



DETLI

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo
ISBN 978-950-585-116-4



UNION
ACADEMIQUE
INTERNATIONALE

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2015

estilística. (ing. *stylistics*, fr. *stylistique*, it. *stilistica*, al. *Stilistik*, port. *estilística*)

Disciplina lingüística que estudia ciertas particularidades en el uso de la lengua (estilo).

1. ANTECEDENTE. SUPERACIÓN DE LA RETÓRICA CLÁSICA

La Retórica clásica estaba basada sobre la confianza en el nexo existente entre lenguaje y realidad. El lenguaje imitaba la naturaleza y, por eso, se tenía por práctica acertada la imitación de autores: si alguien había “imitado” bien, bastaría con seguir la fórmula para lograr de nuevo el éxito expresivo.

A partir de la filosofía nominalista del siglo XIV, se insinúa la línea de pensamiento *moderno* que dará lugar en el siglo XVIII al nacimiento de la lingüística logicista: cada orden de las palabras configura un orden distinto del pensamiento. La revolución romántica en el XIX lleva, en fin, al extremo la razón antropocéntrica, el subjetivismo se convierte en motor y la Retórica pierde su razón de ser.

De todos modos, los inventarios de figuras retóricas que se habían confeccionado como apéndices, en los manuales de gramática (en calidad de construcciones especiales) o de literatura (en calidad de adornos lingüísticos), responden a fenómenos que no pueden dejar de considerarse, a hechos que se habían advertido y se seguían advirtiendo como especiales elaboraciones del lenguaje, *hechos de estilo*.

Así las cosas, inmediatamente se recurre a las nuevas doctrinas lingüísticas que pugnaban por sustituir al historicismo decimonónico para fundamentar una descripción adecuada de tales fenómenos. Estas doctrinas

son, como resume admirablemente Guiraud (1954: 35-50), las de la escuela idealista y la escuela saussureana.

La distinción establecida en el lenguaje por Wilhelm von Humboldt (1767-1835) entre *ergon* (producto) y *energeia* (dinamismo), lleva a Wundt (1832-1920) y a Hugo Schuchardt (1842-1927) a ver en la lengua no una cosa, sino un proceso. A partir de este supuesto, opera Karl Vossler (1872-1949), quien reacciona contra la lingüística que se limitaba a establecer relaciones de antecedente y consecuente (causa y efecto) entre hechos lingüísticos considerados aisladamente y no en función de un orden superior. Considera que el lenguaje es algo más que un hecho examinable, es la “expresión de una voluntad”. Esta escuela idealista está muy en consonancia con determinadas instancias culturales de la época como son la filosofía de Henri Bergson (1859-1941) y la de Benedetto Croce (1866-1952).

Coincide el estructuralista De Saussure (1857-1913) con Vossler en oponerse a considerar el lenguaje como una sustancia material sometida a las leyes inmutables del mundo físico. Sin embargo, del lado de la escuela saussureana, que no deja de ser positivista, hay una cierta repugnancia a subordinar el estudio a claves espirituales. Se atiene, en cambio, a la clasificación analítica para buscar una interpretación objetiva de los hechos.

P. Guiraud acude al ejemplo del estudio de una catedral para ilustrar el enfoque de cada posición. Ambas se opondrían a estudiarla como una suma de materiales (evidentemente, eso no es una catedral, sino una escombrera), pero mientras que la primera opción se fijaría en el proyecto y hasta en el impulso místico y la fe que la ha hecho surgir; la segunda

indagaría los orígenes sociales, políticos, económicos y culturales, técnicos y geográficos que la han posibilitado.

Estas dos opciones dan lugar, según veremos, a las dos grandes líneas iniciales de la Estilística, la descriptiva y la genética.

2. LA ESTILÍSTICA DESCRIPTIVA

Charles Bally (1865-1947), discípulo de De Saussure y corredactor de una de las más difundidas ediciones de su *Cours*, propone una disciplina lingüística a la que llama Estilística, desligada, en contra del uso más común, de cualquier noción de estilo que tenga algo que ver con la literatura. No obstante, como los fenómenos de especial elaboración de la lengua natural son, en cierto sentido, los mismos que habrá de emplear la lengua literaria, ha dado lugar a todo un modo de estudiar el estilo de la Literatura. Y eso a pesar de que Bally opone explícitamente esta Estilística y los estudios de los estilos literarios, porque éstos son fenómenos “individuales, conscientes y de orden estético”.

Según la definición de Bally, la Estilística estudia los hechos de expresión del lenguaje organizado desde el punto de vista de su contenido afectivo; es decir, la expresión de los hechos de la sensibilidad sobre el lenguaje y la acción de los hechos del lenguaje sobre la sensibilidad.

Se trata del estudio de la dimensión expresiva del lenguaje, o sea, de los datos que nos llegan en un discurso más allá de lo que literalmente enuncia su contenido nocional. Bally habla de “efectos por evocación” en el lenguaje, tipificando hasta seis clases de datos de este tipo que podemos obtener.

- a) El *tono*. Se entiende por tono lo que llama estilo la conocida rueda de Virgilio. En cualquier texto, se refiera a lo que se refiera, se puede detectar un tono sencillo (propio de la casa, bar, calle, etc.), medio (casa, oficina, relaciones sociales) y solemne (discursos, brindis, etc.).
- b) La *época*. No sólo hay que pensar en textos de épocas alejadas, desde los que el idioma ha conocido transformaciones gramaticales importantes, sino que basta fijarse en períodos mucho más recientes. Piénsese, por ejemplo, en la terminología del espectáculo en España durante el siglo XX. Según se empleen términos como *animadora*, *vocalista*, *showman*, podemos datar con bastante precisión el tiempo a que se refiere la referencia de espectáculo musical.
- c) *Clases sociales*. En el mismo siglo XX, durante muchos años, *mujer*, *señora*, *esposa*, han supuesto distintas posibilidades de elección para designar al cónyuge femenino, ligadas a un determinado *status* social.
- d) *Grupos sociales*. Los tribunales, la Iglesia, la Universidad y la Administración tienen unos determinados usos de jerga que identifica a sus componentes. En castellano de España, el término *doctor* es sinónimo de médico en el habla familiar, mientras que en la Universidad se emplea para señalar la posesión de un determinado grado académico.
- e) *Regiones*. Se refiere al hecho obvio de que el lenguaje manifiesta los rasgos dialectales.
- f) *Biología*. Desde Cicerón se viene verificando que el lenguaje de la mujer es más conservador que el del hombre. Naturalmente que esto puede ser debido a causas histórico-sociales extrínsecas al sexo. Pero

como hecho, está ahí. No hay duda, sin embargo, de la peculiaridad del habla infantil.

La lengua no sólo denota, es decir, señala un objeto fuera de ella, sino que también connota, o sea, transmite una serie de datos complementarios. *Caballo, corcel, jamelgo*, denotan un mismo tipo de cuadrúpedo en el código general; en un segundo código interpretativo connotan diversas situaciones. Puede decirse que Rocinante era un jamelgo (o un caballo), se puede hablar de los corceles (o caballos) que tiraban de la carroza de la Cenicienta; se emplea la expresión *carrera de caballos*, pero es impensable, a no ser con matiz humorístico, la paralela *carrera de jamelgos*.

Marcel Cressot (*Le Style et ses techniques*.1947) considera que la Estilística ha de estudiar e interpretar la elección hecha por el usuario en todos los compartimentos de la lengua con vista a asegurar a su comunicación el máximo de eficacia. Se separa del maestro en que no reduce su objetivo a los llamados por Bally medios *expresivos* y, sobre todo, no excluye a la Literatura de sus dominios. Según Cressot, la obra literaria no es sino una comunicación, y toda la estética que introduce en ella el escritor no es, en definitiva, sino un medio de ganar con más seguridad la adhesión del lector. Según esto, se podría decir que la Literatura es el dominio ideal de la Estilística, precisamente porque la elección es más “voluntaria” y más “consciente”. Como veremos, esta aseveración, que comparte también Dámaso Alonso, requiere una importante matización, pero, en todo caso, ha servido para recuperar la indagación de la estilística lingüística para el campo de lo literario.

Los fenómenos de la expresividad a los que nos venimos refiriendo se manifiestan en todos y cada uno de los niveles del lenguaje (fonético,

sintáctico, semántico). Resulta especialmente curioso repasar las páginas que Nicolás Trubetzkoy, lingüista ruso exiliado en Praga, dedicó en sus famosos *Principios de Fonología* (1939: 16-29) al estudio de los aspectos no representativos del nivel fónico de la lengua.

Siguiendo la *Teoría del lenguaje* (1934) de Karl Bühler, distingue tres funciones fonológicas del lenguaje:

–*Representativa*: se refiere a los fonemas en cuanto elementos del sistema lingüístico. La Fonología aquí no es más que una parte de la Gramática.

–*Apelativa*: se refiere a las variantes fonemáticas que se articulan con vistas a impresionar al receptor.

–*Expresiva*: se refiere a las variantes fonemáticas consecutivas al comportamiento espontáneo del sujeto hablante.

La segunda y tercera función son objeto de la Fonoestilística como ciencia que estudia los elementos fónicos que potencian la expresividad.

Un ejemplo. Como sabemos, el acento de intensidad en castellano pertenece a la Fonología representativa, es relevante o pertinente. Por eso, significan cosas distintas *solícito*, *solicito* y *solicitó*. En francés, en cambio, es irrelevante. Por eso, en francés la realización de *épouvantable*, con acento de intensidad en la última sílaba como todas las palabras de este idioma, al cambiar la localización de dicho acento (*epoúvantable*), marca la emoción a la que se refiere el significado (*espantoso*) sin cambiar en nada su contenido semántico de base.

Se pueden detectar efectos expresivos naturales (alargamiento, reduplicación, armonía, etc.) y efectos expresivos por evocación (de clase, de región, de oficio, arcaico, infantil, extranjeros, etc.).

Por la voz de un hablante se puede reconocer frecuentemente su sexo, su edad y hasta su estado de salud (es evidente en los constipados). Son indicios que se perciben acústicamente, aunque no pertenecen al sistema de signos establecidos de un modo convencional.

La Fonología expresiva no trata todos estos fenómenos, sino sólo los convencionales, los sistematizables: no es lo mismo oír una voz más o menos aguda que imitar una voz infantil con intención irónica. En el primer caso, estamos ante un fenómeno espontáneo de fonética; en el segundo, el timbre convencionalizado de bebé forma una oposición de fonología expresiva.

Esta distinción es propia de las funciones expresivas y apelativas. En la función representativa no tiene ningún lugar, ya que cada unidad descrita, o entra dentro de la convención del sistema fonológico, o hay que considerarla un mero alófono sin interés a los efectos de dicha función.

Cabe pensar, pues, en una subdisciplina, la Fonoestilística, que tendría que considerar los aspectos expresivos y apelativos (a veces, son muy difíciles de disociar: ¿cuánto de indignación y cuánto de intimidación hay en un grito dirigido a un interlocutor?).

La Fonoestilística se añade así a la Fonología, que trata sólo de la función representativa, y atiende al mundo de la connotación fónica, tanto desde el punto de vista aislado y espontáneo (fonética) como sistemático y convencional (fonológica). Pudiera parecer azarosa la existencia de este segundo aspecto, pero existen evidencias que lo avalan. Por ejemplo, hace

mucho, en la Escuela de Arte Dramático de Nueva York, se realizó el experimento de hacer pronunciar a unos actores distintas frases, imaginando distintas situaciones, y pasar las grabaciones a oyentes de la misma lengua. El 90 por ciento de éstos descubrió la situación imaginada para las frases, prueba de que este aspecto de la pronunciación entraña también un código común de hablantes y oyentes. Sin duda, la Fonoestilística conecta aquí con los supuestos que se exponen en el estudio de los actos del lenguaje. Con todo, se trata de un aspecto ciertamente marginal cuyo desarrollo estilístico sigue siendo problemático muchos años después del ensayo de Trubetzkoy.

3. LA ESTILÍSTICA GENÉTICA

Acabamos de ver distintos supuestos conducentes a detectar y clasificar hechos de estilo. Es el fin que se marca la Estilística descriptiva (y no es poco). La Estilística genética propugna algo más: la indagación del hecho de estilo y también el origen que lo explica. De aquí deducirá un principio de interpretación: un detalle conduce a la clave originaria y ésta lleva a la explicación del resto de los detalles.

La figura fundamental de la estilística genética es el vienés Leo Spitzer (1887-1960), quien, instalado en la línea de la lingüística de K. Vossler, dedica preferentemente su atención a las cuestiones de estilo. En su conjunto de estudios recogidos en el volumen *Lingüística e historia literaria* (1948) podemos seguir las notas principales de su pensamiento.

El título quiere sugerir la unidad de los estudios lingüísticos y literarios, a diferencia de los criterios separadores que acabamos de ver, y defiende el grado de certeza de estos estudios, sin complejo ante las ciencias de la naturaleza, que precisamente estaban en un momento, nos

dirá, en que se había puesto en tela de juicio el grado de verificabilidad de sus hipótesis.

Coincide con las otras instancias contemporáneas ya vistas en su oposición al historicismo, postura que hace derivar de su experiencia biográfica. Fascinado por la lengua y cultura de Francia, se matricula en Filología francesa, donde encuentra a profesores de la talla de Meyer-Lübke y Felipe Augusto Becker. Pero el primero, que explicaba lengua, no hablaba de su objeto, sino, en realidad, de la prehistoria de su objeto: *père* deriva de *pater*. El segundo tampoco hablaba de literatura, sino de fechas, datos biográficos de los autores o fuentes escritas de las obras. No se intentaba responder a la pregunta que, de otra manera, había formulado mucho antes el Formalismo ruso: ¿qué convierte a unas obras en obras de arte?, ¿por qué se han dado en ese determinado lugar y tiempo?

Spitzer (1948) siente una profunda insatisfacción por los límites de esta filología, aunque reconozca con buen sentido que el adiestramiento en el manejo de los hechos constituye la mejor educación.

La práctica que propugna, en cambio, consiste en instalarse en medio de la obra y buscar la originalidad de la forma lingüística. Es, como hemos visto, una postura coherente con la corriente filosófica antirracionalista que engloba a Bergson, Croce y al psiquiatra Sigmund Salomon Freud (1856-1939), cuya obra ejerce gran influencia en la primera etapa del autor que ahora consideramos. Guiraud la sistematiza en la siguiente serie de puntos metodológicos que deben entenderse como caminos abiertos y no como programa cerrado y concluso.

- a) La crítica es inmanente a la obra. Expresa sin más en una frase la oposición a los estudios literarios concebidos únicamente como históricos, eruditos y documentales.
- b) Toda obra es un todo: “es como una especie de sistema solar, dentro de cuya órbita giran atraídas todas las categorías de las cosas: el lenguaje, el enredo, la trama [...]. El lingüista, como su colega el crítico literario, debe remontarse siempre a la causa latente tras esos llamados recursos literarios y estilísticos, que los historiadores de la literatura suelen limitarse a registrar” (p. 30).
- c) El conocimiento en filología se consigue mediante el “círculo filológico”. Un detalle cualquiera nos conducirá a la totalidad, porque el conocimiento no se alcanza solamente por la progresión gradual de uno a otro detalle, sino por la anticipación o adivinación del todo, ya que cualquier explicación de un hecho particular presupone la comprensión del conjunto. En un momento dado, se halla un común denominador de la obra que es su “etimología”.
- d) Se penetra en la obra por una intuición, porque “el primer paso, del que dependen todos los demás nunca puede ser ideado” (p. 59). Luego, hay que recorrer el camino de ida y vuelta: de la explicación intuitiva a la confirmación por los demás datos que completan el conjunto.
- e) La obra así desvelada está integrada en un conjunto. El “sistema planetario” del que se ha hablado antes se amplía sucesivamente, siendo el pensamiento de un autor, de alguna manera, reflejo del pensamiento de la época.

- f) El estudio estilístico es lingüístico. Teóricamente, el punto de partida podría ser cualquier lugar del ancho puente que une lengua y literatura, pero el acceso lingüístico es especialmente apto, supuesto que la “lengua es nada más y nada menos que una cristalización externa de la *forma interior*” (pp. 35-37).
- g) El rasgo característico que se escoge es una desviación estilística individual. “Toda desviación estilística individual de la norma corriente tiene que representar un nuevo rumbo histórico emprendido por el escritor, tiene que revelar un cambio en el espíritu de la época del que cobró conciencia el escritor y quiso traducir en una forma lingüística forzosamente nueva” (p. 24).
- h) La Estilística debe ser una crítica en *simpatía*. Se refiere al sentido vulgar y bergsoniano del término, a la experiencia de situarse “en blanco” ante el poema.

En definitiva, se parte del supuesto de que la obra es un “todo” que debe ser captado en la totalidad y en el interior. “Mi método personal ha consistido, dice Leo Spitzer, en pasar de la observación del detalle a unidades cada vez más amplias, que descansan en creciente medida en la especulación [...]. Es el método filológico, inductivo, que pretende mostrar la importancia de lo aparentemente fútil, en contraste con el procedimiento deductivo, que comienza por supuestas unidades dadas” (p. 50).

La aceptación de los supuestos enunciados queda pendiente de la aceptación o no de los presupuestos teóricos en que se asientan. Así, el aserto de corte hegeliano de que “toda obra es un todo” resulta coherente con determinadas teorías poéticas y con determinadas prácticas analíticas, pero no podría ser aceptado como punto de partida por el movimiento de *Ulipo* ni por la crítica deconstructiva, por ejemplo.

La lingüística idealista acepta que cada lengua posee una determinada “forma interior” que moldea de modo peculiar los contenidos que nombra. Dicha forma interior responde al *Volksgeist* (espíritu del pueblo). Sin poder negar esta afirmación, es verdad también que el poder modelizante de cada lengua se debe a cambios estructurales de carácter fortuito. Habría que comprobar en cada caso.

Lo mismo ocurre con la valoración del “desvío”, que no siempre puede ser aceptado como iniciador de un nuevo rumbo, como síntoma de una nueva sensibilidad.

En cuanto al procedimiento interpretativo del “círculo filológico”, deberá ser sometido a una más demorada ponderación, siguiendo los principios de la hermenéutica.

Los críticos del paradigma subrayan sobre todo la debilidad que le confiere basar el proceso crítico en la intuición. Ciertamente, si ésta es acertada, el proceso de vaivén analítico puede conducir a resultados brillantes, pero si falla, cabe el peligro de que no sea rectificadas al contrastarla con nuevos datos, sino que sean los datos los constreñidos a interpretaciones insostenibles.

Sin embargo, teniendo fe en la capacidad de la inteligencia humana como pide el autor, los puntos enumerados pueden servir como guías de un itinerario de lectura. Spitzer ha proporcionado con él páginas iluminadoras, como ésta, incluida en el librito colectivo *Introducción a la estilística romance* (A. Alonso, comp., 1932: 98-104): «Ensayemos, a modo de ilustración, con las *Quinze joyes de mariage*, esa colección de cuentos del siglo XV que se propone demostrar en quince casos ejemplares la maldad de las mujeres y la instintiva fidelidad de los hombres. Ya en las primeras frases del prólogo se insinúa el tema de la libertad y de la incoerción:

incomprensible es que alguien sacrifique la plena libertad de la juventud para “precipitarse a ciegas” en la “estrecha cárcel” del matrimonio. Apenas entrado en ella, ciérrase a sus espaldas la “puerta de hierro”, y “aún se la asegura con gruesos barrotes”. Es decir: imagen de la cárcel.

»Continuemos: “Muy poco seso había de tener quien se metiera premeditadamente en una fosa de ancho fondo, pero de boca estrecha, y de la cual no pudiese volver a salir”. (Imagen del foso estrecho.)

»Pues eso es lo que les sucede a los casados. Son como el pez que, mientras nada de aquí para allá, libre e inquieto, por las aguas de un río, descubre una red y se arroja adentro, esperando hallar quién sabe qué placeres, al ver otros pececitos que atraídos por el cebo han entrado también para no volver a salir. (Imagen de la red.)

»Cierta doctor responde a un amigo sobre si hizo bien en casarse: “Querido, ¿no has encontrado por casualidad una ventana desde donde puedas tirarte de cabeza a un río bien hondo?” (Imagen de la prisión de la que sólo es posible evadirse... ahogándose.)

»El poeta nos dice, a continuación, que ha contrapuesto los quince “gozos” del matrimonio a los quince “gozos de María” porque ha meditado y concluido que los placeres de que disfrutaban los casados son tormentos, y porque a él, soltero, le ha divertido infinitamente el observar la multitud de víctimas presas en las redes del matrimonio. Cada uno de los quince ejemplos presenta la cárcel del matrimonio en la imagen de la red, del buitrón (*nasse*) del que no se puede salir más. La primera *joye*, por ejemplo, describe a la mujer coqueta que acaba por reducir a su marido a la mendicidad [...]. El quinto *Gozo*, que presenta a la mujer infiel, concluye así: “En fin, a él ya nada le volverá a ir bien. En la red se quedará; y sin embargo continuará tomando por placeres sus tormentos... En tan lastimoso

estado se halla el pobre, y cada vez andará peor. Bien preso está en la red, y acabará sus días míseramente”.

»¡Cómo debe haberle impresionado al autor el tema de la cárcel, la fosa, la caída, la red del matrimonio, para hacerle hallar tantas variantes distintas (y eso que he pasado por alto algunas)! ¡Qué anhelo de libertad, qué afán de mantenerse alejado de los goces aparentes del matrimonio debió de poseerle para que la pérdida de esa libertad le evocara toda una serie de imágenes! Pero este sentimiento de cautividad, este genuino sentimiento medieval de esclavitud en las pasiones, de la que sólo es posible sustraerse por el amor a Dios, esta cárcel tenebrosa de la vida de los sentidos, que es todo bajeza y desconcierto, no sólo han determinado la insistencia en la elección de las imágenes, sino que constituyen el principio arquitectónico de la obra. Cada ‘gozo’, que es en realidad un ‘tormento’, está cerrado –al principio y al fin– por la alusión a la *nasse*; quince veces queda desenmascarado el supuesto placer del matrimonio, descubriendo lo que en verdad es: suplicio conyugal. Y esto con alguna que otra variación de detalle, pero con una oscura entonación general que es como el martillar insistente de la idea de la cárcel del matrimonio, fatal y sin esperanza de evasión. Todas las víctimas cojean del mismo pie, y la ironía exaltada del autor, su perseverante intención didáctica, son siempre las mismas también [...].

»Ya se habrá advertido cuál es el procedimiento al que ajusto mis observaciones: del examen lingüístico de las metáforas con que se representan “la sujeción y servidumbres conyugales”, podemos tender un puente hacia la técnica de composición de una obra medieval (escenas aisladas, dentro de un marco doctrinal y monótono), hacia su manera de presentar la acción (sucesos no particulares, de acaecimiento singular, sino verosímiles, lógicamente determinados; tipificación) y hacia el diseño de

los personajes (caracteres fijos desde el comienzo, caracteres estáticos, no desarrollados). Todos estos detalles pueden reducirse a un común denominador: sentimiento medieval de aire viciado y de cautiverio ante la vida terrena.

»Hemos visto que semejante método de observación se puede resumir en este lema: *palabra y obra*. Las consideraciones hechas a propósito de una palabra son susceptibles de extenderse a la obra íntegra. Ha de haber entonces, en el escritor, una como armonía preestablecida entre la expresión verbal y el todo de la obra, una misteriosa correspondencia entre ambos. Nuestro sistema de investigación se basa por entero en ese axioma.»

4. LA ESCUELA ESPAÑOLA

Dámaso Alonso, discípulo de Ramón Menéndez Pidal, introduce la estilística en la Escuela Española de Filología, abriendo un camino en el que podemos incluir a Amado Alonso y Carlos Bousoño.

La significación de la estilística de Dámaso Alonso ha sido estudiada con profusión (Báez, 1971; Alvar, 1970; Portolés, 1986). Últimamente, también se multiplican las tesis sobre la aportación de Carlos Bousoño (Pulido, 1994), aunque la evolución de éste a partir de las sucesivas ampliaciones de la *Teoría de la expresión poética* (1952, vers. definitiva, 1970) no se puede encasillar sin violencia en el marco de la Estilística de la década de 1950..

Dámaso Alonso es un poeta y fino crítico intuitivo y, a la vez, nos entrega sus teorizaciones al hilo de una práctica crítica que tiene que ver más o menos con su teoría. *Poesía española. Ensayos de métodos y límites*

estilísticos (1950) es una referencia indispensable para la teoría literaria del ámbito hispánico en la segunda mitad del siglo XX.

La doctrina estilística de Dámaso Alonso se puede caracterizar diciendo que sigue a Bally en la forma y a Spitzer en el fondo. Se trata de una postura ecléctica que acepta las cómodas clasificaciones estructuralistas, pero cambiándolas de contenido al interpretarlas en claves incompatibles con su origen. Veamos en primer lugar la relectura que realiza de las célebres dicotomías saussureanas de lengua/habla, significante/significado, sincronía/diacronía.

Como buen idealista, Dámaso Alonso se niega a partir de una abstracción como la lengua y dice que lo que existe es el habla en dos perspectivas: en lo que tiene de común con otras hablas y en lo que en ella es peculiar, individual. Lo primero es objeto de la gramática; lo segundo, de la estilística, que, a su vez, puede ser del habla corriente o del habla literaria, pues entre una y otra no hay diferencia “sino de matiz y grado”.

Notemos esta afirmación opuesta a Bally. Aunque se puede hablar de una estilística literaria, no se puede estar de acuerdo con que la literatura no es más que una potenciación del habla corriente (Coseriu, 1977), porque las unidades significan dentro de un sistema y en situación, y las mismas palabras, insertas en otro sistema, son otras: “ved mi sentido, soy literatura”. Sin embargo, en la medida en que son las mismas palabras, sus posibilidades de codificación lingüística interesan también a los estudios literarios.

La oposición significante/significado también es reinterpretada en *Poesía española* en clave idealista. *Significante* no es sólo la imagen acústica, sino también su exteriorización, “todo lo que en el habla modifica

leve o grandemente nuestro sistema psíquico”. Por eso, Dámaso Alonso ve el significante de la obra toda como un conjunto de significantes parciales.

Significado tampoco es igual a concepto, sino que, según Dámaso, implica un complejo entramado de aspectos objetivos y subjetivos que representan la realidad e incluye las características individualizadoras de esa realidad recibidas sensorialmente; la adscripción a un género, operada intelectualmente; la actitud del hablante ante esa realidad, descargada afectivamente.

Asombra la proximidad de Dámaso Alonso a las perspectivas que abrió después la consideración del lenguaje en cuanto acto. Todavía, sin embargo, no era tiempo propicio para dar el salto y se queda en la afirmación de que todo signo es, de alguna forma, motivado, deslumbrado por el modo de actuar de la poesía, es un modelo lingüístico donde las casualidades tienden a quedar eliminadas.

Dámaso Alonso ve la obra como una totalidad, un signo total, compuesto de un significante total (A) y un significado total (B), que contienen respectivamente un complejo de significantes parciales ($a^1, a^2, a^3, \dots, a^n$) y un complejo de significados parciales ($b^1, b^2, b^3, \dots, b^n$). Debido al carácter lineal del lenguaje, el signo tiene que estar formado por la unión de las sucesivas parejas de a-b y “cuantas más vinculaciones motivadas existan en ellas, tanto más logrado será el organismo poético”. Nótese que se habla del “organismo” y no de la eficacia estética: una construcción muy trabada puede resultar estéticamente insoportable. Seguimos estando en un análisis retórico-figurativo de la literatura.

Sincronía/Diacronía. Dámaso considera también que la Estilística es una disciplina sincrónica, porque toda obra de arte es “ahistórica”. En el fondo, como Eliot, defiende que el hecho estético se produce una y otra

vez, siendo en cierto sentido independiente del tiempo. Es una manera de ver las cosas que deja mucho sin explicar. Dámaso distingue entre obra poética, (“la que salda de una poderosa intuición creadora tiene la virtud de excitar en nosotros poderosas intuiciones totalizadoras análogas a las que produjo la obra”) y obras pseudoartísticas, que podrían ser estudiadas por la historia de la cultura literaria. Desatiende así el hecho evidente de que la literatura se produce como un *continuum* en el que es difícil (y, además, es movable) determinar la frontera entre la obra de arte y la obra pseudoartística. Las convicciones idealistas lo cargan de lastre aquí.

Con estos supuestos, propone dos vías para el acceso crítico, la de la “forma exterior” y la de la “forma interior”. La exterior va desde el significante al significado, justifica la adecuación de significantes en virtud de los significados que se advierten; la interior, a la inversa, trata de ver “cómo afectividad, pensamiento y voluntad creadoras se polarizan hacia su moldeamiento, igual que la materia, aún amorfa, que busca su molde”.

La realidad es que ejemplifica con numerosos casos desde la “forma exterior” y encuentra dificultades para concretar el acceso de la “forma interior” (siguiendo las sucesivas correcciones de un poema, por ejemplo). En el fondo, es una quimera el intento, propio de crítico-poeta, de reproducir el itinerario creador, inefable e incontrolable, que se produce en el interior del artista.

Toda esta cuestión del estilo se integra en un conjunto de intuiciones acerca del proceso de comunicación literaria que contiene aciertos sorprendentes. Distingue tres posibilidades de conocimiento de la obra poética: el del lector, el del crítico, el del científico.

La obra es para el lector, es más, no empieza a “ser” sino en el momento en que suscita la intuición del lector que responde a la intuición

del escritor. Ambas movilizan la totalidad psíquica del ser humano: memoria (fantasía), entendimiento (intuición intelectual), voluntad (matización afectiva de la imagen). El lector sueña, pero sabe que sueña en esa comunicación que tiene por fin la fruición y en ella termina. He aquí la percepción del pacto de comunicación literario que descubre Dámaso Alonso. Otros lo dirán con posterioridad de forma más precisa, pero, desde luego, no de forma más sugestiva. Nada podrá sustituir la lectura de la obra como totalidad (que no es igual a la suma de sus partes), iluminada por el conocimiento intuitivo de la poesía.

El crítico es un lector especial. No sólo debe poseer una poderosa intensidad de expresión, sino también la capacidad de reaccionar ante todas las intuiciones creativas. Su misión es comunicar (y valorar) compendiosamente imágenes de esas intuiciones recibidas.

Este crítico-artista previsto por Dámaso Alonso expresa la intuición estética poéticamente, valora la obra, guía, ejerce una pedagogía literaria: parece estar hablando de sí mismo.

Le otorga además una misión especialmente comprometida: discriminar entre obras propiamente literarias y las que no lo son. Aquéllas, dice, “nacieron de una intuición, ya poderosa, ya delicada, pero siempre intensa y son capaces de suscitar en el lector otra intuición semejante a la que les dio origen” (1950: 204-205). Como en la historia de la cultura literaria conviven con tantas otras que forman “vastas necrópolis”, el crítico debe descubrir lo verdaderamente literario, separándolo de toda simulación. Se refiere a la misión de mantener en estado de vigilia las obras del legado cultural, pues desconfía de la capacidad del crítico, condicionado por mil factores, para ejercer la misma función en relación con sus contemporáneos.

Concebidos como escalones sucesivos en la aproximación a la obra literaria, el último es el conocimiento científico del hecho artístico. Ése es el objetivo de su estilística, que se cumplirá, según hemos visto antes, estableciendo “el vínculo exacto, riguroso, cruelmente concreto, entre significante y significado” del signo, de la forma literaria, de la obra.

Al llegar aquí todo son problemas. Se ha identificado estilo con obra literaria y se ha definido ésta como signo en cuanto único. Pues bien, como *individuum est ineffabile* (no se puede hacer ciencia de lo individual), hay que reconocer (y Dámaso Alonso reconoce) que se ha marcado como objetivo un imposible.

Lo más que se puede hacer es sistematizar una red de elementos que constituyen el “organismo” de la obra en cuestión. La pretendida ciencia tiene que quedarse en minuciosa descripción. El conocimiento científico de la literatura queda como un horizonte al que cabe aproximarse cada vez más, sabiendo que nunca se alcanza.

Separado en torno al “núcleo” lo que es clasificable, sobre ello se ejerce el análisis estilístico, que no será ya únicamente sincrónico. Todo el material con el que se ha fabricado el poema puede ser conocido históricamente. El estilo se reviste de otra acepción, “lo peculiar, lo diferencial en un habla”, “lo que individualiza a un ente literario a una obra, a una época, a una literatura”. Pero, así, no traspasa los umbrales del paradigma estilístico de Spitzer.

Amado Alonso, por su parte, ilustra también la postura ecléctica entre las dos líneas resumidas. En dos trabajos recogidos en el volumen póstumo *Materia y forma en poesía* (1954), “Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística” (pp. 95-106), en la que dialoga con el máximo exponente de la teoría literaria mejicana, y “La interpretación estilística de los textos

literarios” (pp. 107-132), sistematización de su propia postura, propone como objetivo “el conocimiento íntimo de la obra literaria” (axioma de Vossler-Spitzer) y señala como medio el estudio de “los valores expresivos de la lengua” (axioma de Bally).

Es un ejemplo más de las posturas antihistoricistas de época. Frente a la pregunta sobre cuáles son las fuerzas históricas y sociales que se juntan y armonizan en el autor estudiado, la Estilística cuestiona la “armonización”. Estudia “el sistema expresivo de una obra o de un autor o de un grupo pariente de autores”, entendiendo por sistema expresivo desde la estructura de la obra hasta el poder sugestivo de las palabras (p. 110).

Hay que destacar la postura integradora de Amado Alonso: “con los riesgos de todo esquema, podríamos llegar a esta fórmula: toda creación artística resulta de la conjunción de lo individual y libre con lo social y dado; admitiendo ambos polos, la crítica tradicional se ha especializado en lo social; la estilística, en lo individual” (p. 102).

La indagación lingüística del rasgo de estilo no es, en modo alguno, aislacionista, y sostendrá que, si una estilística que no se ocupe del lado idiomático es incompleta; una que quiera definir sus fines ocupándose solamente del lado idiomático es inadmisibile.

La sensatez de estas apreciaciones, junto al buen gusto personal, han dado lugar a una práctica crítica tan brillante como se puede ver tanto en diversos pasajes del mencionado *Materia y forma en poesía* como en su monografía *Poesía y estilo de Pablo Neruda* (1940).

La escuela española de estilística, continuada hasta nuestros días, supone una brillante referencia en el panorama que había de alumbrar la teoría y crítica literaria contemporánea.

Ciertamente, en los casos estudiados, la práctica desborda a la teoría, como suele ocurrir siempre que el crítico es un poeta. Ahora bien, lo que se pierde así en congruencia se gana en brillantez del resultado analítico. El caso de Dámaso Alonso es absolutamente ejemplar.

Es cierto que la filiación idealista de la escuela, con la secuela del principio del primado de la intuición, la mantiene prisionera de la sospecha de arbitrariedad, lo que no deja de tener fundamento. Claro que, abandonada la quimera de la *ciencia* de la Literatura, la objetividad sí que habrá de ser admitida ahora como una cuestión de matiz y grado.

Miradas las cosas desde hoy, se observan fluctuaciones y vacilaciones que van desde admitir por igual la absoluta originalidad de todo acto de habla hasta reconocer un cierto nivel común y específico de “lengua literaria”, desde adoptar la inmanencia aislacionista hasta indagar la integración de los diversos factores, lingüísticos y no lingüísticos que confluyen en la obra.

A pesar de los pesares, el conjunto de crítica estilística que nos ha legado la Escuela española es reconocido unánimemente como monumental.

5. OTROS AUTORES

La delimitación estilística con claves de los diferentes modelos de lingüística, vigente también sin interrupción en la escuela rusa, sigue en los años sesenta con la lingüística estructural y generativa, aunque frecuentemente estos tratamientos suscitan problemas que van más allá de las cuestiones de estilo para introducirnos en la estructura de la comunicación literaria, lo que se llamará poética lingüística.

Repasos del estado de la cuestión pueden verse en N. E. Enkvist y otros eds. (1973), J. Spencer, M. Gregory eds. (1964), en B. Gray (1969) o en los más recientes de G. Molinié (1998) y Paz (2009), se pone de relieve lo que se acaba de decir. Bajo la expresión de estilística o estudios de estilo, se están realizando ya propuestas que pertenecen a un nuevo paradigma, generalmente, al mencionado de la poética lingüística.

Lubomir Dolezel (1954), en la tradición de la escuela de Praga, plantea una descripción de medios y sistemas estilísticos, distinguiendo cuatro caracteres diferentes de los elementos textuales: carácter de estratificación, carácter de distribución, carácter de función interna (lingüística) y carácter de función externa (semántica). Llama caracteres formales a los de las dos primeras series y caracteres funcionales a los de las dos segundas, a las que atribuye tres funciones: lingüística interna, estética interna y semántica externa.

Estos elementos textuales pueden ser constantes y variables: es medio lingüístico el elemento con carácter formal y funcional constante; medio lingüístico con función estilística, el que posee caracteres formales de lengua y funcionales de estilo, y medio estilístico, el que posee caracteres formales y funcionales variables de estilo. Como se ve, este planteamiento conduce a la consideración de cada discurso estilizado en cuanto concreción de un discurso estilístico fundamental. Estamos a un paso de la poética.

Quizá la aportación estilística más difundida como novedosa fue la estructuralista de Michael Riffaterre, que había escrito por estos mismos años un conjunto de ensayos que recoge revisados en su libro de 1971. Otorga a la estilística como objetivo la determinación de los rasgos

estilísticamente marcados, a diferencia de la lingüística que aborda todos los rasgos sin distinción.

El problema está en cómo determinar objetivamente esos rasgos. Riffaterre piensa que es cosa del descodificador, único que puede verificar que encuentra un segmento especialmente destacado o significativo en el enunciado que recibe. Mas, como se sabe, el recurso al receptor está siempre erizado de dificultades, ya que no hay dos lecturas idénticas. En consecuencia, se pretende inventariar los segmentos que llaman la atención (lo que, al parecer, se produce de modo más uniforme), prescindiendo de las diversas interpretaciones que se les otorgue. El resultado de los informantes, rechazadas las reacciones aisladas o aberrantes, es la lectura del “archilector” que se tendrá en cuenta para la investigación.

El rasgo estilístico así determinado no responde a un desvío con relación a norma alguna, lo que resulta difícil de concretar, sino que se advierte como un contraste en su contexto, o sea, la rotura del esquema lingüístico por un elemento imprevisible (p. 57).

Pero ocurre que, a veces, en las encuestas resultan rasgos que no entrañan esta propiedad. Riffaterre recurre entonces al macrocontexto: es posible que no se trate de un contraste en relación con los constituyentes inmediatos del decurso, sino con el modelo global del texto, con el código. En último término, excepcionalmente se puede acudir a la convergencia o insistencias sobre una misma unidad, lo que, sin necesidad de contraste, podría formar unidad de estilo.

Ya se ve que, no sin esfuerzo, se sortean las dificultades que presenta este método que, sin duda, supone un paso adelante en la búsqueda de la objetividad, obtenida a partir de la lengua como estructura. Nunca, sin embargo, se podrá garantizar totalmente el acierto del “archilector”, ni

explicar así la aparición de segmentos por sí mismos significativos, que tienen un peculiar relieve en el paradigma, aunque no formen contrastes sintagmáticos.

Parecidas dificultades soporta Jean Cohen (1966, 1979) cuando quiere hallar la esencia del lenguaje poético en la descripción del desvío sistemático de la norma lingüística, por lo demás, tan productivo en tantos ejemplos.

Por otra parte, desde la publicación en 1957 de *Estructuras sintácticas*, donde N. Chomsky se propone alcanzar que la gramática describa adecuadamente (enumere explícitamente) todos y solos los enunciados interpretables y correctos de la lengua, se da lugar a nuevos estudios estilísticos diseñados con la nueva clave generativa. Sin embargo, en la medida que esta gramática se concibe expresamente a partir de *Aspectos de la teoría de la sintaxis* (1965) como explicitación de la competencia del hablante-oyente nativo, surge un nuevo problema, porque no parece que pueda hablarse de “competencia literaria”. ¿Cómo prever las secuencias interpretables y aceptables cuando la literatura consiste muchas veces en poner juntas palabras que nunca antes lo estuvieron (ni nadie pensó antes que lo pudieran estar)?

El famoso ejemplo de Chomsky

verdes ideas incoloras yacen furiosamente

no tiene, literariamente hablando, por qué ser menos aceptable que el verso de Goethe

gris, amigo mío, es toda teoría,/pero es verde el árbol dorado de la vida.

A pesar de los problemas teóricos, los investigadores del estilo han logrado resultados plausibles, estableciendo los criterios de desviación, elección o intensificación vistos, según medidas de los grados de gramaticalidad que pueden establecerse con la gramática generativa en virtud de la mayor o menor distancia que haya entre la frase dada y la transgresión que caracteriza la unidad estilística de que se trate.

Sol Saporta (1958) se enfrenta con la posibilidad de describir lingüísticamente la *desviación* de las frases que no son admisibles en la gramática de la lengua estándar y propone una ampliación de dicha gramática en el sentido de liberarla de unas reglas y añadirle otras normalmente no previstas. Así, por ejemplo, liberando algunas reglas sobre el orden de las palabras, se podrían describir hipérbatos inadmisibles; añadiendo otra sobre la obligatoriedad de repetir cíclicamente determinados fonemas, se podría describir la rima como rasgo necesario de determinadas estrofas.

Richard Ohmann (1964) observa que los segmentos detectados como hechos de estilo se fundan en la *elección* sintáctica en el marco de la frase. Cada elección correspondería a un modo distinto de ordenar la experiencia según un criterio ya visto en la estilística de Marouzeau.

Siendo la gramática generativa inicial una teoría de frases, sería particularmente adecuada, según quiere Ohmann, para la descripción de las frases desviadas. Sin embargo, la frase es una unidad de análisis notoriamente insuficiente, en especial para calibrar el estilo literario.

La ambigüedad de la poesía, abierta a diferentes interpretaciones, es afrontada por Ohmann desde el punto de vista del receptor, que siempre

partirá de la experiencia de la lengua estándar para crearse su nueva composición de lugar.

Más problemático resulta su recurso a las frases nucleares y las transformaciones, previstas en la gramática generativa, para explicar las desviaciones. Muy pronto quedó claro que las estructuras superficiales resultado de la transformación no son semánticamente equiparables a las estructuras profundas de las que proceden, con lo que la hipótesis de medición por esta vía pierde su fundamento.

Samuel R. Levin (1962) se plantea directamente la dificultad que subyacía en las opciones del desvío o la elección. ¿Cómo ha de hacerse la descripción de los fenómenos de estilo? ¿Con la misma gramática estándar? ¿Con la gramática estándar parcialmente modificada? ¿Con una gramática especial de la poesía?

El problema de abordar la modificación de la gramática estándar (Levin, 1971) estriba en que habría que construir demasiadas reglas *ad hoc*, reglas que no son tales en cuanto elaboradas para una ocasión y acaso para ninguna más nunca.

Tendría que haber una particular competencia poética por la que el lector advirtiese la “unidad”, “novedad”, “condensación” y cosas semejantes, además de lo que interpreta por su competencia lingüística. Así se superaría la dificultad de que el estudio del estilo literario sea algo independiente y dependiente, a la vez, de la gramática. Se choca de nuevo con el carácter de previsibilidad propio de la competencia. ¿Cómo tener prevista la novedad que se ha de dar si verdaderamente es novedad? El estilo literario, en sentido estricto, se resiste por definición a la descripción generativa gramatical.

Y no hay que olvidar tampoco algo que recuerda ya S. R. Levin en su obra de 1962. La caracterización del estilo literario es fundamentalmente textual, y no de frase. No es posible desconocer cuántas veces, por ejemplo, el último verso de un soneto nos hace modificar la interpretación que inicialmente habíamos atribuido al primero. Al encuentro de esta dificultad acudirá, según veremos, la lingüística del texto.

James Peter Thorne (1965) propone concebir las frases poéticas como un *dialecto*. Al igual que los dialectos, la lengua poética formaría parte del sistema común y, simultáneamente, en algunos aspectos, de un sistema específico *dialectal*. Esto evitaría la arriesgada hipótesis de la gramática de la poesía como gramática aparte de la general, en contradicción con el sentimiento común de que los poetas escriben en el mismo idioma que los demás que comparten su lengua. A la vez, explicaría la sensación a veces experimentada de leer un poema como un texto de una lengua extranjera.

Sin embargo, algunas formulaciones de Thorne acerca de este carácter dialectal parecen estar más cerca de la solución que estriba en considerar la gramática del poema como *otra* gramática que la que postula la existencia de un código en parte igual y en parte diferente.

Así las cosas, el nombre de *estilística* como denominación no ha dejado de estar presente en las últimas décadas del siglo XX. Como se ha sugerido ya, algunos han defendido que los nuevos estudios literarios no dejan de ser un desarrollo de la estilística, aunque olvidan éstos que los elementos de un método significan en virtud del sistema en que se integran, y no serán los mismos considerados, por ejemplo, en una Lingüística del texto que en otra de la frase. En cuanto a la Estilística lingüística, no puede ser aplicada, sin más, al análisis literario como si la literatura no guardara

diferencia más sino de “matiz y grado”, como quería Dámaso Alonso. Hay que volver a recordar que las unidades de la lengua integradas en el sistema de la literatura son ya *otras* unidades, al formar parte de un diverso sistema y situación.

En suma, en esta descripción ha parecido más adecuado llamar estilística sólo a lo que Molinié llama “estilística a secas” (1991). Nada obsta, sin embargo, para considerar que son las limitaciones de interpretación del fenómeno literario por parte de la estilística de los años cincuenta y sesenta las que han conducido a planteamientos de semiótica o pragmática literaria. Incluso, en ciertas escuelas, se podrían establecer nítidamente los escalones. Pero el hecho es que estos nuevos planteamientos no son ya estilística, si por ella entendemos cualquiera de las escuelas vistas hasta aquí. Nos encontramos, insisto, ante un nuevo paradigma.

Nadie negará, empero, la utilidad de seguir realizando análisis estilísticos con tal de que se acepten de antemano los límites de su alcance y lo provisional de sus conclusiones.

BIBLIOGRAFÍA

(Versión adaptada de M. A. Garrido Gallardo, *Fundamentos del lenguaje literario*, libro I de la summa *El lenguaje literario*, Madrid, Síntesis, 2009).

Alonso, A. (comp.) (1932): *Introducción a la estilística romance*, Buenos Aires, Instituto de Filología.- (1940): *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Barcelona, Edhasa, 1979.- (1955): *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 3ª ed. 1969.-. Alonso, D. (1950): *Poesía española*. Madrid, Gredos (5ª ed., 1970).- Alvar, M. (1977): *La estilística de Dámaso Alonso (herencia e intuiciones)*, Universidad de Salamanca.-Báez San José, V.

(1971): *La estilística de Dámaso Alonso*, Sevilla, Anales de la Universidad Hispalense.- Bally, Ch.(1909): *Traité de stylistique française*, París, Klincksieck, 1983, 4.^a ed. - Bühler, K. (1934): *Teoría del lenguaje*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.- - Cohen, J. (1966): *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970. -(1970): *El lenguaje de la poesía. Teoría de la poeticidad*, Madrid, Gredos, 1979.- Coseriu, E. (1977): *El hombre y su lenguaje: estudios de teoría y antología lingüística*, Madrid, Gredos.- Cressot, M., (1947): *Le style et ses techniques*, París, PUF, 5.^a ed. 1971.- - Dolezel, Lubomír (1964): «Vers la stylistique structurale», *Travaux Linguistiques de Prague*, 1, 257-266, in Sumpf, J., 1971, pp. 153-162. - Enkvist, N. E, Spencer, J. y Gregory, M. J. (1964): *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra, 1974. - Fowler, A. (1966): *Essays on Style and Language*, London, Routledge & Kegan Paul.- Molinié, G. (1986): *Eléments de stylistique française*, París, PUF, 2^a ed. 1991.- Gray, B. (1969): *El estilo: el problema y su solución*, Madrid, Castalia, 1974.- Guiraud, P. (1954): *La estilística*, Buenos Aires, Nova, 1967.- Ohmann, R. (1964): “Generative grammar and the concept of literary style”, *Word*, 20, pp. 423-439.- Paz Gago, J.M. (2003), *La Estilística Libro IV de la summa El lenguaje literario*, M. A. Garrido Gallardo dir., Madrid, Síntesis.- Portolés, J. (1986): *Medio siglo de Filología Española (1896-1952). Positivismo e idealismo*, Madrid, Cátedra.- Pulido Tirado, G. (1994): *Retórica y neoretórica en Carlos Bousoño*, Granada, Universidad, Riffaterre, M. (1971): *Ensayos de estilística estructural*, Barcelona, Seix Barral, 1976.- Saporta, S., (1958): «La aplicación de la lingüística al estudio del lenguaje literario», *Style in Language*, Sebeok, T. A. (ed.), Cambridge (Mass.), M.I.T. Press, Trad. esp.: Madrid, Cátedra, 1974.- Spitzer, L. (1940): «La interpretación lingüística de las obras literarias» en *Introducción a la estilística romance*, en Vossler, J., Spitzer, L. y Hatzfeld, H. (eds.), 1942, 87-148.- (1948): *Lingüística e historia literaria*, Madrid,

estilística

Gredos, 1974, 2ª ed.- Thorne, J. P. (1965): “Gramática generativa y análisis estilístico”, en *Nuevos horizontes de la lingüística*, J. Lyons (ed.), Madrid, Alianza, 1975.- Trubetzkoy, N. (1939): *Principios de fonología*, Madrid, Cincel, 1976, 2ª ed.

Miguel Ángel GARRIDO GALLARDO

CSIC (CCHS-ILLA).

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales