, Gredos, 1979, pp. 70-77.

¹²⁷ Cfr. los trabajos de van DIJK, T., *Some Aspects of Text Grammars*, La Haya, Mouton, 1972; van DIJK, T., *Per una poetica generativa*, Bolonia, Il Mulino, 1976; OHMANN, R., "Generative Grammars an the Concept of Literary Style" en: *Word*, 20, 1964, pp. 423-439; THORNE, J. P., "Stylistic and Generative Grammar", en: *Journal of Linguistic*, 5, 1965, pp. 49-59; THORNE, J. P., "Poetry, Stylistics and Imaginary Grammars", en: *Journal of Linguistic*, 5, 1969, pp. 147-150.

4.4.3.1.1- S. R. Levin.

La intención de Levin es construir una gramática exclusivamente para la poesía, como resultado de aplicar el generativismo a la lengua poética¹²⁸.

S. R. Levin quiere explicar la peculiaridad esencial de la poesía, las estructuras peculiares que la diferencian del lenguaje ordinario¹²⁹. Se basan en la función poética de Jakobson. La estructura del lenguaje poético produce la impresión de unión entre forma y contenido; de ahí que la poesía sea intraducible y que sea necesario conservarla en los mismos términos para conseguir el mismo efecto. Esto es producido por una estructura peculiar del lenguaje poético denominada *coupling* (emparejamiento)¹³⁰. Hay dos tipos de emparejamientos: sintagmáticos y paradigmáticos.

¹²⁸ En esta misma línea Thorne quiere crear una gramática para cada autor o, incluso, para cada poema.

¹²⁹ LEVIN, S. R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1979.

¹³⁰ Un buen resumen explicativo de este término se encuentra en: LEVIN, S. R., "Equivalence e "coupling", en: RAIMONDI, E., y BOTTONI L., (eds.), *Teoria della Letteratura*, cit., 256-262. Cfr. el trabajo de Lázaro Carreter, incluido en la edición española: LEVIN, S.R., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, cit., pp. 11-18. Interesante, a este respecto, es el trabajo comparativo entre el "tema con variaciones" de Amado Alonso y los "emparejamientos" de Levin. Vid. RUBIO MONTANER, P., "Estructuras lingüísticas en la poesía: antecedentes en el "tema con variaciones" de Amado Alonso", en: *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, enero-diciembre de 1990, pp. 257-269.

También distingue dos tipos de paradigmas: nocionales y naturales, que pueden ser a su vez miembros de un emparejamiento poético. En poesía, frente a la prosa, dos formas que aparecen en posiciones correspondientes están relacionadas semántica o fonéticamente: se colocan en posiciones equivalentes, elementos lingüísticos equivalentes.

4.4.3.1.2- Jean Cohen.

Aunque Cohen no habla de Estilística, sus trabajos pueden ser considerados a caballo entre los estudios de estilística estructural y generativa¹³¹. Para él la lengua literaria es una desviación sistemática y deliberada, una infracción de código de la prosa. Tanto en el nivel fónico como en el semántico se produce esta antinorma del lenguaje (antigramaticalidad). Aunque se acrecienta el peligro de confusión, el poeta lanza un mensaje que quiere comunicar; tiene un deseo de comunicación con método de "contraste" para provocar en el destinatario un efecto diferente al de la comunicación normal.

¹³¹ COHEN, J., *Estructura del lenguaje poético*, versión española de Martín Blanco Alvarez, Madrid, Gredos, 1970; COHEN, J., "La comparaison poétique: essai de stylistique", en: *Languages*, 12, 1958, pp. 43-51; COHEN, J., "Théorie de la figure", en: *Communications*, 16, 1970, pp. 3-25. (Cit. en YLLERA, A., *Estilística, Poética y Semiótica literaria*, cit., p. 37).

De esta forma compara el lenguaje de la prosa con el de la poesía, y toma por norma la prosa, y por desvío la poesía¹³². Para él la poesía es la antiprosa, y la diferencia entre poesía y prosa es formal (relaciones entre el significante y el significado). Sin embargo en otra obra¹³³, considera que la diferencia entre poesía y no-poesía es de orden meramente estructural y funcional.

4.4.3.2.- La estilística estructural.

Por otro lado nos encontramos con los estudios estilísticos de base estructural que analizan los procedimientos estilísticos no como hechos aislados sino relacionados entre sí dentro de un sistema y lo realizan con planteamientos inmanentistas, marginando los fenómenos extratextuales. Se plantean el problema del estilo en términos de estructura: el valor estilístico de un signo dependerá de su posición en el seno de un sistema (Jakobson decía que unas formas que

¹³² A esto se refiere en: COHEN, J., *Structure du langage poétique*, París, Flammarion, 1979. Edición española: *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970.

¹³³ COHEN, J., *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, París, Flammarion, 1979. En esp. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos, 1982.

ocupan en una secuencia unas posiciones idénticas tienen unos caracteres fonéticos, léxicos y gramaticales idénticos). "Pero el signo aparece en dos estructuras: a) paradigmática (de donde los signos sacan su figura y su valor) y b) sintagmática (de donde los signos sacan sus efectos de sentido). Jakobson mostró que el efecto "poético" reposa en la combinación de estas dos estructuras, y formuló:

"La función poética proyecta el eje de la combinación sobre el eje de la selección"¹³⁴.

El efecto estilístico dependerá, pues, de la relación de las formas en el interior del mensaje. Toman el lenguaje poético como desvío del lenguaje normal (con un grado cero de poeticidad) y presentan la Lingüística como conocimiento básico para el estudio de la obra poética. Ven el lenguaje poético como comunicación, con todos los elementos del mensaje. Al principio la lingüística descriptiva limitó su campo a la frase; después se extendió este modelo descriptivo de la frase al relato, describiendo el funcionamiento de las unidades del texto, como si se tratara de una frase dilatada. De esta forma la Semiótica describirá

¹³⁴ JAKOBSON, R., "Lingüística y poética", en: *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 360.

la organización de los signos del nivel del texto¹³⁵. Aunque hay una diversidad terminológica (Estilística, Poética, Semiótica), todos son intentos de un estudio objetivo de la Literatura a partir del lenguaje. Entonces diremos con A. Yllera:

"Estilística, Poética y Semiótica literaria no son sino formas diferentes de una única intención que, buscando un método adecuado, se ha visto sucesivamente ligada a la filosofía, a la lingüística y hoy a la semiótica"¹³⁶.

Dentro de estos estudios estilísticos estructurales podemos destacar una serie de figuras: M. Riffaterre, P. Guiraud y L. Dolezel. Todos los representantes de esta estilística estructural tienen algo en común: piensan que el análisis lingüístico es necesario para evidenciar rasgos de escritura; además todos mantienen el inmanentismo de sus análisis; y, por último, todos están influenciados por el funcionalismo jakobsoniano¹³⁷.

¹³⁵ RIFATERRE, M., *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976, p. 29.

¹³⁶ YLLERA, A., *Estilística, Poética y Semiótica literaria*, cit., p. 31.

¹³⁷ Vid. VÁZQUEZ MEDEL, M. A., *Historia y crítica de la reflexión estilística*, cit., p. 193.

4.4.3.2.1.- M. Riffaterre.

Dentro de la estilística estructural americana destaca M. Riffaterre, que, en la década de los sesenta, plantea un acercamiento lingüístico al problema del estilo: quiere realizar un estudio lingüístico de la lengua literaria. Intenta hacer una estilística de base estructural.

Cree que el estilo¹³⁸ es una propiedad del mensaje y que aquél sólo es captable a través del contexto (dado por el autor)¹³⁹. Esto es, si los hechos de estilo son estímulos que el autor incorpora al proceso de codificación, la existencia de los mismos es detectable a partir de las respuestas del lector, que nos remite a ese estímulo, para que lo analicemos. Este es el denominado por Riffaterre *archilector*¹⁴⁰.

¹³⁸ Cree que el estilo es el contraste entre elementos marcados y no marcados del texto. Este contraste de unos con otros se produce en un contexto determinado, que es necesario tener en cuenta. Vid. RIFFATERRE, M., *Ensayos de estilística estructural*, cit., p. 81.

¹³⁹ RIFFATERRE, M., "IL contesto stilistico", en: RAIMONDI, E., y BOTTONI, L., (eds.), *Teoria della Letteratura*, cit., pp. 256-262.

¹⁴⁰ El *Archilector* es el grupo de informadores utilizado para detectar cada estímulo provocado por el mensaje; son los lectores que no caen en la lectura superficial ni en la sobrelectura. Pero Riffaterre también observa que el *archilector* tiene limitaciones. Vid. RIFFATERRE, M., *Ensayos de estilística estructural*, cit., pp. 62 y ss.

La obra literaria es un mensaje (con un productor y un receptor) y el estilo es un efecto resultante de la forma del mensaje, producida por unos procedimientos: a) de convergencia; la proyección del eje de equivalencia en el eje de la combinación ("coupling" de Levin, "función poética" de Jakobson, "función estilística o retórica" del Grupo μ , "tema con variaciones" de Amado Alonso), y b) de contraste de signos; el valor de los signos viene dado por la oposición y el contraste con otros signos. De esta forma el autor codifica unos recursos (para llamar la atención del lector) de los que se percatará el receptor al decodificar. Estos recursos forman parte de un contexto¹⁴¹ que produce el estímulo estilístico. Así el estilo sólo podrá ser definido en función del lector, que tiene un papel fundamental en la comunicación literaria, y del contexto¹⁴². Por ello, el lector tendrá que interpretar el texto poético en dos fases distintas: una primera interpretación que se produce cuando el sentido ("sens") del texto es entendido (estaría en relación con el primer grado de

¹⁴¹ También le otorga mucha importancia al contexto en que está emplazado el mensaje, y distingue un microcontexto y un macrocontexto. Vid. RIFFATERRE, M., *Ensayos de estilística estructural*, cit., p. 84.

¹⁴² RIFFATERRE, M., "La signifiante du poème" en: *Sémiotique de la poésie*, París, Seuil, 1978, pp. 11-38.

conocimiento de D. Alonso¹⁴³), y una segunda interpretación, la lectura retroactiva, en la que el lector se acuerda de lo que acaba de leer y modifica la comprensión de lo leído: la lectura retroactiva generará la "signifiante" y su efecto interpretativo máximo se producirá al final del poema¹⁴⁴.

Así pues, M. Riffaterre comenzará haciendo un análisis estructural de la frase (Lingüística) y después lo trasladará al texto (Semiótica); es lo que llama metaestilística.

4.4.3.2.2.- Pierre Guiraud.

Dentro de la estilística estructural francesa nos encontramos con un importante estudioso de estilística, y un magnífico recopilador de las

¹⁴³ ALONSO, D., *Poesía española*, cit., pp. 37-45.

¹⁴⁴ Esta segunda interpretación está en íntima relación con el proceso hermenéutico de lectura, y nos recuerda el famoso "círculo lingüístico" formulado por Spitzer. Véanse los conceptos de "sens" y "signifiante" en: RIFFATERRE, M., "La signifiante du poème" en: *Sémiotique de la poésie*, cit., pp. 11-38. En esta línea es interesante la relación establecida por Lázaro Carreter entre el lector, el poema y el poeta (LAZARO CARRETER, F., *De Poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990, pp. 15-51).

diferentes escuelas¹⁴⁵: P. Guiraud.

Pierre Guiraud¹⁴⁶, seguidor de la poética de Jakobson, busca una interrelación entre "estilística descriptiva" y "genética"; así mismo supone la vigencia de la Retórica en una parte de la Estilística¹⁴⁷. Por otro lado, como hemos visto que hacían los otros autores, pretende integrar los métodos de análisis lingüísticos para el estudio de la lengua literaria. Como buen seguidor de Jakobson, distingue dos tipos de análisis estructural: a) análisis paradigmático y b) sintagmático.

4.4.3.3- La estilística funcional rusa.

Los estudios más recientes de Teoría de la Literatura rusos, al igual que toda otra serie de estudios de los países del Este, han sido poco y mal conocidos en Occidente debido a la distancia que los

¹⁴⁵ Vid. GUIRAUD, P., *La stylistique*, París, P.U.F., 8 ed., 1975. También en: GUIRAUD, P., y KUENTZ, P., *La stylistique. Lectures*, París, Klincksieck, 3 ed., 1975.

¹⁴⁶ Vid. GUIRAUD, P., *La Stylistique*, cit.; GUIRAUD, P., *Essais de stylistique*, cit.; GUIRAUD, P., *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry. Etude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*, París, Klincksieck, 1952.

¹⁴⁷ YLLERA, A., *Estilística, poética y semiótica literaria*, cit., p. 81.

problemas sociopolíticos han abierto entre el Este y el Oeste de Europa (o incluso del mundo). Ello ha llevado a desconocer en nuestro campo de estudio las diferentes orientaciones de estudio literario que allí se han llevado a cabo. Además del Formalismo ruso, del que ya hemos hablado y que empieza a ser valorado en su justa medida, también se practicaron estudios de estilística funcional, sobre todo a partir de 1920, como vamos a señalar más adelante.

Ludmila G. Kaida, en su libro *La estilística funcional rusa*¹⁴⁸, nos hace una presentación histórica de la esta estilística rusa, y nos señalará los derroteros por donde se dirige.

La estilística funcional rusa tiene sus raíces, como sucede con los otros tipos que hemos visto, y que señala P. Guiraud muy acertadamente en su obra *La stylistique*, en la ciencia de la elocuencia de la Antigua Grecia y de la Roma Antigua; aquí se inspirarán las retóricas rusas del siglo XVI y XVII (M. de Vologdá y M. I. Usachov) que en realidad eran doctrinas de la elocuencia, y que continuaba con la clásica doctrina de

¹⁴⁸ KAIDA, L. G., *Estilística funcional rusa*, Madrid, Cátedra, 1986. (Traducción española de José María Bravo, y "Prólogo" de F. Lázaro Carreter).

los tres estilos¹⁴⁹.

Sin embargo, la construcción de la estilística funcional rusa hunde sus raíces en el S. XVII, y será M. V. Lomonósov quien represente el mayor empuje, dirigiendo su *Retórica* de 1748 a todos los públicos, por primera vez, con una clara finalidad didáctica¹⁵⁰.

Durante mucho más tiempo estuvo ligada esta estilística a la doctrina de la elocuencia y de los tres estilos, ya que hasta el siglo XIX las retóricas se ocupaban de estos aspectos fundamentalmente. En ese momento la Estilística estaba confundida con otra serie de disciplinas (Lógica, Poética, Psicología, elocuencia jurídica...), y sin un objetivo determinado. Será posteriormente, con G. O. Vinokur¹⁵¹, cuando comenzará su mayor desarrollo, que continuará hasta nuestros días. Sin embargo este comienzo estuvo entorpecido en

¹⁴⁹ Ibidem, p. 23.

¹⁵⁰ Respecto a la influencia de este autor en la estilística funcional rusa, señala Kaida:

"Fue el primero en seguir la idea de las variedades funcionales del ruso, introdujo el concepto de los tres estilos aplicado concretamente al género (tipo) del lenguaje literario y perfiló los principios para intensificar su expresividad"... "Previó la corriente funcional en el desarrollo de la estilística rusa". Ibidem, p. 25.

¹⁵¹ En *Cultura del idioma*, Vinokur "demuestra que el contenido y la esfera de aplicación de la estilística deben ser más amplios y no pueden limitarse al ámbito de la ciencia de la elocuencia". Ibidem, p. 27.

un principio por el Formalismo ruso y por la ascensión del método histórico-comparativo de los últimos años del siglo XIX, pero después con la persecución y expulsión de aquéllos, la Estilística será uno de los estudios centrales en la URSS, y preocupación de los que allí quedaron: Peshkovski, Scherba, Larin, Vinogradov, Gvozdev y Vinokur.

Paralelamente a lo que hemos señalado del desarrollo de las estilísticas occidentales, la estilística funcional rusa también busca crear un ámbito de científicismo en sus estudios. Además, también distinguen tres tipos de estilística, como hizo Bally. Ellos, como Bally también, consideran que el estilo es un fenómeno muy amplio, que rebasa los límites de lo literario y que está presente en todas las actuaciones lingüísticas¹⁵². En los primeros 20 años de nuestro siglo, la estilística rusa busca los rasgos lingüístico-formales del estudio de la Literatura.

Erlich se refiere a la poca influencia de la Estilística respecto a los formalistas:

"Sus inclinaciones antipsicológicas -de los formalistas-hicieron a los formalistas casi inmunes a la escuela "neoidealista" de K. Vossler y Leo Spitzer, quienes analizaron los

¹⁵² LÁZARO CARRETER, F., "Prólogo", en: KAIDA, L. G., *Estilística funcional rusa*, cit., p. 11.

estilos de los escritores singulares así como las escuelas de poesía como manifestación de la personalidad o del "ethos" del grupo. Los procedimientos de la antigua estilística, como la catalogación de los "tropos", presentaba poca atracción para los teóricos de Opojaz. Igual ocurría con el análisis estilístico, corriente y moliente, en el que brillantes generalidades sobre la belleza y la riqueza del lenguaje del poeta iban de la mano de una enumeración mecánica de las "figuras" retóricas de las que aquél se servía"¹⁵³.

Sin embargo, como señala Vázquez Medel, algunos de los formalistas aceptaron parte de los postulados de la estética croceana, que conocían, además de estar influídos, en parte, por Bally y por Saussure¹⁵⁴. Vinogradov es un ejemplo ejemplo de esta aceptación croceana, y así dice lo siguiente en el artículo "Tarefas da estilística"¹⁵⁵:

¹⁵³ ERLICH, V., *El formalismo ruso. Historia. Doctrina*, Barcelona, Seix Barral, 1974, p. 329. Así mismo cfr. GARCIA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, cit., pp. 101 y ss.

¹⁵⁴ Vid. VÁZQUEZ MEDEL, M. A., *Historia y crítica de la reflexión estilística*, cit., p. 195.

¹⁵⁵ Recogido en: TODOROV, *Teoria da Literatura*, Lisboa, Edições 70, 1987, vol. I, p. 111-115. También hay una versión en español: T. TODOROV, *Teoría de la literatura*, Buenos Aires, Signos, 1970.

"Conhecer o estilo individual do escritor independentemente de toda a tradição, de qualquer outra obra contemporânea, e na sua totalidade enquanto sistema linguístico, conhecer a organização estética, esta tarefa deve preceder toda a investigação histórica"¹⁵⁶.

Vinogradov considera necesario hacer una investigación exhaustiva de las formas estilísticas y de sus funciones, siguiendo un método inmanente; así, cree que hay que tener en cuenta el estilo individual, y además hay que tener en cuenta si el estudio que se va a hacer es sincrónico o diacrónico¹⁵⁷.

Por ello, al considerar las obras desde la perspectiva del artista, el crítico encontrará el contenido potencial que se encubre bajo las formas lingüísticas, dentro del contexto de cada época determinada. Y más adelante señala:

"Chamarei a este método de estudos

¹⁵⁶ Ibidem, p. 111.

¹⁵⁷ Textualmente señala: "Cada obra do poeta deve apresentar-se como um "organismo expressivo do sentido final" (B. Croce), como um sistema individual e único de correlações estilísticas.... Todas as obras do poeta, apesar da unidade interna da sua composição, e por consiguiente da sua autonomia relativa, são manifestações de uma mesma consciência criadora no decurso de un desenvolvimento orgânico". Ibidem, p. 112.

estilísticos funcional e imanente"¹⁵⁸.

Aunque señala la importancia de este estudio para la Lingüística, Vinogradov cree que "o estudo funcional e imanente de estilos individuais não é o único objectivo da estilística. Para ela, a criação linguística do escritor é importante, não só como um microcosmos, com o seu sistema de relações entre os elementos linguísticos e com as leis das suas ligações, mas também como uma das malhas na cadeia geral dos estilos artísticos sucessivos"¹⁵⁹.

Por otro lado, señala que el principio de esquematización morfológica (base del método retrospectivo y proyectivo de la estilística histórica) debe ser corregido; propone un estudio retrospectivo y otro proyectivo:

"É preciso por um lado compreender claramente a perspectiva histórica, e por outro lado estudar antes de mais a actividade linguística dos escritores em causa de uma maneira funcional e imanente"¹⁶⁰.

Visto esto podemos señalar con L. G. Kaida que

¹⁵⁸ Ibidem, p. 112.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 114.

¹⁶⁰ Ibidem, p. 115.

la estilística funcional rusa aún no se ha desgajado de la estilística general, y que en su creación aparecen dos escuelas lingüísticas: la checoslovaca y la soviética¹⁶¹. Este estudio se encuentra hoy en la cúspide, centrándose en lo emocional (no-conceptual) del lenguaje.

4.4.3.4.- La estilística lingüística.

Dentro de los nuevos rumbos que están siguiendo los estudios estilísticos, muy unidos con los estudios de lingüística, debemos tener en cuenta a N. E. Enkvist, J. Spencer y M. Gregory.

Todos ellos plantean la necesidad de un estudio conjunto de la Lingüística y de la Literatura; aunque son conscientes de los momentos que ha habido en que ambos estudios han estado separados (por ejemplo, F. R. Leavis propugna la separación de la Literatura de los estudios lingüísticos e históricos) proponen un estudio conjunto de estos estudios utilizando métodos y teorías de la lingüística descriptiva moderna. El punto de coincidencia entre Lingüística y Literatura es el estudio del estilo. Se necesita un estudio conjunto de la Lingüística y de la Literatura para desarrollar los

¹⁶¹ KAIDA, L. G., *Estilística funcional rusa*, cit., p. 34.

estudios serios sobre el estilo. Por lo tanto, el estudio de la lengua es necesario para un mejor conocimiento de la Literatura¹⁶².

N. E. Enkvist, que plantea la necesidad de unión entre críticos y lingüistas¹⁶³, mantiene que sería de máxima utilidad tener una teoría del estilo, y delimita una serie de procedimientos que conducen a una visión práctica del estilo y a un método para el análisis estilístico. Para él, el estilo es una selección de indicadores estilísticos y la utilización de estos indicadores condicionados contextualmente. La selección se produce en cuatro niveles: pragmático, gramatical, estilístico y no estilístico. Critica la noción de desvío y presta especial atención a la noción de "conjunto estilístico": los indicadores de estilo están configurados contextualmente¹⁶⁴. En este sentido escribe Enkvist:

"El estilo de un texto está en función de la relación que existe entre las frecuencias de sus

¹⁶² VV. AA., *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 11-16.

¹⁶³ Para ello utiliza una imagen en que los críticos y los lingüistas se encuentran a ambos lados de una misma montaña, y están necesitando hacer un tunel. Vid. ENKVIST, N. E., "Para definir el estilo: ensayo de lingüística aplicada", en: VV. AA., *Lingüística y estilo*, cit., pp. 19-22.

¹⁶⁴ Distingue entre contexto textual y extratextual; *ibidem*, cit., p. 48.

elementos fonológicos, gramaticales y léxicos y las frecuencias de esos mismos elementos en una norma relacionada contextualmente"¹⁶⁵.

Además de la importancia otorgada a la constelación contextual formada por los indicadores de estilo, distingue para el análisis una microestilística y una macroestilística¹⁶⁶. Delimita de esta forma el objeto de estudio de la estilística:

"El estudio de rasgos no explicables en términos de probabilidades contextuales de elementos lingüísticos, indicadores de estilo, conjuntos estilísticos y cambios de estilo, no pertenece a la estilística, sino a otros niveles de análisis lingüístico o literario"¹⁶⁷.

J. Spencer y M. Gregory siguen los mismos principios teóricos que Enkvist. Destacan la importancia de la utilización de los materiales

¹⁶⁵ Ibidem, p. 45.

¹⁶⁶ ENKVIST, N. E., refiriéndose a la microestilística y a la macroestilística dice: "La primera supone el estudio de los indicadores de estudio y de los conjuntos estilísticos dentro de una oración o de unidades menores, mientras que la segunda no es sino la estilística de la secuencia de oraciones"; ibidem, p. 64.

¹⁶⁷ Ibidem, p. 64; vid. también ENKVIST, N. E., *Linguistic Stylistics*, The Hague-Paris, Mouton, 1973.

lingüísticos para realizar el estudio estilístico¹⁶⁸. La Lingüística les proporciona técnicas y teorías, y tienen en cuenta tanto la lingüística de la lengua contemporánea como la lingüística histórica. Inciden en los aspectos situacionales e históricos de la forma poética a la hora de definir el estilo. Realizan un estudio detallado de los elementos lingüísticos de un texto para ir más allá de las generalizaciones, de las etiquetas metafóricas utilizadas por el estudio literario del estilo.

También, como Enkvist, al realizar el análisis estilístico de un texto, tienen en cuenta el estudio de todos los aspectos de descripción formal (gramática, léxico, fonología y grafía) así como la contextualización. Destacan la importancia del contexto para el análisis estilístico:

"Al estudiar el estilo, y utilizar la lingüística, el investigador debe no sólo tener en cuenta los elementos lingüísticos de forma

¹⁶⁸ "El enfoque lingüístico, que exige y lleva a cabo una observación atenta y una descripción detallada y continua de los fenómenos lingüísticos, puede ser de gran utilidad en el trabajo estilístico, en tanto que ello no signifique que debamos aceptar unas definiciones de estilo orientadas estadísticamente y pseudo-operativas, o ignorar la importancia de la reacción del texto, incluyendo la aprensión impresionista de elementos lingüísticos que escapan a la descripción hecha por medio de técnicas lingüísticas altamente formales"; GREGORY, M., y SPENCER, J., "Una aproximación al estudio del estilo", en: VV. AA., *Lingüística y estilo*, cit., p. 82.

aislada, sino también considerar sus relaciones con otros aspectos del texto y su marco contextual. De otro modo, las explicaciones últimas serían meramente lingüísticas"¹⁶⁹.

Propugnan que en las investigaciones estilísticas se unan el juicio intrínseco en el uso de la lengua y las técnicas objetivas de la descripción de los fenómenos de la lengua que nos proporciona la lingüística moderna. Es, pues, un estudio de "filología literaria", es decir, la interpretación de la literatura a la luz de la estructura lingüística y de su historia¹⁷⁰.

Al plantearse el estudio de la literatura, R. Wellek y A. Warren distinguen entre un acceso extrínseco¹⁷¹ y un acceso intrínseco¹⁷² al estudio literario. Es un estudio global de la obra de arte literaria que engloba los aspectos externos de la obra

¹⁶⁹ Ibidem, p. 121.

¹⁷⁰ No siguen como método "el círculo de la comprensión" de Spitzer, sino una apreciación en "espiral" del uso de la lengua en los textos literarios. El estudio del estilo comprende, pues, unas lecturas iniciales, la situación de los textos, la descripción detallada de su lengua, la contextualización (intra y extratextual), y la comparación con otros textos. Ibidem, p. 125.

¹⁷¹ WELLEK, R., y WARREN, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 1974, pp. 85-162.

¹⁷² Ibidem, pp. 163-384.

(psicología, biografía, sociedad, ideas, historia, etc.) y los aspectos puramente intrínsecos. Destacan la importancia y la necesidad del análisis lingüístico, ya que la "literatura está relacionada con todos los aspectos del lenguaje"¹⁷³. Los estudios lingüísticos cuando se plantean investigar los efectos estilísticos de la lengua, y sirven así al estudio de la literatura, son literarios y pasan a ser estilísticos¹⁷⁴. La estilística, por lo tanto, debe explicar todos los recursos que tratan de lograr algún fin expresivo específico, con lo que abarca un campo mayor que el de la literatura y que el de la retórica.

R. Wellek y A. Warren no creen en la distinción entre lengua corriente y desviación estilística y proponen dos métodos de acometer el estudio estilístico: a) el análisis sistemático del sistema lingüístico de una obra literaria e interpretar sus características en función del fin estético de la obra, y b) el método de contraste: estudiar la suma de rasgos individuales por los que el sistema difiere de sistemas comparables.

Después de este somero recorrido por los

¹⁷³ Ibidem, p. 209.

¹⁷⁴ Ibidem, p. 210.

estudios estilísticos y por los planteamientos relacionados con la estilística, podemos afirmar que ésta es un mundo definido de forma imprecisa. Sus métodos de análisis se han ido ampliando con los estudios lingüísticos y gramaticales que en los últimos años se han definido desde una concepción del texto como globalidad (estilística textual). Es un análisis global del texto donde todos buscan el análisis del estilo, la recreación estética de la obra, desde diferentes perspectivas y con metodología diversa.

La moderna lingüística del texto recoge las nociones estructural y generativo-transformacional adaptándolas al ámbito textual.

4.5.- La Estilística hispánica.

Para el estudio de la Estilística hispánica es obligado comenzar por la figura de Menéndez Pelayo, creador de la Crítica española moderna que viene ligada a un profundo conocimiento histórico de la Literatura. De su ingente obra es necesario destacar su *Historia de la ideas estéticas en España*¹⁷⁵. Su producción mantiene un equilibrio entre lo histórico y lo estético, entre la erudición científica y la valoración interpretativa. Su obra se caracteriza por el sentido de unidad: de una central dirección espiritual en el pasado español y el ámbito hispánico abarca todo lo que procede de la antigua Hispania (Portugal e Hispanoamérica). Para él la unidad literaria no se halla en la lengua sino en el estilo, de ahí su unión de la literatura española con

¹⁷⁵ MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., 1949, 2 vols.

la literatura latina¹⁷⁶.

En cuanto a su posición filosófica, se define tempranamente por el psicologismo escocés, conciliador de Platón y Aristóteles¹⁷⁷. A esta fuente aristotélico-platónica sumará luego los aportes románticos y del idealismo alemán que obtuvo a través de Hegel. Con esta adhesión al Romanticismo desde su juventud, continúa la tradición de Milá y Fontanals y del grupo catalán¹⁷⁸.

Es necesario destacar la modernidad de los juicios de Menéndez Pelayo como crítico y sus semejanzas con las tesis idealistas. Señala que el crítico tiene una faceta en la creación literaria, ya que debe interponerse entre el autor y el lector y, después de un conocimiento reflexivo y científico, debe reconstruir la obra literaria y formular las leyes interiores. El crítico tiene que rehacer el camino del proceso mismo de creación: así trata la crítica

¹⁷⁶ MENÉNDEZ PELAYO, M., "Programa de literatura española", en: MENÉNDEZ VALDES, M., *Estudios y discursos de Crítica histórica y literaria*, O. C., Santander, C.S.I.C., 1941, vol. 1, pp. 8-9.

¹⁷⁷ MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios y discursos de Crítica histórica y literaria*, cit., vol. V, p. 143.

¹⁷⁸ Cfr. ZULETA, E. de, *Historia de la Crítica contemporánea*, cit., pp. 25-26; también en BÁEZ SAN JOSE, V., *La estilística de Dámaso Alonso*, cit., pp. 27-28.

literaria como camino de creación literaria. El crítico, en primer lugar, tiene que familiarizarse con la obra y buscar el goce que produce con una lectura desinteresada. Después debe penetrar en la obra través de la intuición pura y de la fantasía artística, hasta llegar al conocimiento científico por la comparación y el análisis. Es un equilibrio entre intuición (como punto de partida y de recreación) y la utilización de datos de procedencia experimental. De igual manera, cree que el criterio estético debe ir acompañado por el criterio histórico, tomando como base de estudio las fuentes y los autores (erudición).

La propuesta de este análisis crítico se basa en que, para él, el arte es la unión íntima de idea y forma. Señala la autonomía de la obra de arte, que es independiente de la realidad y de su propio creador, y afirma la libertad creadora. Por lo tanto, la crítica literaria debe respetar la libertad del creador y dar un juicio de valor estético basado tanto en el plano de la expresión y en el contenido histórico, como en la intención de la obra. El crítico deberá juzgar la obra literaria a través del análisis de ésta y del contexto filosófico e intelectual en el que se ha originado, y deberá tener en cuenta el estilo: todo esto, en el fondo, no es más que un anticipo de la Estilística.

Todos estos presupuestos establecidos por

Menéndez Pelayo tendrán continuidad con su discípulo más directo, Ramón Menéndez Pidal, y con la Escuela española en la que se desarrolló la estilística hispánica¹⁷⁹. Ramón Menéndez Pidal inició su obra científica en el marco de la filología europea, la cual recibe y a la que añade las aportaciones de su propia experiencia. Integra en su obra, cada vez más, los hechos históricos de lengua y de literatura, con una clara concepción de unión de los estudios filológicos y lingüísticos. Esta ideología regirá en la escuela española, por él fundada.

La escuela española fue como una gran familia académica en la que los vínculos establecidos por la transmisión del saber se refuerzan con el afecto creado por la convivencia. En ella, "hacia 1925 -según señala Rafael Lapesa-, don Ramón era el patriarca, el Cid de vellida barba, camino de convertirse ya en el Carlomagno de barba florida; su Alvar Fáñez, su Martín Muñoz o su duque Naimés eran Américo Castro, Navarro Tomás, y allí, en el lejano Wisconsin, entre nieves y lagos, Solalinde; los tres, maestros consagrados ya. La segunda generación de discípulos, la de los caballeros jóvenes y hazañosos, tenía su Per Vermudoz, su Roldán y

¹⁷⁹ GARRIDO GALLARDO, M. A., delimita la época de predominio de la Estilística en España de 1940 a 1956. Vid. GARRIDO GALLARDO, M. A., "Estudios de semiótica literaria. Tendencias de la Crítica en la actualidad vistas desde España", *Anejos de la Revista de Literatura*, 40, Madrid, 1982, pp. 31-34.

su Oliveiros en Montesinos, Amado Alonso y Dámaso Alonso"¹⁸⁰, a los que se unió en 1927 Rafael Lapesa.

La Escuela española "nació con el afán de implantar en el estudio de nuestra lengua las concepciones y metodologías que habían dado sus frutos en la espléndida cosecha lingüística europea del siglo XIX"¹⁸¹. En un primer momento adoptó el positivismo diacrónico de los neogramáticos, pero, poco a poco, fue rebasando los límites de la filología y fegó a hermanar el estudio de la lengua con el de la filología: desde el positivismo hasta la concepción integradora de los hechos lingüísticos, literarios e históricos¹⁸². Es un momento de esplendor de los movimientos formalistas europeos de los que esta escuela irá adoptando su terminología y, en parte, su metodología. Los discípulos de Menéndez Pidal (Dámaso Alonso y Amado

¹⁸⁰ LAPESA, R., "Dámaso Alonso, humano maestro de humanidades", en: *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, p. 9.

¹⁸¹ ABAD, F., *Diccionario de lingüística de la escuela española*, cit., p. 9.

¹⁸² Este hermanamiento de estudios ha sido reconocido y valorado por diversos autores. Vid.: ROSENBLAT, A., reseña a I. IORDAN, "An Introduction to Romance Linguistics", *R.F.H.*, II, 1940, pp. 182-183; COSERIU, E., "Amado Alonso", en: COSERIU, E., *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*, Madrid, 1977, pp. 251-263: pp. 252-253; ALONSO, D., "Sobre la enseñanza de la filología española", en: ALONSO, D., *Lengua y enseñanzas. Perspectivas*, cit., p. 28; GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del Formalismo ruso*, cit., pp. 108-110; ZULETA, E. de, *Historia de la Crítica contemporánea*, cit., pp. 209-215.

Alonso principalmente) descubrieron la Estilística y la adaptaron al mundo hispánico ofreciendo a aquélla una sólida aportación propia: los estudios de Amado Alonso sobre Valle-Inclán, P. Neruda, Lope de Vega, J. Guillén... o los estudios sobre Góngora de Dámaso Alonso son reveladores de esto¹⁸³. Será precisamente Amado Alonso el que introduzca en esta escuela una inquietud metodológica y teórica dentro de esta concepción integradora.

Será especialmente con Dámaso Alonso y con Amado Alonso con quienes esta escuela llegará más lejos, sobre todo en momentos históricos muy difíciles para su mantenimiento. Así lo resalta Rafael Lapesa:

"Con Dámaso y con Amado Alonso la escuela de Menéndez Pidal ensanchaba sus miras, acrecentaba su caudal teórico y se capacitaba para crear nuevas técnicas. A uno en Madrid y al otro en Buenos Aires les tocó la difícil tarea de continuarla cuando la Guerra Civil dispersó a los componentes del Centro de Estudios Históricos"¹⁸⁴.

No podemos seguir adelante refiriéndonos a la

¹⁸³ ALONSO, D., *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 3. ed., 1970.

¹⁸⁴ LAPESA, R., "Dámaso Alonso, Humano maestro de humanidades", en: *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970, p. 11.

estilística hispánica sin detenernos, en esta visión general de la misma, de una forma especial en tres autores: Dámaso Alonso, Carlos Bousoño y Amado Alonso.

4.5.1.- Dámaso Alonso.

Con la prematura muerte de Amado Alonso (1952) será Dámaso Alonso la figura más importante de la crítica literaria dentro de la escuela de Menéndez Pidal. Continuator de la línea iniciada por Menéndez Pelayo y seguida por Menéndez Pidal, destaca como crítico, lingüista y poeta. Toda su creación crítica inicial está dedicada a la obra de Góngora, del que nos ha dejado una interpretación valiosísima. Sin embargo, sus primeros trabajos de crítica estilística datan de 1944¹⁸⁵.

En su faceta de poeta, es necesario señalar, en primer lugar, que es un miembro de la generación del

¹⁸⁵ Vid. ALONSO, D., "Versos plurimembres y versos correlativos", en: *R.B.A.M.*, XIII, 1944, 49, pp. 89-119; ALONSO, D., *La poesía de San Juan de la Cruz; desde esta ladera*, Madrid, Aguilar, 1958; ALONSO, D., *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, Revista de Occidente, 1946; ALONSO, D., *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, cit.; ALONSO, D., y BOUSOÑO, C., *Seis calas en la expresión literaria española: prosa, poesía, teatro*, Madrid, Gredos, 1951.

'27 186. Dámaso Alonso pertenece a un grupo de poetas españoles que empieza a destacar en los primeros años de la década de 1920, entre los que se encuentran: Pedro Salinas, Federico García Lorca, Rafael Alberti, Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Gerardo Diego.

Por otro lado nos encontramos con su faceta de crítico¹⁸⁷, que es la que ahora más nos interesa: Dámaso Alonso hace una crítica analítica; realiza una crítica literaria y estilística, que, poco a poco, deriva hacia un enfoque personal y afectivo. Sus ideas críticas, al igual que Amado Alonso y la Escuela española, parten de

¹⁸⁶ Véase, DEBICKI, A., *Dámaso Alonso*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 17 (en esta obra Debicki le incluye en la generación que él mismo denomina de 1924-25, ya que nacieron todos sus componentes entre 1892-1903).

¹⁸⁷ Cfr. el número monográfico dedicado a Dámaso Alonso que coordinó el Prof. D. Antonio García Berrio en la revista *Insula*, 530, febrero de 1991: GARCÍA BERRIO, A., "Dámaso Alonso y la Crítica moderna", en *Insula*, 530, febrero de 1991, pp. 1 y ss.; CUESTA ABAD, J. M., "La doctrina del nombre: Poética y metafísica en Dámaso Alonso", en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp. 16-17; SORIA OLMEDO, A., "Dámaso Alonso en el epistolario Salinas-Guillén", en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp. 11-12; RUIZ NOGUEIRA, F., "Dámaso Alonso-Luis Cernuda. Crónica de un desafecto", en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp.12-13; CHICHARRO CHAMORRO, A., "La teoría literaria de Dámaso Alonso, de ayer a hoy (Notas de una revisión historiográfica)", en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp.13-15; OREJUDO, A., "Dámaso Alonso: novela española y límites de la Estilística", en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp.15-16; HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A., "Dámaso Alonso y el protagonismo del lector", en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp. 17-18; PIERA, C., "Sobre Dámaso Alonso y nuestro canon lírico" en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp. 18-19; BONET, L., "Dámaso Alonso y la escuela de Barcelona: Huellas, semillas, silencios", en : *Insula*, 530, febrero de 1991, pp. 19-22.

la Estilística idealista. Sus fuentes son muy variadas: toma de Croce su exposición sobre la igualdad entre percepción, expresión e impresión; de Vossler los matices y aplicación de estas ideas; y ciertos conceptos de Bally y de Saussure. Sin embargo, aunque conoce perfectamente la obra de C. Bally y de F. de Saussure, discrepa de ellos en algunos aspectos.

Frente a Bally, defiende que el habla corriente y la literatura son grados de una misma cosa, y por tanto introduce una estilística del habla literaria (frente a la Estilística del habla común de Bally) a la que confiere una jerarquía mayor. Así pues cree que la estilística literaria debe ser la más importante y la estilística lingüística la cenicienta.¹⁸⁸ Y frente a la concepción de estilo de Bally también, Dámaso Alonso cree que estilo es lo que individualiza un habla particular y ello es objeto de la Estilística (la Estilística literaria)¹⁸⁹. En sus propias palabras:

"Expresemos con claridad nuestras diferencias respecto a Bally. Creemos: 1º) que el objeto de la estilística es la totalidad de los elementos significativos del lenguaje (conceptuales, afectivos, imaginativos); 2º) que ese estudio es

¹⁸⁸ ALONSO, D., *Límites teóricos de la estilística*, cit., pp 621-ss.; en estas páginas realiza una crítica a Ch. Bally.

¹⁸⁹ ALONSO, D., *Poesía española*, cit., pp. 400-401.

especialmente fértil en la obra literaria; 3º) que el habla literaria y la corriente son sólo grados de una misma cosa. Para Bally: 1º) el objeto son los elementos afectivos; 2º, 3º) sólo en la "lengua" y precisamente en la usual"¹⁹⁰.

Frente a Saussure, quien trabajando en el plano de la abstracción de la lengua, distingue en el signo el significante (o imagen acústica) y el significado (concepto), D. Alonso, desde el plano de la realización del signo (análisis de los hechos concretos), cree que los valores afectivos no son separables de los conceptuales, y, por lo tanto, junto al aspecto conceptual del signo, está el aspecto afectivo e imaginativo. Después prolongará las relaciones del significante con el significado hacia un plano psicológico. Cree en la unicidad del signo y, frente a Saussure, interpreta que entre significante y significado hay una vinculación motivada, no arbitraria (al menos en el lenguaje poético)¹⁹¹. Es digno de destacar que Jean Cohen ha llegado a las mismas conclusiones desconociendo o silenciando la tesis de D. Alonso: distingue el signo poético, constituido por

¹⁹⁰ Ibidem, p. 584.

¹⁹¹ Sobre la reformulación de la teoría del signo de Saussure véase ALONSO, D., *Poesía española*, p. 21, pp. 30-32, y p. 403; respecto al aspecto afectivo como objeto de la Estilística, véase pp. 481 y ss.; ALVAR, M., *La estilística de Dámaso Alonso (herencias e intuiciones)*, Salamanca, 1977.

significante y emoción, del signo lingüístico constituido de significante y significado¹⁹².

Siguiendo esta línea de estudio, D. Alonso considera que el estudio del signo es el objeto fundamental de la estilística:

"Es el vínculo exacto, riguroso, cruelmente concreto, entre significante y significado -el signo, es decir, la forma literaria, la obra- el objeto único de la estilística"¹⁹³.

Su análisis crítico, al igual que toda la escuela española de Estilística, partirá de una intuición inicial, que será la idea feliz que le permita profundizar en el estudio del estilo¹⁹⁴. Pero el problema de este método llega cuando la intuición inicial ha sido errónea¹⁹⁵, con lo que el resto del análisis carece de base. Por otro lado, cada obra y cada autor exigen un método diferente (según D. Alonso) y es labor del crítico discernir lo valioso de lo no

¹⁹² COHEN, J., *La estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970.

¹⁹³ D. ALONSO, *Poesía española*, cit., pp. 444-445.

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 37 y ss.

¹⁹⁵ ALONSO, D., "Anales de Antonio Madrid", en: ALONSO, D., *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1962, pp. 137-138.

valioso¹⁹⁶. Así pues, el análisis de la estilística arranca de la intuición, procede y prosigue por intuiciones, con lo que parece una contradicción que trate de crear un cientifismo, partiendo de postulados no científicos. Esta ha sido una de las acusaciones que más veces se le han hecho a este autor y a su método.

Dámaso Alonso, egregio exponente de la estilística hispánica, realiza, por lo tanto, una crítica estilística intuitiva, al igual que lo hacían Vossler y Spitzer; lo aclara de la siguiente manera:

"Este libro *-Poesía española-* quiere precisamente mostrar que no existe una técnica estilística, que el ataque estilístico es siempre de los que los matemáticos llaman de *idea feliz*. Es decir, que la única manera de entrar al recinto es un afortunado salto, una intuición"¹⁹⁷.

D. Alonso ha aplicado su método especialmente a la crítica de la poesía, y distingue tres grados de conocimientos de la obra poética: El primer conocimiento es el del lector: con una primera lectura el lector reproduce la misma vivencia creadora que tuvo

¹⁹⁶ D. ALONSO, *Poesía española*, cit., p. 419.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 11.

el autor¹⁹⁸. El segundo conocimiento es función de la crítica: el crítico no es un lector común y por ello tiene intuición totalizadora, y es capaz de expresarla y valorarla¹⁹⁹. Ambos conocimientos son intuitivos, y, por tanto, acientíficos. Pero aún distingue un tercer conocimiento: el científico (estilístico); la estilística se adentra por vías científicas en el conocimiento del poema²⁰⁰. Se trata de la búsqueda de una Ciencia Literaria desde la Estilística²⁰¹, objetivo primordial para Dámaso Alonso. En los estudios estilísticos aplicará su distinción entre forma interior y forma exterior: con el análisis de la forma exterior se trata de ver que el estudio de la fonética y del material nos lleva hacia el significado de la obra literaria. Con el estudio de la forma interior vemos lo contrario: cómo el significado se ha plasmado en el significante; la estilística, según D. Alonso, debe ocuparse tanto de la forma exterior como de la interior²⁰².

¹⁹⁸ Ibidem, p. 37 y ss.

¹⁹⁹ Ibidem, pp. 199 y ss.

²⁰⁰ Ibidem, pp. 385 y ss.

²⁰¹ GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, cit., p. 64; ALONSO, D., *Poesía española*, cit., p. 401.

²⁰² ALONSO, D., *Poesía española*, cit., pp. 32-33; BÁEZ SAN JOSÉ, V., *La estilística de Dámaso Alonso*, cit., pp. 106-107.

Y para finalizar esta somera visión, es necesario destacar el antihistoricismo propugnado por muchos cultivadores de la estilística y por D. Alonso²⁰³. Cree éste que las obras de literatura no pueden ser objeto de la historia y juzga la obra de arte como ahistórica, eterna e inmutable, con lo que descarta la postura impresionista de que la obra es un continuo hacerse.

4.5.2.- Carlos Bousoño.

Discípulo directo de D. Alonso es Carlos Bousoño. Continuando con la idea de su maestro, Bousoño procura ampliar el campo de aplicación de la Estilística, para construir una verdadera Ciencia de la Literatura. Su obra es tanto teórica como crítica estética y literaria. Aúna la explicación formal y la del contenido, e insiste en que fondo y forma son cosas interdependientes: para entender la forma es necesario conocer el fondo. Además afirma que para conocer la obra es necesario conocer al autor (frente a la

²⁰³ GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del significado ruso*, cit., p. 81; ALONSO, D., *Poesía española*, cit., pp. 205-207. D. Alonso se muestra contrario a un conocimiento histórico porque éste, según él, no puede ser perfecto. Por ello la Ciencia de la Literatura a la que aspira llegar (y dentro de ella la Estilística) no puede tomarse como una ciencia histórica. Sin embargo, a pesar de su investigación ahistórica, D. Alonso rastrea las fuentes literarias.

Estilística anterior) y defiende que la Estilística moderna debe abarcar lo formal, lo psicológico y lo biográfico²⁰⁴.

Este análisis conjunto se ve en *La poesía de Vicente Aleixandre* (donde se da una gran variedad de enfoques: biografía, visión del mundo, análisis del lenguaje poético, de la versificación, de la sintaxis, de la estructura, y de las fuentes literarias) y también en *Seis calas en la expresión literaria española*²⁰⁵ (en el que prueba la aplicabilidad del análisis de los planos del significante-significado, en Bécquer y en otros poetas del siglo XX, no sólo analizando los procedimientos formales sino también buscando las motivaciones de ellos).

Pero será en *Teoría de la expresión poética*²⁰⁶ donde intenta ofrecer un sistema completo, sobre todo en el campo de la lírica. En ella presenta C. Bousoño una teoría general de la expresividad verbal. Distingue dos leyes en la poesía: una ley intrínseca o de

²⁰⁴ BOUSOÑO, C., *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 2 ed., 1956.

²⁰⁵ ALONSO, D., y BOUSOÑO, C., *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, Gredos, 4ª ed., 1979.

²⁰⁶ BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, cit.; véase también BOUSOÑO, C., "Estudio preliminar", en: CARNERO, G., *Ensayo de una teoría de la visión: poesía 1966-1977*, Madrid, Hiperión, 2ª ed., 1983.

individualización, por la que en toda descarga poética se individualiza el significado simple de los signos, y una ley extrínseca, que implica la existencia de procedimientos y modificaciones extrínsecas²⁰⁷.

Por último es necesario señalar la gran influencia que ha tenido la escuela española, no sólo dentro de nuestras fronteras, sino también fuera de ellas. La obra de los autores de los que nos estamos ocupando en este apartado, y la de Dámaso Alonso de una forma especial, se adelantó en muchos aspectos a algunos postulados de la crítica internacional, aunque sin el reconocimiento ni la repercusión de aquéllos. No es necesario recordar a este respecto que desde hace muchos años los estudios realizados en el ámbito hispánico (y portugués también) no han sido conocidos en el entorno europeo y mundial suficientemente. No es éste el momento de analizar las causas de ello, sobradamente conocidas por otro lado, pero sí de señalar que si muchos de los estudios realizados a este lado de los Pirineos se hubiesen tenido en cuenta, se hubiese llegado a muchos postulados críticos con anterioridad y con distinta autoría.

A pesar de todo, y como decíamos antes, la

²⁰⁷ Cfr. PULIDO TIRADO, G., *La teoría poética de Carlos Bousoño (Estudio de la "Teoría de la expresión poética" -1952)*, Universidad de Granada, 1992.

estilística hispánica ha sido ampliamente conocida. Por un lado en Hispanoamérica, donde la figura de Amado Alonso impulsó de una forma definitiva estos estudios, llegando a superar, incluso, a los que se estaban realizando en España durante el periodo de la Guerra Civil, y dejando como legado una escuela muy importante iniciada en el Instituto de Filología de Buenos Aires, como ya hemos señalado al comienzo de este estudio. Y por otro lado, es necesario destacar también la importante contribución de la estilística hispánica a la estilística portuguesa, debida sobre todo a la figura de Dámaso Alonso. Maria de Lourdes Belchior, importante representante de los estudios de estilística portugueses, se refiere explícitamente a esta influencia de la estilística hispánica (D. Alonso sobre todo), y muestra, junto con algunas divergencias, una línea de investigación paralela a la hispánica²⁰⁸.

Hemos visto hasta aquí a los máximos representantes de la escuela estilística española. No obstante, esta inquietud metodológica y teórica ya había sido propuesta por Amado Alonso.

²⁰⁸ BELCHIOR, M. de L., *Os homens e os livros II. Séculos XIX e XX*, Lisboa, Verbo, 1980, p. 9, y pp. 19-24.

**5.- RELACIÓN ENTRE ESTILÍSTICA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA.**

Actualmente, cuando queremos referirnos a la disciplina que se ocupa del estudio global de la Literatura (del texto y del hecho literario), pensamos en la Teoría de la Literatura. Pero este término, tan habitual hoy para los estudiosos de la Literatura, es relativamente reciente, ya que fue formulado, en primer lugar, por los Formalistas rusos y después, paulatinamente, ha ido sufriendo una profunda evolución respecto a su concepción inicial.

Es evidente que desde la Antigüedad se vienen realizando diferentes estudios sobre las obras de arte literarias. Estos estudios, con el paso del tiempo, van modificando sus objetivos y su metodología, centrándose en unos u otros aspectos de una manera más concreta, denominándose (a sí mismos o por otros) de muy diversas maneras, por lo que han ido avanzando progresivamente con el paso del tiempo, hasta completar un panorama actual y una concepción que conocemos como Teoría de la

Literatura. La Estilística y los otros movimientos formalistas se ocuparán del estudio de la Literatura desde perspectivas novedosas para su época, a partir de los últimos años del siglo XIX, y supondrán una evolución en el acercamiento al estudio teóricoanalítico de la Literatura.

La Estilística es una de esas muchas escuelas, en una situación histórica muy concreta, y que se encontró en esa misma dinámica de profundización en los estudios de la Literatura. Ya sabemos que nació con hondas raíces en la Retórica y en la Poética, y en un marco de acción muy estrecho, como ya hemos señalado, y que poco a poco fue completando un amplio abanico de objetos de estudio, queriendo superar los trabajos que se hacían tradicionalmente, sin olvidarse de ellos, pero ampliando progresivamente sus metodologías y objetivos. Este afán superador respecto a la Crítica tradicional llevó a esta escuela a planteamientos novedosos. Creemos, por ello, que la Estilística intentó (en una situación histórica concreta) ser una disciplina abarcadora de los estudios que se realizaban sobre las obras de arte literarias, y que quería representar una idea epistemológica. Sin embargo, no fue formulada de esta forma globalizadora por ninguno de sus seguidores, aunque sí es cierto que algunos de ellos pretendían e invocaban desde esta posición la búsqueda de una Ciencia de la Literatura (ya lo hemos

señalado anteriormente, al ocuparnos de cada autor en particular)¹. Muchos de sus representantes estaban convencidos de que se encontraban realizando una reflexión y unos trabajos, que, partiendo del texto, alcanzaban la totalidad del hecho literario. Sin embargo, vista desde nuestra perspectiva actual, la Estilística no cubre la totalidad de ese objetivo y no es nada más -y nada menos- que un capítulo de la Teoría de la Literatura.

Para ver esta relación vamos a poner en contacto la historia de estos dos términos y su concepción, para analizar en qué medida la Estilística pretendió ocupar el puesto que hoy ocupa la Teoría de la Literatura, y exponer, al menos, aquello en lo que ésta es deudora de aquélla. Por lo tanto, en este apartado nos vamos a ocupar de la posible relación entre la Estilística y la Teoría de la Literatura actual, para estudiar las pretensiones e intentos de estudio del hecho literario por parte de la Estilística, y de las aportaciones de ésta a la Teoría de la Literatura actual. Posteriormente nos centraremos en, Amado Alonso, autor emblemático de la Estilística en tantos aspectos, y que representó, en este aspecto que nos ocupa, una de las teorías más avanzadas dentro de los representantes de

¹ D. Alonso lo sugirió de una forma muy clara, aunque se puede vislumbrar a través de toda su obra. Vid. ALONSO, D., *Poesía española*, cit., pp. 309-401.

la Estilística sobre la concepción de los estudios del hecho literario.

Comenzaremos, por lo tanto, aclarando lo que nosotros entendemos en la actualidad por Teoría de la Literatura, y por su objeto de estudio, para, a su vez, relacionarlo con la Estilística y su objeto de estudio. Con este fin realizaremos un estudio diacrónico de estos términos y conceptos.

5.1.- Fueron los formalistas rusos los primeros que comenzaron a elaborar el concepto moderno de Teoría de la Literatura, que, obviamente, ha ido sufriendo numerosas variaciones con el paso del tiempo. Sin embargo, fueron ellos los primeros que pusieron las bases de la configuración actual de esta disciplina, y por ello merecen especial atención.

Los formalistas rusos no se planteaban la Teoría de la Literatura como se viene planteando en la actualidad. Después de una tradición de estudios puramente extrínsecos del texto literario, los autores formalistas, en las primeras décadas del siglo XX, se olvidan de esa dimensión de estudio y se centran en el análisis intrínseco de los textos literarios. Por ello no hacen hincapié en el texto como hecho comunicativo ni realizan un estudio de los elementos que hoy

denominamos pragmáticos y semántico-extensionales que rodean al texto literario, por ser extrínsecos a la obra, aspectos que sí serán atendidos por la actual Teoría de la Literatura.

Dentro de este marco de estudios intrínsecos, realizados por los formalistas rusos, surge, por primera vez, la denominación de *Teoría de la Literatura*. Se remonta al primer tercio del siglo XX, siendo Tomasevskij, en 1925, el primero en utilizarla en el título de su libro *Teoría de la Literatura*, que ya en 1931 iba por la tercera edición, lo que demuestra el grado de aceptación que estaba teniendo esta obra. Por entonces, y en el seno del Formalismo ruso, el término de *Teoría de la Literatura* coexistía con el de *Poética* y con *Teoría del arte verbal*. Para Tomasevski designaba la teoría de estudio de los modos de cómo son construídas las obras de arte literarias².

El proyecto del formalismo en los estudios literarios consistió en fundamentar y construir un saber respecto de la literatura que fuese equivalente a la Ciencia de la Lingüística, tal como había sido construída por F. de Saussure. Su proyecto era la construcción de la Teoría de la Literatura; era una

² Recordaremos que los formalistas eliminan el término de *creación*, y utilizan el término *construcción*. Sobre esta idea antirromántica ya hemos tratado ampliamente en un apartado anterior.

idea epistemológica. Los formalistas rusos procuraron construir una disciplina literaria que tuviera en consideración la literatura en cuanto literatura, y no por otros factores. Se plantean, por un lado, el estudio del texto literario como construcción formal, como texto estético, con marcas específicas (literariedad) y, por otro lado, construyen un saber que se contrapone, por su rigor científico, al impresionismo crítico (que combatirán).

Es sabido que Saussure excluyó la *parole* de la Lingüística ya que ésta no hace Ciencia por ser individual e irrepetible. Es la *Langue* el objeto de estudio, transindividual. Así pues, la Lingüística como Ciencia se construye sobre la *langue*. Y lo mismo sucede con los teóricos de la literatura, ya que no estudian un texto individual, concreto, sino la *langue* literaria: es el estudio del "sistema literario". Y será a partir de este estudio de la *langue* literaria cuando se estudiará la *parole* literaria. Así pues, los formalistas rusos, al construir su Teoría de la Literatura, procuraron limitar y caracterizar de modo riguroso y específico la idea formal de la misma.

5.2.- Este mismo concepto que otorga Tomasevski y todos los formalistas rusos a su Teoría de la Literatura, la tenía, como hemos visto, la Estilística

desde su comienzo³; sin embargo, no todas las diferentes concepciones de la Estilística parten de un mismo lugar: así Bally con la estilística descriptiva, comienza su estudio de los elementos afectivos en la *langue* usual, y la idealista se ocupará de esos mismos elementos, pero en la *parole*, poniendo su atención en los textos literarios. Y ésta será la evolución más considerada de la Estilística: parte de la *parole* y de ahí saca conclusiones generales. Pero el estudio es muy parecido al método presentado por los formalistas rusos para su Teoría de la Literatura, ya que partiendo del texto, del objeto formal, la Estilística también intenta estudiar cómo son construídas las obras literarias, con la intención de alcanzar lo estético del hecho literario, y para ello utilizarán todo el bagaje lingüístico que tienen a su alcance.

Los estudios de estilística, que fundamentalmente realizaban un análisis intrínseco de los textos en su origen, no se quedaron anquilosados en una situación ni en un momento concreto. Las dimensiones y objetos de su estudio fueron

³ No pretendemos en este momento realizar una comparación rigurosa entre el Formalismo ruso y la Estilística; solamente estamos exponiendo los principios de las dos escuelas contemporáneas para destacar el desarrollo que han sufrido los estudios de la Teoría de la Literatura desde su concepción inicial. Un estudio comparativo profundo de ambas escuelas se encontrará en: GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, cit., pp. 79-86.

evolucionando con el transcurso del tiempo y de los diferentes rumbos que tomó la escuela. Aunque comenzó con Bally ocupándose del estudio formal, de las palabras en cuanto elementos afectivos en el ámbito de la *langue* "usual", progresivamente fue derivando hacia el análisis de la *parole*, preocupándose de los elementos afectivos, y ampliando sus estudios hacia la forma más representativa del lenguaje: las obras de arte literarias.

Sus representantes, poco a poco, fueron preocupándose de ampliar sus campos y métodos de estudio. Prueba de ello es que sus trabajos, según los distintos representantes, se han ido diversificando, y han ido naciendo, como producto de esto, distintas corrientes dentro del mismo marco de estudios; así las clásicas estilística descriptiva e idealista, o la estilística estructuralista y funcional, la transformacional-generativa, o la más actual estilística lingüística. Por lo tanto, sus estudios se han ido renovando constantemente, y ampliando con la ayuda de otras disciplinas.

En este ambiente de estudio de la crítica estilística estaba formado Alfonso Reyes. Creemos que merece una mención especial, ya que supuso un empuje sustancial a los estudios de la Teoría de la Literatura, con unas propuestas novedosas para su

época. Por ello vamos a presentar algunas de las ideas más relevantes a este respecto del poeta, crítico y ensayista mexicano Alfonso Reyes. Sus ideas nos dan la pauta de la evolución del pensamiento de la crítica estilística, desde una posición de estudio intrínseco, hasta la necesidad de realizar estudios teóricos de la Literatura, sin desdeñar las aportaciones de los análisis extrínsecos.

Alfonso Reyes utilizará el concepto de Teoría de la Literatura tempranamente, en 1944, en la obra *El deslinde. Prolegómenos a una Teoría Literaria*⁴, difuminado en el contexto de otros términos. Es necesario señalar que esta obra, aunque fuera publicada en 1944, fue concebida a partir de unas lecciones que impartió en 1940, en las que ya expresaba estas mismas ideas, avanzadas para la época. Llama la atención, en primer lugar, la modernidad de los planteamientos de Alfonso Reyes, sobre este asunto, y la época en que los presenta, ya que aún no podía conocer los estudios realizados a este respecto por los formalistas rusos. Sin embargo el término de Teoría Literaria, utilizado por A. Reyes, como sucedía con el de los formalistas rusos, no cubre la totalidad de los estudios a los que actualmente hace referencia la Teoría de la Literatura. Las consideraciones de este autor, no obstante,

⁴ REYES, A., *El deslinde. Prolegómenos a una Teoría Literaria*, México, F.C.E., 1944.

sirvieron para la reflexión sobre la necesidad de este tipo de estudio y a su difusión (del término y de su disciplina pertinente) tanto en el ámbito hispanico como en el portugués⁵.

Alfonso Reyes, desde el Prólogo de su obra *El deslinde literario. Prolegómenos a una Teoría Literaria*, se empieza a referir a la Teoría de la Literatura, para decir exactamente que este libro trata de varios ensayos "ya sobre la Ciencia de la Literatura propiamente tal, ya sobre la descripción de

⁵ Así, transmitió por aquellos años estas ideas, entre otros, a su amigo Fidelino de Figueiredo, crítico portugués y conocedor de sus obras, quien a su vez transmitió esta denominación a su yerno Antonio Soares, Profesor de la Universidad de São Paulo, quien en 1944 publicó un libro titulado *Teoria da Literatura*. Así pues, este término fue acuñado en Portugal tempranamente, y poco después será conocido y utilizado por algunos profesores universitarios del país vecino.

La asignatura de Teoría de la Literatura se imparte por primera vez en Portugal en el año 1953, en la Universidad de Coimbra. Poco más tarde ingresará como disciplina en la reforma de estudios realizada en 1957. En ese mismo año, el Profesor encargado de impartirla fue Costa-Pimpão, que no sabía muy bien qué enseñar, dado que era la primera vez que había que explicar esta asignatura. Por estos años ya se conocía el manual de R. Wellek y A. Warren, *Teoría literaria*, publicada en 1948, que tuvo mucha influencia en el posterior desarrollo de esta disciplina en Brasil, y que, a su vez, influyó también en Portugal. Por aquellos años estaba en U.S.A. el Profesor Afránio Coutinho, realizando el doctorado y conoció esta obra y los estudios que allí se realizaban. Cuando volvió a la Universidad Federal de Rio de Janeiro en el curso 1950/51 creó una disciplina denominada Teoría de la Literatura. Fue el pionero, y gracias a él muchos profesores portugueses conocieron este nuevo campo de estudios literarios. Citado por el Profesor Aguiar e Silva en sus clases de la Universidade do Minho (Braga) durante el curso 1990/91.

sus técnicas específicas, ya sobre los fundamentos de la Teoría Literaria, a la cual sirve de introducción este libro"⁶. Por lo tanto, desde el comienzo realiza una separación entre lo que entiende por "teoría literaria" y la aplicación de esa teoría, todo dentro del marco de una Ciencia de la Literatura. Considera, pues, necesario dar un impulso inicial al ámbito teórico del estudio de la Literatura, que, según declara, desconocían en su tiempo, ya que hay muchos estudios literarios analíticos pero ninguno teórico. La conjunción de ambos estudios, en su propuesta, dentro del marco de la Ciencia de la Literatura, nos llevaría a un planteamiento de la "teoría literaria" muy cercano al actual. Sin embargo, esto último no lo propuso claramente, ya que se limitó a fomentar la necesidad de un estudio teórico de la Literatura: la "teoría literaria".

Siguiendo con su argumentación señalará, que el propósito del libro es dar el primer paso hacia la "teoría literaria"⁷, que consiste en establecer el

⁶ REYES, A., *El deslinde literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944, p. 9.

⁷ *Ibidem*, p. 13. Se observará que A. Reyes utiliza siempre la minúscula al referirse a "teoría literaria"; por ello respetaremos la minúscula cuando nos refiramos a ella (en el concepto de este autor), aunque la entrecorillaremos.

deslinde entre la literatura y la no-literatura⁸; esta es la primera finalidad que otorga a la "teoría literaria": discernir lo literario de lo no-literario, que tiene una relación con la evolución de los estudios estilísticos. Y, como no podía ser de otra forma, su investigación en este campo parte de unos conocimientos y unos esfuerzos lingüísticos⁹. En este sentido señala que la Ciencia Lingüística, al evolucionar, ha ido ciñendo cada vez más el fenómeno literario, que, antes de ello, se iba por la urdimbre, al menos en ciertos aspectos, que resultan ser los más característicos¹⁰.

Nos llama la atención que ya desde 1940 Alfonso Reyes comenzara a hablar de "teoría literaria", planteando objetivos muy cercanos a los que hoy asignamos a la Teoría de la Literatura. Ciertamente creemos que es un precursor de la Teoría de la Literatura actual. En un sentido muy parecido sucede por el hecho de referirse a la "Ciencia de la Literatura", presuponiendo que el estudio de la Literatura tiene carácter de Ciencia, y no sólo, como hacían sus contemporáneos, propugnando el deseo y la necesidad de dotar al estudio de la Literatura de un cierto cientifismo, siguiendo el modelo consolidado de

⁸ Ibidem, p. 18.

⁹ Ibidem, p. 19.

¹⁰ Ibidem, p. 184.

la Ciencia Lingüística.

Es relevante y digno de destacar la distribución que hace de los temas que va a tratar en la obra mencionada, según dos criterios que establece de la manera que sigue:

"(Uno en el orden particular,) fases pasivas propiamente críticas, o que se enfrentan con los productos literarios determinados, esta obra o este conjunto de obras. Tales son la impresión, el impresionismo, la exegética o ciencia de la literatura y el juicio. En el orden general encontramos aquellas fases pasivas que, hasta donde ello es humanamente posible, contemplan la literatura como un todo orgánico. Tales son la historia de la literatura, la preceptiva y la teoría literaria"¹¹.

De esta forma tan sencilla, ya ha realizado una panorámica de los diferentes tipos de estudio de la obra de arte literaria, que irá determinando durante el transcurso del libro.

Considera que la *Historia de la literatura* es un estudio "a posteriori" de los textos, para agruparlos con vistas a la literatura comparada; al referirse a

¹¹ Ibidem, p. 15.

este concepto señala textualmente:

"(La historia literaria) estudia y sitúa los conjuntos de obras como hechos acontecidos, en concepto cronológico o temporal, o bien en concepto geográfico o espacial, o bien en concepto étnico, político o nacional, o en ciclos genéricos y temáticos, etc., según mil combinaciones posibles, cuyo último y fecundo método es la literatura comparada, la cual atiende a la comunicación de corrientes espirituales efectivas y rompe con las artificiales barreras de épocas, lenguas y regiones, unas veces impuestas por la rutina, y otras por la mera economía o distribución de estudio"¹².

Más adelante presenta y define la *preceptiva*, que representa la intromisión de la postura pasiva en la creación o postura activa. A causa de la experiencia, "pretende establecer cánones y dictar reglas a la creación"¹³. Y después de señalar la inutilidad de varios modelos de preceptivas, señala como la única función útil, "el esfuerzo por crear la denominación o nomenclatura de los tipos y casos, en que completa la exegética y se adelantó a la teoría

¹² Ibidem, p. 16.

¹³ Ibidem, p. 16.

literaria, la cual posee una naturaleza mucho más aséptica"¹⁴. Es, pues, anterior a la obra literaria, pero está basada en la experiencia adquirida a partir de las obras ya existentes; y ya apunta a la posibilidad de que pueda pertenecer a la "teoría literaria".

Y continuando con esta presentación disciplinar define, asimismo, la *teoría literaria* de la siguiente manera:

"(Es) un estudio filosófico y, propiamente, fenomenológico. Si la exegética no hubiese usurpado para sí el título de ciencia de la literatura, tal título podría convenir también a la teoría literaria, bien que el término "ciencia" sugiere ya un sentido de aplicación práctica de que la teoría se dispensa. Pedir a la teoría literaria una crítica concreta sobre tal o cual obra, es pedir recetas culinarias a la química. La teoría es la contemplación más desinteresada frente a la postura activa en su totalidad, entendida ésta como rumbo mental, como sesgo noético y contenido noemático, como agencia del espíritu. Considera las principales formas de ataque de la mente sobre sus entes u objetos propuestos: función dramática, función

¹⁴ Ibidem, p. 17.

épica o narrativa y función lírica, las cuales no han de confundirse con los géneros a ella circunscritos, que son meras estratificaciones de la constumbre en cada época. Toma en cuenta la materia o lengua, su esencia emocional, intelectual y fonético-estética, y su naturaleza rítmica en el verso y en la prosa; el carácter sustantivo oral y el accidente adjetivo de la escritura, y sus mutuos reflujos; la condición popular o culta de formas e imaginaciones y sus mutuos préstamos y cambios; lo tradicional y lo inventivo, como maneras psicológicas. Y todo ello en puro concepto de descripción, de visión ("teoría"), que no debe derivar normas ni proponer cortapisas sobre las evoluciones posibles o aún las súbitas mutaciones futuras. Pero la literatura no sólo es la agencia mental abstracta (lo literario), sino también un proceso que se desarrolla en el tiempo, una suma de obras que aparecen día a día. De modo que el tronco de la teoría, en sus ramificaciones más finas, no conoce límites - así cuando llega a la descripción de los géneros - , y tiene que descender sin remedio a consideraciones históricas. La teoría literaria también tiene que descender sin remedio a la preceptiva, pero sólo en cuanto examina y valora las nomenclaturas que ésta propone y sus

correspondencias con las realidades literarias. Tales incursiones en campo ajeno deben discretamente administrarse de acuerdo con las necesidades de los propios objetivos teóricos. Esto es la teoría literaria"¹⁵.

Así pues, la "teoría literaria" tiene, para Alfonso Reyes, un objetivo puramente teórico, pero que en algunos casos realiza algunas incursiones en otros campos del saber, como por ejemplo la historia de la literatura o la preceptiva. Y todo ello sustentado por el deseo de científicidad de ella.

Señala que la historia de la literatura lo que ha hecho hasta el momento en que él escribe es la agrupación de la literatura en épocas, países, géneros concretos, etc. Pero lo que A. Reyes pretende hacer es otra cosa: prescindir de eso, que pasará a un segundo plano, y procura abstraer de todas las obras (analizadas) una cierta esencia común al fenómeno literario; ese es el concepto de Literatura al que él se refiere en esta obra. Y además ésa es la Literatura según la contempla la "teoría literaria" ("su" teoría literaria). Sin embargo señala la necesidad, en esta materia, de acercarse a las obras para poder alcanzar la abstracción pura (hacia donde tiende la "teoría

¹⁵ Ibidem, p. 17-18.

literaria"). Y, después de señalar que el libro sólo se va a quedar en los prolegómenos de la "teoría literaria", insiste en que con este estudio no pretende negar la historicidad de la Literatura, sino que cree que ella admite una abstracción fenomenológica que ni es de origen psicológico ni tampoco de orden preceptivo. Esta abstracción es la teoría literaria¹⁶.

Así pues, podemos ver en esta obra de A. Reyes algunos de los primeros escauceos en el ámbito hispánico en la búsqueda del estudio de la obra de arte literaria, desde unos planteamientos que quedarán muy cerca de la ansiada Teoría de la Literatura.

Pero lo más sorprendente de las aportaciones de este autor, es que, siendo un crítico dentro del ámbito de la Estilística, realizando, por lo tanto, estudios de tipo pragmático-analítico, defendiera la necesidad de realizar, al mismo tiempo, un estudio puramente teórico de la Literatura. No niega la importancia de esos análisis lingüísticos, idiomáticos, históricos, etc., pero al observar que todos ellos tienen la posibilidad de una abstracción ("teoría literaria"), anima a la realización de esta labor teórica.

Su modernidad es evidente, y su aportación a la

¹⁶ Ibidem, pp. 25-26.

Teoría de la Literatura actual pudo ser decisiva si se hubiese difundido más su teoría. Muchos de los aspectos de la moderna Teoría de la Literatura estaban ya apuntados en las páginas de Alfonso Reyes mucho tiempo antes.

5.3.- Sin embargo, el término Teoría de la Literatura no alcanzaría la consagración hasta la aparición, poco más tarde, de la obra de R. Wellek y A. Warren *Teoría literaria*¹⁷, cuya primera edición es de 1949 y el prólogo de 1948. Desde entonces y hasta ahora se han hecho muchas referencias al término y al concepto de Teoría de la Literatura, ya intentando clarificarlo, ya buscando sus límites, ya preludiando su fin, ya contra él.

Fue en la década del cincuenta, por lo tanto, cuando se conoció de una manera más explícita la Teoría de la Literatura en Occidente, con la huída de los formalistas de la antigua URSS. Pero aún en la década del sesenta era un campo de saber realmente exclusivo, que se encontraba reducido a las Universidades de Europa y de Estados Unidos de América. Será necesario

¹⁷ WELLEK, R., y WARREN, A., *Teoría literaria*, Madrid, Gredos, 4ª ed., 1974. En el Prólogo a este libro indican la dificultad que se les presentó para poder encontrar un editor, ya que el título no decía nada en aquellos momentos.

esperar a la década de los setenta para que la Teoría de la Literatura adquiriera, en términos académicos, un estatuto con reconocimiento generalizado.

5.4.- Ya hemos señalado que para algunos críticos de la estilística, ante el paulatino agotamiento del acercamiento formal al texto, era necesario utilizar un método que fuera globalizador, y creían, al realizar esto, que estaban construyendo una Teoría de la Literatura. No obstante, desde la perspectiva actual se intuyen muchas lagunas para poder defender esa postura, como veremos posteriormente al presentar el concepto actual de la Teoría de la Literatura. A pesar de todo es sugerente que Alfonso Reyes, reconocido seguidor de la Estilística, se planteara lo que anteriormente hemos analizado. Y sucede que con la evolución de la Estilística desde el campo de la Gramática hacia el estudio de las obras literarias, se va avanzando en los estudios analíticos de la literatura, y dejando un poco a un lado los del aspecto teórico, que reivindica A. Reyes.

Hoy, no sería necesario señalarlo, consideramos la Estilística como una parte de la Crítica Literaria (aspecto práctico-analítico de la Teoría de la Literatura); sin embargo, para algunos de sus representantes se trataba de la Crítica Literaria por

excelencia, y que abarcaba los demás estudios de las obras literarias. En este sentido se expresa P. Guiraud cuando dice que la estilística genética está vinculada a la Crítica Literaria¹⁸.

Como sucede actualmente con la Teoría de la Literatura, la configuración teórica estilística puede ser anterior o posterior al texto literario, ya que, por un lado, realiza labores de lo que conocemos como Crítica Literaria, y, por otro, tiene una cierta faceta de preceptiva (se la confundió durante una época con los manuales de figuras retóricas o figuras estilísticas, únicamente como disciplina preceptiva en esa materia), ya que se proyecta hacia obras que aún no se han construido. Los conocimientos adquiridos de las formas analizadas son expuestos con intención pedagógico-proyectiva.

Así mismo, al igual que sucedía con el Formalismo ruso, la Estilística en su estado de madurez se plantea el estudio de cómo están construidas las obras de arte literarias. Y, al igual que los formalistas rusos, sus deliberaciones críticas parten

¹⁸ GUIRAUD, P., *La stylistique*, cit., p. 37. En este mismo sentido se refiere Vázquez Medel a la denominación de "Crítica estilística", como una de las denominaciones de la estilística genética, ya que en esa denominación se intuye cierta proclividad a la disolución de la estilística en el dominio de la Crítica Literaria. Vid. VÁZQUEZ MEDEL, M. A., *Historia y crítica de la reflexión estilística*, cit., p. 147.

de la forma, del texto, realizando estudios de tipo analítico. Este interés formal, abordado por diferentes métodos, en algunos autores (como veremos después el caso de Amado Alonso) servirá como punto de partida para abordar el texto en su globalidad. Así sucede con la Estilística idealista de Leo Spitzer, y de sus seguidores cuando realizan, por ejemplo, el estudio según el "círculo filológico" propuesto por L. Spitzer.

Un paso más adelante de esta evolución es cuando, una vez realizado este tipo de análisis, se preocupan de forma especial del hecho literario en su totalidad, como sucede (salvando las distancias) con la Teoría de la Literatura actual. Con este fin, muy frecuentemente expresan la necesidad de la interdisciplinariedad de estudios, haciendo referencia explícita a los trabajos extrínsecos que realizaba la Crítica tradicional (frente a la que habían combatido), pero no planteándose como finalidad (como sucedía con aquélla) sino como medio para acceder al aspecto estético de las obras. La Estilística realiza, pues, un estudio sincrónico, y se vale de la Historia de la Literatura para el estudio diacrónico, al igual que la Crítica y la Teoría de la Literatura en la actualidad. No obstante, la postura de los diferentes representantes de la estilística no siempre coincide a este respecto. Así, como explica el profesor García

Berrio¹⁹ cuando señala diferencias entre la Estilística y el Formalismo ruso, de las declaraciones de muchos de los cultivadores de la estilística se desprende un antihistoricismo; en este sentido se manifestó también Dámaso Alonso²⁰. Pero, al lado de estos autores también se encuentran otros que reivindican el estudio historicista como medio de estudio, como luego veremos que sucedió con Amado Alonso.

El análisis tanto de la expresión como del contenido (con predilección por la forma) les llevará a la búsqueda del aspecto estético, que será el fundamental en los estudios de la Estilística, por lo que podemos ver esa integración de los estudios realizados sobre la Literatura dentro del marco de la Estética, como propugnaba Croce.

5.5.- Con lo expuesto anteriormente no hemos querido decir que la Estilística sea una Teoría de la Literatura (en el concepto que actualmente conocemos). Sin embargo, sí que hemos querido resaltar la importancia que tuvo para el desarrollo de ésta la evolución metodológica de la Estilística y lo que influyó para su aplicación de estudio.

¹⁹ GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, cit., pp. 81 y ss.

²⁰ ALONSO, D., *Poesía española*, cit., pp. 205-206.

La Teoría de la Literatura como la conocemos en la actualidad es producto de la superación del paradigma teórico-estructuralista (lo que supone la ampliación de la Poética Lingüística). Ya hemos señalado que actualmente esta metodología formal, evidentemente útil en su concepción, resulta a todas luces insuficiente cuando intenta ser centro excluyente del análisis literario. Tomando como base el diseño semiótico clásico propuesto por Morris, las escuelas formalistas, y la Estilística entre ellas, se han venido ocupando de la sintaxis semiótica de la obra de arte verbal como único depósito de la especificidad literaria; su análisis sería, en este sentido, el único acceso científico posible para la Teoría de la Literatura. Las nuevas líneas de estudio poéticas proponen, ante al agotamiento por hipertrofia de la perspectiva formal, extender el campo de las preocupaciones teórico-literarias hacia las perspectivas desdeñadas anteriormente, como accesos extrínsecos, por la teoría literaria del *en-si*. Hablamos aquí de la entrada en la Teoría de la Literatura de estudios sobre semántica semiótica, principalmente extensional (Poética de lo imaginario), y sobre pragmática literaria, tanto en relación con la teoría de los actos de habla como con el estudio completo del modelo comunicativo (no sólo centrado en el mensaje, sino también en el campo autorial, de

recepción y contextual, al menos). De esta forma la nueva Teoría de la Literatura intenta una integración global de diversos instrumentales de estudio provenientes de nuevas disciplinas, en aras de un estudio completo de todas las perspectivas posibles que atañen a su propio objeto de estudio. De esta forma se intentan superar carencias y estériles parcelaciones, saltando del marco estrecho de los -ismos (como ha señalado el Profesor García Berrio²¹) para conseguir una Teoría de la Literatura que pueda agotar cumplidamente el estudio del hecho literario.

Estas líneas convergentes de investigación surgidas de la crisis del modelo estructuralista, citadas anteriormente, se sumarían a la recuperación de las disciplinas clásicas del discurso entendido como texto global (Poética y Retórica clásicas), para alcanzar ese *desideratum* de la más actual Ciencia de la Literatura, esto es, logro de una Poética General. Este es el sentido que damos hoy a la noción de Teoría de la Literatura²².

²¹ GARCÍA BERRIO, A., "Más allá de los "ismos": sobre la imprescindible globalidad crítica", en: AULLÓN DE HARO (ed.), *Introducción a la crítica literaria actual*, cit., pp. 347-388.

²² Así pues, el concepto de Teoría de la Literatura, tal y como actualmente la conocemos, es paralelo y la continuación de lo que tradicionalmente se entendía por Poética. Los términos de Poética y de Teoría de la Literatura tienden a identificarse en la

La Teoría de la Literatura actual, pues, tiene como objeto la Literatura en cuanto a *forma*, el lenguaje literario. Por lo tanto, una de las facetas de esta disciplina supone analizar cómo la Literatura es y se relaciona con el lenguaje. Este objeto es el que se planteó la Estilística y los otros movimientos formales desde su nacimiento, enfrentándose con la crítica hasta entonces existente. Pero ahí no acaba su objeto; la Teoría de la Literatura se ocupará del hecho literario en su globalidad, interesándose por el texto literario, por el análisis de los elementos materiales del lenguaje artístico, y también por los elementos pragmáticos y semántico-extensionales que rodean a la obra de arte literaria. Es un estudio del hecho comunicativo específico que conocemos como *literatura*, abordado desde una perspectiva completa que intenta agotar tal objeto de estudio. De este aspecto carecía, sin embargo, la Estilística.

Por esto mismo la Teoría de la Literatura actual, al igual que comenzaron a expresar los representantes de la Estilística, ha necesitado de la ayuda de otras disciplinas a través de los años y ha mantenido una clara proyección hacia la interdisciplinariedad. Trabaja, por tanto, en diversos

campos de estudio, por lo que necesita cierta metodología específica, y unas determinadas relaciones con otras disciplinas. Una de ellas, fundamental y primera, es la Lingüística. Desde hace tiempo se está llevando a cabo esta colaboración (lo hemos visto en la Estilística), lógica por otra parte, ya que el texto literario es un objeto lingüístico extraordinario, y por lo tanto se le pueden aplicar perfectamente los mecanismos y el instrumental propios de la Lingüística. Hay, pues, una relación epistemológica entre la Lingüística y la Teoría de la Literatura. Pero el texto literario no sólo es el material que lo conforma; hay dentro de él un sistema de mundos, de creencias y de constantes antropológicas que, aunque están fuera del texto, se encuentran plasmadas en él, y forman parte de la obra de arte literaria. En este aspecto, la Teoría de la Literatura debe intentar ocuparse de estos factores de la construcción literaria, tradicionalmente descuidados. De ahí la necesidad de integración interdisciplinaria de la Psicología (cuya aplicación literaria ha dado en llamarse Psicocrítica) o de la Sociología (Sociocrítica). Por ello, y dependiendo del punto de vista desde el que se estudie la obra de arte verbal, han nacido y nacen diversas escuelas preocupadas por un aspecto u otro preferentemente, que se encuentran todas ellas integradas dentro de la Teoría de la Literatura.

Por otro lado, la Teoría de la Literatura actual se ocupa también del aspecto artístico de la obra literaria. De ahí su necesaria conexión con la Estética, que estudia los problemas de la obra de arte en su totalidad. Así pues, la Teoría de la Literatura es una Estética de la Literatura.

Relacionándola con los otros conceptos, la Teoría de la Literatura, tal como hoy la entendemos, está incluida en la Ciencia de la Literatura²³, junto con la Crítica Literaria y la Historia de la Literatura. A su vez, la Ciencia Literaria y la Ciencia Lingüística (compuesta por Lingüística histórica, Lingüística descriptiva, Lingüística analítica) forman

²³ Los estudios literarios, siguiendo los pasos de la Lingüística, han buscado desde largo tiempo afianzarse como Ciencia; han tendido, así, hacia un cientifismo. Claro está que la Literatura no puede ser una Ciencia, en el mismo sentido que nos solemos referir a las ciencias experimentales como la Física, y por ello muchos le han negado la posibilidad de este carácter científico. Por contra, las mayores autoridades dentro del ámbito de los estudios de Literatura han reclamado constantemente para ella la consideración de Ciencia, que ha ido consiguiendo paulatinamente. Se trata, pues, y siguiendo los conceptos utilizados por M. Bunge, de una "Ciencia emergente", ya que no pertenece a los campos de conocimiento y de investigación "científicos", ni a los campos de conocimiento y de investigación "no científicos". Es un área de conocimiento que no es "rigurosamente" científica, ni "rigurosamente" no científica. Por lo tanto se trata de un campo que aún no ha sido consolidado como Ciencia, pero que tiene características de campo científico (alude a los conceptos fundamentales de la epistemología, metodología, estructura y sistema). Vid. BUNGE, M., *Seudociencia e ideología*, Madrid, Alianza editorial, 1985.

el estudio tradicional que conocemos como Filología²⁴.

La Ciencia Literaria, se ocupa del estudio científico de la Literatura, tanto desde un punto de vista sincrónico como desde una perspectiva diacrónica. Del estudio diacrónico se ocupará la Historia de la Literatura. Del sincrónico tratarán la Crítica y la Teoría Literaria. Estos son los tres puntos de vista desde los que puede ser estudiado el texto literario, cuyas principales características son poseer un lenguaje artístico, una finalidad propia y evidente intencionalidad. Pero, además, entre las tres disciplinas anteriormente mencionadas debe haber por necesidad una íntima y recíproca colaboración.

Podemos definir la Teoría de la Literatura como el estudio y reflexión general sobre el texto literario y el hecho literario. Y la Crítica Literaria como la disciplina concreta y aplicada que se ocupa de textos literarios concretos (analítica). Así pues, ambas se ocupan del estudio sincrónico de las obras literarias, desde un punto de vista teórico la primera, y práctico-analítico la segunda. Sin embargo, la Teoría y la Crítica Literaria se hayan muy próximas y se entrecruzan habitualmente.

²⁴ En este sentido ya señaló Dámaso Alonso que la Estilística era el camino hacia una Ciencia de la Literatura; vid. ALONSO, D., *Poesía española*, cit., 309-401.

El objeto de estudio de la Crítica Literaria es el texto literario, desde el que se puede ampliar el cuidado analítico hacia las esferas de autor, lector, o mundo (lo que rodea al texto y lo que éste representa). En todos los casos, pues, es subsiguiente al objeto de estudio y precisa de él. La Crítica Literaria trata de descubrir cómo está construida la obra de arte literaria, su estructura, su relación con otras obras literarias. Además debe determinar en qué consiste la *literariedad* y la *poeticidad* (en su caso), así como señalar qué hace de un texto lingüístico un texto artístico: qué hace que la Literatura sea Arte, y no simplemente producto de un lenguaje estándar.

Por otra parte, la Teoría de la Literatura es más general y abstracta, y, en su concepto actual, también engloba la Crítica Literaria. En este sentido debemos recordar que la Teoría de la Literatura parte de unos principios epistemológicos fundamentados en su propio objeto de estudio, de los cuales extraerá un método de acción mediante cuya aplicación, basada en un instrumental teórico específico, intentará dar cuenta completa de dicho objeto de estudio.

6.- RELACIÓN DE LINGÜÍSTICA
Y TEORÍA DE LA LITERATURA.

Desde nuestra posición actual parece clara la necesidad de un estudio del lenguaje literario utilizando metodología lingüística. Pero esta unión entre Lingüística y Teoría de la Literatura¹ no ha existido siempre y ha sido muchas veces olvidada, otorgando a la Lingüística una función totalmente ajena a la lengua literaria.

Hasta la expansión de las escuelas inmanentistas, los lingüistas no se interesaron por la lengua literaria y los críticos literarios no tuvieron presente a aquélla. Esta relación interdisciplinar no se produjo en todos los países de la misma forma ni al mismo tiempo, siendo los de ámbito anglosajón los que

¹ Teoría de la Literatura entendida como el conjunto de Crítica Literaria (vertiente práctico-analítica) y Teoría de la Literatura (vertiente teórica). Teoría de la Literatura como sinónimo de Poética. Cfr. GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura*, cit., pp. 42 y ss.

más tarde lo acogieron; para ello tuvieron necesidad de organizar un Congreso, que se celebró en Bloomington en 1958 ².

Creemos necesario destacar esta unión interdisciplinar, dentro del contexto de las otras disciplinas con las que ha tomado contacto la Teoría de la Literatura, porque ha tenido una especial relevancia en los estudios realizados por la Estilística, y, en concreto, en los realizados por nuestro autor.

6.1.- Diferencia entre el ámbito europeo e hispano-americano y el ámbito anglosajón (Congreso de Bloomington, 1958).

Desde finales del siglo XIX los estudiosos de la Literatura comienzan a ver la necesidad de dejar a un lado los estudios de tipo extrínseco que se venían realizando hasta entonces (ya que habían caído en un cierto agotamiento), y, por el contrario, reivindicarán un estudio intrínseco de las obras literarias. De esta forma, con el estudio inmanentista del texto literario, se produjo la superación del positivismo historicista y se comenzó con la utilización de los estudios

² Las actas fueron publicadas por SEBEOK, T. A., (eds.), *Style in language*, Nueva York-Londres, The M.I.T. Press y J. Wiley, 1960, parcialmente traducido al español: *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974.

lingüísticos para el análisis de la lengua literaria. Las primeras escuelas en las que se produce este acercamiento entre estudios lingüísticos y literarios son el Formalismo eslavo y la Estilística³.

En Europa, frente a los lingüistas que renunciaban a la lengua literaria y los críticos literarios que no querían la intromisión de los lingüistas en "sus" estudios, surgen los movimientos que desarrollan un estudio inmanentista de la creatividad literaria. Por un lado, el Formalismo ruso "que desarrolla una intensa aplicación de la ciencia del lenguaje a la literatura"⁴; por otro lado, el Círculo Lingüístico de Praga (con el influjo de Jakobson y Trubetzkoy) que mantiene esta colaboración. Ambos movimientos no fueron suficientemente conocidos en Occidente hasta la década de los sesenta. No obstante, en el ámbito alemán y en el hispánico se desarrolla la *Stilforschung* o estilística idealista

³ ALBALADEJO, T., "La crítica lingüística", cit., p. 143. Sobre la integración de la metodología lingüística en los estudios de poética, por lo que se refiere al formalismo ruso, véase GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, cit., cap. III, pp. 61 y ss; por lo que respecta al Círculo Lingüístico de Praga véase las tesis presentadas en 1929 para el primer Congreso de filólogos eslavos en donde se verá el grado de integración de tal metodología en los estudios literarios: TRNKA, B., "Las tesis de 1929", en: ARGENTE, J. A., (ed.), *El Círculo de Praga*, Barcelona, Anagrama, 1980, pp. 30-63.

⁴ LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1986, p. 11.

(ignorada en Francia e Inglaterra y combatida en Estados Unidos) que realiza un estudio lingüístico de la literatura. En España esta colaboración interdisciplinar no es nueva, ya que era desarrollada por los cultivadores de la Estilística y de la Lingüística diacrónica⁵. En la escuela española de R. Menéndez Pidal encontramos una estrecha interrelación de los aspectos lingüísticos, históricos y literarios, y algunos de sus discípulos abrazan este tipo de estudio que abarca todos estos aspectos. Este es el caso no sólo de Menéndez Pidal, sino también de Rafael Lapesa, Dámaso Alonso, Amado Alonso, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes⁶.

En algunos países la ruptura con los antiguos modelos de análisis literario sufrió cierta oposición. En Francia, el inmanentismo que se impone paulatinamente, tiene como enemiga a la tradición universitaria que rechaza el análisis inmanente. En la Alemania de la postguerra se produjo el auge inmanentista frente a la *Literaturwissenschaft* de ideología nacionalista. En Italia Giuseppe De Robertis propugna el inmanentismo. Este estudio científico de la

⁵ ALBALADEJO, T., "La crítica lingüística", cit., p. 143.

⁶ ZULETA, E. de, *Historia de la Crítica contemporánea*, cit., pp. 209 y 215.

lengua literaria se fue generalizando en años posteriores⁷.

Por el contrario en Inglaterra y en los Estados Unidos había un abismo entre los estudios lingüísticos y la crítica literaria, que se daban la espalda y no tenían ningún campo en común. La Lingüística bloomfieldiana se había centrado en la lengua oral estándar y se había desentendido del lenguaje poético. Esta falta de colaboración entre la Lingüística y los estudios literarios planteó la necesidad de un congreso interdisciplinario sobre el estilo literario⁸. Sol Saporta, E. Stankiewicz y Sebeok cooperaron en la planificación del Congreso de Bloomington de 1958⁹, en el cual se planteó la necesidad del estudio lingüístico del lenguaje poético. "Era la primera vez que los lingüistas acudían a una cita con la literatura e iban

⁷ LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de Poética*, cit., pp. 18-19.

⁸ WELLEK, R., *Concepts of Criticism*, Yale University Press., 1963. Trad. esp. en: *Conceptos de Crítica Literaria*, Universidad Central de Venezuela, 1968.

⁹ El Congreso se celebró bajo los auspicios del Consejo de Investigaciones de Indiana. Entre sus asistentes destacan de forma especial: lingüistas y críticos como R. Jakobson, R. Wellek, A. A. Hill, I. A. Richards, W. K. Wimsatt Jr., S. Saporta, C. F. Voegelin, F. W. Householder Jr., E. Stankiewicz, T. A. Sebeok. Los filósofos: M. C. Beardsley, R. Wells. El folclorista R. M. Dorson. Y los psicólogos, G. A. Miller y C. E. Osgood.

armados de un sistema cerrado y coherente de principios"¹⁰.

Anteriormente, y frente a la idea de Bloomfield, hubo una serie de precursores del Congreso: en los años cincuenta, A. A. Hill, insatisfecho con la metodología de Bloomfield, presenta unos trabajos estilísticos; Trajer y Smith (*Outline of English Structures*) influyeron en los trabajos de métrica publicados por la *Kenyon Review*; R. Kahane, desarrollando el método de Zellig H. Harris, impulsó determinadas aplicaciones de los métodos lingüísticos descriptivos, como el de Louise H. Allen sobre el Poema del Cid (simplemente una enumeración de distribuciones lingüísticas en el poema, sin ulterior interpretación). Por su parte, Sapir en 1921 había buscado una aproximación del estudio del lenguaje y el de la literatura. Por último el movimiento de los "New Critics" que planteaba el inmanentismo frente al moralismo crítico imperante en los Estados Unidos no tuvo mucha fuerza porque sus miembros carecían de unos sólidos conocimientos lingüísticos¹¹.

El Congreso de Bloomington supuso una ruptura

¹⁰ LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de Poética*, cit., p. 34.

¹¹ *Ibidem*, p. 32-33. ALBALADEJO, T., "La crítica lingüística", cit., pp. 143-144.

con los estudios anteriores y la aceptación de la Lingüística en el estudio literario (el tratamiento lingüístico inmanentista de las obras literarias). Pero es una aceptación prudente de esa colaboración porque los métodos estrictamente lingüístico-inmanentistas son incapaces de agotar el fenómeno estético-literario¹².

Es necesario destacar la presencia de R. Jakobson en este Congreso, en el que expuso su trabajo "Lingüística y Poética"¹³. En ella presentó las inquietudes que años atrás se movieron en el Formalismo ruso y en el Círculo Lingüístico de Praga, y que aún no eran conocidas en Estados Unidos. Plantea la necesidad de la colaboración entre la Lingüística y la Teoría Literaria; dice, concretamente, al acabar su comunicación: "Todos los aquí presentes nos percatamos claramente de que un lingüista que preste oídos sordos a la función poética del lenguaje y un estudioso de la literatura indiferente a los problemas lingüísticos y no familiarizado con los métodos lingüísticos son

¹² GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, cit., p. 105; LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de Poética*, cit., p. 41; ALBALADEJO, T., "La crítica lingüística", cit., pp. 144-145; WELLEK, R., "Retrospects and Prospects from the Viewpoint of literary Criticism", en: SEBEOK, T. A., *Style in Language*, cit., p. 410.

¹³ En SEBEOK, T. A., *Estilo en el lenguaje*, cit., pp. 123-173; JAKOBSON, R., *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pp. 347-396.

anacronismos flagrantes"¹⁴.

R. Jakobson, por otro lado, recupera el término "Poética" tal y como lo usará en el Círculo Lingüístico de Moscú y la considera parte integrante de la Lingüística¹⁵.

En este contexto es necesario destacar las palabras de Sol Saporta, en el artículo "La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético" en el que expone muy sugerentemente, las siguientes conclusiones:

"1.- la aplicación de la lingüística a la poesía debe dar por sentado que ésta es lengua por encima de todo, y no tener en cuenta cualquier otra cosa que la poesía pueda ser; 2.- las afirmaciones sintácticas, es decir, los enunciados distribucionales deben explotarse antes que los semánticos, aunque sólo sea porque parecen aportar el anhelado grado de precisión; 3.- la estilística depende, en cierto modo, de la lingüística, puesto que el estilo no puede ser definido con claridad sin hacer referencia a

¹⁴ JAKOBSON, R., *Ensayos de Lingüística general*, cit., pp. 384-385.

¹⁵ Poética aquí no es sinónimo de Teoría Literaria; GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la Literatura*, cit., pp. 42 y ss.; JAKOBSON, R., *Ensayos de Lingüística general*, cit., p. 348.

la gramática; pero mientras que el objetivo del análisis gramatical es en esencia predictivo, el del análisis estilístico es fundamentalmente clasificatorio; 4.- cada mensaje puede decirse que deriva de una norma en dos sentidos que son independientes en que uno, otro, o ambos pueden estar presentes. Los dos traen consigo la eliminación de ciertas restricciones y la introducción de otras nuevas"¹⁶.

El Congreso de Bloomington supuso un apoyo a la estilística lingüística¹⁷ que creció en los años 1950 y 1960. También aparecieron revistas especializadas: *Language and Style*, *Style*, y *Lingua e Stile*¹⁸.

Mientras que en el ámbito europeo se desarrollaban los estudios lingüístico-inmanentistas de la lengua literaria con normalidad, en el ámbito anglosajón fue necesario celebrar este Congreso para que se fuese cerrando el abismo existente entre

¹⁶ SAPORTA, S., "La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético", en: SEBEOK, T. A., *Style in language*, cit., pp. 39-61.

¹⁷ Vid. ENKVIST, N. E., *Linguistic Stilistics*, The Hague-Paris, Mouton, 1973; ENKVIST, N. E., SPENCER, J., GREGORY, M., *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra, 1974.

¹⁸ GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, cit., p. 104; ENKVIST, N. E., "Estilística, Lingüística del texto y composición", cit., p. 133.

Lingüística y Teoría Literaria. Este retraso ha supuesto que, tras una entusiasta acogida de esta unión interdisciplinar, aparecieran críticos en abierta discrepancia, destacando que los métodos de análisis lingüísticos son insuficientes para el análisis de toda la literatura¹⁹. Es necesario destacar "la voluntad de la Lingüística del siglo XX por afirmar la unión de forma y contenido"²⁰. Para que se produjera el tratamiento lingüístico de estudios literarios fue necesaria la unión de res y verba.

El acercamiento de la Lingüística a la Literatura ha hecho surgir una nueva poética denominada por García Berrio *Poética Lingüística*: tiene un carácter integrador de la ciencia literaria (Crítica literaria) y de la Lingüística (Lingüística descriptiva)²¹.

6.2.- Relación complementaria entre la Estilística y la Lingüística.

Hemos visto que la Estilística se afirmó sobre

¹⁹ GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, cit., p. 104.

²⁰ ALBALADEJO, T., "La crítica lingüística", cit., p. 145.

²¹ Ibidem, p. 146; GARCÍA BERRIO, A., "La Poética Lingüística y el análisis literario de los textos", *Tránsito*, h-i, pp. 11-16.

un estudio inmanentista de la lengua literaria, como reacción al historicismo positivista existente hasta entonces. De esta forma los estudios de lingüística fueron tomados como base para el análisis de textos.

Al principio se dió entre los lingüistas cierta oposición a que la Lingüística se aplicara a la lengua literaria. Ha sido necesaria una toma de conciencia y un análisis de la obra literaria como acto de comunicación, para ver que lo fundamental analizable de la obra literaria era su lengua, ya sea o no desvíó del lenguaje ordinario, y que la intención del escritor es la comunicación. Saussure, por ejemplo, está en contra de que la Lingüística operase con datos de la lengua literaria porque ésta vive en condiciones diferentes de los de la lengua común. Pero, por otro lado, supedita el análisis de la lengua literaria al de la lengua "natural" y dice: "El lingüista debe examinar también las relaciones recíprocas de la lengua del libro y de la lengua corriente; pues toda lengua literaria, producto de la cultura, llega a sacar su esfera de existencia de la esfera natural, la de la lengua hablada"²².

Anteriormente hemos visto la oposición que tuvo en Estados Unidos la integración de la Lingüística en

²² SAUSSURE, F. de, *Curso de Lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 10ª ed., 1971, p. 41.

los estudios literarios, sobre todo con la escuela de Bloomfield, la cual se opuso a ello abiertamente y apagó algunas voces que pretendían la extensión de la Lingüística a los estudios literarios (precursores como Sapir o el New Criticism). Fue necesario la celebración del Congreso de Bloomington en 1958 para que los lingüistas acudieran a una cita con la Literatura, y expusieran su deseo de que la Lingüística se ocupe también del análisis de la lengua literaria con la prudencia necesaria, ya que los métodos lingüísticos no agotan el hecho literario.

De este afianzamiento del estudio lingüístico en la literatura han sido responsables, en buena parte, Jakobson y los teóricos de su entorno. Primero en Europa y después en Estados Unidos ha hecho Jakobson un análisis de la obra literaria como una forma de comunicación. Ha explicado su función poética en este marco y en su comunicación "Lingüística y Poética" de Bloomington dejó bien clara la necesidad de ese estudio conjunto. Así lo expone:

"La Poética se interesa de los problemas de la estructura verbal... Ya que la Lingüística es la ciencia de la estructura verbal, la Poética puede considerarse como parte integrante de la Lingüística". Y mas adelante añade: "En resumen, el análisis del verso se halla por entero dentro del campo de la poética, que podemos definir

como aquella parte de la Lingüística que trata de la función poética en sus relaciones con las demás funciones del lenguaje"²³.

Con el tiempo los lingüistas han visto la lengua literaria como lengua, válida para un análisis lingüístico, y la metodología de la Lingüística se ha ido aplicando a estos estudios.

Han sido muchas las voces que se han alzado en favor de la aplicabilidad de la Lingüística en el estudio del estilo²⁴ y de la unión de estos estudios. Wellek y Warren, por ejemplo, han dicho que "la estilística no se puede cultivar provechosamente sin una sólida base de Lingüística general"²⁵.

Con el tiempo se fue produciendo una evolución en cuanto a la relación de la Lingüística y la Estilística. Así, la Estilística descriptiva, como no se ocupa del lenguaje literario, utilizará estos

²³ JAKOBSON, R., "Lingüística y Poética", en: JAKOBSON, R., *Ensayos de Lingüística general*, cit., pp. 347-396. También se encuentra recogido parcialmente en: SEBEEK, T. A., *Estilo del lenguaje*, cit., pp. 123-173. Parcialmente recogido en: ROSIELLO, L., (ed.), *Letteratura e strutturalismo*, Bologna, Zanichelli, 1974.

²⁴ ENKVIST, N. E., GREGORY, M., SPENCER, J., *Lingüística y estilo*, cit.

²⁵ WELLEK, R., y WARREN, A., *Teoría literaria*, cit., pp. 207-220, p. 210.

procedimientos inmanentistas únicamente en el lenguaje común y en el análisis del sistema expresivo: Bally dice que la Estilística debe estudiar los elementos afectivos, que aparecen junto a los pensamientos objetivos e intelectuales, los medios a través de los cuales la lengua los expresa, sus relaciones mutuas y el sistema expresivo total del que forman parte²⁶.

La Estilística idealista por su parte, ampliará el estudio inmanentista a la obra literaria. Aceptando la concepción desviacionista (frente a la estilística descriptiva que no la aceptaba) se debate en torno al desvío y actualiza toda la concepción de lo que es el lenguaje y las tareas de la Lingüística²⁷; busca la génesis, el porqué de esos rasgos desviados. Primero analiza las "particularidades idiomáticas" (las desviaciones) y después las interpretará como reflejo de particularidades psíquicas; analiza las características formales como reflejo de una originalidad espiritual anterior, de una intención de un autor. Hemos visto anteriormente que Croce plantea la unión de Estética y Lingüística (arte y expresión). Vossler entiende la lengua como expresión de una voluntad, pero con la influencia de la cultura y de los

²⁶ BALLY, Ch., *Traité de Stylistique française*, cit.

²⁷ Vid. POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, cit., pp. 20 y ss.

individuos que la expresan. Y la lengua, literaria o no, como medio de expresión que es, necesita un estudio con metodología lingüística.

Spitzer será el primero que introduzca el término de *desvío* en la Estilística. Su método parte del análisis filológico de alguna peculiaridad idiomática, a la que ha llegado por medio de la intuición, pero que examinará con instrumental lingüístico. Partirá del detalle filológico hacia el centro psíquico que lo produjo. Hay que destacar, no obstante, que los representantes de la escuela estilística idealista eran grandes filólogos, con una buena formación lingüística de la que nunca se desarmarán en el análisis de los textos (sobre todo de los literarios) y que les ayudará a realizar el análisis lingüístico-inmanentista: es el caso no sólo de Spitzer sino también de Dámaso Alonso, Amado Alonso o Carlos Bousoño.

Esta misma concepción integradora de los estudios filológicos y lingüísticos se ve en la Escuela española, donde será Amado Alonso el que introduzca esa inquietud metodológica y crítica²⁸. Es una forma de expresar su repulsa hacia el positivismo y su adhesión al idealismo: buscan no sólo la "noticia" del hecho

²⁸ LAPESA, R., "Amado Alonso", en: *Hispania*, XXXVI, 1953, pp. 145-147.

expresivo, sino también su "comprensión"²⁹. Es muy revelador del pensamiento de la Escuela española y una diáfana afirmación de esta unión interdisciplinar lo que dice Dámaso Alonso:

"El lenguaje debe ser considerado en su complejidad real... Estudiaremos el lenguaje, pues, lo mismo en sentido sincrónico que diacrónico, lo mismo como creación individual que como concreción social, a la par como instrumento común y como obra de arte, con intención gramatical o con propósito estilístico. No nos podemos adscribir a los postulados teóricos de ninguna escuela moderna, pero hemos de aprovechar las numerosas lecciones prácticas que directa o indirectamente nos ofrecen. Pueden resumirse en dos sentidos: primero, necesidad de la conservación y continuación de la perspectiva histórica y de los métodos positivos (ampliados con los de la geografía lingüística, etc.); segundo, necesidad inaplazable de la instauración de una lingüística descriptiva y una estilística"³⁰.

Está muy clara la idea de la Escuela española

²⁹ ABAD, F., *Diccionario de Lingüística de la escuela española*, Madrid, Gredos, 1986, p. 261.

³⁰ ALONSO, D., "Sobre la enseñanza de la filología española", en: ALONSO, D., *Lengua y enseñanza. Perspectivas*, Madrid, 1960, pp. 14-28, p. 28.

como integración de todos los estudios para el análisis del estilo, tanto en el habla corriente como en el habla literaria³¹. Había nacido con la intención de implantar en la producción filológica de nuestra lengua las concepciones y estructuras metodológicas que habían dado sus frutos en la cosecha lingüística europea del siglo XIX, y ésa fue la gran aportación de sus estudios.

Las nuevas formas de estudio estilístico mantienen y profundizan en este inmanentismo. Todos los estudios gramaticales que se hacen sobre la lengua corriente se aplican a la lengua literaria. La estilística generativa utilizará los instrumentos con los que opera la Gramática Generativo-transformacional aplicados a la lengua literaria. Será la confirmación de la postura desviacionista. Este análisis (generativo-transformacional) será muy útil para el acceso a textos poco literarizados o poco desviados de la norma. Sin embargo, no todos los textos son analizables de esta manera, como sucede por ejemplo, con buena parte de la poesía contemporánea, que es difícilmente abordable por la Lingüística. Lo mismo ocurre con las secuencias que no genera la gramática (inacceptables o no gramaticales) y que caen fuera de los dominios de la Sintaxis, y, por lo tanto, no analizables desde esta perspectiva. Son

³¹ ALONSO, D., *Poesía española*, cit., pp. 400-401.

los casos que llama Chomsky agramaticales, distinguiendo después grados de agramaticalidad³².

El estudio de la estilística estructuralista, que también concibe la lengua literaria como desvío, no buscará la génesis de esos rasgos desviados (estilística idealista) sino que realizará el análisis de esos desvíos. Sus seguidores hacen un planteamiento inmanentista de la lengua literaria, marginando los fenómenos extratextuales. Analizarán los recursos verbales no de un modo aislado sino como sistema. Buscarán definir la norma frente a la cual se ha producido desviación. Comenzarán por el análisis de la frase para concluir con un análisis del conjunto, un análisis textual (la metaestilística de Riffaterre).

El desarrollo de los métodos lingüísticos en los estudios estilísticos se ha ido generalizando. En el seno de las diferentes escuelas se aplicaba la Lingüística al análisis del estilo. Es la Estilística lingüística, que se desarrolló en los años cincuenta y sesenta, teniendo como rivales a la Lingüística del texto y al análisis del discurso, que entraron en escena durante los años setenta y ochenta. Busca los

³² CHOMSKY, N., "Degrees of Gramaticalness", en: FODOR y KATZ (eds.), *The Structure of Langage*, Prentice Hall, 1964, pp. 384-389; CHOMSKY, N., *Aspects of Theory of Syntax*, The M.I.T. Press. (trad. esp. de C. P. Otero, *Aspectos de la Teoría Sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1970, pp. 11-12.

rasgos estilísticos no sólo en las oraciones individuales sino también en las formas en las que se enlazan las oraciones, y en el texto en su globalidad. En este sentido se expresan Spencer y Gregory:

"Al estudiar el estilo y utilizar la Lingüística, el investigador debe no sólo tener en cuenta los elementos lingüísticos de forma aislada, sino también considerar sus relaciones con otros aspectos del texto y su macrocontexto. De otro modo, las explicaciones últimas serían meramente lingüísticas"³³.

Es en este punto donde la estilística se engrana y se superpone en parte con la Lingüística del texto³⁴.

En este mismo sentido J. Spencer y M. Gregory destacan la importancia de la lingüística en el estudio estilístico:

"El enfoque lingüístico, que exige y lleva a cabo una observación atenta y una descripción desarrollada y continua de los fenómenos lingüísticos puede ser de gran utilidad en el

³³ SPENCER, J., y GREGORY, M., "Una aproximación al estudio del estilo", en: ENKVIST, SPENCER y GREGORY, *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 121.

³⁴ ENKVIST, N. E., "Estilística, Lingüística del texto y composición", en: VV.AA., *Lingüística del texto*, Madrid, Arco/Libro, 1987, En él se analiza la unión de la Lingüística del texto con la Estilística, y se procede a la redefinición de estilo.

trabajo estilístico, en tanto que ello no signifique que debamos aceptar unas definiciones de estilo orientadas estadísticamente y pseudo-operativas o ignorar la importancia de la reacción del texto, incluyendo la aprehensión impresionista de elementos lingüísticos que escapen a la descripción hecha por medio de técnicas lingüísticas altamente formales"³⁵.

No obstante, la Estilística lingüística también acaba por contar con criterios extralingüísticos³⁶, ya que el hombre-escritor vive en una situación, en una cultura... Es necesario, por tanto, el método comparativo y la proyección del análisis inmanentista hacia el escritor. Como dice Dámaso Alonso, el resultado del método analítico no son los elementos desarticulados del poema, sino que en ellos debemos insuflar la vida que el acto creador les confiere³⁷.

Como hemos visto, la relación entre Estilística y Lingüística ha sido continua, dotando a los estudios literarios de un científismo cada vez mayor. El

³⁵ SPENCER, J., y GREGORY, M., "Una aproximación al estudio del estilo", en: N. E. ENKVIST, J. SPENCER, M. GREGORY, *Lingüística y estilo*, cit., p. 82.

³⁶ ENKVIST, N. E., "Estilística, Lingüística del texto y composición", cit., p. 138.

³⁷ TACCA, O., *La historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968, p. 130.

desarrollo del acercamiento inmanentista a la literatura (en todos los movimientos) ha hecho surgir una nueva Poética: la Poética Lingüística³⁸; está integrada en la Ciencia de la Literatura (por medio de la Crítica literaria) y en la Lingüística (por la Lingüística descriptiva), pero "no se confunde con la Crítica literaria a pesar de tener ambas el mismo objeto de análisis, pudiéndose decir que la Poética Lingüística es Crítica literaria de base teórico-instrumental lingüística"³⁹. Han sido los formalistas rusos y checos, la Estilística y los nuevos críticos norteamericanos quienes han puesto las bases de la Poética Lingüística, que se ha consolidado y extendido en los últimos años. Como antes se ha indicado, ha sido A. García Berrio quien ha propuesto la denominación "Poética Lingüística", con el fin de evitar la confusión que producía el uso de "poética" para referirse a esta nueva Poética, fuera de la cual quedaban aspectos y áreas de estudio que sí eran propios de la Poética tradicional⁴⁰.

³⁸ GARCÍA BERRIO, A., "La Poética Lingüística y el análisis literario de textos", en: *Tránsito*, h-i, 1981, pp. I-II.

³⁹ ALBALADEJO, T., "La Crítica Lingüística", pp. 141-208: p. 147.

⁴⁰ GARCÍA BERRIO, A., "La Poética Lingüística y el análisis literario de textos", en: *Tránsito*, h-i, 1981, pp. 11-16.

7.- AMADO ALONSO:

DE LA ESTILÍSTICA HACIA UNA TEORÍA LITERARIA.

Dentro de este contexto de relación e integración de la Estilística en la Teoría de la Literatura que estamos tratando, teniendo en cuenta de forma especial las aportaciones de aquélla en ésta, destaca considerablemente la obra y la figura de nuestro autor: Amado Alonso. Como en adelante intentaremos demostrar, creemos que Amado Alonso presenta en sus estudios teóricos y prácticos sobre estilística unas iniciativas y unas reflexiones que exceden, con creces, el concepto de estilística mantenido por sus contemporáneos, y que presenta sustanciales novedades para analizar la relación, evolución y el desarrollo de la Estilística, tradicionalmente entendida, hacia una Teoría de la Literatura tal como la entendemos en la actualidad¹. Sus exposiciones teóricas revelan una ampliación del concepto y de los límites de la Estilística, desde una

¹ Vid. supra.

concepción integradora de las distintas manifestaciones de la misma, aunque empleando la terminología propia de la época. Ha sido esta terminología unívoca, precisamente, la que ha mantenido un tanto ocultas las nuevas perspectivas presentadas por Amado Alonso - sujeto en la actualidad a férreas clasificaciones dentro de la estilística-, ya que utiliza los significantes habituales en este tipo de estudios para desarrollar unos significados diferentes, que van a ser estudiados más adelante.

Los estudios realizados por Amado Alonso sobre estilística estaban orientados a la ampliación del campo de investigación de ésta. Por ello, en el comienzo de su importante "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", presenta la Estilística como un *desiderátum*, a la vez que una realidad:

"Bien entendido que en mi caracterización irá mezclado con lo que es lo que debe ser; ... Si usted detiene su atención en lo que debe ser, podría usted llegar a la engañosa conclusión de que la estilística no es, hoy por hoy, más que un *desiderátum*; pero si se para a recordar los estudios importantes que ya existen, aunque no formen todavía multitud, y si interpreta usted el "debe ser" como el necesario ideal de perfección que cada disciplina científica se impone a sí misma, entonces convendremos en que la

estilística es una hermosa realidad"².

En el desarrollo del citado capítulo -sobre todo- Amado Alonso nos sitúa frente a su concepción de la Estilística: existen unos estudios ("pocos pero que representan una hermosa realidad") que podemos agrupar dentro de la disciplina de la Estilística; pero a la vez está señalando que con ellos no se abarca todas las posibilidades que ofrece la Estilística, entendida en su sentido más amplio, no ya en cuanto a lo que venía siendo hasta entonces, sino en cuanto a lo que "debe ser". Por lo tanto hay dos estudios paralelos e interrelacionados, uno que abarca al otro: 1.- La estilística como realidad: engloba los trabajos realizados hasta entonces (aquí se encontrarían insertas tanto la estilística de la lengua como la estilística del habla). 2.- La estilística como desiderátum: camino hacia el que debe tender la estilística. Su mayor interés reside en alcanzar esta última, ya que es englobadora de la que se venía proponiendo tradicionalmente y tiene un carácter mucho más amplio. Pero ¿A qué se refiere Amado Alonso con este "debe-ser"? ¿Cuál es ese desiderátum al que quiere conducir a la Estilística? Nuestro autor no se referirá a otro término para diferenciar la Estilística que se venía haciendo tradicionalmente, de esta otra (a la que

² ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., p. 78.

él aspira -desiderátum) que A. Alonso es partidario de construir y para la que pone las bases. Esta indiferenciación terminológica hizo que a ambas las incluyese bajo el término de Estilística, y que se haya podido confundir la una con la otra.

Atribuye a la Estilística un carácter más ambicioso, que aspira hacia un perfeccionamiento disciplinar. Este ideal de perfeccionamiento, que según Amado Alonso se encuentra inherente en la misma concepción de la Estilística, va encaminado en una doble y paralela -obviamente- dirección: por un lado, su ideal estético se encamina hacia la integración de todos los estudios estilísticos parciales en una disciplina estilística -o, simplemente, en una Estilística- que proporcione asistencia técnica, método y conocimientos lingüísticos suficientes para poder trascender el análisis inmanente del texto literario, y alcanzar lo verdaderamente poético; y, en segundo lugar, este desarrollo de la Estilística hacia un Ideal, hacia el *desiderátum*, precisa del apoyo de otras disciplinas (Lingüística, Estética, Historia y Crítica literaria, etc.) y, al menos en cuanto ideario, responde a las propuestas de una "teoría general de la Estilística", o, tal vez mejor, hacia una "Teoría Literaria".

Estas dos tendencias, o aspiraciones son

consecutivas; sin el desarrollo de la primera es imposible la segunda. Por ello Amado Alonso se afana por presentar teórica y prácticamente la necesaria integración y ampliación de los estudios estilísticos, aportando nuevas ideas, nuevos objetos de estudio (nuevos para la Estilística de entonces) que, en consecuencia, propulsarán a la Estilística hacia un ideal teórico mucho más genérico.

Dentro de este entresijo terminológico que estamos tratando de aclarar, Amado Alonso llama "estilística" también a la disciplina que está dentro de la Lingüística, y que estudia los valores expresivos del idioma. Este tipo está muy relacionada con la que se venía realizando, y muchas veces se quedaba en el puro análisis de esos valores únicamente.

Por otro lado, distingue entre una *estilística de la lengua*, basada en la anterior, (que estudia los elementos afectivos en el lenguaje convencional -Bally- o los "valores" en el lenguaje común -E. Winkler-) y una *estilística del habla*, que es una estilística literaria (teoría general y la investigación particular de los estilos individuales).

Con estas tres denominaciones de "estilística", Amado Alonso se refiere a lo que es la estilística. Y desde este punto nace la idea de lo que debe ser. Esta

estilística del *debe ser*, necesita de la primera, la disciplina que estudia los valores expresivos del idioma; se fundamenta a su vez, en la estilística de la lengua, y es, en el fondo -tomando como base a esas otras dos- una estilística del habla ampliada. Su propuesta del "debe ser" de la Estilística como "Ciencia de los estilos literarios"³ es una ampliación del tema y del método que se venía utilizando dentro de la enunciada estilística del habla. El desarrollo posterior de esta estilística del habla, ya como ciencia de los estilos, integrando en ella a las otras dos, es lo que conformará la Estilística de Amado Alonso.

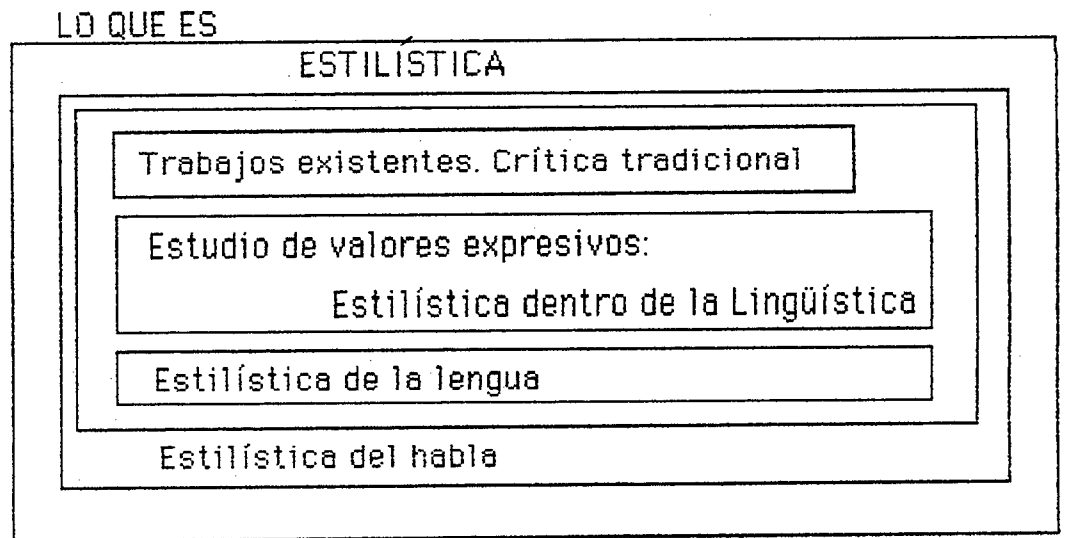
Sin embargo creemos que esta Estilística de Amado Alonso, como "Ciencia de los estilos" -ampliada e integradora- conserva aún el ideal de perfección y tiende hacia una teoría general de la Estilística, e incluso a algo que trasciende a ésta, hacia una propia Teoría Literaria (su *desiderátum*). Es precisamente esta explicación realizada por Amado Alonso de la Estilística que "debe-ser" (*desiderátum*) -aglutinadora

³ Para Amado Alonso la Estilística como *desiderátum* es una ciencia: "ciencia de los estudios literarios". Es una ciencia que se puede equiparar a las demás ciencias del espíritu, y a las ciencias naturales (ya que tiene el mismo objetivo). La literatura en general tiene que tender hacia su desarrollo como Ciencia, auspiciándose en la cercanía de la Lingüística y su desarrollo en este terreno. Vid. ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., p. 78 y p. 81; también, ALONSO, A., "Propósito", cit., p. 8.

de la que es, la de la parole y la de la langue, a la que declara cierta coincidencia con la Ciencia de la Literatura, la que más nos interesa, para juzgar y valorar la importancia de las aportaciones e innovaciones de estudio que introdujo Amado Alonso en la Estilística, para valorarlas en su justa medida como aportaciones a la Teoría de la Literatura actual.

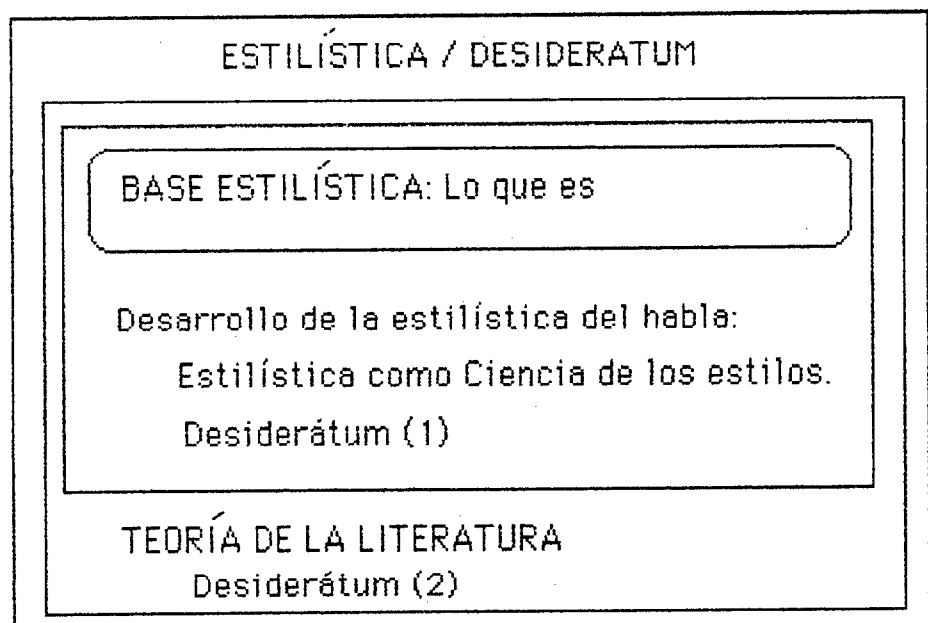
El objeto propuesto por Amado Alonso tanto para la Estilística por él formulada como *desiderátum*, como para la Ciencia de la Literatura a la que deben aspirar estos estudios, coincide en que ambas tienen como finalidad preferente el estudio de lo poético, por lo que podemos afirmar que entre ese *desiderátum* y la Ciencia de la Literatura sólo falta un corpus más amplio de estudios⁴. En esta misma línea se encuentra su insistencia en la referencia a la necesidad de cientifismo en estos estudios, y al rigor técnico para esta disciplina, tomando como ejemplo lo que sucedía con la Lingüística.

⁴ ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., p. 82.



(Fig. 1)

LO QUE DEBE SER



(Fig. 2)

Fernando Lázaro Carreter publica en 1950 un artículo titulado "Estilística y Crítica Literaria"⁵, en el que expone su "desasosiego" porque la Estilística parece fundirse, por entonces, con la Crítica Literaria. Esta indicación es una constatación de la importancia que había adquirido la Estilística como arma para investigar el estilo de obras y autores, y el avance de estos estudios a pesar de los detractores que tuvo, justamente en los años en que Amado Alonso realiza algunos de estos estudios estilísticos. La Estilística ("fruto espléndido del Romanticismo"), que había superado los estudios tradicionales, busca lo personal, el tinte individual, los rasgos peculiares en un autor o en una obra, para comprender el estilo. Por ello poco a poco se van especializando en el estudio de los caracteres del habla, realizando un estudio formal de las obras. Y aquí es donde Lázaro Carreter ve romperse, peligrosamente, la frontera entre Estilística y Crítica Literaria, siendo aquélla una parte de la Crítica Literaria, subordinada a la parte analítica de ésta (subordinación porque la forma surge del fondo, según el profesor Lázaro Carreter)⁶.

Así pues, Amado Alonso tal vez sólo está proponiendo algo que se empezaba a sentir en el

⁵ LÁZARO CARRETER, F., "Estilística y Crítica Literaria", *Insula*, 59, 1950, pp. 2 y 6.

⁶ *Ibidem*.

ambiente teórico literario de esos años, para intentar acabar con esas indefiniciones respecto a los estudios literarios, y en concreto, estilísticos. Consciente de la tradición existente, la asimila, dentro de unos principios y desarrollos de estudios estilísticos, e intenta dar una nueva dimensión a esos estudios de estilística, pues considera que se puede avanzar más hacia una Crítica Literaria, o, mejor desde una terminología actual, hacia una Teoría de la Literatura.

Bajo su concepto de Estilística más amplio, está este otro de la Estilística como disciplina auxiliar de la parte analítica de la Crítica Literaria al que hace referencia Lázaro Carreter, pero también bajo el concepto de Estilística como desiderátum se encuentra un estudio más amplio que el de la estilística del habla -donde se puede incluir a nuestro autor-. El estudio propuesto por Amado Alonso parte del estudio de los medios expresivos, de la forma, de los rasgos idiomáticos caracterizadores de la obra o autor, y en torno a la expresión lingüística gira su estudio⁷. Pero también se plantea problemas no formales de la obra, los problemas que la obra plantea, las relaciones de la forma con el mundo ideológico de los autores, época,

⁷ Hasta aquí llega, por ejemplo, la estilística de Leo Spitzer, con lo que su estudio no sale de la obra literaria: todos los problemas que tiene una obra literaria giran alrededor de la expresión lingüística, de los rasgos de estilo que analiza la estilística del habla.

sentimiento...; en resumen, se preocupa del estudio del "fondo", eso sí, siempre que sirva para explicar la forma, la expresión.

Pero desde el momento que Amado Alonso propone una "Estilística" -desiderátum- que no sólo se ocupe de la expresión y del estudio del estilo, que no sólo plantee problemas de lengua y de forma, sino que se preocupe también de otros aspectos del fondo de las obras y de los autores (aunque sea como auxiliar para el estudio de la expresión literaria), esta Estilística está en condiciones de realizar una síntesis valorativa de las obras, de realizar un juicio individual y subjetivo, además del objetivo en cuanto que es Estilística, como realizaba la Crítica Literaria⁸. En este sentido, esta Estilística se encuentra tendiendo a convertirse en una Teoría Literaria.

Pero esto que ha sido expuesto muy brevemente como línea argumental del trabajo, va a ser ampliado a continuación, comenzando desde la misma concepción que

⁸ Si seguimos las fronteras que intentó trazar Giacomo Devoto entre Estilística y Crítica Literaria -y a las que hace referencia Lázaro Carreter en el artículo antes citado- vemos que no se ajustan a la Estilística propuesta por Amado Alonso, que excede con creces los límites que este autor marca para la Estilística. De ahí nuestra propuesta. DEVOTO, G., "Introduction a la Stylistique", *Mélanges de Philologie... offerts à J. Marouzeau*, París, 1948 (Cit. en: LÁZARO CARRETER, F., "Estilística y Crítica Literaria", cit., p. 6).

Amado Alonso tenía de la estilística, de su desarrollo disciplinar y de su propia elaboración. Con ello, en el seguimiento de sus trabajos teórico-analíticos, pondremos de manifiesto cuál era su Estilística y su desiderátum.

8.- LA ESTILÍSTICA DE AMADO ALONSO

Antes de presentar de forma pormenorizada -como haremos a continuación- el pensamiento teórico y crítico literario¹ de Amado Alonso, y lejos del único afán de clasificar sus trabajos en alguna de las escuelas estilísticas establecidas previamente (aunque, evidentemente, tiene más afinidad respecto a unas que respecto a otras), vamos a intentar poner las bases para entender su pensamiento teórico literario, partiendo del concepto que Amado Alonso tenía de la Estilística -espacio en el que se desarrollan sus trabajos-, y de sus ideas respecto a este tipo de análisis literario. No se trata de algo exclusivo de Amado Alonso, ya que en su entorno se venían realizando

¹ Apelamos aquí a los conceptos de Teoría literaria y Crítica literaria tal como son presentados por el profesor García Berrio y el profesor Albaladejo. Cfr. GARCÍA BERRIO, A., "La Poética lingüística y el análisis literario de textos", en *Tránsito*, h-i, 1981, pp. 11-16; y ALBALADEJO MAYORDOMO, T., "La crítica lingüística", cit., p. 141.

desde hacía algún tiempo estudios marcados con esta orientación; pero sí podemos observar mucha originalidad desde los planteamientos iniciales respecto a los que se venían realizando a su alrededor desde hacía tiempo, presentando un conocimiento muy profundo de los autores más distinguidos en esta materia, y desarrollando nuevas direcciones desde un punto de vista personal y reflexivo. No obstante, al no realizar ningún estudio específico encaminado a este fin, debemos entresacar el concepto que poseía de la Estilística, tanto por lo que dice expresamente -la mayor parte de las veces-, como por lo que no dice, pero que apunta y deja entrever.

Ya señala Amado Alonso en el inicio de la "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", en la que se propone realizar una presentación pedagógica, exhaustiva y clara de la estilística, que en su caracterización "irá mezclando con lo que es lo que debe ser"². Por supuesto, estamos ante un intento de caracterización de la estilística realizado desde un punto de vista personal, en el que tomará forma la "que debe ser". Pero a su vez nos encontraremos un deslinde de la "que es". Dicho de forma breve, y a manera de introducción en este apartado, lo "que es" lo define como una hermosa realidad, haciendo relación expresa a

² ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 78.

los trabajos realizados hasta ese momento (y que incluye el ideal de perfección de cada disciplina); y "lo que debe ser", que aunque aún es un desiderátum, tiene ya puestas las bases más importantes para poder ser definida como ciencia.

Si hubiera que precisar y definir -y no es ésta nuestra única intención- de una forma fácil y directa, pero acertada, la concepción más genérica de Amado Alonso respecto a la Estilística, tendríamos que decir, con sencillez, que es el estudio del estilo. Y es a partir de aquí, a partir de esta explicación terminológica, desde donde comienza el estudio de nuestro autor. Señala textualmente: "El nombre de estilística denuncia que se quiere llegar al conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura por el estudio de su estilo"³. Esto presupone el axioma idealista que hemos señalado más arriba al referirnos a la estilística idealista, en especial Leo Spitzer, ya que en esta misma línea considera que a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica que está en íntima conexión de causa-efecto, aunque no estudiada de manera particularizada sino dentro del

³ ALONSO, A., "Carta...", cit., p. 78.

contexto, formando una fisonomía⁴. Ahora bien, podemos y debemos preguntarnos: ¿Qué es el estilo para Amado Alonso? ¿Qué representa el estilo? ¿Cómo realiza ese estudio del estilo? ¿A dónde quiere llegar mediante el estudio del estilo? ¿Con qué materiales cuenta para este estudio y cómo los utiliza? Etc..., etc... Estas y otras muchas preguntas podríamos realizarlas al hilo de esa primera y sencilla contestación. Pero no es cuestión sólo de preguntas sino de respuestas, y es eso lo que pretendemos en esta investigación. Por ello, las contestaciones a las preguntas arriba formuladas -y a otras que no lo están- las vamos a presentar a lo largo del trabajo, ya que unas respuestas simples carecerían de sentido, si no se las analiza en el contexto del pensamiento complejo de Amado Alonso.

Entre las muchas acepciones que históricamente han sido propuestas para el término *estilo*, Amado

⁴ Lo expresa de la siguiente manera: "Lo primero, por orden de exposición, es que el nombre de estilística denuncia que se quiere llegar al conocimiento íntimo de una obra o de un creador de literatura por el estudio de su estilo. El principio en que se basa es que a toda particularidad idiomática en el estilo corresponde una particularidad psíquica. Ya le adelanto que una mera lista de particularidades estilísticas no nos hace conocer y gozar la índole de una obra ni de un autor: los rasgos diferentes tienen que componer una fisonomía"; ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., p. 78. En esta definición contempla tanto al estudio del autor, como el análisis de la obra de arte literaria, ya por separado, ya juntos. Es una primera aproximación al estudio íntimo y a la comprensión de la obra literaria; en otras ocasiones se referirá a la necesaria globalidad de estudios.

Alonso considera como la más apropiada desde su punto de vista, la que más conviene a los propósitos de la Estilística que propone, la que avala Buffon: "Le style c'est l'homme". Con ello se adhiere a toda una serie de estudios estilísticos que parten de este presupuesto individualizador de las obras literarias. En palabras de A. Alonso:

"Estilística es el estudio del estilo. Por estilo se suele entender el uso especial del idioma que el autor hace, su maestría o virtuosismo idiomáticos, como una parte más de la construcción literaria. Hasta hay no pocas tesis doctorales, que se llaman de estilística, que entienden la cuestión de este modo. Admitimos la conveniencia ocasional de esta significación, y admitimos la utilidad de algunas de esas tesis doctorales como contribución al estudio del estilo del autor correspondiente. Pero hay otra acepción de la palabra estilo que es la que más conviene a los propósitos de la estilística, la que dice Buffon que *le style c'est l'homme*"⁵.

En esta misma dirección de pensamiento, el estudio del estilo desligado de su autor no tendría ningún sentido para Amado Alonso. Por ello su

⁵ ALONSO, A., "La interpretación estilística...", cit., p. 89.

Estilística quiere llegar más allá del mero análisis inmanente, para dar sentido a esa búsqueda de particularidades idiomáticas. La Estilística que propone tiene su finalidad en alcanzar el conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura por el estudio de su estilo⁶. Es ésta una doble finalidad fácilmente unificable, pero que expresa la importancia que otorga Amado Alonso al estudio de las obras en su totalidad -aunque éste nazca de rasgos particularizados y concretos-. Y, lógicamente, el estudio de la obra literaria en su globalidad, ese conocimiento íntimo de la misma, no puede separarse del creador. En definitiva, el objetivo propuesto por la Estilística de Amado Alonso es el estudio del hecho literario en su conjunto, a partir, eso sí y fundamentalmente, del estudio de la obra -texto-literaria como centro de ese hecho literario. Creemos que es en este contexto en el que se mueve la afirmación de Amado Alonso, descartando de esta manera algunos otros estudios solamente parciales de la obra de arte literaria.

El objeto de estudio de la estilística es, pues, el sistema expresivo de una obra o de un autor, o de un grupo pariente de autores, pero no como punto de llegada sino de partida del análisis; se trata de

⁶ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 78.

trascender este estudio y alcanzar el pensamiento y el sentimiento que hay tras de él, para conquistar la naturaleza poética que esconde y en especial la "almendra poética" que le da fundamento estético. El sistema expresivo sólo es el guardián, la vía, el signo por donde podemos transitar para encontrar el espíritu, estético -no puede ser de otra manera-, que ha insuflado el autor determinado, en la obra objeto de estudio. Desde el estudio inmanente, pues, se trasciende al objeto inmaterial estudiado.

Lógicamente nos encontramos en este análisis con el lenguaje como objeto primero de estudio. Por ello será necesario un conocimiento previo del mismo para poder tener acceso a los pensamientos y sentimientos expresados mediante el lenguaje. Así pues, este estudio comenzará en la lengua corriente y después se ampliará y alcanzará a la lengua literaria. De esta forma Amado Alonso distingue una estilística lingüística y una estilística literaria. Lo expresa de esta forma:

"Este conocimiento técnico de los valores subjetivos del lenguaje se va aplicando al estudio de estilos literarios nacionales, de época o individuales. Y si la Estilística, como investigación de lo afectivo en la lengua corriente ha adquirido responsabilidad científica, esta otra Ciencia de los estilos, como investigación del acento personal en la

lengua literaria de un autor, también la tiene, y precisamente gramaticalizada y vigilada por la primera"⁷.

Por ello es necesario, para no quedarnos en la mera definición, desglosar con Amado Alonso las dos estilísticas que él mismo considera, y que trata de integrar en una estilística que tenga en cuenta el estudio del sistema expresivo en su totalidad.

⁷ ALONSO, A., "Propósito", en VV.AA., *Introducción a la estilística romance*, cit., p. 10. Estamos ante la misma distinción que realizará Dámaso Alonso entre estilística lingüística y estilística literaria, en ALONSO, D., *Poesía española*, cit., pp 400-401.

8.1.- Dos tipos de estilística.

Antes hemos visto que se ha venido realizando una distinción al tratar de los estudios estilísticos. Amado Alonso, partiendo de la concepción saussureana del signo lingüístico y de su misma distinción entre *langue* y *parole*, distingue dos tipos de Estilística, que según su propia denominación son la **estilística de la lengua** y la **estilística del habla**. No obstante constata que ambas fórmulas "sirven sólo por su economía y comodidad, pues de hecho la estilística abarca otros aspectos del lenguaje no reducibles al concepto psicológico de afecto ni al filosófico de valor"⁸. Por ello, a pesar de partir de esta doble concepción, considera que hay aspectos que no son abarcados por ninguna de las dos según se iban desarrollando hasta entonces. Así pues, ambas fórmulas

⁸ ALONSO, A., "Advertencia", cit.

le sirven como lanzadera de su propuesta integradora de ambas estilísticas, sin dejar fuera ninguna, pero completándolas.

La **estilística de la lengua** es previa a la otra y se encuentra enclavada dentro de la Lingüística; "se ocupa -en palabras de nuestro autor- de las sustancias afectivas, imaginativas, activas y asociativas que integran con la referencia lógica (significación) el contenido total de una expresión, no en cuanto uso individual de la lengua (estilo), sino como contenido comúnmente compartido y vivido por todos los que hablan la lengua correspondiente"⁹. Sin embargo se olvida de los aspectos lógicos y ejecuta la investigación de lo afectivo en la lengua corriente mediante un análisis científico. Y como las frases y las palabras, además de la significación tienen un contenido psíquico indicado y no significado (en el que se puede distinguir lo afectivo, lo activo, lo fantástico y lo valorativo), la estilística de la lengua se ocupará de esos contenidos psíquicos siempre que sean sugeridos o indicados (no si

⁹ ALONSO, A., *Estudios lingüísticos (Temas españoles)*, Madrid, Gredos, 3ª ed., 1982, p. 9; en otro lugar dice en esta misma dirección: "Comprende el estudio de los elementos afectivos en el lenguaje convencional de la comunidad (Ch. Bally) o bien considera, no la significación lógica, sino los "valores" en el lenguaje común (E. Winkler)", en: VV. AA., *El impresionismo en el lenguaje*, Universidad de Buenos Aires, 3ª ed., 1956, p. 7; y también en : ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 79.

son significados). Se trata de la estilística iniciada y seguida por Charles Bally, como ya hemos señalado; este estudio no es rechazado por Amado Alonso, sino que toma de él el método y el tema, que será la base de la estilística del habla¹⁰. Es el estudio integrador de las dos estilísticas que realiza Amado Alonso.

La estilística del habla, por contra, "se ocupa de los estilos individuales, prácticamente de los estudios literarios"¹¹; la define textualmente: "Es la teoría general y la investigación particular de los estilos literarios"¹². A esta estilística, o sería mejor, a lo que debe aspirar esta estilística la denomina en varias ocasiones *Ciencia de los estudios literarios* o *Ciencia de los estilos*. Tiene como base a la estilística de la lengua (y su objeto de estudio) y "atiende preferentemente a los valores poéticos, de gestación y formales"¹³ (constructivos, estructurales y constitutivos; es el estudio desde la forma, frente a los trabajos de la crítica tradicional que se basaban

¹⁰ ALONSO, A., "Carta...", cit., pp. 80-81.

¹¹ ALONSO, A., *Estudios lingüísticos (Temas españoles)*, cit., p. 9.

¹² ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 98. También en ALONSO, A., "Advertencia", en: VV.AA., *El impresionismo en el lenguaje*, cit., p. 7.

¹³ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 81.

en el estudio del contenido: valores históricos, filosóficos e ideológicos). Exige, pues, para poder llevarla a cabo, que se tenga competencia técnica en el análisis de lo afectivo, activo, fantástico y valorativo. Es la "investigación del acento personal en la lengua literaria de un autor"¹⁴ y procura llegar a su objeto a través de la delicia estética, buscando el placer estético. Por ello esta estilística intenta el conocimiento metódico de lo poético en la obra literaria, y lo hará estudiando cada obra como objeto creado (cómo está construida) y como actividad creadora (qué delicia estética provoca). Es un interés por la creación poética en sí.

Será, pues, desde esta estilística del habla, en la que tradicionalmente ha sido incluido, desde donde realizará Amado Alonso su análisis, tratando de ampliar los límites de la misma, y desde donde nos expondrá su idea de la estilística en su doble vertiente: "lo que es", referido a los trabajos que se han realizado en cualquiera de las dos vertientes estilísticas que hemos definido, y lo que "debe ser", contando con este carácter integrador de ambas vertientes -una, la de la lengua, previa a la otra-, y desarrollando la estilística del habla hacia una Ciencia de los Estilos e incluso hacia un estudio más amplio cercano a su

¹⁴ ALONSO, A., "Propósito", cit.

concepción de la Teoría Literaria como disciplina.

En esta línea, A. Alonso reconoce que el lenguaje tiene más aspectos que los hasta aquí citados - y estudiados por la estilística anterior a él- que deben tenerse en consideración y que no es necesaria la distinción que hacía Bally entre estilística como ciencia de lo afectivo en el lenguaje común y estilística como ciencia de los estudios literarios; ambos casos se refieren a la "forma interior del lenguaje" (Humboldt). Por eso añade:

"Ambas fórmulas sirven sólo por su economía y comodidad, pues de hecho la estilística abarca otros aspectos no reducibles al concepto psicológico de afecto, ni al filosófico de valor: el modo de captar y concebir los fenómenos, los medios de manifestarse la voluntad de acción y prevención en la estrategia coloquial, la índole de intervención de la fantasía en el pensamiento idiomático. Todos estos aspectos (afecto, valoración, acción, reacción y fantasía, captación diversa de los fenómenos) entran en esta operación espiritual específicamente humana y esencialmente lingüística que Croce llama *espressione* y los alemanes *Gestaltung*: la conversión de la materia

psíquica en forma objetivada"¹⁵.

¹⁵ ALONSO, A., "Advertencia", en: VV.AA., *El impresionismo en el lenguaje*, cit., pp. 7-8.

8.2.- Propuesta de A. Alonso:

La estilística como Ciencia de los estilos.

Por lo visto hasta aquí podemos definir esta estilística de Amado Alonso como integradora de los dos tipos de estilística (de la lengua y del habla). No es una tercera vertiente en la orientación del estudio estilístico, sino la ampliación del campo de estudio de la estilística del habla -del concepto de la misma-, sin olvidarse de la estilística de la lengua y utilizando la metodología lingüística de que disponía la misma. Parte, pues, de unos estudios ya consolidados, y trata de ampliarlos hacia los aspectos que no abarcan aquéllas con la intención de crear una verdadera "Ciencia de los estilos" -como denomina en algún momento a la estilística del habla-, e incluso, después, ampliando el campo y la orientación de sus

análisis, hacia la consolidación de la Teoría Literaria como ciencia.

Uno de los primeros impulsores de la estilística, Benedetto Croce, negaba la posibilidad de que pudiera existir una ciencia de los estilos, como ya vimos¹⁶. Considera que la lengua es sólo creación, y que se necesitaría una lengua como estado, independiente del acto particular de habla, para que pudiera existir una Estilística. Cada escritor crea formas para expresar unas intuiciones, y todas ellas no pueden estudiarse como algo independiente. Frente a esto Amado Alonso propone una estilística como ciencia de los estilos (estilística del habla ampliada, a la que nos hemos referido). Como ya hicieron Charles Bally, Karl Vossler o Leo Spitzer, Amado Alonso sigue la concepción saussureana de la lengua como sistema, y frente a lo que hiciera Bally y sus seguidores, le interesa el estudio de los medios expresivos también, y especialmente, en la creación literaria. Amado Alonso considera que existen unas formas lingüísticas en las que se basa el creador/autor para crear; es a partir de esas formas como el autor expresará sus propias intuiciones, por medio de significados indicados y sugeridos, que serán objeto de estudio.

¹⁶ En su *Estética* quiso dar un golpe mortal a esta posibilidad. Así como no cree que sea posible una Gramática, tampoco cree que lo sea una Estilística.

Amado Alonso reconoce que existen otros estudios diferentes a la estilística, pero considera que es ésta la que tiene un objeto de estudio más amplio, porque, aunque se preocupa de manera fundamental del estudio de las peculiaridades idiomáticas de una obra/autor, también se preocupa de la estructura y de los materiales que conforman la obra, del sistema expresivo en general y de su eficacia estética. Es un estudio de la obra como creación, que, en este análisis, iguala expresión a creación (distinción hecha por B. Croce). Es la recreación del placer de la creación primera del autor, por el estudio tanto de la construcción entera como de las palabras individualizadas. Es un seguimiento de los rasgos de estilo de la obra. Señala textualmente Amado Alonso:

"El estudio del estilo es el medio más eficaz para actualizar el placer estético de la creación artística en su marcha viva para revivirlo o reexperimentarla"¹⁷.

Pasemos, pues, a ver la estilística como ciencia de los estilos que propone Amado Alonso.

¹⁷ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 86.

8.3.- ¿Qué estudia la Estilística de Amado Alonso?

Amado Alonso lo enuncia de una forma teórica, fundamentalmente, en dos de los más importantes trabajos, que se encuentran reunidos en su obra *Materia y forma en poesía*: la "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", y en "La interpretación estilística de los textos".

La Estilística como ciencia de los estilos literarios se plantea, según la orientación que propone A. Alonso, el conocimiento metódico de lo poético en la obra literaria. Pero este planteamiento teórico, tan sencillo en apariencia, conlleva un largo camino crítico-analítico que todo investigador deberá recorrer. Con la pretensión de este estudio, nuestro autor nos coloca, nada más y nada menos, que ante la propia aspiración a la que debe tender la Ciencia de la

Literatura¹⁸, por lo que ésta es presentada como el resultado ideal de un correcto estudio estilístico.

Las obras de arte en toda su belleza esquivan el acoso del estudioso que pretende analizarlas en su razón de ser. Por ello Amado Alonso, consciente de esto, hace esta propuesta como final de un camino, como meta y guía del estudio estilístico, pero siempre siguiendo unos pasos establecidos desde su concepción lingüística. Lo que pretende para su estilística es que a través del estudio inmanente de la obra literaria se pueda gozar del tema poético concretado por el creador literario, y - aún más- de la atmósfera interior, espiritual y personal donde esa obra nació. Por supuesto es consciente de la dificultad que existe para alcanzar estos resultados, pero afirma que a través de los indicios y vislumbres de la obra se puede acceder a lo poético.

Esta estilística parte tomando como base, ya lo hemos repetido, a la estilística de la lengua y su objeto de estudio: la investigación de lo afectivo en la lengua corriente, con responsabilidad científica. Por lo tanto, el crítico que pretenda realizar un análisis estilístico siguiendo la propuesta de Amado Alonso necesita parapetarse de una extraordinaria

¹⁸ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 82.

competencia técnica -lingüística, cómo no- para estudiar la obra, comenzando por los contenidos psíquicos indicados y sugeridos, que se encuentran insertos en todas las categorías gramaticales. Por supuesto, se exige el máximo rigor técnico para este estudio, tomado a imagen de los estudios científicos realizados por la Lingüística, así como el del estudio de la parte afectiva del lenguaje¹⁹.

Como Ciencia de los estilos, la estilística se especializará en la investigación del acento personal en la lengua literaria de un autor. Para este estudio también es fundamental la responsabilidad científica -rigor- en los análisis. Se trata, al contrario que la anterior, del estudio de los valores afectivos, activos, fantásticos y valorativos del lenguaje, pero manteniendo los principios que rigen el estudio de la estilística de la lengua.

Desde esta lanzadera preliminar, por tanto, su estilística -como ciencia de los estilos- se sumerge en las particularidades idiomáticas de la obra, en el estudio de su estilo, no para quedarse en él, sino para trascender este análisis inmanente -necesario e

¹⁹ Es continua la insistencia de Amado Alonso acerca de la necesidad de realizar un estudio con el máximo rigor científico, pues es la única manera de ir dotando al estudio literario de un cierto cientifismo, tal como sucediera con la Lingüística, y a semejanza de ella. ALONSO, A., "Propósito", cit.

imprescindible- hacia los valores poéticos de la obra y hacia el creador de esa obra de arte. Es un estudio del estilo tratando de sentir las fuerzas psíquicas que componen la obra: contemplación y experimentación de la estructura poética, que hacen ahondar en el placer estético, fin último del estudio. El punto de partida será la recopilación de toda una serie de particularidades idiomáticas -que conformen una fisonomía, no aisladas- las cuales abrirán el camino para la comprensión de la belleza de la obra de arte, y conducirán al lector hacia las particularidades psíquicas que conformaron el momento creador. En primer lugar se realizará un estudio de conjunto y después de sus elementos, dentro del papel estructural de la creación poética. Ello cerrará el proceso de análisis estilístico, ya que se habrá llegado a la plenitud del goce estético de esa obra.

No obstante, como indica repetidamente nuestro autor, el estudio comenzará por el análisis de los valores expresivos. La Estilística -señala- estudia "el sistema expresivo de una obra, de un autor o de un grupo pariente de autores"; su análisis abarca desde la estructura de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras. Todo cuanto tenga un valor en la sugestión y contagio ha de ser estudiado por la Estilística: la forma del poema, la realidad representada, los pensamientos racionales, el modo de operar la fantasía

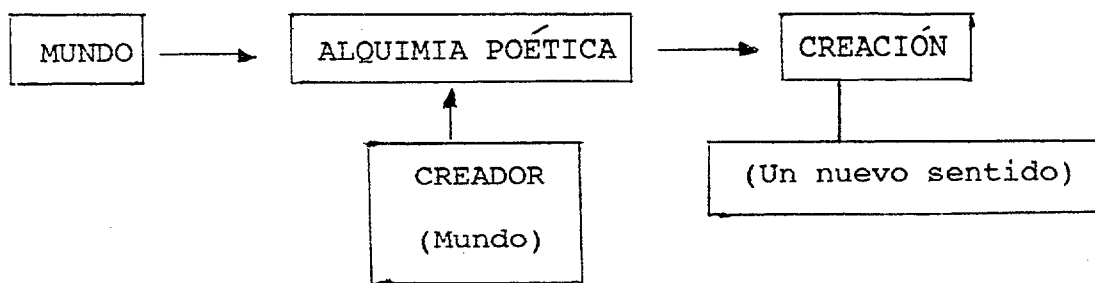
en sus invenciones, el uso que el poeta hace de las posibilidades del idioma²⁰. Analiza la construcción en general: elemento por elemento, y formando sistema. De esta forma plantea un estudio integrador de la obra de arte: es una estilística que estudia, por tanto, desde todos los puntos de vista, el sistema expresivo de un autor²¹.

Por consiguiente, en la medida que el contenido es muchas veces forma, que tiene un papel estructural en la obra, y que conlleva muchos valores de sugerencia dentro del sistema expresivo de una obra, también se tendrá en cuenta para realizar este análisis: estudia, pues, tanto el contenido como la forma de las obras literarias, dentro de un estudio integrador -no de rechazo- de la crítica tradicional que se estaba realizando hasta el nacimiento de los estudios formalistas. Estudio, así pues, de pensamientos e ideas pero considerándolos, no en sí mismo ni como punto de llegada del análisis, sino dentro de un pensamiento más hondo, de naturaleza poética: una visión intuitiva del mundo cristalizado en la obra.

²⁰ ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos", cit., pp. 90-94.

²¹ Una de sus propuestas es la siguiente: "La estilística se propone la investigación de los tipos y modos de conformación o cristalización de la materia psicológica corrientes en un idioma, época, región, clase social o individuo, y aporta datos para una caracterología". ALONSO, A., "Advertencia", cit.

Este salto desde la obra al creador de la misma es considerado muy importante por Amado Alonso, para entender perfectamente la misma. El momento de la intuición inicial del autor es perseguido por esta estilística para la consecución del pleno goce estético, y para la perfecta comprensión de la obra de arte. Es el autor quien propone su visión del mundo²², y la obra es el reflejo de ello (naturalmente de un mundo, no del Mundo). Pero lo importante de este punto de vista es que considera la visión del mundo de un autor (ya sea cuando finge una, que será ajena al creador, ya cuando no finge, realidad interior) como creación poética, acto de construcción de base estética. Podríamos representarlo según el siguiente esquema:



(Fig. 3)

²² Véase la tipología de los diferentes modelos de mundos posibles que realiza el Prof. Albaladejo: ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986, pp. 58-65. Cfr., así mismo, ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración. La ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992, cap. IV, especialmente pp. 49-62. Respecto a la representación lingüística del mundo por parte del creador: *ibidem*, pp. 24-31.

En esta dimensión la estilística de Amado Alonso estudia también los sentimientos, las emociones, amores y aversiones (simpatías y diferencias) de una obra, siempre que ayuden a esclarecer su sistema expresivo, y nos ayuden a penetrar en la almendra poética, en su contemplación y en el gozo estético de su contemplación. Así mismo esta estilística considerará las experiencias biográficas (y su trasmutación poética), como elementos auxiliares.

La época (el creador como hijo de su tiempo) es atendida también en este análisis de la estilística como ciencia de los estilos literarios, destacando el sesgo que el autor dió en su creación. Por lo tanto, Amado Alonso cree en una libertad creadora condicionada por múltiples factores que es necesario tener en cuenta: en toda obra hay una presencia -ya positiva, ya negativa- de temas, ideas, movimientos, maestrías de oficio, corrientes culturales, fuerzas históricas, etc., con existencia supraindividual (común a los artistas coetáneos). Esta estilística recoge ese material ya existente, y -esto es lo importante en un entorno de estudios positivistas- le da nuevo sesgo.

El poeta es una energía hacedora, que no parte de la nada; se encuentra en su tiempo, en su mundo, pero también en el mundo, sometido a todo tipo de

influencias. La estilística de Amado Alonso, en primer lugar, armoniza estas fuerzas (históricas, temáticas...) que se encuentran en la obra; después analiza qué hace con ellas el creador, que dimensiones nuevas alcanzan; está atenta a cómo funcionan en la obra constructivamente (de forma independiente y formando sistema); ve, en resumidas cuentas, qué le aporta la sociedad y su tiempo al creador. Sin embargo no se queda en ello, sino que de aquí parte la labor específica que otorga nuestro autor a la ciencia de los estilos. Después de analizar todos estos elementos formales y de contenido estudia con qué nueva potencia se lo devuelve y qué le añade el creador. Es un estudio de la obra como creación, que nace de la conjunción de lo individual y libre, con lo social y dado. La estilística como ciencia de los estilos estudia todo ello, pero se especializa -eso sí- en lo *individual*²³.

Por lo tanto, aunque se preocupa y tiene en cuenta el estudio historicista que se realizaba hasta entonces, dentro de la ampliación de esta dimensión de su estilística como integración de diferentes corrientes y estudios de acercamiento y análisis de la obra, su estilística -Amado Alonso- atiende *preferentemente* a los valores poéticos, de gestación y formales que se encuentran en las obras, en vez de los

²³ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 84.

históricos filosóficos e ideológicos -como hacía la crítica tradicional-²⁴.

En este sentido señala -destacando la importancia que tiene el sesgo del autor- que la estilística debe estudiar también "el modo de captar y concebir los fenómenos, los medios de manifestarse la voluntad de acción y prevención en la estrategia coloquial, la índole de intervención de la fantasía en el pensamiento idiomático"²⁵.

Se ha podido ir observando, hasta aquí, la importancia que Amado Alonso da a la figura del creador/autor, para poder entender y completar el goce estético de una obra de arte. Por ello, y completando lo que decíamos al principio de este apartado, la ciencia de los estilos se preocupa fundamentalmente, teniendo en cuenta todos los estudios preliminares que

²⁴ Con su estilística Amado Alonso quiere completar a la crítica tradicional. No desprecia los esfuerzos hechos por aquélla, sino que toma de ella lo necesario para poder realizar un estudio completo del texto y del hecho literario, dando un especial relieve a la relación existente entre autor y obra, como veremos más adelante. Por ello modifica algunos estudios dándoles nuevas dimensiones, nuevas direcciones de estudio -normalmente desde el punto de vista del autor: qué hace el autor con ello- (como sucede en el análisis de las fuentes literarias -véase más adelante-). Estudia por tanto los mismos temas que la crítica tradicional, pero desde distintos puntos de vista. De ahí que su estilística no suplante sino que complete a los estudios tradicionales.

²⁵ ALONSO, A., "Advertencia", cit.

hemos visto -con su nuevo sesgo-, del estudio de *lo que de creación poética*²⁶ hay en la obra. Por lo tanto estamos, por un lado, ante el estudio del poder creador del poeta -del creador, como le gusta denominar a Amado Alonso al autor-. Y, por otro lado, estamos ante el estudio del texto como centro del hecho literario, en su doble vertiente; sin embargo, y en consonancia con su formación el análisis será más de la forma que del contenido -parte de un exhaustivo análisis inmanente-. La importancia del contenido de la obra de arte estará subordinada al placer estético. El estudio de la obra literaria como creación poética lleva intrínsecamente relacionado -debe llevarlo- la obtención del placer estético, resultado final de un adecuado estudio y comprensión de la obra.

No obstante, este estudio es realizado por un lector/crítico que puede o no conocer al autor (no en vano su análisis estilístico se aplica tanto al estudio de obras actuales como remotas); por ello Amado Alonso señala que con este análisis se busca una *recreación* estética: reconstruir lo de dentro del poeta, las vivencias estéticas originales que las determinaron,

²⁶ La Estilística estudia aspectos que están dentro de la *espressione* de Croce (*Gestaltung*): concepción del lenguaje como creación espiritual, conversión de la materia psíquica en forma objetiva. Este estudio es una operación espiritual, especialmente humana y esencialmente lingüística. Vid. ALONSO, A., "Propósito", cit.

para alcanzar el placer estético. Señala A. Alonso:

"Se quiere gozar no sólo del tema poético deliberada y calculadamente construido y comunicado por el artista, sino también de la atmósfera interior, espiritual, personal, donde esa flor nació... Per aspera ad astra: se intenta asistir por vislumbres al espectáculo maravilloso de la creación poética"²⁷.

A Amado Alonso le interesa el estudio de la obra literaria en cuanto es creación -lo acabamos de señalar-, pero no sólo como producto creado sino también como actividad creadora; esto es, cómo está construida la obra en el conjunto de de sus elementos idiomáticos, y qué delicia estética provoca:

"La estilística estudia la obra literaria como una construcción poética, y esto en sus dos aspectos esenciales: cómo está construía, formada, hecha, tanto en su conjunto como en sus elementos, y qué delicia estética provoca; desdoblando de otro modo: como producto creado y como actividad creadora. Ya sea un poemita, ya sea una novela o una tragedia, el estudioso del estilo -escribe A. Alonso- trata de sentir la operatoria de las fuerzas psíquicas que forman la composición de las obras y ahonda en el

²⁷ ALONSO, A., "Propósito", cit., p. 9.

placer estético que mana de la contemplación y experimentación de la estructura poética. Después, sólo después, cada uno de los elementos es estudiado en su papel estructural dentro de la creación poética"²⁸.

El estudio estilístico lo es de toda la obra y de lo que rodea a la obra de arte. Estudia, en cuanto que son elementos expresivos, los pensamientos e ideas como expresión de un pensamiento más hondo; estudia la visión del mundo de un autor considerada como un acto de construcción de base estética. Estudia también los sentimientos y las emociones (sobre todo en la lírica, que es donde más se muestran) como creación de tipo estético-poético. Así mismo, las experiencias biográficas y su trasmutación poética, la época de la obra, ya que la historia hace al autor y el autor a la obra, y las peculiaridades idiomáticas de un autor y su eficacia estética²⁹. Es el estudio de los mismos temas que la crítica tradicional, pero desde distintos puntos de vista. De ahí que la Estilística complete y no suplante a los estudios tradicionales.

²⁸ ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., pp. 88-90, y ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 82.

²⁹ ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., pp 83-85 y ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 93.

Este estudio en conjunto de la forma y del contenido es lo que resume nuestro crítico en el último párrafo de la "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística":

"La estilística estudia el sistema expresivo entero en su funcionamiento, y, si una estilística que no se ocupa del lado idiomático es incompleta, una que quiere llenar sus fines ocupándose solamente del lado idiomático es inadmisibile, porque la forma idiomática de una obra o de un autor no tiene significación si no es por su relación con la construcción entera y con el juego cualitativo de sus contenidos"³⁰.

³⁰ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 86.

8.4.- Proceso de análisis estilístico.

También hace referencia nuestro autor al modo como se debe realizar este tipo de análisis, y en lo que se debe poner una especial atención: en primer lugar señala que la estilística ve el material, pero se fija en lo que ha hecho con él el autor. Estudia la creación artística, la forma, lo poético, y ya se despreocupa del material que ha utilizado. Es un estudio de la forma, en sus dimensiones individuales y formando sistema. Es el análisis de la creación/construcción partiendo de los materiales que se han utilizado, pero trascendiéndolos en su propia materialidad, pues interesa la forma que ha dado el creador a ese material, cómo lo ha construido, pues, y qué sentimientos provoca. Es el estudio de la forma idiomática, pero no un estudio aislado y sólo de ella.

El proceso de análisis es un proceso de re-

creación. Es una forma de creación lectora, en la que para entender la obra de arte se siente el placer estético de ir re-haciéndola, por el estudio estilístico de las formas idiomáticas y del contenido.

8.5.- Finalidad de la Estilística.

¿Qué busca Amado Alonso en los estudios literarios? ¿Cuál es la finalidad de este estudio? Lo que Amado Alonso se propone con su estilística es una mejor comprensión e interpretación de las obras literarias realizada desde el texto literario, desde la materialidad de la obra, pero trascendiendo a ésta, tomando en consideración los otros factores del hecho literario y su relación e influencia con la obra. Es, en parte, un estudio pragmático de la obra literaria, que comienza y acaba en el texto, al que vuelve desde el hecho literario.

Hemos señalado que quiere llegar al conocimiento íntimo de una obra literaria o de un creador de literatura por el estudio de su estilo, comenzando por el estudio de las particularidades idiomáticas. Y como a cada particularidad idiomática corresponde una

realidad psíquica, este conocimiento de la obra literaria nos ayudará a sentirla y gozarla mejor, a alcanzar la "almendra poética", y recrear la vivencia estética original, para llegar a la intuición sentimental primera del poeta.

Su estudio se concentra, pues, en el análisis de la creación literaria, de lo que hizo el creador, para alcanzar el sentimiento y la intuición primera desde donde brotó ésta; de esta manera se alcanzará el placer estético, necesario e interrelacionado siempre con la obra de arte, aunque no siempre con su estudio. Todo lo que hace la estilística, por tanto, se reduce en último término a apoderarse del sistema expresivo -en todas sus dimensiones posibles- de un poeta o de un autor para alcanzar al íntegro goce estético (punto de vista claramente vossleriano)³¹.

³¹ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., pp. 78, 87 y 97.

8.6.- La estilística como sistema expresivo.

Hemos visto anteriormente que la estilística de Amado Alonso estudia el sistema expresivo, entendiendo por ello "desde la constitución y estructura interna de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y la eficacia estética de los juegos rítmicos"³². Estudia la obra en su globalidad, desde la forma al contenido, ya que el contenido también es formante³³.

³² ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 90.

³³ Amado Alonso dice textualmente: "Más que en los cuadros los colores y las materias representadas, más que en la arquitectura los diferentes materiales empleados, en la poesía lo estructurado, lo construido, lo formado interviene cualitativamente en la forma, en la construcción, en la estructura misma. Quiero decir que no se puede pensar en una misma forma con distintos contenidos, porque los contenidos, con su específica naturaleza, son formantes. Ved en un cuadro el papel formante que tiene, entre rojos y violetas terciopelos, la blanca y rosa carne femenina; si se cambiaran los paños por vegetación, por piedra o por hule, cambiaría la composición misma, cambiaría la forma, en este

Se trata de un análisis de la obra literaria en sus dos aspectos esenciales, como construcción intencional y como creación individual: a) estudia cómo está construida (en sus elementos y en su conjunto) y b) y qué delicia estética provoca; esto es, como producto creado y como actividad creadora³⁴.

En este sentido utilizará todos sus conocimientos, pero de un manera especial sus conocimientos lingüísticos. Se produce una unión de vital importancia para estos análisis, y para su cientifismo, entre Estilística y Lingüística, a la que

sentido constructivo y cualitativo que aquí le doy. En un cuadro de naturaleza muerta, el papel estructural de una manzana no depende sólo de ser un objeto pequeño, redondo y coloreado de verde y de rojo, sino de que presenta esa fruta determinada y de que provoca las correspondientes sensaciones: si la manzana se cambiara por una pelota de barro, no sólo cambiaría el objeto, sino también todo el sentido de la composición, cambiaría la composición, es decir, la "forma" en el sentido técnico que aquí le doy. Vistas así las cosas, los conceptos complementarios de fondo y forma se reducen a uno superior de forma. También nuestro poeta crea una forma, en primer lugar, con sentimiento y con pensamiento. Y los pensamientos intervienen en la estructura poética con su peso específico y con su calidad. Por eso la estilística necesita también estudiar los pensamientos y las ideas, pero no los estudia por sí, como un sistema justificado racionalmente, sino como elementos expresivos, como expresión indirecta de un "pensamiento" más hondo, de naturaleza poética: una visión intuicional del mundo y de la vida, sentida, vivida y objetivada en la creación poética", en: ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 90-91.

³⁴ ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 89.

nos hemos referido anteriormente (no en vano nuestro autor es fundamentalmente, y por formación dentro de la escuela española, un lingüista). Amado Alonso se va a centrar en la lengua como creación individual, en el **habla** (*parole* de Saussure), y va a colocar el **habla** en el centro de los estudios lingüísticos; serán los estudios individuales los que más le interesen. De esta forma, el sistema positivista se vuelve espiritualista (planteamiento que Amado Alonso toma de Vossler). En consecuencia, y frente a los estructuralistas, relaciona lengua y pensamiento, buscando ese sentido espiritualista (Vossler) y la forma interior del lenguaje (Humboldt).

Junto a estas influencias de Vossler y Humboldt, hay que destacar que A. Alonso también conoce perfectamente la obra de Saussure³⁵. Admira su concepción de la lengua como un sistema de signos y toma de él también la idea de la articulación del lenguaje. Sin embargo, aunque parte de la univocidad del signo de Saussure (compuesto por significante y significado), Amado Alonso cree que el signo, además de significante y significado lleva consigo una carga afectiva, una serie de valores que no son sólo los significados sino también los sugeridos y que nos

³⁵ Amado Alonso realiza la traducción e introducción al *Curso de Lingüística General* de Ferdinand de Saussure (Buenos Aires, Losada, 1945).

muestran la psicología del autor³⁶. Es un cambio del plano de la abstracción de la lengua (Saussure) al plano de la realización de la misma (Amado Alonso).

Amado Alonso encuentra limitada la postura de Saussure y trata de ampliarla metodológicamente desde la fenomenología de Husserl. Nuestro autor realiza la distinción entre signo e indicio; signo es la referencia intencional al objeto (es decir, un elemento lógico); equivale a significación. Indicio, el signo que "en boca humana da a entender o sugiere otras cosas", sobre todo una amplia y compleja realidad psíquica³⁷. Ambos elementos (lógicos y extra-intelectuales) van unidos, y la estilística de Amado Alonso va a estudiar preferentemente esos elementos extra-intelectuales (sin olvidarse de los lógicos)³⁸.

Como bien dice Manuel Alvar³⁹, A. Alonso se plantea este estudio desde un doble plano: el de la expresión y el del contenido, y cada uno de ellos

³⁶ Se ve sobre todo en las cargas de originalidad del autor, y al connotar porque aparecen una serie de rasgos estilísticos que entran dentro de las doctrinas de Spitzer y Vossler.

³⁷ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., pp. 79 y ss.

³⁸ ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., p. 9.

³⁹ ALVAR, M., *La estilística de Dámaso Alonso*, cit., pp. 22 y ss.

compuesto por una forma y una sustancia específicas. Debido a la vinculación motivada que existe entre significante y significado en la creación poética, el significante de la literatura tiene un sentido más amplio que en la lingüística.

La estilística idealista, y con ella Amado Alonso, considera también la lengua poética como desvío⁴⁰. Un autor determinado realiza una selección, no sólo de palabras, sino también de sentimientos, que es necesario estudiar⁴¹. Así el estilo para A. Alonso es "el uso especial del idioma que el autor hace"⁴². Es el subjetivismo del autor que pasa a objetivarse en el poema. Por lo tanto las ideas de originalidad, individualidad y selección actúan de una manera constante y deben ser consideradas por el crítico.

Para Amado Alonso las desviaciones o "particularidades idiomáticas" se corresponden y

⁴⁰ J. M. Pozuelo Yvancos señala la aceptación de esta concepción desviacionista por parte de la estilística idealista frente a la descriptiva: POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, cit., pp. 18-23.

⁴¹ "Ahora nos damos cuenta de que la necesaria labor de selección tiene que ser aplicada no sólo a las palabras que ciñen el pensamiento sino también al pensamiento que debe ser ceñido por las palabras"; ALONSO, A., "Paul Groussac, estilista", en: ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., p. 348.

⁴² ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 89.

explican por las particularidades psíquicas que revelan. Ya hemos visto cómo Amado Alonso considera una labor primordial de la estilística el estudio de estos elementos extra-intelectuales a partir de las formas idiomáticas (el estudio del sistema expresivo). El poeta a partir de una intuición original, objetiva esa selección y originalidad espiritual por medio de datos lingüísticos, que son materia de estudio de la estilística. Pretende ir del detalle filológico (producto de esa desviación) hacia el centro psíquico que lo engendra (planteamiento "espiritualista" de la lingüística).

El sistema expresivo, objeto fundamental de la estilística de Amado Alonso, está compuesto, pues, por elementos sustanciales y materiales, que el poeta integra en una forma artística. A. Alonso los estudia con un carácter integrador, teniendo en cuenta desde la estructura de la obra hasta las formas idiomáticas utilizadas. Estudia, pues, la obra como forma intencional y como forma objetivadora de un origen subjetivo. Todos los signos materiales representados objetivamente por el autor, responden a un contenido subjetivo (sentimiento-intuición) que el autor tiene, y al que debe acceder el lector. Por lo tanto, Amado Alonso tiene una concepción de la lengua literaria como forma intencional y objetivadora de peculiaridades

psíquicas, afectivas e intelectuales⁴³, de las que ya hemos hablado refiriéndonos al objeto de estudio de la estilística.

Sin embargo, aunque nuestro autor considera que es en la literatura, y sobre todo en la poesía, donde esta selección y desvío se dan con mayor frecuencia, no se ciñe sólo al estudio de la lengua literaria, sino que también estudia la lengua corriente, sobre todo los valores sugeridos (no sólo los significados) que expresan el aspecto psíquico del autor (ya nos hemos referido, por ejemplo, al estudio del vocabulario de los paisanos de la Pampa, en el que se destacan especialmente los rasgos de carácter afectivo, lo extra-intelectual que el autor le otorga).

En este mismo sentido, Amado Alonso distingue entre la lengua de la conversación y la lengua del arte. Diferencia un lenguaje práctico de otro en el que habla el alma solitaria. El primero es de índole utilitaria y se destina para la circulación social; su finalidad es la acción social: actuar. Este carácter activo se puede encontrar en la entonación, en el uso de los tiempos verbales, en fin, en la selección que realiza el autor y en la estructuración a que somete al lenguaje. Todo responde a esa actitud práctica. Por lo

⁴³ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., pp. 80-81.

tanto en este tipo de lenguaje es clara la intención activa. Pero también hay algo más que acción; el lenguaje oral es también estética, afectividad. Cuando se produce una participación en lo enunciado se representa la intención afectiva del lenguaje; para expresarla se vale del gesto y de la entonación (en el lenguaje oral) y de las transformaciones lingüísticas (en la escrita). En consecuencia, plantea la necesidad de un estudio de estas facetas en la estilística.

Frente al lenguaje práctico se encuentra el lenguaje del arte: es el lenguaje con que se expresa y objetiva el alma solitaria⁴⁴. Manifiesta un contenido vital: "Ahora es el alma misma -escribe A. Alonso- la que irrumpe y se derrama en las palabras y demás formas de la lengua, infundiéndolas creadoramente un sentido virgen"⁴⁵.

Este lenguaje es el propio de la creación

⁴⁴ Amado Alonso define el alma solitaria como "la que, desamparada y libre de toda ayuda y servicio social, atiende a su intimidad; la que habla a su Dios con el lenguaje directo de su sentimiento, en el fervor de la plegaria personal; la del amante con anhelo de absoluto en la soledad de la exaltación amorosa, soledad radiante de dos en compañía porque en su entorno se ha borrado el mundo y hasta el tiempo se para; la del poeta en trance de inspiración que se queda a solas con el flujo sofocante de su temple sentimental y, al darle forma, se encara también con el mundo simbólico que va creando"; ALONSO, A., "El ideal artístico de la forma y la dicción", en: ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., p. 59.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 59.

poética que lleva en sí un imperativo de belleza. No tiene como primera finalidad la acción (caso del lenguaje práctico) sino el decoro estético. Los nombres de cosas, que en el lenguaje práctico son ejes alrededor de los cuales seleccionamos y ordenamos nuestras experiencias, van a reflejar aquí el vivir interior.

Es precisamente este estudio del lenguaje del alma solitaria (sobre todo la poética) el que considera más apto para su estilística como ciencia de los estilos Amado Alonso. Alaba la lengua literaria⁴⁶, sobre todo la de la poesía, porque nos expresa el fondo de cada cosa, no sólo su contenido lógico, sino también el contenido extra-intelectual, que es precisamente el objeto de estudio de la estilística⁴⁷.

En la lengua literaria "nada es adorno ni añadido, todo es expresión del sentir, movimiento del alma trasmitido al organismo y a la materia con

⁴⁶ "La lengua literaria, entendida como el repertorio de expresiones propias de la literatura, es el más alto y general modelo, porque el lenguaje de la poesía, entendido como el fenómeno mismo de expresarse poéticamente, es incomparablemente el de mayor dignidad: en la poesía se cumple el lenguaje humano cabalmente; en la poesía, por modo misterioso, se expresa lo humano con tal integridad que medio se diviniza"; *ibidem*, pp. 56-57.

⁴⁷ ALONSO, A., *Estudios lingüísticos*. (Temas españoles), cit., p. 9.

estética regulación"⁴⁸; en la auténtica poesía toda forma es significación. Esta forma, al expresar lo pasado y lo sentido fielmente y con lenguaje artístico produce un dominante placer estético, tanto al creador como al receptor (que recrea). Por ello A. Alonso estudia esa forma (con su significación y sugerencia) en los arcaísmos y en los neologismos, en la musicalidad (necesaria para entender el contexto) y en el ritmo, en los elementos expresivos y de dicción.

Esta distinción que realiza Amado Alonso entre lengua corriente y lengua literaria⁴⁹ no le obligará a decidirse por el estudio de una de ellas. Lo que le interesa es el estudio del **habla** (parole de Saussure) ya sea en la lengua corriente o en la literaria. Reconoce que la lengua literaria tiene una selección de la que carece la vulgar, pero ambas son expresión del sentimiento individual de un autor y reflejo de su afectividad. El lenguaje objetiva, pues, una realidad

⁴⁸ ALONSO, A., "El ideal artístico de la lengua y de la dicción", cit., p. 62.

⁴⁹ Define la lengua literaria de la siguiente manera: "Los apoyos recibidos en donde se asienta el innovar individual constituyen lo que se llama la lengua literaria, un sistema de formas constitutivo y vivo, en una gramática y en una retórica"; ibidem, p. 64.

psíquica, con una mayor o menor validez estética⁵⁰.

⁵⁰ En este sentido Amado Alonso distingue tres clases de escritores: A) los que piensan antes de escribir; B) los que piensan mientras escriben; C) los que no lo piensan; vid. ALONSO, A., "Borges narrador", en: ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., p. 372. En otra parte, refiriéndose a los escritores y al modo de utilizar las fuentes distingue entre los originales y los plagiarios; ALONSO, A., "La estilística de las fuentes literarias", cit., pp. 325-338.

8.7.- La Estilística de Amado Alonso frente a la crítica tradicional.

Ya hemos hecho una amplia introducción en la que nos referimos a la superación de los estudios existentes a finales del siglo XIX y principios del XX por los movimientos formalistas, por lo que no repetiremos las ideas genéricas allí expuestas. Nos ceñiremos en esta ocasión a la diferencia existente entre la estilística de Amado Alonso respecto de los estudios que se estaban realizando anteriormente a él, de corte historicista, en su entorno, de los aspectos que adquiere para su estilística de estos estudios, de lo que modifica, de lo que innova y de lo que rechaza. En general estamos ante una perspectiva diferente del mismo objeto de estudio -la obra de arte literaria- desde un planteamiento inmanenista e individualizador

de la obra literaria. No obstante, como propuesta más genérica tendente a la estilística como desiderátum, Amado Alonso reconoce otros estudios diferentes de la estilística, los cuales pueden ser tomados por ésta para completar su estudio, ya que su estilística, como vimos, estudia no sólo las peculiaridades idiomáticas de un autor, sino el sistema expresivo y su eficacia estética, así como la intuición expresiva, la estructura de la obra y los materiales que utiliza - tanto formales como de contenido. Es por tanto un estudio estilístico amplio, que no se ciñe sólo al lado idiomático de la obra, y que por tanto necesita el auxilio de los estudios y métodos tradicionales⁵¹.

Esta nueva crítica planteada por Amado Alonso no pretende declarar caduca a la crítica tradicional. Simplemente completa los estudios comenzados por aquélla, los trata de una forma diferente y con una finalidad distinta, y atiende a una serie de valores que la crítica tradicional mantenía alejados de los estudios literarios. Como hemos dicho varias veces, la estilística de Amado Alonso tiene un carácter integrador de métodos de estudio y atiende a todos los campos. Por ello su estilística, tomando como base la estilística de la lengua, "atiende preferentemente a los valores poéticos, de gestación y formales (o

⁵¹ ALONSO. A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 86.

constructivos, o estructurales, o constitutivos; la "forma" como un hacer del espíritu creador), en vez de los valores "históricos, filosóficos, ideológicos o sociales atendidos por la crítica tradicional"⁵². La estilística atenderá a la creación poética de la obra y al poder creador del poeta, y estudiará esos valores que estudiaba la crítica tradicional, no como finalidad sino en la medida en que sirven a este propósito⁵³.

Como dice A. Alonso en el "Propósito" a la *Introducción a la estilística romance*, esta "nueva" crítica literaria (de entonces), tiene poco en común con la tradicional: no se contenta con una clasificación matemática del valor poético de la obra y de sus elementos estructurales, ni se trata de hacer comentarios filosóficos o estéticos tomando la obra como pretexto, ni tampoco se dedica a la reconstrucción histórica del momento en que la obra se hizo... La estilística de Amado Alonso hará todo eso (tanto en

⁵² Ibidem, p. 81.

⁵³ Señala Fernando Lázaro Carreter cuando se refiere a la estilística en general -pero en palabras que son perfectamente aplicables a la estilística de Amado Alonso- respecto a esta diferente orientación de estudios: "La Estilística es un espléndido fruto del Romanticismo. Frente a la estética de corte clásico que, ante la obra, da su juicio de aprobación o censura, según su grado de adecuación a las normas, a las reglas racionales, la estética romántica busca inquietamente lo personal, el tinte individual, el rasgo peculiar que aisle a la obra de arte, con límites propios e intraspasables", en: LÁZARO CARRETER, F., "Estilística y Crítica Literaria", cit., p. 2.

obras recientes como remotas) en la medida en que sirva para reconstruir "lo de dentro del poeta". La estilística "aspira a una recreación estética, a subir por los hilos capilares hasta las vivencias estéticas originales que las determinaron". Quiere gozar del tema poético y de la atmósfera interior donde se construyó. Pero todo el estudio (lingüístico, histórico, de fuentes...) irá encaminado a esta reconstrucción del sentimiento inicial y a la consecución del goce estético⁵⁴.

La estilística y la crítica tradicional tienen muchos puntos en común, pero con un enfoque diferente. Ambas se interesan por la visión del mundo que tiene un autor, con la diferencia de que la crítica tradicional lo hace para analizar su contenido filosófico, religioso, social, moral, etc.⁵⁵, (se trata de un estudio de carácter filológico) y Amado Alonso lo hace fijándose especialmente en la obra, tomando esa visión del mundo que tiene el autor como un acto de construcción de base estética (ya que esa visión del autor puede ser real o inventada). A Amado Alonso le interesa sólo en cuanto es "creación poética", y no en

⁵⁴ ALONSO, A., "Propósito", cit.

⁵⁵ Es un estudio de crítica extrínseca, en la denominación otorgada por Wellek y Warren, frente a la crítica intrínseca, que parte del análisis sistemático de la obra misma y de los materiales que la componen; los primeros en usar estos dos conceptos son: WELLEK, R., y WARREN, A., *Teoría literaria*, cit.

los otros aspectos de la crítica tradicional (que también tiene en cuenta pero no como finalidad de estudio). Ambas se ocupan de la época en que han vivido los autores, ya que éstos reflejan en sus obras las corrientes e ideas en que viven (pues "cada hombre es hijo de su tiempo"); pero mientras que la crítica tradicional aclara qué es lo que la sociedad y su época habían dado al autor, parándose ahí, la estilística ve al poeta como una energía hacedora y destaca qué es lo que el autor hace con su época, qué la añade y qué mantiene. La crítica tradicional "se ha especializado en lo social; la estilística en lo individual" tomando, eso sí, el mismo punto de partida. Ambas se ocupan del estudio de las fuentes literarias⁵⁶: la crítica tradicional lo hace de una forma policiaca, que desmerece al autor influido, y se queda en ese interés puramente histórico y cultural; la estilística, por su parte, se pone en el lado del autor nuevo y se va a ocupar de lo que el autor ha hecho con sus fuentes.

La estilística de partida necesita los mismos conocimientos (para realizar un estudio de crítica extrínseca e intrínseca) que la crítica tradicional; pero frente a ésta, que hace un estudio puramente filológico y deja a un lado los valores específicamente

⁵⁶ Véase especialmente el apartado que se encuentra más adelante dedicado a las fuentes literarias: "El estudio estilístico de las fuentes literarias".

poéticos, que analiza los materiales que se encuentran en la obra (pero no su función estética), la estilística busca lo único esencial de la producción poética: el aspecto poético y su realización artística. Amado Alonso considera el estudio del aspecto poético en sí mismo, y los demás estudios los toma como auxiliares para conseguirlo; se ocupa primordialmente del goce estético, motor principal en la creación literaria y reclama la necesidad de unos estudios metódicos y rigurosos⁵⁷.

De esta forma resume A. Alonso la relación existente entre la crítica tradicional y la estilística que el propone:

"La estilística no pretende petulantemente declarar caduca a la crítica tradicional; reconoce su alto valor y aprende de ella; sabe que en el análisis de la obra de arte no todo se acaba con la delicia estética y que hay valores culturales, sociales, ideológicos, morales, en fin, valores históricos que no puede ni quiere desatender. Y con la misma claridad se ve lo que pretende y su justicia: completar los estudios de la crítica tradicional haciendo ahora entrar un aspecto que estaba desatendido. Y no un

⁵⁷ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., pp. 83-85; "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., pp. 87, 96, 99-100.

aspecto más, sino el básico y específico de la obra de arte, el que da valor a todos los demás. Por eso la estilística, además de estudiar temas nuevos, sigue estudiando con igual amor todos los viejos, sólo que lo hace desde su punto de vista"⁵⁸.

Ya hemos explicado de qué valor se trata.

⁵⁸ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., pp. 84-85.

8.8.- El estudio estilístico de las fuentes literarias.

Dentro de esta perspectiva innovadora de Amado Alonso con respecto a los estudios estilísticos por él realizados, ya sea de manera teórica o con la realización práctica de determinados comentarios literarios, cobra sustancial importancia el apartado dedicado al estudio de las fuentes literarias; su postura, producto de una honda reflexión en el marco de la creación literaria -del proceso creador, en el que se enmarca-, se muestra distanciada sustancialmente de buena parte de la denominada crítica tradicional. Sus planteamientos no deben verse como un enfrentamiento con dicha crítica, sino, más bien, como complemento a lo dicho anteriormente, y corrección de errores en la interpretación de la misma.

Según señala Amado Alonso, el estudio de las fuentes literarias ha sido cultivado con un criterio fiscal y policiaco por una buena parte de la investigación literaria tradicional⁵⁹. Con esta crítica tradicional se buscaba en una obra (y consiguientemente en su autor) la posible fuente original, como que se descubriera un robo o una trampa urdida por el autor para engañar al lector; y ahí finalizaba el análisis de las influencias o posibles fuentes que tenía la obra/autor. Se trataba solamente de un camino de ida, y se olvidaba si existía uno de vuelta que fortaleciera la importancia de esta fuente literaria o le diera sentido. Así pues, una vez descubierta la fuente literaria se cerraba el estudio y se daba por concluida la investigación. El trabajo de búsqueda de esa fuente era admirable y se desplegaba en muchas ocasiones una especial sagacidad para rastrear las fuentes. Pero en la mayoría de los casos se llegaba a considerar un demérito cualquier inspiración poética tomada de una obra ajena.

En este sentido, para la concepción de la Historia Literaria tradicional la "verdadera" creación nace de la nada. Cualquier influencia de una obra poética ajena va a restar validez, valor e importancia

⁵⁹ ALONSO, A., "Estilística de las fuentes literarias", cit., p. 325.

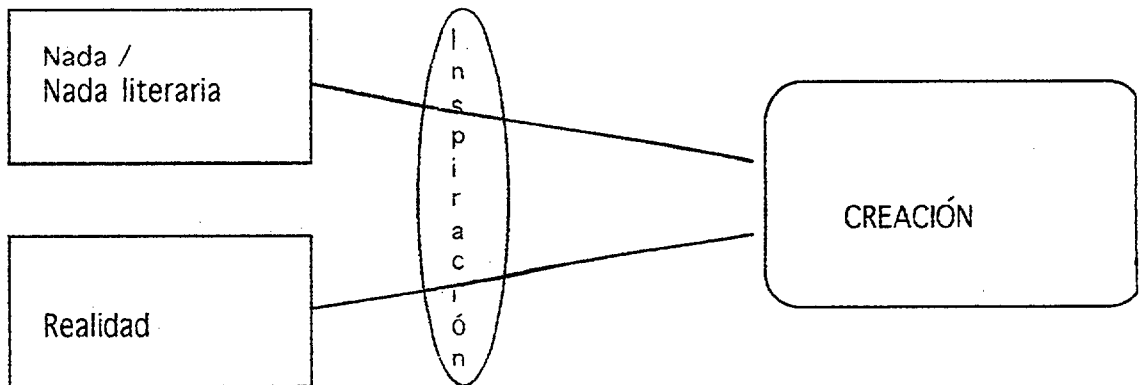
a esa creación, así como a su creador⁶⁰. Sin embargo esto no ocurre y el mérito se acrecienta si la fuente ha surgido de los sucesos reales o del conocimiento previo de otra obra poética. Pero, en reflexión de A. Alonso, esa "nada" de donde puede nacer la inspiración no puede ser otra que la Nada Literaria⁶¹. ¿Por qué es un defecto haberse inspirado en una obra literaria - parece preguntarse Amado Alonso-, esto es, reconocer en una gran obra cierto demérito a causa de la presencia de una fuente literaria?

Además había un tipo de investigación filológica para la cual las fuentes no eran un fin en sí mismo, sino que servirían solamente como documento para establecer relaciones históricas entre el autor y sus proveedores. Perseguían, consecuentemente, un estudio puramente histórico y cultural de las obras literarias.

⁶⁰ Creemos que esto tiene relación con lo que el gran crítico H. Bloom ha denominado "la ansiedad de la influencia", aunque en este caso señale la raíz de lo diferencial moderno, gracias a la transformación de la aceptación de los viejos moldes en ruptura. Así mismo estaría muy cerca de la propuesta de la "deriva lectora infinita" y de la inexistencia del lenguaje literario hecha por este crítico, desde su tipología de la deslectura. En este sentido Bloom afirma la existencia de poetas que el llama "fuertes" y cuyas obras serían las fuentes literarias ideales para cualquier otro poeta. Llama la atención alguno de los paralelismos que encontramos con Amado Alonso: Cfr., BLOOM, H., *The anxiety of influence. A theory of Poetry*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1979 (1ª ed. 1973).

⁶¹ ALONSO, A., "Estilística de las fuentes literarias", cit., p. 325.

El punto de llegada de esa crítica tradicional, por intereses históricos o para fijar procedencias, se convierte en el punto de partida del estudio de fuentes de la estilística de Amado Alonso, cuyo análisis se centra en saber cuál es la alquimia de determinado resultado, cuáles son las originales intenciones del autor al utilizar unas u otras fuentes; en definitiva, se plantea qué ha hecho con esas fuentes el autor⁶². Veamos en un gráfico qué hay detrás de toda creación, según Amado Alonso, lo que justifica su estudio de las fuentes literarias:

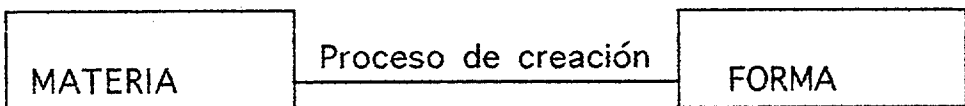


(FIG. 4)

Para Amado Alonso hay un error de concepción en esta postura tradicional. Parte de la distinción entre crear una obra literaria y retocar, pulir y transformar una ya existente. Estamos de acuerdo con nuestro autor

⁶² ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 85.

en que esto último sucede a menudo, y que los que hacen sólo eso son escritores muy de segunda fila, a los que no merece la pena estudiar, ni en éste ni en otros aspectos. Estos malos poetas - dirá A. Alonso- lo único que harán será retocar la forma con lo que obtendrán otra forma (forma₂). Y en este sentido sí que tienen razón de ser las objeciones de la crítica tradicional hacia las fuentes literarias como demérito. Sin embargo, realizar esta labor no es "crear" una obra, para Amado Alonso; será simplemente un mero retoque de la anterior bien o mal hecho. Pero no es crear una nueva obra literaria. La creación de una obra literaria conlleva algo más para A. Alonso, como ya hemos señalado anteriormente y ahora ampliaremos. Así pues, gráficamente resumiríamos que la forma es una representación de una materia, como señalamos a continuación:

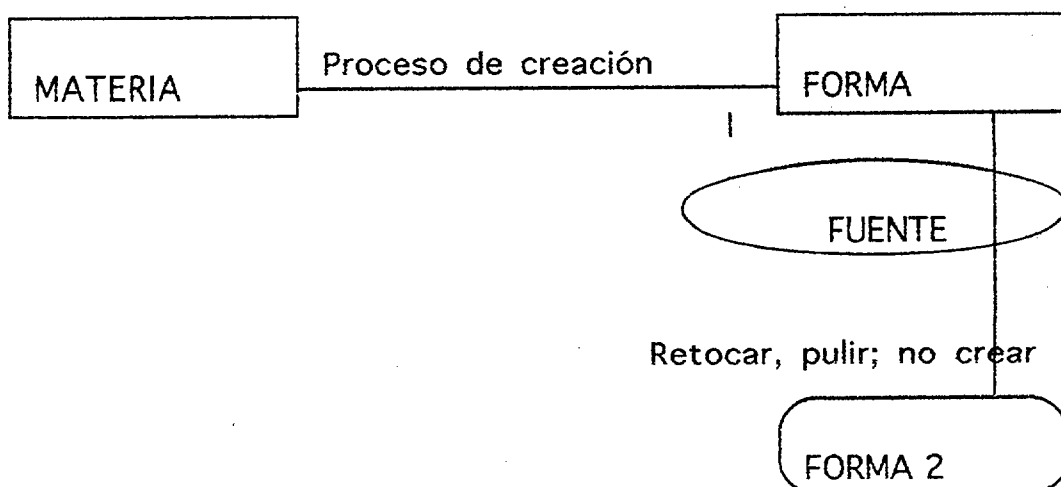


(FIG. 5)

Cuando Amado Alonso titula su libro *Materia y forma en poesía* de manera tan sugerente, creemos que no lo hace aleatoriamente. El interés que muestra este

autor por el estudio del hecho literario, partiendo del análisis inmanente de las obras, aleja cualquier duda al respecto. Su interés por el texto en todos sus componentes y del hecho literario es lo que hace del conjunto de sus estudios una verdadera Teoría literaria. En este sentido aporta algo -mucho implícitamente- al referirse al estudio de las fuentes literarias. Para que se geste un poema, una obra literaria, para que se ponga en marcha el proceso de creación literaria, es necesario dar forma a una materia -esencialmente-⁶³. Esta sería la verdadera creación estética. ¿Puede ser creación estética la que nace de una forma determinada? Para la Crítica tradicional sólo sería una transformación parcial -mejorada o no- de una forma en otra forma, y por lo tanto la segunda tendría menos valor, o perdería parte de su mérito, al descubrir su fuente literaria (forma) original. Y esto sucedía porque se pensaba que una forma sólo puede transformarse en otra forma. El primer caso haría referencia a transformación de una "forma" en otra ("forma 2"), lo que no supone creación; veamos en la figura siguiente:

⁶³ "... esencialmente, la creación estética es dar forma a una materia", en: ALONSO, A., "Estilística de las fuentes literarias", cit., p. 325.



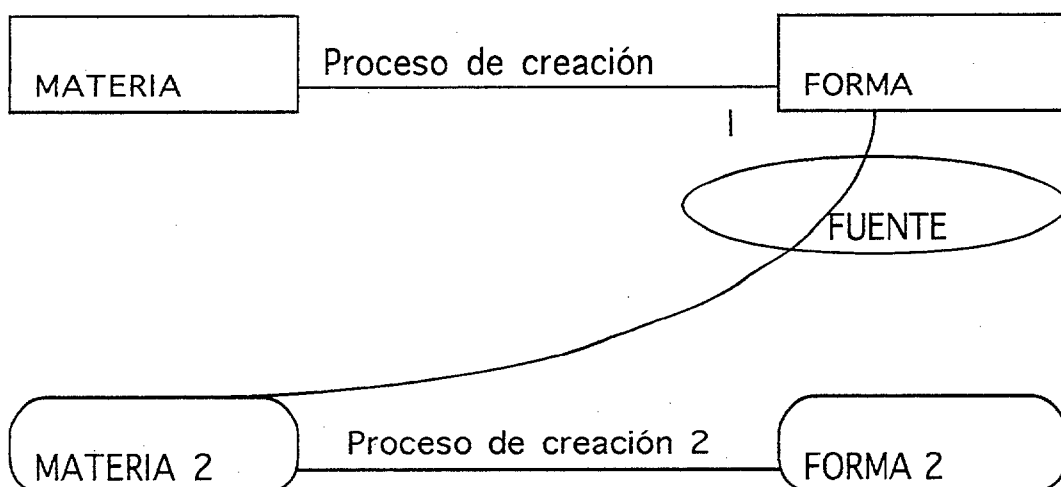
(FIG. 6)

Amado Alonso, sin embargo, considera que este criterio sólo es aplicable a los malos poetas, que son los que, efectivamente, no salen de esa vía; no están realizando una nueva creación estética sino puliendo y transformando una forma existente (creación previa). Sin embargo, cree que es posible que a partir de una forma se pueda generar una materia nueva. Esto sí sería, verdaderamente, una nueva creación estética, y daría sentido -e incluso obligaría- al estudio y análisis estilístico de las fuentes literarias. A partir de ese indicio (fuente literaria) se puede descubrir las claves del proceso de creación de la nueva obra, y sentir un goce estético más adecuado. En palabras de Amado Alonso:

"Porque lo que una vez ha sido forma -

objeto de conciencia- puede luego retornar a ser materia -mera sensación o incitación- que una nueva potencia poética puede sacar a nueva forma"⁶⁴.

Gráficamente quedaría representado de la siguiente manera:



(FIG. 7)

Por tanto, Amado Alonso, desde estos presupuestos, quiere reorientar el estudio de las fuentes poéticas, para que no sea valdío. El mero hecho de descubrir una fuente poética en un autor/obra no invalida ni cercena -en sí misma- la importancia de esa obra literaria. La reorientación de los estudios de las

⁶⁴ ALONSO, A., "Estilística de las fuentes literarias", cit., p. 326. Un ejemplo de originalidad y fuente literaria en Garcilaso puede verse en: LAPESA, R., *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, pp. 107-109.

fuentes literarias (el examen estilístico de las fuentes literarias, mejor) puede servir para descubrir "el momento lleno de la creación poética"⁶⁵, lo que justificaría su realización.

En este sentido la Estilística (en la propuesta de A. Alonso) estudia las fuentes literarias desde una perspectiva diferente. Con ello no queremos decir que venga a destronar los estudios tradicionales⁶⁶ (ya lo hemos visto en un apartado anterior), sino que se plantea el estudio desde una nueva perspectiva, desde el autor nuevo: se analiza lo que el autor hace con sus fuentes y el resultado obtenido. Se trata de averiguar "qué nueva esencia ha obtenido el poeta con sus nuevos materiales ajenos, o contemplar cómo con la nueva forma se refleja la índole poética del autor-deudor con tanta eficacia como con la forma vieja la índole del autor-acreedor"⁶⁷. En fin, la Estilística se propone estudiar lo que el autor ha hecho con las fuentes acarreadas desde el inicio del proceso de creación.

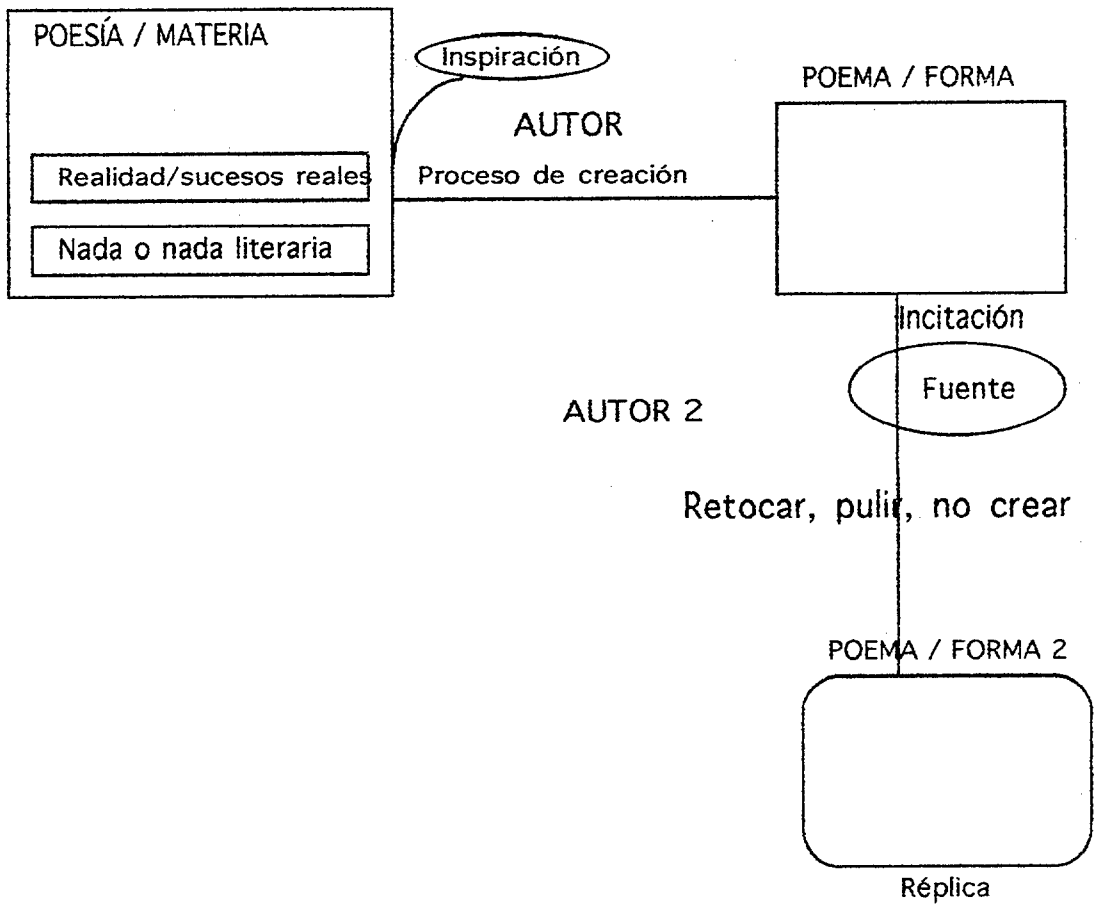
⁶⁵ ALONSO, A., "Estilística de las fuentes literarias", cit., p. 326.

⁶⁶ A. Alonso no quiere rechazar los estudios tradicionales sobre las fuentes literarias, sino que realiza este análisis desde una perspectiva diferente. ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 100.

⁶⁷ ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 100.

Amado Alonso, que parte del estudio estilístico desde el proceso creador, utilizará el estudio de las fuentes también en ese sentido; es decir, conociendo las fuentes literarias podrá apuntar más certeramente hacia la tensión creadora y hacia el sentimiento del poeta. Podrá aprehender la obra desde el momento de la creación, lo que nos lleva a una comprensión integral de la misma. Las fuentes son incitaciones, estímulos para el autor. Éste no las repite (excepto algunos escritores que no merece la pena estudiar), sino que replica esa incitación desde un punto de partida personalísimo. Con ello se consigue una interacción de la fuente literaria en la creación (de la nueva obra). Y sucede desde el primer momento, desde la inspiración - tal vez provocada por esa incitación o reactivo causado por la fuente-; a ello el alma responde de forma generosa, y de esa respuesta depende la futura creación poética.

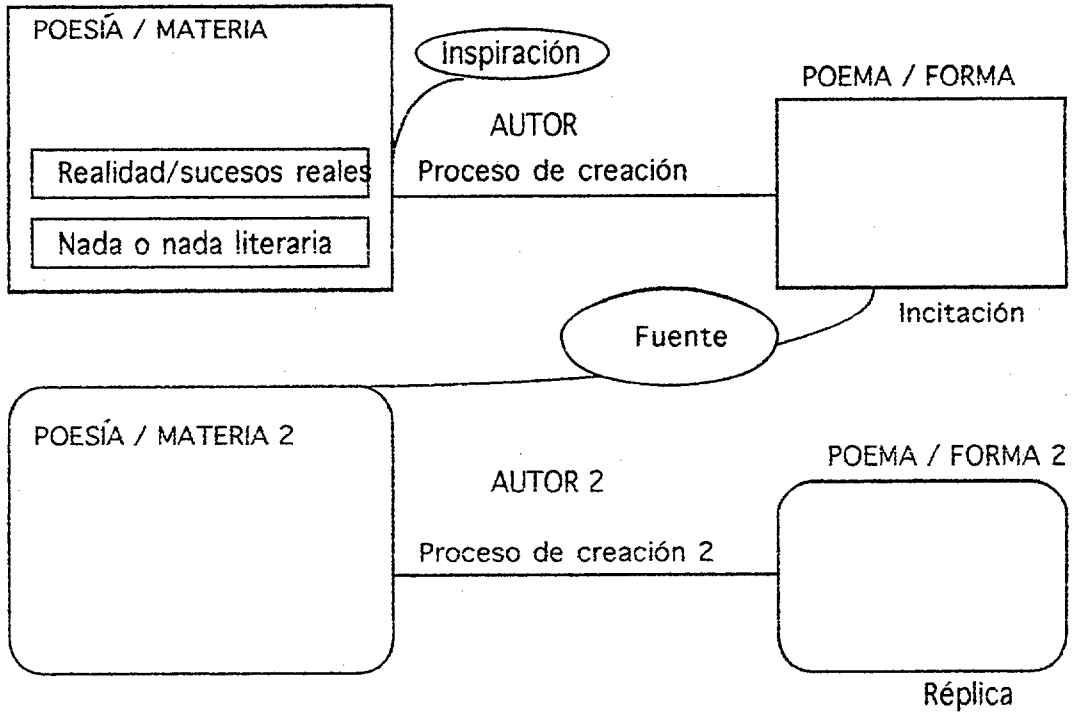
Si presentamos esto en dos gráficos, tendremos una primera posibilidad de un mal autor que se inspira en la forma y la transforma en su propia forma, sin llegar a crear, sino a retocar el texto preexistente (Fig. 8); el análisis estilístico de la fuente nos mostrará este problema.



(FIG. 8)

Por otro lado podemos encontrarnos, tras un análisis estilístico de las fuentes literarias, con que de una forma primera que fue fuente de inspiración, el autor ha conseguido su propia materia, su propio mundo, ha creado su obra, sin que la existencia de una fuente

haga desmerecer su propia obra (Fig. 9):



(FIG. 9)

Por lo tanto el estudio estilístico de las fuentes literarias "debe inscribirse necesariamente en la complejidad de la estilística de la obra entera"⁶⁸, sin olvidar el momento de la concepción de la idea central ni la materialización de la misma. El resultado

⁶⁸ Cfr. ALONSO, A., "Estilística de la fuentes literarias. Rubén Darío y Miguel Angel", en: ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., pp. 325-338: p. 327.

perseguido debe ser (como en todo estudio estilístico) un goce estético.

Un autor puede estar influido por muchas y distintas fuentes literarias. El único punto de contacto entre ellas es la personalidad del autor. El estudio de las fuentes literarias nos debe llevar también a conocer mejor cómo el autor trata esas influencias; qué recibe, cómo lo recibe y qué devuelve de ellas. En último término nos servirá "para posesionarnos más coherentemente del último sentido de la obra misma"⁶⁹.

Por lo tanto, Amado Alonso, desde esta postura de estudio de las fuentes literarias -estudio estilístico novedoso-, no las considera algo negativo para la persona que las utiliza sabiamente, sino que para él el estudio de las mismas aporta muchas ventajas a la Crítica y, sobre todo, a la comprensión del hecho literario de la obra analizada. Entre estas ventajas -aducidas por Amado Alonso- encontramos que, como se inscriben en el momento mismo de la creación, nos revelan el alma del autor que las utiliza. Al poner al poeta en un momento de tensión creadora adoptando primero y luego adaptando la materia y la forma a su propia materia y propia forma, las fuentes pueden

⁶⁹ ALONSO, A., "Estilística de las fuentes literarias. Rubén Darío y Miguel Angel", cit., p. 331.

indicarnos ante qué tipo de tensión creadora nos encontramos, así como las direcciones marcadas por esa incitación o reactivo de la fuente. Así mismo, la consecución de la fuente nos ayudará a acendrar la interpretación estética de la obra, de manera particular en cada caso (un verso, un concepto, etc.) pero siempre dentro del conjunto de la obra, con movimiento de vaivén. No todas las obras serán capaces de producir reacciones estéticas -en ello se verá la validez o no de la obra- y no todos los poetas tienen la suficiente capacidad de dejarse influir por todas -o determinadas- obras. De ello se puede deducir la capacidad de aprehensión, el sentimiento, el espíritu abierto y la sensibilidad de algunos poetas. Este estudio ayuda, en definitiva, a descubrir la verdadera personalidad de un poeta, su sensibilidad y su verdadera originalidad.

La originalidad de un autor, pues, no está reñida con la influencia; una obra y un autor puede ser original estando influido por otras obras literarias -teniendo fuentes literarias-. El descubrimiento de estas fuentes -que es aconsejable para la perfecta comprensión de la obra desde el momento de su creación- unas veces será por azar, y otras (si lo anterior no sucediera) será sistemática. Y la influencia que ejerce la obra fuente (tanto por el contenido como por la forma) se realiza desde una doble perspectiva: por un

influjo positivo (siguiendo las directrices de la obra fuente) o negativo (por contraposición con la obra fuente).

Amado Alonso nos muestra de un modo práctico cómo es posible la interpretación estética de las fuentes literarias tomando como base el poema "Lo Fatal" de Rubén Darío⁷⁰. La fuente literaria (unos versos de Miguel Ángel) ha sido hallada por azar en este ejemplo. Amado Alonso analiza las imágenes que están en contacto y en contraposición. El sentimiento y la materia poetizada eran de Rubén Darío, pero el sentido que tienen alcanza la máxima significación por la comparación con la fuente. Es la fuente la que nos da la pista de por qué el autor utiliza unos rasgos u otros, y nos sirve para ver la originalidad del autor.

Cuando estudia la obra de Lope de Vega, Amado Alonso destaca la utilización de la mitología y de la erudición como base para la expresividad. Lope lo utiliza como piezas ornamentales y retóricas⁷¹. Más aún, cuando en "Vida y creación en la lírica de Lope"⁷² A.

⁷⁰ Ibidem, p. 327 y ss.

⁷¹ ALONSO, A., "Caducidad y perennidad de la obra de Lope", en: ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., pp. 134-145.

⁷² ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., pp. 108-133.

Alonso se propone el conocimiento biográfico de Lope es para realizar una correcta interpretación poética de esa obra. Las referencias autobiográficas son formantes y crearán una especial atmósfera sentimental.

Otras veces las influencias que señala se deben a la similitud de los procedimientos estilísticos utilizados.

En definitiva, el estudio estilístico de las fuentes literarias se debe hacer - según la propuesta de Amado Alonso- desde el punto de vista del autor; se trata de analizar qué es lo que el nuevo autor ha hecho con sus fuentes, cuál es su originalidad. Es, por tanto, un modo de penetrar en el sentido interno de la obra desde el mismo momento de su creación, y no quedarse sólo en una crítica extrínseca. El resultado último de este análisis es, simplemente, el goce estético.

8.9.- Estilística idealista y estilística estructural.

Como hemos ido examinando, Amado Alonso se inscribe dentro de la estilística idealista, seguida por la escuela española. Es seguidor de las ideas de Vossler y Croce, y del método de Spitzer, aunque es consciente de sus limitaciones. Su estilística busca el lado psicológico o subjetivo de las expresiones (normalmente en la lengua literaria) para conseguir acercarse a la intuición sentimental primera del autor. Es una recreación estética, y un descubrimiento del goce estético de la obra. El descubrimiento de una particularidad idiomática que indica otra psicológica precipitara el inicio de ese goce estético. Todo ello, junto con el estudio de lo individual, nos indica que pertenece a la estilística idealista.

Pero A. Alonso supera las limitaciones de la escuela idealista y sintetiza diversas tendencias. Una de ellas es la estilística de índole estructural⁷³. Juzga tarea de la estilística el estudio de cada obra en sus dos aspectos esenciales: cómo está construida la obra y qué delicia estética provoca⁷⁴. Parte de la contemplación y experimentación de la estructura poética. Como hemos visto anteriormente, realiza un estudio inmanentista, tomando cada particularidad idiomática como expresión de la intuición sentimental del autor. Este análisis de las particularidades idiomáticas, está basado en el estudio de cada uno de los elementos, pero, y aquí está la novedad, éstos deben ser mirados en su papel estructural. Ya no es un análisis de elementos aislados; ahora se juzga tarea de la estilística el estudio estructural: "La estilística estudia el sistema expresivo... entendiendo por sistema expresivo desde la estructura de la obra hasta el poder

⁷³ ALBALADEJO, T., "La crítica lingüística", cit., p. 163; YLLERA, A., *Estilística, poética y semiótica literaria*, cit., p. 30. Algún autor ha señalado que toda la Escuela Española, por las influencias de diversos autores, pero principalmente Saussure, realizaba una estilística idealista preestructural: PAZ GAGO, J. M., *La estilística*, Madrid, Síntesis, 1993, pp. 63-71.

⁷⁴ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 82; ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 89.

sugestivo de las palabras"⁷⁵. Estudia las emociones y los sentimientos uno por uno, y formando sistema. Destaca la importancia tanto de lo estructurado, lo construido y lo formado, como de la estructura, la construcción y la forma en que está incluido todo ello. Por lo tanto es necesario el estudio del poema en cuanto construcción objetiva; es en esta construcción donde se forman los contenidos poéticos que revelan el placer estético.

El poeta, en estado de creación poética, siente la necesidad de objetivar el sentimiento que sale hacia las cosas y las estructura de un modo intencional. El análisis de esta estructura intencional objetivada lleva de vuelta al sentimiento. El puente entre el sentimiento del poeta y el lector es, pues, la realidad estructurada. Por consiguiente, hay una intencionalidad en dar esa estructura y no otra, y este análisis es también realizado por Amado Alonso⁷⁶. La sintaxis, la construcción de una forma nos delata la procedencia del poema, y al autor. Los poemas no son sólo contenido, sino que también son forma; Amado Alonso se preocupa también del análisis de la forma, en la medida que nos lleva al sentimiento primero del autor, y distingue dos

⁷⁵ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 82.

⁷⁶ ALONSO, A., "El ideal clásico de la forma poética", *Materia y forma en poesía*, cit., p. 37.

tipos de poesía basándose en si la construcción objetiva es coherente, perfecta, con una estructura sintáctica generalmente clara (la **poesía clásica**), o si es incoherente y con una construcción sintáctica generalmente difícil e ingeniosa (la **poesía de Pablo Neruda y todos los demás poetas modernos**)⁷⁷.

Este análisis estructural no sólo aparece desarrollado de un modo teórico, sino que también en sus trabajos prácticos lo utiliza: cuando realiza el análisis de los diminutivos, de forma especial en los diminutivos de **frase**⁷⁸; de igual manera, estudia la estructura de los verbos de movimiento, su construcción, sus giros⁷⁹; muchos de sus análisis son sintáctico-semánticos, estudiando unidos Gramática y estilo, y poniendo especial atención en las estructuras

⁷⁷ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda. (Interpretación de una poesía hermética)*, Buenos Aires, ed. Sudamericana, 7ª ed., 1977, pp. 52 y ss.; vid. ALONSO, A., "Clásicos, Románticos, Superrealistas", cit., pp. 26-27.

⁷⁸ ALONSO, A., "Noción, emoción, acción, y fantasía en los diminutivos", en: ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, Madrid, Gredos, 3ª ed., 1982, pp. 161-189.

⁷⁹ ALONSO, A., "Sobre métodos: construcciones con verbos de movimiento en español", en: ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., pp. 190-236.

(repeticiones, paralelismo sintáctico, etc.)⁸⁰.

Amado Alonso no se limita sólo al estudio de la estructura, a la valoración de la importancia de la estructura de la obra, sino que también alcanza el nivel superior, y anticipa ya una idea textual. El texto, la construcción global, al servicio de la significación, y su estudio necesario para la consecución del "goce estético". Este aspecto lo analizaremos más adelante.

⁸⁰ ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas hispanoamericanos)*, Madrid, Gredos, 3^a ed., 1976, pp. 335 y ss., y 348.

8.10.- La idea de texto en el análisis estilístico.

Como estamos viendo a lo largo de este trabajo de investigación, Amado Alonso realiza un crítica inmanentista de las obras literarias: es la unión de los estudios estilísticos con los lingüísticos. Pero no se queda sólo ahí, sino que además realiza un estudio estructural de las obras tomándolas como elementos de comunicación entre un autor y un lector, por lo que su análisis tendrá en cuenta también el contexto de la obra artística, el texto en su construcción global y la recepción de éste por el lector. En consecuencia, vamos a analizar la idea de texto que tiene Amado Alonso.

Cuando Amado Alonso se refiere al objeto de estudio de la estilística tiene en cuenta que ésta no puede ser analizada en sus elementos independientes,

sino que éstos deben ser estudiados teniendo en cuenta la construcción entera donde cobran valor. En este sentido se refiere A. Alonso al final de la "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística":

"La estilística estudia el sistema expresivo entero en su funcionamiento, y, si una estilística que no se ocupa del lado idiomático es incompleta, una que quiere llenar sus fines ocupándose solamente del lado idiomático es inadmisibile, porque la forma idiomática de una obra o de un autor no tiene significación si no es por su relación con la construcción entera y con el juego cualitativo de sus contenidos"⁸¹.

Es importante, por lo tanto, el estudio de las formas idiomáticas en relación con la construcción entera y con el contenido. Además es necesario estudiar los contenidos de una obra (que son formantes) con una idea global de texto porque de esta forma podremos acceder tanto al contenido significado como sugerido. A esto añade Amado Alonso, que si una obra de arte lo es "le es esencial: que esos contenidos formen una construcción de tipo específico..."⁸². De esta forma la elucidación del contenido producirá una determinación

⁸¹ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 86.

⁸² ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 89.

del placer estético.

La Estilística se preocupa del sistema expresivo y estudia la obra en sus dos aspectos fundamentales: a) cómo está construida, formada, no sólo en sus elementos sino en su conjunto, y b) qué delicia estética provoca⁸³. Es un estudio de la obra como producto creado desde sus elementos idiomáticos hasta la estructura, teniendo en cuenta la globalidad de la obra e incluso el contexto (la biografía en el caso de Lope de Vega, el realismo en el de Galdós, y en el estudio del léxico teniendo en cuenta la situación geográfica y temporal para captar todo su contenido -indicado o sugerido-). Es necesario estudiar la obra como construcción objetiva, en cuanto que ella tiene un valor en la sugestión y el contagio⁸⁴, que es el objeto de estudio de la estilística. Pero hay que ver esta construcción a la luz del contexto y examinarla en sus elementos idiomáticos estructurales.

El estudio de la construcción global de la obra supone el análisis de las formas idiomáticas y del contenido (que también es formante): los contenidos forman una construcción de tipo específico y no se les puede desgajar de ella; los elementos idiomáticos

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Ibidem, p. 93.

adquieran también una nueva significación a la luz de todo el texto; por ejemplo, Amado Alonso, al estudiar el ritmo, no sólo atiende a la fonética de cada una de sus unidades, sino que tiene en cuenta la marcha del conjunto, la estructura del poema como totalidad⁸⁵.

Se podría decir que Amado Alonso realiza un estudio de las obras literarias anticipando una visión pragmática, analizando los elementos lógicos y los estéticos de un autor determinado: por un lado, tiene en cuenta el contexto, el autor y el lector, y, por otro, el texto, ya como construcción global de conjunto, ya analizado en sus elementos idiomáticos. El texto y los elementos significados y sugeridos en él son el comienzo de su estudio (de base lingüística), que no acaba ahí, sino que pretende llegar a la realidad última que lo generó (a la intuición sentimental primera). Para ello rehace el camino de la creación poética teniendo en cuenta el contexto de la obra (y sus elementos) y el autor. Los elementos lógicos y estéticos utilizados en una creación poética deben ser estudiados a la luz de la obra en conjunto (de la construcción global) y del contexto en que han sido escritos, para poder llegar a la almendra poética que lo generó y sentir de este modo el goce estético.

⁸⁵ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 93 y 112.

En este análisis propuesto por Amado Alonso tiene un papel fundamental el lector (no en vano es el destinatario de la obra); es necesario un esfuerzo de recreación por parte de éste para alcanzar el último sentido de la creación poética.

8.11.- Importancia del lector en la recepción textual.

Los estudios estilísticos de Amado Alonso mantienen una especial atención hacia el proceso de construcción del texto, como hemos señalado; por lo tanto el análisis que realiza nuestro autor pretende llegar a la primera intuición sentimental del poeta para participar de su goce estético. Para ello es necesaria la colaboración activa del lector, quien debe seguir el camino inverso al de la creación poética, para completar este análisis, y a la vez, para cerrar el texto en cuanto que es una parte del esquema de comunicación.

Amado Alonso habría tomado de Dilthey la idea de que la vivencia del creador puede revivirse por el

lector⁸⁶. Por ello asigna al lector la importante labor de recrear: el receptor de un obra es un recreador de los sentimientos que la originaron; además, es necesaria esta recreación para, de esta forma, cerrar el círculo de la comprensión de la obra literaria. Y recrear es en el fondo una nueva creación, por lo que Amado considera que el lector es a su vez un creador de la obra, al empaparse de ella, y del sentimiento que contiene. Por lo tanto, considera fundamental que el lector sepa interpretar la obra literaria (las imágenes, los símbolos...) para poder entenderla "pues saber interpretarlas -dice refiriéndose a la obra poética de Neruda- no es otra cosa que saber cómo viene a incorporarse ese conjunto de realidades (palomas, golondrinas, abejas, mariposas, rosas, amapolas, uvas, peces, humedad, rosales) al pensamiento poético habitual de un poeta. Esta actividad constructora exige en el lector una *chispa mínima de creación poética*"⁸⁷. Por lo tanto, implícitamente, considera que el lector ha de tener una cierta preparación para poder entender la Literatura, y que ésta exige un esfuerzo intelectual para interpretarla y entenderla, y una necesaria recreación para comprenderla y sentirla (sentir el goce estético). Para ello el lector se verá auxiliado,

⁸⁶ DILTHEY, W., *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1945, p. 135.

⁸⁷ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 220-221.

lógicamente, con el conocimiento lingüístico (sintaxis, forma, ritmo...), con el conocimiento de la historia literaria (épocas, escuelas...) y con la experiencia lectora.

Hemos ido viendo a lo largo del trabajo que el poema (en su sentido más amplio) es una construcción intencional del autor; el lector, pues, deberá instalarse en la intención del autor-poeta para poder interpretar ese "espíritu objetivado". Así pues otra de las misiones que otorga Amado Alonso al lector es la de interpretar la obra, no sólo las imágenes y símbolos (como realiza nuestro autor en la poesía hermética de Neruda), sino también las formas y el texto en su globalidad.

Ahora bien, nuestro autor advierte que existe un límite en la interpretación, y que el lector debe tener cuidado de no dejarse llevar en sus interpretaciones, de modo que no ceda a sus propias inclinaciones, y las confunda con la verdadera poesía que tiene ante él. Por tanto, Amado Alonso considera necesaria la interpretación del lector (como parte de la re-creación de la obra) pero con unos límites marcados. Pone su propio ejemplo en el análisis que realiza de la poesía de Pablo Neruda, en el texto que a continuación citamos, mezclando la figura del crítico y la del lector:

"Aunque a menudo me he dejado llevar en este capítulo de mis inclinaciones -señala A. Alonso- a la interpretación poética, mi principal intento ha consistido en resolver al lector las principales dificultades de comprensión con que pueda tropezar, y así hasta he incluido algunos ejemplos de identificación de luz y sonido sólo por ser difíciles, no característicos. Pero bien claro está el peligro que para la interpretación poética entraña este servicio mío de explicaciones destinadas a la comprensión intelectual. Esta es una poesía de cabos sueltos, y yo los he ido anudando uno a uno para comodidad del lector, con lo cual la he dejado desnaturalizada. Pues la captación de la poesía no consiste en la comprensión intelectual de sus elementos, sino en la sumersión en el mundo creado por el poeta y en la sintonización de su peculiar temblor emocional.

Mis explicaciones pues no deben ser utilizadas como buenas para suplantar en cada pasaje lo explicado, sino sólo para dejar al lector avisado de hacia qué género de realidad se dirige en cada verso el pensamiento del poeta. Una vez avisado así el lector, vuelva a leer estos versos, tan cargados de materia y de emoción como ellos han querido ser; deje de nuevo sueltos los cabos de las imágenes, y

entréguese en ellas al movimiento disperso de la fantasía con que han sido creados"⁸⁸.

Así pues, se produce una comunicación autor-lector, propia de todo proceso de comunicación, en la que el lector juega un papel muy importante⁸⁹, ya que además de lo anteriormente señalado, es él quien clausura el poema, con un cierre de carácter pragmático. El autor, en el proceso de creación, partiendo de una intuición subjetiva ha creado una construcción objetiva. Por ello el lector debe realizar el camino inverso: de la realidad objetiva tiene que ascender a la subjetiva, para poder participar del goce estético del autor. Es necesario, pues, que atienda a los elementos lingüísticos y a lo perdurable de la obra (que también es creativo) para conseguir alcanzar la primera construcción psíquica. Debe tener en cuenta la construcción del texto, sus leyes y regulaciones propias, el contexto lingüístico e histórico de la obra, etc., para conseguir una especial tensión y conformar en sí mismo un estado emocional imprescindible para comprender una obra⁹⁰.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 337.

⁸⁹ ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", *cit.*, pp. 94-95.

⁹⁰ ALONSO, A., "Vida y creación en la lírica de Lope", *cit.*, p. 109-111.

Así el lector debe realizar un esfuerzo para poder gozar la poesía⁹¹. El lector, según nuestro autor, no sólo tiene que entender intelectivamente y después dirigirse hacia el sentimiento alcanzado; más bien al revés: las imágenes se le harán comprensibles cuando llegue a ellas desde el sentimiento que las provoca. Así pues, en primer lugar el lector tiene que entregarse al sentimiento, y después dejarse contagiar por la sugestión de imágenes, motivos, construcciones sonoras, etc., que le llevarán a la comprensión de aquél, tras un esfuerzo de interpretación, y al goce estético.

El lector se instala, pues, en el mismo sentimiento que el poeta. Y después vive una estructura rítmico-expresiva, que impone a todos los materiales su unidad: las formas sintácticas son arrastradas por la misma corriente rítmico-emocional. Las imágenes, comparaciones y metáforas que se acumulan sosteniendo y depurando a la vez la unidad de voz emocional, le ayudarán a profundizar en esa interpretación desde la forma y desde el contenido del poema. Pero será el sentimiento el eje que dirija el resto del trabajo del lector y le dé un sentido:

"Es el sentimiento -lo más específico y lo más irracional de la poesía- lo que constituye

⁹¹ ALONSO, A., "Caducidad y perennidad de la poesía de Lope", cit., p. 141-142.

aquí para el poeta el centro de atención y el germen estructurador, y, a la vez, el hilo de Ariadna para el lector"⁹².

El lector, y el crítico como lector que es, tienen que intentar comprender, pero también gozar, la poesía: Como crítico -Amado Alonso lo hace- declarar hacia qué orden de la realidad apunta la intención de cada uno de esos símbolos especiales. Como lector "le toca no convertirlos en mera clave, en elementos de equivalencia y trueque, sino dejarlos ahí donde el poeta los puso y dejarse invadir por sus resonancias poéticas mucho más allá de las equivalencias racionales"⁹³. Esto es, dejarse penetrar no sólo por el sentimiento, sino intelectivamente por la poesía y su materialidad, para gozar de la misma.

La especial tensión que adquiere el lector va a estar muy relacionada con los elementos que utilice la obra: por ejemplo, todo su organismo va a sentir la tensión y distensión provocada por el ritmo y la musicalidad. El lector, en este sentido, colabora en la construcción de la obra, ya que él es el último eslabón

⁹² ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., p. 190.

⁹³ *Ibidem*, p. 223.

de ese proceso de comunicación⁹⁴. En este sentido nos aclara Amado Alonso:

"La colaboración del destinatario en la elaboración de la obra artística es cosa infaltable. Y, por lo tanto, en la creación de estilo"⁹⁵.

A esta misma conclusión llegará años más tarde M. Riffaterre al referirse a las dos formas posibles de interpretación por parte del lector de las obras literarias. La "primera interpretación" cuando el *sens* (el sentido) está entendido; para ello el lector deberá poseer una competencia lingüística (lo que llama D. Alonso primer grado de conocimiento de la obra literaria) y una competencia literaria (el segundo grado de conocimiento de la obra literaria de D. Alonso). Además Riffaterre afirma que existe una "segunda interpretación", la "lectura retroactiva" (que es una lectura hermenéutica), como forma de

⁹⁴ ALONSO, A., "La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán", cit., p. 301-302.

⁹⁵ ALONSO, A., "Paul Groussac, estilista", cit., p. 342. Véase también la importancia que concede al lector como interlocutor del poeta, ya que éste piensa en el lector desde el mismo momento de la materialización de la obra, y descansa a menudo en él; ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., p. 49.

interpretación más compleja y más completa⁹⁶; el lector reexamina y revisa por comparación con lo que precede. Practica un "decodage" estructural. Es el texto entero el que constituye el *signifiante*⁹⁷. Por lo tanto la colaboración del lector en la correcta interpretación de las obras literarias tendrá una importancia estimable en la consecución del estilo de la obra.

En este mismo sentido, y destacando la colaboración del lector en la obra escribe:

"El destinatario colabora en la obra de arte, como el oyente en la palabra, porque el artista, como el parlante, necesita emplear los medios expresivos más idóneos para alcanzar el propósito vital de su actividad. Y la idoneidad depende del destinatario, que por eso preside desde la subconsciencia del artista o del parlante toda la elaboración del discurso o de la obra de arte"⁹⁸.

Amado Alonso destaca, como hemos visto, la

⁹⁶ Consideramos que esta "lectura retroactiva" de Riffaterre está muy en conexión con el conocido "círculo filológico" de Spitzer.

⁹⁷ Cfr. RIFFATERRE, M., *Semiotique de la poésie*, París, Seuil, 1983 (1ª ed. 1978), pp. 11-38. ALONSO, D., *Poesía española*, cit.

⁹⁸ ALONSO, A., "Paul Groussac, estilista", cit., p. 342.

importancia del lector para cerrar el proceso iniciado por el autor e incluso indica la presencia de un lector implícito en la obra de arte, que ya es tenido en cuenta por el autor de esa obra artística desde el momento de la creación de la misma⁹⁹. Pero es consciente de que no todos los lectores reales o posibles son iguales, ni tienen el mismo grado de percepción, por lo que, para una comprensión completa y adecuada de la obra, sobre todo de los valores evocados, exige un lector culto¹⁰⁰ que sea capaz de interpretar y relacionar los símbolos, de entender todos los recursos del autor: las comparaciones sin segundo término, las palabras con potencia asociativa, las imágenes y símbolos, etc.; en definitiva, todo lo que puede causar imprecisión en la obra.

Es decisivo también el papel del lector culto cuando se enfrenta a la poesía que no es tradicional. En la poesía tradicional el lector sabe que llega al sentido poético guiado por la razón, pero en la poesía nueva (como es el caso de la de Pablo Neruda) el lector se pierde en el laberinto de incoherencias objetivas y

⁹⁹ Estos postulados han sido mantenidos entre otros por ECO, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrative*, Milán, Bompiani, 1979; cfr. también ECO, U., *Opera aperta*, Milán, Bompiani, 1962 (versión española: Barcelona, Seix Barral, 1963).

¹⁰⁰ ALONSO, A., "Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán", cit., p. 231.

racionales, donde el pensamiento lógico está enmarañado. En este último tipo de poesía el lector debe estar muy atento al valor evocador e instalarse en el mismo foco donde las imágenes son lanzadas, para comprender la poesía¹⁰¹.

En este sentido también el actor tendrá una gran importancia en la recepción de la obra artística, primero él mismo como lector, y después como vehículo de transmisión a unos segundos receptores.

El lector, en consecuencia, debe realizar el camino inverso de la creación poética: ve una realidad ordenada, se apodera de ella (de sus límites formantes y de su sentido); se identifica sentimentalmente con ella navegando hacia el sentimiento que la ha conformado y se deja zambullir en el sentimiento originario, en la fuente originaria¹⁰². Será este sentimiento el hilo de Ariadna que le ayudará a no perderse en la materialidad de la obra, y que, desde una postura activa, le marcará el camino para interpretar y re-crear la obra -con esfuerzo muchas veces-, para poder gozar de ella.

¹⁰¹ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 54-59.

¹⁰² ALONSO, A., "El ideal clásico de la forma poética", cit., pp. 37-38 y 47.

8.11.1.- *Dos tipos de lectores.*

A la vez que Amado Alonso lleva a cabo la exposición del objeto y del método de estudio de la estilística como ciencia de los estilos, realiza una distinción implícita de los posibles receptores-lectores de una obra literaria.

A.- Por un lado distingue al que denomina *lector*; a éste le exige que posea en primer lugar competencia técnica, lógico para poder entender la obra deseada correctamente (primer grado de conocimiento de la obra literaria de Dámaso Alonso). Además, para que la obra de arte literaria pueda ser sentida, este receptor tiene que dejarse transir por la poesía; es necesario que sea una persona porosa a la poesía y sediento de ella. Por supuesto, señala que, en esta misma línea, debe ser una persona permeable a las creaciones ajenas, lo que no implica para nuestro autor que tenga necesariamente dotes de creación también. Además prefiere un lector culto para poder comprender, interpretar y re-crear la obra, y empaparse de ella, como acabamos de ver (el segundo grado de conocimiento de la obra literaria de D. Alonso, y el primer tipo de interpretación de M. Riffaterre)¹⁰³.

¹⁰³ Cfr. RIFFATERRE, M., *Semiotique de la poésie*, cit., pp. 11-38. ALONSO, D., *Poesía española*, cit.

B.- Por otro lado, está el *crítico*, que debe poseer las mismas características que el *lector*, pero agudizadas, y además debe poseer una obligada preparación técnica. Ello está en consonancia con el deseo de rigor científico que Amado Alonso quiere otorgar a este tipo de estudios, ya que de ese modo se dará carácter de Ciencia a la Literatura; el rigor técnico y la preparación científica de los críticos literarios es aconsejado normalmente por Amado Alonso. De esta manera, y con esta preparación el crítico podrá y deberá comprobar y revisar cada punto investigado (tercer grado de conocimiento de D. Alonso, y coincide también con la segunda interpretación de Riffaterre, la lectura retroactiva¹⁰⁴. Así, y trabajando con este necesario cientifismo, los estudios literarios, a semejanza de los lingüísticos, se irán aproximando cada vez más hacia los estudios científicos, y adquirirán el carácter de científicos; y por este carácter, por ser ciencia, cada investigador (el lector crítico) partirá en sus análisis de los anteriores sin necesidad de recomenzar siempre por los pasos iniciales la investigación; ello supone un avance para los estudios literarios, además de una acumulación de enseñanzas. Por este camino también podemos observar el verdadero carácter integrador que impregna la obra de Amado

104 Ibidem.

Alonso, como venimos señalando hasta el momento¹⁰⁵.

A su vez el crítico tiene la misión de desentrañar e interpretar las obras, para que el lector sea capaz de entenderlas, además de proponer su propio juicio de valor sobre las mismas. Es pues una figura que debe orientar en la dirección de la comprensión de la obra. Así pues, tanto el lector como el crítico tienen que intentar comprender la obra, pero no sólo eso, sino que además tienen que gozarla: El crítico tiene que declarar hacia qué orden de la realidad apunta la intención de cada uno de los símbolos e imágenes (la materialidad), para guiar al lector. El lector por su parte tiene que dejarse invadir por esa materialidad, sin tratar de explicarla, sino de sentirla¹⁰⁶.

Así pues, podemos observar que en la Teoría literaria expuesta por Amado Alonso hay una sistemática consideración del lector, como último elemento de la comunicación literaria, que cierra a ésta; pero sin embargo, y frente a las relativizaciones tan frecuentes hoy día de la figura del lector y de su importancia, y de las infinitas lecturas (y lectores, consiguientemente) posibles, o del tan arbitrario y tan

¹⁰⁵ ALONSO, A., "Propósito", cit.

¹⁰⁶ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., p. 223 y 337.

mal traído pluralismo lector, como verdadero generador de la obra, Amado Alonso propone la figura del lector (ya "lector", ya "crítico") atado a la materialidad del texto, con una chispa creativa poética propia, pero sin que exceda los límites de la interpretación marcados por la propia obra, tras realizar un esfuerzo interpretativo del sustrato material¹⁰⁷.

¹⁰⁷ Cfr. el trabajo de CUESTA ABAD, J.M., "Sobre las teorías literarias ficticias. Interpretación literaria y actualidad de la ficción", en: *Tropelías*, 1992 (en prensa), especialmente el apartado "1.- Fictio lectoris: interpretación literaria y pluralismo crítico".

**9.- BASE ESTILÍSTICA
DE LOS ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS.**

Amado Alonso cree en la necesidad de un planteamiento "espiritualista" de los estudios lingüísticos. Concedor de la filosofía idealista y de los estudios de lingüística de F. de Saussure, considera importante la relación existente entre la lengua y el pensamiento, que antes de él los estructuralistas consideraban temas diferentes y extralingüísticos. Por ello estudiará el **habla** (en la terminología saussureana) como creación, como *energeia*; esto es, su estudio se basa en la creación de tipo individual.

Además de sus estudios diacrónicos (sobre todo los de fonética) también realiza una serie de estudios lingüísticos sincrónicos, como veremos a continuación, dentro los estudios establecidos por la lingüística idealista.

En el siguiente apartado veremos la base estilística de los estudios lingüísticos, ya que Amado Alonso orienta su labor "hacia aquellos problemas que permiten al hablante una mayor libertad para configurar los matices (los artículos, los diminutivos o las construcciones con verbos de movimiento) a los que posibilitan una explicación estilística"¹. Cuando en la introducción de *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)* se refiere al apartado "De semiología y estilística de la lengua", declara que en la significación no todo es lógico. Hay también una serie de elementos extralógicos que están en el contenido de una expresión. Amado Alonso pretende que la estilística estudie también esas sustancias extra-intelectuales, mientras que la semiología se ocupará de las significaciones². Por ello, junto a los valores formales señalados por nuestro autor (para el artículo, el diminutivo y los verbos de movimiento), se centrará principalmente en los valores sugeridos e indicados por éstos; no siempre es un análisis sencillo, ya que el lenguaje utiliza una amplia gama de recursos para sugerir esos contenidos extralógicos (como veremos en el apartado siguiente).

¹ PORTOLÉS, J., *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra, 1986, p. 187.

² ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., p. 9.

Vamos a destacar aquí los estudios lingüísticos referidos al artículo, al diminutivo, a los verbos de movimiento, y a la fonética, no por ser los únicos que realiza nuestro autor, sino por ser los más significativos y los que realiza de una forma autónoma. Implícitamente en sus análisis de estilística sobre obras literarias, encontramos muchas referencias a aspectos puramente lingüísticos, y valores estilísticos de determinados aspectos del lenguaje: el estudio de las oraciones coordinadas y subordinadas, de las enumeraciones, del gerundio, de la sintaxis, de las repeticiones, de la puntuación, de la forma, etc.³. Sin embargo creemos que son estudios menores respecto a este apartado -por su carácter parcial, y no globalizador- y por ello no les citamos a continuación, sino en relación a otros aspectos de la estilística de Amado Alonso.

Es necesario aclarar que estos trabajos de Amado Alonso son puramente lingüísticos, y nos vamos a detener tan sólo en la base estilística de los mismos.

³ Estos son sólo unos ejemplos referidos a la obra que Amado Alonso dedica a Pablo Neruda, dentro del estudio global de las obras literarias que realiza nuestro autor. En ella no sólo se dedica a desentrañar el sentimiento y la intuición que están conformando y explicando la poesía de Neruda, sino que desde ese punto también analiza y da coherencia a ciertas construcciones -en ocasiones no apropiadas para la poesía- que utiliza Neruda, así como el ritmo, la sintaxis y la forma de los poemas. Véase especialmente, ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 117-156.

Son estudios fundamentalmente teóricos realizados por un lingüística, pero con la clarividencia de un crítico literario que otorga ciertos valores sugestivos y subjetivos a la utilización particular de los mismos por autores determinados, ya sea oralmente -muchas referencias a ciertas expresiones-, ya en la escritura. Además debemos enmarcar este estudio en el conjunto de su obra, pues esto nos ayudará a entender su estilística partiendo de su formación lingüística.

Nos presenta, por tanto, el artículo, el diminutivo, los verbos de movimiento, y la fonética, en su vertiente más viva, utilizada por autores determinados, con una intencionalidad de crear estilo muy marcada. Con ello no pretendemos presentar estos elementos lingüísticos como los únicos con posibilidades de crear estilo, sino que los destacamos a continuación porque son los elementos a los que nuestro autor otorga una importancia más relevante; ellos están perfectamente integrados en el conjunto de las obras, y junto a las funciones lingüísticas que les son propias, destaca esta posibilidad estilística, que debe ser analizada en el conjunto de la frase, del poema o de la obra. Estos rasgos no esenciales de su propia caracterización, pero que les son propios son los más interesantes en esta parte del estudio y en los que Amado Alonso recalcará.

Pasamos a analizar estos aspectos en los trabajos lingüísticos de Amado Alonso.

9.1.- El artículo.

En "Estilística y gramática del artículo en español"⁴ realiza Amado Alonso un estudio del artículo destacando su importancia estilística. La novedad que introduce ya no se basa en la dicotomía determinación-indeterminación sino en la presencia o ausencia del artículo: la aparición o no del artículo delante de un sustantivo es una cuestión de estilo y de forma expresiva.

El papel gramatical del artículo fue delimitado por Amado Alonso y por P. Henríquez Ureña en su *Gramática castellana* del siguiente modo:

"El artículo acompaña al sustantivo destacando en él sus condiciones gramaticales:

⁴ ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., pp. 125-160.

el género, el número, su oficio de sujeto o complemento, y, sobre todo, su función sustantiva... El artículo anuncia la función del sustantivo, en cada caso, con su oficio oracional y con sus accidentes de género y número"⁵.

Estos son, pues, los valores formales del artículo: enmarca y realza las unidades de representación; separa los valores sintácticos y formales de los significativos; destaca la independencia de la palabra; es un preformador y configurador de sentido; también es anticipador formal de las representaciones con contenido que siguen, y entrevé un complejo de categorías lingüísticas (género, número, sujeto, objeto o complemento).

Sin embargo, Amado Alonso defiende que no hay una categoría gramático-general del artículo: frente a la concepción logicista del artículo, en que el valor de éste es la determinación, Amado Alonso analiza la historia, las diferentes lenguas y casos concretos de

⁵ ALONSO, A., y HENRÍQUEZ UREÑA, P., *Gramática castellana*, Buenos Aires, Losada, 1967, 2 vols.; cit. en ABAD, F., *Diccionario de lingüística de la escuela española*, cit., pp. 56-57.

indeterminación-determinación⁶ del mismo artículo y concluye que la determinación no es un valor idiomático, sino lógico, y que, por lo tanto, el artículo sólo tiene un residuo de indicación (tomado de los pronombres), pero no determina⁷.

Fuera del papel gramatical que tiene el artículo, su utilización es un acto de estilo por parte de los distintos autores. Se utiliza con libertad estilística, lo que le concede una serie de valores expresivos y significativos superpuestos a los formales. Amado Alonso estudia el artículo en las enumeraciones, y su presencia o ausencia obedece simplemente a motivos estilísticos: tienen el valor enfático y el valor expresivo que les quiera dar el autor. Puede expresar una intención valorativa o el sentido unitario de lo enumerado.

⁶ Amado Alonso está en contra de la dicotomía indeterminación-determinación: "... en español no existe este nuevo sistema bilateral de determinación-indeterminación, en el que el doble juego se refiere a si el sujeto es o no consabido del oyente, o a si es o no individualizable y reconocible para oyente y hablante de entre los innúmeros objetos que el sustantivo puede nombrar", en: ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., p. 133. Por otro lado no considera a un como artículo en ningún caso; un tiene una significación pronominal, y muchas veces es pronombre indefinido (vid. *Ibidem*, pp. 151-153). Además en los casos en que el uso idiomático alterna un-el, nunca se oponen con los atribuidos valores de indeterminación-determinación (vid. *Ibidem*, pp. 156-160).

⁷ ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., pp. 132 y 142.

Amado Alonso propone un cambio del sistema del artículo en español, basado no en el sistema bilateral determinación-indeterminación, sino en la presencia o ausencia del artículo. Para ello echa mano de los conceptos filosóficos esencia-existencia:

"El nombre con artículo -escribe A. Alonso- se refiere a objetos existenciales y sin él a objetos esenciales. Con artículo a las cosas; sin él a nuestras valoraciones subjetivas y categoriales de las cosas"⁸.

Después de analizar esta presencia o ausencia del artículo, tanto en nombres correspondientes a conceptos de extensión variable, a nombres de objetos individuales, como a nombres abstractos, comprueba que responden al esquema bilateral esencia-existencia (ausencia y presencia del artículo respectivamente).

La utilización o no del artículo va a ser un acto de estilo⁹ y, por tanto, tiene una función estilística que puede y debe ser analizada. La presencia del artículo supone la referencia a objetos

⁸ ALONSO, A., "Estilística y gramática del artículo en español", en: *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., p. 134.

⁹ Las expresiones de lengua van a ser reflejo de la postura del hablante, y es el modo de captar la acción el que cambia la significación objetiva expresada con o sin artículo.

existenciales, y tiene como valores la objetividad, la referencia a un quantum, a un objeto real. Con artículo expresa valores de carácter intelectual y formales. La ausencia de artículo supone la referencia a la esencia de lo nombrado, al quid; supone la participación emotiva del autor, la expresión de su valoración y subjetividad. El objeto representado es normalmente mental, ideal; pero cuando es un objeto real sin artículo, es expresión de su esencia, de su valor. Es el lenguaje utilizado por la emoción y la voluntad.

Con este estudio cobra importancia el papel subjetivo de la aparición o no del artículo. Una misma frase puede aparecer con artículo determinado, con el indeterminado, o sin artículo, sin que varíe la significación objetiva. La significación es la misma; sin embargo, varía el valor evocador de esa frase. Cambia el valor afectivo indicado¹⁰. Por lo tanto, la utilización de un artículo, de otro, o de ninguno, no depende del objeto captado, sino del sujeto y del modo mental con que es captado. Es una cuestión también de estilo.

Cuando un sustantivo aparece sin artículo adquiere una serie de valores indicados o sugeridos.

¹⁰ Todas las palabras y las frases tienen un valor significado y otro sugerido. Vid.: ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., pp. 132 y 142.

"Mienta un tipo, una abstracción mental, una regla, un objeto ideal"¹¹. Se refiere a la esencia de lo nombrado (el quid) y muestra la valoración subjetiva del autor. Este carácter subjetivo se remarca porque aparece el énfasis y la emoción. Por lo tanto la ventaja estilística es que representa la validez general de un juicio: hay una emoción "que nos hace formular como general lo que en realidad es individual"¹². Cuando aparece el artículo *el/la*, "la ventaja estilística de mentar el género como suma de individuo, consiste en el mayor realismo y derechura con que están aludidos los elementos reales"¹³. Representa el género. Por último, cuando aparece *un/una* hay una referencia al individuo representante del género. Tiene pretensiones de validez general, pero representa un individuo.

Estos tres giros pueden referirse a cualquier situación objetiva, pero la elección de uno de ellos conlleva una serie de significados indicados. Es el autor, su forma expresiva, el que se los otorga, y es de estos contenidos sugeridos de los que se ocupa Amado Alonso.

¹¹ ALONSO, A., "Estilística y gramática del artículo en español", cit., p. 146.

¹² Ibidem, p. 147.

¹³ Ibidem, p. 147.

9.2.- El diminutivo.

Amado Alonso realiza un estudio del diminutivo¹⁴ dirigido a discernir su contenido intencional. Desde su perspectiva idealista nuestro autor distingue en los diminutivos, además del valor conceptual y formal, un valor de evocación que es el que más nos interesa destacar en este momento, y el que otorga ciertos caracteres de estilo. Realiza una clasificación de las distintas clases de diminutivos agrupándolos según la dirección intencional de su contenido psíquico¹⁵. Tiene

¹⁴ Lo estudia en: ALONSO, A., "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", en: *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., pp. 161-189; también en: ALONSO, A., "Para la lingüística de nuestro diminutivo", *Humanidades*, La Plata, 1930, pp. 132 y 142..

¹⁵ Con esta clasificación no quiere hacer un rígido casillero, ya que muchos de los valores están interrelacionados con otros en una circunstancias y no

a menudo en cuenta el aspecto acústico de los diminutivos, la expresión oral y no sólo la escrita, dentro de su concepción de la palabra como unidad de sentido pero con un peso somático importante¹⁶.

Más adelante estudiaremos el poder evocador y de sugerencia de las palabras¹⁷, y la distinción que realiza Amado Alonso. Para él todas las palabras tienen un valor significado (referencia intencional al objeto), y otro valor expresado; son signo e indicio a la vez; tienen una significación intelectual y otra

en otras; hay otras muchas más posibles clasificaciones (Vid.: ALONSO, A., "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", cit., p. 188), pero él presenta un sistema que sigue en su exposición y que nosotros reproducimos a continuación (vid. ibidem, p. 187-188). Sistema según la dirección intencional del contenido psíquico: A) Hacia el objeto nombrado o lo dicho: nocionales, emocionales, de frase (expresión de temple) y estético-valorativos; B) Hacia el interlocutor: afectivo-activo, de cortesía, efusivos; C) Hacia ambos a la vez: representacionales elocuentes.

¹⁶ Amado Alonso considera que la materia de la que están hechas las obras debe estar henchida de espíritu para conseguir una verdadera obra literaria. Este espíritu está en las palabras, que son una unidad de sentido y que, además, tienen un peso somático por sí mismas, por su representación sensible, por su propio sonar y sobre todo con la obligada actividad orgánica para producirlas. Vid. ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 151-154.

¹⁷ Vid. el apartado "evocación y sugerencia" (de este mismo trabajo) donde este aspecto se encuentra tratado en profundidad.

afectiva, fantástica o valorativa indicada¹⁸. Los diminutivos, por lo tanto, tienen también este valor evocador, que se expresa dependiendo tanto de la clase social de quien lo utiliza, como a qué o a quién sea dirigido, y en qué situación. Este poder evocador no sólo viene dado por el sufijo; está también en el léxico, en la entonación, en la pronunciación, en la morfología, en la sintaxis, en la fonética. Un mismo diminutivo en diferentes contextos tiene diferentes valores y significados; esto es porque el autor le otorga una intencionalidad y una finalidad. A partir de ese poder evocador que posee -como todas las palabras- el diminutivo, A. Alonso trata de llegar a la dominante psicológica del autor, para entender el sentimiento evocado y conseguir el goce estético. El signo del diminutivo es la representación del objeto; después la situación, el contexto, los consabidos, dan los indicios de cuales son los valores otorgados por el hablante.

Al realizar este estudio traza un puente entre la estilística de la lengua y la estilística del habla; no se refiere sólo al uso del diminutivo en la lengua literaria, sino también en la lengua corriente, tanto en el uso coloquial como en el culto. Incluso es en el

¹⁸ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 79-80; ALONSO, A., "Estructura de las sonatas de Valle-Inclán", cit., p. 227.

habla corriente donde se expresa con mayor claridad ese valor evocador, afectivo (o despectivo), efusivo, etc., de los diminutivos. Es en la lengua coloquial donde hay factores como la entonación (e incluso los gestos) que tienen en sí un valor evocador propio y añadido al resto de los elementos lingüísticos. Su estudio, pues, se realiza en ambos frentes de investigación, tanto en la lengua corriente como en la lengua literaria¹⁹.

Por lo general se ha caracterizado al habla popular (rural) por la mayor utilización de diminutivos; Amado Alonso, que sigue esta misma concepción, previene contra los que piensan que la utilización de diminutivos es un signo de popularismo o ruralismo. Para él estas formas son utilizadas por todo el mundo y lo que denuncian es un tono amistoso, una situación coloquial y, también, un carácter cultural. El hablante intenta crear una situación amistosa y desenfadada con el uso de los diminutivos, a veces con ironía. Es un recurso subjetivo del hablante y en muchas ocasiones un recurso creador de estilo.

Amado Alonso no se queda en el análisis de las palabras, en su materia formal/gramatical, sino que las

¹⁹ Sobre esta idea de puente entre las dos estilísticas a la que ya nos hemos referido antes, véase ALONSO, A., "Propósito", cit.; ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., pp. 87-107; ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., pp. 78-86.

aprovecha para llegar a los sentimientos que representan, ya sea por los contenidos significados, ya por los sugeridos o indicados, ya por ambos. Los diminutivos, su valor, su juego, es una forma del hablante de expresar su emoción hacia el ánimo del oyente, y eso es lo que pretende analizar: el diminutivo como indicio, como sugerencia de unos valores emocionales como recurso subjetivo con posibilidades de generar estilo.

El diminutivo ha tenido históricamente muchos significados. Significa empequeñecimiento; pero como es una representación afectivo-imaginativa del objeto (no da la representación lógica del objeto) puede adquirir otra serie de valores (aumentativo, ponderativo...) sólo con unas modificaciones fonéticas (alargamiento de una vocal por ejemplo). Cualquier palabra, con la utilización de esos mismos recursos puede tener los mismos valores aumentativos, empequeñecedores o afectivos. Por lo tanto el uso más abundante del diminutivo es el de destacar de forma predominante las funciones emocional, representacional y activa. Es la visión subjetiva del autor representada por los diminutivos la que más le interesa a Amado Alonso, no sólo el valor nocional que tiene el diminutivo.

El valor originario del diminutivo es el afectivo. El hablante expresa un actitud valorativa o

emocional hacia lo nombrado. Esta puede ser despectiva, desvalorativa o afectiva. El signo del afecto viene dado por otras circunstancias: un mismo sufijo puede ser a la vez cariñoso y despectivo (-ito, por ejemplo); hay sufijos que tienen valor rebajador, desvalorativo. También influye el alargamiento de vocales y la silabación en el contenido expresado. Todo esto valora y categoriza al objeto; pero Amado Alonso, por medio de ello, va hacia la posición subjetiva del autor, para analizar su dominante psicológica. Como pretende destacar representacionalmente el objeto, se produce un influjo de la fantasía en la emoción (después de una conjuración de la emoción sobre la fantasía), lo que otorga tan diferentes valores afectivos²⁰. La fantasía tiene una fuerza que es la emoción y otra que es meramente intelectual; en estos casos prevalece la emocional.

Ésta es una preocupación constante en A. Alonso: su estilística como proceso de creación, no como acto. Analiza el proceso de creación a partir de los elementos concretos, en este caso los diminutivos, con la intención de llegar al valor subjetivo que el poeta les quiere dar, y de esta forma alcanzar el sentimiento del poeta.

²⁰ Más adelante analizaremos esto en profundidad, al tratar del proceso de creación literaria.

Otro tipo de diminutivos que analiza son los de frase. Los toma de Spitzer y de Comrad; manifiestan temple emocionales dentro de una frase concreta, ya que fuera no son utilizados. Son siempre de carácter afectivo y presionan en el estado de ánimo del oyente. No son meros juegos, sino expresión de un sentimiento.

Muy cerca de este valor afectivo se encuentran los estético-valorativos. Son utilizados frecuentemente en la lírica; el autor contempla el objeto, pero mirando el "valor" que tiene para él y lo que le afecta. En ellos predomina el aspecto intelectual de la fantasía (lo contemplativo y discernidor) no el emocional que predominaba en los afectivos. De esta clase suele ser la mayoría de los superlativos, ponderativos y aumentativos. La emoción conjura a la fantasía que le ofrece una significación trasladada de los diminutivos.

Otro grupo en la clasificación realizada por Amado Alonso son los diminutivos que tienen una corriente intencional hacia el interlocutor. Ya no se dirigen a un objeto, sino a un interlocutor. Distingue, por un lado, los afectivos, que son expresión de un temple y se utilizan normalmente en la prosa y en la poesía, y, por otro lado, los activos, que presionan sobre el oyente (normalmente en la lengua oral).

El valor estilístico de los activos, su intención psicológica, es el destino activo: ejerce una acción sobre el interlocutor para que aquél adquiriera un temple conveniente para sus fines. Busca conseguir algo, y los recursos más utilizados para ello son el uso del vocativo, el juego de las palabras y mover el ánimo de una forma afectiva. La emoción ayuda a la acción.

Otra distinción que realiza A. Alonso con respecto a los que se dirigen a un interlocutor son los efusivos y los de cortesía. Ambos son activo-emocionales: quieren influir emotivamente en el interlocutor. Los de cortesía se utilizan normalmente para la relación interpersonal activa; son a la vez emotivos y activos.

Por último, distingue otro tipo de diminutivos también de acción, pero en los que no predomina la emoción sino la fantasía. Es el caso del diminutivo elocuente, activo; aparece "cuando ya no nos basta el pensamiento conceptual y queremos tener o imponer la representación imaginativa. El recurso estilístico que se utiliza es insistir en lo nombrado, subrayar (forzando la articulación y silabeando, por ejemplo). De esta forma presenta ante el oyente una representación fantástica.

Estos diminutivos que se dirigen hacia el oyente son, en primer lugar, afectivos, y después pasan a ser activos. Tienen la preponderancia de la fantasía y, de alguna forma, destacan también el objeto, igual que los representacionales.

La consecución de los distintos valores de los diminutivo se realiza muchas veces gracias a una serie de recursos entre los que destaca en primer lugar la sufijación: un sufijo puede cambiar de valor, e incluso representar dos valores contrarios (es el caso de *-ito*, por ejemplo)²¹. También hay una serie de recursos que favorecen los distintos valores señalados antes, como son: el alargamiento del tempo, retener las consonantes, prolongación de las vocales, apurar al límite el esquema melódico y el uso de vocativos. Otros recursos muy importantes son la entonación y el gesto (en la lengua oral o en la representación) y por ello A. Alonso destaca la importancia de la dicción²².

En resumen, Amado Alonso realiza un análisis conjunto de las variantes intelectuales y de las variantes emocionales de los diminutivos, puesto que "todos se refieren al alma como totalidad", ya que "en

²¹ ALONSO, A., "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", cit., p. 167.

²² Más adelante lo analizaremos en profundidad; ALONSO, A., "El ideal artístico de la lengua y la dicción", en: *Materia y forma en poesía*, cit.

una cadena racional hay anillos de afecto, de fantasía y de voluntad, y viceversa"²³.

²³ ALONSO, A., "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", cit., p. 187.

9.3.- Construcciones con verbos de movimiento.

En el estudio de los giros y construcciones con los verbos de movimiento españoles²⁴, Amado Alonso presenta un criterio de análisis y una metodología. Su estudio tiene una base estilística, y el análisis puntual de las diferentes formas le llevará del estudio estructural y sintáctico de éstos al estudio de las variedades de matices que expresan. Es un estudio no sólo de estilística idealista, sino también de estilística estructural, en el que se realiza conjuntamente un estudio sintáctico y semántico.

Partiendo con Humboldt de la específica forma

²⁴ ALONSO, A., "sobre métodos: construcciones con verbos de movimiento en español", en: *Materia y forma en Poesía*, cit., pp. 190-236.

interior del lenguaje (*Innersprachform*) reconoce como un rasgo del estilo español "la libertad, proliferación y variedad de matices de estas construcciones sintácticas y de los cambios semánticos que entrañan"²⁵. Se propone dar una metodología para explicar esos significados traspuestos, tan corrientes, por otra parte, en nuestra lengua.

Realiza tres estudios diferentes: En primer lugar determina el material que incluye y el que no; el segundo está basado en la descripción de su contenido; y el tercero es un estudio histórico. Los dos primeros los realiza dentro de la lingüística sincrónica (siguiendo a Saussure), y el tercero está en la línea de la lingüística diacrónica. Los materiales que recoge y que luego estudiará no son sólo literarios sino también de la lengua oral, siempre tomados desde el punto de vista del hablante, intentando marcar la relación existente entre el cambio de contenido de estos giros como producto de una excitación mental (psíquica) del hablante. Estudia, pues, el valor expresivo de estos giros, que ya no es el primario de movimiento físico.

Pone una serie de límites para el estudio de estos verbos. Basándose en Vossler, opina que los

²⁵ ALONSO, A., "sobre métodos: construcciones con verbos de movimiento en español", cit., p. 191.

cambios semánticos llevan a la gramaticalización²⁶ (como es el caso de *ir* en el giro *va a empezar la función*), y que hay algunos cambios semánticos muy próximos a ésta. Estudia, pues, a) las construcciones en que el verbo de movimiento está gramaticalizado, b) las que el verbo y su complemento se amalgaman en una significación y c) algún caso en que el verbo de movimiento presenta un cambio semántico sin gramaticalización (excluyendo el uso meramente metodológico de su significación primaria). De esta forma realiza un estudio sintáctico-semántico de las construcciones con *salir* y con *andar*, destacando la importancia de los elementos formales que marcan los límites entre el uso metafórico y transformado, sobre el gramaticalizado.

En los casos en los que el verbo y el complemento se funden en una significación, estudia la construcción sintáctica; en tales casos la significación varía con la sintaxis y también con la naturaleza semasiológica de los complementos y de los sujetos (esto es un comienzo de gramaticalización). Por lo tanto, realiza un estudio estructural, como ya hemos visto.

También su estudio está en íntima relación con la gramática, ya que la libertad estilística se mueve

²⁶ Ibidem, p. 194-195.

dentro de ciertas determinaciones gramaticales. Por ello, al estudiar una alternancia estilística, no se desentiende de la gramática²⁷.

Por otro lado, tiene en cuenta el contexto en el que están los verbos de movimiento para determinar si estudia o no el cambio semántico en ellos²⁸.

Después de haber marcado los límites de este estudio (estudio siempre dentro de la lingüística sincrónica y teniendo en cuenta el punto de vista del hablante) realiza un estudio del contenido de estos giros tanto del contenido lógico como del contenido psíquico²⁹. Estudia la forma interior del lenguaje como principio agrupador de formas de pensamiento y como contenido psíquico de cada construcción, preocupándose del estudio de los estudios y de los extrarracionales (afectivos y activos).

A veces realiza un estudio comparativo de los giros, para descubrir por contraste los elementos afectivos, imaginativos y activos que componen la trama

²⁷ Ibidem, p. 199.

²⁸ Ibidem, p. 199.

²⁹ ALONSO, A., "sobre métodos: construcciones con verbos de movimiento en español", cit., p. 200. vid. también ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., pp. 79-81. Aquí se refiere a que las palabras además de significar sugieren.

de su significación. Analiza las construcciones en su interdependencia para llegar a un conocimiento más hondo del contenido expresado y del sugerido. Muestra un especial interés por la representación imaginativa de estas construcciones.

Para finalizar realiza un estudio diacrónico de algunos giros, señalando que han sufrido un cambio de significación (algunos desde el latín) ya que el lenguaje evoluciona³⁰.

El estudio estilístico de estas construcciones que reclama Amado Alonso va desde un estudio estructural y en el que se tiene en cuenta el contexto (para marcar los límites de estudio), hasta el análisis del contenido (el significado y el sugerido). Es un estudio sintáctico-semántico³¹ que supera con creces los límites de la estilística idealista y estructuralista y muestra la preocupación de nuestro autor por conseguir un estudio globalizador de la obra, partiendo de los elementos mínimos, pasando por las palabras y oraciones, y preocupándose por el autor, su época y el contexto de aquéllos. Esto sucede también respecto a algunos elementos individualizados, que son vistos en su contexto, en la obra y por sí mismos, como sucede

³⁰ ALONSO, A., "Sobre métodos: construcciones con verbos de movimiento en español", cit., pp. 226-236.

³¹ Ibidem, p. 211.

con el estudio de los diminutivos al que hemos hecho referencia.

9.4.- Estudios de Fonética.

Amado Alonso tenía profundos conocimientos de fonética ya que trabajó en este campo en el Centro de Estudios Históricos a partir de 1917 y luego en Hamburgo de 1922 a 1924. Son muchos y muy fecundos los artículos que escribió, destacando de una manera especial su atención al **ceceo** y al **seseo**³². Este amplio conocimiento de la fonética justifica la aplicación de ésta en los estudios estilísticos: la fonética colocada como acto de estilo.

Los estudios estilísticos que realiza Amado Alonso tienen un carácter inmanentista, y en ellos destaca su atención a la construcción y estructura del

³² Véanse todos los artículos referidos al ceceo y al seseo en particular, y a la Fonética en general, en la bibliografía que se encuentra al final del trabajo.

texto. Dentro del estudio inmanentista nuestro autor no sólo analiza la estructura, la sintaxis, el léxico, etc., sino también la fonética. Muchos de sus estudios de fonética están lejos de todo estudio estilístico, pero hay otros estudios prácticos (aplicados) en los que la fonética se pone al servicio de la estilística, y tienen como base los conocimientos de aquéllos.

Distingue entre fonética y fonología, y se decanta por el estudio de ésta destacando la identidad de un mismo fonema a pesar de la intencionalidad³³. La Fonética, para él, estudia los sonidos en su composición natural; la Fonología los estudia en su composición intencional. Y es esta intencionalidad del autor lo que primordialmente le interesa estudiar a Amado Alonso³⁴.

³³ El fonema para Amado Alonso tiene su propia identidad que no cambia a pesar de la intención de estilo de un autor; así pues, la identidad del fonema hay que encontrarla en el individuo: "Cada fonema es un hilado de caracteres intencionales cuya composición y juego se alternan según la posición del fonema, sin que por esto pierda su intencionalidad". ALONSO, A., *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, Madrid, Gredos, 1969, Vol. II, p. 157.

³⁴ Amado Alonso destaca la dependencia existente entre la utilización de los fonemas y la intencionalidad del hablante: ALONSO, A., "La identidad del fonema", en: ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., p. 257; en otro lugar dice: la fonología "estudia los fenómenos fónicos en su composición intencional: sólo aquellos rasgos que tienen valor significativo", en: ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., pp. 237-238.

Hemos visto antes, al estudiar los diminutivos y el artículo, la importancia que tiene la fonética. Su importancia no radica ya sólo en las rimas, sino también en una serie de recursos expresivos que puede utilizar el autor; así, por ejemplo, el alargamiento de una vocal acentuada da la sensación de superlativo a esa palabra³⁵. El silabeo para insistir en lo nombrado, recalca y subraya; es un recurso, además de estético, afectivo³⁶. Una palabra, alargando el tempo, reteniendo las consonantes, prolongando las vocales y apurando el esquema melódico, nos ofrece una imagen visual del objeto³⁷. Aquí radica, unida al estudio fonético, la importancia que da Amado Alonso a la buena dicción, en la que el autor o el actor expresan todo esto de forma correcta. Así se elevará el poder evocador de la palabra (o frase). Este poder, que analizamos más adelante, se encuentra en el léxico, en la pronunciación, en la morfología y en la sintaxis. La evocación, por medio de los juegos fonéticos o no, no modifica el sentido de una palabra, sino que la presenta asociada a un medio lingüístico especial. El estudio de la fonética reclamado por Amado Alonso tiene

³⁵ ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., p. 164.

³⁶ *Ibidem*, p. 180.

³⁷ *Ibidem*, p. 183. Es la función activa que hemos señalado a los diminutivos, que nos impone una representación imaginativa.

una importancia especial con respecto a la evocación, como expresión de la afectividad y del sentimiento del autor.

Amado Alonso realizará, pues, un estudio de las variantes fonéticas, y por medio de ellas puede saber la intención de estilo de un autor (si hace poesía popular o culta) y también delimitar dónde ha sido escrito (o de dónde es natural el que lo utiliza) y el momento en que se escribe. Esto es muy útil para el estudio de obras anónimas o firmadas con pseudónimo³⁸. Es muy importante este aspecto para los estudios estilísticos realizados por Amado Alonso, ya que este autor -como sabemos- tiene en cuenta estos aspectos contextuales, de época, referidos al autor, etc., al realizar sus estudios estilísticos desde la perspectiva de una estilística lingüística, de carácter idealista, integradora de muchas otras corrientes de estudio tradicionales.

En este sentido, al estudiar el **yeísmo**, si sabemos que normalmente este fenómeno se daba en las ciudades frente a la distinción de *y/ll* que se producía en el campo, podemos determinar, gracias a la fonética, de dónde procede ese texto, o si estas variantes introducidas tienen un interés únicamente estilístico;

³⁸ ALONSO, A., *Estudios lingüísticos*. (Temas hispanoamericanos), cit., pp. 335-338.

éste sería el marco adecuado para comenzar un estudio más pormenorizado y extenso del mismo. Así en el Siglo de Oro se ha utilizado el yeísmo muchas veces como sátira, ya que ni los negros ni los moriscos sabían hacer la distinción y se les caracterizaba fonéticamente por esa confusión³⁹. Por lo tanto, se produce una diferenciación fonética dependiendo del rango social, y un análisis de esas variantes nos puede llevar a conocer mejor el texto y al autor⁴⁰ según Amado Alonso.

En los cambios fonéticos nada hay enteramente inconsciente, involuntario o sin propósito, y esto es lo que pretende analizar Amado Alonso. Cuando explica el *ceceo* nos muestra cómo algunas explicaciones dicen que los gitanos trocaban la *c* por *s*, y que esto es porque los galanes ceceaban como gracia; de ellos lo aprendieron los gitanos y lo adoptaron: los primeros por afectación y los sucesores por costumbre en que se criaron⁴¹. Lo que comenzó siendo un acto intencional se convertirá en una variante representativa de un rasgo social determinado.

³⁹ ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas hispanoamericanos)*, cit., pp. 164-165 y 202.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 125 y ss.

⁴¹ ALONSO, A., *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1976, vol. I, p. 138.

Por el estudio de la fonética podemos determinar el estilo de un texto, como hace A. Alonso, en un ejemplo, determinando el estilo rústico de un poema por su fonética⁴². Son diferentes las variantes utilizadas en unos textos o en otros, y representan diferentes personas de las más variadas clases sociales en muchos casos; en esta línea, distingue a las personas cultas de las ignorantes; las cultas tienen un modo de hablar más artificial que las ignorantes (que lo tienen más natural). Entre ambas maneras de hablar hay una diferencia no de esencia, sino de grado, que se representa por unas variantes fonéticas. En el lenguaje inculto se destaca lo que hay de inconsciente y mecánico, frente al lenguaje de los cultos "alerta, consciente y gobernado con visibles propósitos". En el estudio de las variantes fonéticas se puede distinguir uno de otro. Para ello Amado Alonso estudia la intencionalidad de las variantes fonéticas, los sonidos mnemotécnicos, el **ceceo** (como gracia), etc., como representación del sentimiento del autor. El autor (hablante) cumple los cambios fonéticos de una manera inconsciente (muchas veces), pero con su intervención. Esos cambios, que son reveladores de los diferentes países, y diferentes en los distintos idiomas, son producidos por la multitud de los incultos (no por los

⁴² ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas hispanoamericanos)*, cit., pp. 350-355.

cultos) que imponen unos u otros cambios lingüísticos con el uso paulatino de una determinada forma que acaba siendo aceptada por todos⁴³.

En el análisis de algunos textos Amado Alonso se da cuenta de que, a veces, la fonética rompe el elemento estructural, y otras, la rima destroza la gramática. Por ello estudia también -y fundamentalmente en sus estudios literarios- la fonética al servicio del análisis del estilo de un autor u obra, buscando la intención con que está colocada: en algunos casos la fonética y la gramática rural están colocados para reproducir mejor el estudio folklórico⁴⁴. Esa intencionalidad del autor nos revelará diversas claves para discernir muchos valores indicados y sugeridos de la palabra, del verso, y de la obra en su conjunto.

En esta línea, y a modo de ejemplo, se propone el estudio de la palabra *çonço*, interesándose por la invención estilística que movió a quien tal palabra forjara, a darle esa forma concreta y no otra. En este estudio léxico y fonético que realiza Amado Alonso destaca un acto de estilo de esta palabra:

"*Çonço* se formó conforme a la serie de

⁴³ ALONSO, A., *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, cit., pp. 17-18.

⁴⁴ ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas hispanoamericanos)*, cit., pp. 349-350.

palabras muy emotivas (a veces interjectivas) que significan 'corto de luces' o bien 'sin gracia o consistencia', o, en fin, 'enojoso', y que fonéticamente son bisílabas, de sílaba repetida o-o (con nasal infija o sin ella) o por lo menos de consonante repetida"⁴⁵.

Por lo tanto, Amado Alonso toma la elección fonética como un acto de estilo, y su estudio le llevará a un conocimiento más profundo de la obra y del autor. Muchas veces su estudio estará fuera de los límites literarios, pero cuando sus análisis se centran en esos estudios, la importancia que otorga a la fonética es muy importante, ya que la considera generadora de ritmo, y parte constitutiva de las palabras. Cree que toda partícula fonética que se encuentre en la buena poesía, está allí como expresión sugestiva del fondo misterioso que no es posible comunicar con razones y palabras. Y así señala:

"Pero las palabras además de ser unidades de sentido, tienen un peso somático, requieren una representación sensible de ellas mismas, con su propio sonar, y sobre todo, con la obligada actividad orgánica para producirlas. No hablo aquí de la actividad de la mano al escribirlas,

⁴⁵ ALONSO, A., "Çonço y su origen", *Estudios lingüísticos. (Temas hispanoamericanos)*, cit., pp. 323-334; p. 334.

me refiero a la actividad de nuestro organismo entero al hablarlas, y en especial a la acción de los órganos articuladores, que, aún en la representación silenciosa de la palabra viva, esquematizan el trabajo productor. Al pensar una frase, nuestro organismo hace las palabras: la lengua no recorre físicamente todos sus caminos, pero ahí está dibujando el trayecto de un embrión de movimiento; los labios apenas se mueven o no se mueven nada, pero los labios son sensibles al movimiento que se les exige; el soplo no sale con las crestas y llanos de intensidad que llamamos sílabas acentuadas o inacentuadas, pero el pecho, la garganta y la boca sienten en sí fisiológicamente esas alternancias. Todo esto es materia; mínima materia en los versos que el poeta piensa silenciosamente al escribir su poema, mucho menos materia que en la recitación efectiva"⁴⁶.

⁴⁶ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 152-153.

10.- PLANTEAMIENTOS ESTILÍSTICOS
EN LOS ESTUDIOS LITERARIOS.

En el presente apartado nos proponemos el estudio de los planteamientos estilísticos de Amado Alonso en sus estudios literarios. Ante todo vamos a realizar un estudio teórico (aunque muchas veces tomando como ejemplo casos prácticos, basados en realizaciones de crítica literaria de nuestro autor) para aproximarnos, de este modo, a su concepción de la estilística (como Ciencia de los estilos) y al desarrollo de ésta en su Teoría literaria.

En algunas ocasiones se ha podido pensar -tal vez incluso por lo expresado hasta ahora- que la teoría estilística de Amado Alonso, aunque basándose en un conocimiento lingüístico, se perdía en un cierto trascendentalismo y sentimentalismo, que otorga a la subjetividad del crítico toda la importancia del estudio estilístico. Sin embargo, no es así, y nuestro autor se fija en tres elementos cuando realiza sus estudios: El

sentimiento, la expresión y la representación.

Por esta razón hemos dividido este apartado en dos subapartados: una crítica del sentimiento, por un lado, y una crítica de la forma, por otro, aunque es necesario advertir que este desglose es puramente teórico, y que se encuentra íntimamente relacionado lo uno con lo otro. Será, pues, la representación la que unifique ambas críticas (del sentimiento y de la forma), ya que será producto de la adecuada ejecución de la forma en el sentimiento y del sentimiento en la forma, obteniendo como resultado la forma interior del poeta -por medio de la forma interior del lenguaje-, y la imagen de lo representado.

Así pues, comenzaremos deteniéndonos en la crítica del contenido, del sentimiento, de la sugerencia que realiza nuestro autor, para después pasar a ocuparnos de la importancia que otorga a la forma como medio de manifestación de esa imaginación del creador y como medio de expresión y representación del sentimiento.

Ya hemos señalado que Amado Alonso realiza un estudio inmanentista de la obra literaria, teniendo en cuenta no sólo los elementos lógicos sino también los extra-intelectuales, y precisamente considera que el estudio de estos últimos debe ser la labor fundamental

de la Estilística. Su estudio, por tanto, tiene al menos una doble faceta que se corresponde con sus conocimientos: por una parte es un lingüista con amplios conocimientos filológicos, y por otra pretende realizar un planteamiento espiritualista de la lingüística, propio de la estilística idealista.

Este es, pues, el planteamiento inicial que podemos observar al analizar sus estudios literarios. Por lo tanto, Amado Alonso y su estilística se encuentran insertos en la misma línea que los estudios realizados por la estilística idealista, principalmente por K. Vossler y L. Spitzer, con las características propias que hemos señalado anteriormente. A pesar de que en un primer momento siente cierto rechazo hacia los presupuestos de K. Vossler, después no sólo lo admira y lo interpreta, sino que también se encarga de realizar su difusión por toda América. De Vossler le viene directamente ese planteamiento "espiritualista" que otorga a la lingüística, y de su mano aprende también las consideraciones de la filosofía idealista sobre el lenguaje. No obstante, sus influencias son muchas y debemos tener en cuenta también la influencia ejercida por Wilhelm von Humboldt, de quien asumirá la idea de la *forma interior* del lenguaje, tan vital para entender la estilística de Amado Alonso como Ciencia de los estilos. Así pues, en la obra de Amado podemos observar los profundos conocimientos filosóficos que

regirán su obra, completados con la influencia de algunos filósofos contemporáneos, como Henri Bergson, hacia el que siente una especial simpatía, ya que creía en la existencia de un conocimiento intuitivo¹.

Por otro lado, también conoce muy bien la lingüística de Saussure; admira de éste la concepción de la lengua como sistema de signos (de lo que nos vamos a ocupar más adelante) y toma de él la idea de la articulación del lenguaje. Buscará la relación existente entre lengua y pensamiento, interesándose de manera especial por la *parole* (de Saussure) en cuanto es creación individual. Como es sabido, en su juventud Amado Alonso trabajó en el Centro de Estudios Históricos y más tarde en Buenos Aires en el Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras. Esta situación, unida a su pertenencia a la Escuela española de Filología, nos dan clara idea de sus profundos conocimientos en lingüística, y de la dirección que tomarán sus estudios estilísticos en este campo. En consecuencia, podemos afirmar que Amado Alonso conoce la filosofía idealista, y que tiene una excelente formación como filólogo y lingüística en la línea de la escuela española. En su faceta de teórico y crítico literario no olvidará esos conocimientos, sino que los atenderá en una relación interdisciplinar, realizando

¹ Véase PORTOLÉS, J., "Las ideas gramaticales de los discípulos de Menéndez Pidal", cit., pp. 582-584.

una crítica immanentista de la lengua literaria (que es el modelo más alto de realidad lingüística).

Como ya hemos venido señalando, la investigación estilística realizada por Amado Alonso tiene una evidente fundamentación en su formación lingüística. Por ello en sus análisis busca el conocimiento de un autor, de su intención expresiva, mediante el análisis de los elementos expresivos utilizados por ese autor. Él mismo reclama en "La interpretación estilística de los textos literarios" la necesaria cooperación de los filólogos con el conocimiento poético; éstos deben ayudar en el conocimiento profesional de los valores lingüísticos: toda expresión idiomática tiene una significación fijada por el idioma y un complejo de valores subjetivos, fijados por el autor. En este sentido, se necesita el conocimiento especializado de los valores extra-intelectuales del lenguaje, propio de la estilística². Hay, pues, un contenido estilístico y un contenido significado. Ese contenido estilístico - sugerido o indicado- se encuentra en todas las categorías gramaticales y también en el vocabulario, por lo que Amado Alonso realiza un estudio immanentista de la "forma" para llegar a aquél.

Su estudio de la obra literaria como

² ALONSO, A., "Interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 97.

construcción poética abarca dos aspectos fundamentales que ya hemos tratado: estudia la obra como producto creado (cómo está construida la obra) y como actividad creadora (la delicia estética que provoca). Se ocupará del estudio del sistema expresivo, entendiendo por éste desde la estructura de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras y la eficacia estética de los juegos rítmicos. Pero en la base de este estudio están sus conocimientos lingüísticos, que le llevan de los rasgos formales hacia los elementos afectivos y subjetivos evocados, centrándose de manera especial en estos rasgos sugeridos. El método utilizado es un análisis de lo expresivo de la lengua para, en un segundo momento, alcanzar la intuición de la realidad y el sentimiento que la engendra. Es la reconstrucción (a la inversa) del proceso de creación literaria, que ya hemos analizado.

Comenzaremos estudiando, por tanto, la importancia del sentimiento y la intuición en el proceso de creación (y de recreación) de la obra, y los elementos que los expresan. Así mismo, analizaremos el valor de la afectividad en la expresión literaria y los valores de evocación y sugerencia, que son el motivo especial del estudio de la estilística de nuestro autor, para después pasar a ocuparnos de ciertos aspectos formales que él mismo considera de importancia sustancial.

Amado Alonso tiene una serie de estudios prácticos, en los que desarrolla su estudio estilístico, y otros teóricos, en los que expone las ideas desarrolladas en los trabajos prácticos. No obstante, también en los estudios prácticos expone ciertas consideraciones teóricas de carácter general. Así pues, nuestro estudio se centrará en los dos tipos de estudios, llegando a conclusiones generales que tratan de definir las ideas estilísticas de Amado Alonso.

10.1.- Amado Alonso: crítica del sentimiento

Amado Alonso insiste continuamente en la relación existente entre la poesía, la obra de arte y su creación, e intenta que sus estudios estilísticos estén dirigidos hacia la consecución de ésta, del mismo momento creador del poeta y de su intuición sentimental, para poder explicar, de esta manera, muchas de las particularidades idiomáticas. Se trata, por lo tanto, del análisis de la obra literaria con un aspecto muy marcado: el sentimiento que encerró -y expresó- su autor.

En esta dinámica de análisis diseña nuestro autor su obra sobre Pablo Neruda: *Poesía y estilo de Pablo Neruda (Interpretación de una poesía hermética)*

publicada en 1940³. No sería necesario señalar la grandeza de este libro, pues ha sido en numerosas ocasiones justamente ensalzado, pero es conveniente volver a indicarla, por la importancia que tiene dentro de la totalidad de la obra de nuestro autor. Su prosa parece contagiarse de la imaginería de Neruda, y se convierte a veces, más que en una explicación o interpretación de la obra del poeta, en una reflexión personal de una enorme belleza prosística sobre problemas que va planteando la poesía en general, a través del análisis de la obra de Neruda. Magistralmente escrita, esta obra de Amado Alonso representa el colofón práctico-analítico a sus estudios teóricos y doctrinales. En ella desarrolla muchas de las intenciones que había marcado para su "Estilística", y amplía algunas de ellas.

El hecho de haber elegido a un poeta como Pablo Neruda indica la afinidad que podía existir entre la poesía de Neruda y la idea de la poesía bien construida y organizada que apunta Amado Alonso. No es fácil elegir a un gran autor, y menos fácil es desentrañar su poesía con la belleza, acierto y magisterio con que lo hace Amado Alonso. Por ello queremos destacar la

³ Citaremos por la siguiente edición: AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda (Interpretación de una poesía hermética)*, Buenos Aires, editorial Sudamericana, 7ª ed., 1977 (primera edición en Buenos Aires, ed. Losada, 1940).

grandeza de esta elección de autor y obra, así como la afinidad ideológica (poética, claro) entre los dos autores. Amado Alonso en la citada obra se centra en las posibilidades que ofrece una poesía nueva, hermética, pero cargada de sentimiento. Y es por esta razón por lo que la elige entre otras muchas posibles. El sentimiento latente en toda esa obra le ayudará a interpretarla y a analizarla en su justa medida. Su constante análisis del fondo y de la forma, del ritmo, la sintaxis, etc., está encaminada a explicar e interpretar el hermetismo de la poesía de Neruda (como ya indica desde el título de la obra), para que aparezca como elemento último de la explicación, en consonancia con el análisis inmanente, Neruda, sus sentimientos, y lo que le movió y determinó su poesía. Y esto no sólo ocurre en este caso, que destacamos por su importancia y ejemplo práctico, sino que también lo podemos observar en sus estudios teóricos.

Puede parecer que Amado Alonso peca de un excesivo trascendentalismo en sus análisis estilísticos, o, mejor, teórico-literarios, y en algunos momentos lo hemos considerado, pero estos análisis vienen siempre precedidos de un estudio formal e inmanente muy serio y riguroso, y de unas explicaciones convincentes. Su sentimentalismo no nace porque sí, sino por la convicción -profunda- de que en el poeta, en su momento creador, en su intuición

sentimental creadora se encuentra la verdadera razón-explicación-interpretación para que la obra pueda ser entendida y gozada estéticamente por el lector/crítico. Es el sentimiento el objeto último de la poesía (además del primero), y a él van encaminados y por él se explican la mayor parte de los recursos formales, para Amado Alonso. Si se trata de un excesivo trascendentalismo o no, si no se ha ocupado de obras que sean mero juego del creador, etc., es sólo una hipótesis que se puede lanzar pero no probar. Su obra teórica y práctico-analítica se desenvuelve en esta órbita, y desde allí explica sus pasos críticos y sus razonamientos. Por ello no creemos que su elección de la obra de Neruda -y de otros autores, en otros análisis⁴- sea sólo producto de la casualidad del acierto de un gran crítico, sino un ejemplo de adecuación entre teoría y práctica ante un autor contemporáneo.

⁴ Tómense como ejemplo los que siguen: análisis del primer cuarteto del soneto "Oh dulces prendas por mi mal halladas..." de Garcilaso de la Vega (*Materia y forma en poesía*, cit., pp. 21-59), en el que atiende a los aspectos constructivos del poema (véase más adelante el apartado titulado "El proceso de creación"); en este mismo sentido presenta el análisis del poema "Del monte en la ladera..." de Fray Luis de León (*ibidem*, pp. 36-50) y el soneto "Cerrar podrá mis ojos la postrera..." de F. de Quevedo (*ibidem*, pp. 14 y ss.; 103 y ss.): en ellos realiza un estudio semántico y de la imaginería (*ibidem*, pp. 14 y ss.; 35 y ss.; 60; 100 y ss.) a la vez que un examen del proceso de creación de los mismos. Cfr. también el estudio biográfico que realiza en un análisis sobre Cervantes (*ibidem*, pp. 154-158; 159-200) o sobre Lope de Vega (*ibidem*, pp. 108-133). Estos entre otros posibles ejemplos de análisis realizados por Amado Alonso.

La obra sobre Pablo Neruda -nos detenemos en ella por su carácter ejemplificador- tiene una doble vertiente, muy ligada a su vez: una parte analítica, la más amplia, en que Amado Alonso estudia pormenorizadamente los elementos y los recursos del lenguaje utilizados por Neruda (la forma), y otra parte, menos extensa pero en conexión con toda su obra, que nace de las reflexiones prácticas, y que es la teorización y generalización de las ideas que tras la lectura pausada de la obra de Neruda le surgen a nuestro autor. Esta teorización apunta siempre a esa crítica sentimentalista a la que estamos haciendo referencia, como objeto final del análisis literario.

Ya desde la presentación de la obra, para caracterizar la poesía de Neruda, Amado Alonso no realiza un análisis idiomático, lingüístico, etc., sino que, desde un punto de vista más subjetivo, y tras muchos análisis del sistema expresivo del autor, presenta la valoración de la obra de Pablo Neruda, refiriendo tres versos de la "Oda con un lamento":

*"O sueños que salen de mi corazón a borbotones,
polvorientos sueños que corren como jinetes
negros,
sueños llenos de velocidades y desgracias.*

Es una poesía" -dice Amado- "escapada tumultuosa

de su corazón, romántica por la exacerbación del sentimiento, expresionista por el modo eruptivo de salir, personalísima por la carrera desbocada de la fantasía y por la visión de apocalipsis perpetuo que la informa.⁵"

En esta valoración (que como toda "Presentación" está hecha al final de la elaboración de la obra, esto es, teniendo en cuenta el análisis lingüístico y literario de la obra de Neruda, ya realizado previamente) se vuelve a probar la intención de Amado Alonso de realizar una Estilística que escapara a los límites tradicionalmente marcados para ella, con una tendencia a la teorización literaria, y al análisis práctico-analítico de conjunto.

Amado Alonso es consciente de la dificultad que entraña enfrentarse al lenguaje literario, a la poesía, y en especial a determinado tipo de poesía (la poesía no tradicional). Hay poesía difícil de entender y otra que no lo es, pero en el caso de Neruda el lector, y Amado como tal, debe realizar un esfuerzo de comprensión para poder asir la totalidad del sentido. No hay ninguna necesidad verdadera de que la poesía sea difícil de entender para que sea una poesía bella, bien construida y de altura poética -según Amado-, pero hay

⁵ AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda (Interpretación de una poesía hermética)*, cit., p. 7.

poesía -la que no es tradicional- que tiene un modo de expresión difícil para no perder rasgos esenciales de sí misma: no puede ser expresada de otro modo, y ahí es donde entra la función del lector/crítico, para desentrañar el ropaje donde se encuentra bellamente envuelta.

Esta opinión de Amado Alonso es una clara llamada a la relativa independencia de la poesía respecto a su creador (al poeta); la poesía como algo autónomo, que se presenta ante el lector, en un primer momento, ya que después la sombra del creador -su sentimiento e intuición- planeará por encima de la obra, estará presente en el lector como hilo conductor, y mediatizará la recepción de la poesía. Como hemos señalado en la anterior cita textual, el poeta -cada autor- crea a borbotones la poesía que le sale del corazón, y sólo puede dar una forma muy mediatizada a ese sentimiento, fantasía y visión que ha surgido de forma tumultuosa de su interior. Por lo tanto la poesía posee para Amado Alonso una cierta independencia respecto de su creador, que puede ser separada de éste. Sin embargo, ese nacimiento tumultuoso necesita, si quiere convertirse en poesía integral -según Amado Alonso-, de un trabajo de pulido por parte del poeta:

"La poesía integral nada deja en bruto, en ella toda materia acogida -sentimientos, intuiciones, pensamientos, fraseo, hasta el cuerpo sonoro de

las palabras- queda traspasado de su luz y configurada por su intención de sentido"⁶.

Así pues, de nuevo nos presenta Amado Alonso una doble finalidad de su estudio estilístico, que no sólo es aplicable a esta obra sino que es extrapolable a toda la obra de Amado y a su Estilística. Por un lado se encuentra la necesidad de interpretar la índole de la poesía, y por otro -y muy relacionado con éste- de "explicar las dificultades de comprensión provocadas siempre por los especiales procedimientos expresivos"⁷. Es una doble finalidad interrelacionada: se propone explicar el sistema expresivo para interpretar lo poético, y necesita entender la índole de la poesía para explicar el sistema expresivo y los procedimientos utilizados.

Este trabajo -como vemos- es el mismo que Amado Alonso propone para su estilística y que ya hemos destacado. Podría resumirse en interpretar para comprender y sentir. Pero interpretar conlleva ver los rasgos de originalidad del autor; esto exige a su vez un estudio de fuentes e imitadores, para poder destacar qué ha hecho el poeta con el material -simbólico algunas veces- y con los procedimientos expresivos. Sin

⁶ ibidem, p. 8.

⁷ Ibidem, p. 9.

embargo, y dentro de su postulado estilístico, el primer fin no se podría obtener sin el estudio de los procedimientos expresivos. Por eso, en sus análisis estilísticos pone su empeño en ello. En el caso del estudio sobre la poesía de Neruda también sucede lo mismo, e incluso llega a señalar que un capítulo, el séptimo, podría hacerse extensivo a todos los poetas modernos, a modo de "Poética"⁸. Ello significa que ahí pretendió generalizar su estudio, y no sólo realizar un exhaustivo examen estilístico de la poesía de Pablo Neruda, y acabar en él; sino dar un sesgo generalizador aplicable si fuera posible a la poesía moderna: surrealista, expresionista, vanguardista, futurista, etc...

En la obra que dedica a Neruda -por ejemplo-, Amado Alonso, consciente de que se enfrenta con una poesía hermética -y juvenil- va a extremar el análisis pormenorizado de la forma como modo de interpretación de la poesía, para que este estudio le ayude a desentrañar las emociones y sentimientos -enfrentamientos del hombre ante su existencia- por el análisis de sus herméticas expresiones. Se trata, por tanto, de la utilización de la forma como modo de interpretación de la poesía. Después, en un segundo

⁸ Incluso propone un nombre: *Introducción al "trobar clus" moderno*, en: AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda (Interpretación de una poesía hermética)*, cit., p. 9.

momento, le tocará al sentimiento, que es precisamente lo que preside esa interpretación y la da sentido.

Como buen estilista considera que existe una relación directa entre el sentimiento y su expresión adecuada. Por lo tanto, Amado considera que toda poesía es analizable en tres elementos: **El sentimiento, la expresión (adecuada), y la representación.**

El sentimiento: Tras la formulación idiomática se encuentra, en lo hondo, el sentimiento, de donde fluye la expresión que se encuentra ante nuestros ojos (en Pablo Neruda el ensimismamiento, de la melancolía hasta la angustia).

La expresión se encuentra inserta en la lengua como sistema⁹, y su adecuación a la representación adecuada del sentimiento es un acto de elección del poeta, que conlleva el dominio de la misma.

La representación supone una técnica, y parte del conocimiento del sentimiento y de la expresión. Es la ejecución adecuada de lo uno en lo otro lo que dará carácter de poesía a la obra. Será esta representación

⁹ Véase más adelante ("Amado Alonso y F. de Saussure") la importante transformación a la que somete nuestro autor a los conceptos saussureanos, y en especial a lengua/habla, desde su perspectiva idealista, y la importancia que otorga a la lengua como sistema y al concepto de valor.

la que cambie en muchas ocasiones con respecto a una muy cercana forma de expresión. Ello indicará el cambio del sentimiento del poeta en relación con esa imagen. Puede haber una mayor o menor identificación entre el poeta, su sentimiento y lo representado, pero en cualquiera de las representaciones se trasluce la forma interior del poeta ante lo representado¹.

El análisis realizado por Amado Alonso comienza siendo un análisis de contenido, del sentimiento, para saber y analizar lo que el poeta ha visto:

"Los ojos del poeta , incesantemente abiertos, como si carecieran del descanso de los párpados ("Como un párpado atrozmente levantado a la fuerza"), ven la lenta descomposición de todo lo existente en la rapidez de un gesto instantáneo, como las máquinas cinematográficas que nos exhiben en pocos segundos el lento desarrollo de las plantas"².

Después le resultará mucho más difícil saber qué actitud adoptará ante la realidad, qué sentimientos se apoderaron de él y expresó. Pero el crítico, Amado

¹ AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda (Interpretación de una poesía hermética)*, cit., pp. 17-19; Ahí podemos encontrar una comparación de la representación en imágenes de un mismo material objetivo -el mismo autor, en dos épocas- que marca un paso de la melancolía de Pablo Neruda a la angustia. Se trata de un estudio predominante del contenido, del qué dice, frente a cómo lo dice.

² Ibidem, p. 19.

Alonso en este caso, necesita del apoyo de los datos objetivos, biográficos, históricos, las fuentes literarias... para poder centrar acertadamente estos sentimientos (angustia, nostalgia, vivir hacia la muerte, melancolía, amor, desamor, desesperación, etc.). Pero esto ya con un análisis de la forma idiomática, por lo que no se puede tildar a la crítica que realiza Amado Alonso ni de sentimentalista, aunque se apoye en el sentimiento y le busque denodadamente, ni puramente formal, aunque parta siempre del estudio inmanente de la obra, de los rasgos lingüísticos más destacables de la misma.

El poeta ve, contempla e intuye: vive y sufre lo contemplado, intuído o sentido y luego lo plasma en su obra. El crítico (y el lector en otra medida, como hemos señalado) debe ser consciente de esto al realizar su estudio y tener en cuenta esta perspectiva:

"Es lo invencible intuído por el poeta, visto, contemplado. No es sabérselo, comprenderlo con la razón; es sentirlo, vivirlo, sufrirlo con las raíces de la sangre"¹².

Así, Amado Alonso realiza continuos análisis de las imágenes, análisis de la "visión" del poeta, tanto de la visión externa como -y sobre todo- de la visión

¹² Ibidem, p. 21.

interna, de su actitud ante la vida. El poeta -Pablo Neruda, Quevedo, Borges, etc.- ve, siente y expresa. Nuestro autor analiza en un primer momento las imágenes que son expresión de la visión que de la realidad (vista e intuida) tiene el poeta para desentrañar el sentimiento. Este análisis de imágenes se apoya también en el estudio del vocabulario (sinónimos) y de la sintaxis. Relaciona esta visión del poeta con el mismo poeta y con la realidad en la que vive: normalmente es un reflejo majestuoso de ella. Amado Alonso no puede separar, en su primer análisis, al poeta y la poesía de la realidad. Hay saltos continuos entre lo uno (poeta-poesía) y la otra (realidad), ampliando la visión del crítico acerca del sentimiento emergente del poeta, y así explica muchas de las obras literarias como producto de su tiempo¹³.

La diferencia para Amado Alonso es que la época, la historia, el arte, trata la realidad (del signo que sea) pero el poeta siente la realidad. Y es el sentimiento del poeta, esa expresión oculta de una realidad, lo que busca A. Alonso en sus análisis literarios, ya que del estudio de la realidad se ocuparán otras disciplinas. A él le interesa la realidad en la medida en que ha influido en la obra (en

¹³ En la poesía de P. Neruda es un mundo en desintegración, que afecta a todos los niveles; desintegra a las cosas a las personas y a las ideas.

el poeta al poetizar), y en la medida que sirve para llegar al sentimiento y al placer estético.

De este modo, Amado Alonso va explicando la visión del mundo, de la realidad (de su mundo nos atreveríamos a decir, por su visión de las cosas y realidades, y no sólo por su visión de la realidad) que tienen los autores por él analizados, a través de las expresiones e imágenes representadas en sus obras; de ahí vuelve a la realidad y de nuevo a las formas, para ahondar en el creador, en el sentimiento del creador. Es necesario, según Amado Alonso, estudiar la realidad para ver la concepción de la realidad personal del poeta. Y después analizar esa concepción de la realidad y el sentimiento básico del poeta para poder comprender la poesía¹⁴.

La interpretación de la poesía va en aumento hacia el desentrañamiento del sentimiento del autor. Analiza la poesía, las imágenes en las que se detiene, dentro de la atmósfera de la obra, dentro de la

¹⁴ Este modo de comprensión de la poesía, lleva a Amado Alonso incluso a comparar obras temporalmente distintas, para poder analizar la evolución y logro de la poesía, siempre teniendo en cuenta el sentimiento del poeta y la concepción de la realidad. Cfr. AMADO ALONSO, *Poesía y estilo de Pablo Neruda (Interpretación de una poesía hermética)*, cit., pp. 27-30.

atmósfera vital del autor también¹⁵. Nos presenta Amado la contextura emocional del poeta, junto con el mundo y la vida.

10.1.1.-Sentimiento e intuición.

Sentimiento e intuición son para nuestro autor como la cara y la cruz de una moneda, y están en la raíz de toda creación poética¹⁶; es, por tanto, lo que sustenta el lenguaje poético y la obra literaria globalmente. Amado Alonso no sólo los considera el punto de partida de la creación poética (no en vano debido a ellos el autor se pone a crear una obra poética), sino que también los considera el punto de llegada del lector, cuando ha profundizado y desmaterializado el texto tras un proceso correcto y adecuado. Para nuestro autor el sentimiento es lo fundamental de la obra literaria y lo que sostiene la poeticidad:

"Lo poético de una poesía consiste en un modo

¹⁵ Ibidem, pp. 31-32.

¹⁶ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda (interpretación a una poesía hermética)*, cit., p. 33 ("En la raíz de toda creación poética hay dos cosas que son como la cara y la cruz de la onza: sentimiento e intuición"); ALONSO, A., "Clásicos, románticos, superrealistas", cit., p. 24; ALONSO, A., "El ideal clásico de la forma", cit., p. 32.

coherente de sentimiento y en un modo valioso de intuición"¹⁷.

Por lo tanto, Amado Alonso dirige sus análisis hacia la búsqueda del sentimiento e intuición primeros del autor, como elementos que dan sentido y coherencia a la obra completa. Parte de la idea de que el sentimiento no sólo es vivido y sufrido, sino que también es *intuido*: es contemplado y elevado a forma por el creador de la obra literaria. Hay, pues, una intuición del sentimiento; pero además la intuición se vuelve hacia las cosas, en busca de la expresión adecuada y del contagio sugestivo del sentimiento. Por lo tanto, la intuición materializa el sentimiento por medio de imágenes, comparaciones, metáforas, etc., como expresión indirecta de la intuición sentimental del autor; la manifestación del sentido poético intuido sentimentalmente se realiza, pues, por medio de esas imágenes, metáforas (representación de objetos materiales en general)... en las que a su vez hay

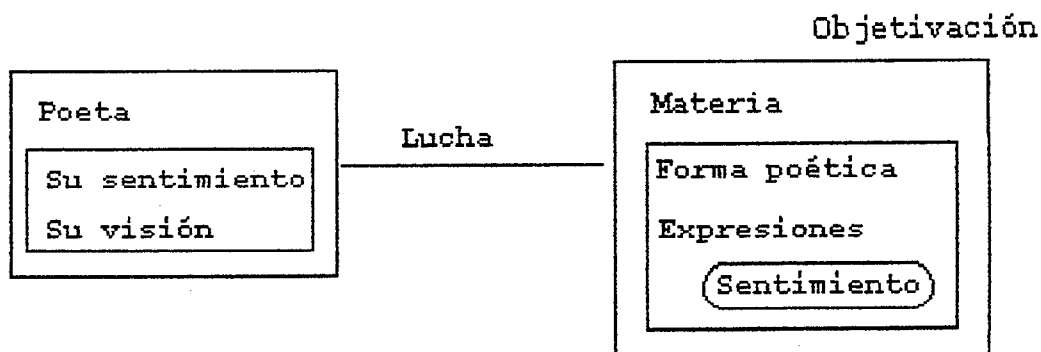
¹⁷ ALONSO, A., "Sentimiento e intuición ", cit., p. 11; Amado Alonso, que reconoce lo poético y la raíz de la creación literaria, realizará un análisis amplio sobre ello dedicándole varios artículos; véase: ALONSO, A., "Intuición y sentimiento" y "Enajenamiento y ensimismamiento en la creación poética, en: ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda (interpretación a una poesía hermética)*, cit., pp. 36-85; ALONSO, A., "Clásicos, románticos, superrealistas", cit., pp. 19-28; ALONSO, A., "El ideal clásico de la forma", cit., pp. 29-50; ALONSO, A., "Sentimiento e intuición en la lírica", cit., pp. 11-18; ALONSO, A., "Vida y creación en la lírica de Lope", cit., pp. 108-133.

nítidas intuiciones imaginadas, y vagos atisbos del poder sugestivo.

Así pues, Amado Alonso parte de la idea de la existencia del desvío en el lenguaje literario -con todo lo que esto conlleva-, y otorga al creador de las obras literarias una capacidad de elección: el poeta elige unas imágenes y no otras, dependiendo de si se adecúan mejor o peor a la intención de expresión sentimental buscada en el momento de la creación. Por lo tanto, en el análisis estilístico propuesto por nuestro autor se considera necesario el examen de las imágenes utilizadas, de la forma en general, para saber el porqué de la elección de las mismas por el autor, y así poder alcanzar el sentimiento que las generó. Amado Alonso, siguiendo esta línea teórica, analiza las imágenes de la obra (puede verse por ejemplo en la obra sobre la poesía de Neruda), explica los motivos de esa elección, y después de analizarlas les da una explicación, una razón de ser en la obra, y amplía y generaliza su contenido y significación hacia algo más trascendente; pero todo ello sin tomar las imágenes de forma aislada -en último término- sino dentro de la globalidad del hecho literario, teniendo en cuenta su construcción formal, la imagen en sí, el contexto donde se halla, al autor, su pensamiento, etc. Partiendo del mínimo análisis, y teniendo en cuenta cada elemento, nuestro autor explica (recordemos ahora el método

propuesto por L. Spitzer, el círculo filológico, que sigue Amado Alonso) el poema en cuanto a su forma y la relación de ésta con el contenido, no sólo el que se encuentra indicado sino también el sugerido por esos elementos constructivos; desde ahí el análisis de Amado Alonso se orienta hacia la intención del creador de la obra, pero sin perder el contacto con el texto material. Partiendo del análisis de imágenes, formas gramaticales y palabras, realiza una generalización que le acerca intuitivamente hacia el sentimiento del autor.

Así pues, como muestra la siguiente figura (fig.10) entre el poeta y su obra, la objetivación de su propia visión del mundo y del sentimiento, se establece una lucha -la creación literaria-. Por ello Amado Alonso considera necesaria la presencia del autor en la obra para realizar un correcto análisis de la misma, así como interpretarla correctamente. Véase en la figura 10 la separación existente entre la realidad y el poeta, por un lado, y la obra de arte, por otro, dentro del planeamiento inicial de A. Alonso; del análisis correcto de la lucha establecida entre ellos dependerá el éxito en la comprensión e interpretación de la obra de arte.



(FIG. 10)

Por tanto, el método que utiliza Amado Alonso para alcanzar el sentimiento del autor inserto en la obra es la intuición del lector/crítico. Siguiendo el método propuesto por L. Spitzer, y con la ayuda de su intuición, se apoya en las frases, palabras, imágenes, formas gramaticales, etc., para explicar desde allí el resto del poema: explica lo que el poeta intuye, o imagina, o siente; explica lo que el poeta pone, pero también lo que no pone, y también por qué lo pone, y no tiene ningún prejuicio en utilizar explicaciones de la época en que vive el autor, o de escuela o grupo poético, para aclarar algunos puntos. Y, por supuesto, como crítico literario que es, y partiendo del estudio que hemos señalado, da sus propios juicios de valor

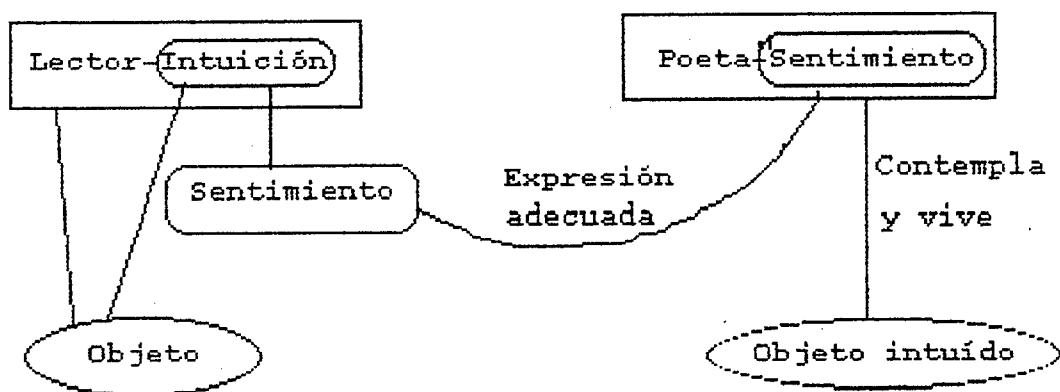
sobre la obra analizada¹⁸. Es, como se ve, algo más que un análisis estilístico, ya que tiene una faceta crítica -otorga juicios de valor-, y un aspecto teórico, pues expresa una teoría propia del análisis y estudio de las obras literarias.

Ése sería el camino inverso al de la creación literaria seguido por el autor, que debe realizar todo lector o crítico, según Amado Alonso. Consiguientemente, aunque en un primer momento se pueda pensar que la obra de Amado Alonso peca de un excesivo sentimentalismo, si se realiza un estudio global de la misma se puede ver que ese sentimentalismo está siempre en íntima conexión con el análisis formal, inmanente, y que tiene su base y sustento en los análisis lingüísticos que preconiza y lleva a cabo nuestro autor. Por lo tanto, el sentimiento es la base y raíz de la creación poética, pero sustentada por una materialidad que la conforma, y que A. Alonso estudia para alcanzar la intuición sentimental primera del autor.

En la figura 11 se representa cómo la intuición del lector busca en el objeto -poema, obra de arte- y configura un sentimiento, que será el mismo que el del

¹⁸ Cfr. ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., (toda la obra es un análisis de este tipo que hemos señalado, pero en especial se puede ver una pequeña muestra en las páginas 38-43).

autor si ha habido una expresión adecuada y una correcta comprensión e interpretación de la obra. El correcto análisis del material estudiado (del objeto global: poema, obra de arte) nos llevará a la comprensión de la intuición primera del autor.



(FIG. 11)

Al analizar los poemas Amado Alonso se encuentra con que en algunos casos se produce un desequilibrio entre la intuición y el sentimiento; ello provoca un hermetismo mayor de la obra, ya que aumenta la dificultad de comprensión de la misma (en la mayoría de los casos porque la intuición no es expresada). Por ello Amado considera necesario un cierto equilibrio entre el sentimiento y la intuición del poema, ya que si el poeta se aplica a representar una intuición, el

sentimiento de esos versos disminuye considerablemente, y viceversa, si el sentimiento ocupa mayoritariamente el poema, la intuición se verá reducida, y aumentará la dificultad de comprensión del mismo¹⁹.

De este modo, según Amado Alonso podemos distinguir dos tipos de intuición: por un lado la intuición intelectual o práctica de los objetos; por otro la intuición poética, que es sentimental "y consiste en encontrar al objeto un sentido profundo y universalmente valioso, sentimentalmente justificado"²⁰. Esta última intuición es la que tuvo el autor al poetizar, y la que debe utilizar el lector para alcanzar el sentimiento del autor, y se basa tanto en la intuición intelectual como en los objetos reales representados con otra intención significativa. Por ello A. Alonso insiste en la necesidad de distinguir tres elementos para poder entender la poesía:

"Una distinción triple: el objeto real representado, la intuición o visión de un sentido para ese objeto y el estado emocional del poeta donde la intuición se justifica... La intuición actúa en doble dirección: por un lado da al objeto real su construcción peculiar con un sentido adecuado al estado sentimental; por

¹⁹ Ibidem, p. 42 y 48-49.

²⁰ Ibidem, p. 46.

otro, se vuelve hacia el sentimiento mismo, contemplándolo, configurándolo y constituyéndolo determinadamente. En suma, la intuición es sentimental doblemente: primero, porque, al intuir el poeta la realidad externa, le halla un sentido que es valedero sólo desde el sentimiento, como si el sentimiento viera y comprendiera las cosas a su modo; y segundo, porque el poeta intuye y forma su propio sentimiento. Del estado sentimental del poeta sólo cuenta poéticamente aquello que se ha salvado y objetivado configurándose en intuiciones"²¹.

Amado Alonso se ocupa en su estilística como Ciencia de los estilos del acento personal de un autor en la lengua literaria (es lo que hemos llamado estilística del habla). José Portolés considera que partiendo de la concepción psicologicista de Bergson, Amado Alonso se preocupa por averiguar el modo de objetivación del sentimiento poético en la obra artística y circunscribe su estilística a un proceso,

²¹ Ibidem, p. 48.

no a un acto como sucede en el caso de Dámaso Alonso²². Todo el análisis se centraría en el proceso de creación, concretamente en la reconstrucción y recreación de las vivencias estéticas originales del autor; D. Alonso, por ejemplo, circunscribe su objeto de estudio a un acto ya efectuado. Su estilística tiene por objeto el habla en lo más creativo, la literatura. Pero Amado Alonso, que como muy bien dice J. Portolés, sí circunscribe la estilística a un proceso principalmente, también se preocupa de la obra literaria como acto; analiza el hecho literario, su estructura, sus formas idiomáticas, el ritmo... y ahí es donde encuentra el impulso necesario para acceder al sentimiento inicial del autor, a la "almendra poética". Esto no significa únicamente un estudio estilístico de la literatura como proceso, sino que pone en la base de éste el estudio de la literatura como acto. Parte, por tanto, de un estudio idiomático en profundidad, un estudio también estructural y de la construcción entera de la obra, y, fijándose en esa realidad objetivada, en esa forma poética, intenta dar el salto que le lleve al proceso de construcción, al sentimiento inicial del autor, a la almendra poética. El estudio estilístico de la literatura como proceso será, eso sí, el último, ya que se quiere acceder a lo verdaderamente poético -que para A. Alonso está en el sentimiento y la intuición- y

²² PORTOLÉS, J., *Medio siglo de filología española (1896-1952), Positivismo e idealismo*, cit., cap. VIII.

se sigue el camino inverso de la creación literaria (a partir de una intuición primera); pero antes realizará el estudio de los elementos que conforman esa realidad objetiva.

Al estudiarlo como proceso lo realiza por un camino con sentido de ida y vuelta: del sentimiento a la realidad objetivada, y de la realidad objetivada al sentimiento (es un continuo movimiento de lanzadera). La primera vía es la seguida por el autor, que es quien toma la realidad. La segunda vía es la seguida por el lector, que no se debe quedar en esa realidad, sino que a partir de ella debe llegar al sentimiento inicial del autor, por un camino de doble dirección del objeto hacia el sentimiento, y del sentimiento hacia el objeto -para comprobar si la primera intuición era la correcta. Ahora bien, nos podemos preguntar si es posible alcanzar el sentimiento del autor, o bien sólo un espejismo del mismo. A. Alonso cree posible alcanzar ese sentimiento, realizando un análisis lingüístico serio y orientado hacia ello, y teniendo en cuenta otros tipos de análisis (de fuentes, de época, del autor...), como él mismo hace en sus trabajos prácticos.

10.1.2.- El proceso de creación

Acabamos de indicar que para Amado Alonso su estilística se circunscribe a un proceso más que a un acto, y será el conocimiento de ese proceso de creación, realizado a la inversa, lo que ayudará al lector a acercarse a lo verdaderamente poético que hay en la obra, y a alcanzar el placer estético. Así, Amado Alonso se preocupa de conocer este proceso, para poder realizar el camino inverso en sus análisis (como aconseja al lector). Estamos por tanto ante una teoría de la creación poética que explica buena parte de las ideas que nuestro autor tiene sobre la Literatura y sobre el análisis de la misma.

El proceso de creación comienza cuando un autor, muchas veces por un estímulo externo, ve y contempla su sentimiento. Entonces siente deseo de poetizar y su sentimiento se tensa. El estado sentimental busca salir fuera de sí, identificarse con un modo de realidad objetiva, una realidad donde se cristalice el sentimiento inicial. El punto inicial de la creación poética es, pues, una cierta disposición sentimental. El sentimiento puede ser o bien vivido por el poeta, o bien contemplado y configurado por el poeta (una unidad intencional creadora del momento espiritual). La actitud sentimental puede tener una base

autobiográfica, haber nacido de sucesos particulares, ser un refugio del poeta..., pero también ser simplemente actitudes sentimentales superpuestas, no autobiográficas. Lo importante es que el poeta tiene ese sentimiento y necesita objetivarlo. Después el sentimiento se irá formando y transformando con la creación literaria²³.

Una vez activada esa contemplación del sentimiento, en la que el poeta deja de ser un mero espectador, comienza el poema. El sentimiento se hace prototipo. Pero antes de objetivarse el sentimiento se necesitan unos elementos que analizamos siguiendo a Amado Alonso.

El poeta, después de una disposición sentimental, alcanza un sentimiento unitario por medio de la inspiración. **Inspiración** "es un estado espiritual del poeta excepcionalmente tenso, en el cual sus facultades se elevan a una potencia incalculable,

²³ Lo más importante no es el tema tratado por el poeta (histórico, autobiográfico, de ficción...) sino el modo de tratarlo por éste; así dice Amado Alonso que "el poeta lo es porque ve las cosas *sub specie aeternitatis*, lo mismo si las inventa que si cuenta otras realmente acaecidas". Véase, ALONSO, A., *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en la "Gloria de don Ramiro"*, cit., p. 79.

espoledadas por el prurito de la creación poética"²⁴. La inspiración "es esa privilegiada tensión creadora". Esta tensión creadora está dirigida hacia la expresión constructiva, hacia la forma²⁵.

El último elemento de esta "primera fase" de creación poética es la intuición²⁶. "La intuición -dice Amado Alonso- consiste en una visión penetrante de la realidad y el hallazgo de un sentido de las cosas más hondo que el práctico que le da nuestro intelecto"²⁷. Es el descubrimiento de ese inesperado sentido valioso que tiene la realidad representada. La intuición busca y configura el sentido último del objeto para que sea la expresión exacta del sentimiento del poeta. Es, pues, "el sentido que el poeta pone en la realidad representada"²⁸.

²⁴ ALONSO, A., "El ideal clásico de la forma poética", cit., p. 29.

²⁵ ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos", cit., p. 93; también la define como "la tensión del espíritu producido en el poeta por el prurito de la creación poética"; ibidem p. 96.

²⁶ Véase el apartado anterior, donde hemos tratado con mayor profundidad a la intuición en relación con el sentimiento.

²⁷ ALONSO, A., "Sentimiento e intuición en la lírica", cit., p. 11.

²⁸ ALONSO, A., "El ideal clásico de la forma poética", cit., p. 32.

La relación de estos tres elementos en el proceso de creación poética (sentimiento, inspiración e intuición) no es de causa a efecto, sino que se realiza con movimientos de lanzadera: cuando el sentimiento alcanza una cierta disposición y una tensión especial, que es lo que conocemos como inspiración, surgen las intuiciones de carácter poético; la relación de estos tres elementos es arbitraria, y de ella surge como consecuencia una forma que refleja el vivir psíquico²⁹.

Eduard Spranger, para quien toda la actividad estética consiste en transformar las impresiones en expresiones, llama a este primer momento de la creación literaria impresionismo³⁰.

El sentimiento unitario necesita ser objetivado en una realidad. El sentimiento provoca la actividad de

²⁹ ALONSO, A., "Sentimiento e intuición en la lírica", cit., p. 13.

³⁰ E. Spranger distingue tres momentos en la creación: 1.- *Impresión*: un producto objetivo concreto-sensible dado en la realidad o creado en la fantasía, que en su significado emocional es percibido como vivencia psíquica. 2.- *Expresión*: la exposición concreto-sensible de mi contenido psíquico fantásticamente ampliado a base de un material real o imaginado. 3.- *Forma*: resultado del proceso de compenetración entre impresión y expresión. Estado de equilibrio y armonía entre el factor subjetivo y objetivo. Véase, ALONSO, A., y LIDA, R., "El concepto lingüístico de impresionismo", en: VV.AA., *El impresionismo en el lenguaje*, Universidad de Buenos Aires, 3ª ed., 1956, pp. 158 y ss.

la fantasía y la fantasía da estructura al sentimiento³¹. Será la fantasía del poeta la que escoja para todo el poema esta realidad y no otra, eligiendo unos trazos y desdeñando otros, y disponiéndolos de forma intencional. La fantasía del poeta añade imágenes orientadas hacia el sentimiento y la intuición. Ante el poeta se presentan muchas intuiciones y la fantasía del poeta elige una. La fantasía realiza la traducción de ese sentimiento y será en cada construcción de la fantasía donde el sentimiento se encuentre a sí mismo³². La fantasía del poeta interviene exigida por la afectividad, por un modo de emoción. Por esta razón tiene mucha importancia el estudio del lado afectivo

³¹ En este momento del proceso de creación "el sentimiento se va formando y transformando con la creación poética. El sentimiento provoca la actividad de la fantasía y la fantasía da estructura al sentimiento". Así pues, las imágenes y las figuras objetivas en general brotarán del fondo sentimental del poeta. Cfr. ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., p. 70.

³² Cuando la fantasía del poeta elige una realidad donde pueda objetivarse el sentimiento es consciente de que ésta no debe representarse mediante el lenguaje. No es una mera impresión. Por lo tanto está influido por su psicología (emoción, afecto...) y por su actividad intelectual (memoria, encasillamiento de los elementos del lenguaje...). Todos estos elementos aparecerán junto al sentimiento en la representación de éste, en el lenguaje, por el poder evocador y de sugerencia de las palabras. Es labor del crítico la intuición de estos elementos y el rigor de su análisis. Esto lo veremos en profundidad en el apartado "Evocación y sugerencia" y al referirnos al "Impresionismo" en este mismo trabajo.

del lenguaje, que es lo que busca en él Amado Alonso³³.

El sentimiento, que no es racional, no se puede objetivar en sí mismo y sale fuera de sí para buscar el resonador, la realidad donde se pueda cristalizar. El sentimiento busca un perfil ideal de sí mismo y las intuiciones elegidas le van tallando este ideal. Para ello el poeta debe luchar con la materia, depurarla, para convertirla en forma y configurarla poéticamente (es la desmaterialización de lo contemplado). Debe buscar expresiones que lo sean a la vez del sentimiento y de la intuición. El poeta va dando estructura poética a su sentimiento primero, orientándolo hacia un sentir ideal. Esta forma es una obra del poeta, y es creación estética. La llama del placer estético de la creación incendia e ilumina al sentimiento, al pensamiento y a la fantasía:

"De todas las intuiciones -escribe A. Alonso- e imágenes que se presentan en tumulto en el ánimo del poeta inspirado, el poeta elige aquéllas que más atinadamente cooperan en la expresión del sentimiento. Es el sentimiento el que las busca y conjura para expresarse"³⁴.

³³ ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas hispanoamericanos)*, cit., p. 77.

³⁴ ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 105.

El sentimiento, por su carácter irracional, para poder objetivarse necesita el contagio sugestivo. Este contagio se consigue de dos formas: a) Objetivando el sentimiento (es la construcción de un modo de realidad que sea como el resonador) y b) por medio de juegos rítmicos del lenguaje poético (palabras, formas sintácticas, imágenes, metáforas)³⁵.

A) **Objetivar el sentimiento:** una vez elegida la intuición, el sentimiento cristaliza en la realidad. El poeta debe expresar su estado sentimental a través de un modo de realidad, indirectamente. Frente al sentimiento se presenta la realidad, que es materia, consistencia real del sentimiento. Entre el sentimiento y la realidad no hay un corte, sino un movimiento de lanzadera, ya que la realidad es estructurada por el sentimiento, y el sentimiento sólo adquiere consistencia y estructura en la realidad (que es su objetivación). Ahora sentimiento y realidad aparecen juntos. La intuición poética descubrirá el sentido valioso de la realidad representada, que de mera materia va a pasar a ser forma con sentido. Lo poético de esta realidad representada consiste en el sentido profundo e inesperado que el poeta le encuentra. Esa realidad ha sido elegida por la fantasía del poeta y estructurada de forma intencional. El sentimiento busca

³⁵ ALONSO, A., "Sentimiento e intuición en la lírica", cit., p. 17.

la realidad no como mero transporte de un contenido ya listo sino como formante. Para Amado Alonso no sólo es formante la forma sino también el contenido³⁶.

B) Contagio sugestivo por medio de los juegos rítmicos propios del lenguaje poético: Viene dado por las palabras empleadas, por las fórmulas sintácticas, por las imágenes y metáforas, etc. También viene dado por las imágenes escogidas por el poeta para mostrarnos un sentimiento. Esas imágenes y metáforas, elegidas por la fantasía son significativas y contagian indirectamente el sentimiento que el poeta no puede expresar directamente. La representación de la realidad supone un pensamiento racional, que no es poético. Por ello la trasmisión poética se vale de constantes desajustes entre lo que dice el pensamiento racional y lo que dice la atención poética.

La representación de la realidad se hace, pues, mediante un pensamiento racional (no poético). Este pensamiento es necesario tanto para la trasmisión y comprensión de la obra poética, como para objetivar el sentimiento y la intuición poética en un modo de realidad. El pensamiento racional se manifiesta mediante el lenguaje. El sentimiento no sólo se

³⁶ ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 90; ALONSO, A., "Vida y creación en la lírica de Lope", cit., p. 111.

expresará en el contenido del poema, sino también en la forma; por esto es necesario el estudio en profundidad de las formas idiomáticas y del contenido para alcanzar el sentido completo. No es posible realizar un estudio aislado porque nos quedaríamos a mitad de camino en la comprensión de la obra literaria³⁷.

La creación poética consiste fundamentalmente en transfigurar el sentimiento vitalmente sufrido en sentimiento lleno de sentido ejemplar. Las imágenes, construcciones objetivas y los procedimientos rítmico-melódicos de la frase contagiarán el sentimiento de forma sugestiva. Así el lector podrá zambullirse en cada sentimiento originario y contemplarlo en sí mismo. Una vez que esté en ese sentimiento comprenderá perfectamente las imágenes³⁸.

De esta forma resume Amado Alonso el proceso de

³⁷ Escribe Amado Alonso: "Los tres elementos que hasta ahora hemos considerado: el sentimiento, la realidad objetivada y la intuición poética de sentido, se manifiestan en un pensamiento cuya naturaleza, como tal, es intelectual; este pensamiento, a su vez, se expresa en una construcción idiomática en donde las palabras, sus giros y su materia fonética se comportan de manera específica en cada lengua. En suma; el sentimiento tiene sus propias leyes de entidad y de identidad. La intuición de sentido tiene las suyas; las cosas consideradas tienen su peculiar regulación; el pensamiento intelectual, sus exigencias de validez, y el idioma, sus reglas"; ALONSO, A., "El ideal clásico de la forma poética", cit., p. 39.

³⁸ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 78-79.

creación poética:

"De la maraña de elementos que la realidad ofrece, el poeta elige unos pocos porque su mirada espiritual, aguzada en el trance de tensión creadora, intuye en ellos un sentido profundo que la realidad no da; prescinde de todos los otros ajenos al sentido que le obsesiona, y dominado por la intuición de ese sentido y por la delicia de ir creándolo, se deja asaltar por asociaciones y recuerdos y su fantasía forja invenciones que cooperan en su expresión. Sentido no racional sino emocional... El último sentido poético es, pues, una atmósfera sentimental sin posible traducción a términos racionales, que se expresa con referencias a lo real y a lo imaginado, con vivas llamadas a los sentidos y a los recuerdos, con las mágicas asociaciones de las palabras y con el ritmo"³⁹.

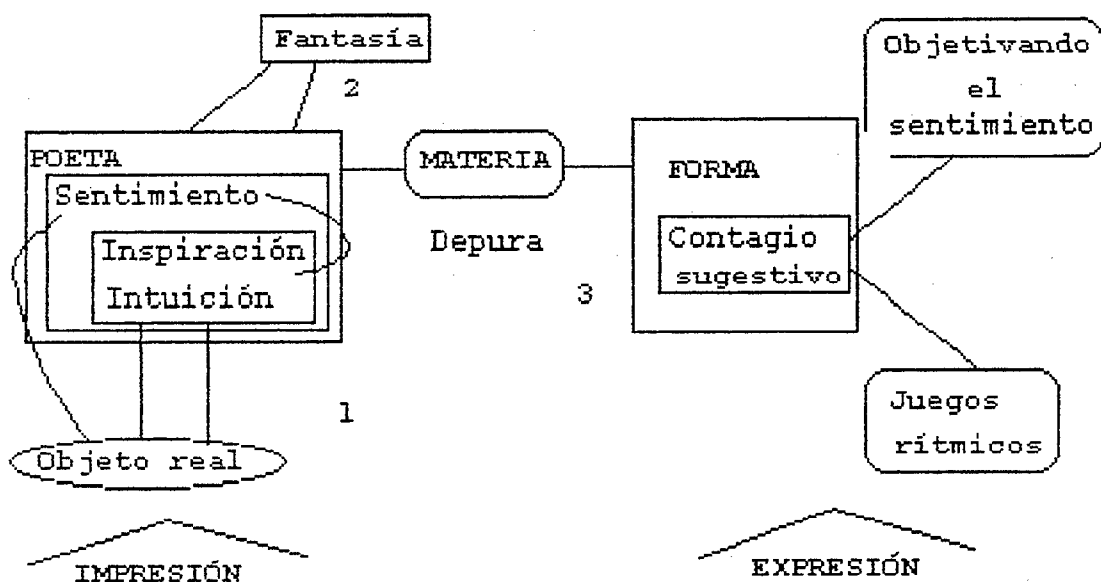
A esta reflexión teórica sobre la creación poética llega Amado Alonso a través del análisis de los poemas. Le interesa conocer el camino seguido por el poeta durante el proceso de creación para poder volver a la intuición sentimental cuando se enfrente como lector o crítico al texto. El crítico debe poseer un

³⁹ ALONSO, A., "Vida y creación en la lírica de Lope", cit., p. 113.

cierta sensibilidad y una actitud activa para sentir el goce estético; debe de poseer una especial permeabilidad a las creaciones ajenas y una buena preparación técnica, como indica Amado en el "Propósito". Debe aunar el rigor técnico con la intuición: intuición que, como en el método de Spitzer, es necesaria para captar el aspecto estilístico que nos haga salir del texto para introducirnos en la psicología del autor y así analizar el poder evocador del signo, el aspecto afectivo que se encuentra en todo signo literario (frente a la concepción de Saussure, para quien el signo estaba compuesto de significante y significado solamente). Y rigor técnico que como buen filólogo que era poseía Amado Alonso. Es necesario el rigor desde el comienzo (análisis lingüístico) hasta las conclusiones. Así lo hace cuando analiza los poemas de Quevedo, Fray Luis de León, Pablo Neruda, etc. Sin embargo se da cuenta que hay una diferencia clara entre unos autores y otros. Esta proviene del desequilibrio que hay, en algunos, entre intuición y sentimiento en las imágenes utilizadas en la construcción y el modo de estructurar los poemas, que ya hemos señalado.

De otro modo podemos expresar lo dicho hasta ahora en un gráfico (fig. 12) en el que se representa el esquema de la creación literaria expuesto por Amado Alonso: el poeta tras observar un objeto real o inventado (por medio de la inspiración y de la

intuición), lo que implica el necesario alejamiento del poeta de su objeto de estudio, y con el auxilio de la fantasía, obtiene unas materias que serán objeto de depuración. De esta manera, obtiene una forma poemática de expresión del sentimiento que ha sido objetivado, y una expresión lingüística del mismo:



(FIG. 12)

Basándose en estas ideas de la relación del sentimiento e intuición y de la estructura, distingue dos tipos de poetas: los poetas clásicos y los demás, a lo que vamos a hacer referencia explícita y amplia en otro apartado del presente trabajo.

A. Alonso, cuando analiza los poemas de Pablo

Neruda⁴⁰, quiere alcanzar el sentimiento profundo, ese ensimismamiento sufrido por el poeta antes de la creación poética. Para ello analiza, por un lado, el contenido, que le lleva a conocer qué le ha hecho escribir al poeta y lo que éste ha querido expresar. Son relaciones de fondo. Analiza la melancolía, la angustia... la visión desintegradora del mundo de Pablo Neruda. Y por otro lado, analiza las formas. Lo hará de dos maneras: a) el sentimiento integral del poeta. Esas imágenes se nos presentan objetivamente inconexas. Han saltado eruptivamente del seno emocional y nos van a conducir directamente al sentimiento del poeta. Por esto Amado Alonso trata de desentrañar el hermetismo de los símbolos, que funden imágenes y multiplican el poder expresivo y de sugerencia de ellos. b) Símbolo expresivo de la forma del sentimiento. Esto es, el análisis del ritmo, de la sintaxis, de la construcción y de los elementos idiomáticos. Aparece una serie de incoherencias estructurales que explican el estado emocional del poeta. Así pues, realiza un estudio puntual de adjetivos, adverbios, expresiones... Destaca la importancia de la construcción, de la estructura del poema. Todo ello le lleva al ímpetu emocional primero del autor.

Cuando analiza la obra poética de autores

⁴⁰ Ibidem.

clásicos también realiza un estudio de su estructura (por ejemplo la disposición de las imágenes en cuartetos y tercetos, de Quevedo), de la forma idiomática, de los procedimientos rítmico-melódicos de la frase, y también, del contenido. En este tipo de poemas las imágenes están conformadas de un modo lógico, y por ello es más fácil zambullirse en el sentimiento originario del autor.

Para Amado Alonso lo más importante es el movimiento de lanzadera que el lector debe practicar (como ya lo hizo el poeta) entre el sentimiento y la realidad. Es la mejor forma de leer la poesía y de comprender las imágenes. Estas adquirirán su verdadero valor a la luz del sentimiento original. Ello nos irá acercando cada vez más al placer estético.

Para realizar este proceso inverso a la creación literaria, el receptor debe poseer una fina intuición. El lenguaje y el intelecto nos ofrecen un conocimiento de la realidad fraudulento (según Bergson), y será la intuición, la visión directa de la realidad, la única forma de conocer. Esta intuición del receptor se fijará especialmente en algún elemento categorizado del lenguaje (que supone conocimiento subjetivo) para desde allí descubrir ese sentimiento originario, y sentir el

goce estético⁴¹.

Como ya hemos visto, Amado Alonso anuncia que la estilística "se ocupa del sentimiento..., como una creación de tipo estético-poético". A partir del análisis formal busca la "almendra poética", el goce estético, en que el autor y el receptor se funden en la contemplación de la intuición sentimental originaria.

10.1.3.- El sentimiento presente en todo tipo de obra literaria.

Una obra puede ser autobiográfica, histórica o de ficción; pero todas ellas revelan la emoción del poeta⁴². Lo histórico o lo fingido son indiferentes a la calidad poética. Son diferentes formas de representar la intuición sentimental, que incluso puede ser la misma en una manifestación que en otra. En último término el sentido poético es una atmósfera sentimental (que acompaña a un sentido práctico, formando así la construcción objetiva donde se expresa la experiencia sentimental del poeta), sin posible traducción a

⁴¹ ALONSO, A., "Americanismos en la forma interior del lenguaje", en: ALONSO, A., *Estudios lingüísticos (Temas hispanoamericanos)*, cit., pp. 61-65.

⁴² ALONSO, A., *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La Gloria de don Ramiro"*, cit.

términos reales; por tanto hace referencia tanto a lo real como a lo imaginario, a los sentimientos como a los recuerdos. El sentimiento no sólo se revela en los documentos autobiográficos, sino que se expresa en toda construcción -prosa o verso-, y en cualquiera de las formas de construcción de mundos posibles⁴³. Es cierto que muchos autores presentan referencias biográficas y es necesario conocer su vida para poder realizar una lectura profunda y seria y alcanzar el sentimiento originario⁴⁴. Pero es la fantasía la que estructura el sentimiento y elige unas imágenes u otras. Esas imágenes, y toda la obra completa, pueden ser o no de ficción. Lo que importa es la objetividad del poema (no la subjetividad de lo vivido) porque es en esa representación objetiva (en el sentido poético de la misma) donde aparece el sentimiento del poeta (independientemente de si es de naturaleza real o de ficción). En todos los casos (autobiográficos o no) el poeta conforma su sentimiento, lo construye y estructura, lo plasma y lo cristaliza. En este sentido la estilística de Amado Alonso, como *Ciencia de los estilos*, se ocupa del sentimiento (independientemente de si es un documento autobiográfico o no) como mera

⁴³ Cfr. ALBALADEJO MAYORDOMO, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.

⁴⁴ ALONSO, A., "Vida y creación en Lope de Vega", cit., pp. 109-114. Aquí destaca Amado Alonso la importancia del conocimiento biográfico para poder realizar un análisis global de los textos.

creación de tipo estético-poético; esto es, el análisis de una construcción objetiva que presenta sugestivamente la experiencia poética del creador⁴⁵.

Así pues cualquier tipo de obra literaria pondrá más énfasis en unos aspectos (formales o expresivos) o en otros (sentimiento e intuición), dando origen a diferentes formas de expresión literaria -vamos a ver la doble distinción que hace respecto a ello nuestro autor en la poesía-, que conllevarán un análisis diferente; pero en todas estas manifestaciones estará latente el sentimiento, la experiencia sentimental del creador. El modo de expresión sólo será indicativo del modo de proceder poético del autor, pero en todas las manifestaciones -ficcional o no, verosímiles o reales- navega el sentimiento del poeta como hilo conductor de la forma (interna y externa).

10.1.4.- Sentimiento y dicción

Cuando no son lectores los que acceden a la obra literaria, sino oyentes, como sucede en el caso del teatro o de la recitación poética, es necesario también que estos receptores o comunicantes "pasivos" lleguen al sentimiento originario del autor, para poder

⁴⁵ ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 93.

entender la obra y no quedarse sólo en el ropaje. Por ello Amado Alonso dice que los actores -que son el medio de expresión de esa realidad poética- deben ser ante todo expresivos, en el sentido más literal del término: ser expresión. Para ello es necesario el dominio técnico de la dicción, y las meditaciones sobre el arte de expresar. En este sentido hay que poner la dicción al servicio de la expresión y la expresión al servicio del sentimiento que se está expresando. Los actores deben haberse empapado primero de la obra, haberla sentido y comprendido tanto en su sentido poético como en su sentido práctico, para luego -como transmisores, pero también como cocreadores- hacérsela sentir al público. Tienen que presentar ante el público el mundo imaginado por el autor; para ello su dicción debe ser expresiva de la vida psíquica y ha de tener nitidez para la percepción. El actor debe instalarse en el interior del autor, vivir su impulso creador -como lector que es en ese momento- y, de una manera plástica, presentárselo al público, que a su vez recreará esa obra y esos sentimientos. Estamos, así pues, muy cerca de la interpretación en función *reproductiva* o *representativa* que Emilio Betti considera propia de la música y del teatro. En ella hay un intermediario que revive y repiensa la concepción de la obra; se trata, más que de interpretar, de reproducir interiormente, lo que entra de lleno en el plateamiento

mantenido por Amado Alonso y expuesto en esta investigación⁴⁶.

Pero, como sabemos, la realidad representada no se da de forma directa, sino a través de una construcción objetiva, lingüística, que presenta unos contenidos directamente y otros los ofrece sugeridos e indicados; por ello el actor, como mediador, tiene que tratar con detalle (comprender, aprehender, sentir,

⁴⁶ Debemos destacar la relación existente entre esta propuesta de Amado Alonso de la labor del lector/crítico como re-creador de las obras y la segunda interpretación que propone Emilio Betti, dentro de su tipología: 1.- Interpretación en función meramente reconocitiva (la interpretación filosófica, histórica y la interpretación técnica en función histórica); 2.- Interpretación en función reproductiva o representativa (la traducción, la interpretación musical y la dramática); 3.- La interpretación en función normativa (interpretación jurídica, teológica y adivinatoria). Así pues la interpretación en función **reproductiva o representativa** propuesta por Betti se encuentra en la misma línea de lo expuesto por A. Alonso respecto a la función del actor y del director teatral, o del lector en general, ya que éste, ya sea crítico o no, debe recrear la obra para alcanzar el sentimiento primero del autor que la gestó; y esto es más claro en la representación teatral. Cfr. BETTI, E., *Teoría generale dell'interpretazione*, Milán, G. Grifó, 1948-1955, 2 vols., capítulos VI y VII. En otro libro define esta función de la siguiente manera: La función "reproductiva o representativa viene caracterizada por la presencia de un intermediario que, interponiéndose entre la manifestación del pensamiento de un autor y un público interesado en entenderlas, asume el oficio de *sustituir* a una forma representativa equivalente, dotada de una eficacia comunicativa idónea a hacer entender su sentido..." "...consiste en un reproducir interno, en un revivir por adentro, que lleva a repensar la concepción, a volver a evocar la intuición, expresa o implícita en la forma interpretada". Cfr. BETTI, E., *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*, Madrid, Editoriales de derecho reunidas, 1975 (trad. y prólogo por José Luis de los Mozos), pp. 50-51.

vivir) el ritmo, la melodía, el **tempo**, las pausas, los acentos, la articulación de sonidos..., todos los aspectos formales de la obra, pero, sobre todo, debe cuidar la voz y la expresión -que es su aportación personal a la obra del otro autor, ya que es la expresión de la forma interior del pensamiento de la obra literaria.

Según Amado Alonso el actor (o recitador) conoce (debe conocer al menos) el sentimiento latente en la obra y debe dominar ese sentimiento; tiene que conocerlo pero no debe dejar que le invada, pues de lo contrario no podría darle una estructura ejemplar. Tiene que haber sentimiento en la representación, pero no un sentimiento vivido sino representado con estructuración estética. El actor, pues, no se debe dejar enajenar por el sentimiento ni tampoco permanecer impasible frente a él. Debe representarlo, señorearlo y darle forma ejemplar. Es lo que nuestro autor denomina la estructuración estética del sentimiento⁴⁷.

Por lo tanto, dicción y sentimiento están en relación, y éste depende de la perfecta realización de la dicción. Es necesaria la adecuación entre esta objetividad a la subjetividad de la intuición sentimental inserta en la obra. Y de la realización

⁴⁷ ALONSO, A., "El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro", cit., pp. 75-77.

perfecta de ella dependerá el contagio sugestivo del sentimiento al oyente, como último receptor de esta obra literaria. Esto debe tenerse en cuenta fundamentalmente en el teatro y en la poesía recitada, ya que "los poetas no casan letras sino sonidos"⁴⁸.

10.1.5.- Dos tipos de poesía

Amado Alonso, a la vez que expone sus reflexiones teórico-analíticas sobre la poesía de Pablo Neruda (fundamentalmente ahí), hace una doble distinción a propósito de la poesía. Por un lado esta distinción hace referencia a los aspectos propios de res, del fondo o del contenido de la poesía, ligada al sentimiento y a la intuición que hay en ella; pero, por otro lado, la otra división hace relación a la forma de la poesía (*verba*) -ligada íntimamente con el sentimiento en ella contenido, como estamos viendo-, teniendo en cuenta fundamentalmente la construcción de la misma.

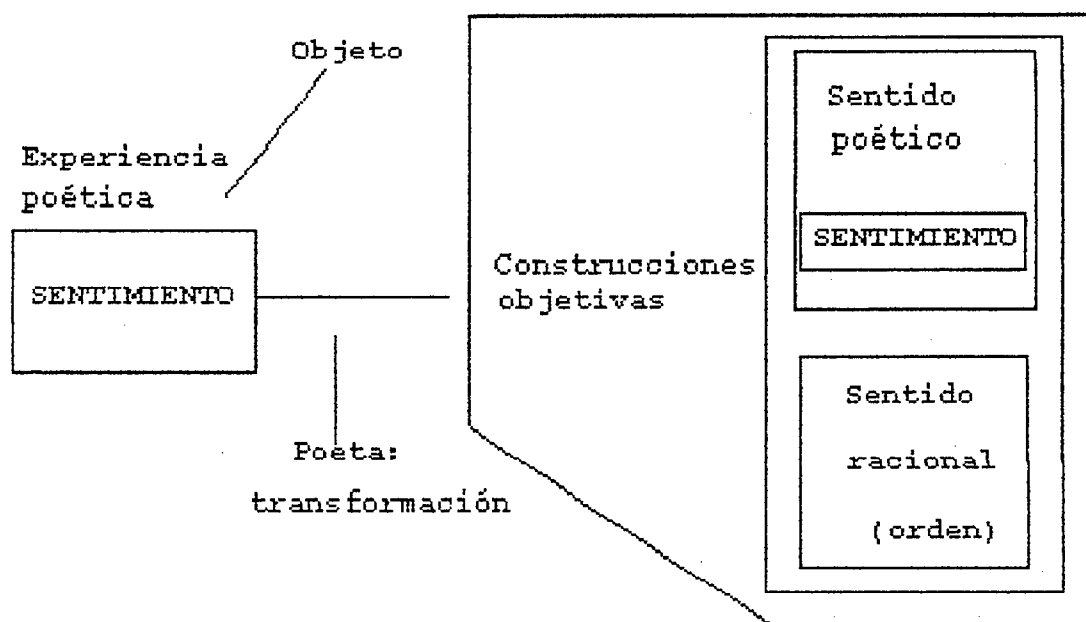
Pero antes de hacer una referencia explícita a esta división es necesario señalar que nuestro autor se decanta por el sentimiento como hilo conductor para

⁴⁸ Ibidem, p. 69.

poder entender las obras literarias. La forma será mero artificio objetivo donde se expresa ese sentimiento - más o menos adecuadamente, y con mayor o menor predominio de uno o de otro- por contagio sugestivo. Por lo tanto será el sentimiento el núcleo del sentido poético, que conducirá al lector a la intuición sentimental del poeta. La construcción objetiva (forma) envolverá tanto al sentido poético (donde se encuentra inserto el sentimiento) como al sentido racional, y el predominio de uno sobre el otro es lo que determinará la división que propone Amado Alonso para la poesía.

Esta división no es tajante, claro está; nuestro autor la presenta únicamente por su carácter orientador hacia el lector que se enfrenta al análisis poético, para que tome una referencia inicial respecto a la poesía que va a leer o analizar.

Antes de comenzar esta división realizada por A. Alonso, presentamos un cuadro en el que se representa gráficamente su planteamiento de una doble posibilidad de representación de un mismo objeto y de un mismo sentimiento (fig. 13):



(FIG. 13)

Ambas distinciones están íntimamente relacionadas, pero vamos a presentarlas de manera separada -como a su vez lo hace Amado- por razones de claridad expositiva.

A) Poesía tradicional frente a poesía no tradicional.

En la primera de las dos distinciones que realiza nuestro autor, la que se refiere fundamentalmente al fondo sentimental de la poesía, no realiza una separación temporal entre la poesía tradicional y la "otra poesía"⁴⁹, aunque implícitamente

⁴⁹ Cfr. ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 52 y ss.

se está refiriendo a los poetas antiguos frente a los modernos. Sin embargo, con su distinción -o mejor diríamos clasificación- de la poesía, presenta las pautas necesarias para la disposición del lector/crítico ante la poesía.

Distingue la poesía tradicional de la otra poesía, porque la tradicional presenta un equilibrio entre el sentimiento, la razón y el mundo de los objetos allí representado, frente a la "otra poesía" que no pretende ese equilibrio sino que está al servicio de la expresión del sentimiento y del libre juego de la fantasía. Racionalización del sentimiento, frente al puro juego de la fantasía y del sentimiento en expresión libre y caótica.

Así mismo considera que en la poesía tradicional se logra un equilibrio entre la intuición y el sentimiento (lo que se demostrará más tarde en la coherencia entre las imágenes utilizadas, la forma y el equilibrio con el contenido que representan), mientras que la poesía no tradicional no mantiene ese equilibrio, y se decanta a favor del sentimiento (como sucede con los poetas románticos) o están más atentos a la intuición (como sucede con los poetas neoclásicos, débiles en cuanto al sentimiento)⁵⁰.

⁵⁰ Ibidem, p. 51.

Los poetas clásicos "son los únicos -afirma A. Alonso- que llevan por igual la perfección a todos los aspectos del poema. Ellos ostentan la sazón de la forma en el sentimiento, en la intuición, en la realidad representada, en el pensamiento racional, en la construcción sintáctica, en la significación y en el poder sugeridor de las palabras y en el gobierno material sonoro" y además "la integración de todos los aspectos del poema en una forma unitaria"⁵¹. El sentimiento y la intuición están perfectamente armonizados en la vida poética.

Por otro lado se encuentran todos los demás poetas (alejandrinos, barrocos, románticos, parnasianos, simbolistas, expresionistas...) que introducen un desequilibrio en uno o varios de esos aspectos citados anteriormente. Entre el sentimiento y la intuición suele haber un desequilibrio, ya sea enfatizando al sentimiento, ya dejándolo en una nebulosa y destacando los elementos sensibles, ya recreándose en los elementos idiomáticos y en las imágenes. "El poeta de este tipo se entrega a formas y expresa la emoción provocada sin cuidarse de guardar

⁵¹ ALONSO, A., "Clásicos, románticos, superrealistas", cit., p. 27.

fidelidad al objeto que le ha provocado"⁵².

Claro está que esta disposición interna de la poesía conlleva intrínsecamente un tipo de construcción diferente en uno y en otro caso, que aclara esta distinción a su vez. Así en la poesía tradicional el lector encontrará una construcción racional y objetiva, coherente con lo expresado por ella, frente a las incoherencias que se producen en el desarrollo racional del pensamiento de la poesía no tradicional. En algunos casos simplemente son aparentes estas incoherencias objetivas, pero suponen y crean la atmósfera propia de su modo de expresión y de su contenido.

Así pues, según la distinción realizada por Amado Alonso, la poesía tradicional además del equilibrio semántico, tanto semántico-intensional como semántico-extensional (sentimientos/razón/mundo de los objetos) y morfosintáctico (coherente construcción), presenta desde el momento de su construcción una disposición o temple emocional determinado que se deja ver en el poema. Y como en este tipo de poesía la construcción objetiva es equilibrada, ya que se da una armonía y colaboración entre el sentimiento y el pensamiento -de lo entrañable con lo intelectual-, por el análisis de la forma es muy fácil acceder a lo

⁵² ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., p. 53.

verdaderamente poético que se esconde: un modo de intuición y un sentimiento que se contagia sugestivamente. Las imágenes, comparaciones, figuras en general, son acomodadas al sentimiento que las convoca - y que expresan-. El sentimiento rige, por tanto, esta acomodación, pero serán las normas de la razón las que atemperen el sentimiento y ordenen esas imágenes. Por lo tanto, en esta poesía la configuración objetiva donde se expresa el sentimiento, la construcción, es satisfactoria.

Por otro lado está la poesía no tradicional. En ella se rompe el equilibrio entre la forma y el contenido sentimental. Por ello en este caso se expresa la vida interior (sentimiento, vislumbre intuitivo, fantasía, vibraciones...), expresando las emociones del poeta, pero sin guardar ninguna fidelidad con el objeto u objetos que lo han estimulado. En muchos casos incluso se olvidan del objeto que provocó determinado estado emocional -que luego es expresado-. Y esto influye en la lógica construcción del poema. Al olvidarse del objeto que provoca una reacción sentimental determinada, la construcción de imágenes, e incluso la construcción de la forma se ve desequilibrada, y aparecen aparentes incoherencias objetivas en la construcción que obtienen como resultado incoherencias en el desarrollo racional del pensamiento. En este caso es el sentimiento el que

gobierna toda la construcción; el sentimiento, apenas vislumbra una construcción objetiva, la abandona y refluye sobre sí mismo, para emerger de nuevo con otra nueva imagen -o esbozo de imagen-. Ello hace que se produzca el efecto de que existen saltos lógicos en el desarrollo del poema, que aparezcan incoherencias. Pero para entender esta poesía y solucionar esta coherencia será el lector quien tenga una disposición especial y lo subsane (para ello deberá estar predispuesto a esta poesía).

Por lo tanto la poesía tradicional representa para nuestro autor el equilibrio entre el sentimiento, el objeto que lo provocó y la expresión (formal y en imágenes) del mismo; por contra la poesía no tradicional será la que rompa ese equilibrio en favor del sentimiento; es éste el que prevalece y da sentido a la poesía, ya que no suele haber un hilo lógico entre el objeto que provocó el sentimiento, el sentimiento mismo y la expresión de éste.

Son por lo tanto dos tipos de poesía que conllevan dos formas diferentes de enfrentarse a la poesía. En la poesía tradicional el lector toma una postura más pasiva, ya que el hilo conductor de la poesía, la estructura, las imágenes que se desplazan desde el objeto generador de las imágenes y del sentimiento hasta el sentimiento mismo, será el que

conduzca a lo esencialmente poético a este lector: en este tipo de poesía el lector no se pierde, ya que hay un discurso lógico donde aparecen todos los miembros del razonamiento. Sin embargo, la poesía no tradicional necesita un lector muy activo, que sepa con lo que se enfrenta, y que tenga una cierta pericia para ello. Tiene que estar predispuesto a los saltos lógicos, a la falta de uno de los elementos de la comparación, encontrándose en muchas ocasiones en aparentes incoherencias; estará ante una poesía más difícil de entender, y será el propio lector (último eslabón de este esquema de comunicación) el encargado de solucionar esas incoherencias (aparentes) que se presentan.

B) Poesía clásica frente a poesía neorromántica.

Por otro lado distingue dos tipos de poesía según se respete preferentemente o no la forma o el contenido de la poesía en detrimento de la forma. Los poetas se expresan de diferente forma, en diferentes circunstancias, y dependiendo del contenido o sentimiento que se exprese. Pero según nuestro autor se puede realizar una división en poesía teniendo en cuenta la forma de expresarse los poetas: ya sea directamente, ya sea indirecta y sugestivamente. Como se ve, es una diferencia que afecta a la forma de expresión, y que Amado Alonso divide en dos tipos de

poesía: la de los poetas clásicos y la de los poetas neorrománticos.

Los poetas clásicos "buscan una forma integral basada en la unidad espiritual de la persona y todas las fuerzas del alma y del espíritu hallan en ella cabal satisfacción". Por contra los poetas neorrománticos "buscan una forma especialista y parcial, basada en los valores que tienen por específicamente poéticos"⁵³. Los poetas clásicos, cuando se encuentran en el conflicto entre lo expresable y los materiales de expresión, sacrifican lo expresable a las exigencias formales de expresión, mientras que los poetas neorrománticos dejan el conflicto sin resolver, por lo que el poeta sale derrotado en este caso; el poeta huye de la perfección formal, y se aferra a la riqueza interior sin respetar las leyes formales⁵⁴.

Los poetas clásicos, por tanto, respetan al máximo la forma externa, aun a costa del contenido, frente a los otros que respetan la efusión del interior aunque sea a costa de la forma externa del poema. Los poetas clásicos tienen puesto un ojo en la realidad poética y otro en la práctica, e intentan compaginar

⁵³ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., p. 170.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 200.

ambas. Por ello el lector no se encuentra en estos casos conflictos formales (ni de sintaxis, ni de palabras...), ya que se mantiene la forma sintáctico-racional; elaboran lo intelectual artísticamente, dándole una cierta autonomía y haciéndolo resonar de lo esencial poético:

"En el ideal de forma que llamaríamos clásico - reinante en los escasos y breves momentos históricos de plenitud y madurez-, se borran todos los conflictos formales: la forma de la intuición sentimental no entra en conflicto con la del pensamiento intelectual, ni ésta con la forma sintáctica en más de lo inevitable en todo acto de lenguaje, ni todos esos aspectos con la forma rítmica"⁵⁵.

La poesía tradicional tiene una coherente construcción objetiva. El equilibrio entre el sentimiento y la intuición, entre la emoción y la intuición representada se mantiene. En la poesía clásica sí que se guarda esa fidelidad (los poetas logran el equilibrio de intuición y sentimiento) y se mantiene una estructura sintáctica racional. Sin embargo en la otra poesía el equilibrio entre el sentimiento, la razón y el mundo de los objetos se rompe. El poeta se entrega a expresar la emoción

⁵⁵ Ibidem, p. 173.

provocada sin guardar fidelidad al objeto, ni mantener la estructura sintáctica; de ahí las aparentes incoherencias. Abundan las incoherencias objetivas y las incoherencias en el desarrollo racional del pensamiento. "A los atentos a las intuiciones pero dédiles de sentimiento les solemos llamar neoclásicos o también académicos. A los que tienen un desequilibrio a favor del sentimiento, llamamos románticos"⁵⁶.

Los autores que no son clásicos mantienen un desequilibrio entre intuición y sentimiento. Esto hace que la suya sea una poesía difícil de comprender. Amado Alonso realiza el análisis de este tipo de poesía en la obra de Pablo Neruda. El desequilibrio entre intuición y sentimiento se produce cuando el poeta no acierta con la imagen que ha elegido y que muestra al lector. El poeta lucha con la materia que le muestran su sentimiento y su visión, para depurarla y configurarla en materia poética. Encuentra una intuición práctica o intelectual del objeto, pero muchas veces esa intuición no coincide con la intuición poética que nos debe mostrar un sentido profundo y universal. A veces Pablo Neruda se entrega al sentimiento y deja las intuiciones sólo esbozadas. Esto provoca las oscuridades y el hermetismo de esas poesías para el lector.

⁵⁶ Ibidem, p. 51.

Frente a esta poesía tradicional, la poesía neorromántica persigue un desequilibrio entre sentimiento y forma, con la relajación de esta última.

Señala Amado Alonso:

"Pero sólo en este siglo se ha proclamado y practicado una poesía en la que programáticamente se maltratan las exigencias intelectuales del pensamiento y se desatienda a la comprensión, por buscar el libérrimo juego de la fantasía, o, en unos pocos, por dar al sentimiento una expresión puramente fantasística. Y con ello parece haberse llegado al polo opuesto del ideal máximo de forma, el clásico, en el que el material sonoro, las representaciones sensibles, la figura racional, las sugerencias verbales, los vuelos de la fantasía y la corriente del sentimiento deben constituir una sola forma de recíproco realce. Ahora, con el ideal de la desintegración de la forma, el momento humano poetizado parece como si se descompusiera en piezas"⁵⁷.

⁵⁷ Ibidem, p. 174.

10.1.6.- La afectividad.

Hemos visto que Amado Alonso no identifica significado y concepto (como es el caso de Saussure) sino que cree que el significado tiene un rico contenido complejo. El hombre refleja su complejidad psíquica mediante el lenguaje, y expresa conjuntamente los valores afectivos y los conceptuales. Los valores afectivos no son separables de los conceptuales (forman parte del significado). Las palabras, además de la significación, "tienen un contenido psíquico indicado y no significado, en el que podemos distinguir lo afectivo, lo activo, lo fantástico y lo valorativo"⁵⁸. Una misma palabra tiene dos significaciones: una intelectual (la referencia intencional al objeto) y otra afectiva (réplica de nuestra sensibilidad ante esa noción). Ambas significaciones están en diferente proporción, pero todas las palabras tienen que llevar las dos significaciones.

El estudio de los elementos conceptuales se ha hecho siempre con rigor científico; no así el estudio de estos elementos subjetivos y evocadores de la obra. Por ello Amado Alonso se preocupa también de este análisis y cree que es necesario el conocimiento

⁵⁸ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., pp. 80-81.

técnico de los valores subjetivos del lenguaje.

La estilística había adquirido responsabilidad científica como investigación de lo afectivo en la lengua corriente. Y Amado Alonso, por esta preocupación por la competencia técnica, se va a proponer que el estudio de la lengua literaria de un autor también la tenga. Se crea así -como venimos señalando- una estilística como *Ciencia de los estilos*. La estilística de la lengua se ocupará de los contenidos psíquicos sugeridos (lo afectivo, lo imaginativo, lo fantástico, lo valorativo, lo activo) realizando un análisis con competencia técnica. Esta estilística será la base de la otra estilística, la del habla, que atenderá preferentemente a los valores poéticos, de gestación y formales.

Esta diferenciación deja clara la idea de *desvío* del lenguaje poético respecto del lenguaje estándar o funcional. Es en la lengua poética donde se produce una intensificación de los elementos afectivos, imaginativos y fantásticos. A. Alonso, no obstante, tiende un puente entre la estilística de la lengua y la del habla, tal y como las entendía Ch. Bally, y realiza sus estudios tanto en el habla corriente como en el lenguaje poético (aunque estos últimos destacan por su profundidad). No en vano afirma que los cambios fonéticos que se producen en las distintas lenguas se

deben a la influencia y al empuje de la lengua popular y no al de la lengua culta.

El lenguaje poético supone una intensificación de la fantasía, de la imaginación y de la afectividad, además de la intensificación de los recursos formales y constructivos que arrojan esos valores. En el lenguaje poético, por tanto, el autor se expresa con mayor originalidad e individualidad, lo que supone una clara llamada a la afectividad y a la fantasía, y una mayor concentración sentimental. Éstas se expresan mediante connotadores y conceptos que llevan implícita (sugestivamente) esa carga afectiva. Por lo tanto, Amado Alonso propone la necesidad del análisis de los elementos idiomáticos con rigor científico, no sólo para gozar de la construcción y elaboración del tema poético -forma sugestiva también de expresión-, sino para gozar también de la atmósfera interior, espiritual y personal, donde nació. El poeta ha logrado transformar su subjetividad en la objetividad del poema, y expresar aquélla de una manera sugestiva. El receptor debe realizar el camino inverso, que es el que propone Amado Alonso en sus análisis de obras literarias buscando la recreación estética, las vivencias estéticas originales.

No sólo se expresa la afectividad en el lenguaje poético. También en la lengua corriente lo psicológico

y lo afectivo afectan a lo lingüístico. La elección de un tema u otro viene muchas veces dada por la carga afectiva. Se precisa, por lo tanto, un estudio conjunto del aspecto intelectual y afectivo que hay en todas las palabras. Un ejemplo sobre esto lo ve Amado Alonso en la denominación de los paisanos de la Pampa a los caballos⁵⁹. Aquéllos llaman al caballo por su pelaje, no por su dueño; el paisano no sólo necesita el concepto lógico, sino también su representación. El paisano piensa el término con la razón y con la fantasía. La fantasía interviene requerida por el especial interés afectivo que el paisano tiene por su caballo, por un modo de emoción. El caballo en la Pampa es el "amigo" del paisano y por eso la afectividad de éste influye en el nombre del caballo. Es la utilización del idioma y del pensamiento a causa de una actitud afectiva. Esto ha hecho que se haya enriquecido la terminología de los paisanos. El interés afectivo y la actitud estética (que también tienen presente) ha enriquecido el sistema de conocimiento del paisano. Será pues, el pensamiento del individuo, su fantasía y afectividad, el encargado de fijar determinadas formas lingüísticas. Amado Alonso concluye diciendo:

"La riqueza léxica del ganadero argentino en nombres del caballo y de sus pelajes, revela, pues, una riqueza de conocimientos provocada por

⁵⁹ ALONSO, A., "Americanismos en la forma interior del lenguaje", cit., pp. 75-83.

la atención afectiva y por una consiguiente actividad fantasística"⁶⁰.

Serán la herencia lingüística (memoria) y la influencia de la lengua materna las encargadas de transmitir esta riqueza léxica, que combina la forma, el contenido directo y la posibilidad de contenidos sugeridos e indicados.

Parecido es el estudio que realiza Amado Alonso sobre el léxico vegetal de la Pampa, pero no nos vamos a detener en ello. Sirva lo anterior como ejemplo del tratamiento de este filólogo de la importancia de la afectividad en la lengua (en este caso en la lengua corriente). La afectividad, podemos decir, al servicio de la expresividad, o de la perfección de la comunicación.

Como hemos visto la afectividad es un elemento importante de selección. Expresa la individualidad y la subjetividad del hablante, y puede afectar a los valores lingüístico-expresivos con la ayuda de la fantasía:

"La lengua -escribe A. Alonso- no sólo sirve para expresar ideas sino también, y quizá ante

⁶⁰ ALONSO, A., "Americanismos en la forma interior del lenguaje", cit., p. 83.

todo, para expresarnos a nosotros mismos"⁶¹.

Los recursos expresivos cambian la significación que les es habitual, y muchas veces responden a los designios de la afectividad del hablante (creador). Por lo tanto, Amado Alonso, que es un filólogo ante todo, considera que es necesario realizar un estudio estilístico y lingüístico conjuntamente, sin olvidar la interrelación de ambos, ya que lo afectivo modela lo lingüístico, y lo lingüístico es la construcción objetiva en que se expresan todos los aspectos subjetivos de la creación, ya sea poética -en la que aparecerán intensificados- ya sea no poética. Así pues un estudio estilístico -teórico literario- que olvide los aspectos lingüísticos no es un estudio completo; y un estudio solamente de esos aspectos en la construcción objetiva que se nos presenta carecerían de la base que los alienta: el sentimiento y la afectividad del autor, en ella representados.

⁶¹ ALONSO, A., "Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán", en: ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., p. 227. Un ejemplo muy cercano a estos plateamientos se encuentra en el análisis de R. Lapesa a las "Consolaciones" de Gómez Manrique: LAPESA, R., *De Ayala a Ayala*, Madrid, Istmo, 1988, pp. 55-64.

10.2.- Amado Alonso: crítica de la forma.

Acabamos de ver la importancia que otorga nuestro autor al sentimiento -y sus distintas manifestaciones- en el análisis de las obras literarias, e incluso en el lenguaje estándar. Podría parecer, si nos quedáramos ahí, que su investigación se reduce sólo a estos aspectos. Sin embargo, sus continuas referencias a la construcción objetiva, al texto material como construcción lingüística, se deben a la importancia que Amado Alonso otorga la obra como construcción global. Su formación lingüística en la escuela española de filología le ayudará a discernir cuáles son los elementos esenciales de la obra, y a dirigir sus análisis a los aspectos más relevantes. Pero no se desliga de los elementos constructivos, y, como ya hemos visto, presenta una propuesta de estudio estilístico basándose en el análisis inmanente de las

obras literarias desde sus propias ideas lingüísticas. Será el estudio del sistema expresivo en su totalidad - visto ya- lo que le ayudará a alcanzar esos otros elementos subjetivos que están incorporados a la obra de arte, y que hacen de ella que sea algo más que un mero juego lingüístico dentro de las normas establecidas.

El análisis de la forma que propone Amado Alonso no se reduce al mero análisis lingüístico, y cuando sólo es ése su objetivo -en sus excelentes trabajos lingüísticos- no nos interesa en este momento si no es como referencia. Así pues, en sus propuestas de análisis crítico de las obras literarias aparece como sustancial el estudio formal-inmanente, como hemos destacado anteriormente; pero pronto se puede ver que ese estudio no se reduce a sí mismo sino que busca salir de sus límites iniciales, trascenderse en una explicación más amplia que la de sus propios valores establecidos. Con ello la explicación realizada por nuestro autor alcanzará cotas de certera crítica, ya que en su propio ideal del análisis de la forma está implícita la necesaria relación que ésta debe mantener con la imaginería de la misma. La forma y la imagen están unidas en sus estudios y en sus propuestas de análisis crítico, ya que la imaginación participa en la construcción del texto aportando su propia imaginería e incluso la poetización del sentimiento como expresión

de lo imaginario; es de esta manera como se expresan los universales dentro de los cauces -y los límites- que marca la lengua.

Para Amado Alonso la forma es producto de la creación; no es algo preestablecido, sino que está unido a la creación y a la propia construcción del texto⁶². Así, con la creación se consigue ampliar el campo de la forma, producto de la intencionalidad y la elección que realiza el autor. Podríamos decir que a la construcción correcta nuestro autor le añade el factor de la creación (por parte del autor), y todo ello constituirá la forma que él estudia. No será algo muerto, sino algo dinámico. Por lo tanto su estudio de la forma comparte igualmente el estudio de la forma como creación y el estudio de la forma como construcción. En esta línea A. Alonso considera que el poeta no sólo efunde (poetizar, por tanto, no sólo es efundir sentimientos), sino que además construye el sentimiento efundido; no registra pasivamente lo que la percepción y el recuerdo le va trayendo a su mente,

⁶² Al referirse a la forma como creación aclara: "No ya la disposición placentera de los elementos, sino la fuerza disponedora; no ya la realización de imágenes y su recíproca coherencia, sino la fuerza imaginadora que exige la presencia de esas imágenes. Esta fuerza presente, que conjura y da forma a los diversos elementos y que con ello se va dando forma a sí misma, es la índole unitaria de la emoción y su ímpetu expresivo. Es la emoción, no descrita o pintada, sino presentada y actuando, teniendo lugar, ocurriendo con todo su encrespamiento"; ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., p. 189.

sino que elige y rechaza, dispone en una palabra lo elegido, de manera que exprese un sentido personal. "En fin, -señala textualmente- poetizar no es registrar sino siempre crear: formar"⁶³.

El crítico, por su parte, se encuentra con esa forma establecida por el creador y debe ser consciente de que junto a esa forma hay otros elementos que le dan valor, y que constituyen en muchos casos la razón de ser de la misma. Por ello Amado Alonso considera fundamental comenzar por el estudio de la forma, pero sin olvidar el sentimiento que envuelve. El conocimiento de éste en muchos casos puede ayudar a desentrañar la forma, pero siempre en movimientos de lanzadera se podrá sentir la obra en su totalidad.

Aclarando este punto, nuestro autor postula una doble forma: "Primero, forma de la realidad representada y dada como símbolo sugestivo del sentimiento; segundo, disposición regulada de elementos mentales, sentimentales y sonoros en el desarrollo del poema. Esta segunda forma es a lo que llamamos ritmo..."⁶⁴. Así pues, el sentimiento para existir con identidad de entidad funde sus tonos secretos en la forma, como nota de constitución, y su manifestación no

⁶³ Ibidem, p. 164.

⁶⁴ Ibidem, p. 162.

será directa, sino a través de las diferentes manifestaciones formales, constructivas, objetivas, imágenes y sonidos, constituyendo así una nueva forma como símbolo expresivo. Y es la explicación de esta doble perspectiva relacionada lo que predomina en los análisis de Amado Alonso y lo que postula de manera teórica.

Nuestro autor relaciona especialmente la forma - esta doble forma- con la expresión y la estudia de forma conjunta. Al igual que hemos venido diciendo, la forma ayuda a expresarse al autor ya sea directamente, ya sea de manera indirecta. El resultado obviamente no será el mismo, y conformará distintos estilos literarios, ya prevalezca una o la otra, como hemos señalado en el apartado "Dos tipos de poesía". Estos modos de manifestación están en relación estrecha con la misma naturaleza de las palabras en la que Amado Alonso fija su atención, dado su poder de sugerencia (expresión indirecta) y de significación (expresión directa). Será ese poder evocador el que más le interese a nuestro autor, dado el poder de expresar cierta inefabilidad que tiene la sugerencia por encima de la significación. Pero como la expresión sólo se puede hacer con palabras, y el sentimiento, las imágenes y metáforas no pueden ser expresadas de otra manera, si no es mediante un proceso de naturaleza racional, nuestro autor propone el estudio de este

material, individualmente y en su conjunto.

La pugna entre sentimiento y forma es clara. Cuando el centro de atención del autor está en el sentimiento, la forma será maltratada, puesto que el creador tratará con mimo la intuición de sentido y la realidad que persigue (que son de orden sentimental). En esos casos la emoción interviene en la obra estorbando a la forma: pugna por expresarse directamente, por medio de imágenes instantáneas, y sin someterse a la perfección formal⁶⁵. Y por el contrario, la perfección formal supone un sometimiento del sentimiento a la forma. Así pues, el análisis de la forma lleva a nuestro autor al conocimiento de la intuición sentimental del poeta. Y a algo más: a realizar una distinción entre lo que es específicamente poético para él (el sentimiento y la intuición de la obra) y la materia con que se expresa (lo racional-sintáctico y lo sonoro; las palabras y sus leyes). Esta distinción le lleva, lógicamente, a plantearse dos tipos de estudio, como estamos viendo.

Hemos señalado que para Amado Alonso es muy importante el estudio del texto en su materialidad, sin

⁶⁵ En el análisis que realiza sobre la forma de la poesía de Pablo Neruda, Amado Alonso detalla algunos de los procedimientos literarios que relajan la forma y que pueden llevar a una imperfección formal en favor del sentimiento de la poesía. ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 191 y ss.

olvidar otro tipo de estudios extrínsecos, pero siempre partiendo del texto y volviendo a él: como explicación del mismo. Sin embargo sus análisis no alcanzan su objetivo sólo en el texto material, sino que serán completos una vez que se hayan alcanzado aquellos valores a los que nos hemos referido. Esos valores nos vienen dados por un lado de manera directa, y por otro de forma indicada o sugerida; son estos últimos los que más le interesan a nuestro autor. Pero para conseguir discernirlos es necesario conocer y analizar la forma objetiva en que se representan. Por ello a continuación vamos a presentar de forma sistemática algunos de esos aspectos a los que otorga mayor importancia nuestro autor, sin perder de vista que no le interesa el puro análisis de los mismos -para los estudios estilísticos, claro-, sino los valores que llevan adscritos -ya de forma natural, ya por imposición del autor-. Por lo tanto destacaremos algunos aspectos de los análisis formales que realiza Amado Alonso, junto con las propuestas teóricas que presenta al respecto.

Al realizar este estudio del material lingüístico que se encuentra en las obras literarias, no se referirá solamente a la lengua escrita -aunque sí principalmente-, sino que también tendrá en cuenta la lengua hablada, realizando una especial mención de la importancia que tiene la buena dicción por parte de los actores para expresar correctamente el sentir del

creador. Por lo tanto realiza un estudio de la forma desde un punto de vista pragmático, teniendo en cuenta la influencia del lector y del autor sobre el texto, así como otros elementos que pueden mediatizar el mismo.

10.2.1.- Evocación y sugerencia.

Al hacer referencia al proceso de creación hemos visto cómo el sentimiento originario del poeta busca una realidad donde objetivarse. Esa realidad representada no se da en la obra literaria con una presencia directa, ni reproducida visualmente, sino figurada en representaciones de la fantasía, en pensamientos y en palabras⁶⁶. En las obras literarias el pensamiento se expresa de forma sintáctico-racional, y sus elementos (los conceptos) en palabras. En último término son las palabras los indicadores de ese pensamiento. Esto lo consiguen porque "van cargadas de

⁶⁶ ALONSO, A., "El ideal clásico de la forma poética", cit., p. 46. En otra ocasión nuestro autor expresa este carácter evocador de la lengua poética basándose en los procedimientos lingüísticos y en particular en los rítmicos. Así lo expresa: "El temple de alma poético, como especialmente cargado de esencias de sentimiento y de fantasía no intelectualizadas, tiende a expresarse por procedimientos contagioso-sugestivos entre los cuales no pueden faltar los rítmico melódicos"; ALONSO, A., *Poesía y estilo en Pablo Neruda*, cit., p. 151.

una doble esencia de significación: representación intelectual del objeto y réplica de nuestra sensibilidad ante esa noción"⁶⁷. Las palabras en su misión comunicativa rezuman la parte subjetiva del momento de la creación literaria, y del estudio de esta parte se ocupa la estilística que Amado Alonso propone.

Amado Alonso distingue en la palabra dos aspectos fundamentales: la significación y la expresión⁶⁸. Las palabras, por un lado, son signo; significan una realidad, son una referencia intencional; y una significación intelectual. Y, por otro, son indicio: sugieren, dan a entender otras cosas, son expresión de una realidad psíquica; se trata de una significación afectiva.

La estilística de Amado Alonso parte del estudio -lo hemos señalado ya- del sistema expresivo, fundamentalmente porque tiene un poder sugestivo, un valor indicativo tanto en sus elementos particulares como en la globalidad de los mismos. Estudia también los pensamientos e ideas que aparecen en la obra en cuanto que son expresión de un pensamiento más hondo -sentimiento al que quiere acceder-, como expresión

⁶⁷ ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., p. 227.

⁶⁸ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., pp. 79-81.

indirecta por tanto. Así pues, tanto en el análisis de la forma como en el análisis del contenido, y en el estudio conjunto de ambos, no sólo va a tener en cuenta los valores expresados directamente, sino -y con especial atención- los valores e ideas que son sugeridos o indicados. La gramática tradicional estudiaba el lenguaje desde un terreno exclusiva y rigurosamente científico. Por ello Amado Alonso, además de seguir este tipo de estudio tradicional, reclama que la estilística debe realizar un estudio sistemático del aspecto subjetivo del lenguaje; considera que en las obras literarias todos los elementos y procedimientos lingüísticos que aparecen están perfectamente pensados por el creador, y están colocados allí con un criterio subjetivo -que hay que estudiar-, y con carácter intencionalmente marcado, ya que para nuestro autor "la más alta poesía será aquella en cuyos poemas toda la materia esté henchida de espíritu, y no haya giro sintáctico, ni flexión, ni siquiera partícula fonética que no esté allí como expresión sugestiva de ese fondo misterioso que no es posible comunicar con razones"⁶⁹, y que es objeto específico de sus análisis estilísticos. Es el estudio del lenguaje en cuanto está acoplado a la intuición del creador, y en cuanto tiene poder de sugerencia; en fin, es un estudio del lenguaje como

⁶⁹ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 151-152.

energeia, como fenómeno animado⁷⁰.

Las palabras, y las frases por ellas formadas, además de significar, evocan y sugieren otras realidades -incluso otros mundos-; "tienen -señala A. Alonso- un contenido psíquico indicado y no significado, en el que podemos distinguir lo afectivo, lo activo, lo fantástico y lo valorativo"⁷¹; y serán estos contenidos indicados o sugeridos los que más le van a interesar a nuestro autor y de los que se va a ocupar dentro de la estilística integradora como Ciencia de los estilos que propone.

Hay elementos que cambian la significación de las palabras: son los recursos expresivos. En ellos se encuentra el contenido estilístico. La sufijación, la adjetivación, la sinonimia, las figuras de dicción, las formas verbales, la entonación, los giros sintácticos, la metáforas, el orden de las palabras, el género, los tiempos verbales, la categorías gramaticales, etc., son parte de estos recursos expresivos de los que se ocupa nuestro autor, y la estilística debe centrar su análisis en ellos en la medida en que son expresión de la sensibilidad del autor, puesto que evocan algunos

⁷⁰ ALONSO, A., "Propósito", en: VV.AA., *Introducción a la estilística romance*, cit., p. 9.

⁷¹ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., p. 80.

matices nuevos. Además es necesario atender a la intencionalidad del autor, que elige unos recursos determinados, y los coloca intencionalmente para expresar unos pensamientos y unas intuiciones en muchos casos inefables de otra manera. Por lo tanto, estos recursos deben ser estudiados desde la obra misma, teniendo en cuenta los distintos valores (expresados y sugeridos), pero sin olvidar la conexión de los mismos con el autor, que es lo que propone nuestro autor desde sus propios análisis. Para alcanzar el estudio estilístico de los recursos expresivos utilizados por un autor, A. Alonso echa mano de sus conocimientos lingüísticos como buen filólogo que es, como hemos visto que sucedía en el caso del diminutivo y del artículo. Realiza, pues, un estudio global aunque su interés fundamental se centra en el estudio estilístico: en primer lugar se orienta hacia un estudio del contenido psíquico indicado (lo afectivo, lo activo, lo fantástico, lo valorativo), y después hacia los valores poéticos, de gestación y formales⁷².

Una palabra, o una frase, tiene un valor intelectual y un valor evocado, de emoción. Puede prevalecer un valor u otro pero el valor intelectual no cambia. Sin embargo el valor de evocación adquiere diferentes tintes de expresividad emocional según el

⁷² Ibidem, p. 81.

estado anímico del autor y según quién sea el receptor, y este carácter intencional le interesa a la estilística para completar su estudio, ya que junto a los valores que son propios de los elementos utilizados se encuentran otros que darán la pista de la selección realizada por el autor. La selección de palabras, su colocación en la frase, las asociaciones con las palabras vecinas (y con las ausentes), etc., reflejan también el contenido psíquico. El autor, tras la contemplación activa de su sentimiento, necesita expresarlo. Y como el sentimiento no es racional lo hará mediante el contagio sugestivo, activando el valor evocador y de sugerencia que tienen las palabras, y por medio de los juegos rítmicos del lenguaje poético, que serán intuitivamente sentidos e interpretados por el receptor.

En el lenguaje poético el valor sugestivo de las palabras está al servicio de la intuición y del sentimiento, y realiza su función en el campo de la fantasía. Pero para que este valor exista se necesita el apoyo intelectual del lenguaje, el esqueleto racional de las palabras. El valor intelectual es un hecho físico y externo; el valor sugestivo (de la intuición) es un hecho psíquico e interno. Por ello Amado Alonso propone (y realiza en los trabajos de carácter práctico) un estudio "desde la constitución y estructura interna de la obra, hasta el poder sugestivo

de las palabras y la eficacia estética de los juegos rítmicos"⁷³. Estudia los vocablos (el valor intelectual y el evocado), sus armónicos⁷⁴ y la relación entre ambos; estudia las frases (su construcción sintáctica, los verbos...), las imágenes y los símbolos⁷⁵; en fin, analiza todo lo que tenga una finalidad estética (incluso las infracciones del lenguaje que lo consigan)⁷⁶. Por consiguiente, utiliza el análisis lingüístico al servicio de la estilística y resume esta unión interdisciplinar (así como su propuesta) haciendo constar de nuevo la importancia que otorga a la figura del creador y a los valores sugeridos por el lenguaje; lo expresa de la manera siguiente:

"La lengua no sólo sirve para expresar ideas y conceptos, sino también, y quizá ante todo, para

⁷³ ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., p. 90.

⁷⁴ Hay voces ricas en armónicos, en asociaciones, y otras que no lo son tanto; ahí se encuentra la pericia del autor en elegir uno u otro vocablo, y la grandeza de posibilidades expresivas que tiene el lenguaje literario. Según A. Alonso "cada vocablo, además de su contenido fundamental, tiene igualmente sus armónicos expresivos, que no debemos confundir con sus diferentes acepciones, porque, en este sentido, cada acepción es un vocablo diferente. Estos armónicos expresivos no son más que las complicadas y sutiles asociaciones que esa palabra guarda con otras palabras"; ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., p. 230.

⁷⁵ Véase la explicación que hace al hermetismo de los símbolos de la poesía de Pablo Neruda en: ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 220-270.

⁷⁶ ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., pp. 239 y ss.

expresarnos a nosotros mismos"⁷⁷.

Desde el punto de vista del receptor, la evocación se produce cuando unos conceptos o unas emociones se ponen a vibrar dentro de los receptores sin que nada ni nadie los hiera directamente. Viene producida por las asociaciones de palabras, por las comparaciones, por las imágenes y símbolos utilizados, por los recursos expresivos (que son motivo de deleite independientemente del contenido expresado), y por toda la serie de elementos y factores lingüísticos que están a disposición del creador. Pero estos recursos pierden su poder evocador si no cuentan con un lector culto y preparado, que se vea movido intuitivamente por la obra literaria: es necesario un lector cultivado que sea capaz de interpretar los símbolos y ver las relaciones que existen entre ellos. Así pues, el valor evocador o sugestivo para Amado Alonso está relacionado con el autor, con el lenguaje, y con el receptor; si falla uno de los tres elementos, la evocación o no existe o no es percibida. Podríamos decir que en este sentido también considera que el estudio estilístico debe estar en un marco muy amplio, aunque parta del estudio inmanente; por lo tanto, lo enmarcará dentro del hecho literario en su globalidad.

⁷⁷ Ibidem, p. 227.

10.2.2.- La buena dicción como sugerencia.

Hasta ahora nos hemos referido a la lengua escrita (sobre todo a la literaria donde el poder evocador es mayor como se sabe). Pero el valor evocador también se encuentra en la lengua hablada, y en ella influyen de manera especial dos elementos que carecen de importancia en las obras literarias que son simplemente leídas; nos referimos al gesto y a la entonación⁷⁸. Amado Alonso también tiene en cuenta este aspecto y destaca la importancia de la puesta en escena y de la interpretación artística de la obra (en los casos de la recitación o de la representación teatral) como hemos señalado anteriormente⁷⁹.

Según nuestro autor, hay una dicción escénica tanto de la poesía como del teatro. En la poesía la entonación, la musicalidad, la rima, el ritmo y la pronunciación correcta pueden elevar el grado de evocación (no en vano la poesía nació para ser

⁷⁸ ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., n. 11, p. 229. Amado Alonso destaca esta importancia del gesto en: ALONSO, A., *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La Gloria de don Ramiro"*, cit., pp. 128-133; poco más adelante dirá: "La voz y la elocución completan esa intención estilística", *ibidem*, p. 149.

⁷⁹ Cfr. supra el apartado "10.1.4.- Sentimiento y dicción".

escuchada, no sólo leída). En el teatro el actor tiene el papel fundamental respecto a este poder evocador; la naturalidad, el gesto, la entonación y todos los otros recursos de la poesía (gran parte del teatro es en verso) deben estar al servicio de la expresividad. El actor, por tanto, debe recrear la creación artística a la que se enfrenta: tiene que expresar la vida psíquica, ser fiel al autor dentro de cierta originalidad, y expresar su pensamiento sin dejarse invadir por el sentimiento⁸⁰.

De la misma forma que la lengua escrita exigía un lector culto que se empapara del valor sugestivo-evocador, la lengua hablada necesita un público atento. Su función no es la misma, ya que el receptor de la lengua escrita se enfrenta directamente con el texto; es él mismo quien descubre mediante el poder sugestivo

⁸⁰ ALONSO, A., "El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro", cit., pp. 67-77; referente a esto dice Amado Alonso: "objetivismo y subjetivismo son criterios de caracterización muy útiles, siempre como más o menos; pero en el lenguaje literario, no, por lo menos en sentido estricto. Los escritores naturalistas, y entre ellos los impresionistas, prefieren no narrar por su cuenta un suceso, ni pintar un paisaje, ni valorar ni emocionarse con lo que van narrando: el paisaje es el que está viendo un personaje, los valores y emociones son de los actores y espectadores que se mueven en su novela. ¿Vamos a llamar a esto objetivismo y descartamiento del yo del narrador? Entonces habría que tener por objetiva y desubjetiva toda novela en que el autor finge la forma autobiográfica o la epístola. No. El yo del autor no queda descartado, sino que se instala en sus personajes"; ALONSO, A., y LIDA, R., "El concepto lingüístico de impresionismo", en: VV.AA., *El impresionismo en el lenguaje*, cit., pp. 181-182.

de la palabra la realidad psíquica indicada, el sentimiento originario del lector. Es una relación autor-lector a través del texto. Sin embargo, en la lengua hablada, sobre todo en la recitación y en el teatro, es el actor quien tiene que transmitir esa realidad psíquica, después de haberse empapado del sentimiento expresado por el autor. Por ello tiene que tener un dominio sobre el sentimiento que está representado en la obra (con lo que se convierte en receptor antes de ser transmisor) y transmitirlo por unos canales de evocación propios y ajenos a los recursos del lenguaje, a los que hemos hecho referencia: son el gesto y la entonación. En este caso el receptor último (el público) tiene un protagonismo menos activo que el lector. Por ello Amado Alonso reclama la necesidad de una doble dicción artística: la del autor (tanto para la lengua hablada como para la escrita) y la del actor⁸¹.

Así pues, Amado Alonso propone que la estilística debe tener en cuenta también elementos extratextuales como son el gesto y la entonación, ya que en circunstancias determinadas pueden generar esos matices estéticos y sentimentales que son sentidos por el receptor después de una recitación o de una representación. Aboga por tanto por la apertura del

⁸¹ ALONSO, A., "El ideal artístico de la lengua y la dicción en el teatro", cit., pp. 75-76.

estudio estilístico hasta el momento de la recepción, teniendo en cuenta los niveles textuales y extratextuales de la obra literaria, con las modificaciones que ello pueda acarrear.

En consecuencia, el dominio técnico de la dicción está al servicio de la expresividad, y generará ciertos rasgos de estilo que es necesario tener en cuenta para realizar un estudio estilístico en profundidad; podríamos decir que la dicción está al servicio de la evocación y ésta debe ser analizada principalmente según Amado, ya que la finalidad de la evocación y del poder sugestivo es, en último término, la eficacia estética.

10.2.3.- El lenguaje es desimpresionista⁸².

El lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista; el lenguaje es desimpresionista. Ésta es la conclusión a la que llegan Amado Alonso y Raimundo

⁸² R. Lida y A. Alonso escriben un artículo en el que quieren fijar el significado de *impresionismo*, y en el que se hace una historia del mismo; cfr. ALONSO, A., y LIDA, R., "El concepto lingüístico de impresionismo", en: VV. AA. *El impresionismo en el lenguaje*, cit. En otro artículo (ALONSO, A., "Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista", en: ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., pp. 272-284) Amado Alonso parte de Hatzfeld y llega a la misma conclusión que éste: el lenguaje es desimpresionista.

Lida en "El concepto lingüístico del lenguaje" y es el punto de partida de A. Alonso en "Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista".

Cuando Amado Alonso define el carácter desimpresionista del lenguaje, defiende este mismo valor evocador y de sugerencia al que nos estamos refiriendo desde una doble perspectiva: a) la perspectiva vitalista; un autor refleja sus emociones, su fantasía y su afectividad mediante el lenguaje; b) la perspectiva intelectual; el lenguaje está estructurado y categorizado. Pero para su comprensión se necesita la actividad intelectual y la memoria; ésta tiene un poder sugeridor; el lector está en un contexto determinado y entiende unos términos u otros dependiendo de ese contexto y de su memoria idiomática. En éste mismo caso está el lector⁸³.

El término impresionismo surgió a finales del siglo XIX. Comenzó siendo un término que se aplicaba a la pintura: es el predominio del color sobre la línea; no se elaboran las impresiones; lo que se pinta es la pura impresión, la percepción sensible inmediata. Se

⁸³ Esto se encuentra desarrollado en el apartado "El lenguaje es desimpresionista"; véase ALONSO, A., y LIDA, R., "El concepto lingüístico de impresionismo", en: VV. AA. *El impresionismo en el lenguaje*, cit., pp. 107-205. ALONSO, A., "Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista", en: ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., pp. 272-284.

crea una indefinición entre los tres planos espaciales. El pintor pinta lo que ve en cada momento, no lo que es. La pintura impresionista da la intuición del objeto eliminando las aportaciones de la memoria y del saber racional. Lo intelectual no está ausente, pero interviene de otro modo.

Desde esta caracterización del impresionismo en pintura pasará a designarse con este término un tipo de literatura. Brunetière, en 1879, calificó de novela impresionista *Les rois en exil* de Daudet, y después denominó verdaderos impresionistas a los Goncourt. Define el impresionismo literario como "una trasposición sistemática de los medios de expresión de un arte, que es el arte de pintar, al dominio de otro arte, que es el arte de escribir"⁸⁴. Posteriormente analizará cinco rasgos estilísticos que producen ese impresionismo⁸⁵.

⁸⁴ ALONSO, A., y LIDA, R., "El concepto lingüístico de impresionismo", cit., pp. 123-124.

⁸⁵ Estos rasgos son: 1.- Utilización del pretérito perfecto por el pretérito imperfecto. 2.- Ausencia del verbo (nominalización). 3.- Ausencia de conjunciones. 4.- El adjetivo demostrativo destinado a destacar algún rasgo particular. 5.- Expresar sentimientos y pensamientos mediante las impresiones sensoriales que las provocan. ALONSO, A., y LIDA, R., "El concepto lingüístico de impresionismo", cit., pp. 121-123.

Wenzel y Lerch, al definir el impresionismo⁸⁶, nos dan una serie de rasgos propios: la exclusión del yo, la reproducción de las impresiones rechazando en lo posible la reflexión, y la fantasía e ilusionismo. Lo verdaderamente impresionista es la voluntad de representar las sensaciones que las cosas provocan en el temperamento, no el representar las cosas mismas. Es objetivismo extremado y despersonalización. En suma, el impresionismo lingüístico-literario es "descartamiento de la actitud intelectual y descartamiento de la actitud vitalista ante las cosas"⁸⁷.

Por "lenguaje impresionista" se ha entendido una gran variedad de significados⁸⁸. A. Alonso y R. Lida los

⁸⁶ Lerch dice que "la esencia del pretérito consiste en que el autor nos da preferentemente lo percibido por los sentidos con la posible exclusión de la actividad creadora del entendimiento". Y Wenzel lo define como "la visión del mundo externo inmediata y sensorial, liberada del saber": ALONSO, A., "Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista", en: ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., p. 174. Otras definiciones se pueden encontrar en ALONSO, A., y LIDA, R., "El concepto lingüístico de impresionismo", en: VV. AA. *El impresionismo en el lenguaje*, cit., pp. 135 y ss.

⁸⁷ ALONSO, A., "Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista", en: ALONSO, A., *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., p. 235.

⁸⁸ "Lenguaje impresionista" puede significar: 1.- El estilo de los escritores llamados impresionistas. 2.- El que tiene como contenido una experiencia impresionista. 3.- Es el lenguaje "fenomenista" como opuesto a "causalista". 4.- El de sintaxis esquemática (frente al clásico de sintaxis estructurada). 5.- El desubjetivado. 6.- El que refleja una percepción

van a analizar tratando de aclarar la confusión que por ello aparece en el concepto de impresionismo, y llegarán a la conclusión de que el lenguaje es desimpresionista, al mismo tiempo que nos van presentando sus ideas. Así pues, van a estudiar el lenguaje, no a lo filólogo como Hatzfeld, sino a lo lingüista, "como un determinado fenómeno del espíritu": 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 que de ellos se haga, y, de otro, entre la experiencia psíquica de expresión y la experiencia vivida expresada"⁸⁹.

10.2.4.- Amado Alonso y Ferdinand de Saussure

Como ya hemos señalado, nuestro autor es un gran conocedor de la obra de Saussure, e incluso es el traductor, prologuista y anotador del *Curso de*

sensorial e instantánea, no deformada por la comprensión. 7.- El de la fantasía. 8.- El que presenta un enriquecimiento mental de fuera adentro. Vid., ALONSO, A., y LIDA, R., "El concepto lingüístico de impresionismo", en: VV. AA. *El impresionismo en el lenguaje*, cit., pp. 162-203.

⁸⁹ ALONSO, A., y LIDA, R., "El concepto lingüístico de impresionismo", en: VV. AA. *El impresionismo en el lenguaje*, cit., pp. 272-273.

lingüística general⁹⁰, en español, que fuera publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye, discípulos del maestro ginebrino.

Aunque Amado Alonso admite muchos de los postulados lingüísticos expuestos por Saussure no los acepta todos en los términos en que los presentara el maestro ginebrino, y en el prólogo a la citada edición podemos ver que pone algunos matices a los mismos. Desde el comienzo del prólogo que escribe al *Curso*, nuestro autor quiere dejar constancia de la admiración que siente por F. de Saussure, y de la importancia que otorga a su obra, no ya sólo por lo que dijo, sino también por los problemas que planteó a la ciencia sin poderlos resolver aún, y que sus continuadores y discípulos se han encargado de solucionar.

Situado por nuestro autor en el positivismo, Saussure representa para Amado Alonso lo mejor y más perdurable del mismo, aunque le achaca la falta de una base filosófica meditada, y que acepta la actitud positivista en todas sus consecuencias, algo que, como hemos visto, está lejos de la postura mantenida por nuestro autor. Ya se ha señalado que Amado Alonso no es

⁹⁰ SAUSSURE, F. DE, *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1945. La edición por la que citaremos será la 10ª, de 1971.

un mero epígono de Vossler⁹¹, y que tempranamente construyó su propia teoría lingüística superando a aquél⁹².

Amado Alonso acepta desde el primer momento la concepción estructuralista de Saussure de la lengua como *sistema*, y del concepto de *valor*, aunque discrepe de la separación que este mismo autor hace entre la lengua y el hombre, puesto que para él están íntimamente unidos; sin embargo esos dos conceptos le van a ayudar a explicar sus propias ideas de la creación verbal, como muy bien ha indicado J. Portolés⁹³. Para Amado Alonso, Saussure sólo estudia la *lengua* y se olvida del lado individual; por ello considera -desde su perspectiva idealista- que lo

⁹¹ PORTOLÉS, J., "Las ideas gramaticales de los discípulos de Menéndez Pidal", en: *Bulletin Hispanique*, Tome 94, nº 2, Julio-Diciembre de 1992, pp. 573-601; pp. 582.

⁹² Véase *ibidem*. La orientación semántica a la que tienden los estudios lingüísticos (basándose en Humboldt) de Amado Alonso necesitará de unos criterios científicos que tomará de Husserl.

⁹³ *Ibidem*, p. 583-584. "En cada acto verbal se da un proceso de categorización, una creación, en la que el hablante utiliza la forma interior de su lengua. El sistema que Saussure encuentra en la lengua no será más que la consecuencia de esa forma interior estructuradora y, por tanto, la oposición entre los elementos del sistema constituirá un medio válido para descubrir la forma interior. Para un estructuralista puro, el sistema está en la lengua, para un idealista como Alonso, la estructura de la lengua es una proyección de la forma interior con que se realiza el habla".

esencial del lenguaje (el espíritu) como fenómeno específicamente humano no ha sido estudiado por Saussure. Frente a la consideración de Saussure, para quien *lengua* y *habla* son antinomias irreductibles (por simplificación y por rigor científico) Amado Alonso cree que ambas, junto con la dicotomía también expuesta por Saussure de *diacronía* y *sincronía*, sirven para entender la libertad de estilo (dentro de la gramática y del sistema de la lengua) como proyección de la forma interior del hablante/autor.

Así pues, Amado Alonso, siguiendo la propuesta de Saussure en la división entre *lengua/habla*, y dentro del acto de la comunicación (tomando al receptor como un recreador), tiende un puente de unión entre los dos, y les da una importancia diferente a la que les confiere Saussure, ya que ve el problema desde su perspectiva idealista. Para nuestro autor la lengua sin habla no tiene existencia real en ninguna parte, ya que sólo existe en el uso activo que de ella hace el que habla o el que comprende (receptor). De esta forma tiende un puente de unión e interrelaciona los dos conceptos, dependiente uno del otro, pero otorgando una mayor importancia al estudio del habla, ya que es cosa de ella el armar un pensamiento y el comprenderlo, además de dar concrección -por medio de su realización- a la lengua. Por ello cree que es el habla, y no la lengua, el gozne de la Ciencia del lenguaje, lo que

supone hacer girar el sistema de Saussure. Así pues, la propuesta presentada por Humboldt "el lenguaje es *energeia*, no *ergon*" equivale para nuestro autor a "el lenguaje es *habla*, no *lengua*", y por ello se debe prestar más atención a lo que de espíritu tiene la lengua⁹⁴.

Amado Alonso, por otro lado, parte de la concepción de signo de Saussure; para este autor, el signo lingüístico está compuesto por un significante (o imagen acústica) y un significado (o concepto). Pero desde la perspectiva de la escuela idealista esta concepción se verá limitada pronto. Para A. Alonso, así como para toda la escuela idealista, el signo lingüístico contiene, como hemos visto anteriormente, un aspecto más: una carga afectiva, y consideran que los valores afectivos no pueden ser separados de los conceptuales, ya que forman parte del signo⁹⁵.

Dámaso Alonso, que desarrolló la misma línea comenzada por Amado, distingue en el significante a) su imagen acústica (psíquica) y b) el sonido (físico). Además, del significante (escribe Dámaso Alonso) emana

⁹⁴ ALONSO, A., "Prólogo", en: SAUSSURE, F. DE., *Curso de lingüística general*, cit., pp. 25-26.

⁹⁵ Un importante trabajo sobre las funciones sintagmáticas y sugestivas del significante y del significado podemos encontrarlo en PAGNINI, M., *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1975, pp. 23-97.

en el hablante una carga psíquica que "movilizará innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe éste la carga contenida en la imagen acústica"⁹⁶. Siguiendo la misma línea de distanciamiento respecto de las ideas de Saussure, reconoce que el significado es siempre complejo y en él se pueden distinguir una serie de significados parciales⁹⁷. Una diferencia fundamental entre los planteamientos saussureanos y los de Amado Alonso y la escuela idealista, es que aquél trabaja en el plano de la abstracción de la lengua y éstos en el análisis de los hechos concretos, en la realización de la lengua, como ya hemos señalado anteriormente.

Amado Alonso, pues, encontró limitada la postura de Saussure y trató de ampliarla metodológicamente. Parte nuestro autor de la fenomenología de Husserl y distingue entre *signo* e *indicio*⁹⁸. La palabra es signo, que equivale a significación; una referencia intencional al objeto, un acto lógico. Pero también es

⁹⁶ ALONSO, D., "Significante y significado", en: ALONSO, D., *Poesía española*, cit., pp. 21 y ss.

⁹⁷ Jean Cohen llegó a conclusiones muy parecidas: distingue el signo lingüístico del signo poético; el signo lingüístico estará formado por un significante y un significado; el signo poético lo está por un significante y la emoción; COHEN, J., *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1974.

⁹⁸ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre la estilística", cit., pp. 79-81.

indicio que "da a entender o sugiere otras cosas". Éste es el valor evocador del que hemos hablado antes.

En esta misma línea Amado Alonso plantea un doble plano de estudio para entender la obra literaria: el plano de expresión y el plano de contenido, y cada uno de ellos con sustancia y forma específica⁹⁹. La estilística se ocupa del estudio del sistema expresivo de una obra de arte en cuanto es una estructura que quiere dar forma a un contenido. Pero existe una dependencia entre forma y fondo: "No se puede pensar en una misma forma con distintos contenidos, porque los contenidos con su específica naturaleza, son formantes". Entonces "los conceptos complementarios de fondo y forma se reducen a uno superior de forma". Con estas ideas Amado Alonso propone un estudio de la obra de arte desde un doble plano: el de la expresión y el del contenido (con sus respectivas sustancias y formas). Estas ideas de Amado Alonso serán continuadas por Dámaso Alonso¹⁰⁰ y coinciden con el planteamiento glosemático de Hjelmslev¹⁰¹.

Así pues, podemos concluir que Amado Alonso se

⁹⁹ ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", cit., pp. 90-91.

¹⁰⁰ ALONSO, D., *Poesía española*, cit., pp. 33 y ss.

¹⁰¹ HJELMSLEV, L., *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1984.

sirve de la metodología de Saussure desde una perspectiva idealista, corrigiendo, por ello, sus puntos de interés y el modo de aplicarla. Muchos de los conceptos elaborados por Saussure desde un punto de vista positivista, serán desdoblados por nuestro autor para desde una perspectiva idealista poder explicar la forma interior del lenguaje. Por lo tanto, se servirá de este bagaje lingüístico para poder explicar la realización individual del lenguaje.

10.2.5.- Predominio de la semántica sobre la sintaxis.

En este contexto de estudios formales que realiza Amado Alonso, es necesario destacar el aspecto dedicado al análisis sintáctico de las obras literarias. Nuestro autor en el ámbito del estudio inmanente que realiza fija también su atención en la importancia que tienen las construcciones sintácticas en el desarrollo de la obra de arte y en la expresión estética de la misma (amén del sentimiento). Por ello aclara antes de comenzar el estudio sintáctico de algunas construcciones en la obra de Pablo Neruda: "No colecciono faltas. Prefiero interpretar una explicación

poética..."¹⁰². Este puede ser el presupuesto inicial y el resumen de su análisis estilístico de la sintaxis que realiza nuestro autor.

Pero Amado Alonso nunca desliga este estudio del aspecto semántico de las obras, ni de la relación que para él mantiene con la imaginación, la fantasía y la expresión o evocación sentimental. Considera que la sintaxis está al servicio de la fantasía y de la imaginación, que es donde se objetivan los sentimientos por parte del creador literario. Parece opinar que después de un impulso imaginativo, metafórico o figurado de los sentimientos en lo que podríamos denominar un lenguaje propio, este impulso sentimental es auxiliado por los mecanismos del lenguaje (estándar o literario), y consiguientemente por los mecanismos sintácticos, para expresar adecuadamente esos sentimientos. Así, refiriéndose una vez más a la poesía de Pablo Neruda señala:

"El orden de las palabras es tan extraño en esta poesía, que a veces parecería como si las frases fueran traducidas y guardaran algo del orden genial de la lengua de origen"¹⁰³.

Esto es claro; la sintaxis de la lengua literaria

¹⁰² ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., p. 117.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 118.

en muchos casos produce cierto *extrañamiento* en el lector, y así lo señala nuestro autor. Estos márgenes de libertad que se toma el creador literario van conformando su estilo propio, y estudiando aquéllos se pueden entender mejor las elecciones y desvíos que ha realizado cualquier creador. Por ello, y desde este planteamiento Amado Alonso estudia las construcciones incorrectas con gerundio en la poesía de Pablo Neruda, por ejemplo, y realiza un análisis crítico de las mismas buscando una razón esclarecedora de su poesía. Considera nuestro autor que en muchos casos esas construcciones que son irregulares, gramaticalmente hablando, se producen por la intensidad de representación de los símbolos e imágenes y en otros -y éstos tienen menor interés- por mero descuido o incluso por influencia de otras lenguas. En esta línea lleva a cabo estudios de la puntuación de la obra, de las construcciones anómalas, de las coordinaciones, enumeraciones, prosismos sintácticos, construcciones verbales, etc.¹⁰⁴; analiza lo que es (lo que aparece en el texto) junto a lo que debe ser gramaticalmente correcto -base gramatical y formación lingüística no le falta- y desde esta postura presenta distintas explicaciones de las formas incorrectas, explicando su porqué, que en la mayor parte de los casos recae en razones semánticas.

¹⁰⁴ Ibidem, pp. 117-156.

Lógicamente Amado Alonso no otorga a todas esas incorrecciones el carácter de modalidad estilística, ni para todos los casos encuentra una intencionalidad estética interpuesta por el creador -algunos casos incluso pueden llegar a afectar a la correcta comprensión del texto-. Discierne unos casos de los otros, y realiza una crítica de los que resultan negativos. Concede que en algunos casos la libertad de la sintaxis -incluso en casos de irregularidades gramaticales, aunque más en los casos de licencias- puede estar al servicio del ritmo, que a su vez está al servicio del sentimiento de la obra, como su principal trasmisor. Muchas de esas licencias sintácticas suelen estar -según nuestro autor- muy relacionadas con las exigencias rítmicas que impone el texto literario. Son movimientos que han salido del creador sin la perfecta disposición y que deben entrar en el receptor por un movimiento conformado por el impulso rítmico al que en muchos casos lanzan al texto (o al verso, o al párrafo...). Así pues, la heterogeneidad sintáctica se somete a la homogeneidad rítmica, y ésta a la expresión del sentimiento.

En consecuencia, la sintaxis puede someterse también al despliegue del sentimiento y de la emoción que envuelve la obra (y que envolvía al creador) y puede ocurrir que el pensamiento no esté construido ni

lógica ni sintácticamente, sino que esté orientado poéticamente. El pensamiento (el sentimiento) está presente en la obra, la arropa, y rige todo, incluso los movimientos sintácticos, las distintas construcciones, y será el ímpetu rítmico formado por esas construcciones sintácticas el que forme el esqueleto que da consistencia a ese pensamiento.

Por lo tanto nuestro autor considera que la sintaxis está -o puede estar al menos- al servicio de la semántica, ya que será el pensamiento quien seleccione el tipo de construcción que es más adecuado para cada ocasión¹⁰⁵. El clima sentimental rige, así pues, las peculiaridades sintácticas, y se expresa por medio de ellas.

Por lo mismo, Amado Alonso, en algunas ocasiones, para explicar distintos tipos de construcciones, echa mano de lo que haya podido pensar o sentir el creador; se traslada de esta forma al contexto vital del poeta para dar una explicación formal y sintáctica correcta, en movimientos de lanzadera, ya que de aquí de nuevo retornará al sentimiento que está manteniendo la obra -pauta general de sus análisis estilísticos-.

¹⁰⁵ En este sentido nuestro autor piensa que el pensamiento onírico se sirve para expresarse de una sintaxis onírica que le es propia. Ibidem, pp. 129-130.

Así pues, en la poesía de Pablo Neruda, por ejemplo, aprovecha todo el análisis sintáctico que realiza para traspasarlo hacia el estado sentimental del poeta, que en este caso es producto de un desgarramiento interior. Fija su atención, pues, en la sintaxis de la poesía de Neruda, y la analiza desde un punto de vista gramatical, destacando sus "fallos", licencias o irregularidades. Analiza estos casos, la materia fonética y sintáctica que carece de elaboración artística, la cual no se incorpora a la creación poética en calidad de elementos expresivos, sino que en muchos casos será solamente una poesía cercana a la prosa, que tiene muchas dificultades para expresar el sentimiento, el pensamiento y el ritmo originario del creador. Sin embargo Amado Alonso presenta toda expresión, correcta e incorrecta, bajo una causa común que tiene como punto de partida y como fin al autor: en este caso será la visión desintegradora del mundo y de la vida de Neruda. Una vez más, para nuestro autor está muy cercana la expresión de la vida interior del creador, y se justifica y entiende por ella. Por esta razón insiste Amado Alonso en la necesidad de conocer el sentimiento de la obra, la vida interior, para el correcto análisis de la obra, y para poder sentir esa delicia estética que preside la obra literaria.

Como hemos señalado en otro apartado ("prosa, poesía y prosa poética"), nuestro autor defiende la

existencia de una sintaxis diferente para la prosa y para el verso, por dos motivos fundamentales: a) Por la misma estructura del verso, en el que algunos giros amplios entorpecerían el desarrollo lógico del mismo. b) También por la diferente actitud del creador, ya que la sintaxis depende en parte del sentimiento que se va a expresar, y de la actitud del escritor ante las propias experiencias psíquicas y su expresión.

En conclusión, la sintaxis para Amado Alonso mantiene, en general, dependencia de la semántica, de los pensamientos y sentimientos del autor que dominan la construcción entera, y que se expresan externamente de forma también determinada por ellos.

10.2.6.- Prosa, poesía y prosa poética.

Hemos ido viendo que para Amado Alonso no sólo es importante el análisis de lo puramente sentimental e intuicional que hay en la obra de arte -aunque esto es piedra de toque de su análisis y finalidad del mismo- sino el hecho de que ese sentimiento está bajo una forma determinada, que, por ella misma, conforma el mismo sentimiento de esa obra. Por ello dará una importancia muy grande al estudio de estos elementos de la obra, realizando un estudio inmanente de las obras

en todos sus niveles, y destacando los rasgos más importantes para desentrañar el sentimiento que en ellas se oculta.

Desde este mismo presupuesto, nuestro autor considera que hay una considerable diferencia entre la prosa y el verso, no sólo en cuanto al contenido, sino también en cuanto a la forma de expresarlo. Cada autor elige una u otra forma de expresar su sentimiento, dependiendo de la naturaleza de éste, y a él se adecuará la forma de expresarlo. De esta manera A. Alonso está estableciendo implícitamente unas reglas que diferenciarán la prosa del verso, desde el punto de vista objetivo de la obra, desde el subjetivo del creador, y hacia la recepción de la misma.

Por un lado considera que en la *poesía* hay un contenido emocional de tensión singular que quiere ser efundido y contagiado sugestivamente. Ello hace que se cale en la realidad con relámpagos de intuición. El poeta tiende al frenesí o al éxtasis; en su expresión se eleva como una tromba y arrebatada en su torbellino al lector, identificado con él; en su necesidad de efusión lanza un canto de soledad, y al arrebatar en contagio al posible lector sigue en su irrompible soledad. Esto es, nuestro autor presupone a la *poesía* un predominio del contenido emocional, de la intuición, de la expresión solitaria, de la sugestión, y de la efusión

contagiosa de la emoción.

Y paralelamente otorga otras dimensiones a la prosa, la cual tendrá un contenido especialmente intelectual que quiere ser desarrollado y transmitido informativamente. En este caso el prosista pasea por la intuición con los pasos del entendimiento. El prosista, frente al poeta, tiende a las formas de razón; en su explicación-transmisión extiende sus pensamientos ante el lector, los expone entre los dos, como fuera de ambos. Lo que le importa es atinar con lo que es exactamente lo pensado. El prosista, pues, parte de la situación dual, actúa en compañía, y da a sus pensamientos la expresión adecuada para que sean comprendidos cabalmente por el lector. Esto es, en este caso Amado Alonso presupone para la prosa un predominio del contenido racional, del discurso, de la expresión social, de la explicación, y de la transmisión del pensamiento.

Desde estos planteamientos considera que la forma de expresión es a su vez variada y diversa para la prosa y para el verso, no sólo por encontrarse ambas en diferente disposición gráfica. Amado Alonso cree que poesía y prosa tienen también una sintaxis diferente¹⁰⁶

¹⁰⁶ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda (Interpretación de una poesía hermética)*, cit., pp. 141-156.

y destaca este rasgo. La poesía tiene una sintaxis especial y huye de ciertos módulos sintácticos que encajarían bien en la prosa; en el lenguaje existen ciertos giros totalmente correctos que por su propio cuerpo sonoro harían torpe el verso (por ej.: "a fin de que" + subj.). Por lo tanto la poesía, dada su forma, impone ciertas normas externas de expresión. En la lírica (con su contenido emocional, su función efusiva, su propósito de contagio y sus procedimientos sugestivos) se utilizan más los juegos rítmicos y musicales y los de la fantasía que en la prosa, y la sintaxis es simplísima: normalmente son oraciones sueltas o yuxtapuestas en forma coordinada, y las oraciones subordinadas escasean. En la prosa, por el contrario, tienen sitio todos los matices intelectuales de la causalidad, finalidad, tiempo, espacio, condición, etc., y por ello su sintaxis es más compleja¹⁰⁷.

En este sentido Amado Alonso se pregunta: ¿por qué la sintaxis suele ser simple en la poesía y por qué tantos giros correctos no caben en ella?¹⁰⁸ El pensamiento prótico tiende -para nuestro autor- a agotar su desarrollo y exposición en la arquitectura

¹⁰⁷ Cfr. RUWET, N., *Langage, musique, poésie*, París, Seuil, 1972. Así mismo, COHEN, J., *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1974.

¹⁰⁸ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda (Interpretación de una poesía hermética)*, cit., p. 151.

lógico-sintáctica; sin embargo "el temple de alma poética, como especialmente cargado de esencias de sentimiento y de fantasía no intelectualizadas, tiende a expresarse por procedimientos contagioso-sugestivos entre los cuales no pueden faltar los rítmico-melódicos"¹⁰⁹.

Como sabemos, nuestro autor otorga mucha importancia al ritmo, especialmente en el verso, hasta el punto de considera esencial e indispensable el ritmo en la más alta poesía. Escribe respecto a esto:

"La más alta poesía será aquella en cuyos poemas toda la materia esté henchida de espíritu, y no haya giro sintáctico, ni flexión, ni siquiera partícula fonética que no esté allí como expresión sugestiva de ese fondo misterioso que no es posible comunicar con razones. La poesía es la creación artística con palabras, como la pintura lo es con colores y la música con sonidos. Pero las palabras, además de ser unidades de sentido, tienen un peso somático, requieren una representación sensible de ellas mismas, con su propio sonar, y sobre todo, con la obligada actividad orgánica para producirlas"¹¹⁰.

¹⁰⁹ Ibidem, cit., p. 151.

¹¹⁰ Ibidem, cit., pp. 151-152.

Además de ello, nuestro autor destaca de manera significativa otra razón distintiva entre prosa/verso más profunda, que él encuentra en la diferente actitud del escritor ante las propias experiencias psíquicas y su expresión. Considera que lo expresable, la expresión y la comunicación cambian de signo, ya se trate de prosa, ya de poesía, desde el mismo momento en que el escritor toma la decisión de hacerlo de una u otra manera. Implica, pues, al creador no sólo en la elección de la forma sino también en la del contenido, aunque hay contenidos que casi determinarán al creador sobre la manera de expresarlos: ya en prosa, ya en verso¹¹¹.

Claro está que para Amado Alonso esta división (prosa/poesía) no es enteramente tajante, ya que es consciente de que puede haber prosa con tintura poética, e incluso con grandes relampagos de alta poesía, y poesía delirante, en cuyos versos no todo sea diamante¹¹². Esto es, considera que también hay otra forma de expresión poética que no se desarrolla en la pureza de ninguna de esas dos manifestaciones; estaríamos en el terreno de la "prosa poética", como

¹¹¹ Nos encontramos de nuevo ante la dualidad *res / verba*, y A. Alonso parece estar de acuerdo con el aforismo ya clásico: "*rem tene; verba sequentur*".

¹¹² ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda (Interpretación de una poesía hermética)*, cit., pp. 142.

nuestro autor denomina a las otras manifestaciones que no pueden ser consideradas tajantemente ni verso ni prosa.

Mediante el análisis del poema "Ritual de mis piernas" de Pablo Neruda, advierte que, frente a otros poemas, éste no plantea problemas de comprensión. En él no se pierde la representación objetiva como sucede en la mayor parte de la poesía de Neruda. Se trata de otra realidad que no se puede incluir en la prosa, pero que se escapa de los límites del verso; es un caso de *prosa poética* "en el sentido de que la visión del objeto (las piernas) y de su significación es clarividente y agudísima, de que entre las reflexiones se vierte una emoción delicada, y de que hay brillantes metáforas e imágenes"¹¹³.

También habla de otra *prosa poética*¹¹⁴ diferente, que discurre por caminos menos racionales, escrita en "prosa" en vez de en "verso". Los creadores escriben de una u otra forma no por necesidades rítmicas según A. Alonso, ya que en unas y en otras hay elementos de intención rítmica equivalente. Esas "prosas" tienen el mismo ritmo de verso que los versos tradicionales -o al

¹¹³ Ibidem, cit., p. 146.

¹¹⁴ Para el comprender mejor el concepto y el ritmo de la *prosa poética* véase PARAÍSO DE LEAL, I., *Teoría del Ritmo de la Prosa*, Barcelona, Planeta, 1976, capítulo III.

menos semejante-. En esos poemas escritos prosísticamente la estructura rítmica es la sintáctica, y la emoción se acomoda a la sintaxis. A partir de aquí realiza nuestro autor otra división entre prosa y verso, atendiendo al ritmo de ambos: el ritmo del verso es emocional; sin embargo el ritmo de la prosa¹¹⁵ es esencialmente intelectual (racional), ya que es el pensamiento articulándose y manifestándose con una distribución de sus miembros estéticamente organizada¹¹⁶. Por ello la prosa poética comparte algo de cada una de estas dos manifestaciones del ritmo. En la prosa poética, por tanto, se describe con índole poética una realidad y lo descrito aparecerá como símbolo sugestivo de una corriente emocional y de una intuición valiosa, que se expresa además con otros procedimientos, especialmente musicales. Sin embargo, y frente al verso, en la prosa poética (o en el verso con rasgos prosístico) hay mucha materia -colocación de palabras, ritmos, emoción...- desatendida por el poeta.

No se trata, como vemos, de que Amado Alonso realice una valoración de la prosa poética (así como

¹¹⁵ Para mayor claridad informativa, y para entender estas intuiciones de Amado Alonso sobre el ritmo es necesario tener en cuenta el excelente trabajo de PARAÍSO DE LEAL, I., *Teoría del Ritmo de la Prosa*, Barcelona, Planeta, 1976. Así mismo cfr. GILI GAYA, S., *Estudios sobre el ritmo*, (edición de Isabel Paraíso), Madrid, Istmo, 1993.

¹¹⁶ Ibidem, cit., p. 149.

tampoco del verso ni de la prosa), sino que describe elementalmente algunos rasgos que le parecen oportunamente distintivos de esas realidades poéticas. Visto en la actualidad, con profundos estudios sobre ello, pueden parecer ideas algo manidas¹¹⁷; pero nuestro autor no tuvo tiempo de poderlas ampliar, y hay que verlas en el contexto de algunos excursus que realiza al analizar la obra de Pablo Neruda. Sin embargo, no por simples deben ser rechazadas, sino interpretadas en su justa medida, y apoyo al resto de su producción teórico y crítico-literaria.

10.2.7.- El ritmo.

El ritmo es un rasgo estilístico estudiado en profundidad por Amado Alonso¹¹⁸, ya que considera que se

¹¹⁷ Cfr. la "Presentación" que realiza la Profesora Paraíso, realizando una comparación entre Amado Alonso y Samuel Gili Gaya "ambos formados en el Centro de Estudios Históricos, son los dos estudiosos por excelencia del ritmo de la prosa": GILI GAYA, S., *Estudios sobre el ritmo*, (edición de Isabel Paraíso), Madrid, Istmo, 1993, p. 10. Cfr. PARAISO DE LEAL, I., *Teoría del Ritmo de la Prosa*, cit.

¹¹⁸ Amado estudia el ritmo de la prosa y del verso, de un modo teórico y práctico; vid. ALONSO, A., "El ritmo de la prosa", en: ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., pp. 258-267. ALONSO, A., "La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán", en: ALONSO, A., *Materia y forma en poesía*, cit., pp. 268-314. ALONSO, A., "El ritmo", en: ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 85-115. Cfr. el estudio sobre el estilo y el ritmo en: LAPESA, R., *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1974. Igualmente las reflexiones sobre textos literarios en prosa y en verso en: MARCOS MARÍN, F., *Comentarios de lengua española*, Madrid, Alhambra Universidad, 1983, pp.150-

trata de uno de los elementos más relevantes para la transmisión emocional y estética de las obras literarias. Por ello encontramos referencias y análisis del ritmo en la mayor parte de los estudios críticos que realiza nuestro autor quien considera que el ritmo juega un papel fundamental en el correcto análisis del sistema expresivo y constructivo de la obra literaria, porque expresa el sentir del propio sentimiento en una estructura de movimientos regulados - establecidos por el autor- que constituyen un placer específico.

No obstante, y a pesar de la importancia que concede nuestro autor al ritmo como elemento estilístico destacable de las obras, desde el momento actual podemos juzgar sus avances como ya conocidos e incluso ampliados, y presentados por numerosos trabajos de investigación. Sin embargo no es menos cierto que Amado Alonso establece prematuramente una relación importante entre el sentimiento y el ritmo -como expresión del mismo-, y todo ello en conexión con la sintaxis, relacionando, por tanto, los estudios puramente formales -crítica intrínseca- con los estudios de crítica extrínseca -de contenido, fundamentalmente- destacando una vez más que no se puede adscribir su estilística sólo a un análisis

formal, ni sólo a un análisis del sentimiento que refleja la obra, sino que su estudio se basa en la interrelación e interdependencia de uno y otro, como sucede, por otra parte, en la misma construcción de la obra literaria. Así pues el estudio que realiza sobre el ritmo, lo enmarca en el conjunto de la obra, ya que responde a una unidad emocional y, por ello, no puede interpretarse ni entenderse si no es en ese contexto¹¹⁹. A continuación presentaremos algunos de los elementos generadores de ritmo que tienen más importancia para nuestro autor, teniendo en cuenta la clasificación que establece nuestro autor.

Amado Alonso define el ritmo como "la construcción estética-sugestiva que el poeta hace con la materia físico-fisiológica del lenguaje, la organización de la energía que desarrollamos al pronunciar en una figura dinámica y placentera, el gobierno de los movimientos estéticamente organizados"¹²⁰. Por lo tanto en su

¹¹⁹ En relación con esto señala: "La unidad de cada verso es aquí también su unidad intuicional y emocional; pero su calidad rítmica no está constituida por la factura fonética de cada una de estas unidades, sino por el papel de cada unidad en la marcha del conjunto"; ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., p. 93.

¹²⁰ ALONSO, A., "La interpretación estilística de los textos literarios", en: *Materia y forma en poesía*, cit., p. 94. Otra serie de definiciones del ritmo (Meumann, F. Sarau, E. Sievers, Smith) se encuentran recogidas en: ALONSO, A., "La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán", cit. p. 269; todos tienen en común

concepto estilístico del ritmo éste consta de una parte inmaterial, estética, y de una parte constructiva -la organización de esa materia emocional-. Además forman parte del mismo tanto el poeta (como su constructor y creador que elige -selecciona- los elementos lingüísticos más adecuados para la expresión exacta de sus sentimientos y emociones) como el lector, que tiene que dejarse llevar por los procedimientos rítmicos para completar el sentido de la obra y comprenderla en su totalidad. El ritmo conlleva, pues, el placer de crear una estructura, de organizar elementos sensibles, y además el vehículo para que el lector la pueda entender y sentir. Por lo tanto, el ritmo es de materia emocional, no sólo una descarga emocional sino, fundamentalmente, su propia estructura.

En este contexto, y dentro de la concepción estilística del análisis literario que posee Amado Alonso, el estudio del ritmo se realiza también como proceso de creación; su estilística, como dice J. Portolés, es una estilística que tiene en cuenta básicamente la obra literaria como proceso, no como acto. Sin embargo A. Alonso, que sustenta la importancia de los procedimientos rítmicos desde el proceso creador del poeta, también realiza un estudio del ritmo de la obra literaria ya establecida -desde su

que el ritmo exige una organización, una estructura, y que esta organización es la agrupación de sensaciones.

postura de lector/crítico-, de sus rasgos estilísticos, de la diferencia entre el ritmo del verso y el de la prosa, y de los elementos que conforman el ritmo, aunque tendiendo siempre a completar su sentido en la consecución del sentimiento originario del poeta en el momento de la creación -lo que justifica esos elementos rítmicos:

"El ritmo -escribe A. Alonso- se justifica poéticamente como expresión, objetivación y procedimiento contagioso del placer dinámico de la creación"¹²¹.

El creador, cuando siente el empuje sentimental y emocional originario, en trance de inspiración, lo objetiva en una construcción (ya en verso, ya en prosa). Esta regulación y ordenación del sentimiento emocional en una estructura es lo que va a formar el ritmo. El ritmo es lo que ordena este sentir, las tensiones y distensiones emocionales estructuradas en movimientos orgánicos, y será uno de los medios de transmisión de esas emociones.

Esta regulación y organización del sentimiento originario producen un doble placer: corporal y espiritual. El ritmo es placer corporal "porque

¹²¹ ALONSO, A., "Carta a Alfonso Reyes sobre estilística", en: *Materia y forma en poesía*, cit. p. 86.

consiste en regulados movimientos orgánicos"; y placer espiritual "porque cada uno de los movimientos se vive referido a la estructura móvil de que es parte integrante"¹²². Por lo tanto nuestro autor es consciente de este doble aspecto del ritmo, por lo que su estudio se centrará en los dos aspectos, tanto constructivos como espirituales.

El análisis teórico a que somete el estudio del ritmo lo hace cerrando el círculo de la creación artística: desde el sentimiento originario hasta la estructura compositiva. Pero para llegar desde el análisis del ritmo hasta ese sentimiento, el receptor debe seguir el camino inverso a la creación poética. Podemos distinguir, pues, tres momentos en la creación artística del ritmo: a) El artista somete a su ley propia la sucesión de movimientos provocados por el flujo de sus sentimientos. b) Los movimientos, tensiones, distensiones, etc., forman entonces una estructura. c) El receptor (oyente) intuye, en aquellos movimientos creados, una forma, y comprende que lo que tiene delante es un mensaje de otro espíritu, y se pone a descifrarlo y re-crearlo¹²³.

¹²² ALONSO, A., "El ritmo de la prosa", cit., p. 259.

¹²³ ALONSO, A., "La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán", cit., pp. 273-274.

Para que exista el ritmo considera Amado Alonso que se necesita una intuición espiritual, que le insufla una intención determinada. Esto lo hace, por un lado, el autor al estructurar el flujo de los sentimientos en un espíritu objetivo, pero también es labor del oyente, que debe sentirlo intuitivamente en sí mismo y organizarlo dentro de sus sensaciones. Por ello el ritmo no está en las sensaciones. El ritmo es un crear (o un recrear) y se encuentra en la organización de las sensaciones en una estructura dinámica. Así, señalará nuestro autor:

"Hay que recrear la estructura rítmica, pues percibir artísticamente es recrear"¹²⁴.

En la percepción del ritmo por parte de los lectores hay una participación orgánica, ya que todo nuestro organismo lo siente. Pero para Amado Alonso - lejos de lo que pudiera parecer- no son concebibles las explicaciones mecánico-físicas de la sensación extrañable del ritmo. Por ello cree que "la percepción y el goce del ritmo no consiste en las sensaciones recibidas, sino en su organización interior"¹²⁵. Para que haya ritmo es necesario, pues, sentir la sucesión de tensiones y distensiones como una construcción, como una estructura global, y no de manera aislada; poco a

¹²⁴ Ibidem, p. 273.

¹²⁵ Ibidem, p. 273.

poco el ritmo va configurándose en la construcción de la obra literaria, y llevando consigo otros valores que le son adyacentes y que carecen de sentido fuera del contexto de la estructura de la obra.

Por tanto, aunque el ritmo es de naturaleza emocional, se estructura en una sucesión de tensiones y distensiones¹²⁶. Por ello el oyente debe hacer suya esa estructura rítmica (procedente de muy diversos elementos que la producen) para sentir ese ritmo establecido por el autor.

Desde esta perspectiva genérica, Amado Alonso se ocupa del estudio del ritmo tanto en la prosa como en el verso. Ambas formas tienen unas coincidencias y unas diferencias respecto de la presentación de los procedimientos generadores de ritmo: coinciden en que, "como ritmos, son organizaciones dinámicas de elementos sensibles y por ser estructuras o figuras dinámicas, en ambos entra el factor tiempo". Pero se diferencian "a causa de los elementos sensibles que se organizan y en la distinta manera de intervenir el tiempo"¹²⁷.

Entre las diferencias que destaca nuestro autor

¹²⁶ Véase al respecto de la tensión y distensión el análisis que realiza nuestro autor en la poesía de Pablo Neruda: ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., p. 86 y p. 93.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 276.

entre el ritmo de la prosa y el del verso, se puede señalar que en las obras escritas en verso las figuras melódicas son independientes de las rítmicas -según nuestro autor-, mientras que en las obras escritas en prosa las figuras melódicas y las rítmicas son una misma y sola figura. En el verso el ritmo se parte regularmente mientras que la prosa no implica medición de tiempo.

Otras diferencias cualitativas entre la prosa y el verso que señala Amado Alonso y que nos parece interesante señalar son: a) los miembros en que se divide un periodo de prosa rítmica son necesariamente miembros sintácticos (por lo que las comas tendrán un papel rítmico) mientras que los miembros en que se divide el verso no son necesariamente sintácticos ya que en sí son una unidad rítmica, independientemente de las unidades de sentido¹²⁸. b) Los miembros de la prosa rítmica son ajenos a todo intento de medida. Por el contrario, el verso sí que mide tiempo; es, por tanto, unidad de medida. c) En la prosa rítmica la unidad o entidad rítmica es el periodo y los diversos miembros son los elementos que se organizan dentro de cada figura. El verso es unitaria figura rítmica dentro de la cual se organizan ciertos elementos sensibles.

¹²⁸ Véase el paralelismo con los planteamientos de los formalistas rusos expuestos por el Prof. García Berrio: GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, cit., pp. 161-198.

En consecuencia, el ritmo de la prosa y del verso viene dado por diferentes elementos que debemos estudiar por separado y que nuestro autor distingue claramente.

10.2.7.1.- *El ritmo del verso*¹²⁹

El verso es una unidad rítmica de medida determinada únicamente por sus condiciones físico-fisiológicas, un esquema que se repite y que parte regladamente el tiempo. Es, consecuentemente una unidad rítmica independiente de las unidades de sentido constituida sólo por elementos acústicos del lenguaje. En la versificación tradicional el ritmo depende de la ordenación de sus elementos acústicos (sílabas y acentos) dentro de sus propios límites (verso). Incluso el verso entero también se hace elemento rítmico en el marco de las estrofas. Las rimas a su vez también constituyen elementos rítmicos. Y en algunos hasta la falta de todos estos elementos -o de alguno de ellos- también es causante de ritmo, ya que "lo esencial del ritmo métrico consiste en la disposición del material

¹²⁹ Cfr. PARAÍSO DE LEAL, I., *Teoría del Ritmo de la Prosa*, cit., capítulo II.

sonoro de que consta cada verso"¹³⁰.

En la constitución habitual del verso, éste puede agruparse regladamente formando las estrofas; en ellas se encuentra el primer elemento rítmico que destaca Amado Alonso: *la pausa*¹³¹.

La pausa es un recurso de énfasis. En el verso marca la distinción de una unidad rítmica (excepto en el caso del encabalgamiento). El verso, unidad rítmica, no es necesariamente una unidad sintáctica; por ello podemos distinguir dos tipos de pausas: a) las pausas rítmicas del verso y b) las pausas rítmicas de sentido. Cuando ambas pausas no coinciden se tiende un puente melódico para que se aclare el sentido. Esto sucede porque muchas veces las pausas rompen con las normas sintácticas para construir las figuras rítmicas (versos), lo que ocasiona una ruptura del orden de las palabras.

Como contraposición al ritmo, que sólo se preocupa

¹³⁰ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., p. 88 y nota 5. Cfr. LÁZARO CARRETER, F., "La Poética del Arte Mayor castellano", en: *Ibidem*, *Estudios de Poética*, cit., 75-112. LÁZARO CARRETER, F., "Función poética y verso libre", en: *Ibidem*, *Estudios de Poética*, cit., 51-61.

¹³¹ ALONSO, A., "La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán", cit., p. 227; ALONSO, A., "Paul Groussarc, estilista", cit., pp. 339-354; ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., p. 99.

del verso desentendiéndose de la sintaxis, está la melodía¹³², que permanece fiel al sentido oracional. La melodía hace al receptor seguir el sentido en proporción inversa a la independencia sintáctica del verso; esto es, la melodía enhebra el sentido y es independiente de las divisiones de los versos; está ligada -según nuestro autor- al sentido y respeta las pausas rítmicas.

Otro elemento rítmico es el acento¹³³. En castellano los acentos, como es bien sabido, son idiomáticos y de intensidad. Las sílabas inacentuadas se agrupan con los acentos formando grupos rítmicos, y por ello son tenidos en cuenta por nuestro autor para realizar sus estudios estilísticos.

Otro elemento que analiza Amado Alonso es el encabalgamiento sintáctico¹³⁴ que también tiene una intención rítmica, ya que impone rítmicamente un paso apresurado de imagen a imagen. El encabalgamiento, como es sabido y así lo destaca nuestro autor, no rompe la unidad del verso, sino que expresa una unidad emocional anticipando melódicamente el verso siguiente. Es un

¹³² ALONSO, A., "La musicalidad de la prosa de Valle-Inclán", cit., p. 278-280.

¹³³ Ibidem, p. 289.

¹³⁴ Ibidem, p. 97. Cfr. QUILIS, A., *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1975, pp. 21-36, 76-88.

elemento rítmico del verso, ya que al no coincidir la pausa sintáctica con la pausa versal cambia la estructura rítmica del verso. Se rompe la pausa versal (rítmica en sí misma) por la expresión de un sentimiento, de una idea, que excede los límites marcados por el autor para el verso. Amado Alonso considera que el encabalgamiento sintáctico sirve para "conservar el ímpetu del sentimiento, anulando pausas demasiado separadoras, y dar, sin embargo, a la imagen siguiente el realce del nuevo verso. Las dos imágenes son olas de una misma marea"¹³⁵.

Otros muchos elementos son generadores de ritmo para nuestro autor, pero en ellos se detiene más brevemente, como es el caso de la repetición de un elemento (palabra, frase, etc.) en diferentes versos, la alternancia fonética (juegos vocálicos, aliteración, etc.) con un mismo signo emocional, o la disposición de distintas imágenes en situaciones determinadas¹³⁶. Estos juegos rítmicos tienen una marcada eficacia expresiva, y en consecuencia de marcado carácter emocional.

Pero Amado Alonso no sólo se centra en la versificación tradicional sino que también estudia el

¹³⁵ Ibidem, p. 99.

¹³⁶ Ibidem, pp. 100-114.

verso libre¹³⁷. El ritmo del verso libre se apoya en el ritmo interior de la prosa. Huye del ritmo métrico y adquiere ciertas sujeciones prosísticas. No obstante, no es el mismo ritmo que el de la prosa aunque se apoye en él; así lo diferencia A. Alonso:

"El ritmo de la prosa consiste en los pasos con los que se desarrolla linealmente el pensamiento sintáctico-racional; el ritmo poético libre consiste en los pasos con que se ordenan linealmente las intuiciones que dan salida y forma al sentimiento"¹³⁸.

Cada verso destaca, pues, una unidad intuicional. Estas intuiciones sentimentales deben expresarse por medio de entidades sintácticas desarrolladas en uno o en varios versos. Cada unidad intuicional viene de una anterior y debe estar unida a otra posterior. Por ello Amado Alonso considera necesario realizar un análisis sintáctico para descubrir cómo se une un verso con otro. No obstante, el análisis sintáctico no puede estar separado del análisis del sentido del mismo. La relación de ambos elementos marcará en muchos casos la tensión y distensión rítmica, y ayudará a analizar el sentimiento oculto tras una forma predeterminada por el

¹³⁷ ALONSO, A., "El ritmo", en: ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 85-116. Sobre verso libre véase PARAÍSO, I., *El verso libre hispánico*, Madrid, Gredos, 1985.

¹³⁸ Ibidem, p. 88.

autor¹³⁹.

En esta orientación del estudio, un procedimiento que analiza Amado Alonso son las *enumeraciones* como elementos creadores de ritmo. La enumeración provoca una tensión creciente que se resolverá con una distensión (por ejemplo en el juego condicionante-condicionado). Y, tras un análisis sintáctico, Amado Alonso observa que se puede encontrar la relación que existe entre la sintaxis y la emoción representada, y también entre la sintaxis y la entonación (unas veces se adecúa el ritmo a la sintaxis; otras veces la sintaxis al ritmo, dependiendo del tipo de versificación de cada momento).

Cada verso, pues, es una unidad emocional e intuicional, pero su calidad rítmica está en el papel de cada unidad en la marcha del conjunto, no aisladamente. Por lo mismo, Amado Alonso propone que se realice un estudio del conjunto de la obra, dentro del cual destacará la importancia que tiene el ritmo, no de manera aislada sino como exponente de una unidad emocional. Ahonda, por ello, en lo que ya hemos destacado anteriormente de la importancia que otorga nuestro autor a la obra en su globalidad, y al estudio conjunto e interrelacionado de fondo y forma, desde una

¹³⁹ ALONSO, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, cit., pp. 93 y 98-99.

apertura a múltiples interpretaciones.

Por otro lado, igual que pasa en la versificación métrica tradicional, la materia acústica interviene en el verso libre también rítmicamente, por la disposición de los versos:

"Los versos largos -escribe A. Alonso- corresponden a auges de la emoción, los cortos a momentos de contemplación intuicional; los versos largos aceleran el movimiento, los cortos son como intentos de descanso, y ésto por la mayor intervención proporcional de las pausas finales"¹⁴⁰.

En consecuencia, el ritmo artístico viene dado para nuestro autor también por la materia artística, por la alternancia de versos largos y cortos y por la sintaxis, por lo que se hace necesario un estudio de la obra como un todo, e incluso como hecho literario. En resumen, la intuición y el sentimiento se conjugan en la sucesión de versos, en un movimiento orgánico creciente y decreciente. Este es el ritmo.

10.2.7.2.- El ritmo de la prosa

Amado Alonso defiende que existe un ritmo de la

¹⁴⁰ Ibidem, p. 95.

prosa¹⁴¹, con ciertas diferencias al del verso, y que viene definido por unos elementos también diferentes. Hemos visto antes que las diferencias existentes entre el ritmo de la prosa y del verso, destacando para la prosa las siguientes: a) la figura melódica y rítmica son una misma y sola figura que no implica medición de tiempo; b) los miembros en que se divide un periodo de prosa rítmica son necesariamente sintácticos. Las divisiones lo son de sentido, pero ante todo sintácticas; c) los miembros de la prosa rítmica son ajenos a todo intento de medida; es inútil buscar la igualdad en cuanto al número de sílabas, o de piés métricos, o acentos; d) la unidad rítmica es el periodo. El ritmo de la prosa viene determinado por la organización de los miembros del periodo dentro del periodo. Esta sería, en resumen, la idea directriz del análisis que nuestro autor realiza sobre el ritmo de la prosa.

Hay una serie de elementos dentro del periodo, y relacionando varios de estos periodos entre sí, que producen el ritmo, según Amado Alonso: son fundamentalmente el paralelismo entre dos periodos y la entonación, que en la prosa rítmica repite el mismo esquema métrico. Ambos elementos refuerzan y destacan la musicalidad de la prosa. Pero para que ésto sea

¹⁴¹ Una visión completa sobre el ritmo de la prosa: PARAÍSO, I., *Teoría del Ritmo de la Prosa*, cit.

posible es necesario que el esquema mismo repetido sea rítmico.

Pasemos a estudiar a continuación cómo analiza A. Alonso estos elementos formantes de ritmo en la prosa, haciendo referencia explícita a la entonación y a la melodía, por la importancia que nuestro autor las otorga en sus estudios.

La entonación, la inflexión ascendente o descendente de la voz en un periodo, es un elemento rítmico y musical. La entonación puede ser unimembre o bímembre (con uno o varios miembros a la vez), y para Amado Alonso obedece a una división del pensamiento. La entonación bímembra supondrá, por tanto, una intención expresiva: realza expresivamente el contenido expresado¹⁴².

En la entonación bímembre el poder rítmico no sólo está en las inflexiones finales, sino que se encuentra en la parte entera. La parte dominante se opone rítmica

¹⁴² Por ejemplo, en una oración bímembre, la entonación bímembre realza expresivamente su articulación entre sujeto y predicado (ya sean gramaticales, ya psicológicos). ALONSO, A., "La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán", cit., pp. 268-288; ALONSO, A., *Estudios lingüísticos . Temas españoles*, cit. p. 138.

y melódicamente a la parte tónica¹⁴³. Hay un juego de tensión/distensión, que es lo que confirma el ritmo, y es el reflejo de la organización dinámica de las tensiones. Nuestro organismo entero vive el ritmo desde la primera parte (dominante, prótasis), con movimientos ordenados de tensión y distensión a la espera de la otra parte (apódosis). En un miembro se da una vivencia psicológica de contenido, que necesita del otro miembro para realizarse. Es una relación de tensión y distensión entre los dos miembros, en el que uno completa al otro; es expresión del sentimiento emocional. Por lo tanto, para que se produzca el ritmo es necesaria la sucesión de estos movimientos (de tensión y distensión) y una organización coherente de los mismos. De esta forma producen en el receptor "sensaciones orgánicas espiritualmente ordenadas"¹⁴⁴.

Estas alternancias rítmicas provocan en el organismo del receptor otras supuestas tensiones y distensiones. En el oyente se provoca la tensión/distensión de un esquema. De la psicología se pasa a la fisiología (momento creador y recreador) y después vuelta a la psicología, cerrando el círculo de

¹⁴³ ALONSO, A., "La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán", cit., pp. 289 y ss.

¹⁴⁴ Ibidem, p. 263.

la comprensión¹⁴⁵. Esta organización prepara sentimentalmente al receptor que siente esas alternancias en sí mismo, y de esta forma la entonación y la melodía le ponen en contacto con el pensamiento unitario del poeta.

Este juego de distensión/tensión, que produce un efecto rítmico especial, se puede dar entre distintos miembros, y también en un mismo miembro, ya que hay casos en que una apódosis puede ser prótasis de una segunda apódosis. Incluso si no aparece la segunda parte, puede ello estar relacionado con la expresión de imágenes y de sentimientos, y es generador de ritmo. Cualquier combinación de estos miembros del periodo, por tanto, produce un efecto rítmico, y es lo que analiza Amado Alonso como formantes de ritmo, y con un claro carácter evocador de una realidad más profunda.

La entonación, pues, va enhebrando el sentido de la frase, y no tiene sólo una función expresiva, sino que tiene un papel decisivo en la estructura articulada del pensamiento y de su objetivación comunicable.

El mismo papel fundamental otorga nuestro autor a la melodía en la construcción y comunicación del pensamiento. La melodía, en conexión con la entonación,

¹⁴⁵ ALONSO, A., "Paul Groussarc, estilista", cit., pp. 344 y ss.

rehace la unidad del pensamiento que había sido desmembrada con un intención rítmico-melódica.

10.2.7.3.- Clases de ritmos

Amado Alonso distingue dos clases de ritmos: el ritmo formal y el ritmo de pensamiento. Ambos van unidos e influyen el uno en el otro. Pero A. Alonso, por su formación dentro del idealismo, se preocupa de una forma más amplia del ritmo de pensamiento en la prosa. De forma general considera que los ritmos formales están al servicio de los ritmos de pensamiento, y ambos sirven para la mejor expresión del sentimiento del poeta.

Ritmo de pensamiento "será aquél -define A. Alonso- cuyas variadas sensaciones corporales están provocadas por la marcha del pensamiento idiomático¹⁴⁶. Es un ritmo provocado por las ideas; el espíritu obra sobre la materia y estudiando esta materia el receptor puede alcanzar el sentimiento que lo provocó.

Amado Alonso realizó un estudio sobre el ritmo de la prosa en Valle-Inclán y Fray Antonio de Guevara,

¹⁴⁶ Las descargas de energía, las tensiones y distensiones reguladas, son provocadas por la marcha del pensamiento. ALONSO, A., "La musicalidad de la prosa en Valle-Inclán", cit., p. 302.

destacando el valor rítmico de la entonación y de la melodía como hilo de conexión con el pensamiento. También realizó un estudio de un ritmo de pensamiento: *el paralelismo de ideas*¹⁴⁷.

En conclusión Amado destaca la interdependencia del ritmo de pensamiento y del ritmo formal, así como la necesidad de un estudio conjunto de ambos, ya que para que se produzca ritmo de sentimiento es necesario el ritmo formal. No se puede construir sólo con el contenido; se necesita el juego de tensiones y distensiones que acompañan a la aparición de elementos psíquicos, en su representación material, y si no analiza alguno de ellos, el análisis estilístico se verá recortado.

Con el estudio del ritmo, pues, Amado Alonso busca los movimientos del alma del autor, las emociones, que aparecen objetivadas y reguladas en los elementos que hemos visto. Es la adecuación de ese movimiento emocional con la forma de expresión lo que produce el placer estético. El ritmo es, pues, "el deleite estético de los movimientos intencionalmente

¹⁴⁷ Ibidem, pp. 302-303. Respecto al paralelismo de ideas, éste puede ser antitético o sinónimo, que, a su vez, puede ser paralelismo de ideas o de palabras.

ordenados"¹⁴⁸.

¹⁴⁸ Ibidem, p. 312.

11.- CONCLUSIONES

En el desarrollo del presente trabajo de investigación nos hemos referido a la figura de Amado Alonso y a la importancia de sus aportaciones para la Estilística general e hispánica. Amado Alonso no sólo es introductor en España e Hispanoamérica de la Estilística y de las concepciones lingüísticas imperantes en Europa, sino que, como excelente filólogo que es, él mismo lleva a cabo un estudio conjunto de ambas disciplinas formulando teórica y prácticamente la necesidad de este estudio global.

Así pues, aunque su formación académica se encuentra en el ámbito de la Lingüística y de la Fonética, poco a poco su interés por los estudios de Estilística irá creciendo hasta conformar en los últimos años de su vida uno de los aspectos de la investigación a los que dedicó mayor interés.

Desde muy joven fue a Argentina a dirigir el Instituto de Filología, al frente del cual estuvo varios años dejando una importante impronta personal; la actividad investigadora y divulgadora fue creciente durante esos años, hasta el punto de que la *Revista de Filología Hispánica* por él fundada tuvo una amplia difusión por todos los países de habla castellana. Su contribución al Instituto de Buenos Aires fue importantísima, y desde allí irradió con su influencia (y su fama) al resto de países hispanoamericanos, introduciendo en ellos los últimos movimientos lingüísticos que se estaban produciendo en Europa por aquellos años.

Amado Alonso se desenvuelve en un mundo en el que imperan movimientos de corte formalista, que poco a poco van desplazando al Positivismo. Por ello, después de realizar una panorámica general de la situación y de la importancia de los mismos, así como un recorrido histórico por los estudios estilísticos, nos hemos centrado, por un lado, en los estudios lingüísticos de Amado Alonso tratando de analizar las ideas estilísticas que en ellos se encuentran, y, por otro lado, en sus estudios literarios, tanto teóricos como prácticos, en los que hemos puesto de relieve su método de análisis estilístico. En estos últimos hemos destacado separadamente la importancia que para nuestro autor tienen tanto las *res* como las *verba*, por lo que

su análisis tiene un movimiento de lanzadera entre una crítica del sentimiento y una crítica de la forma.

Cabe destacar que para Amado Alonso la Lingüística y la Teoría de la Literatura mantienen una interdependencia irrenunciable, y por ello persevera en esta posición a través de su propia obra. Considera necesario el conocimiento lingüístico para poder entender mejor la Literatura, y viceversa: el estudio de la Literatura aportará importantes conocimientos a la Lingüística. Esta interdependencia puede parecer hoy algo totalmente admitido y superado, pero en el momento histórico en que la defendía A. Alonso no era comúnmente aceptada, y sí objeto de polémica. Así pues, nuestro autor propone para el estudio de la Literatura la necesidad obligada de un estudio interdisciplinar.

Hemos situado como eje de este trabajo de investigación la singular concepción que Amado Alonso tenía de lo que era y de lo que debía ser la Estilística: así pues, propone que la Estilística dé un salto cualitativo pasando del ámbito de la Crítica Literaria, que era donde se encontraba, al campo de la Teoría de la Literatura, desde una personalísima concepción. Él no habla nunca de "Teoría de la Literatura", pero tras realizar este estudio podemos decir que en sus planteamientos, Amado Alonso nos expone su propia Teoría literaria, aunque sin completar

dada su prematura muerte. Sin embargo, propone una estilística como Ciencia de los estilos, que abarque todos los ámbitos de estudio posibles, y que trascienda la propia obra analizada. Por ello consideramos que su propuesta de Estilística como desiderátum, como lo que debe ser y a lo que debe tender; era un anticipo de su Teoría de la Literatura, como demuestra después con sus estudios de tipo práctico-analítico.

Por lo tanto su Estilística se desdobra: por un lado se convierte en el estudio del estilo desde un planteamiento muy cercano a Buffon, y por otro tiene una visión mucho más general, en la que se plantea el estudio y reflexión de los textos literarios y de los hechos literarios (teniendo en cuenta los diferentes factores del hecho comunicativo: autor, texto, receptor, contexto, canal y código) como hemos ido viendo. Sus estudios teóricos y práctico-analíticos se desarrollan partiendo del análisis inmanente del texto, para desde allí ocuparse del estudio del autor que gestó la obra, y con ello conseguir penetrar más en ella. Asimismo, tiene en cuenta al receptor o receptores posibles de las obras literarias, y les otorga importancia dentro del hecho literario. Sin embargo, no se deja llevar por la importancia de este elemento de la comunicación literaria, y acota perfectamente su papel dentro del ámbito de la explicación del texto, creado por un autor, con un sentido y un sentimiento

determinado, y regido por él durante todo el tiempo. Por ello para Amado Alonso no es válida cualquier interpretación: habrá interpretaciones de las obras literarias que no sean correctas y las habrá correctas. Para este último fin propone que el análisis del lector/crítico comience por el estudio de los aspectos materiales de texto, del sistema expresivo (en sus diversos aspectos -fonofonológico, morfológico, sintáctico y semántico- pero con una necesaria visión global de la obra analizada), y que no debe olvidar los aspectos extrínsecos que puedan servir de ayuda a la interpretación y comprensión de las obras. Amado Alonso se encuentra, por tanto, muy lejos de algunas ideas que señalan la posibilidad de infinitas lecturas de una misma obra, o de un pluralismo de lecturas importante. Amado Alonso, frente a la deriva lectora infinita y a la inexistencia y desfundamentación del significado propuesto entre otros por el gran crítico Harold Bloom, afirma la existencia de un significado (directo o sugerido) y destaca la importancia de realizar un correcto análisis inmanente de las obras que no relativizará sus significados, aunque posean un margen semántico muy amplio. Por ello distingue entre los buenos y los malos lectores, y entre las buenas y las malas lecturas (e interpretaciones) de las obras literarias.

Sin embargo, el texto literario no es algo

perfectamente cerrado para Amado Alonso, sino una construcción abierta al lector/crítico por la idiosincrasia propia del lenguaje, pero siempre dentro de unos límites. Estos se pueden encontrar, por un lado, en el propio lenguaje, y, por otro, en el sentido que le dio el autor. Por ello propone el análisis de las obras literarias, tomando como método la intuición, para llegar a la intuición que le provocó al autor la realización y creación de la obra. En esta línea propone una serie de análisis posibles entre los que se encuentran los análisis intrínsecos de las obras, y los análisis extrínsecos, siempre que sean para aclarar o dar luz a la obra. Así pues estudia las peculiaridades idiomáticas como reflejo de otras peculiaridades psíquicas, todo dentro de un sistema estructurado que le dé cohesión y sentido.

En la obra, según A. Alonso, se encuentra reflejado el mundo y la visión que tiene del mundo el autor. En la obra se halla el sentimiento del autor, representado en ella mediante unos signos expresivos. Aquí es donde encaja la idea de desvío o de elección presente en la reflexión literaria de A. Alonso. Las palabras tienen un significado directo y otro indicado; tienen unos contenidos directos y otros contenidos creados por las sutiles y complicadas asociaciones que esa palabra guarda con otras (sus armónicos). De esta forma las obras literarias crean a través de sus

imágenes una atmósfera (de sentimiento vivido o intuitivo, de emociones) donde debe sumergirse el lector para entender la obra. Por ello la producción crítico-literaria de Amado Alonso muestra un interés especial por la obra literaria en cuanto que es creación poética. Atiende al proceso de creación seguido por el autor para, recorriendo el camino inverso, alcanzar la intuición sentimental primera del autor y conseguir el goce estético. Ya hemos señalado que parte del análisis inmanentista de la obra literaria para irse despegando de ésta en busca de los valores sugeridos o indicados, que son el objeto último de estudio de su Estilística.

La Estilística de Amado Alonso se centra en todo lo que tenga valor en la sugestión y el contagio; parte del sistema expresivo de una obra o de un autor buscando una particularidad idiomática que le lleve a alcanzar la particularidad psíquica que la engendró. Su Estilística se ocupa del estudio del estilo de un autor partiendo de su sistema expresivo; y a través de ese análisis y de la intuición de la realidad accede al sentimiento que lo engendra; para ello tiene en cuenta el contenido estilístico, que es formante.

Cuando desde el plano de lo que la estilística es, se plantea la ya conocida distinción entre estilística de la lengua y estilística del habla, Amado Alonso no se ciñe rigurosamente a una u otra, sino que

tiende un puente de unión entre ellas. Su Estilística se puede definir como integradora de ambas, preocupándose por la materia psíquica que aparece objetivada en una obra, y por la forma individual presentada por un autor o analizando el contenido estilístico (sugerido) que hay en las formas idiomáticas.

Al afirmar que se ocupa del estudio de la obra de arte como producto creado y como actividad creadora, acerca su postura, en principio claramente idealista, a la de la estilística que hemos denominado estructural. Amado Alonso realiza un estudio estructural de la obra de arte verbal, analizando los elementos estructurales y formantes de la misma; pero, a diferencia del planteamiento estructural, no termina su análisis ahí, sino que lo trasciende y este análisis le sirve para buscar el aspecto poético, que es el fin último de este estudio. Al igual que ocurre con la utilización del instrumental lingüístico, se sirve de este análisis para buscar el contenido psíquico expresado por el autor en esa determinada forma; esto le será de gran utilidad sobre todo con los poetas que no son clásicos, como por ejemplo con Pablo Neruda.

Además de estos estudios inmanentistas y estructurales, Amado Alonso se preocupa del estudio de las fuentes literarias, de los aspectos historicistas,

del estudio biográfico, etc., tomados de la crítica tradicional; pero nuestro autor, a diferencia de la crítica tradicional, utiliza estos estudios como un medio y no como un fin en sí mismo: quiere llegar a entender mejor la obra literaria en su contexto y en relación con su autor, para poder alcanzar la intuición sentimental primera del poeta y de esta forma conseguir el goce estético. Así pues, Amado Alonso realiza un estudio inmanentista y también un examen de todo lo que rodea al texto, buscando alguna peculiaridad psíquica del autor.

Destaca de forma especial el valor que otorga a la evocación y a la sugerencia: todo su análisis estilístico gira en torno a ellas. De aquí la importancia que concede al sentimiento y a la afectividad, que ya, consciente o inconscientemente por parte del autor, están presentes en la obra en su conjunto y en las formas idiomáticas en particular. Por ello realiza un estudio pormenorizado de ciertas formas gramaticales (artículo, diminutivo, construcciones con verbos de movimiento) y también estudios fonéticos y sobre vocabulario destacando, además de los valores formales, los valores sugeridos e indicados por ellos; estos análisis le facilitan el camino inverso al de la creación poética, para alcanzar el goce estético. En estos estudios se ve claramente cómo Amado Alonso se preocupa de realizar un estudio lingüístico al servicio

de la Estilística.

Por otro lado, ya hemos señalado que hay en Amado Alonso una concepción de estudio pragmático del hecho literario, tomando la obra de arte como centro y base del proceso de comunicación. Amado Alonso parte de la obra, de un análisis pormenorizado de su microestructura pero sin descuidar ni al autor, ni al receptor, ni el canal por donde discurre, ni el contexto en general: el estudio estilístico lo es de la obra y de todo lo que rodea a ésta que la explica en gran medida. Realiza un análisis global, que, desde la obra misma, aspira a ascender al sentimiento que lo engendró. Es necesario señalar la importancia que otorga Amado Alonso al receptor de la obra de arte; éste es el último elemento del proceso de comunicación y a él le otorga un papel fundamental para la adecuada comprensión de los textos.

Sin embargo, todos los análisis que realiza Amado Alonso y todas sus propuestas se encaminan hacia la obtención del goce estético; señala que si ante una obra de arte no se produce una explosión de goce estético, será porque no se ha entendido bien la obra, o, como otra posibilidad, porque el texto analizado no cumple los requisitos propios de la obra artística. El profesor García Berrio ha defendido la existencia de unos universales antropológicos, y la universalidad

como propiedad del valor poético, y en la misma línea Harold Bloom ha hablado del universalismo estético; creemos que es en esta dirección como debemos orientar la insistencia de Amado Alonso en que tras toda obra de arte hay un sentimiento, una intuición o una forma que produce ese goce estético de la posesión de lo universal poético. Y la consecución del mismo será el final del esfuerzo interpretativo y de comprensión de la obra de arte.

En conclusión, podemos destacar la modernidad de los planteamientos que Amado Alonso propone en su Teoría literaria: un estudio inmanentista de la obra de arte, aceptando los estudios extrínsecos de las obras pero desde una perspectiva totalmente innovadora y diferente de como lo hacía la crítica tradicional. Su estudio se centra en el aspecto sintáctico y semántico-intensional, y en el semántico-extensional, por lo que completa el ámbito de análisis de la obra literaria, ya en el nivel textual, ya en el nivel extratextual. De esta manera, Amado Alonso nos presenta una Teoría de la Literatura en la que la Estilística establece una unión interdisciplinar con la Lingüística, fundamentalmente, manteniendo en todo momento nuestro autor los planteamientos enraizados en su formación idealista.

12.- BIBLIOGRAFÍA.

12.1.- Bibliografía de Amado Alonso¹.

LIBROS

ALONSO, A., (1935), *El problema de la lengua en América*, Madrid, 1935.

_____ BALLY, Charles, RICHTER, Elise y LIDA, Raimundo, (1936), *El impresionismo en el lenguaje*, Instituto de Filología, Buenos Aires, 3 ed., 1956.

_____ (1936), *Vida y creación en la lírica de Lope*, Madrid, 1936 (42 p.).

_____ (1937), *El artículo y el diminutivo*, con Prólogo de Nomberto Pinilla, Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1937. (Incluido después en *Estudios lingüísticos. Temas españoles.*).

¹ Se pueden encontrar dos importantes recopilaciones bibliográficas de la obra de Amado Alonso (que hemos tenido en cuenta para la presente) en: "Bibliografía de Amado Alonso; Homenaje de sus discípulos", Buenos Aires, 1946; y en: "Homenaje a Amado Alonso", *Rev. Filología*, V, 1959.

_____ (1937), *Vida y creación en la lírica de Lope*, Santiago de Chile, 1937.

_____ (1938) *Castellano, español, idioma nacional. (Historia espiritual de tres nombres)*, Buenos Aires, Losada, 3ª ed., 1958.

_____ y HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro, (1938), *Gramática castellana*, Buenos Aires, Losada, 11 ed., 1953, 2 vol.

_____ (1940) *Poesía y estilo de Pablo Neruda. (Interpretación de una poesía hermética)*. Buenos Aires, Ed. Sudamericana, 7ª ed., 1977.

_____ (1941), *A new proving ground for the Spanish language*, Translated by Margaret S. de Lavenás, Publicaciones del Instituto Cultural Argentino-Norteamericano, Buenos Aires, 1941.

_____ (1942), *Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en "La Gloria de don Ramiro"*, Instituto de Filología, Buenos Aires, 1942. (Col. de estudios estilísticos, vol. III). Citado por: Madrid, Gredos, 1984.

_____ (1943), *La Argentina y la nivelación del idioma*, Buenos Aires, Institución cultural española, 1943.

_____ (1951), *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, Madrid, Gredos, 3ª ed., 1982.

_____ (1953), *Estudios lingüísticos. (Temas Hispanoamericanos)*, Madrid, Gredos, 3ª ed., 1976.

_____ (1955) *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 3ª ed., 1986.

_____ (1955) *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1976, vol. I.

_____ (1969) *De la pronunciación medieval a la moderna en español*, Madrid, Gredos, 1969, vol. II.

ARTÍCULOS, NOTAS, RESEÑAS Y MISCELÁNEAS.

1922

_____ "A u g u s t o >agosto y a u g u r i o >agüero", *RFE*, IX, 1922, pp. 69-72.

1923

_____ "Consonantes de timbre sibilante en el dialecto vasco-baztanés", *Tercer Congreso de Estudios Vascos*, San Sebastián, 1923, pp. 57-64.

1925

_____ "El grupo tr en España y América", *HMP*, Madrid, 1925, tomo II, pp. 167-191.

_____ "Crónica de los estudios de filología española, 1914 - 1924", *Revue de Linguistique Romaine*, I, 1925, pp. 171-180 (fonética descriptiva, prosodia y ortografía, historia de los estudios fonéticos en España) y 329-347 (fonética histórica).

_____ "Español como que y cómo que", *RFE*, XII, 1925, pp. 133-156.

_____ "Un pasaje de la Pícaro Justina", *RFE*, XII, 1925, pp. 179-180.

_____ Sobre: C. Basto, "Foi Eça de Queiroz un plagiador?", *RFE*, XII, 1925, p. 200.

1926

_____ "La subagrupación románica del catalán", *RFE*, XIII, 1926, pp. 1-38 (I.- Los métodos) y 225-261 (II.- La geografía léxica). Se encuentra recogido en *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., pp. 7-47.

_____ Sobre: Ramón Menéndez Pidal, "Poesía juglaresca y juglares", *ReyBAM*, III, 1926, pp. 377-380.

1927

_____ "Réplica a O. J. Tallgren", *RFE*, XIV, 1927, pp. 72-73.

_____ "Reconciliación con la fonética" *Boletín del Instituto de Filología*, I, núms. 3 y 4, 1927, pp. 227-235.

1928

_____ "Estructura de las Sonatas de Valle-Inclán", *Verbum*, XXI, 1928, pp. 7-42.

_____ "Lingüística e historia", *Hu*, XVIII, 1928, pp. 29-38.

_____ "Lingüística espiritualista", *Síntesis*, I, 1928, pp. 227-236.

1929

_____ "Lo picaresco en la picaresca", *Verbum*, XXII, 1929, pp. 321-338. (Publicado también, junto con otras conferencias, por el Club Español de Buenos Aires, 1929, pp. 84-105, con el título "Lo picaresco en la novela picaresca").

_____ "Jorge Guillén, poeta esencial", *La Nación*, 21 de abril de 1929 (Reproducido en *Insula*, IV, num. 45, 1949).

_____ "La filología del señor Costa Alvarez y la filología", *Síntesis*, II, num. 23, 1929, pp. 125-141.

_____ "Sobre el difunto Costa Alvarez", *Síntesis*, III, num. 26, 1929, pp. 175-178.

_____ "Paul Groussac, estilista", *Síntesis*, III, num. 27, 1929, pp. 327-341.

_____ "Llega a ser lo que eres", *La Nación*, 22 de septiembre de 1929.

1930

_____ "Problemas de dialectología hispanoamericana. Nueve estudios complementarios," en: A. M. ESPINOSA, *Estudios sobre el español de Nuevo México*, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, I, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1930, pp.337-469.

_____ "Ciencia y sensacionalismo", *Nac.*, 4 de abril de 1930.

_____ "Un problema estilístico en *Don Segundo Sombra*", *La Nación*, 18 de julio de 1930.

_____ "Para la Lingüística en nuestro diminutivo", *Nos*, num. 21, 1930, pp. 35-41.

_____ "Sobre el estudio del género gauchesco", *Azul*, I, 1930, pp. 41-44.

_____ "El problema de lo correcto visto desde la argentina", *La Obra*, noviembre de 1930, pp. 725-726.

_____ "Historia artística e historia científica", *Verbum*, XXIII, 1930, pp. 463-472.

1931

_____ "Estilística y gramática del artículo", *Azul*, II 1931, pp. 5-13. (Algunas notas que luego reelaboró en el artículo de *VKR*, y que está recogido en el libro *Estudios lingüísticos. Temas españoles*).

1932

_____ "EL Problema argentino de la lengua", *Sur*, num. 6, 1932, pp. 124-178 (Refundido posteriormente en *Curcon*, e incluido luego en *El problema de la lengua en América*).

_____ "Don Segundo Sombra. Un problema de estilística", *Revista Jurídica y de Ciencias Sociales*, buenos Aires, XLIX, num. 2, 1932, pp. 12-25.

_____ "Estilística de las fuentes literarias: Rubén Darío y Miguel Angel", *Nac.*, 25 de septiembre de 1932.

_____ "Karl Vossler", *Nac.*, 13 de noviembre de 1932.

_____ "EL artículo determinante", *CurCon*, II, 1932, pp. 407-428.

_____ Sobre: Pedro Henríquez Ureña, "Cien de las mejores poesías castellanas", *RFE*, XIX, 1932, pp. 433-434.

1933

_____ "Estilística y gramática del artículo en español", *Volkstum und Kultur der Romanen*, Hamburgo, vol. VI, 1933, pp. 189-209; reproducido en *IL*, II, 1934, pp. 144-159, e incluido en *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., pp. 125-160.

_____ "Intereses filológicos e intereses académicos en el estudio de la lengua", *BAAL*, I, 1933, pp. 7-14. (Fue reproducido en *UdA*, III, 1937, pp. 95-100, y forma parte, con algunos retoques, del libro *Argentina y la nivelación del idioma*).

_____ "Ruptura y reanude de la tradición idiomática en América", *BAAL*, I, 1933, pp. 137-149. (Reproducido en *CurCon*, IV, 1934, pp. 513-524, y reelaborado en *El problema de la lengua en América*).

_____ "Cómo se constrasta una etimología", *Nac.*, 15 de febrero de 1933.

_____ "Balance de una exposición", *Nac.*, 25 de junio de 1933.

_____ "El porvenir de nuestra lengua", *Sur*, num. 8, 1933, pp. 141-150.

_____ "Preferencias mentales en el habla del gaucho", *Nos*, LXXX, 1933, pp. 113-132. (Reproducido en *CurCon*, IV, 1934, pp. 1027-1049. Reelaborado en *El problema de la lengua en América*).

_____ "Discusión sobre Jorge Luis Borges", *Megáfono*, num. 11, agosto de 1933, p. 19.

_____ Sobre: N. L. Willey, "C and z in American Spanish", *RFE*, XX, 1933, pp. 68-75.

1934

_____ "Karl Vossler y Lope de Vega", *Nac.*, 11 de marzo de 1934.

_____ "El problema argentino de la lengua", *CurCon*, IV, 1934, pp. 401-413 (Incluido en *El problema de la lengua en América*).

1935

_____ "Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos", *Volkstum*, VIII, 1935, pp. 104-125; recogido en *El artículo y el diminutivo* y en *Estudios*

lingüísticos. (Temas españoles), cit., pp. 161-189.

_____ "Hispanoamérica, unidad cultural", *CurCon*, V, 1935, pp. 807-815. (Es el mismo artículo de *Nac*, "Llega a ser lo que eres", con importantes variantes. Recogido en *El problema de la lengua en América*).

_____ "Caducidad y perennidad en al poesía de Lope", *Nac*, 25 de agosto de 1935. (Incluido en el opúsculo *Vida y creación en la lírica de Lope*).

_____ "Don Salvador de Madariaga", *Sur*, num. 10, 1935, pp. 105-106.

_____ "Borges, narrador", *Sur*, num. 14, pp. 105-115.

_____ Sobre: Ricardo Güiraldes, "Das Buch vom Gaucho Sombra", trad. de H. Ollerich", *Sur*, num. 10, 1935, pp. 101-104.

_____ Sobre: Anita C. Post, "Southern Arizona Spanish Phonology", *RFE*, XXII, 1935, pp. 67-72.

1936

_____ "Castellano, español", *Nac*, 26 de julio de 1936.

_____ "El ideal artístico de la lengua y dicción en el teatro", *Cuadernos de cultura teatral del Instituto Nacional de Estudios de teatro*, Buenos Aires, 1936. (Recogido, con algunos retoques en *La Argentina y la*

nivelación del idioma).

_____ "Vida y creación en la lírica de Lope", *CyR*,
núm. 34, 1936, pp. 65-106.

_____ "Plan expositivo de la fonética dialectal",
BAAL, IV, 1936, pp. 63-68.

_____ "El lenguaje artístico", *Nac*, 11 de octubre de
1936.

_____ "Alfonso Reyes", *Sur*, num. 23, 1936, pp. 120-
123.

_____ "Aparición de una novelista", *Nos*, I, 1936, pp.
241-256.

_____ "Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser
impresionista" en: VV. AA., *El impresionismo en el
lenguaje*, Universidad de Buenos Aires, 3ª ed., 1956; 1ª
ed. 1936. Recogido en: A. ALONSO, *Estudios
lingüísticos. (Temas españoles)*, Madrid, Gredos, 3ª
ed., 1982, pp. 272-284. También en *RFH*, II, 1940.

1937

_____ "El idioma español en los ideales del siglo
XVI", *UDLH*, V, num. 15, 1937, pp. 32-48.

_____ "No nos lo merecemos, no", *Nos*, III, 1937, pp.
414-417.

_____ "Rodolfo Lenz y la fonética del castellano",
AFFE, II, núm. 1, 1937, pp. 11-17.

1938

_____ "Ensayo sobre novela histórica", *Sur*, núm. 50,
1938, pp. 40-52.

_____ "Primeros problemas históricos del castellano en
América", *CIHA*, III, 1938, pp. 607-621.

1939

_____ "La pronunciación americana de la z y de la ç en
el siglo XVI", *Revista Universidad de la Habana*, VIII,
núm. 23, marzo-abril de 1939, pp. 62-83.

_____ "Examen de la teoría indigenista de Rodolfo
Lenz", *RFH*, I, 1939, pp. 313-350. Se encuentra recogido
también en: *Estudios lingüísticos. (Temas
hipanoamericanos)*, cit., pp. 268-321.

_____ "Algunos símbolos insistentes en la poesía de
Pablo Neruda", *RHM*, V, 1939, pp. 191-220.

_____ "Sobre métodos: construcciones con verbos de
movimiento en español", *RFH*, I, 1939, pp. 105-138.
Recogido en *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*,
cit., pp. 190-236.

_____ "La poesía de Pablo Neruda", *Nac*, 5 de noviembre de 1939.

_____ "Enajenamiento y ensimismamiento en la creación poética", *Agonía*, núm 1, 1939, pp. 16-29. (Reproducido en *Curcon*, VIII, núm. 2, 1939, pp. 703-729; en parte redactado de nuevo).

_____ "Sobre la índole de la fantasía en Pablo Neruda", *Agonía*, núm. 2, 1939, pp. 15-34.

_____ "Los cominezos de la novela histórica", *Hu*,, XXVII, 1939, pp. 133-142.

_____ Sobre: Dámaso Alonso, "Poesía española. Antología. Vol. I, Poesía de la Edad Media y poesía de tipo tradicional", *RFH*, I, 1939, pp. 70-72.

_____ Sobre: Eduardo Mallea, "Fiesta en noviembre", *Sur*, núm. 54, 1939, pp. 65-69.

1940

_____ Tres apéndices: I.- "Rodolfo Lenz y la Dialectología Hispanoamericana"; II.- "La interpretación araucana de Lenz para la pronunciación chilena"; III.- "Observaciones sobre rr, r y l", en: R. LENZ, *El español en Chile*, Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana, VI, Buenos Aires, 1940, pp. 269-297.

_____ "Biografía de Fernán González de Eslava", *RFH*, II, 1940, pp. 213-321.

_____ "Los nuevos programas de lengua y literatura", *RFH*, 1940, pp. 55-57. (Incluido en *La argentina y la nivelación del idioma*).

_____ "Arg. y Bras. malevo < port. maleva + malévolo", *RFH*, II, 1940, pp. 179-181.

_____ "Por qué el lenguaje en sí mismo no puede ser impresionista", *RFH*, II, 1940, pp. 379-386. (Incluida en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*).

_____ "El contenido de la poesía de Pablo Neruda", *RevCu*, XIV, 1940, pp. 110-132.

_____ "Sentimiento e intuición en la lírica", *Nac*, 3 de marzo de 1940.

_____ "Clásicos, románticos y superrealistas", *Nac*, 16 de junio de 1940.

_____ "La Argentina en la dirección inmediata del idioma", *Nac*, 4 de agosto de 1940.

_____ "De cómo se cumplirá el influjo argentino en la lengua general", *Nac*, 11 de agosto de 1940.

_____ "Las academias y la unificación del idioma", *Nac*, 18 de agosto de 1940.

_____ Sobre: Emiliano Tejera, "Palabras indígenas de la isla de Santo Domingo", *RFH*, II, 1940, pp. 70-72.

1941

_____ "La pronunciación americana de la z y de la ç en el siglo XVI", *RFH*, III, 1941, p. 78. (Resumen del artículo del mismo título).

_____ "Substratum y superstratum", *RFH*, III, 1941, pp. 209-218. Recogido en *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., pp. 259-271.

_____ "Epístola a Alfonso Reyes sobre la estilística", *Nac*, 9 de febrero de 1941. (En el ejemplar enviado a Alfonso Reyes está tachada la palabra "epístola" y sustituida por "carta", con esta explicación: "Lo de "Epistola" es cosa del corrector de estilo del diario").

_____ "José María de Heredia, crítico literario", *RevCu*, XV, 1941, pp. 54-62.

_____ "La crisis de Manzoni sobre la novela histórica", *Sur*, núm. 80, 1941 pp. 1-16.

_____ Sobre: Renato Mendonça, "O português do Brasil. Origens. Evolução. Tendências", *RFH*, III, 1941, pp. 57-59.

_____ Sobre: Cândido Jucá (Filho), "Língua nacional. As diferenciações entre o português de Portugal e o do Brasil autorizam a existencia de um ramo dialetal do português peninsular?", *RFH*, III, 1941, pp. 59-60.

_____ Sobre: Sílvio Elia, "O problema da língua brasileira", *RFH*, III, 1941, p. 60.

_____ y CAILLET-BOIS, Julio; Sobre: José Torre Revello, "El libro, la imprenta y el periodismo en América durante la dominación española", *RFH*, III, 1941, pp. 276-279.

_____ Sobre: José Moreno Villa, "Locos, enanos y niños palaciegos", *RFH*, III, 1941, p. 69.

_____ Sobre: Friedrich Schürr, "Beiträge zur spanisch-portugiesischen Lautund Wortlehre", *RFH*, III, 1941, pp. 75-76.

_____ Sobre: Ramón Menéndez Pidal, "Sobre el substrato mediterráneo occidental", *RFH*, III, 1941, pp. 76-78.

_____ Sobre: Pedro M. Benvenuto Murrieta, "El lenguaje peruano", *RFH*, III, 1941, pp. 160-166.

_____ Sobre: Eduardo González Lanuza, "Puñado de cantares", *Sur*, núm. 76, 1941, pp. 122-125.

1942

_____ "The stylistic interpretation of literary texts", *MLN*, LVII, 1942, pp. 489-496.

_____ "Sobre la vida universitaria norteamericana", *Saber vivir*, núm. 21, 1942, pp. 22-23.

_____ "Sobre antecedentes de la Celestina", *RFH*, Nº 3, 1942, pp. 266-268.

_____ "El estilo de Larreta en *La gloria de don Ramiro*", *Nac*, 6 de septiembre de 1942.

_____ "A quienes leyeron a Jorge Luis Borges en *Sur*, núm. 86", *Sur*, núm. 89, 1942, pp. 79-81.

_____ "Desagravio a Borges", *Sur*, núm 94, 1942, pp. 15-17.

_____ "La Argentina y la nivelación del idioma", *Saber vivir*, num. 28, 1942.

_____ "La filosofía del lenguaje de K. Vossler", *Nac*, 27 de diciembre de 1942.

_____ "Hazards in Hemispheric defense", *The International Quaterly*, New York-Chicago-Berkeley, Winter, 1942, pp. 21-24.

_____ y MOGLIA, Raúl. Sobre: Hayward Keniston, "The syntax of Castilian prose. The sixteenth century", *RFH*, IV, 1942, pp. 77-81.

_____ Sobre: Victor R. B. Oelschläger, "A medieval Spanish Word-list. A preliminary dated vocabulary of first appearances up to Berceo", *RFH*, IV, 1942, pp. 81-83.

_____ Sobre: Madaline W. Nichols, "A bibliographical guide to materials on American Spanish", *RFH*, IV, 1942, pp. 85-86.

_____ Sobre: el Arcipreste de Talavera o sea El Corvacho de Alfonso Martínez de Toledo", ed. Lesley Byrd Simpson, *RFH*, IV, 1942, pp. 181-182.

_____ y GATTI, José Francisco. Sobre: Juan de Encina, "Canciones", ed. y notas de A. J. Battistessa, *RFH*, IV, 1942, pp. 182-185.

_____ Sobre: Gil Vicente, "Tragicomedia de don Duardos", ed. Dámaso Alonso, *RFH*, IV, 1942, pp. 282-285

_____ "Portugués-castellano", *RFH*, IV, 1942, p. 383.

_____ Sobre: Américo Castro, "La peculiaridad lingüística rioplatense y su sentido histórico", *RFH*, IV, 1942, pp. 388-390.

_____ Sobre: José E. Perdomo, "Léxico tabacalero cubano", *RFH*, IV, 1942, pp. 390-392.

1943

_____ "Partición de las lenguas románicas de Occidente", *Miscelánea Fabra*, Buenos Aires, 1943, pp. 81-101. (Incluido en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*).

_____ "EL arte de la antología", *Nac*, 11 de julio de 1943.

_____ Sobre: Willis Knapp Jones, "What Spanish pronunciation shall we teach?", *RFH*, V, 1943, pp. 88-89.

_____ Sobre: Baltasar Gracián, "EL Criticón", *RFH*, V, 1943, pp. 374-375.

_____ Sobre: Nelson Ropmero, "Pronucia do latim", *RFH*, V 1943, pp. 376-377.

1944

_____ "La identidad del fonema", *RFH*, VI, 1944, pp. 280-283. Recogido en *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., pp. 253-258.

_____ "¡Dios, qué buen vasallo!, ¡si oviesse buen señore!", *RFH*, VI, 1944, pp. 187-191.

_____ Sobre: Ramón Menéndez Pidal, "La unidad del idioma", y Amado Alonso, "Argentina y la nivelación del idioma", *RFH*, VI, 1944, pp. 402-409.

1945

_____ y LIDA, R. "Geografía lingüística: -l y -r implosivas en el español", *RFH*, VII, 1945, pp. 313-345.

_____ "Una ley fonológica del español. Variabilidad de las consonantes en la tensión y distensión de la sílaba", *Hispanic Review*, XIII, 2, 1945, pp. 91-101. Recogido en *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., pp. 237-249.

_____ "El descubrimiento de América y el idioma", *Hu*, XXX, 1944-45, pp. 117-127.

_____ "Lo español y lo universal en la obra de Galdós", *UNC*, núm. 3, 1945, pp. 35-53.

_____ "La doctrina lingüística de F. de Saussure", *Nac*, 12 de agosto de 1945.

_____ "Maestría antigua en la prosa", *Sur*, núm. 133, 1945, pp. 40-43.

_____ "Lerdo - pesado, torpe", *RFH*, 1945, pp. 44-45.

_____ "Hispanoárabe Chiflata", *RFH*, 1945, p. 283.

_____ Sobre: Samuel Gili Gaya, "Curso superior de sintaxis española", *RFH*, 1945, pp. 164-166.

_____ Sobre: Miguel Asín Palacios, "Glosario de voces romances registradas por un botánico anónimo hispano-musulmán (siglos XI-XII)", *RFH*, 1945, pp. 166-167.

_____ Sobre: Ramón Menéndez Pidal, "Castilla, la tradición, el idioma", *RFH*, 1945, pp. 284-288.

_____ Sobre: Claudio sánchez albornoz, "Dónde y cuándo murió don Rodrigo, último rey de los godos", *RFH*, VII, 1945, p. 291.

_____ Sobre: Osvaldo A. Machado, "Los nombres del llamado Conde don Julián", *RFH*, VII, 1945, pp. 291-292.

_____ Sobre: José Luis Romero, "Fernán Pérez de Guzmán y su actitud histórica", *RFH*, VII, 1945, p. 202.

_____ Sobre: Tomás Navarro Tomás, "Manual de entonación española", *RFH*, VII, 1945, pp. 394-395.

_____ Sobre: María Rosa Lida, "Introducción al teatro de Sófocles", *Sur*, núm. 127, 1945, pp. 78-81.

1946

_____ "¡Dios, qué buen vasallo! ¡si oviesse buen señor!", *RFH*, VIII, 1946, pp. 135-136.

_____ "Las correspondencias arabigo-españolas en los sistemas de sibilantes", *RFH*, VIII, 1946, pp. 12-76.

_____ "El ideal clásico de la forma poética", *LABA*, I, núm. 3, 1946, pp. 3-7.

_____ "Pedro Henríquez Ureña, investigador", *Sur*, núm. 141, 1946, pp. 28-33.

_____ Sobre: Dámaso Alonso, "Ensayos sobre poesía española", *RFH*, VIII, 1946, pp. 157-158.

1947

_____ "Trueques de sibilantes en antiguo español", *NRFH*, I, 1947, pp. 1-12.

_____ "Arabe st > esp. ç.- Esp. st > árabe ch", *Publications of the Modern Languages Association of America*, LXII, 1947, pp. 325-338. Se encuentra recogido en *Estudios Lingüísticos . (Temas españoles)*, cit., pp.106-124.

_____ "Nota sobre una ley fonológica del español", *Hispanic Review*, XV, 1947, pp. 306-307; recogido en *Estudios lingüísticos. (Temas españoles)*, cit., pp.250-252.

1948

_____ "Don Quijote no asceta, pero ejemplar caballero y cristiano", *NRFH*, 1948, pp. 333-359.

_____ "Las prevaricaciones idiomáticas de Sancho", *NRFH*, 1948, pp. 1-20.

_____ Sobre: "Cervantes across the centuries", *NRFH*, 1948, pp. 101-104.

_____ "Historia de dos palabras: zonzos y zoncerías", *Nac*, 25 de abril de 1948.

_____ Sobre: "Homenaje a Cervantes de la revista *Realidad*", *NRFH*, II, 1948, pp. 103-104.

_____ Sobre: Hugo Schuchardt, "Primitiae linguae Vasconum", *NRFH*, II, 1948, pp. 282-283.

_____ Sobre: Florentino Castro Guisasola, "El enigma del vascuence ante las lenguas indoeuropeas", *NRFH*, II, 1948, p. 283.

1949

_____ "Examen de las noticias de Nebrija sobre antigua pronunciación española", *NRFH*, III, 1949, pp. 1-82.

1950

_____ Sobre: Ramón Menéndez Pidal, "La España del Cid", *NRFH*, 1950, p. 166-171.

_____ "Fray Luis de León: "Ve cómo el gran maestro..." (Enmienda)", *NRFH*, 1950, p. 391-394.

_____ Sobre: Robert K. Spaulding and Beatrice S. Patt, "Data for the chronology of theta and jota", *NRFH*, IV, 1950, pp. 183-185.

1951

_____ "Identificación de gramáticos españoles clásicos", *RFE*, XXXV, 1951, pp. 221-236.

_____ "Formación del timbre ciceante en la ç y z española", *NRFH*, V, 1951, pp. 121-172, 263-312.

_____ "La pronunciación francesa de la ç y la z españolas", *NRFH*, V, 1951, pp. 1-37.

_____ "Cronología de la igualación de ç-z en español", *Hispanic Review*, XIX, 1951, pp. 37-58, 143-164.

_____ "La ll y sus alteraciones en España y América", *Estudios dedicados a M. Pidal*, II, Madrid, 1951, pp. 41-89.

_____ "Historia del ceceo y del seseo españoles",
Boletín del Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1951, pp.
111-200.

_____ "Cómo se pronunciaban la ç y z antiguas",
Hispania Baltimore, XXXIV, 1951, pp. 51-53.

_____ "El ideal clásico de la forma poética", *Sur*,
núms. 192-194, 1951, pp. 51-53.

_____ "Fray Luis de León: *Ve cómo el gran maestro...*",
NRFH, V, 1951, p. 71.

_____ Sobre: Samuel Gili Gaya, "Tesoro lexicográfico,
1492-1726", *NRFH*, 1951, p. 324-328.

_____ Sobre: Julio Casares, "Ante el proyecto de un
Diccionario histórico"; Julio Casares, "Introducción a
la lexicografía moderna"; y Sebastián de Covarrubias,
"Tesoro de la lengua castellana o española", *NRFH*,
1951, p. 328-329.

_____ Sobre: Edwin B. Place, "The Amadis question",
NRFH, V, 1951, pp. 236-238.

_____ Sobre: Jorge Guillén, "The poetical life of
Herrera", *NRFH*, V, 1951, p. 242.

1952

_____ "O cecear cigano de Sevilla, 1540", *RFE*, XXXVI,
1952, pp. 1-5.

_____ "Cervantes", *BAL*, I, núm. 1, 1952, pp. 3-8.

_____ y R. LIDA, "Observaciones sobre la *rr*, *r*, y *l*", *Biblioteca de Dialectología Hispanoamericana*, II, Buenos Aires, 1940, pp. 293-297.

_____ y R. LIDA, "El concepto lingüístico de impresionismo", en: VV. AA., *El impresionismo en el lenguaje*, Universidad de Buenos Aires, 3ª ed., 1956; 1ª ed. 1936.

PRÓLOGOS

_____ Prólogo de *Pentateuco*, Buenos Aires, *Biblia Medieval Romanceada*, 1927.

_____ Prólogo al libro de Marcos A. Morínigo, *Hispanismos en el guaraní*, Instituto de Filología, Buenos Aires, 1931.

_____ "Propósito" al frente de su ed. de VV. AA., *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, *Colección de Estudios Estilísticos I*, 1932.

_____ Advertencia a los *Estudios sobre el español de Nuevo México*, vol. II, por Aurelio M. Espinosa y Angel Rosenblat. Instituto de Filología, Buenos Aires, 1938.

_____ Traducción, notas y apéndices de A. Alonso y R. Lida a VV.AA., *El Español en Chile*, Instituto de Filología, Buenos Aires, 1940.

_____ y LIDA, R., "Prefacio", traducción y notas a K. Vossler, *Filosofía del lenguaje. Ensayos*. Buenos Aires, Losada, 6ª ed., 1978, pp. 7-19; primera ed. 1940.

_____ Traducción de A. Alonso: C. BALLY, *El lenguaje y la vida*, Buenos Aires, Losada, 7ª ed., 1977; primera ed. 1941.

_____ "Traducción y Prólogo a la edición española" de Ferdinand de Saussure, *Curso de Lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 12ª ed., 1976, pp. 7-30; primera ed. 1945.

_____ "Introducción a los estudios gramaticales de Andrés Bello", (Prólogo a la *Gramática*), ANDRES BELLO, *Gramática*, Caracas, M.E.C., 1972, pp. IX-LXXXVI. Primera ed. 1951.

REVISTA DE REVISTAS

_____ "'Romanische Forschungen", 53, I, pp. 27-41 (Friedrich Schürr, "Beiträge zur spanisch-portugiesischen Lant und Wortlehre")", RFH, 1941, pp. 75-76.

_____ "Zeitschrift für romanische Philologie", 1939, LIX, 2, pp. 189-206 (R. Menéndez Pidal, "Sobre el substrato mediterráneo medieval"), RFH, 1941, pp. 76-78.

_____ "Universidad de la Habana", año IV, nº 23, marzo-abril 1939, (Amado Alonso, "La pronunciación americana de la z y de la ç en el siglo XVI", pp. 62-83), RFH, 1941, p. 78.

_____ "Hispania", 1941, XXIV, nº 3 y 4, pp. 253-260, (Willis Knapp Jones, "What Spanish pronunciation shall we teach?"), RFH, 1943, pp. 88-89.

_____ "Cuadernos de Historia de España", (Facultad de Fia. y Letras, Instituto de Historia y Cultura Española medieval y moderna, Buenos Aires, 1945), RFH, 1945, pp. 291-292.

_____ , BOYD-BWMAN, Peter M., "Hispanic Review", NRHF, 1950.

_____ "Speculum", NRFH, 1951, p. 236.

_____ "The Boston Public Quarterly", NRFH, 1951, p. 242.

DISCOS (RECITACIONES)

ALONSO, A., Federico García Lorca read by Amado Alonso, Vocarium records: F.C. Packard, 12 Rock Hill Street, West Medford, Massachusetts, Chrysalis, 58 Long Wharf, Boston, Cash with Order. Vs-AA-1 AB.

ALONSO, A., Un capítulo del Quijote read by Amado Alonso, idem, VS-AA-2 AB.

12.2.- Bibliografía general

- ABAD, F., *Diccionario de Lingüística de la escuela española*, Madrid, Gredos, 1986.
- ABAD, F., "Amado Alonso ante el positivismo", *Epos*, Revista de Filología, UNED, Madrid, Vol. II, 1986, pp. 301-304.
- ABAD, F., "Dámaso Alonso y la Escuela Española de Filología", *Anthropos*, nº 106/107, 1990, pp. 79-82.
- AGUIAR E SILVA, V. M. de, *Teoría de la literatura*, Madrid, Gredos, 1986.
- AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoría e metodologia literárias*, Lisboa, Universidade aberta, 1990.

- AGUIAR E SILVA, V. M., *Teoría da literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 8ª ed., 1990.

- AKIMOV, V., "Polemika Formalnoi Skoli i Lef s Konsepsiei realisma v literature" en: *V sporaj o judochestvennom metode*, Leningrado, ed. "Judochesvennaia Literatura", 1979.

- ALBALADEJO, T., "La crítica lingüística" en: AULLON DE HARO (coord.), *Introducción a la Crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1983, pp. 141-207.

- ALBALADEJO, T., "Estructura de sentido, representación textual semántico-intensional y tópico textual", en: *Anales de la Universidad de Murcia. Letras*, 1-2, 1984, pp. 265-284.

- ALBALADEJO, T., "Sobre lingüística y texto literario", en: *Actas del III Congreso Nacional de Lingüística Aplicada*, Valencia, Universidad de Valencia, 1986, pp.33-46.

- ALBALADEJO, T., *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Universidad de Alicante, 1986.

- ALBALADEJO, T., *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.

- ALBALADEJO, T., *Semántica de la narración. La ficción realista*, Madrid, Taurus, 1992.
- ALONSO, Amado. (Véase capítulo de bibliografía aparte).
- ALONSO, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 5ª ed., 1987.
- ALONSO, D., "Sobre la enseñanza de la filología española", en: *Lengua y enseñanza. Perspectivas*, Madrid, 1960, pp. 14-28.
- ALONSO, D., "Versos plurimenbres y poemas correlativos", en: *R.B.A.M.*, XIII, 49, 1944, pp. 89-191.
- ALONSO, D., *La poesía de San Juan de la Cruz; desde esta ladera*, Madrid, Aguilar, 1958.
- ALONSO, D., *Ensayos sobre poesía española*, Buenos Aires, Revista de Occidente, 1946.
- ALONSO, D., *Cuatro poetas españoles*, Madrid, Gredos, 1962.
- ALONSO, D., *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid,

Gredos, 3ª ed., 1970.

- ALONSO, D., "Amado Alonso (1896-1952)", (Necrológica)
RFE, 1952, pp. 204-208.

- ALONSO, D., "Amado Alonso ante la muerte", *Insula*,
78, 15 de junio de 1952.

- ALONSO, D., "Noticia Biográfica de Amado Alonso",
Insula, 78, 15 de junio de 1952.

- ALONSO, D., y BOUSOÑO, C., *Seis calas en la expresión
literaria española: prosa, poesía, teatro*, Madrid,
Gredos, 1951.

- ALVAR, M., *La estilística de Dámaso Alonso (herencias
e intuiciones)*, Salamanca, 1977.

- ALVAR, M., *La estilística de Dámaso Alonso*, *Nueva
Estafeta*, Marzo de 1979, nº 4, pp. 39-46.

- ANTOINE, G., "La estilística francesa (su definición,
sus límites y sus métodos)", *Revista Nordeste*, nº 2,
Facultad de Humanidades, Univ. del Nordeste,
Resistencia-Chaco-Rca. Argentina, junio de 1961, pp. 13-
43.

- AMBROGIO, I., *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Editori Riuniti, 1968.
- ARGENTE, J. A., *El Círculo de Praga*, Barcelona, Anagrama, 1980.
- AULLON DE HARO (coord.), *Introducción a la crítica literaria actual*, Madrid, Playor, 1984.
- BAEZ SAN JOSE, V., *La estilística de Dámaso Alonso*, Universidad de Sevilla, 1971.
- BALLY, CH., *Traité de stylistique française*, Geneve-Paris, Georg-Klincksieck, 2 vol., 13 ed., 1951.
- BALLY, CH., *El lenguaje y la vida*, Buenos Aires, Losada, 1977.
- BARCE, R., "Materiales para una estilística española", en: *Revista de Literatura*, 1962, T. XXII, nº. 43-44, pp. 49-68; y 1963, T. XXIV, nº. 47048, pp. 5-21.
- BARUCCO, P., *Eléments de Stylistique*, París, Roudil, 1972.
- BELCHIOR, M. DE L., *Os homens e os livros II. Séculos XIX e XX*, Lisboa, 1980.

- BELCHIOR, M. DE LOURDES, *Itinerário poético de Rodrigues Lobo*, Lisboa, Publicações da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2ª ed., 1985.
- BELLO, A., *Gramática*, Caracas, M.E.C., 1972.
- BETTI, E., *Teoría generale dell'interpretazione*, Milán, G. Grifó, 1948-1955, 2 vols.
- BETTI, E., *Interpretación de la ley y de los actos jurídicos*, (traducción y prólogo por José Luis de los Mozos) Madrid, Editorial Revista de Derecho Privado, 1975.
- *Bibliografía de Amado Alonso. Homenaje de sus discípulos*, Buenos Aires, 1946.
- "Bibliografía de Amado Alonso", *NRFH*, VII, 1953, pp. 3-15.
- BIERWISCH, M., "Poetics and Linguistics" en: FREEMAN, D.C. (ed.), 1970, pp. 69-115.
- BLOOM, H., *The anxiety of influence. A theory of Poetry*, London, Oxford, New York, Oxford University Press, 1979 (1ª ed. 1973).

- BOCKUS APONTE, B., *Alfonso Reyes and Spain*, Austin and London, University of Texas press., 1972.
- BONET, C. M., *La crítica literaria*, Buenos Aires, Nova, 1959.
- BONET, L., "Dámaso Alonso y la escuela de Barcelona: Huellas, semillas, silencios", en : *Insula*, 530, febrero de 1991, pp. 19-22.
- BOUSOÑO, C., *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1956.
- BOUSOÑO, C., *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 6ª ed., 1976, 2 vols.
- BOUSOÑO, C., "Estudio preliminar", en: CARNERO, G., *Ensayo de una teoría de la visión: poesía 1966-1977*, Madrid, Hiperión, 2ª ed., 1983.
- BRUNEAU, CH., "La Stylistique", *Romance Philology*, V, agosto de 1951, pp. 8-10.
- BUNGE, M., *Seudociencia e ideología*, Madrid, Alianza editorial, 1985.
- BURGUM, E. B., "The cult of the complex in poetry", en: *Science & society*, invierno de 1951.

- BUYSSENS, E., *Linguistique historique-homonymie. Stylistique, Semantique, changements phonétiques*, Presses Universitaires de Bruxelles y Paris, P.U.F., 1965.

- CARNERO, G., *Ensayo de una teoría de la visión: poesía 1966-1977*, Madrid, Hiperión, 2ª ed., 1983.

- CASSIRER, E., *Kant, vida y doctrina*, México, Fondo de Cultura Económica, 1985.

- CASTAGNINO, R. H., *El análisis literario. Introducción metodológica a una estilística integral*, Buenos Aires, editorial Nova, 1953 (8ª ed. 1973).

- CHAVES DE MELO, G., *Ensaio de estilística da língua portuguesa*, Albufeira, Poseidon, 1979.

- CHICHARRO CHAMORRO, A., "La teoría literaria de Dámaso Alonso, de ayer a hoy (Notas de una revisión historiográfica)", en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp.13-15.

- CHOMSKY, N., *Aspects of the Theory of Syntax*, The M.I.T. Press; trad. esp. de C. P. Otero, *Aspectos de la Teoría de la Sintaxis*, Madrid, Aguilar, 1970.

- CHOMSKY, N., "Degrees of Gramaticalness", en: Fodor y Katz (eds.) 1964, pp. 384-389.

- CLAVERÍA, Carlos, "Amado Alonso (1896-1952)", *Hispanic Review*, 1952, pp. 332-333.

- COELHO, J. do PRADO, *Problemática da História literária*, Lisboa, Ática, 2ª ed., 1961.

- COHEN, J., *Structure du langage poétique*, Paris, 1966; trad. esp.: *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1974.

- COHEN, J., "La comparaison poétique: essai de stylistique", en *Langages*, 12, 1968, pp. 43-51.

- COHEN, J., "Théorie de la figure", en: *Communications*, 16, 1970, pp. 3-25.

- COHEN, J., *Le haut langage. Théorie de la poéticité*, Paris, Flammarion, 1979. En esp. *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos, 1982.

- COHEN, K., "O New Citicism nos Estados Unidos" en: COSTA LIMA, L., *Teoria da literatura en suas fontes*, cit.

- CONTINI, G., "L'analisi linguistica di G. Devoto", en: *Lettere d'oggi*, 1943, V, pp. 77-91.

- CONTINI, G., "La stilistica di G. Devoto", en *Lingua nostra*, 1950, XI, nn. 2-3, pp. 51-57; id., "A proposito di critica stilistica", en: *Società*, 1958, XIV, pp. 1226-1229.

- CORTI, M., "Dalla stilistica alla semiologia letteraria", recogido en: GAMBARARA, D., RAMAT, P., *Dieci anni di linguistica italiana (1965-1975)*, Roma, Bulzoni, 1977.

- CORTI, M., Y SEGRE, C., (eds.), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Eri/ed. RAI, 1973.

- COSERIU, E., *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1972.

- COSERIU, E., "Amado Alonso", en: *Tradición y novedad en la ciencia del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 251-263.

- COSTA LIMA, L., *Teoria da literatura en suas fontes*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1983, 2 vols.

- CRESSOT, M., *Le style et ses techniques*, Paris, P.U.F., 6ª ed., 1969.

- CROCE, B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1928.
- CROCE, B., "Intorno alla cosiddetta "critica stilistica"", *Quaderni della Critica*, vol. II, 1946, pp. 52-59.
- CROCE, B., "Identidad de la Lingüística y de la Estética", en *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, 1928, cap. XVIII.
- CROCE, B., "La cosiddetta "critica stilistica"", en *Lecture di poeti e riflessioni sulla teoria e la critica della poesia*, Bari, 1950, pp. 289-294.
- CROCE, B., "La critica psicologica", *Nuove pagine sparse. Serie prima*, Vita-Pensiero-Letteratura, Napoles, 1949, pp. 222-223.
- CROCE, B., *Breviario de Estética*, Lisboa, A. M. Teixeira, 1914. (Trad. de R. D'Almeida, autorizada por el autor y prefacio de Fidelino de Figueiredo).
- CUESTA ABAD, J. M., *Teoría hermenéutica (El sujeto del texto)*, Madrid, Visor, 1991.

- CUESTA ABAD, J. M., "Sobre las teorías literarias ficticias. Interpretación literaria y actualidad de la ficción", en: *Tropelías*, 1992 (en prensa).
- CUESTA ABAD, J. M., "La doctrina del nombre: Poética y metafísica en Dámaso Alonso", en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp. 16-17.
- D'ARCO SILVIO AVALLE, *Formalismo y estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1974.
- DEBICKI, A., *Dámaso Alonso*, Madrid, Cátedra, 1974.
- DELOFFRE, F., *Stylistique et poétique française*, Paris, S.E.D.E.S., 1970.
- DEVOTO, G., *Melanges de philologie, de littérature et d'histoire anciens offerts a J. Mazoreau*, Paris, Les Belles Lettres, 1948.
- DEVOTO, G., *Studi di stilistica*, Florencia, 1950.
- DEVOTO, G., *Nuovi studi di stilistica*, Florencia, 1962.
- DÍAZ TEJERA, A., "¿Unidades estilísticas?", *Revista española de Lingüística*, Julio-Diciembre 1976, fasc. 2, pp. 453-469.

- DIJK, T. van, *Some aspects of Text Grammars*, La Haya, Mouton, 1972.
- DIJK, T. van, "The pragmatics of literary communication" en: FORASTIERI, E. et al. (eds.), 1980, pp. 3-16.
- DIJK, T. van, "The future of structural poetics", en *Poetics de Amsterdam*, nº especial, 1979.
- DIJK, T. van, *Per una poetica generativa*, Bolonia, Il Mulino, 1976.
- DILTHEY, W., *Poética*, Buenos Aires, Losada, 1945.
- DILTHEY, W., "Die Entstehung der Hermeneutik", en: *Gesammelte Schriften*, Stuttgart, Teubner und Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, V, 1957, 2 ed.
- DILTHEY, W., *Hegel y el idealismo*, México, F.C.E., 1978.
- ECO, U., *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrative*, Milán, Bompiani, 1979.
- ECO, U., *Opera aperta*, Milán, Bompiani, 1962 (versión

española: Barcelona, Seix Barral, 1963).

- EIKHENBAUM, B., "La teoría del método formal", en: VV.AA., *Formalismo y vanguardia. Textos de los formalistas rusos*, Madrid, Comunicación, vol. I, 1973.

- ELIA, S., *Orientações da lingüística moderna*, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico -Industria e Comercio-, 2ª ed., 1978.

- ENKVIST, N. E., "Estilística, lingüística del texto y composición", en VV. AA., *Lingüística del texto*, Madrid, Arco/Libro, 1987.

- ENKVIST, N. E., *Linguistic Stilistics*, The Hague-Paris, Mouton, 1973.

- ENKVIST, N. E., "Para definir el estilo: ensayo de lingüística aplicada", en: VV. AA., *Lingüística y estilo*, cit.

- ENKVIST, N. E., SPENCER, J., y GREGORY, M., *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra, 1974.

- ERLICH, V., *Russian Formalism*, La Haya, Mouton, 1955.
(Versión española: *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

- ESPINOSA, A. M., *Estudios sobre el español de Nuevo México*, B.D.H., I, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1930.
- FODOR y KATZ (eds.), *The Structure of Language*, Prentice Hall, 1964.
- FONTAINE, J., *El Círculo Lingüístico de Praga*, (versión española de Federico Sánchez Alcolea), Madrid, Gredos, 1980.
- FORASTIERI, E. et al. (eds), *On Text and Context. Methodological Approaches to Context of Literature*, Puerto Rico, Universidad de Río Piedras, 1980.
- FREEMAN, D. C. (ed.), *Linguistics and Literary Style*, Nueva York, Rinehart and Winston, 1970.
- FUBINI, M., *Stile e umanità di G. Vico*, Milán, 1946; id., "Legittimità e limiti di una critica stilistica", en: *Crítica e poesia*, Bari, 1956, pp. 118-121.
- FUBINI, M., "Critica stilistica e storia del linguaggio di L. Spitzer", en: *Crítica e poesia*, cit., pp. 476-483.
- FUBINI, M., "Rafioni storiche e ragione teoriche della critica stilistica", en: *Atti del II Congresso*

- internazionale di studi italiani*, Florencia, 1958, pp. 113-133.
- GAMBARARA, D., RAMAT, P., *Dieci anni di linguistica italiana (1965-1975)*, Roma, Bulzoni, 1977.
- GARAGORI, P., *La filosofía española en el siglo XX. Unamuno y Ortega*, Madrid, Alianza Universal, 1985.
- GARCÍA BERRIO, A., *La Lingüística moderna*, Barcelona, Planeta, 1977.
- GARCÍA BERRIO, A., *Significado actual del formalismo ruso*, Barcelona, Planeta (R.T.V.E.), 1973.
- GARCÍA BERRIO, A., "Crítica formal y función crítica", en *Lexis*, I, 2, pp. 187-209.
- GARCÍA BERRIO, A., "Tipología textual de los sonetos españoles sobre el *Carpe-diem*", en *Dispositio*, III, 9, 1978, pp. 243-293.
- GARCÍA BERRIO, A., "Lingüística, Literariedad/Poeticidad (Gramática, Pragmática y Texto)", en *1616. Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, II, 1979, pp. 125-168.

- GARCÍA BERRIO, A., "Una tipología testuale di sonetti amorosi nella tradizione classica spagnola", en *Lingua e Stile*, III, 1980, pp. 451-478.

- GARCÍA BERRIO, A., "Estructura y función del personaje en la lírica amorosa del Siglo de Oro", en *Lexis*, IV, 1, 1980, pp. 71-77.

- GARCÍA BERRIO, A., "La poética lingüística y el análisis literario de textos", en *Transito*, h-i, 1981, pp. I-II.

- GARCÍA BERRIO, A., "Definición macroestructural de lírica amorosa de Quevedo (un estudio de "forma interior" en los sonetos)", en *Homenaje a Quevedo. Actas de la segunda Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 261-293.

- GARCÍA BERRIO, A., "Problemas de determinación del tópico textual. El soneto del Siglo de Oro", en *Anales de Literatura Española. Universidad de Alicante*, I, 1983, pp. 135-205.

- GARCÍA BERRIO, A., "Nuevas perspectivas para el estudio de la lírica en los Siglos de Oro", en Rico, F. (ed.), *Historia crítica de la Literatura Española*, III, Barcelona, Crítica, 1983, pp. 89-97.

- GARCÍA BERRIO, A., "Más allá de los "ismos": sobre la imprescindible globalidad crítica", en: AULLON DE HARO (coord.), 1984, pp. 347-387.

- GARCÍA BERRIO, A., *Teoría de la literatura*, Madrid, Cátedra, 1989.

- GARCÍA BERRIO, A., "Dámaso Alonso y la Crítica moderna", en *Insula*, 530, febrero de 1991, pp. 1 y ss.

- GARCÍA BERRIO, A., y HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, T., *La Poética: Tradicción y Modernidad*, Madrid, Síntesis, 1990.

- GARCÍA BERRIO, A., y ALBALADEJO, T., "Estructura compositonal. Macroestructuras", en *E.L.V.A.*, 1, 1983, pp. 127-180.

- GARCÍA RODRÍGUEZ, J., "Neo-Aristotelian in the U.S.A.: The Chicago School: Contribution to a Basic Bibliography", en: *Revista Alicantina de Estudios Ingleses*, 6, pp. 203-218, 1993.

- GARRIDO GALLARDO, M. A., *Introducción a la Teoría de la Literatura*, Madrid, S.G.E.L., 1975.

- GARRIDO GALLARDO, M. A., "Presente y futuro de la estilística", *Revista española de Lingüística*, 4, 1,

1974, pp. 207-218.

- GARRIDO GALLARDO, M. A., "Estudios de semiótica literaria. Tendencias de la Crítica en la actualidad vistas desde España", *Anejos de la Revista de Literatura*, 40, Madrid, 1982, pp. 31-34.

- GILI GAYA, S., *Estudios sobre el ritmo*, (Edición de Isabel Paraíso), Madrid, Istmo, 1993.

- GIVONE, S., *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990.

- GÓMEZ CABIA, F., *El eje emisor-receptor, el contexto y la teoría de los géneros del discurso en Mijail Bajtin*, Tesis Doctoral presentada en la Universidad de Valladolid en Diciembre de 1992.

- GRAY, B., *El estilo, el problema y su solución*, Madrid, Castalia, 1974.

- GREEN, Otis H., "Sobre el "Ensayo sobre la novela histórica. El modernismo en la Gloria de D. Ramiro" de Amado Alonso", *Hispanic Review*, 1943, pp. 266-268.

- GREGORY, M., y SPENCER, J., "Una aproximación al estudio del estilo", en: VV. AA., *Lingüística y estilo*, cit.

- GUIRAUD, P., *La stylistique*, Paris, P.U.F., 8^a ed., 1975.
- GUIRAUD, P., *Langage et versification d'après l'œuvre de Paul Valéry. Etude sur la forme poétique dans ses rapports avec la langue*, Paris, Klincksieck, 1952.
- GUIRAUD, P., *Essais de stylistique*, Paris, Klincksieck, 1970.
- GUIRAUD, P., y KUENTZ, P., *La Stylistique. Lectures.*, Klincksieck, París, 1970.
- HATCHER, A. G., SELIG, K. L., *Studia philologica et litteraria in honorem L. Spitzer*, Verlag-Bern, Francke, 1958.
- HATZFELD, H., *Estudios de estilística*, Barcelona, Planeta, 1975, (ed. or. 1967).
- HATZFELD, H., "Las investigaciones estilísticas en las literaturas románticas", en: VV. AA., *Introducción a la estilística romance*, cit.
- HATZFELD, H., "Recent Italian Stylistic Theory and Stylistic Criticism", recogido en: HATCHER, A. G., SELIG, K. L., *Studia philologica et litteraria in*

honorem L. Spitzer, Verlag-Bern, Francke, 1958.

- HERNÁNDEZ GUERRERO, J. A., "Dámaso Alonso y el protagonismo del lector", en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp. 17-18.

- HJEMSLEV, L., *Prologomena to a theory of language*, Madison, 1961; versión esp. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1984.

- Homenaje, *Bibliografía de Amado Alonso. Homenaje de sus discípulos*, Buenos Aires, 1946.

- Homenaje, "Homenaje a Amado Alonso", *Rev. Filología*, V, 1959.

- Homenaje del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" en su cincuentenario 1923-1973, Buenos Aires, Artes gráficas Bartolomé U. Chiesino S.A., 1975.

- Homenaje universitario a Dámaso Alonso, Madrid, Gredos, 1970.

- ISELLA, D., "La critica stilistica", en: CORTI, M., Y SEGRE, C., (eds.), *I metodi attuali della critica in Italia*, Torino, Eri/ed. RAI, 1973, pp. 151-177.

- JAKOBSON, R., *Ensayos de Lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- JAKOBSON, R., *Ensayos de poética*, Madrid, F.C.E., 1977.
- JAKOBSON, R., "Lingüística y Poética" en: ROSIELLO, L., (ed.), *Letteratura e strutturalismo*, cit.
- JIRMUNSKI, V., "As tareas da Poética", en: COSTA LIMA, L., *Teoria da literatura en suas fontes*, cit.
- KAIDA, L. G., *Estilística funcional rusa*, Madrid, Cátedra, 1986. (Traducción española de José María Bravo, y "Prólogo" de F. Lázaro Carreter).
- KENISTON, Hayward, "La Argentina y la nivelación del idioma", *Hispanic Review*, 1946, pp. 81-83.
- KIDDLE, Lawrence B., "De la pronunciación medieval a la moderna en castellano", en la edición de R. Lapesa, *Hispanic Review*, 1958, pp. 349-353.
- KIBÉDI VARGA, A., *Teoria da literatura*, Lisboa, Presença, 1981.
- LANSON, G., *Essais de méthode, de critique et d'histoire litteraire*, Hachette, ed. Henri Peyre, 1965.

- LAPA, M. RODRIGUES, *Estilística da língua portuguesa*, Coimbra editora limitada, 11ª ed., 1984.

- LAPESA, R., *Introducción a los estudios literarios*, Madrid, Cátedra, 1974.

- LAPESA, R., "Amado Alonso (1896-1952)", *Revista Hispania*, XXXVI, 1953, pp. 145-147.

- LAPESA, R., "Amado Alonso ante la muerte", en: *Insula*, 78, 15 de junio de 1952.

- LAPESA, R., "Amado y Dámaso Alonso", en: *El legado cultural de España al siglo XXI (2. La Literatura: clásicos contemporáneos)*, Colegio Libre de Eméritos, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992.

- LAPESA, R., "Mi recuerdo de Amado Alonso", en *Hispánica Helvética 4. Estudios de literatura y lingüística española en honor de Luis López Molina*, Publicaciones de la sociedad suiza de estudios hispánicos, 1992, pp. 321-334.

- LAPESA, R., "Un estudio estilístico", *Rev. Insula*, 79, 1952.

- LAPESA, R., "Dámaso Alonso, humano maestro de humanidades", en: *Homenaje Universitario a Dámaso Alonso*, Madrid, Gredos, 1970.

- LAPESA, R., "Palabras pronunciadas por R. Lapesa en la entrega del Premio Amado Alonso en el Colegio Nacional de Buenos Aires el 21 de septiembre de 1988". (Fotocopia facilitada por el Profesor Rafael Lapesa).

- LAPESA, R., *Garcilaso de la Vega*, Madrid, Itsmo, 1985.

- LAPESA, R., *De Ayala a Ayala*, Madrid, Itsmo, 1988.

- LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de Poética*, Madrid, Taurus, 1986.

- LÁZARO CARRETER, F., *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica, 1980.

- LÁZARO CARRETER, F., "Estilística y Crítica literaria", *Insula*, 59, 1950, p. 2.

- LÁZARO CARRETER, F., "Prólogo", en: KAIDA, L. G., *Estilística funcional rusa*, cit., p. 11.

- LÁZARO CARRETER, F., *De Poética y poéticas*, Madrid, Cátedra, 1990.

- LÁZARO CARRETER, F., "La Poética del Arte Mayor castellano", en: *Ibidem, Estudios de Poética, cit.*, 75-112.

- LÁZARO CARRETER, F., "Función poética y verso libre", en: *Ibidem, Estudios de Poética, cit.*, 51-61.

- LEMOS, ESTHER DE, A "*Clepsidra*" de Camilo Pessanha, Lisboa, Verbo, 2ª ed., 1981.

- LENZ, R., *El español en Chile*, B.D.H., VI, Buenos Aires, 1940.

- LEVIN, S., *Estructuras lingüísticas en la poesía*, Madrid, Cátedra, 1979.

- LEVIN, S. R., "Equivalence e "coupling", en: RAIMONDI, E., y BOTTONI L., (eds.), *Teoria della Letteratura, cit.*, 256-262.

- LIDA, M. R., "Amado Alonso", *Insula*, 78, 15 de junio de 1952.

- LIDA, R., "Amado Alonso (1896-1952)", *NRFH*, 1952, p.205.

- LOLLIS, C., de, *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Bari, 1929.
- MARCOS MARÍN, F., *El comentario lingüístico. Metodología y práctica*, Madrid, Cátedra, 1983.
- MARCOS MARÍN, F., *Comentarios de lengua española*, Madrid, Alhambra Universidad, 1983.
- MAROZEAU, J., *Précis de Stylistique française*, París, Masson, 1941.
- MAROZEAU, J., *Traité de stylistique latine*, Les Belles Lettres, París, 4 ed., 1965.
- MARTÍN, J.L., *Crítica estilística*, Madrid, Gredos, 1973.
- MARTINET, A., *Eléments de linguistique général*, París, Colin, 1960; versión española: *Elementos de lingüística general*, Madrid, Gredos, 1972.
- MATTOSO CÂMARA Jr., J., *Contribuição à estilística portuguesa*, Rio de Janeiro, Ao Livro técnico S. A., 3ª ed., 1978.
- MATTOSO CÂMARA Jr., J., "Considerações sobre o estilo" en: *Dispersos*, FGV, 1972, pp. 133-141.

- MATTOSO CÂMARA Jr., J., *Ensaïos Machadianos*, Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1979.

- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Estudios y discursos de Crítica histórica y española*, O.C., Santander, C.S.I.C., 1941.

- MENÉNDEZ PELAYO, M., *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, C.S.I.C., 1949, 2 vols.

- MENÉNDEZ PIDAL, R., "Amado Alonso", *Insula*, 78, 15 de junio de 1952.

- MORINIGO, MARCOS A., "Amado Alonso", *Rev. Filología*, V, 1959.

- MOZOS MOCHA, S. de, *El gerundio preposicional*, Salamanca, Univ. de Salamanca, 1973.

- MOZOS MOCHA, S. de, *La norma castellana del español*, Valladolid, Ámbito, 1984.

- MUKAROVSKY, J., *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

- MUÑOZ CORTÉS, M., *Estudios de Estilística Textual*, Universidad de Murcia, 1986.

- OHMANN, R., "Generative Grammars an the Concept of Literary Style" en: *Word*, 20, 1964, pp. 423-439.

- OREJUDO, A., "Dámaso Alonso: novela española y límites de la Estilística", en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp.15-16.

- PARAÍSO DE LEAL, I., *El comentario de textos poéticos*, Gijón, Júcar, 1988.

- PARAÍSO DE LEAL, I., *Teoría del ritmo de la prosa*, Barcelona, Planeta, 1976.

- PARAÍSO DE LEAL, I., *El verso libre hispánico. Orígenes y corrientes*, (Prólogo de R. Lapesa), Madrid, Gredos, 1986.

- PAZ GAGO, J. M., *La estilística*, Madrid, Síntesis, 1993.

- PEARCE, R. H., "Historicism once More", en: *Kenyon Review*, otoño de 1958.

- PÉREZ VILLANUEVA, J., *Ramón Menéndez Pidal (su vida y su tiempo)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

- PETERSEN, J., "Considerações sobre o estilo", en: *Boletín do Instituto Alemão-Coimbra*, 1928, pp. 1-13, y

1929, pp. 77-94.

- PETRINI, D., *Dal Barroco al Decadentismo. Studi di letteratura italiana*, Florencia, Santoli, 1957, e vols.
- PIERA, C., "Sobre Dámaso Alonso y nuestro canon lírico" en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp. 18-19.
- PIKE, K. L., *Language in Relation to a Unifield Theory of Structure of Human Behavior*, La Haya, Mouton, 1967.
- PORTOLÉS, J., *Medio siglo de filología española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra, 1986.
- PORTOLÉS, J., "Las ideas gramaticales de los discípulos de Manéendez Pidal", en: *Bulletin Hispanique*, Hommage a Nebrija 1492-1992, Tomo 94, nº 2, Julio-Diciembre 1992, pp. 573-601.
- POZUELO YVANCOS, J. M., *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra, 1988.
- PULIDO TIRADO, G., *La teoría poética de Carlos Bousoño (Estudio de la "Teoría de la expresión poética" -1952)*, Universidad de Granada, 1992.
- QUILIS, A., *Métrica española*, Barcelona, Ariel, 1975.

- QUINTILIANO, M. F., *Institutio oratoria*, ed. Winterbottom, Oxford, Oxford University Press., 1970.
- RAIMONDI, E., y BOTTONI, L., (eds.), *Teoria della Letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1975.
- RANSOM, J. C., *The world's body*, Nueva York, 1938.
- REYES, A., *El deslinde literario. Prologómenos a la Teoría Literaria*, México, F.C.E., 1944.
- REYES, A., "Amado Alonso", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, VII, 1953, pp. 1-2.
- REYES, A., *La experiencia literaria*, México, F. C. E., 1962. 1ª ed. 1942.
- REYES, A., *Prosa y poesía*, Madrid, Cátedra, 1977.
- REYES, ALICIA, *Genio y figura de Alfonso Reyes*, Buenos Aires, ed. Universitaria de Buenos Aires, 1976.
- RIFFATERRE, M., *Sémiotique de la poésie*, París, Seuil, 1983 (1ª ed. 1978).
- RIFFATERRE, M., *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976.

- RIFFATERRE, M., "IL contesto stilistico", en: RAIMONDI, E., y BOTTONI, L., (eds.), *Teoria della Letteratura*, cit., pp. 256-262.

- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, M., *Los formalistas rusos y la teoría de los géneros literarios*, Gijón, Júcar, 1991.

- ROSENBLAT, A., reseña a I. Iordan, "An Introduction to Romance Linguistics", *RFH*, II, 1940, pp. 182-183.

- ROSIELLO, L., (ed.), *Letteratura e strutturalismo*, Bologna, Zanichelli, 1974.

- RUBIO MONTANER, P., "Estructuras lingüísticas en la poesía: antecedentes en el "tema con variaciones" de Amado Alonso", en: *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, Santander, enero-diciembre de 1990, pp. 257-269.

- RUIZ NOGUEIRA, F., "Dámaso Alonso-Luis Cernuda. Crónica de un desafecto", en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp.12-13.

- RUWET, N., *Langage, musique, poésie*, París, Seuil, 1972.

- SALINAS, P., y GUILLÉN, J., *Correspondencia (1923-*

1951), ed. de Soria Olmedo, Barcelona, Tusquets, 1992

- SAPORTA, S., "La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje poético", en: SEBEOK, T. A., *Style in language*, cit., pp. 39-61.

- SAUSSURE, F. de, *Curso de Lingüística General*, traducido por Amado Alonso, Buenos Aires, Losada, 10ª ed, 1971.

- SCHIAFFINI, A., "El lenguaje en la estética de Croce", en : *NRFH*, VII, 1953, pp. 17-22.

- SEBEOK, T. A., (ed.), *Style in Language*, Nueva York-Londres, The M.I.T. Press y J. Wiley, 1960 (versión española parcial *Estilo del lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974).

- SEGRE, C., *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985, p. 235.

- SEMPOUX, A., "Notes sur histoire du mot style", en *Revue belge de philologie et d'histoire*, 1971, pp. 736-746.

- SORIA OLMEDO, A., "Dámaso Alonso en el epistolario Salinas-Guillén", en: *Insula*, 530, febrero de 1991, pp. 11-12.

- SPENCER, J., y GREGORY, M., "Una aproximación al estudio del estilo", en: ENKVIST, SPENCER y GREGORY, *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra, 1974, p. 121.
- SPILLNER, B., *Lingüística y Literatura*, Madrid, Gredos, 1979 (1ª ed. 1974).
- SPITZER, L., *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos, 2ª ed., 1924.
- SPITZER, L., *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980.
- SPITZER, L., "La interpretación lingüística de las obras literarias", en: VV.AA., *Introducción a la estilística romance*, cit.
- STEINTHEL, H., "Zur Stilistik", en: *Zeitsh, üfr Volkerpsychologisch*, IV, pp. 465-480.
- TACCA, O., *La historia literaria*, Madrid, Gredos, 1968.
- TAINE, H., *Histoire de la littérature Anglaise*, Hachette, 1863 (1ª ed.), 4 vols.
- TERRACINI, B., *Analisi stilistica - Teoria, storia,*

problemi, Milán, 1966.

- TERRACINI, B., "Analisi stilistica e critica testuale", en: *Studi e problemi di critica testuale*, Bologna, 1961, pp. 219-239.

- THORNE, J. P., "Stylistic and Generative Grammar", en: *Journal of Linguistic*, 5, 1965, pp. 49-59.

- THORNE, J. P., "Poetry, Stylistics and Imaginary Grammars", en: *Journal of Linguistic*, 5, 1969, pp. 147-150.

- TINIANOV, I., "O ritmo como factor construtivo do verso", en: COSTA LIMA, L., *Teoria da literatura en suas fontes*, cit.

- TODOROV, T., *Théorie de la litterature*, Paris, Seuil, 1965.

- TORRE, G. de, *Nuevas direcciones de la crítica literaria*, Madrid, Alianza editoria, 1970.

- TRNKA, B., "Las tesis de 1929", en: ARGENTE, J. A. (ed.), 1980, pp. 30-63.

- ULLMANN, S., *Style in the french Novel*, Cambridge, 1957 (versión española: *Introducción a la semántica*

francesa, Trad. y notas de Eugenio Bustos Tovar, Madrid, CSIC, 1974).

- ULLMANN, S., *Language and style*, Oxford, Blackwell, 1964, (Edición española, Madrid, Aguilar, 1968).

- VÁZQUEZ MEDEL, M.A., *Historia y crítica de la reflexión estilística*, Sevilla, ed. Alfar, 1987.

- VOSSLER, K., *Positivismo e idealismo en la Lingüística y el lenguaje como creación y evolución*, Madrid-Buenos Aires, Poblet, 1929.

- VOSSLER, K., *Filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Losada, 6ª ed., 1943.

- VOSSLER, K., *Positivismo e Idealismo en la Ciencia del Lenguaje*, Heidelberg, 1904.

- VOSSLER, K., "Formas gramaticales y psicológicas del lenguaje", en: VV.AA., *Introducción a la estilística romance*, cit.

- VV. AA., *El impresionismo en el lenguaje*, Universidad de Buenos Aires, 3ª ed., 1956.

- VV.AA, "Homenaje a Amado Alonso", NRFH, 1953.

- VV. AA., (D'Arco Silvio Avalle), *Formalismo y Estructuralismo*, Madrid, Cátedra, 1974.
- VV. AA., *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, Colección de Estudios Estilísticos, I, 1932.
- VV. AA., *Lingüística del texto*, Madrid, Arco/Libro, 1987.
- VV. AA., *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra, 1974.
- VV.AA., *Russkaia Svetskaia Literaturnaia Kritika (1935-1955)*, Moscú, "Prosvesenie", 1983.
- VV.AA., *El Círculo Lingüístico de Praga*, Barcelona, Anagrama, 1980.
- VV.AA., *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Comunicación (serie B), 2 vols., 2 ed., 1973.
- WEBER DE KURLAT, FRIDA, "Para la historia del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas 'Dr. Amado Alonso' ", en: *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas 'Dr. Amado Alonso' en su cincuentenario 1923-1973*, Buenos Aires, Artes Gráficas Bartolomé U. Chiesino S. A., 1975.

- WELLEK, R., y WARREN, A., *Teoría Literaria*, Madrid, Gredos, 4ª ed., 1974.

- WELLEK, R., *Concepts of Criticism*, Yale University press., 1963; trad. al español: *Conceptos de crítica literaria*, ed. de la Biblioteca Central de Venezuela, 1969.

- WELLEK, R., "Retrospects and Prospects from the Viewpoint of literary Criticism", en Sebeok, T., A., (ed.) 1960 y 1974.

- WELLEK, R., *Historia de la crítica moderna (1750-1950). La segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Gredos, 1988, vol. IV.

- WOLF-DIETER STEMPEL, "Sobre a teoria formalista da lingua poetica", en: COSTA LIMA, L. *Teoria da literatura em suas fontes*, cit.

- WRIGHT, G. H. von, *Explicación y comprensión*, Madrid, Alianza Universidad, 1987.

- YLLERA, A., *Estilística, poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza, 3ª ed., 1986 (1ª ed. 1974).

- YNDURAIN, D., *Introducción a la metodología literaria*, Madrid, Temas, 1979.

- ZANOLETTI, G., *Estética española contemporánea*, Zaragoza, Museo e instituto de humanidades "Camón Aznar", 1981.

- ZULETA, E. de, *Historia de la crítica contemporánea*, Madrid, Gredos, 1974.

REUNIDO, EN EL DÍA DE LA FECHA, EL TRIBUNAL QUE SUSCRIBE, ACORDO CONCERNIENTE
A LA PRESENTÉ TESIS DOCTORAL LA CALIFICACION DE APTO. "CUM LAUDE" (Por unanimidad)
MADRID, 21 de junio de 1994

EL PRESIDENTE,

EL SECRETARIO,

Rafael Lafara

J. Pitolé

FDO.:

FDO.:

PRIMER VOCAL,

SEGUNDO VOCAL,

TERCER VOCAL,

Antonio Jesús Bermejo

F. Marcos

Isabel Pascual

FDO.:

FDO.: *F. Marcos Martín*

FDO.: