

**Ministerio de Enseñanza Superior y
Media especializada**

**Universidad Estatal Uzbeca de Lenguas
Mundiales**

**Facultad de filología española
Catedra superior de lengua española**

5A 220102 Lingüística española

DISERTACIYN MAGISTRADO

**Tema: Peculiaridades de la
estilística literaria**

**Ha sido cumplido por: Saidkhodzhayeva M.
Jefe científico: docente Abdullayev K.
prof. Kastaner G.**

Tashkent-2009

I.Introducciyn.....	3
 II.Capitulo primero	
1.Estilística como ciencia independiente.....	5
2.Estilística actual. Sus objetivos. Sus orientaciones.....	8
3.Estilística lingüística y estilística literaria.....	11
4.Escuela estilística española.....	12
5.Conceptos fundamentales de la estilística actual.....	15
 III.Capitulo segundo	
1.Estilística literario contemporáneo.....	20
2 Medios tropológicos tradicionales y originales.....	34
3.Aprovechamiento estilístico de la sintaxis expresiva.....	36
4.Figuras sintácticas según el criterio cuantitativo.....	47
5.Figuras sintácticas según el criterio de disposición de elementos.....	55
 IV.Capitulo tercero	
1.Recursos fonéticos y gráficos de la estilística.....	59
2.Recursos estilísticos de la organización física del discurso.....	68
3.Métrica española.....	73
 V.Conclusiyn.....	80

I. Introducciyn

1. Actualidad de investigaciyn

Los antiguos distinguhan tres estilos: humilis stylus (el simple), mediocrus stylus (el temporado) y gravis slylus (el sublime). Al ъltimo, por ejemplo, correspondna un personaje guerrero, de nombre Нйctor o Ajax; como animal, un caballo; como arma, la espada; como residencia, la ciudad o el campamento; como plantas, el laurel y el cedro. Se puede deducir, que la retyrica de los antiguos poseha un carбcter normativo o prescriptivo, procurando unificar los criterios de aplicaciyn del idioma. Este enfoque fue natural para aquel entonces, pues los antiguos, siendo metafhsicos en su filosofna, consideraban al hombre y el universo creados por origen espiritual. Segђn ellos, el mundo es originado por ideas, y el idioma y la literatura han de expresar estas ideas. Para llevar este fin a la prбctica fueron elaboradas por esta disciplina reglas rгgidas que servhan de norma para cada orador y escritor. Por ejemplo, la elecciyn de la forma de expresarse dependna del carбcter, el tema, la idea y las condiciones en que seha realizado este discurso. Cada forma correspondna a un gђnero determinado, y a йste, un estilo propio. Cada estilo fue rigurosamente definido en el vocabulario, la sintaxis y las figuras.

2. Fin y tareas de investigaciyn.

La herencia de esta disciplina sigue vigente hasta nuestros días: son la teoría de los tropos y figuras de dicción, la versificación (métrica) y muchas otras esferas. Son, sin duda, estos méritos los que hacen justa y veraz la evaluación de la Retórica ofrecida por el estilista francés P. Giraud: "Ella es ciertamente de todas las disciplinas antiguas la que mejor merece el nombre de ciencia. Precisamente este punto débil de su concepción filosófica es causa de cierta deficiencia lingüística. Sin embargo, cada lingüista contemporáneo que se dedica a la estilística debe conocer con perfección la retórica. La amplitud de las observaciones, el rigor, la finura del análisis, las precisiones de las definiciones, el rigor de las clasificaciones constituyen un estudio sistemático de los recursos del lenguaje que no tiene equivalente en los otros conocimientos humanos de aquellos tiempos"

3.Importancia teórica y práctica.

Este trabajo enriquece parte teórica de investigación con nuevas opiniones y da orientación al estudio de esta rama de la lingüística. En la práctica este trabajo se puede utilizar en las clases de lexicología, gramática, literatura y etc.

4.Objeto de investigación.

Los lingüistas que se encargan de formar y desarrollar la rama mencionada, aspiran a elaborar el método que permitiría enseñar "el arte de ser lector", porque sin una buena preparación personal resulta inaccesible la comprensión holgada y nítida de la creación literaria que lleva implícita una transformación estética de la realidad. La estilística de la decodificación es una ciencia sobre el método universal para interpretar un texto, y este método incluye a su vez, una serie de procedimientos y técnicas que pueden y deben ser enseñadas. De acuerdo con lo antes mencionado, cada rama de la estilística se dedica a un análisis peculiar, propio para cada orientación, pero siempre implica una observación de todos los niveles, desde el fonológico hasta el sintáctico. Cada rama estilística se escinde en subformaciones: estilística fonológica, morfológica, léxica y sintáctica.

5. Metodologiya de investigaciyn.

Ese mĭtodo de trabajo, o cualquier otro, requiere el auxilio de los cuatro mĭtodos fundamentales de todo estudio: analĭtico sintĭtico, inductivo y deductivo, que serĭn aplicados en los estudios de modelos, de lecturas selectas, en trabajos de crĭtica, etc. Nosotros investigamos las obras de gramatistas como **Manuel Blecua J., Alonso A. y Henrĭquez Ureca P., Bello A., Cuervo R. J., Criado de Val M., Esbozo** de una nueva gramĭtica de la lengua espacola., **Gili y Gaya S., Lenz R., Roca Pons J., M. Alonso, G. Stepanov, V. Vinogradov, N. Firsova, S. Kanonich.** etc.

II. Capitulo primero

I. ESTILHSTICA COMO CIENCIA INDEPENDIENTE

Litvinenco A.I. (pag.275) "Hasta el siglo XIX fue la Retyrica la ley suprema, la norma para la creaciyn literaria y cydigo de conocimientos. No obstante, las primeras "grietas" teyricas que llevarĭan despuĭs a una completa decadencia de este sistema habĭan aparecido en el siglo XVIII. Es que el siglo XVIII acaby con la idea absoluta del lenguaje; ĭste ya no se concebĭa como algo exterior e independiente del hombre". La tradiciyn lingunstica de este siglo va partiendo del principio que el idioma de las obras literarias refleja la experiencia individual humana y proclama la tesis "el estilo es el hombre" (Buffon). Las exigencias rigurosas de la retyrica de seguir siempre las reglas y normas establecidas, se sustituyen por el concepto de la libertad del proceso creativo. Como consecuencia de este enfoque teyrico, se da inicio en la literatura a una nueva corriente llamada el romanticismo, que no depende ya de la retyrica y sus conceptos.

Pero en el transcurso del tiempo, esta estilĭstica "individual" tampoco resulty ser perfecta en sus postulados teyricos ya que la declaraciyn sobre la individualidad y originalidad del estilo de cada escritor imposibility su

investigaci3n y clasificaci3n cient3ficas (por ser infinita la cantidad de estilos). Estas son las causas primordiales de no poder formarse la estil3stica como ciencia en los siglos pasados, y la ret3rica sigue ense3ndose m3s bien por tradici3n, como parte de la gram3tica del idioma. Para el desarrollo posterior de la estil3stica resultaron muy fecundas las ideas del ilustre ling3ista ginebrino Ferdinand de Saussure (1857— 1913), que plantey una orientaci3n nueva en el estudio del idioma poniendo de relieve la necesidad de destacar dos realidades de un mismo fen3meno, la lengua y el habla.

El deslinde de Saussure dio una extraordinaria claridad sobre el estudio estil3stico del lenguaje, y a base de su concepci3n de la lengua se formaron dos escuelas ling3sticas que difieren sylo en cuanto a los m3todos de an3lisis: la escuela idealista (p. 10-11) y la escuela franco-suiza. Respectivamente nacen dos estil3sticas: estil3stica del individuo (escuela idealista) y estil3stica de la expresi3n (escuela franco-suiza). Posteriormente la primera se convirti3 en la cr3tica literaria y la segunda sigue manteniendo ntima relaci3n con la ling3stica.

El fundador de la estil3stica de la expresi3n y tambi3n de la actual, es considerado que es Charles Bally (1865—1947), disc3pulo de Saussure y su sucesor en la c3tedra de la Universidad de Ginebra. Charles Bally es autor del primer y b3sico tratado de la estil3stica, "Tratado de la estil3stica francesa" (1909). Fue el primero en declarar que la estil3stica, como ciencia ling3stica, no ha de limitarse al estudio de los estilos individuales de poetas y escritores, sino debe dedicarse al estilo de la comunidad. “De todos los poderes con que cuenta el hombre para su desarrollo tal vez ninguno es m3s amplio y vigoroso que el lenguaje. Debido a eso, la humanidad aspi3r siempre a poseer conocimientos profundos y multilaterales de la lengua, siendo 3sta un instrumento importante en las relaciones humanas”. Los problemas de elegir una palabra adecuada, de manejar el idioma preocupaban a la gente desde tiempos remotos. Hace n3has de dos mil aos fue precisamente la Ret3rica griega la que determinaba las reglas de la actividad literaria. Esta Ret3rica hab3a sido heredada por nosotros en la variante romana. “La Ret3rica es una ciencia ligada con el arte de componer discursos,

oratorias y atendna, en primer lugar, las necesidades de juristas y, luego, las de estadistas, etc”. Posteriormente estas normas se extendieron a toda la poética. La retórica antigua persigue un solo objetivo: el de enseñar a emplear el idioma de modo que fuese un instrumento flexible para convencer y persuadir a los oyentes apelando a sentimientos, pasiones y raciocinio a la vez.

Para llevar este fin a la práctica fueron elaboradas por esta disciplina reglas rígidas que servían de norma para cada orador y escritor. Por ejemplo, la elección de la forma de expresarse dependna del carácter, el tema, la idea y las condiciones en que seña realizado este discurso. Cada forma correspondna a un género determinado, y a éste, un estilo propio. Cada estilo fue rigurosamente definido en el vocabulario, la sintaxis y las figuras.

Los antiguos distinguían tres estilos: *humilis stylus* (el simple), *mediocris stylus* (el temporado) y *gravis stylus* (el sublime). Al último, por ejemplo, correspondna un personaje guerrero, de nombre Héctor o Ajax; como animal, un caballo; como arma, la espada; como residencia, la ciudad o el campamento; como plantas, el laurel y el cedro.

Se puede deducir, que la retórica de los antiguos poseña un carácter normativo o prescriptivo, procurando unificar los criterios de aplicación del idioma. Este enfoque fue natural para aquel entonces, pues los antiguos, siendo metafísicos en su filosofía, consideraban al hombre y el universo creados por origen espiritual. Según ellos, el mundo es originado por ideas, y el idioma y la literatura han de expresar estas ideas. Precisamente este punto débil de su concepción filosófica es causa de cierta deficiencia lingüística. Sin embargo, cada lingüista contemporáneo que se dedica a la estilística debe conocer con perfección la retórica. La herencia de esta disciplina sigue vigente hasta nuestros días: son la teoría de los tropos y figuras de dicción, la versificación (métrica) y muchas otras esferas. Son, sin duda, estos méritos los que hacen justa y veraz la evaluación de la Retórica ofrecida por el estilista francés P. Giraud: "Ella es ciertamente de todas las disciplinas antiguas la que mejor merece el nombre de ciencia.

Rafael Seco (pag. 79) La amplitud de las observaciones, el rigor, la finura del análisis, las precisiones de las definiciones, el rigor de las clasificaciones constituyen un estudio sistemático de los recursos del lenguaje que no tiene equivalente en los otros conocimientos humanos de aquellos tiempos" (87, p. 64).

Los más importantes tratados de Retórica clásica son: "Poética de Aristóteles"; "De Oratore y Orador" de Cicerón; "De institutione oratoria" de Quintiliano.

La Edad Media es época de cierto estancamiento en el desarrollo de teorías estilísticas, aunque la retórica medieval logró elaborar unos géneros nuevos: vidas de santos, canciones de gesta, drama litúrgico, etc. Esto se explica, sobre todo, por no estar todavía establecida la norma idiomática del español.

B. Croce (pag. 77) En el siglo XVI vuelven a revivir las normas clásicas, porque en este siglo se observan grandes transformaciones tanto en la vida social de España como en la literatura. Es el período de esplendor del Renacimiento español, con su interés especial por las obras maestras clásicas. Van apareciendo gran cantidad de instrucciones retóricas lo que testimonia un creciente interés respecto a los problemas del estilo idiomático. La retórica, el sistema clásico de tropos y figuras estilísticas forma parte obligatoria de la instrucción de una persona.

Fue el primero en cristalizar los conceptos e ideas fundamentales de la estilística actual. Según Bally, la estilística de la expresión es el estudio sobre las posibilidades expresivas principalmente en el vocabulario, en el léxico. Es una ciencia sobre los matices afectivos, volitivos, estéticos, etc., que modifican y profundizan el significado de la palabra. Es decir, una frase o una palabra tiene su significado real, directo, pero además puede indicar, sugerir, o dar a entender otras cosas, especialmente un contenido psíquico.

2. ESTILÍSTICA ACTUAL.

SUS OBJETIVOS. SUS ORIENTACIONES

En el párrafo anterior ya hemos intentado demostrar que la estilística como ciencia lingüística independiente empezó a formarse en los años 20—30 de nuestro siglo con la publicación de algunos tratados teóricos que determinaron su campo de estudio, sus tareas y métodos de análisis.

El objeto de la estilística es idéntico al de otras ciencias lingüísticas (lingüística general, historia del idioma, lexicología, etc.) y radica en el estudio del idioma (el sistema idiomático en general) y también del habla. Pero la estilística estudia la lengua y el habla con un enfoque especial, es decir, posee su propio aspecto de estudio. Partiendo de los objetivos que persigue nuestra ciencia, se han definido tres orientaciones fundamentales de investigación: 1) estilística de la lengua (descriptiva, tradicional, estructural). Todos los términos son sinónimos equivalentes; 2) estilística del habla, o funcional; 3) estilística literaria, o de la descodificación.

La primera comprende la descripción de las posibilidades estilísticas de las unidades idiomáticas en todos los niveles (fonológico, morfológico, léxico, sintáctico) de una lengua, en otras palabras, examina y clasifica los medios idiomáticos expresivos, no sólo favorece elegir versiones para transmitir un contenido lógico, sino también definir qué información adicional tiene cada una de estas variantes. Es natural que el núcleo central de esta estilística radique en el estudio sobre la sinonimia idiomática en el aspecto más amplio.

Por ejemplo, las palabras *cara*, *rostro*, *semblante*, *фисономна*, *jeta*, *efigie*, *visaje* designan un sólo objeto, contienen un significado neutral común. Mediante la elección de uno u otro sinónimos del grupo mencionado, surge, además de la información neutral, una anexa, implícita, estrechamente ligada a las condiciones extralingüísticas (como tratan los interlocutores a esta *cara*).

La estilística del habla, o funcional, tiende a investigar la conformidad del uso de todos los recursos idiomáticos, en dependencia de las condiciones y fines de la comunicación. La estilística funcional es la que descubre qué elementos del lenguaje y por qué son los más adecuados en las diferentes esferas de la

comunicaci3n (cient3fica, oficial, publicista, etc.). Se sabe, que la lengua se realiza en el habla, 3slo, a su vez, encuentra su encarnaci3n en distintos textos. Es por eso que el texto se representa como la categor3a b3sica de la estil3stica funcional.

La base de la tercera rama de la estil3stica la constituye el an3lisis de las obras literarias. Acontecimientos, caracteres, ideas, emociones, la actitud del autor ante que se expone en la obra, todo se codifica en la literatura por el idioma. La tarea de esta estil3stica es la de investigar las leyes para componer un texto literario, estudiar el entrelazamiento de los medios ling3sticos para transmitir el tema y la idea de una obra. Adem3s, analiza las formas de presentar el habla de los personajes: di3logo, discurso directo e indirecto libre, particularidades ling3sticas del mon3logo interior, p3rrafo, etc. Esta variedad del an3lisis figura en algunos tratados estil3sticos como "an3lisis en nombre del emisor de la informaci3n".

Actualmente est3 en pleno desarrollo otro tipo de an3lisis, el de receptor y se ha engendrado en su base una nueva orientaci3n estil3stica, la de la descodificaci3n. Esta ciencia se diferencia del enfoque tradicional por poner la vista no en lo que quier3 expresar el autor, sino en lo que est3 realmente expuesto en un libro, pues la comunicaci3n se considera como un proceso de transmisi3n de informaciones de un emisor A a un receptor B a trav3s de un medio C. En la transmisi3n y la recepci3n de esa informaci3n se utiliza un c3digo espec3fico que debe ser "codificado" por el emisor y "descodificado" por el receptor" 70, p.58.

Los ling3istas que se encargan de formar y desarrollar la rama mencionada, aspiran a elaborar el m3todo que permitir3 ensear "el arte de ser lector", porque sin una buena preparaci3n personal resulta inaccesible la comprensi3n holgada y n3tida de la creaci3n literaria que lleva impl3cita una transformaci3n est3tica de la realidad.

La estil3stica de la descodificaci3n es una ciencia sobre el m3todo universal para interpretar un texto, y este m3todo incluye a su vez, una serie de procedimientos y t3cnicas que pueden y deben ser enseadas. De acuerdo con lo antes mencionado, cada rama de la estil3stica se dedica a un an3lisis peculiar,

propio para cada orientaci3n, pero siempre implica una observaci3n de todos los niveles, desde el fonol3gico hasta el sint3ctico. Cada rama estilística se escinde en subformaciones: estilística fonol3gica, morfol3gica, léxica y sint3ctica.

Por ejemplo, la morfoestilística, como parte de la estilística descriptiva, investiga las posibilidades expresivas del sistema gramatical: en el marco de la estilística funcional su objetivo es determinar las regularidades, normas y diferencias del funcionamiento del sistema morfol3gico de una lengua en varios estilos. La siguiente orientaci3n estilística, la estilística literaria trata de establecer las potencias afectivas de las categorías morfol3gicas en las obras literarias.

La estilística, en el pleno uso de la palabra, representa un nivel superior de la estructura lingüística, el nivel donde se cruzan singularmente otros niveles idiom3ticos. Resumiendo el material expuesto en las páginas anteriores se puede afirmar que la estilística es una ciencia que versa sobre las más eficaces formas de expresar pensamientos y sensaciones humanas, ciencia sobre los recursos expresivos del lenguaje.

3. LINGÜSTICA Y ESTILÍSTICA LITERARIA (CRÍTICA LITERARIA)

El problema de relacionar estos dos aspectos es casi eterno en la filología.

Volviendo al período de formaci3n de la estilística como ciencia, se descubre que la estilística lingüística se remonta a la escuela ginebrina, mientras que la estilística literaria tiene su origen en la escuela idealista alemana.

Hasta hoy existe una interpretaci3n ampliada del término "estilística" cuando éste se refiere también a las bellas letras lo que se explica por poseer ambas ciencias, la estilística lingüística y la literaria de investigaci3n comunes: 1) la lengua literaria en una época determinada de su desarrollo: 2) el lenguaje poético como una forma especial de comunicaci3n que tiene sus propias regularidades: 3) las particularidades del estilo de un escritor que representan un cierto sistema que se diferencia de otros sistemas.

Sin embargo, son amplias también las divergencias: a éstas se debe que ambas disciplinas puedan considerarse como autónomas en la filología:

1) mientras la estilística lingüística aborda el estudio del estilo literario como un fenómeno colectivo, común para toda la nación en todo período de su desarrollo, la crítica literaria valora las particularidades del estilo de un escritor determinado. En otras palabras, basándose en investigaciones particulares la lingüística intenta buscar regularidades generales del estilo literario;

2) la estilística literaria se enfrenta con la concepción del mundo que tiene el escritor, con su actitud hacia la vida, sus ideas sobre el régimen social, comprensión de las leyes del desarrollo social, etcétera, lo que no es objeto de la estilística lingüística;

3) la estilística lingüística describe las normas literarias, la correlación entre el lenguaje escrito y oral, entre las formas literarias y no literarias, estudia la esencia lingüística de los recursos expresivos y su sistema; la crítica literaria se ocupa de elaborar la teoría de los géneros, la composición de obras literarias, analiza varias corrientes en la historia de la literatura.

4. ESCUELA ESTILÍSTICA ESPAÑOLA

Actualmente, los problemas de la estilística, sobre todo los de la funcional, representan un campo de profundos estudios donde se centra la atención de los científicos europeos.

La estilística española, según opinan los propios lingüistas españoles, anda atrasada en la solución de estas cuestiones en virtud de las peculiaridades específicas de la lingüística española tradicional.

Se ha agudizado este fenómeno en el período de posguerra, porque, según la afirmación de D. Catalán, "los lingüistas peninsulares siguieron conformándose con el papel de espectadores en la transformación de la lingüística ocurrida en los últimos decenios, sin decidirse a escribir obras de carácter teórico" (76, p. 327). Otra debilidad de la estilística ibero-románica fue el prolongar la orientación

localista de sus investigaciones, lo que fomenta un "nacionalismo lingüístico", que encuentre su reflejo en la fisonomía de la estilística. Quizás sea interesante acordarnos de estas palabras de M. Criado de Val: "Durante más de un cuarto de siglo, la gramática histórica y la dialectología han sido las únicas preocupaciones de nuestros lingüistas... Mientras el francés contemporáneo era analizado y difundido hasta la saciedad, según como máxima autoridad española la Gramática indudablemente arcaica, de la Academia" (79. p.10).

Fueron precisamente las ideas de K. Vossler, L. Spitzer y B. Croce las que durante largo tiempo han ejercido una notable influencia en la estilística española. Los lingüistas de la escuela idealista alemana no perciben el idioma como sistema y, por tanto, niegan el hecho de que el habla sea la materialización de sus posibilidades. Según B. Croce, cualquier habla es una obra meramente individual, subjetiva, buscar la lengua-modelo significa inmovilizar la evolución del idioma.

Son ampliamente conocidas las ideas de K. Vossler de que cada individuo dispone de su propio estilo y que el objeto de la estilística es el estudio de las particularidades individuales del lenguaje de poetas y escritores de renombre.

R. Menéndez Pidal, que cimentó las bases de la estilística clásica española, se nega a aceptar desde el inicio la separación de la filología y la lingüística. Esta es la causa primordial que explica el fenómeno de que la estilística no haya podido destacarse como ciencia lingüística independiente en la tradición española. En pos de Menéndez Pidal, A. Alonso en su libro "Materia y forma en poesía" reduce y simplifica al máximo las tareas de la estilística como ciencia; la identifica con la crítica literaria: "...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... La estilística estudia, pues, el sistema expresivo de una obra o de un autor" (64, p.95).

Esta identificación del estilo y la creación artística ha originado que la percepción lingüística del estilo se haya convertido en sinónimo literario; a su vez

los estudios estilísticos se han concentrado en la esfera de la poesía considerándola el centro de su empeño lingüístico.

La concepción estilística de R. Menéndez Pidal fue desarrollada por sus discípulos Dámaso Alonso, Carlos Boscovich, Amado Alonso y otros. Podemos decir que una de sus principales ideas es el profundo estudio de la literatura, que se basa en un minucioso análisis estilístico de las obras.

Representan un gran interés sus artículos literarios y críticos, dedicados a la investigación de las obras poéticas de Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Gongora, Lope de Vega, Quevedo, etc. En estos estudios se exponen sus conceptos teóricos. Un riquísimo material ilustrativo, refinadas observaciones ligadas al idioma van acompañadas, no obstante, de afirmaciones teóricas erróneas. Así, muchos estudiosos españoles discuten sobre la existencia de la estilística lingüística. Según ellos, cada acto del habla se valora como si fuera una nueva creación, cada obra literaria representa algo profundo e individual, único en su género. El análisis de cualquier obra maestra requiere la fina y acertada intuición del investigador.

De tal modo, a los destacados estilistas españoles les es propio el absolutizar el papel del individuo en la evolución de la lengua. Ellos la identifican con la actividad expresiva, la última se reduce a un acto creador de carácter estético. Por esa razón sus investigaciones prácticas se concentraron en el campo de la poesía, siendo ésta siempre individual.

Sin embargo, el desarrollo de la lingüística y la estilística, en particular, obliga a los filólogos a reorientarse respecto a la última. En los estudios de la nueva generación de lingüistas españoles y latinoamericanos se observa un enfoque funcional en la solución de los problemas de la estilística. Son muy justas las palabras del lingüista B. Steel: "La situación paradójica actual es, pues, que oficialmente existe una gramática española basada en un solo estilo – a veces idealizado, – mientras que en el uso diario del idioma coexisten múltiples estilos adaptados a funciones muy variadas, tanto en el habla como en lo escrito, que se

han ido formando y que, como en todo idioma vivo, siguen evolucionando" (104, p.10). En los últimos años, como consecuencia de una brusca desvaloración de los métodos tradicionales, la lingüística hispánica de los próximos decenios sufre una profunda reorientación. En las obras de lingüistas tales como Cardona R.F., Berasarte; R. Carnicer; E. Lorenzo; M. Alvórez Nazario; A. M. Vñgara Tauste; L. Calvo Ramos y otros se manifiesta un nuevo enfoque funcional, que procura dar una presentación científica de varios registros funcionales: el coloquial, científico, publicista, oficial, literario.

5. CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA ESTILÍSTICA ACTUAL

Entre los conceptos fundamentales de la estilística moderna figuran los de connotación, norma estilística y función estilística.

El término connotación tiene diversas acepciones en la literatura lingüística actual.

Analicemos una de las más usuales que se relaciona con los fines del análisis estilístico:

Connotación es una información expresiva adicional que forma parte de la semántica de las unidades idiomáticas y expresa una actitud emocional, apreciativa y estilísticamente marcada del sujeto del habla respecto a la realidad. (47, p. 5; 6, p.106)¹.

Como se ve, la connotación comprende los componentes emocional, apreciativo, expresivo y estilístico. La palabra tiene un componente emocional en el caso de expresar cierta emoción: alegría, ira, desprecio etc. El componente apreciativo consiste en que una unidad idiomática puede dar una apreciación positiva o negativa de algún fenómeno, la expresividad sirve para subrayar o

¹ Existe también otro enfoque de la connotación que se relaciona con perspectivas preferentemente lingüísticas aunque es frecuente también en la estilística española. Como se sabe, la connotación se correlaciona con la denotación.

El término denotación se utiliza esencialmente para designar el significado constante, estilísticamente más o menos neutral de un signo lingüístico (110). Por ejemplo, el significado denotativo de encina es: "Árbol de la familia de las fagáceas, de madera muy dura, cuyo fruto es la bellota". Según el mismo diccionario, se entienden bajo el término **connotación** asociaciones secundarias a las que da origen una palabra. A la par con connotación se emplean términos sinónimos **entorno**, **evocación**, **asociaciones** y otros. Trataremos de explicar el concepto de connotación empleando ejemplos de los nombres de árboles.

intensificar lo que es denotado por la palabra. El último componente estilístico se correlaciona con cierto estilo funcional.

La connotación apreciativa es muy frecuente en la terminología política (cf. en ruso *сговор* / *договор*, *ядерный шантаж* / *ядерное содержание*, *хунта* / *правительство* y otros). Comparemos dos adjetivos que se aplican a todos los naturales de los Estados Unidos: *corte-americano* y *gringo*. Mientras que el primer término es neutral y no posee connotación emocional ni apreciativa, la palabra *gringo* lleva una connotación negativa y una réplica de desprecio. Este tipo de asociaciones puede observarse en cualquier esfera del léxico. A. Alonso cita una serie de palabras que denotan la edad de una persona y hace observaciones referentes a su evocación: "Viejo nos habla de edad de una persona, anciano acarrea nuestro respeto, vejestorio nuestro menosprecio" (64, p. 227).

La expresividad puede basarse en una imagen. He aquí una serie de sinónimos que denotan la acción de apoderarse violenta e ilegalmente del gobierno de un país o de alguno de los poderes del mismo: *putch*, *golpe de estado*, *gorilazo*. La imagen del último miembro *gorilazo* que se apoya en la comparación con un mono antropomorfo, muy fuerte y fiero, posee calidad reformativa, le otorga a la palabra una connotación de ira y desprecio.

Asimismo es importante destacar que cada elemento literario, sea una coma o punto, o una palabra pueden poseer sentido adicional. Para sentir esta connotación, debe estar uno muy bien preparado desde el punto de vista lingüístico y estético. A. Alonso ha escrito al respecto: "Tengamos en cuenta que en la literatura /.../ el autor se dirige a un lector culto y deseablemente refinado" (64, p.231).

Norma es uno de los conceptos fundamentales de la estilística. La norma la percibimos y sentimos, partimos y nos valemos de algún criterio cuando decimos: "no está bien, así no se dice en español, eso no suena". Sin embargo, a través de los autores más destacados se puede comprobar que este fenómeno no siempre mantiene unos límites fijos ni posee una definición comúnmente aceptada.

El concepto "norma" se relaciona con los de "sistema de la lengua", "estructura de la lengua" y "uso".

El sistema contiene las posibilidades sistemáticas de los modelos y tipos que existen en un idioma. Por estructura se entienden las posibilidades realizadas del sistema. El uso es correlato del sistema y abarca la totalidad de la actividad idiomática y sus resultados: textos escritos, orales, etc. (28, p.16-22).

La norma se puede considerar como un conjunto de recursos del lenguaje utilizados regularmente y considerados como socialmente obligatorios por una comunidad lingüística.

No existe una norma universal que sea válida para todos los casos de comunicación. Los lingüistas y estilistas destacan una serie de normas que se diferencian por su carácter obligatorio y la amplitud de la esfera de aplicación.

En los tratados estilísticos no hay clasificaciones unánimes de las normas. K.Dolinin destaca, por ejemplo, cuatro normas principales: norma idiomática en su comprensión amplia y limitada, norma literaria y la de géneros (23. p. 264 – 267). Según Z.Jovónskaya, existen las normas idiomática, literaria, neutral, comunicativa y la norma interna de un cierto estilo funcional (55, p. 68-95).

Vamos a analizar brevemente las normas principales:

1. La norma más general y amplia es la *idiomática o universal* que alace a una lengua nacional con todas las diferencias usuales. Las normas de un idioma se determinan con el sistema de este idioma. Según H. Coseriu, el sistema "es la totalidad de las realizaciones posibles; comprende también lo que aún no ha sido realizado, pero que existe virtualmente, lo que es "posible", es decir, lo que puede ser formado de acuerdo con las reglas que rigen en la lengua" [110]. Citemos un ejemplo. "Sacapuntas, aunque no existe en el español, es perfectamente legítimo desde el punto de vista del sistema (véase sacanuielas, sacapelotas, sacaboias, sacacorchos, etc.) [77, p.79]. A diferencia del sistema, la norma idiomática comprende todo lo que ya "existe", lo que está realizado en la comunidad lingüística. Violar estas normas equivale a usar modelos y tipos que son

imposibles en esta lengua lo que origina la falta de comprensi3n entre interlocutores. En su mayor1a los "culpables" son los extranjeros.

2. A diferencia de la primera variedad de normas que no se relaciona con la estilística, la norma literaria ataca directamente a nuestra ciencia. Los criterios de la norma literaria en el aspecto hist3rico son la tradici3n idiom3tica, la herencia del pasado, la lengua de la literatura cl3sica. En su uso actual la norma "se asemeja" al habla que es considerada como "habla patryn", o sea el habla de la gente culta, redactores, maestros, profesores, etc., al habla que escuchamos por la radio y televisi3n, el teatro, etc.

Norma literaria y lenguaje de obras literarias. Es evidente que estos conceptos son distintos. De acuerdo con la concepci3n an1stica del autor, en una obra literaria pueden emplearse formas y estructuras que se hallan hasta fuera de los l1mites de la norma literaria. E. Coseriu pregunta: "... ? no son de ese mismo tipo, la mayor1a de las innovaciones po1ticas?, ? no son casi siempre violaciones o ampliaciones de la norma, permitidas por el s1stema?" [77, p. 63]. En efecto, estas violaciones "anormales", por in1ditas y audaces que sean, no resultan aberrantes desde el punto de vista del sistema, en caso contrario no podr1amos comprender al autor. Las desviaciones de la norma literaria se emplean para crear un efecto estilístico y se basan en la posibilidad de elegir entre dos o m3s unidades idiom3ticas que pueden ser "anormales". Este fen3meno ataca tanto al l3xico (arcanismos, neologismos) como a la gram3tica (inversi3n, quiasma), etc. Sin embargo, ser1a err3neo considerar que el efecto estilístico puede basarse 1nicamente en la alteraci3n de la norma:

*... y por las calles la sangre de los nicos
corr1a simplemente, como sangre de nicos.*

En estos dos versos no hay violaciones de la norma, sin embargo, P. Neruda (*Explico algunas cosas*) logra una gran fuerza emocional.

3. Existe otra variedad de normas, las de los estilos funcionales que var1an en dependencia de la situaci3n del habla: coloquial, oficial, cient1fica, etc. Las

violaciones de estas normas pueden causar un efecto indeseable. He aquí un ejemplo: la biografía (sólo un fragmento) que se cita a continuación forma parte de los documentos para estudios de posgraduación en uno de los centros de enseñanza superior de Minsk:

AUTOBIOGRAFÍA

En 1959 el séptimo día del mes de noviembre vine al mundo. Mis padres /.../ tomaron la decisión de llamarme Josif Ernesto con los respectivos apellidos de Rungel y de Delgado. En la ciudad de Poza Rica, Veracruz los primeros rayos solares tocaron mis retinas hasta la edad de nueve meses. Posteriormente la familia /.../ se trasladó a Coalzintla, cuyas calles, "órboles y lodo, me vieron crecer hasta la edad de casi 18 años en que salí de mi pueblo...".

Esta autobiografía corresponde a todas las normas de la lengua literaria y atestigua que su autor es una persona culta que modela autobiografías literarias de escritores y poetas y no el estilo seco oficial que es en este caso socialmente obligatorio.

Como se ve, de las normas analizadas las dos últimas, la norma literaria y las de los estilos funcionales tienen un interés indudable para la estilística.

Otro concepto importante es el de la función estilística. Siendo ámbito donde centran su atención la mayoría de las teorías estilísticas, la noción de la función estilística es al mismo tiempo un fenómeno práctico: la tenemos en cuenta cuando argumentamos: "el autor lo emplea con el fin de...", "el autor quiere decir...". No obstante, en esta esfera de nuestra ciencia quedan sin resolver muchos problemas: según Z. Jovónskaya, no existen criterios de la definición de la función estilística, el término se utiliza de manera ambigua y equivoca en muchos usos concretos. (55, p. 208).

Veamos al principio el término función en el más amplio sentido. Este concepto se considera como papel o acción que corresponde a un elemento dentro de cierta estructura. Como se sabe, en la lingüística el término que observamos denomina la capacidad que posee una forma idiomática para desempeñar una tarea.

En la lingüística moderna la función principal de la lengua se considera su efecto comunicativo. La comunicación presupone diferentes modos de reflejar la realidad. Estos dependen de las relaciones sociales e individuales que existen entre los participantes; en el contenido y la estructura formal del enunciado influyen factores sociales, psicológicos, situacionales y otros. Teóricamente es posible diferenciar dos modos de representar la realidad: la representación impersonal u objetiva y la subjetiva y, por consiguiente, las funciones neutral y estilística de las unidades idiomáticas. En el caso de realizar las unidades idiomáticas el significado previsto por el sistema de la lengua se trata de su función neutral e informativa. Si el contenido de las unidades idiomáticas se enriquece de componentes emocional, apreciativo, expresivo, éstas pueden desempeñar cierta función estilística. Función estilística es el papel de los recursos idiomáticos que están organizados regularmente y aseguran la transmisión tanto del contenido lógico del texto como de la información expresiva, emocional, apreciativa y estética que éste posee. Analizando un texto literario es indispensable determinar y comprender la concreta función estilística que desempeña cierto elemento del texto, sea éste un signo de puntuación, un tropo o figura o un período entero. Se sabe que en distintos contextos un mismo recurso idiomático es capaz de cumplir diferentes funciones estilísticas y, por consiguiente, puede poseer distintos efectos en el marco de una obra literaria. Por ejemplo, la antítesis aparece en el texto con el fin de describir, evaluar, dar la característica emocional del personaje o acontecimiento, etc. Múltiples pueden ser las funciones estilísticas de los elementos idiomáticos; sin embargo, entre éstas se destacan las de mayor frecuencia en el texto que serán objeto de nuestra conversación. Como hemos escrito, varios elementos de la lengua, de sus niveles léxico, gramatical, fonético, fraseológico, etc. pueden poseer un potencial expresivo o sea, la función estilística. En la primera parte del libro intentaremos analizar la función estilística de varios niveles de la lengua: del léxico (tropos), sintaxis (figuras), fonética (eufonía) y otros.

III. Capítulo segundo

1. Estilística literario contemporáneo

En el lenguaje poético propio al estilo artístico literario las palabras suelen emplearse en significados que no están reflejados en los diccionarios. Estas nuevas acepciones se basan en la traslación, que consiste en que cierto vocablo que denomina algún objeto o fenómeno se emplea para designar otro objeto o fenómeno. Esta traslación del significado influye en la expresividad de las palabras. Los versos lorquianos *Se rompen las copas / de la madrugada* pueden ser expresados con otras palabras, por ejemplo; *Se rompe el silencio / de la madrugada*. Pero la palabra *copa* empleada en sentido traslativo da nueva idea sobre el silencio matinal, subrayando su fragilidad cristalina.

El empleo de la palabra en sentido traslativo con el fin de caracterizar cierto objeto o fenómeno, o crear una imagen poética se llama tropo.

El tropo se basa en la coincidencia de dos significados: el significado directo o nominativo de la palabra registrada en los diccionarios y el situacional o contextual que lo relaciona con cierto caso de empleo. Gracias a la coincidencia o combinación de ambos significados, se crea una imagen nueva, se revelan otros rasgos y características en el objeto o fenómeno denominado.

Entre los tropos más importantes figuran la metáfora, la metonimia, la sinécdoque, la perífrasis, la personificación, el epíteto, la ironía, la hipérbole, la antonomasia y la litote. A las dos primeras, metáfora y metonimia, pueden ser reducidos los restantes medios tropológicos.

I. METÁFORA Y METONIMIA

1 Metáfora significa traslación y consiste en la traslación del significado apoyándose en una relación de semejanza.

Bajo el término metáfora se suele considerar sólo un esquema estructural cuando ésta es expresada por una sola palabra. En muchos estudios lingüísticos y estilísticos esta variedad de la metáfora obtuvo el nombre de metáfora-enigma².

² Elegimos este término entre muchos que existen en la estilística española (cf. lenguaje literario, estilo funcional artístico, estilo artístico, estilo literario, estilo *artístico* lingüístico y DITOS) para designar el lenguaje de las obras literarias.

Como ejemplo de met6fora-enigma, puede citarse la imagen de la espada que se descifra como los dedos de la mano en la poesia lorquiana "La guitarra": *ŸOh, guitarra! / corazyn malherido por cinco espadas*. Las met6foras de este tipo se llaman unimembres (in absentia) porque en Ÿstas existe la imagen (por ejemplo, *espada*) pero se debe adivinar la palabra a la que se refiere esta imagen (los dedos de la mano).

Adem6s de la met6fora-enigma, figuran las llamadas met6foras bimembres (in praesentia), en las que se descubre tanto la imagen poŸtica o metafŸrica como la palabra a la que Ÿsta se refiere: met6fora-aposiciyn (*La higuera brota su viento con la lija de sus ramas/y el monte, gato garduco,/eriza sus pilas agrias*), **met6fora-comparaciyn** (*la barca rosa de su vivir* (G. Mistral), *barca de mi vida* (R. Dar6o) y oŸr6s. En los ejemplos citados est6 nombrada la palabra con la que se correlaciona la imagen metafŸrica: en el primer caso la met6fora *gato garduco* est6 ligada con la palabra *monte*, en el segundo, se indica la semejanza de la barca (met6fora) y la vida.

Tanto las met6foras unimembres como las bimembres pueden ser complejas o desarrolladas: para entender la imagen de las met6foras desarrolladas se debe estudiar el contexto que algunas veces puede ser muy extenso. AsŸ, el nombre metafŸrico del libro de J. Cort6zar "Rayuela" se entiende sylo despuŸs de haber leŸdo toda la novela: la rayuela es nuestra vida.

Hablando de la met6fora se debe mencionar la llamada generaciyn del 27 (J. Guillen, F. GarcŸa Lorca, J. R. JimŸnez y otros). Esta generaciyn tiene una poŸtica en que vemos un culto especial a la met6fora. EsEe culto es parte de la tradiciyn poŸtica espacola (cf. Gyngora y otros poetas del Siglo de Oro). El eminente poeta Federico GarcŸa Lorca, que pertenece a esta generaciyn, se ha distinguido por su novedad en el manejo de la met6fora. Existe la expresiyn "met6fora lorquiana" que se refiere a tales creaciones poŸticas como *araca del olvido*, *araca del silencio*, *migajas de besos* y muchŸsimas m6s.

A la met6fora la llaman "la reina de los tropos". Los estilistas la denominan tambi6n "tropa perfecta" distingui6ndola entre otros tropos que son "imperfectos".

El estudio estil6stico es, ante todo, una b6squeda de intenciones y partiendo de ello, debemos ocuparnos especialmente de determinar el papel particular que se le asigna a la met6fora en un texto delimitado.

Con la met6fora se logra, ante todo, crear una imagen pintoresca de la realidad. Debido a eso, la tradici6n ret6rica y literaria ha visto en la imagen y en la met6fora s6lo *un ornamento del estilo*. Pero en una creaci6n po6tica las im6genes metaf6ricas no se requieren s6lo para una funci6n ornamental (aunque 6sta tambi6n puede existir). El prop6sito principal de la met6fora consiste en *aclarar* lo que queremos hacer comprender, en acercar al lector el objeto que se describe, en destacar cierto rasgo o caracter6stica. B. Tomashevski escribe que para influir directamente en nuestros sentimientos se requiere una visi6n concreta del rasgo al cual es llamada nuestra atenci6n (148, p. 2041). Tal visi6n se alcanza mediante la comparaci6n con un objeto o fen6meno que lleva este rasgo. Pero, a diferencia de una simple comparaci6n, la met6fora permite concebir instant6neamente ideas muy complejas, como dijera Garc6a Lorca la met6fora "une dos mundos antag6nicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginaci6n".

Adem6s de su funci6n ornamental y la de crear una imagen concisa, la met6fora es capaz, de dar una *valoraci6n expresiva*. Se ha notado que al usar en calidad de met6fora una palabra que designa una realidad inferior o vulgar, vil o grosera se disminuye la valoraci6n expresiva al rev6s, dar a un objeto el nombre de una realidad considerada como superior, aumenta su valor.

En la prosa y poes6a suelen emplearse nombres de animales que pueden llevar una enorme carga apreciativa y expresiva.

LA METONIMIA

La metonimia al igual que la met6fora sirve de base para muchos tropos. Como ya hemos mencionado, algunos estilistas consideran que todos los medios tropol6gicos, pueden ser reducidos a la met6fora y a la metonimia.

Por su esencia la prosopopeya es la que más se asemeja a la metáfora. Existen clasificaciones donde la *personificaciyn* (otro nombre de la prosopopeya) es considerada como metáfora (143, p. 394)³. Como la metáfora, la personificaciyn consiste en el traslado del significado de un objeto a otro en virtud de cierta semejanza que existe entre éstos; pero dicha semejanza se reduce a atribuir a las cosas inanimadas acciones o cualidades propias del ser animado y, en primer lugar, del hombre. La prosopopeya predomina en la mitología, el folklore, sobre todo en cuentos y leyendas. En la antigüedad la personificaciyn estaba relacionada con la concepciyn animista del mundo, actualmente suele aparecer en la poesía. Como perfecto ejemplo de prosopopeya en la literatura crnica, se cita la de Cervantes al personificar a la poesía como una bellhsima doncella:

LA poesía ... es como una doncella tierna y de poca edad en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni tranda por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas, ni por los rincones de los palacios ...

La prosopopeya aparece en la poesía moderna desempeñando ciertas funciones estilísticas: en primer lugar, dotando la naturaleza de cualidades humanas, el poeta nos la hace sentir más cercana:

Frunce su rumor el mar.

Los olivos palidecen. (García Lorca)

Se ha puesto el sol. Los árboles

meditan como estatuas. (García Lorca) Y la nube lejana suda amarilla palidez de muerto. (A. Machado)

La primavera besaba

suavemente la arboleda. (A. Machado)

³ En la estilística española existe el término **metáfora animista** que equivale a **prosopopeya**.

En 4a prosa la prosopopeya predomina en las descripciones poéticas de la naturaleza:

*Hay un canto roto de grillo, una conversaci3n son6mbula de aguas ocultas...
La torre se ve, cerrada y livida, muda y dura ... (J. R. Jim3nez, "Platero y yo")*

La humanizaci3n del paisaje es un recurso tradicional de la novela hispanoamericana de los a3os 30. Quien lea las novelas de R. Gallegos ver6 que el autor, describiendo el paisaje, le atribuye el estado de 6nimo de los personajes de tal modo que la naturaleza adquiere fuerza de un personaje independiente:

...la selva ten6a miedo. Los troncos de los 6rboles se hab6an cubierto de palidez espectral ... ("Canaima")

Gime el 6rbol, herido de muerte, vacila buscando un 6ltimo apoyo, se desploma no hall6ndolo. ("Canaima")

Per6frasis es un tropo que consiste en designar una idea, objeto, fen3meno por medio de un rodeo o circunlocuci3n.

La per6frasis estil6stica se basa en el traslado del significado que suele ser metaf6rico o meton6mico. B. Tomashevski constata: "Desarrollando la metonimia, se obtiene lo que es denominado como per6frasis" (48, p. 230). Citemos un ejemplo:

Fotygrafos, mineros, ferroviarios, hermanos del carbyn y la piedra, parientes de martillo... (P. Neruda)

Las palabras *carbyn* y *minero*, *martillo* y *ferroviario* est6n unidas en virtud de las relaciones de afinidad de los conceptos designados. El desarrollo de la designaci3n meton6mica *carbyn* mediante la palabra *hermano* permiti3 al poeta crear una per6frasis original *hermanos del carbyn*. Es importante que la per6frasis caracteriza el objeto o fen3meno designado,) subrayando uno o m6s rasgos relevantes en una situaci3n concreta. Por ejemplo, en la per6frasis *parientes del martillo* el martillo es el rasgo caracter6stico propio de una representaci3n (imagen) de la clase obrera en general y de los ferroviarios en particular.

La perfrasis fue utilizada siempre, pero en la literatura se destacan periodos y corrientes en los que la circumlocución ha sido un fenómeno indispensable. Dicho sistema en España fue "el alteranismo", cuyo máximo representante fue Luis de Góngora y Argote (de ahí su otro nombre "gongorismo"). Analizando el estilo gongorista, el famoso poeta y estilista español J. Guillen escribe:

"Queda prohibido el lenguaje directo. En general, queda prohibido evocar una cosa mediante su simple nombre propio. El ahínco del poeta va a empeñarse en no emplear ese nombre. La realidad será aludida, y con estos rodeos... se irá creando una realidad mucho más hermosa. Realidad segunda, que se muestra y no se muestra. Aquí lo gongorino se identifica a lo jeroglífico. En una cacería toman parte, naturalmente, los halcones. El autor no quiere decir *halcones*. Como poeta, se ve obligado a no mentar esa palabra...

*Aunque ociosos, no menos fatigados,
quejándose venían sobre el guante
los raudos torbellinos de Noruega."* (85, p. 55-56)

Estos tres versos deben entenderse así: aunque ociosos, no menos fatigados del pasado ejercicio (de la caza), venían quejándose, sobre el guante de los maestros certeros, los halcones, *raudos torbellinos de Noruega* (perfrasis).

La literatura realista contemporánea no emplea tales ornamentos convencionales. El empleo de perfrasis, sobre todo en la prosa posee otras funciones estilísticas. Veamos un ejemplo:

Luego, la atmósfera se ensombreció y los periódicos se poblaron de amenazas. Había que vigilar y orar, el enemigo se insinuaba por los partes. Una silueta familiar se recortaba sobre un fondo de aviones, tanques, cañones y navíos. El que tantas veces nos había llevado a victoria, tenía conciencia de su deber y no desertaría jamás de su deber de honor de mando y de combate... (J. Goytisolo, "Los amigos")

En este fragmento del cuento de J. Goytisolo el complejo sistema de una descripción perifrástica transmite verdaderamente el ambiente de la España franquista. Para designar al mismo Franco en el texto se emplean varias perífrasis que poseen distintas funciones estilísticas. En el primer caso la circunlocución *una silueta familiar* subraya que el dictador, cuya imagen se divulga por la radio y la prensa, es demasiado conocido por todos los españoles. En el segundo caso se emplea una perífrasis extensa en la que se repiten irónicamente los clichés periodísticos *había llevado a la victoria, tenía conciencia de su deber ...* Todas estas descripciones eufemísticas juntas, el cambio del nombre propio de la persona odiada por el pueblo español, transmiten perifrásticamente el sentimiento del peligro que se cierne sobre los personajes y el país.

Si la perífrasis sirve para describir el objeto mediante un rodeo de palabras, la antonomasia, en cambio, reduce a una palabra la característica del hombre. Esta palabra suele ser el nombre propio. La antonomasia es un tropo que consiste en el empleo metafórico del nombre propio, generalmente mitológico, histórico o literario. Las antonomasias se emplean para subrayar ciertos rasgos que posee el personaje que representa esa cualidad en el grado máximo.

Tal es el uso de *Hércules* por *un hombre fuerte*. *Nepote* por *hombre que da cargos a sus parientes o da los cargos por favor y no por el mérito*, *Valencia* por *la tierra de las flores*, etc. Veamos un ejemplo: *¿Felipe? No es un Aristóteles, pero tampoco es un Nerón: es simplemente, un Don Nadie*. (C. del Río, "El hombre"). El nombre Nerón como calificativo, procede del nombre del emperador romano célebre por su crueldad. Bien se entiende también la connotación de la antonomasia *Aristóteles* nombre del gran filósofo griego. Ambas antonomasias preceden a la característica final *un Don Nadie* y la reafirman.

La ironía es un tropo que consiste en emplear la palabra en sentido contrario al significado directo⁴.

⁴ Se debe distinguir el término ironía como medio estilístico y como principio artístico.

La ironía muy raras veces puede expresarse formalmente, en el lenguaje escrito para ello se usan comillas, en el oral, una entonación especial, irónica. En la mayoría de los casos para descifrar la ironía se requiere analizar el contexto. Por ejemplo, según la primera frase del cuento de Blasco Ibáñez "Guapeza valenciana" se puede suponer que los visitantes del café "Cubano" eran gente honesta. Pero las siguientes frases descubren que la palabra *bueno* y otras de valoración positiva se usan en sentido irónico:

Buenos parroquianos tuvo aquella macana el cafetín del Cubano. La flor de la guapeza, los valientes mas valientes que campaban en Valencia por sus propios mūritos; todos cuantos vivían a estilo de caballero andante por la fuerza de su brazo; los que formaban la guardia de puerta en las timbas, ton que llevaban, la parte de terror en la banca, los que iban a tiros o cuchilladas en las calles ...

¿Cuáles son las funciones estilísticas principales de la ironía? En primer lugar, mediante la ironía se puede alcanzar un *efecto cómico* teniendo en cuenta que la frase tiene el sentido opuesto al expresado por el autor. Pero la ironía puede ser también *sarcástica* y transmitir al lector o al oyente la sensación de *amargura*, *desencanto*, etc. Escuchen la conversación de los amigos con Encarna, ama del café, acerca de uno de los visitantes, soldado del ejército franquista. En esta conversación se da también una valoración exacta de la vida política en España:

- *Es uno de nuestros gloriosos soldados* - dije yo.
- *De nuestros gloriosos Salvadores* - corrijo Julia.
- *Hala, achantadla* - dijo Encarna. - *Como volváis a empezar os echo fuera.*
- *Estamos en un país libre* - protesto Antonio.
- *En una democracia orgónica* - dijo Julia, (J. Goytisolo)

¿Qué "democracia orgónica" puede haber en un país con la sangrienta dictadura fascista de Franco, de qué "país libre" se trata? El empleo de esos clichés periodísticos demuestra el dolor que sienten los amigos por una España que ha perdido todo, que es pisoteada por esos "gloriosos Salvadores".

Hipérbole es la intensificación exagerada de determinadas cualidades del objeto o fenómeno que se describe.

Algunos lingüistas y estilistas la consideran sólo como una exageración de la característica cuantitativa, aunque en la hipérbole puede referirse también la disminución superlativa del objeto. Valga como ejemplo de tal hipérbole una frase del cuento de G. Garcha Márquez donde, describiendo el viento, el autor lo representa en sumo grado pequeño: *el viento es tan manso que se queda a dormir debajo de las camas...*

Tanto el aumento como la disminución de las cualidades del objeto pueden comunicar al lenguaje cierto matiz estilístico adicional. En el ejemplo anteriormente citado la disminución exagerada del viento refuerza la impresión de su mansedumbre.

En una de las canciones populares descubiertas y armonizadas por Garcha Lorca, están los versos siguientes:

Debajo de la hoja

de la verbena

tengo a mi amante malo:

¡Jesús, qué pena!

La hipérbole consiste en que el amante es representado en un tamaño irreal, con una pequeñez imposible. En este caso la hipérbole comunica un significado adicional. Para C. Buosono, el que escucha esta canción debe experimentar un sentimiento de ternura con que una mujer se dirige al hombre que ama: por la vía de la reducción hiperbólica, el hombre queda asimilado a un acondicionamiento infantil y nuestro sentimiento hacia él sea el mismo que un niño nos inspira (72, p. 321 – 322).

El reforzamiento de la intensidad comunica expresividad al lenguaje. La "Elegía" de Miguel Hernández., escrita con motivo de la muerte de

Ramyn Sijй, amigo del autor, posee un gran valor expresivo. Citemos dos ejemplos:

*Tanto dolor se agrupa
en mi costado,
que por doler me duele
hasta el aliento.
... no hay extensiyn mōs
grande que mi
herida ...*

El efecto expresivo en ambos fragmentos estō en el empleo de la hipйrbole: en el primer caso, cuando el dolor de la pйrdida se refleja hasta en el aliento, y en el segundo, es la descripciyn de la herida causada por la muerte que es la mayor de todas.

Como medio expresivo la hipйrbole posee una amplia gama de empleo: desde el estilo elevado hasta el lenguaje coloquial (en йste la hipйrbole aparece muy frecuentemente, sobre lo que se tratarō mōs abajo), desde una sōtira aguda hasta una descripciyn poйtica. Observemos lo ъltimo en dos preciosos ejemplos del retrato creados por los grandes poetas del Siglo de Oro, Gyngora y Quevedo.

Gyngora ofrece al lector el retrato de una mujer: *Mientras por competir con tu cabello, oro brucido el Sol relumbra en vano ...* . Al poeta no le basta decir que el cabello es *oro brucido*; insistiendo hiperbylicamente en su belleza (el Sol relumbra en vano por competir con йl) Gyngora logra una descripciyn enfōtica extremadamente elevada.

Quevedo, a diferencia de Gyngora, usa la hipйrbole con el fin de crear un retrato satйrico. Todo el soneto, desde el primero hasta el ъltimo verso, estō dedicado a la nariz y es un ejemplo extremo de la exageraciyn hiperbylica:

*Erase un hombre a una nariz pegado,
йrase una nariz superlativa,
йrase una nariz sayyn y escriba,*

ŭrase un pejespada, muy barbado;

era un reloj de sol mal encarado,

ŭrase una alquitara pensativa,

ŭrase un elefante boca arriba,

era Ovidio Nusyn mŃs narizudo;

ŭrase un espolyn de una galera,

ŭrase una pirŃmide de Egipto,

las doce tribus de narices era;

ŭrase un nariclsimo infinito,

muchhsimo nariz, nariz tan fiera

que en la casa de Anas fuera delito.

Algunos estilistas consideran erryneamente la disminuciyn exagerada no como hipŕrbole sino como otro tropo - litote.

Litote es un tropo que consiste en emplear el antynimo con la negaciyn (*no eres tan fea* en sentido de *eres simpŃtica*; *no es ionio el muchacho* como es *listo el muchacho*).

La litote representa una unidad del tropo y la figura. Es tropo porque se observa la traslaciyn del significado y es figura simultŃneamente, porque une varias palabras: el antynimo y el elemento que expresa la negaciyn.

Tal negaciyn de la negaciyn es intencionada y produce una afirmaciyn debilitada. Siendo figura, la litote es perifrŃstica y puede poseer facultades etifemhslicas lo que se emplea con diversos fines estilhsticos, en particular, para dar al texto un carŃcter irynico:

- *Yo no dirha que Paquita sea muy tmida y muy inocente...*

- *Y que Pepito, de su misma edad, sea muy experimentado y decidido tampoco se podr'ia decir ... (Fulgencio Espinel) .*

Эпитето. El conocido estilista soviético A. Veselovski considera que "la historia del эпитето es la historia del estilo poético en versión abreviada" (13, p.73). Sin embargo, a pesar de que el término эпитето es uno de los términos más tempranos en la historia de la estilística, en ésta hasta ahora existen diferentes definiciones de este tropo, no hay criterios para clasificar como эпитето uno u otro fenómeno estilístico.

Con el fin de elaborar la definición del эпитето tomemos como base dos premisas. Primero, en griego la palabra *эпитето* significa *adjunto*, es decir, el rasgo que acompaña a cierta palabra. Tal rasgo puede aparecer sólo en la función sintáctica del complemento circunstancial o del nombre. Segundo, siendo tropo, el эпитето debe poseer cierto significado estilístico. Por lo tanto, el эпитето es una palabra o combinación de palabras que tiene la función sintáctica de complemento circunstancial o complemento del nombre y posee cierto significado estilístico.

El эпитето suele expresarse en forma de adjetivo aunque puede revelarse en otras formas gramaticales. Esta observación es sumamente importante para el español, en el cual, debido a sus particularidades tipológicas, es muy frecuente la construcción de sustantivo: *carro de diamante y oro* (R. Darío), *barco de luces* (Lorca).

Desde los tiempos remotos hubo intentos de diferenciar el complemento del nombre tornando en consideración el criterio de la presencia o ausencia de la función estilística (facultad de ejercer o no ejercer cierta influencia emocional o, en otras palabras, poseer o no poseer un significado estilístico). Es evidente que entre los complementos modificadores hay tales que no pueden calificarse como эпитетos. Los retóricos antiguos hacen diferencia entre el эпитето necesario (*epitheton necessarium*) y el эпитето ornamental (*epitheton ornans*). El primer tipo de эпитето son los complementos del nombre que sirven sólo para limitar el volumen del concepto expresado por el sustantivo. El эпитето necesario es una parte integrante de la combinación de palabras (*русский язык – испанский язык*)

expresa un rasgo distintivo del objeto y no puede ser omitido sino cambiando el significado esencial del concepto,

El epíteto ornamental es el complemento del nombre que expresa esta u otra cualidad en el fenómeno ya dado. Este epíteto no cambia nada el volumen del concepto, sólo subraya o acentúa uno de los rasgos del objeto que no parece necesario.

Esta clasificación de los complementos del nombre se ha conservado también en la literatura lingüística contemporánea. B. Tomashevski, por ejemplo, llama al epíteto necesario "complemento del nombre lógico" y al epíteto ornamental, "epíteto propiamente dicho" (48, p.195-197). Partiendo de la definición expuesta más arriba, no consideramos como epíteto el epíteto necesario por referirse éste a fenómenos que no son estilísticos.

El valor estilístico del epíteto crece aun más en el caso cuando no sólo define el objeto o subraya cierto rasgo, sino traslada una cualidad nueva, adicional. Tales epítetos se llaman metafóricos: *tristeza dulce del campo*, *carico muerto* ? J. R. Jiménez), *ciego sol* (M. Machado). El vínculo entre el epíteto y la palabra a que éste se refiere puede ser de distinta estabilidad. Según este criterio los epítetos se clasifican en constantes, originales y habituales.

Los epítetos constantes ocupan un lugar especial en la poesía, el folklore, los cuentos populares: *verde pino*, *prolijos lecos*, *cuno fúbeo*, *добрый молодец*, *жар-птица* y otros.

Los epítetos originales muy raras veces se encuentran combinados con la palabra a la que se refieren. Como tropo poseen una enorme fuerza expresiva, pero su estudio requiere un enfoque concreto para cada poeta o escritor.

En la obra de Lorca los epítetos originales pueden explicarse a causa de su percepción individual del sonido como color: *Tienes verdes los ojos / y violeta la voz*. Algunos de los epítetos lorquianos que, como dice Martínez Amador, quedan grabados en la memoria tan hondamente como los epítetos homéricos u

horódanos, pueden descifrarse. Por ejemplo, *verde rumor* puede explicarse como *rumor de los árboles verdes*.

En el texto literario el epíteto sirve, ante todo, para subrayar la actitud evaluativa personal. No obstante, esta función no es la única: A

los terribles golpes,

*de eco ronco una voz pura, de **plata***

*y **de** cristal, responde ...* (M. Machado)

Si en este fragmento del poema de M. Machado "Castilla" los epítetos *terribles*, *ronco*, *puro* subrayan ciertos rasgos del objeto y poseen un carácter valorativo. la existencia de los epítetos metafóricos *de plata* y *de cristal* favorece la creación de una imagen poética confirmando los sentidos de algo frágil y cristalino que aparece directamente manifestado mediante el adjetivo *puro*.

Como se ve, el epíteto puede servir para expresar una evaluación del objeto o crear cierta imagen poética.

Los epítetos habituales poseen un grado de estabilidad mucho mayor en comparación con los epítetos originales. Este grupo de epítetos se asemeja a las frases-clisé: *hondo pesar*, *blanda cera*, *profundo abismo* y muchísimos más.

La clasificación de los epítetos según el grado de estabilidad del vínculo que existe entre el epíteto y la palabra a la que éste se refiere, se correlaciona con la dicotómica sistema de la lengua/habla. Ciertos epítetos constantes y habituales que se emplean frecuentemente en obras literarias, por la radio y televisión, en los periódicos, se han convertido en frases hechas y están registrados en fuentes lexicográficas.

La división en palabras individuales (originales) y constantes (tradicionales) no es un rasgo particular sólo de los epítetos sino que puede observarse también en otros recursos tropológicos.

2. MEDIOS TROPOLÓGICOS TRADICIONALES Y ORIGINALES

En el caso de su empleo constante, los medios tropolygicos originales, fruto del trabajo creador del poeta o escritor, son capaces de convenirse en tradicionales o habituales.

En el ejemplo de la met6fora se puede observar el mecanismo de la evoluciyn histyrica del tropo. Seg6n Ch. Bally, en esta evoluciyn se destacan tres etapas: la imagen se aten6a progresivamente convirti6ndose primero en "imagen afectiva" y despu6s en "imagen muerta". La evoluciyn alcanza su 6ltimo grado cuando la met6fora se convierte en una palabra propia.

Cabe sealar que no todas las met6foras individuales se desarrollan atravesando las tres etapas. Algunas met6foras se guardan en la memoria del lector como muestras de la creaciyn de cierto poeta o escritor (met6fora lorquiana). La mayor6a de las met6foras, seg6n escribe M.Vivaldi, se gastan por el uso como el papel moneda, se desprecian y llega un momento en que es pieciso "retirarlas de la circulaciyn po6tica". El papel moneda desgastado se convierte en un papelucho despreciable; la met6fora archiusada se transforma en lypico. en lugar com6n, en frase hecha (*nave del Estado; dientes de perla*) (109, p. 225).

La met6fora como tropo que ha peidido su poder figurativo por el uso muy frecuente ha recibido el nombre de muerta o fosilizada, f6cil, frase hecha.

Al igual que la met6fora, otros tropos pueden ser "del hab6a" o "de la lengua", originales o tradicionales. El empleo muy frecuente de las metonimias *las camisas pardas* en sentido de *facistas*, *vela* como *barco* y otras es causa de que su uso en un conexio po6tico o prosaico no lleva ning6n significado estil6stico adicional. A diferencia de las per6nfrasis individuales, las circunlocuciones tradicionales pueden descifrarse sin para descubrir su significado no se necesita ninguna explicaciyn. A tales per6nfrasis se refieren las combinaciones *El Manco de Lepanto* (Cervantes), *La Isla de la Libertad*

(Cuba), *El descubridor de Am6rica* (Colyn), *El Apystol de la libertad* (Mar6n) y muchas oir6s.

Tanto los tropos originales como los tradicionales son objeto del análisis estilístico. Poseyendo un mecanismo idéntico de formación, los medios tropológicos se diferencian por su función estilística en el texto, por su presencia cuantitativa en diferentes estilos funcionales. Por ejemplo, formando una capa necesaria del habla coloquial, las hipérboles tradicionales se usan en obras literarias para reflejar lo típico en el habla de cierto personaje. Citemos algunos ejemplos de Cela:

No sobresalta ni un ópice mis pulmones la idea de la muerte de mi madre.
(Pascual Duarte)

No cambiarlos por todo el oro del mundo. ("Los viejos amigos")

No entend'ia una sola palabra de esos problemas. ("Pabellón de reposo")

Sh, secures. Sh y mil veces si. ("El gallego y su cuadrilla")

3.APROVECHAMIENTO ESTILÍSTICO DE LA SINTAXIS EXPRESIVA

SINTAXIS FIGURADA

La Retórica fue la que, con un enfoque expresivo, dio inicio al estudio de la oración, sus tipos y el carácter de enlace entre las partes de la oración. En la retórica se investiga, en primer término, el problema de la disposición de las partes de la oración (hipérbaton) y la estructura de la cláusula (período).

Actualmente el estudio del aprovechamiento estilístico de la sintaxis se ha ampliado considerablemente, comprendiendo, entre otras cosas, el análisis de las relaciones sintácticas entre las partes de la oración.

La estilística de la lengua se ocupa de los recursos sintácticos expresivos; éstos originan una organización especial de la cláusula que se diferencia de la estructura neutral gramatical de la oración, determinada en gran parte por las leyes del juicio.

Para comprender la esencia del aprovechamiento estilístico de la sintaxis se debe partir del concepto de la norma. Como hemos mencionado, entendemos por normas de la lengua determinadas reglas fonéticas, morfológicas, sintácticas y estilísticas, cuya alteración puede percibirse no tanto como una equivocación, sino como una desviación consciente. Estas desviaciones que se basan en los procesos reales del idioma, pueden inicialmente marcar el estilo individual de un autor, convirtiéndose luego en típicas y vigentes en la estilística y la gramática.

El uso de los medios sintácticos expresivos está estrechamente relacionado con el problema de la entonación de la cláusula. Por ejemplo, tales figuras sintácticas como hipérbaton, reticencia, parcelación, polisíndeton, asíndeton y otras han de ir acompañadas de una entonación adecuada; en este caso la figura no pierde su calidad y expresividad. Existen muchas clasificaciones de las figuras estilísticas; trataremos aquí únicamente de una clasificación bastante lógica, basada en principios estrictamente científicos, y que predomina en la estilística soviética.

Según estas figuras estilísticas se dividen en dos grupos: figuras semánticas y figuras sintácticas. Su representación es grande, por eso nos limitamos a estudiar solo las más difundidas (41, p. 368)⁵.

FIGURAS SEMÁNTICAS

Las figuras semánticas se forman sobre la base de la unión de palabras, combinaciones de palabras, frases o cláusulas más grandes. A este grupo se refiere el climax (la gradación), el retruécano (calambur), la antítesis, la figura oxímora, la similitud y otras figuras.

Gradación es una figura que se construye a base de la enumeración (con sinónimos) y consiste en juntar en el discurso palabras o frases de modo que cada una de ellas exprese algo más (gradación ascendente) o algo menos (gradación descendente) que la anterior.

⁵ En los tratados de estilística españoles e iberoamericanos todas las figuras se clasifican en grupos y subgrupos "según,— como escribe Hernández de Mendos, predomina la imaginación, el razonamiento o la pasión", este enfoque que remonta a los tiempos de la vieja retórica, es subjetivo, no posee criterios de clasificación estables y, por lo tanto, no corresponde al nivel de la estilística moderna (87, p. 152).

Se trata de un procedimiento que consiste en un crecimiento gradual en intensidad expresiva y emocional. Dentro de los límites de una frase este crecimiento se propaga entre los elementos análogos de la oración que han de estar unidos con coordinación. La coordinación puede expresarse ora en el empleo de conjunciones coordinantes, ora en la entonación enumerativa. La mayor intensidad recae en el tercero o cuarto, muy raras veces en el quinto miembro de la serie enumerativa, por eso, por lo general, la cantidad de elementos análogos es relativamente poca.

... uno de los presentes empuja a rasguear primorosamente los compases de la inimitable, de la divina, de la inmortal jota ... (Pérez Caldos, "Zaragoza").

El campo socialista es hoy mucho más sólido, mucho más fuerte, mucho más poderoso (F. Castro, "Bohemia", 1971, N 31, p. 48).

Y tienen que comprender que un pueblo como éste no lo puede intimidar nadie, no lo puede avasallar nadie, no lo puede oprimir nadie, 'rio lo puede esclavizar nadie (F. Castro, "Bohemia", 1971, N 28, p. 65).

La gradación constituye un aprovechamiento estilístico que colabora en la connotación. El procedimiento del climax desempeña varias funciones estilísticas de las que las más importantes son:

1) **la función de apreciación** que se usa para crear una característica metafórica de los personajes, de sus rasgos exteriores, del mundo interior, etc.:

De aquí en «delante — dije yo — seré respetuoso, comedido y circunspecto, como don Pedro. (Pérez Callos, "Dona Perfecta")

*No sólo era el más alto, el más fuerte, el más **viril** y el mejor armado que habían visto jamás ...* (García Márquez, "El ahogado más hermoso del mundo")

2) **la función de realce** del elemento más importante. A veces el autor construye la cláusula conforme a la importancia de tal u otro elemento de la enumeración. Corresponde este empleo de la gradación al siguiente ejemplo de "El ahogado más hermoso del mundo":

Hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolaci3n de sus calles, la aridez de su patios, la estrechez de sus suecos, frente al esplendor y la hermosura de su alionado (García Márquez.).

El pensamiento del lector va pasando de lo más externo, *calles*, a lo más cercano, *patios*, para llegar a una interiorizaci3n, *estrechez de MA suecos*, todo ello acompañado de la ant3tesis,

En este renalo de Márquez la gradaci3n representa el procedimiento más notable, y hasta todo el relato, por la manera de introducir a nuevos personajes en la narraci3n, es una gradaci3n. Los primeros que actúan con el ahogado son nicos, luego, mujeres, más tarde, hombre, finalmente, pueblo entero. Es un caso raro de la gradaci3n participando en la composici3n de una narraci3n entera.

Uno de los sonetos de Gyngora termina con la siguiente estrofa:

*cuello, cabello, lahio y frente
no sylo en piala o viola trancada
se vuelva, más t3 y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.*

Gyngora usa cuatro sustantivos que determinan la destrucci3n, la muerte y los organiza de tal modo que la imaginaci3n llega con cada sustantivo más hasfa el aniquilamiento completo: *fierra, humo, polvo, sombra, nada*. La composici3n de la poes3a que cania la belleza femenina finaliza con un climax pesimista que descubre la filosof3a del poeta: no sylo la belleza, todo en la naturaleza es pasajero, todo llega alguna vez a su fin.

3) **la funci3n emocional** que sirve para describir el estado espiritual del personaje. Cuernos como ejemplo el poema de M. Hernández "Eleg3a" escrita en homenaje a su amigo muerto. Es justamente la gradaci3n la que sugiere al lector el sentimiento de amargura, dolor, desesperaci3n y odio a la muerte:

un manotazo duro, un fholpe helado,

*un hachazo invisible y homicida,
un empujyn brutal te ha derribado.*

Viene la gradaciyn compuesta por cuatro voces-metóforas, que, siendo sinónimos contextuales, designan la muerte. Aparecen en orden de intensidad creciente subrayando el carácter cruel, súbito, violento, doloroso de esa pérdida. El poeta no habla directamente de sus sentimientos, pero la sucesiyn de los elementos de la gradaciyn refuerza los fines expresivos y revela el estado espiritual de Hernández:

*Quiero escarbar la tierra con los dientes,
quiero apartar la tierra parte a parte ...
quiero minar la tierra hasta encontrarte y regresarte.*

He aquí otro ejemplo de la misma poesía. Los verbos que forman la gradaciyn no denotan la desesperaciyn; sin embargo, su acumulaciyn demuestra que el dolor del poeta creciy hasta alcanzar límites de desesperaciyn.

Esta gradaciyn es como culminaciyn de su desesperaciyn, cuando uno sin pensar, ciegamente, contra toda lógica y razón "quiere" arrojarse a la tierra, escarbar, apartarla para volver a la vida a su amigo.

4) **la funciyn de scriptiva.** No son raros los casos cuando la técnica de gradaciyn se utiliza para describir fenómenos de la naturaleza, el paisaje. A esta forma de empleo se refiere la siguiente cita:

*Sola, aislada, desamparada, sin baluartes exteriores, sin fuertes ni castillos,
Zaragoza alzaba de nuevo sus murallas de tierra.*

Ofreciendo el cuadro de una situaciyn en extremo compleja en la que se hallan Zaragoza y sus defensores. Galdyn recurre a la gradaciyn lógica donde cada elemento siguiente es más importante y expresivo que el anterior: el vocablo *aislada* es más significativo que *sola, desamparada* resulta más fuerte que *aislada*.

Ya se ve hasta qué punto la figura presentada es multifuncional sirviendo de un recurso estilístico eficaz en un texto literario.

El nombre **calambur** se debe al a nale francés Calenberg que se hizo conocido debido a su habilidad en este juego.

En el sentido estrecho de la palabra retruécano (calambur) se refiere a una figura retórica que consiste en poner a continuación de una frase otra en que están los términos invertidos, formando un sentido completamente distinto. Un ejemplo del retruécano es el famoso epigrama del loro, a quien dijo el grillo donde están invenidas las palabras *cantar y saber*:

*no te alabes,
pues si cantas lo que subes,
nunca sabes lo que canias.*

Del retruécano se vale A. Machado aconsejándole en su coplilla al poeta de que si éste se siente esclavo dentro del sistema del verso, que se pase a la prosa:

*Verso libre, verso libre...
 brate mejor del verso
cuando te esclavice.*

Tambi n suele llamarse retruécano a otros juegos de palabras que se basan en la unión intencionada en la cláusula de dos significados que posee una misma palabra o en la semejanza ac stica de diferentes vocablos.

*Vivas fue a cazar perdices,
Vivas perdices cazy.
Vivas las llevy a su cusa
y vivos se tas comiy (trabalengua)
Entra ti acy, de repente  odos grifan:   Vino!   Vino!
(Herrera y Reisig)*

Lo que hemos leido son juegos de palabras formados por dos palabras-omynimos. En el primer caso el vocablo *Vivas* es nombre propio, aunque puede ser tambiñn adjetivo. En el segundo caso la coincidencia de la forma verbal (*venir-vino*) y del sustantivo *vino* es la que origina el calambur. Los juegos de palabras creados por la semejanza de sonidos, tienen mós valor en el lenguaje hablado, forman parte de la llamada "sabidurна popular".

Oro no es

plata no es,

abre la cortina

y verós lo que es. (El plótano)

Una cyrrala de vacas y otra de terneras, ? quй serна? (una queserна).

— *? Que dijo el estudiante flojo al rho?*

— *Feliz tu que puedes seguir tu curso sin moverte del lecho* (dos acepciones de la palabra *lecho*).

El cahimbur, siempre muy lacynico, suele aparecer en el contexto humorhstico o sathrico;

El cuento era ya bastante viejo: un secor le pregunta a otro en una piscina. Usted, ? no nada nada?, y el otro le contesta: No, secor, yo no traje traje...

(Cela, "El fin de las apuestas de don Adolfo")

No obstante, siendo en su esencia un remedio humorhstico, el juego de palabras puede servir tambiñn de un procedimiento eficaz para conceder al lector una informaciyn adicional referente al personaje o sus cualidades:

— *? Este es conde?*

— *Si, esconde la calidad y el dinero.*

(Azorнn, "Examen de Maridos")

Antítesis es una figura estilística por la que se contraponen conceptos, fenómenos, objetos, rasgos en los límites de una cláusula, frase o combinación de palabras. La antítesis que posee a la vez base léxica (antonomasia de las palabras) y sintáctica (paralelismo) con pleno derecho puede considerarse como una figura semántica. Donde brilla la antítesis con acierto es en los refranes; el contraste significativo interno, la fácil percepción intelectual ofrecen a esta figura un sabor de filosofía popular:

El rico de todos es honrado; y el pobre, de todos despreciado.

De mozo a palacio, y de viejo, a beato.

Para caracterizar el fenómeno de manera contrastante, el autor suele compararlo con otro fenómeno; esta comparación permite revelar tanto rasgos comunes como antagónicos lo que le posibilita adentrarse en su esencia.

En este aspecto es sumamente interesante un soneto de Quevedo dedicado al amor y basado en la antítesis desde el primero hasta el último verso:

*Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soco bien, un mal presente,
es un breve descanso, muy cansado.
Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,
un amar solamente ser amado.
Es una libertad encarcelada,
una enfermedad, que crece si es curada.*

En este soneto se contraponen todas las palabras, sin ser éstas antónimas o sea, sin tener significación opuesta. Se trata más bien de la contraposición de los rasgos que pertenecen a un mismo concepto (*descanso — breve cansado; descuido — que da cuidado, etc.*). El poema comienza con un contraste de gran acierto; en

lo sucesivo gracias al paralelismo sintáctico todos los demás versos se perciben como antítesis, subordinada a la tonalidad general de toda la obra.

La antítesis es un fenómeno muy frecuente en la poesía moderna española e iberoamericana. Así, el tema del poema de Pablo Neruda *Galope muerto* es demostrar la dualidad de la vida, del tiempo cronológico el sentido de destrucción, del morir de las cosas y del mundo, pero *ti* morir es también un proceso de comunión, de integración. Ese contraste que nos ofrece a cada paso la vida se refleja en la abundancia de antítesis

*y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.*

Aquí se contraponen dos conceptos, los de *crecer* y de *podrir*. Lo que es *infinitamente verde* sugiere algo que nunca llegó a madurar pero al mismo tiempo sugiere lo que constantemente renace, así se da a entender el proceso cíclico de la vida. Caracterizando el tiempo y la desintegración a la que conduce, el poeta exclama:

*Aquello todo tan rápido, tan viviente,
inmortal sin embargo, ...*

La antítesis permite percibir lúcidamente e instantáneamente la dualidad del tiempo como categoría filosófica: el tiempo corre rápido y, por tanto la vida es breve, y la misma vida es larga porque el tiempo se va tan despacio que parece *inmortal*.

En la prosa la antítesis puede ser realizada tanto dentro de los límites de una oración como dentro de un fragmento más grande. Esto último lo ilustraremos con un ejemplo de "La familia de Pascual Duarte" de C. J. Cela:

Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y de las chumberas. Aquellos gozan de un mirar sereno, y al aroma de su felicidad sonríen con la cara del inocente; estos otros sufren del sol violento de la llanura y arrugan el codo como las alimacas por defenderse.

La composiciyn de todo el fragmento se debe a la antttesis. *El camino de las flores se opone a el camino de los cardos y de las chumberas, gozan se contrapone a sufren, sonr'ien a arrugan* (que adquiere una nueva connotaciyn de *llorar*). La diferencia se sigue marcando por medio de los demostrativos. *Aquellos y estos* indica la distancia con respeto al protagonista. El hablante en primera persona del texto, Pascual Duarte, pertenece a *estos hombres*, que sufren y arrugan el ceco.

Engel Rosenblat examina la lengua y el estilo de "Don Quijote" y considera que la obra entera es una antttesis:

"La obra toda ? no presenta un contraste entre la misiyn que asume el hombre y el destino que le depara la vida?, ? entre un pasado imposible de revivir y un presente implacable y burlyn? ? entre un mundo libre de la literatura y el mundo cerrado e inflexible de la realidad?, ? entre el idealismo y el realismo?, ? las dos vertientes inseparables del alma hispónica? ? No es una parodia de los libros de caballerhas a la ve?, que un nuevo libro de caballerhas, el ultiimo, el difinitivo y perfecto, como decna Menñndez Pelayo? ? No es una sőtira del heroismo y a la vez la exaltaciyn del heroismo caballeresco?" (101. p. 113).

He aqu un ejemplo cuando Don Quijote explica a su ama y a su sobrina la diferencia entre cortesanos y caballeros, y entre unos caballeros y otros (II, cap. VI):

— *Ni todos los que se llaman caballeros lo son de todo en todo: que unos son de oro, otros de alquimia, y todos parecen, caballeros; pero no todos pueden estar al toque de la piedra de la verdad. Hombres bajos hay que revientan por parecer caballeros y caballeros altos hay que parpce que apostan mueren por parecer hombres bajos, aquillos se levantan, o con la ambiciyn, o con la virtud; ustos se abajan, o con la flojedad o con el vicio; y es menester aprovecharnos del conocimiento discreto para distinguir estas dos maneras de caballeros tan parecidos en los nombres y tan distantes en las acciones.*

Un entero juego de antttesis, entre *oro y alquimia*, entre *los que son y los que parecen*, entre *los que se levantan con la ambiciyn o la virtud y los que se*

abajan con la flojedad o el vicio, entre tan parecidos en los nombres y tan distantes en las acciones.

Seguramente tal entrecruzamiento de conceptos opuestos no es casual en la obra.

Como se ve, la antítesis es uno de los procedimientos sintácticos más difundidos en la prosa y poesía españolas.

Figura oxímora — suele darse este término a una figura semántica que consiste en unir dos conceptos contradictorios de tal modo que forman una nueva unidad de comprensión (*triste alegría, grito mudo, galope muerto, sabroso veneno, dulce muerte, deleitable dolencia, alegre tormento, etc.*)

La esencia lingüística de esta estructura se basa en la alteración de las normas que prescriben la combinación y selección semántica de las palabras. Esta alteración suele ser consciente y está estrechamente relacionada con finalidades estilísticas: las de llamar la atención del lector, elaborar motivaciones de carácter expresivo y emocional, suscitar nuevas asociaciones.

Al igual que la antítesis, la figura oxímora pone de relieve con más rigor las contradicciones internas que existen en la realidad. Para entender esta figura conviene que conozcamos el contexto y las palabras que lo rodean. En efecto, cuando leemos *la muerte enamorada*, esta combinación puede parecer absurda.

Sin embargo, si analizamos todo el poema ya mencionado de M. Hernández donde el poeta llora la muerte inesperada de su amigo, se comprenden las asociaciones que han provocado tal giro paradjico: el poeta quiere y adora a su amigo; por lo visto, la muerte experimenta los mismos sentimientos y, por ello, le ha llevado tan temprano:

*No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a nada.*

Por otra parte, con la personificación de los conceptos *la muerte, la vida, la tierra* (véase el empleo de la preposición *a*) se favoreció el efecto estilístico de la figura.

Es evidente y lógico que el vocablo *canas* presuponga sólo un adjetivo posible, *blancas*, pero en el romance de Gyngora "La vida es corta la esperanza larga..." encontramos una combinación rara, *verdes y canas*:

*El mal la robusta encina
que vive con la montaca
y de siglo en siglo el tiempo
le peina sus verdes canas.*

La estrofa representa una personificación extensa donde el mal es representado por la imagen de la robusta encina. Sus canas son verdes porque vive siglos y siglos y es eternamente joven.

Puede observarse claramente que la función fundamental de la figura oximórica consiste en **expresar una modalidad subjetiva**, o sea en transmitir la actitud personal del autor a los fenómenos que se describen.

4. FIGURAS SINTÁCTICAS SEGÚN EL CRITERIO CUANTITATIVO

Son figuras que se forman mediante una construcción estilística especial de la combinación de palabras, sintagma o cláusula. A diferencia de las figuras semánticas en las estructuras sintácticas un papel predominante lo desempeña la forma sintáctica; ésta es la que suscita connotaciones estilísticas, puede dar relieve significativo al contexto, conduce a valores artísticos. Sin embargo, el concepto de "figura sintáctica" no quiere decir que la semántica de sus componentes no tenga ninguna importancia; de ella, indudablemente, también depende el efecto estilístico. Según el criterio cuantitativo y el de disposición de los elementos todas las figuras sintácticas se dividen en dos grupos. Conforme al primer criterio los tratadistas dividen las figuras en:

— **figuras de supresión**, son la elipsis, la reticencia y el anadiplosis;

— **figuras por adición**, son el polisíndeton, la anadiplosis, la epanalepsis, la concatenación.

Según el criterio de disposición o colocación de los elementos, se destacan:

— **figuras de asimilación estructural**, son el paralelismo, la anáfora, la epífora y otras;

— **figuras de disimilación sintáctica**, son la inversión (hipérbaton), la parcelación.

Figuras de supresión

Elipsis consiste en la omisión premeditada de un miembro de la cláusula. Es de subrayar que este miembro no es indispensable para explicar claramente el pensamiento.

La función principal de la elipsis es dar energía a la frase, representar en la forma más concisa la información:

Por una mirada, un mundo;

por una sonrisa, un cielo;

por un beso ..., yo no sé

¿Que le diera por un beso! (Bécquer, "Rimas")

El término **elipsis** no se refiere a la omisión de los elementos estructurales en las oraciones incompletas, típicas para el estilo conversacional. En el habla coloquial la ausencia de uno u otro miembro es restablecida ya con la situación, ya con un movimiento de cabeza, ojos, manos, etc. Mientras que para el estilo coloquial las oraciones incompletas son norma, en la literatura artística pueden servir de recurso estilístico:

Chopos del camino blanco,

ólamos de la ribera;

espuma de la montana

ante la azul lejаnnа;

Sol del dnа, claro d'ia

ŸHermosa tierra de Espaca! (A. Machado)

En la poesна y prosа lнricas son frecuentes las oraciones sin predicado. Esta supresiyn elнptica permite presentar frontal e inmediatamente el escenario descrito, es ella la que contribuye al carбcter tendencial-mente estбtico. Compбrese otro ejemplo en que la organizaciyn rнtmica de la clбusula, favorecida con la elipsis, aumenta la intensidad emocional del texto:

Pleno entupн). Arboles, pajarillos y brisa.

Aire sano, arroyos entre las pecas.

Ovejas en un prado verde.

*El pastor: cayado al hombro, un cigarrillo entre
los labios y la boina calada. (Azorнн)*

Reticencia es una figura estilhstica que consiste en la omisiyn voluntaria del final de una clбusula, en la interrupciyn brusca de una frase como para dar a entender el sentido de lo que se calla.

En el habla coloquial la reticencia aparece como resultado de una excitaciyn que influye en la estructura lygica de la frase. Una de las funciones principales de esta figura en el texto literario es aumentar la intensidad emocional del texto:

Pues, Ÿcome! Asi te harбs grande como tu papб, que sh no... (Delibes, "El prнncipe destronado")

El conlenido de esta figura suele ser amenaza, queja, admiraciyn, indignaciyn, increpaciyn; debido a ello las reticencias aparecen frecuentemente en oraciones condicionales.

Asнndeton en una figura consistente en la omisiyn voluntaria de conjunciones.

Lo mismo que la elipsis, el asndeton comunica al lenguaje literario viveza, energa, rapidez, acelera la frase rompiendo las ligaduras conjuntivas que la estorban.

Dmaso Alonso cita la estrofa de Fray Luis donde el poeta se ha servido del asndeton y una serie de hiprboles para ponderar la grandeza del ejrcito enemigo, de un lado, y el peligro que amenaza a Espaa del otro. Ei asndeton hace sensible la velocidad con que se acerca el enemigo: los invasores cubren la tierra, no se ve ei mar tras las naves, el polvo nubla el dñ:

*Cubre la gente el suelo;
debajo de las velas desaparece
la mar; la voz al cielo
confusa y varia crece;
el polvo roba el dñ y le oscurece.*

A esta estrofa le viene una mśs, "estrofa-imperativa", cuyo elemento predominante sigue siendo el asndeton que produce la impresiyn de la creciente velocidad de los defensores:

*Acude, corre, vuela,
traspasa la alta sierra, ocupa el llano,
no perdones la espuela,
no des paz a la mano,
menea fulminando el hierro insano.*

La ausencia de las con j u liciones en enumeraciones puede ocultar emociones del personaje que el autor no nombra directamente. ASH, en el libro de A. Carpentier "El reino de este mundo" el asndeton (*relojes de pendido, sillas. ... jofainas*) da a entender al lector el estado de perplejidad de los refugiados que llevan objetos grandes, innecesarios:

La noche en que la llanura se liah'ta llenado de hombres, de mujeres. de nicas, que llevaban en la cabeza relojes de pñndulo, sillas, baldaquines, girñndulas, reclinatorios, lñmpuras, jofainas ...

El asñndeton puede combinarse tambiñn con otras figuras sintñcticas: con el paralelismo, por ejemplo, la ausencia de conjunciones es capaz, de transmitir una actitud emocional del autor hacia el personaje o expresar el estado espiritual del mismo:

La secorita Pili llevaba un jersey color burdeos, la secorita Man/ llevaba una rebeca beige, la secorita Loli llevaba un sweañer verde manzana, la secorita Conchi llevaba una blusñta cruda algo zurcidillti por el sobaco. (C. J. Cela, "Timoteo, el incomprendido")

Como puede verse, el asñndeton desempeña dos funciones estilñsticas principales:

1) la de formar el ritmo: la ausencia de conjunciones es la que produce una creciente precipitaciñn en la mente del lector:

2) colaborando con otros tropos y figuras puede transmitir la actitud emocional del autor ante los fenñmenos descritos.

Figuras por adiciñn

El polisñndeton es una figura que consiste en repetir la conjunciñn delante de cada tñrmino de una enumeraciñn. Estas conjunciones son graniaticalnmente innecesarias, su empleo se explica lannñ por propiedades de cierto estilo (oral o escrito) como por razones de realce significativo o expresivo.

Se ha notado que el polisñndeton es muy frecuente en el lenguaje de los nicos y en el habla coloquial, sobre lodo rñstica. rñstica tradiciñn oral de modo singular se entrelazy con la tradiciñn escrita. Se ha observado que en las crynicas (que son una relaciñn de los hechos histyricos segñn se han ido realizando en el orden del tiempo, y que se asemejan a la tradiciñn hablada), una de las peculiaridades estilñsticas es el empleo excesivo de conjunciones. Sin embargo,

este tipo de polisíndeton no posee efectos estilísticos, sino pertenece a la norma del lenguaje de las crónicas.

Desde el punto de vista estilístico, esta figura puede usarse para reproducir el habla escrita u oral de algún personaje o servir de recurso estilístico:

Mi madre era larga y chupada y no lenta aspecto de buena salud, sino que, por el contrario, tenía la tez cetrina y las mejillas hondas y toda la presencia o de estar tísica o de no andar muy lejos. (C. J. Cela. "La familia de Pascual Duarte").

Siendo elemento natural en la narración oral, el polisíndeton delata una rudeza cultural indisimulable de Pascual Ucarte, la descripción denuncia su carácter desordenado.

El objeto del polisíndeton, sobre todo en un texto poético, es ornamentar el estilo, crear la tonalidad general de las palabras, realzar el tono lírico de la obra.

y ella misma (la naturaleza) es

el rumor y la armonía

y el estruendo y la luz.

y la elocuencia y la poesía

y el arte y la hermosura (J. M. de Pereda)

La partícula *y* cumple una doble función estilística, es además, en este caso, la que refuerza la admiración que la naturaleza causa en el autor.

La enumeración seca de fenómenos aislados puede ocultar emociones profundas del personaje. Estos fenómenos son sólo representaciones del mundo interno, sin embargo, pueden descubrir ante el lector las emociones que experimenta el personaje:

Blanco el tajo, blancos los troncos, y la casa y la tranquera y el muro y el puente. (S. Herrera, "La Calera").

Describiendo la naturaleza. Salazar Herrera logra un efecto expresivo de melancolía y monotonía que corresponde a la vida monótona del amo de la calera.

El principio y el final de la frase, pōrrafo son posiciones de mōximo relieve en el plano de la entonaciyn: en el aprovechamiento de esas posiciones se basa la epanalepsis. figura sintōctica que consiste en repetir al final de la clōsula la misma palabra con que empieza. Esta reiteraciyn donde coinciden completa o parcialmente el inicio y el final nos hace recordar un circuito. La epanalepsis subraya lo integro y acabado de la estrofa. Esta figura es muy expresiva, con matices emocionales y se caracteriza principalmente por nn lenguaje elevado, en sumo grado emocional. La epanalepsis THO es tan difundida como la anōfora y la epifora, esta figura estilīstica se encuentra a menudo en las obras de A. Carpentier:

Los tiempos del tribunal, purs hacia dos, tres acos, entonces que la exasperaciyn hubiera desalado lo terrible a la luz del sol, emplazando y derribando, en un desencadenamiento de furias ... luego de los tiempos del tribunal fueron los tiempos de bolħn. ("El acoso")

Miry a su alrededor: madera, burro, hollħn. Ahora le sorprendħa el absurdo de haber querido contemplar esos pellejos inalcanzables, como Si su remoto olor o desolladero, a soiazyn hubiese podido serle de algħn 'alivio. Madera, barro, hollħn. ("Los fugitivos").

En el cuento de C.J.Cela "La naranja es una fruta de invierno", el encabezamiento se halla en el inicio del cuento, y en el final otra vez observamos esa misma frase: *Sh sin duda alguna, la naranja es una fruta de invierno*. La epanalepsis nos ayuda a lo que no ha sido expresado directamente por el autor, un pensamiento o idea. A medida que se repite la palabra o combinaci3n de palabras, 3sta va adquiriendo un significado adicional, frecuentemente favorecido por el contexto anterior.

En el marco de una oraci3n o p3rrafo la palabra con que termina una oraci3n o fragmento del discurso puede repetirse en el inicio de la oraci3n siguiente. Esta repetic3n se denomina anadiplosis — una figura que consiste en reforzar cuando de manera intencionada se repite alguna idea importante.

Examinemos, por ejemplo, el empleo de la anadiplosis en el verso de J. A. Machado:

Caminante, son tus huellas

el camino y nada m3s;

Caminante, no hay camino,

se hace camino al andar.

Al andar se hace camino.

La anadiplosis favorece comprender de manera m3s profunda la idea de que cada ser traza su propio, el 3nico posible camino vital.

Precisamente por esa funci3n: i3a de resaltar, reforzar las palabras en las que recae la principal carga tem3tica, la anadiplosis, como otros tipos de repetic3n, ocupa un lugar especial en la literatura publicista, siendo un potente instrumento de influencia:

Pero, aun habiendo nacido en Esp3a, no conoc3an al pueblo esp3ol, a este pueblo esp3ol tan grande, tan heroico, tan admirable por tantos motivos. (D. Ib3rruri)

En este fragmento la anadiplosis y gradaciyn ascendente dan un matiz, vivo y emocional a toda la oraciyn lo que favorece una percepciyn mós profunda de la idea que ha sido expresada.

Analizando el estilo de los discursos de Fidel Castro, que pueden considerarse como patrones en el arte oratorio, se ve clara y ostensiblemente que en sus intervecciones figuran todos los tipos de figuras.

A. Rosenblat subraya que es "el recurso habitual de los cuentos populares (101, p. 145). En "Don Quijote" Sancho cuenta a su modo la historia de la Tivialba:

"En un lugar de Extremadura habna un pastor cabrerizo, ... el cual pastor cabrerizo se llamaba Lope Ruiz; y este t.ope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Tivialba; la cual pastora llamada Tivialba era hija de un ganadero rico, y esie ganadero rico ...

De esta numera — dice Sancho — se cuentan en mi tierra todas las consejas.

Podemos citar el verso de Gabriela Mistral, el cual por su tonalidad y forma tambiñn se asemeja al folklore:

*Que mi dedito lo cogiy una almeja,
y que la almeja se cayy en la arena,
y que la arena se la tragy el mar,
y que del mar la pescy un ballenero,
y el ballenero llegy a Gibraltar,
y en Gibraltar cantan pescadores.*

La concatenaciyn como figura literaria desempeca principalmente **la funciyn de eslabonamiento y la de continuidad** en la realizaciyn de acciones. Las palabras y combinaciones de palabras que se repiten ayudan a representar las acciones en su uniyn y sucesiyn, hacen que este enlace resulte dinámico y palpable:

La vñtor a iba del fogyn a la cocina, de la cocina al escurrer platos, del escurrer platos al armario, del armario a la despensa, de la despensa a la caldera y de la caldera al fogyn de sin fñsol rojo otra vez. (C. J. Cela, "Oficio de tinieblas")

Empleando la concatenaciyn, el autor nos brinda la posibilidad de contemplar alboroto que reina en la casa.

5. FIGURAS SINTACTICAS SEGUN EL CRITERIO DE DISPOSICION DE ELEMENTOS.

En la prosa espacola entre las repeticiones de sustantivos ocupan un lugar especial los nombres propios y apellidos de los protagonistas de la obra literaria. Como ha sido secalado en un tratado estilñstico, dedicado a la repeticiny, ñsta es una de las particularidades especificas de los cuentos de Camilo Josñ Cela. Citemos un ejemplo de "Muebles a plazos":

Picatel es un haragñn.

Picatel es un pendyn. Pñcatel es fumador,

bebedor, es jugador. Pñcatel es un faldero. (C. J. Cela)

***El Tinto** es un mozo juguetyñ y terne, une baila el pasudoble de lado. El Tinto lleva gorra de visera. El Tinto sahe pescar la esparavel. El Tinlo sahe copar puercos silbando, fil Tinlo el lazo en el camino del conejo. (C. J. Cela)*

Ademñs de ser certera y muy completa la caracterñstica del protagonista, la repeticiny favorece la creaciyn de un ritmo singular de la prosa.

Paralelismo y quiasma. Nos valemos de este tñrmino para designar una figura retyrica que consiste en que dos o mñs fragmentos del texto poseen idñntica estructura sintñctica. Tambiñn puede definirse como reiteraciyn estructural, pues en la oraciyn siguiente se repite la estructura anterior. A. Veselovski ha secalado que el paralelismo bimembre es propio del folklore y son, por ello, los refranes y proverbios los que suelen construirse a base del paralelismo sintñctico.

En la prosa y poesña artñstica los paralelismos sintñcticos son muy variados: pueden ser partes de una oraciyn u oraciones principales y subordinadas

que entran en oraciyn compuesta subordinada, o la reiteraciyn Je versos poйтicos, etc. Las figuras de paralelismo se dividen en las de paralelismo completo y parcial segъn que se repila la estructura de toda la oraciyn o de alguna parte de йsta. Dentro de una oraciyn simple

Figuras de disimilaciyn

Parcelaciyn (estructura segmenta тha). Este fenymeno es un medio sintбctico de divisiyn de la oraciyn que consiste en que uno o mбs componentes se agrupan en el plano entonativo en una posiciyn aislada que, se : halla ligada semбntica y grarnaticalmente con la oraciyn anterior... La construcciyn con segmentos de parcelaciyn consta de dos partes: la parte ббsica (oraciyn independiente en el plano semбntico y sintбctico), y miem-;bros de la parcelaciyn. Pueden ser segmentos de la parcelaciyn прбcticamente cualquier elemento de la estructura, hasta oraciones sъbordinadas.

Un rasgo distintivo de este fenymeno es su *efecto estilhstico*: la apariciyn de los miembros de la parcelaciyn, cuando uno cree que la idea ya estб acabada, es algo que siempre sorprende, lo que a su vez favorece el surgimiento de una informaciyn nueva y atrae la atenciyn a cierta parte de la enunciaciyn.

Y ahora llegaba ella llorando la verguenza, rubia y humillaciyn por haberse decidido a venir a buscarlo. A buscarlo, sin que йl la hubiese llamado. A perdonarlo, sin que le hubiese pedido perdyn. A entregarse, sin que йl le extendiese los brazos. (Salazar Herrera, "Las horas")

En el fragmento citado los elementos segmentados desempeцan una funciyn explicativa: la enunciaciyn ya estб formulada, pero el hablante (acade a lo expresado una informaciyn nueva; en cada uno de los miembros fde la parcelaciyn hay un rema nuevo, complementario que precisa y concreta el rema principal de la estructura ббsica.

En este ejemplo la parcelaciyn del predicado y el paralelismo de las estructuras parceladas son la base de un ritmo que permito transmitir la perplejidad y vacilaciyn que experimenta la mujer cuya mirada se desliza de 11 n objelo a oiro

como si buscara amparo o respaldo. Inversiyn estilnstica (hipŷrbaton). Como se sabe, el espacol carece del rigor sintŷctico de las lenguas no romances y liene una libertad bastante grande para colocar las palabras en la oraciyn. No obstante esta libertad, en la sintaxis castellana existe, segŷn la Academia, "la construcciyn en la cual los vocablos se ordenan en la oraciyn de manera que cada uno venga a determinar al que le precede... En castellano es necesario colocar las palabras en dicho orden llamado sin axis regular. Inversiyn estilnstica o hipŷrbaton es una figura que consiste en invertir el orden que en el discurso tituben tener las palabras con arreglo a las leyes de la sintaxis llamada regŷn llar o estilnsticamente neutral.

El fenyme no de la inversiyn es abundante en la poesŷa y prosa empanylas. pero el rey de esta figura es Gyngora. Citemos un ejemplo que lo atestigua:

*De este, pues, formidable de la fierra
bostezo, el melancylico vacŷo
a Poliferno horror de aquella sierra,
bŷrbara choz a es, albergue umbrio
y redil espadoso donde encierra
cnanto las cumbres ŷsperas cabrio
de los montes esconde: copia bella
que un subo junta y un penasco sella.*

A primera vista parece que un completo desorden sintŷctico y compartimos la opiniyn de D.Alonso que exclama: " ? Es que Gyngora estaba loco? ? Quŷ se proponŷa?" Descubrir quŷ se propone el autor, quŷ finali dades tiene empleo de cierta figura o tropo es el objetivo de un estilista. D. Alonso secala que Gyngora convierte el hipŷrbaton en un elemento expresivo, formidable y el sustantivo bostezo alcanza a crear un prolongado, penoso esfuerzo, lo compara y contrapone a "la prolongaciyn" caracterŷtica del movimiento fisiolygico del bostezo" (62, p.335). Y en efecto, gracias a la metŷfora (bostezo-tiricia, sima) y al hipŷrbaton se crea

una

extraordinaria imagen de la grieta que surgió lentamente "entre los montes: como un bostezo humano. Todos los ejemplos de hipérbaton de este fragmento permiten colocar las palabras más expresivas en posiciones fuertes de los sintagmas.

Como hemos visto el recurso hipérbico puede desempeñar funciones; estilísticas. Veamos las más importantes.

En la poesía el hipérbaton desempeña una *función rítmica*; el ritmo y la rima son los que conducen a la aparición del hipérbaton. Como señala D. Alonso, "en el proceso de creación poética bullen las palabras de otro modo, llevadas como por un viento circular; la música, que se condensa en ritmo y rima. V ocurre, y esto es lo prodigioso, que las palabras, sometidas a esas con esa violencia, a esa electricidad... aumentan sus emanaciones, se juntan de modo inesperado y sorprendente. (62. p. 57).

A diferencia de la poesía en que la inversión se debe a las regularidades de la versificación, en la prosa el hipérbaton determinado por motivos de ***realce significa tivo emocional***. Se ha notado que la alteración del orden de las palabras permite destacar el concepto de más importancia.

La preposición del complemento indirecto *pobres* es la que tiene relieve significativo a esta palabra acentuando la actitud del autor ante el pueblo.

El fenómeno de la inversión se relaciona estrechamente con el de la perspectiva funcional. Se sabe que la posición final o la remófica de la cláusula es la más adecuada para la información nueva, mientras que favorece al énfasis emocional. El ***realce emocionales*** oír de las funciones estilísticas de la inversión.

M. Criado de Val (79, p.94) señala que en el español es muy evidente el hipérbaton del verbo, cuando éste se coloca al principio de la frase comunicando al lenguaje emoción viva, energía y energía propia, por ejemplo, en el epigrama:

Sillo murió de constante

la que baía está loca,

acércale, caminante,

*pues no muriy tal amante
de enfermedad contagiosa.*

IV. Capitulo tercero

1. RECURSOS FONÉTICOS Y GRÁFICOS DE LA ESTILÍSTICA

La organización fónica del texto y su representación gráfica pueden influir considerablemente en la percepción del texto. Sin embargo, estas cuestiones, y sobre todo la función estilística de los medios gráficos no han encontrado el debido reflejo en la estilística española.

MEDIOS ESTILÍSTICAS GRÁFICOS

A primera vista la gráfica, ortográfica y puntuativa no poseen grandes recursos expresivos. Parece muy dudoso que se pueda crear una imagen visual mediante uno u otro elemento tipográfico, su dimensión, color, etc. (gráfica) ¿Cuál connotación estilística tiene la manera correcta o incorrecta de escribir las palabras (ortográfica)?, ¿Cómo influyen en nuestra percepción del texto los signos de puntuación y la manera de utilizarlos empleados éstos (puntuación).

Hablaremos al principio del aprovechamiento estilístico de la ortografía.

Como en cualquier lengua, en el español existen normas preceptivas sobre el uso de las letras mayúsculas. Estas normas pueden diferenciarse de las del ruso. Por ejemplo, en el español la mayúscula suele emplearse generalmente a principio de cada verso que supere ocho sílabas, de donde las letras de esta forma tomaron el nombre de versales.

La divergencia del empleo normativo y tradicional de la mayúscula prescrito por la Gramática española puede constituir un atributo estilístico. En un soneto de Quevedo (se citan los dos tercetos últimos) donde el autor medita sobre la esencia de la vida, las mayúsculas permiten destacar las palabras más significativas: *Hoy, Ayer, Macana:*

*Ayer se fue, **Macana** no ha llagado,
Hoy se estó yendo sin parar un punto;
 soy un fue y un seró y un es cansado.
 En el **Hoy** y **Macana** y **Ayer** junto
 pacales y mortaja, y he quedado
 presentes sucesiones de difunto.*

Uno de los poetas que mós aciertos tiene en el empleo estilístico de la ortografía es Blas de Otero, Citaremos un ejemplo. En un poema el poeta escribe la *caricaturesca espuhu actual*, aunque según la norma todo nombre propio se usa con mayúscula. Sin embargo, este desconcierto con la ortografía permite a Blas de Otero lograr un enorme efecto emocional: para el lector la *espaca* con minúscula se asocia con un pans pobre, subyugado y privado de iodo.

La desviación de las normas ortográficas puede explicarse como el intento de lograr la reproducción fonética exacta del habla coloquial. Este procedimiento estilístico se revela con mós fuerza en la creación literaria de los escritores de postguerra entre los que ocupa un lugar destacado la obra de J. Goyttsolo. He aquí un diálogo que presenta el habla del pueblo:

- *Hola, ть... Que es hora de dormи. /.../*
 - *Espera una miaja, mujŷ ... Ya voy en segura.*
 - *Estoy hasta las cachas de **espera**. Ть te vienes conmigo.*
 - *El compacero me ha invitan a bebe ... Cinco minuticos, y sidto pб cusa.*
- ("La Chanca")

Las fallas de ortografía pueden causar un efecto cómico. En el cuento de Felipe Trigo "La primera conquista" el estilo elevado de la carta de una chica que fue copiada del "Epistolario del amor para uso de damas y galanes" combinado con la postdata original en que el lector podrá encontrar muchos desacuerdos con la Gramática de la Real Academia, provocará sin duda una sonrisa benévola

Caballero — decna la carta —, a la rendida pasiyn que me pinta usted en la suya, y que yo creo sinceramente, no puedo ofrecer otro premio que el de la amistad. Si usted sabe ganarse mi corazyn, sylo Dios puede decir el porvenir que nos reserva; s. s. s., Soledad.

Y acadna por debajo:

*No pase mucho por mi calle, porque mi papb pudiera berlo y hechurle a **husfed** un jarro de agua, el domingo al anochecer puede hablarme en mн bentami.*

Hay casos de desviaciyn de las normas gramaticales que son difnciles de explicar. ¿ Cymo entender, por ejemplo, que en las pbginas de J. R. Jimñez hayan aparecido *antolojia*, *yedra* y otras palabras semejantes? Analicemos la obra del poeta y escritor espacol y veremos que en йsta ha habido un periodo denominado por el poeta como el de *depuraciyn*. En su intento de depurar el estilo, hacerlo cristalino, Jimñez elabora escrupulosamente el material lйxico, gramatical y sintbctico. En este constante depurar mnenlo tambiйн una simplificaciyn de la ortografна espacola eliminando la g, excepto para los sonidos velares, explosivos o fricativos, sustituyendo x por s antes de consonante, usando y en lugar del diptongo ie. Fue entonces cuando empezy a escribir *antoloj'ia*, *inteliencia*, *estranos*, *yedra*, etc.

Mўltiples y muy particulares son las alteraciones en la escritura de las palabras en la novela "Rayuela" del famoso escritor argentino Julio Cortbzar. El personaje principal de "Rayuela" Oliveira se burla abiertamente de la ortografна: en el texto aparecen palabras *karōkter*, *istoriador*, *kre'ui*, *aitnke* y otras. En la mayorна de los casos es posible delectar cierta regularidad en las alteraciones ortogrōficas: la sustituciyn de la letra x por s (*esūntico*, *exytico*), n por ni (*lenta*, *otonio*), la transmisiyn del sonido [k] por medio de la letra k (*ke*, *konfirmy*) y otras. ¿ Se deben esias desviaciones de las normas gramaticales a una bьsqueda de originalidad o tiene el autor algьn propysito estilñstico? ¿ Es una simple renovaciyn formal o moliva connotaciones sembnticas? Creemos que generalmente todas estas formas se emplean en la novela con sentido connotativo e ironizador.

Por ejemplo, Oliveira ataca las expresiones clisй, hace ironна de las "ideas archipodridas" escribiendo las palabras como si fueran una sola (*diospai-riayhogar, corriycomounreguerodepylvora*). El "hachismo" o empleo incorrecto de la h (Oliveira usaba las haches como otros la penicilina ...) es muy frecuente en el texto de la novela. Oliveira lo usa para ironizar la grandilocuencia o la presunciyn y el orgullo.

Explicando las бsquedas de J. Cortózar en la ortografна espacio algunos crтicos consideran que el autor lo hace porque "no se puedн denunciar la sociedad y el sistema dentro del sistema al que pertenece U denunciado, o sea, es necesario modificar tanto la lengua como la orlo grafна".

Veamos ahora cuбles son los recursos estilнsticos de los signo estrictamente tipogrфicos que fijan la escritura del днscursi. Basta б leer en voz alta el fragmento del texto para que se confirmн su aprovechamiento estilнstico: en el habla oral las particularidades de la representaciyn grфica no se revelan. He aquн alguna de estas particularidades: la dimensiyn del carбcter, su forma y coloi la distancia entre los caracteres, etc.

La selecciyn de los caracteres lie imprenta puede transmitir la imagen visual de un estilo o suestilo funcional, por ejemplo, del suestilo periodнstico '. En la novela de M. O. Silva "Cuando quiero llorar no lloro" algunas pбginas representan comentarios de artнculos periodнsticos. En esie caso los titulares aparecen aparte y con caracteres gruesos, mientras los comentarios, con los finos, lo que hace que todo el texto se perciba como un fragmento del periodyco impreso en la obra literaria. Un nico traje la blanca sбbana *a las cinco de la tarde*.

Por todo el texto del poema de Garcha Lorca atraviesa el verso *u las cinco de la tarde*. No se puede negar que este verso en cursiva desempea en el poema una doble funciyn estilнstica: por una parle, evoca connotati-vamenle el lenguaje de los carteles, por otra parte, fija en la memoria del lector un momento de especial significado, la llora que el deslino marcy para el encuentro del torero con la muerte (99, p. 160 – 161).

Cualquier letra, a tamaño milimétrico o a seis centímetros de altura sigue siendo la misma letra. Pero a medida que el autor va cambiando la forma del tipo o su dimensión, va adquiriendo un valor emocional.

"En Paludo, el Presidente firmaba el despacho asistido por el viejecito que entry al salir el doctor fiarreco y ohr que llamaban a ese animal.

Ene animal era un hombre pobre me ni e vestido, con la piel rosada como ratyn tierno, el cabello de oro de mala calidad, y los ojos azules y turbios perdidos en anteojos color de yema de huevo.

El Presidente puso la última firma y el viejecito. por secar de prisa, derramó el tintero sobre el pliego firmado. — ¡ANIMAL!

— ¡Se...cor!

— ¡ANIMAL!

Un timbrazo..., otro.... otro... Pasos y un ayudante en la puerta.

— ¡General, que le den doscientos palos a este. ya, ya! - rugió el Presidente: y pasó en seguida a la Casa Presidencial. La comida estaba puesta. (M. A. Asturias. "El Secor Presidente")

El lector habrá notado que la palabra *animal* está escrita con una tipografía diferente que el resto del texto. El tipo cursivo, su forma que parece deslizarse sobre el texto complementa el alur negativo de la palabra y sugiere la imagen de una persona humillada. Lo atestigua también la característica verbal del viejo: *pobremente venido, con la piel rosada como ratyn tierno*, etc. En otro caso, la palabra *animal* escrita con letras grandes evidencia el odio, la ira e irritación del Secor Presidente. El valor emocional del relieve del vocablo le pareció suficiente al autor, lo que motivó que M. A. Asturias no usó ninguna explicación adicional.

Otra función estilística de la gráfica consiste en que ésta, o más bien su forma, puede **crear un ambiente histórico**, sugerir la perspectiva histórica. Con este fin en la literatura mundial se usa ampliamente la letra gótica de forma rectilínea y angulosa cuyo relieve se asocia con las épocas más remotas.

La imagen visual comienza desde la primera letra. A esto se debe que en algunos libros de edición artística es elaborada con gran esmero la letra que inicia una parte o capítulo con tal que su forma corresponda a la época descrita en el libro. No sólo el carácter tipográfico sino también la mancha tipográfica, la configuración del poema sobre la página puede ser analizada con vistas a establecer una conexión entre esta configuración y el significado. El primer verso del poema de Pablo Neruda "Estravagario" va subiendo desde el primer vocablo *pura* hasta el último *tun*, ilustrando gráficamente el contenido de la poesía.

tan
si
ce
ne
se
cielo
al
subir
Para

dos alas,
un violín,
y cuantas cosas
sin numerar, sin que se hayan nombrado

La función principal de los signos de **puntuación** en la escritura es eliminar los casos dudosos y oscuros en la comprensión de la cláusula. Es posible citar innumerables ejemplos cuando de los signos de puntuación depende el contenido del texto. En el mundo literario español no menos famosa es la escena de "Los intelectuales creados" donde un personaje reflexiona:

Sin embargo, esta función no es la única: el famoso francés Marouzeau defiende la tesis de que la puntuación es no sólo una de lo que se dice, sino un modo de expresión, o sea, posee funciones estilísticas complementarias,

Analicemos algunas de estas cualidades adicionales de puntuación. Ante todo, la puntuación puede transmitir un ambiente emocional. La mayor carga emocional recae en el signo de admiración creado especialmente para transmitir el

estado emocional aunque cierta recae también en el signo de interrogación expresar.

Las facultades expresivas de los signos de puntuación son múltiples. Así, los signos suspensivos pueden emplearse cuando se hace una pausa al ir a expresar amor, duda o algunas sensaciones parecidas: los guiones pueden marcar pausas emocionales, nerviosidad, excitación, inseguridad, etc.

Según Marouzeau y algunos otros estilistas, los signos tipográficos no bastan; se ha intentado emplear a veces una "semicomma" y una "coma interrogativa" y hasta un "punto o signo de ironía". Es lógico que estas reformas no pueden recibir respaldo; como ha sucedido al respecto Martín Vualdi, "análogamente al "signo de ironía", podría intentarse la creación del "punto de duda" o del "signo de odio", hasta agotar tipográficamente todos los estados de ánimo posibles. Con lo que no conseguimos otra cosa que "revivir" la escritura ideográfica" (109, p. 30 – 31).

Algunas palabras sobre otra función estilística de la puntuación, su capacidad ilustrativa. Se sabe que en toda su vida política V. I. Lenin escribió y dio un discurso, en todos los demás casos intervino ante las masas populares con un plan confeccionado lo que, indudablemente, dejó su huella en el carácter de sus discursos, enérgicos, vivos, comprensibles. La particularidad del estilo de Lenin se refleja también en el léxico, como en la gramática y puntuación. M. Shaguinión, refiriéndose a este aspecto, calificó el estilo de Lenin de "gesticulación escrita" teniendo en cuenta un empleo singular de los signos de puntuación. Según la escritora, en el texto escrito de los discursos de Lenin la puntuación no solo desempeña la función de dividir la cláusula, sino ilustra la gesticulación del amor.

La connotación estilística se nos ofrece tanto en el caso de empleo de los signos de puntuación como siendo éstos eliminados.

La ausencia de la puntuación es capaz de transmitir las particularidades de la escritura de uno de los personajes. Una gran fuerza emocional posee la carta de la

madre al hijo que se cita en el libro de J. Goytisolo "La Chanca". He aquí un fragmento de esta carta cuyo único signo de puntuación es el punto:

Tu estimada madre ha recibido la postal de Grenoble de su querido hijo pues bien no sabes la alegría inmensa que he tenido porque le dices muy querida madre y ella le responde hijo de mi corazón.

Porque mi hijo lo tengo puesto dentro de mi corazón y al sabe que estás bien tu madre goza de alegría pues bien hijo no o es la cara que sale de Almería derecho a Grenoble es porque abraza a todos los hijos de las potencias extranjeras que se hallen aquí lo mismo que tú un fuerte abrazo a los hijos de Francia que te amen con cariño porque tu madre se encuentra dichosa al ver que en Grenoble te han dado trabajo.

Los autores del siglo XX se valen de la ausencia de los signos de puntuación mucho más frecuente que los del pasado. Los primeros en emplear este recurso estilístico fueron los llamados vanguardistas. En 1916 un poeta sevillano, Rafael Lasso de la Vega escribió: "Otra innovación /.-./ consiste en la supresión total de la puntuación. La poesía exige una sintaxis tan lógica y natural que no la ha menester: desgraciado el poema en que todo depende de tal requisito /.../ cuyo sentido puede cambiar con la simple trasposición de una coma".

Como ejemplo podemos citar un poema, homenaje a Cervantes:

Gigantes de la Mancha

(Homenaje a Cervantes)

Me encontré con los Gigantes de la Mancha

Estaban diseminados por la llanura sobre las peladas lomas

Desde la carretera polvorienta y sin árboles los

he visto ni anochecer silenciosos

Eran tan grandes como Goliath

Algunos movían lo mismo que Rriaseo

cuatro brazos enormes que giraban

Los otros se cubrían con cascos

redondos y puntiagudos

Casi todos tenían el aire triste

de las derrotas definitivas

¿Si! yo los he visto en la llanura inmensa

Y parecían molinos

La ausencia de los signos de puntuación es un recurso estilístico que se emplea también en obras de los autores modernos. Ash, fraccionando la escritura en conjuntos sin puntuación que algunas veces se cierran en sí mismos, otras continúan, Camilo José Cela ofrece la posibilidad en el "Oficio de liniebla" de participar en la construcción del todo de la obra escrita, concede-tiempo al pensamiento del lector.

1) ... es cymodo ser derrotado a los veinticinco acos aún sin una sola cana en la cabeza sin una sola caries en la dentadura sin una sola nube en la conciencia con sólo dos o tres lagunas en la memoria y mirar el mundo desde el cielo desde el purgatorio desde el infierno desde más allá de los montes pirineos y la cordillera de los andes con frialdad con indiferencia con estupor

2) no merece la pena que te desnudes a nadie le importa nada ni el precio oficial de la remolacha para la campana azucarera ni nada ...

Otro ejemplo. El método por el cual se desarrolla "Cinco horas con Mario" de M. Delibes es conocido como *fluir de la conciencia* o *torrente de la conciencia*. El autor se vale en esta novela de varios recursos para poder captar el fluir de la conciencia de Carmen y entre estos recursos figura el empleo original de los signos de puntuación. Ash, el punto, Delibes no lo emplea en función de secal que marca el final de la frase sino como el signo de una pausa más larga que permite al lector tomar aliento y reflexionar en breve.

En "El otoño del patriarca" de Gabriel García Márquez es donde se desenvuelve con mayor fuerza el procedimiento analizado. Toda la obra representa un fluir de la conciencia con una cantidad mínima de signos de puntuación y divisiones formales (párrafos). Este método sirve al autor para representar la vida y crear la imagen mitológica del dictador a través de la conciencia del pueblo, de sus diferentes capas: campesinos, empleados, militares, etc.

No hemos intentado hacer una historia de toda la problemática de los recursos gráficos, simplemente hemos tratado de descubrir algunas direcciones por las que se desarrolla la estilística actual.

Nos hemos limitado con estas pequeñas observaciones y pasamos a analizar el aprovechamiento estilístico de la organización fónica del texto.

2. RECURSOS ESTILÍSTICOS DE LA ORGANIZACIÓN FÓNICA DEL DISCURSO

La lengua, el texto prosaico o poético tiene no sólo fisonomía gráfica, sino fónica, la que está destinada a despertar connotaciones estilísticas asociadas con fenómenos de naturaleza acústica. Eso lo nota I. Arnold al subrayar que la estructura fónica del discurso depende tanto del autor mismo (poeta o escritor) como de la manera de interpretar el texto (6. p. 208 - 209).

Los recursos fónicos que están relacionados con la interpretación pueden manifestarse sólo en el proceso de la lectura en voz alta y dependen, en mayor grado, de aquél que interpreta el texto, su tono, ritmo, pausas, de cómo están distribuidos los acentos enfáticos y lógicos, cuál es la entonación.

Analicemos más detenidamente los recursos estilísticos cuya existencia se debe al talento del autor. Siempre ha sido preocupación de poetas, escritores, traductores, literatos el evitar el mal sonido, el encontrar la manifestación fónica adecuada del texto. Es lógico que se diferencien las exigencias de la organización acústica de un prosaico y poético: lo que suena bien en un poema puede considerarse como vicio del estilo en la prosa.

Los problemas de la elecciyń y disposiciyń fynyca acertada de las palabras se refieren **a la eufonńa, parte de la estilństica que estudia la estructura acństica del lenguaje literario en general y del pońtico en particular**⁶.

Como se sabe, percibimos el lenguaje como flujo de sonidos combinados en palabras. Estos sonidos pueden acumularse en un fragmento pequeño del texto resultando difńciles para la pronunciyń o provocando asociaciones indeseables. Este fenńmeno es denominado cacofonńa, siendo un defecto del lenguaje que consiste en un encuentro» o repeticiyń de sonidos de resultado desagradable.

Por oirń parle, esa misma repeticiyń de sonidos o sus combinaciones puede ser consciente y dirigida a producir un efecto expresivo. En muchos casos es del difńcil delermiuar si este encuentro acństico de vocales y consonantes es un vicio del estilo o corresponde a determinados propysitos del autor.

A este tespecto citemos la discusiyń entre A. Rosenblat y R. Mańńń. Ambos estilistas analizan un mismo fragmento (que se da mńs abajo) de "Don Quijote"; pero mientras R. Mańńń observa en el texto mńltiples casos de cacofonńa. Rosenblat los califica de conscientes, o sea. de combinaciones acństicas que pueden tratarse como recursos estilństicos con connotaciones semńnticas (101, p. 318).

No poco mistaron los dos de ver la buena memoria de Sandio Panza, y alabńronsela mucho, y le pidieron la carta oirńs dos reces, fui de memoria parńń trasladalla a su tiempo. Tardyla a decir Sancho otras lies veces, y otras tuntas volviy a decir ońros tres mil disparates. Tras esto, conty asimesmo las cosas de su amo ...

ĩQuińń tiene tazyn. R. Mańńń o A. Rosenblat? Veamos el contexto. Sancho, en su conversaciyń con el Cura y el Barbero, intenta cordar de memoria el texto de la caita enviada por Don Quijote a Dulcinea. M. de Cervantes describe como Sancho se rasca la cabeza, se pone altei natńamente sobre un pie y sobre el otro,

⁶ Eufonńa puede considerarse tambińń como armonńa, o vea, calidad del lenguaje en la acertada combinaciyń de las palahras las pausas, por la que revilta grato al ońdo.

muerde la yema de un dedo y trasti ceca las palabras (*sobajada secora*, por ejemplo, en lugar de *soberana* y *alia secora*). La repeticion de sonidos y combinaciones de sonidos - - *oirós tres, oirós tantas, otros tres, tras esto, otras dos, (ornasen, trasladaba, taidyla* es la que reproduce un cuadro fónico de la torpeza de Sancho. Lo más interesante es que el autor lo hace no de un modo tutiello (citando, por ejemplo el habla de su personaje), sino indirectamente. basándose en las palabras de otro significado y que no pertenecen a Sancho.

Como se ve. la imitacion del sonido de una cosa o fenómeno puede ser directa o indirecta. La imitacion directa u onomatopéyica consiste en emplear la palabra cuya forma fónica imita en cierto grado el objeto o fenómeno designado y tiene con éste una estrecha relacion semántica. Los casos más conocidos de la onomatopeya se reflejan en que imitan cierto sonido de la naturaleza: La imitacion indirecta o *армонна evocatyva* se refiere a los casos cuando la forma fónica de uno o más vocablos. las combinaciones de consonantes y vocales son empleadas para caracterizar el objeto independientemente del sentido que poseen las mismas palabras.

La imitacion indirecta es un procedimiento no muy frecuente en la poesia y la prosa literaria pero constituye un valioso elemento. Veamos un ejemplo. A pesar de que las palabras *lumbre, alumbra, piedralumbre, podredumbre* no están relacionadas semánticamente, no se asocian por su significado con el sonido de una campana, no obstante, empleándolas en combinacion, M. A. Asninas logra reproducir el repiqueteo de ésta:

ŸAlumbra, lumhne de alumbre. Luzbel de piedralumbre! Como zumbido de ondas persisten el timor de las campanas a la oracion, maldohlüsiar de la luz en la sombra, che la sombra cu la luz. ? Alumbra, lumbre de alumbre, Luzbel de piedralumbre, sobre la podredumbre! ŸAlumbra, lumbre de alumbre, sobre la podredumbre. Luzbel de piedralnmbre! Alumbra, alumbra, lumbre de alumbre..., alumbre.... alumbra..., alumbra, lumbre de alumbre..., alumbra, alumbre...

En la literatura se manifiesta un proceso interesante: "especializaci3n de un n3mero limitado de consonantes en la creaci3n de una imagen concreta. He aqu3 algunos ejemplos.

Acumulando el sonido [l], suave y delicado, C. J. Cela transmite con gran maestr3a el efecto de la luz de la luna que ilumina la faz de la tierra:

La luz de la pedida luna resbal3ndole sobre el geniH3simo alabastro del labalario.

En el silencio sylo se escuchaba un susurro de abejas que sonaba.

Seg3n D. Alonso, estos dos versos que pertenecen a la pluma de Garcilaso, representan uno de los m3s grandes aciertos de la literatura espacola. El poeta refleja dos temas: el silencio y el zumbido de las abejas. "El elemento de silencio est3 expresado por medio de fricativas, ante todo de las eses (*silencio, sylo, se escuchaba, susurro, abejas, sonaba*), y el punto de vahariento zumbido dentro del paisaje silencioso, por la 3nica erre, cuyo efecto ya se propaga a toda la voz *susurro*" (60, p. 78 - 79).

La vibraci3n del sonido [r] en un poema del mismo autor es la que ayuda en gran medida a crear el efecto de un r3o caudaloso e impetuoso:

Hemos hablado hasta aqu3 de las consonantes y su funci3n evocativa. Muchas m3s discusiones provoca el problema del valor expresivo de los sonidos vocales: tanto poetas como ling3istas no poseen un criterio 3nico al respecto. As3, en uno de sus sonetos el poeta franc3s A. Rimbaud asocia la vocal [a] con el color negro, [i] con el rojo, [e], con el blanco, mientras que para el poeta y escritor ruso A. Bely el sonido [a] es blanco; [i], azul, [e], verde, etc3tera.

Como hemos visto, la representaci3n sem3ntica de los sonidos (en forma de color) aparece como un fen3meno individual; hasta ahora las argumentaciones cient3ficas, que lo explican no encontraron el apoyo un3nime de otros ling3istas.

M3s difundida es la opini3n de que las vocales poseen diferente valor expresivo dividi3ndose en anteriores [i, e, a] y posteriores [o, u]. Es de subrayar que

los términos *agudas* y *graves* respectivamente revelan su carácter asociativo y por algo fueron denominadas "impresionísticas" por (E. A. la reos Llorach.) Se ha notado que acumulándose las vocales graves o posteriores dan la impresión de algo oscuro, triste, mientras que los sonidos vocálicos anteriores o graves crean una imagen alegre,

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo
(byveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Ti feo)...

Como se ve, los primeros dos versos reproducen el cuadro del mar, todo azid, blanco y plata; al léxico de este fragmento le corresponden I las vocales que son todas anteriores (el pie argenta de plata al Lilibeo: e-i-e-a-e-a-e-a-a-i-i-e-o). El lector creerá que la coincidencia es casual. Fñjese entonces en los siguientes dos versos y verá que Gyngora es un j poeta muy consciente de los medios léxicos que emplea. Ebtos versos I están en contraste con el inicio de la estrofa. Como escribe D. Alonso, j "al abandonar los dos versos primeros tenemos la sensación del que en un día de sol reverberante se sume de repente en un subterráneo. Nytese el efecto inicial de *byveda* y *tumba*. Léxico, fonética (vocales o, u) y representación se han hundido en telórica oscuridad" (60, p. 322). Serha erryneo hiperbolizar la importancia de la acumulación fónica tratando de encontrar en ésta algñ significado especial. La acumulación de vocales y consonantes, si es de propósito, sylo pretende despertar asociaciones con ciertos fenómenos y sonidos de la naturaleza, colabora en el aumento del valor emocional y expresivo del verso.

Como habrá notado el lector, los sonidos que se acumulan pueden diferenciarse por su calidad: la repetición de vocales iguales se determina como asonancia, de consonantes, aliteración. Lo mismo que en el caso de reiteración de los vocablos, la repetición de sonidos se diferencia también por su lugar en la frase o el verso: anáfora, epífora, anadiplosis, epanalepsis.

La identidad de los sonidos o combinaciones de sonidos en el final del verso o en partes simétricamente dispuestas de una poema se llama rima. El concepto de la rima se incluye en un tema más amplio, versificación, del cual hablaremos a continuación.

3. MÉTRICA ESPANOLA

El lenguaje poético se diferencia del prosaico por estar dividido en versos, poseer determinada estructura rítmica y rima. ¿Sirven estas características formales sólo de presentación exterior de la poema o pueden también tratarse de recursos estilísticos?

Para contestar a esta pregunta se debe estudiar, aunque sea en breve, las particularidades de estas categorías en la poesía española.

La parte de la ciencia estilística que estudia la versificación y se ocupa del contexto lingüístico estructurado en forma de poema es la métrica.

Los conceptos principales de la versificación son el ritmo, la medida y la rima.

El ritmo es una sucesión reiterativa de fenómenos semejantes a través de determinados periodos de tiempo. El ritmo se observa tanto en el lenguaje poético como prosaico. En el lenguaje prosaico el ritmo depende de la repetición de palabras o combinaciones de palabras y se refleja en primer lugar, en la sintaxis. El ritmo de la poema, como subraya A. Alonso, "al cargarse de rigurosas sujeciones específicas - número de sílabas, distribución de acentos, combinaciones estróficas, rima - constituye en sí una unidad rítmica determinada exclusivamente por sus condiciones físico-fisiológicas".

La estructura rítmica del lenguaje poético asienta en distintos fenómenos y varía según la característica tipológica de un idioma dado. Así, en algunas lenguas el ritmo puede depender de la cantidad de sílabas en cada verso, en otras, está relacionado con la sucesión (alternación) fija de sílabas acentuadas y tónicas o con el número de acentos en un verso, etc.

Según estos factores se diferencian cuatro sistemas de versificación: silábico yónico, que se basa en la alternación periódica de las sílabas acentuadas y tónicas; silábico, en el cual el ritmo se crea por un número igual de sílabas en el verso; yónico que conoce sólo los acentos agudos en cada verso y silábico-ácen- tual que admite igual número de sílabas e igual cantidad de acentos graves en el verso.

A un ruso la poesía española le parecerá muy original, sobre todo, desde el punto de vista rítmico, lo que se explica por la diferencia en la estructura rítmica de la poesía española y rusa.

La base del ritmo en la poesía rusa es la alternación periódica de las sílabas acentuadas y tónicas. Esta alternación o repetición periódica de las sílabas acentuadas y tónicas es muy fija por lo que el sistema de versificación es denominado como silábico-tónico.

El ritmo de la versificación española se basa por excelencia en la agrupación de versos que poseen un número determinado e igual de sílabas, en esta poesía, llamada silábica el metro se determina por la cantidad de sílabas en cada verso. La métrica española posee algunas particularidades en el cómputo de las sílabas métricas que no siempre coinciden con las sílabas fonológicas.

Estas particularidades tienen el nombre de licencias métricas. *Licencia* se entiende como facultades concedidas al escritor o poeta de infringir las normas de la lengua para salvar las dificultades del estilo, ritmo o medida.

Entre los principales fenómenos métricos que afectan al número de sílabas especial importancia tiene el lugar del acento en la última palabra de cada verso. Si ésta termina en la sílaba acentuada (palabra aguda), se cuenta una sílaba más sobre las que tiene realmente; si el acento recae en la tercera sílaba desde el final (palabra esdrújula) se cuenta una sílaba menos.

Entre otras licencias métricas se debe destacar la sinalefa: cuando una palabra termina en vocal y la siguiente comienza por vocal, estas dos vocales forman una sola sílaba métrica. Otras licencias, como sinéresis (diptongar vocales

pertenecientes a sílabas distintas), diíresis (diluír un diptongo haciendo de una sílaba dos), hiato, afíresis, s i n c o p a y algunas más no son tan corrientes:

Hoy, en mitad de la vida.

me he parado a meditar. (A. Machado)

En el primer verso (*Hoy, en mitad de la vida...*) el número de las sílabas fonológicas y métricas coincide y es igual a ocho. En el segundo verso se computan nueve sílabas fonológicas. Para determinar la cantidad de las sílabas métricas se debe restar dos sílabas por el efecto de la sinalefa (*me^he parado^a*) sumar una sílaba teniendo en cuenta la posición del acento en la última palabra (*meditar*) que es aguda. Resulta que en ambos versos se registran ocho sílabas métricas conservándose de este modo la igualdad silábica.

El metro en la poesía silábica en castellano se determina según el número de sílabas en cada verso por ejemplo:

Por la cantidad de sílabas en cada verso los poemas se dividen en los de Arte Menor y de Arte Mayor. El verso de Arte Menor contiene, como máximo, ocho sílabas: bisílabo (2), trílabo (3), tetrasílabo (4), pentasílabo (5), heptasílabo (7), octosílabo (8). El verso de Arte Mayor contiene más de ocho sílabas: eneasílabo (9), decasílabo (10), endecasílabo (11).

Por lo que acabamos de decir, en la poesía la rima es un elemento importante pero no obligatorio. Sin embargo, los poemas rimados son más corrientes que los llamados versos blancos o los sin rima.

Observemos qué es la rima y qué tipos de rima existen en la versificación,

Defínese la rima como total o parcial coincidencia acústica de las terminaciones a partir de la última vocal acentuada.

En cuanto a su timbre, en la poesía española se destacan dos tipos principales de rimas: asonante y consonante.

La rima consonante es la rima en que coinciden acústicamente los sonidos que se encuentran a partir de la última vocal acentuada (*campana — aldeana*;

campesinos — linos; cristales — maizales). Tal tipo de rima es denominado también rima p e r f e c t a. A la rima consonante se refiere también el caso cuando la e acentuada rima con los diptongos ie o ue coincidiendo los demás sonidos (*fuelle = intermitente; acento = viento*):

Sobre el agudo ciprés

brillaba la luna llena,

iluminando la fuente

en donde el agua surtía

sollozando intermitente

yo la fuente se oía.

Después, se escuchó el acento

de un oculto ruisecor.

Quebró una racha de viento

la curva del surtidor. (A. Machado)

La rima asonante, llamada también imperfecta o vocálica se define como identidad de vocales a contar desde la última vocal acentuada. Las palabras *ojos — presuroso — soplo — otros — rotos — silencioso — gozo — meteoro — nosotros — conozco* de una de las poesías de G. A. Bécquer son asonantes en o-o; las relaciones de asonancia unen a los vocablos *nardos — mirando; brazos — eslabo; gitanos - blancos* y otros en el i "Romance de la luna, luna" de F. García Lorca.

Basándose en el timbre de la rima, Quilis destaca un tipo especial de rima, la llamada rima en eco que "consiste en la repetición en el mismo o en el siguiente verso de los fonemas rimantes".

*Hoy se casa el **monarca** con su marca,*

no quede pollo a vida, ni comida ... (López de Ubeda)

Aunque esta rima es un fenómeno raro en la poesía, aparece en la obra de diferentes poetas: *Y el grito de su **pito** repite el pavo real* (Darío); *mas ella jamás ha retornado /!como retornan siempre! mayo gentil y **abril*** (M. Machado); *cambiamos nuestras cruces; / de brues sobre el suelo de mi pena / llena el alma de duelo ...* (Unamuno) y otros.

Más si observamos atentamente esta rima veremos que por sus características acústicas no se diferencia de las rimas consonante o asonante. Su originalidad radica en su lugar en el verso; debido a eso para designarla en la teoría de la versificación se usa otro término: **rima interior**.

Las palabras rimantes suelen hallarse al final del verso y adoptan ciertas combinaciones de las cuales las más corrientes son rima continua, rima gemela, rima abrazada y la encadenada.

Una de las más simples y a la vez más antiguas es la continua, cuando se observa una consecución de rimas semejantes (a-a-a-a). Los autores del siglo XIII-XIV Juan Ruiz, Gonzalo de Berceo y otros dejaron ejemplos de esta rima:

*Amigos e vasallos de Dios omnipotent,
si vos me escuchássedes por vuestro consiment,
querremos contar un buen aventinent;
terruedeslo en cabo por bueno verament.* (Berceo)

La rima gemela representa una consecución de dos rimas semejantes: a a; b b, etc. Dos versos con rima gemela pueden ser "abrazados" mediante dos versos que riman entre sí y forman la rima abrazada: a-b-b-a

*En un sueco más sueño aъn, volviste (a)
de nuevo a nъ como la mensajera (b)
del último blancor que el alma espera ... (b)
Me despertū dos veces, triste y triste (a) (Jiménez)*

Tiene gran difusi3n la rima encadenada (o cruzada, tambi3n entrelazada) la- que representa dos pares de rimas que riman alternativamente: a-b-a-b

Era una noche del mes (a)

de mayo, azul y serena.(b)

Sobre el agudo cipr3s (a)

brillaba la luna llena (b) ⁷ (A. Machado)

Volvamos al principio de nuestra conversaci3n. Ser3a inconsecuente limitar el estudio del texto po3tico a la identificaci3n de los tipos de rima o de los sistemas de versificaci3n existentes, sin atender a las funciones estil3sticas que pueden desempe3ar en una poes3a el ritmo, la medida y la rima. ¿Poseen la rima, el ritmo y la medida otras funciones que la de composici3n o la funci3n de formar un texto po3tico?

A nuestro parecer, los estudios estil3sticos no son capaces hasta ahora de dar una respuesta precisa y completa; el papel de estos estudios se reduce a ofrecer una informaci3n meramente descriptiva.

El problema mejor estudiado con un enfoque te3rico es el de las funciones estil3sticas de la rima. Entre 3stas la m3s evidente consiste en la capacidad de la rima de poseer una funci3n o r n a m e n t a l.

Siendo aficionado a la poes3a, al lector le bastar3 detenerse en la rima para determinar si es po3tica o no, estandarizada o nueva y original. La calidad de la rima influye en su percepci3n est3tica. No obstante, se debe se3alar que el conceplo de perfecci3n o imperfecci3n de la rima es puramente hist3rico e inestable. As3, en la poes3a castellana moderna, al igual que en la poes3a del barroco, se recomienda evitar las rimas consonantes sobradamente f3ciles, como son las formas verbales, los adverbios en -mente y algunas m3s. Sin embargo, en la

⁷ No hemos hablado de partes tan fundamentales de la m3trica como la estrofa y el poema. Como se ve, rim3ndose los verbos se enlazan y forman estrofas, las estrofas pueden diferenciarse tanto por el n3mero de versos que las conforman, como por la caracter3stica (asonante y consonante) y disposici3n de la rima (abrazada, encadenada...). En la versificaci3n espa3ola existen m3s de ochenta variedades estr3ficas (cuarteto, terceto, d3cima). Un orden superior a la estrofa es el poema. En el espa3ol existen tanto formas estr3ficas (villancico, soneto, sextina y o3r3s) como no estr3ficas. Entre las 3ltimas un lugar importante ocupa el romance, una de las formas del folklore espa3ol que consta de una serie ilimitada de vers3labos en los que solamente los pares tienen rima asonante:

época del Renacimiento español esta rima fue muy corriente, se consideró poética y eufónica. Hoy, por ejemplo, se han objetado de crítica los poemas de Ochoa de Berceo con las rimas *doblavan — dexavan — se esperavan — se acostaran; acostado -folgado — pausado — venturado; sabrido — comido decidido — marido*, etc.).

Esta capacidad estética de la rima no debe considerarse como su función única y principal. La rima basada en el principio de insistencia iterativa colabora también en la expresión pero esta colaboración no es directa. Es lógico que los vocablos rimantes se seleccionen no sólo conforme a sus datos acústicos: para un poeta es evidente que la rima, por su carácter iterativo, pretende subrayar ciertos vocablos cuyo significado debe tener importancia temática. Para el poeta, las palabras rimantes han de ser semánticamente significantes, no casuales. V. Mayakovski decía que colocaba la palabra más característica al final del verso y luchaba todo lo posible para encontrar otra palabra que rimara con aquella. Según Valle-Inclán, la rima no debe ser pobre, "cuando la rima recae en palabras de profunda significación /.../ provoca toda su gracia".

Muchos estilistas establecen conexiones entre el metro y el contenido del texto poético. A. Pérez-Rioja opina: "El metro puede tener un gran valor expresivo. Así, por ejemplo, mientras el verso corto refleja rapidez o agilidad, el metro largo significa andadura reposada o solemne". Esta idea parece harto discutible: no es difícil encontrar muchos ejemplos que puedan contradecirla. En muchos casos, la estrecha ligazón se establece en ir las formas estróficas y el contenido. Así, letrillas — composiciones de versos no superiores a ocho sílabas, con rima asonante o consonante y repetición de uno o más versos iniciales —, son formas poéticas de carácter satírico; romances (serie ilimitada de octosílabos, en los que sólo los pares van asonantados) poseen un espíritu lírico-épico. Fu la literatura del Siglo de Oro fue reglamentado el uso de determinadas formas estróficas. Lope de Vega recomienda a los poetas:

Acomode los versos con prudencia

A los sujetos de que va tratando.

Las dñcimas son buenas para quejas;

El soneto estó bien en que aguardan;

Las relaciones piden los romances,

Aunque en octavas lucen por extremo.

Son los tercetos para cosas graves,

Y par las de amor las redondillas.

Es obvio mencionar que los hechos referentes a las funciones estilísticas de los recursos gráficos y acústicos señalados en este capítulo, no agotan toda la problemática de esta esfera en la que quedan muchísimos problemas a resolver. Este extenso y apenas explorado campo de la estilística necesita investigaciones especiales que representen tanto un interés teórico como práctico, p. ej., para el lenguaje de la publicidad.

Conclusión

En los años 50 de nuestro siglo comienza una nueva etapa en el desarrollo de la estilística lingüística. Así que la estilística funcional, que es la más joven de la estilística general, cuenta con un poco más de años de existencia. Su aparición se debe a factores sociales e intralingüísticos.

En primer lugar, se debe tener en cuenta el alto nivel de desarrollo, alcanzado por las lenguas de Europa Occidental para los comienzos del siglo XX. El desarrollo de los medios de comunicación, la amplia difusión de la prensa, radio, televisión, cine, el progreso de la ciencia y la técnica, al igual que los procesos históricos internos llevan en cada país a un cambio parcial y paulatino de las normas estilísticas existentes. Una necesidad social en el lenguaje crea premisas objetivas e históricas para el surgimiento de la estilística funcional.

En segundo lugar, la aparición de esta subdisciplina en el seno de la estilística tradicional se debe al desarrollo de la lingüística misma. A finales del

siglo XIX el ilustre lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure plantee un enfoque nuevo en el estudio del idioma poniendo de relieve la necesidad de destacar dos realidades de un mismo fenómeno: la lengua.

La lengua es un sistema de signos empleados para designar las realidades extralingüísticas y las de nuestra psiquis, nuestros pensamientos, sentimientos, deseos y sensaciones. Este sistema abarca todo lo que contiene un idioma: el vocabulario con las categorías gramaticales de cada palabra, su gramática, pero fuera de las funciones que puede desempeñar en una oración.

El habla comprende la utilización de este código, el funcionamiento de las combinaciones dadas por el sistema que realiza el hablante con el fin de expresar sus ideas y pensamientos.

No cabe duda de que la lengua y el habla están estrechamente unidas. La primera existe para que nuestra habla sea comprensible y la otra es necesaria para que la lengua se forme y se desarrolle constantemente. Siendo la lengua una estructura, el habla es su realización en diferentes situaciones de comunicación.

En comparación con la lengua, el habla posee una cualidad nueva, por efectuar la relación recíproca de las unidades léxicas y lo que es importante, su relación con el contenido que es expresado. Nuestra habla se construye tanto de acuerdo con las leyes del idioma como en dependencia de los fines y fines de la comunicación.

El estudio y la explicación de la norma estilística del habla y la investigación de la diferenciación estilística de la lengua nacional componen el objeto principal de la estilística funcional, antes la estilística clásica sólo analizaba lo afectivo en el lenguaje de la comunidad.

El habla debe ser investigada como un fenómeno individual y social. Los representantes de la escuela estilística alemana, o escuela del idealismo estético con K. Vosster y L. Spitzer a la cabeza limitaron el estudio del estilo al habla individual dejando a la gramática todo lo general y normativo. Se debe mencionar

que las ideas de K. Vossler y su escuela han servido de base a la concepción estilística funcional en el terreno español.

Según K. Vossler, el estilo no es el empleo general sino individual de los medios idiomáticos ("la repetición es cosa de loros, por eso el loro no tiene ningún estilo"), lo que es erróneo, ya que en lo individual se repiten las regularidades generales del habla cuyo estudio no pertenece a la gramática, sino a la estilística del habla.

La estilística funcional más bien examina el habla y no la lengua: le interesa lo social y colectivo, puesto que precisamente en el funcionamiento del sistema las cualidades estilísticas del habla se hacen cualidades estilísticas de la lengua.

La estilística funcional es una escuela lingüística que estudia las particularidades y regularidades del funcionamiento del idioma en distintas variedades del habla, correspondientes a determinadas esferas de la comunicación y actividad humanas, y analiza también la estructura de los estilos funcionales, las normas de elección y combinación de los medios idiomáticos.

La tarea fundamental de la estilística funcional es igual a la de otras ciencias lingüísticas: el estudio de la lengua, su sistema, el habla. No obstante, la estilística funcional tiene su propio campo de investigación y estudia el habla y la lengua desde un punto de vista particular. Se someten a examen:

a) todos los medios idiomáticos teniendo en cuenta su correspondencia con determinadas condiciones y fines de comunicación;

b) los medios del idioma que funcionan en idénticas condiciones de comunicación, formando sistemas relativamente cerrados, los llamados estilos funcionales;

c) las normas del habla en diferentes variedades de su funcionamiento. En este caso la estilística funcional puede ser considerada como base teórica de "la cultura del habla", o estilística práctica (normativa).

La estilística funcional tiene una importancia práctica enorme. Permite adentrarse más profundamente en el genio de la lengua extranjera y, por consecuencia, en el de la lengua materna, que es la base de la comparación. Según M. de Unamuno. "... todo, absolutamente todo, está en la lengua. Toda la civilización, toda la economía, todo el derecho, todo el arte, toda la sabiduría, toda la religión española están ahincados en los entresijos de su lenguaje y hasta laten en el tuétano de sus huesos".

Bibliografía

- Rafael Seco Estilística del lengua española. Madrid. 2005
- Litvinenco A.I. Estilística del lengua española. M. 1992
- Alarcos Llorach E. Gramática estructural. Madrid. 1991.
- Alonso A. y Henríquez Ureca P. Gramática castellana. Buenos Aires, 1999.
- Bello A., Cuervo R. J. Gramática española de la lengua castellana. Buenos Aires, 1960.
- Criado de Val M. Gramática española. Madrid, 1962.
- Esbozo de una nueva gramática de la lengua española. RAE. Madrid, 1993.
- Gili y Gaya S. Curso superior de sintaxis española. La Habana, 1998.
- Lenz R. La oración y sus partes.
- Roca Pons J. Introducción a la gramática, La Habana, 1991
- M Alonso Gramática castellana, Madrid 1981.
- N. Tomas. Manual de pronunciación española. 1986.
- Alarcos. Fonología española, Madrid, 1981.
- Cazares. Introducción en la lexicografía moderna, Madrid 1964.
- Васильева - Шведе О.К., Степанов Г.В. Грамматика испанского языка, Москва, 1983.
- Васильева - Шведе О.К., Степанов Г.В. Теоретическая грамматика испанского языка, Москва 1980.
- Васильева - Шведе О.К., Степанов Г.В. Морфология и синтаксис частей

речи, Москва 1980.

- Деев М.Н. Предлоги современного испанского языка, Москва 1993.
- Катагощина Н.А., Вольф Е. М. Сравнительно-сопоставительная грамматика романских языков, Москва 1998.
- Катагощина Н.А., Вольф Е. М. Ибера - романская подгруппа, Москва 1998.
- Степанов Г.В. К проблеме языкового варьирования. Испанский язык Испании и Америки, Москва 1979.
- Шишмарев В.Ф. Очерки по истории языков Испании, Москва 1981.
- Григорьев В.П. История испанского языка, Москва 1985.
- Виноградов В.С. Грамматика испанского языка практический курс, Москва 1990.
- Карпов Н.П. Фонетика испанского языка, Москва 1979.
- Фирсова Н. М. Стилистика испанского языка, Москва 1972.
- Лебедева В. В. Фонетика испанского языка, Ленинград 1976.
- Канонич С.И. Артикль в испанском языке, Москва 1978.
- М. Деев. «Артикль в испанском языке» М, 1996
- Г.В. Степанов «Грамматика испанского языка» М, 1984
- О.К.Васильева-Шведе, Г.В.Степанов «Теоретическая грамматика испанского языка» М, 1996
- М.Алонсо «Grammatica de la lengua espacola» М, 1990.
- Н.Д.Арутюнова «Трудности перевода с испанского на русский » М, 1985
- A Llorach. “Grammatica de la lengua castellana” М, 1991
- ARANGUEN, Stella, Olga Maria Duarte y Diego Mucoz. Editorial Primera. Colombia. 1985. P 396
- AMIGO, Esther, Josй Gay, Santiago Guisбn, Carlos Gispert, Jaime Rovira.

Editorial Océano Grupo. Espasa. 1995. P 2407

- ARCE, Eugenia, Inés Tállez, Germán Arciniegas. Editorial Norma S.A.
- Colombia. 1997. P 1469.
- Guillermo Rojo. “Cláusulas y oraciones”, Santiago de Compostela, Secretariado de publicaciones de la Universidad, 1998.
- Gastyn Carrillo Herrera. “Estudios de sintaxis. Las oraciones subordinadas. Boletín de Filología de la universidad de Chile. Tomo XV. Año 1993.
- Antonio García Berrio. “Bosquejo para la descripción de la frase compuesta en español. El esquema tradicional a la luz de la moderna lingüística”. Anales de la Universidad de Murcia. Tomo XXVII 1999-2000.
- José Andrés de Molina Redondo. “En torno a la oración compuesta en español” Philologica hispanientia in honorem Manuel Alvar. Tomo II. Madrid. Gredos 1995
- J.A. Molina Redondo “De nuevo sobre el concepto de oración”. Estudios románicos dedicados a Andrés Soria Ortega. Universidad de Granada.
- M^c J. Fernández Leborans. “Notas sobre el sintagma en la lengua española”. Dicenda, cuadernos de filología. Pág. 57, 75.
- A.G. Hatcher “Grammatica de la lengua castellana” M, 1994
- Bolinger “Grammatica de la lengua castellana” M, 2001