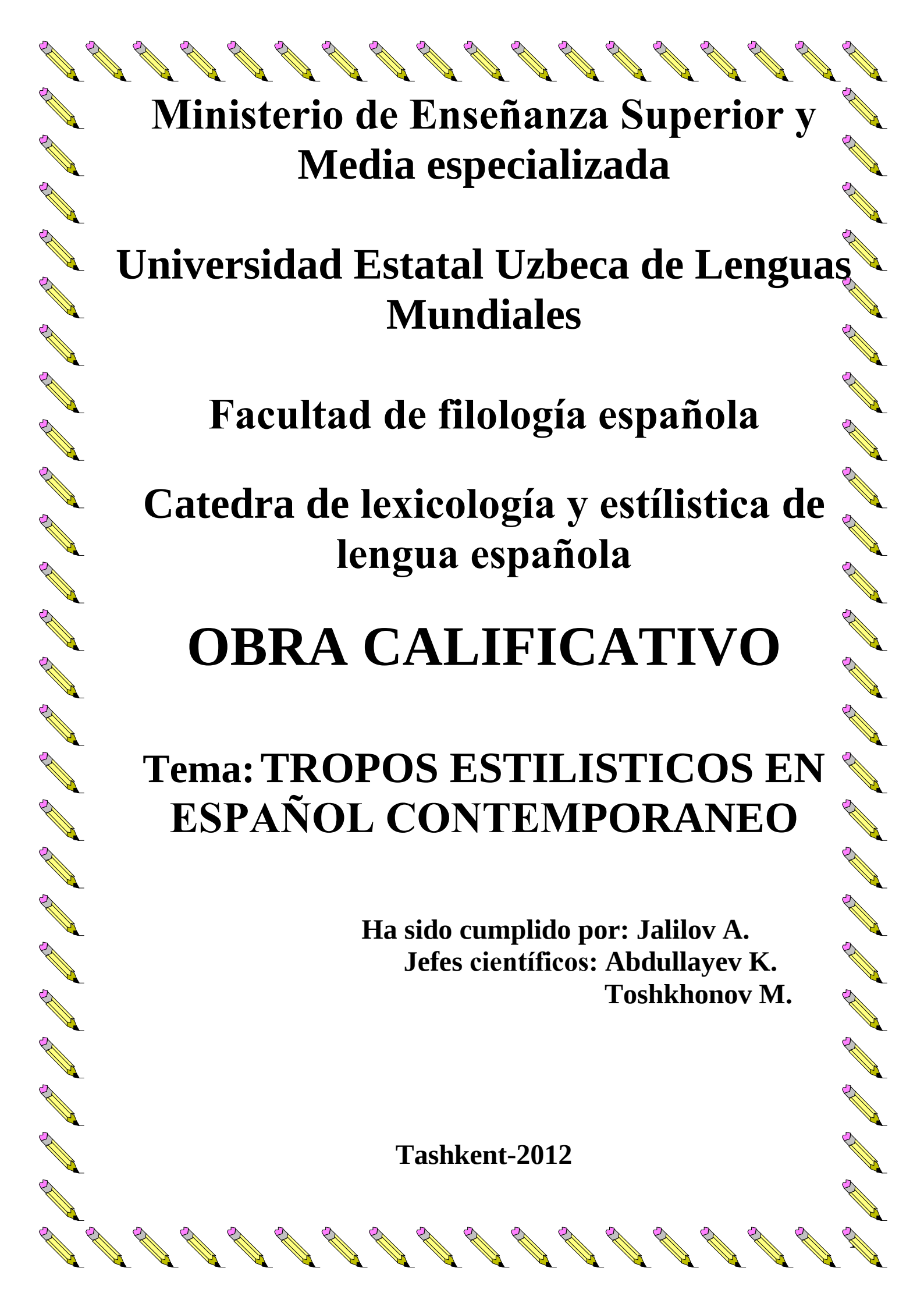




**Ministerio de Enseñanza Superior y
Media especializada**

**Universidad Estatal Uzbeca de Lenguas
Mundiales**

Facultad de filología española

**Catedra de lexicología y estilística de
lengua española**

OBRA CALIFICATIVO

**Tema: TROPOS ESTILISTICOS EN
ESPAÑOL CONTEMPORANEO**

Ha sido cumplido por: Jalilov A.

Jefes científicos: Abdullayev K.

Toshkhonov M.

Tashkent-2012

I.Introducción.....	3
 II.Capítulo primero	
1.Tropos estilísticos en español contemporáneo.....	4
2.Estilística actual. Susu objetos. Sus orientaciones.....	7
3.Estilística linüística y estilística literaria.....	10
4.Escuela estilística español.....	11
5.Conceptos fundamentales de la estilística actual.....	14
6.Medios tropológicos tradicionales y originales.....	33
 III.Capítulo segundo	
1.Apovechamiento estilístico de la sintaxis expresiva.....	34
2.Figuras semánticas.....	36
3.Figuras sintácticas según el criterio cuantitativo.....	45
4.Figuras sintácticas según el criterio de disposición de elementos.....	54
 IV.Conclusión.....	58
 V.Bibliografía.....	62

I. INTRODUCCIÓN

1.Actualidad de investigación

Después de la Independencia nuestra República de Uzbekistán apoya a los lingüistas y traductores que preparen nuevos manuales, traducciones para enseñanza. 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 dependía del carácter, el tema, la idea y las condiciones en que sería realizado este discurso. Cada forma correspondía a un género determinado, y a éste, un estilo propio. Cada estilo fue rigurosamente definido en el vocabulario, la sintaxis y las figuras.

2.Fin y tareas de investigación.

Estas son las causas primordiales de no poder formarse la estilística como ciencia en los siglos pasados, y la retórica sigue enseñándose más bien por tradición, como parte de la gramática del idioma. Para el desarrollo posterior de la estilística resultaron muy fecundas las ideas del ilustre lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure (1857— 1913), que planteó una orientación nueva en el estudio del idioma poniendo de relieve la necesidad de destacar dos realidades de un mismo fenómeno, la lengua y el habla.

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.

Hasta hoy existe una interpretación ampliada del término "estilística" cuando ése se refiere también a las bellas letras lo que se explica por poseer ambas ciencias, la estilística lingüística y la literaria de investigación comunes: 1) la lengua literaria

en una época determinada de su desarrollo: 2) el lenguaje poético como una forma especial de comunicación que tiene sus propias regularidades: 3) las particularidades del estilo de un escritor que representan un cierto sistema que se diferencia de otros sistemas.

5. Metodología de investigación.

Ese método de trabajo, o cualquier otro, requiere el auxilio de los cuatro métodos fundamentales de todo estudio: analítico sintético, inductivo y deductivo, que serán aplicados en los estudios de modelos, de lecturas selectas, en trabajos de crítica, etc.

II. Capítulo primero

I. Tropos estilísticos en español contemporáneo

N. Firsova (pag. 83) “La retórica, el sistema clásico de tropos y figuras estilísticas forma parte obligatoria de la instrucción de una persona.

Hasta el siglo XIX fue la Retórica la ley suprema, la norma para la creación literaria y código de conocimientos. No obstante, las primeras "grietas" teóricas que llevarían después a una completa decadencia de este sistema habían aparecido en el siglo XVIII. Es que el siglo XVIII acabó con la idea absoluta del lenguaje; éste ya no se concebía como algo exterior e independiente del hombre. La tradición lingüística 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 retórica de seguir siempre las reglas y normas establecidas, se sustituyen por el concepto de la libertad del proceso creativo. Como consecuencia de este enfoque teórico, se da inicio en la literatura a una nueva corriente llamada el romanticismo, que no depende ya de la retórica y sus conceptos.

Pero en el transcurso del tiempo, esta estilística "individual" tampoco resultó ser perfecta en sus postulados teóricos ya que la declaración sobre la individualidad y originalidad del estilo de cada escritor imposibilitó su investigación y clasificación científicas (por ser infinita la cantidad de estilos). Estas son las causas primordiales de no poder formarse la estilística como ciencia en los siglos pasados, y la retórica

sigue enseñándose más bien por tradición, como parte de la gramática del idioma. Para el desarrollo posterior de la estilística resultaron muy fecundas las ideas del ilustre lingüista ginebrino Ferdinand de Saussure (1857— 1913), que planteó una orientación nueva en el estudio del idioma poniendo de relieve la necesidad de destacar dos realidades de un mismo fenómeno, la lengua y el habla.

El deslinde de Saussure dio una extraordinaria claridad sobre el estudio estilístico del lenguaje, y a base de su concepción de la lengua se formaron dos escuelas lingüísticas que difieren sólo en cuanto a los métodos de análisis: la escuela idealista (p. 10-11) y la escuela franco-suiza. Respectivamente nacen dos estilísticas: estilística del individuo (escuela idealista) y estilística de la expresión (escuela franco-suiza). Posteriormente la primera se convirtió en la crítica literaria y la segunda sigue manteniendo íntima relación con la lingüística.

El fundador de la estilística de la expresión y también de la actual, es considerado que es Charles Bally (1865—1947), discípulo de Saussure y su sucesor en la cátedra de la Universidad de Ginebra. Charles Bally es autor del primer y básico tratado de la estilística, "Tratado de la estilística francesa" (1909). Fue el primero en declarar que la estilística, como ciencia lingüística, 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 más amplio y vigoroso que el lenguaje. Debido a eso, la humanidad aspiró siempre a poseer conocimientos profundos y multilaterales de la lengua, siendo ésta 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 más de dos mil años fue precisamente la Retórica griega la que determinaba las reglas de la actividad literaria. Esta Retórica había sido heredada por nosotros en la variante romana.

La Retórica es una ciencia ligada con el arte de componer discursos, oratorias y atendía, 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 perseguía 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 dependía del carácter, el tema, la idea y las condiciones en que sería realizado este discurso. Cada forma correspondía 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), *mediocrus stylus* (el templado) y *gravis stylus* (el sublime). Al último, por ejemplo, correspondía 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 poseía 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. 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.

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. 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*, *fisonomía*, *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 (cómo 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 comunicación (científica, oficial, publicista, etc.). Se sabe, que la lengua se realiza en el habla, ésta, a su vez, encuentra su encarnación en distintos textos. Es por eso que el texto se representa como la categoría básica de la estilística funcional.

La base de la tercera rama de la estilística la constituye el análisis 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 estilística es la de investigar las leyes para componer un texto literario, estudiar el entrelazamiento de los medios lingüísticos para transmitir el tema y la idea de una obra. Además, analiza las formas de presentar el habla de los personajes: diálogo, discurso directo e indirecto libre, particularidades lingüísticas del monólogo interior, párrafo, etc. Esta variedad del análisis figura en algunos tratados estilísticos como "análisis en nombre del emisor de la información".

Actualmente está en pleno desarrollo otro tipo de análisis, el de receptor y se ha engendrado en su base una nueva orientación estilística, la de la descodificación. Esta ciencia se diferencia del enfoque tradicional por poner la vista no en lo que quería expresar el autor, sino en lo que está realmente expuesto en un libro, pues la comunicación se considera como un proceso de transmisión de informaciones de un emisor A a un receptor B a través de un medio C. En la transmisión y la recepción de esa información se utiliza un código específico que debe ser "codificado" por el emisor y "descodificado" por el receptor" 70, p.58.

Los lingüistas que se encargan de formar y desarrollar la rama mencionada, aspiran a elaborar el método que permitirá 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 descodificación 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.

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 morfológico de una lengua en varios estilos. La siguiente orientación estilística, la estilística literaria trata de establecer las potencias afectivas de las categorías morfológicas 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 idiomáticos.

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. ESTILÍSTICA LINGÜÍSTICA Y ESTILÍSTICA LITERARIA (CRÍTICA LITERARIA)

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

Volviendo al período de formación 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 interpretación ampliada del término "estilística" cuando ése se refiere también a las bellas letras lo que se explica por poseer ambas ciencias, la estilística lingüística y lo literaria de investigación comunes: 1) la lengua literaria en una época determinada de su desarrollo: 2) el lenguaje poético como una forma especial de comunicación 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 nú 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 literaiura.

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 ling lingüística istas 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 postguerra, 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-rrománica fue el prolongar la orientación localista de sus investigaciones, lo que fomentó un "nacionalismo lingüístico", que encontró 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, seguía 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 significaría 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 negó 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 Bousoño, 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, Góngora, 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 sólo 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.Alvárez Nazario; A. M. Vígara 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 intensificar lo que es denotado por la palabra. El último componente estilístico se correlaciona con cierto estilo funcional.

Comparemos dos adjetivos que se aplican a todos los naturales de los Estados Unidos: *ñorte-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:

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 sería: "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.

"Viejo nos habla de edad de una persona, anciano añade 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 olorga 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.Jovánskaya, 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 atañe 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 comprensión entre interlocutores. En su mayoría los "culpables" son los extranjeros.

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

Norma literaria y lenguaje de obras literarias. Es evidente que estos conceptos son distintos. De acuerdo con la concepción anística del autor, en una obra literaria pueden emplearse formas y estructuras que se hallan hasta fuera de los límites de la norma literaria. E. Coseriu pregunta: "...¿no son de ese mismo tipo, la mayoría de las innovaciones poéticas?, ¿no son casi siempre violaciones o ampliaciones de la norma, permitidas por el sistema?" [77, p. 63]. En efecto, estas violaciones "anormales", por inéditas y audaces que sean, no resultan aberrantes desde el punto de vista del sistema, en caso contrario no podríamos 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 más unidades idiomáticas que pueden ser "anormales". Este fenómeno atañe tanto al léxico (arcaísmos, neologismos) como a la gramática (inversión, quiasma), etc. Sin embargo, sería erróneo considerar que el efecto estilístico puede basarse únicamente en la alteración de la norma:

*... y por las calles la sangre de los niños
corría simplemente, como sangre de niños.*

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 varían en dependencia de la situación del habla: coloquial, oficial, científica, 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 formó parte de los documentos para estudios de posgraduación en uno de los centros de enseñanza superior de Minsk:

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. Jovánskaya, no existen criterios de la definición de la función estilística,

el término se utiliza de manera ambigua y equívoca 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.

DE LOS RECURSOS

En el lenguaje poético propio al eslo 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 traslaticio da nueva idea sobre el silencio matinal, subrayando su fragilidad cristalina.

El empleo de la palabra en sentido traslaticio 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. Como ejemplo de metáfora-enigma, puede citarse la imagen de la espada que se descifra como los dedos de la mano en la poesía lorquiana "La guitarra": *¡Oh, guitarra! / corazón malherido por cinco espadas*. Las metáforas de este tipo se llaman unimembres (in absentia) porque en éstas existe la imagen (por ejemplo, *espada*) pero se debe adivinar la palabra a la que se refiere esta imagen (los dedos de la mano).

Además de la metáfora-enigma, figuran las llamadas metáforas bimembres (in praesentia), en las que se descubre tanto la imagen poética o metafórica como la palabra a la que ésta se refiere: metáfora-aposición (*La higuera brota su viento con la lija de sus ramas/y el monte, gato garduño,/eriza sus pilas agrias*), **metáfora-comparación** (*la barca rosa de su vivir* (G. Mistral), *barca de mi vida* (R. Darío) y *oirás*. En los ejemplos citados está nombrada la palabra con la que se correlaciona la imagen metafórica: en el primer caso la metáfora *gato garduño* está ligada con la palabra *monte*, en el segundo, se indica la semejanza de la barca (metáfora) y la vida.

Tanto las metáforas unimembres como las bimembres pueden ser complejas o desarrolladas: para entender la imagen de las metáforas desarrolladas se debe estudiar el contexto que algunas veces puede ser muy extenso. Así, el nombre metafórico del libro de J. Cortázar "Rayuela" se entiende sólo después de haber leído toda la novela: la rayuela es nuestra vida.

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

Hablando de la metáfora se debe mencionar la llamada generación del 27 (J. Guillen, F. García Lorca, J. R. Jiménez y otros). Esta generación tiene una poética en que vemos un culto especial a la metáfora. Este culto es parte de la tradición poética española (cf. Góngora y otros poetas del Siglo de Oro). El eminente poeta Federico García Lorca, que pertenece a esta generación, se ha distinguido por su novedad en el manejo de la metáfora. Existe la expresión "metáfora lorquiana" que se refiere a tales creaciones poéticas como *araña del olvido*, *araña del silencio*, *migajas de besos* y muchísimas más.

A la metáfora la llaman "la reina de los tropos". Los estilistas la denominan también "tropo perfecto" distinguiéndola entre otros tropos que son "imperfectos".

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

Con la metáfora se logra, ante todo, crear una imagen pintoresca de la realidad. Debido a eso, la tradición retórica y literaria ha visto en la imagen y en la metáfora sólo *un ornamento del estilo*. Pero en una creación poética las imágenes metafóricas no se requieren sólo para una función ornamental (aunque ésta también puede existir). El propósito principal de la metáfora consiste en *aclarar* lo que queremos hacer comprender, en acercar al lector el objeto que se describe, en destacar cierto rasgo o característica. B. Tomashevski escribe que para influir directamente en nuestros sentimientos se requiere una visión concreta del rasgo al cual es llamada nuestra atención (148, p. 2041). Tal visión se alcanza mediante la comparación con un objeto o fenómeno que lleva este rasgo. Pero, a diferencia de una simple comparación, la metáfora permite concebir instantáneamente ideas muy complejas, como dijera García Lorca la metáfora "une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación".

Además de su función ornamental y la de crear una imagen concisa, la metáfora es capaz, de dar una *valoración expresiva*. Se ha notado que al usar en calidad de metáfora una palabra que designa una realidad inferior o vulgar, vil o

grosera se disminuye la valoración expresiva al revés, dar a un objeto el nombre de una realidad considerada como superior, aumenla su valor.

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

LA METONIMIA

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

Por su esencia la prosopopeya es la que más se asemeja a la metáfora. Existen clasificaciones donde la *personificación* (otro nombre de la prosopopeya) es considerada como metáfora (143, p. 394)³. Como la metáfora, la personificación 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 personificación estaba relacionada con la concepción animista del mundo, actualmente suele aparecer en la poesía. Como perfecto ejemplo de prosopopeya en la literatura crítica, se cita la de Cervantes al personificar a la poesía como una bellísima 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 traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas, ni por los rincones de los palacios ...

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

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 Larca)

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)

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

Hay un canto roto de grillo, una conversación sonámbula de aguas ocultas... La torre se ve, cerrada y lívida, muda y dura ... (J. R. Jiménez, "Platero y yo")

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

...la selva tenía miedo. Los troncos de los árboles se habían cubierto de palidez espectral ... ("Canaima")

Gime el árbol, herido de muerte, vacila buscando un último apoyo, se desploma no hallándolo. ("Canaima")

Perífrasis es un tropo que consiste en designar una idea, objeto, fenómeno por medio de un rodeo o circunlocución.

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

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

Las palabras *carbón y minero, martillo y ferroviario* están unidas en virtud de las relaciones de afinidad de los conceptos designados. El desarrollo de la designación metonímica *carbón* mediante la palabra *hermano* permitió al poeta crear una perífrasis original *hermanos del carbón*. Es importante que la perífrasis caracteriza el objeto o fenómeno designado,) subrayando uno o más rasgos relevantes en una situación concreta. Por ejemplo, en la perífrasis *parientes del martillo* el martillo es el rasgo característico propio de una representación (imagen) de la clase obrera en general y de los ferroviarios en particular.

La perífrasis fue utilizada siempre, pero en la literatura se destacan períodos y corrientes en los que la circunlocución 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 ahinco 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* (perífrasis).

La literatura realista contemporánea no emplea tales ornamentos convencionales. El empleo de perífrasis, 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 todas 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 mismísimo 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 clisés 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.

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 mañana el cafetín del Cubano. La flor de la guapeza, los valientes mas valientes que campaban en Valencia por sus propios méritos; 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.

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

- *De nuestros gloriosos Salvadores - corrigió Julia.*

- *Hala, achantadla - dijo Encarna. - Como volvéis a empezar os echo fuera.*

- *Estamos en un país libre - protestó Antonio.*

- *En una democracia orgánica - dijo Julia, (J. Goytisolo)*

¿Qué "*democracia orgánica*" puede haber en un país con la sangrienta dictadura fascista de Franco, de qué "*país libre*" se trata? El empleo de esos clisés 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. García 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 García 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

Ramón Sijé, 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 extensión más
grande que mi
herida ...*

El efecto expresivo en ambos fragmentos está en el empleo de la hipérbole: en el primer caso, cuando el dolor de la pérdida se refleja hasta en el aliento, y en el segundo, es la descripción de la herida causada por la muerte que es la mayor de todas.

Como medio expresivo la hipérbole posee una amplia gama de empleo: desde el estilo elevado hasta el lenguaje coloquial (en éste la hipérbole aparece muy frecuentemente, sobre lo que se tratará más abajo), desde una sátira aguda hasta una descripción poética. Observemos lo último en dos preciosos ejemplos del retrato creados por los grandes poetas del Siglo de Oro, Góngora y Quevedo.

Góngora ofrece al lector el retrato de una mujer: *Mientras por competir con tu cabello, oro bruñido el Sol relumbra en vano ...* . Al poeta no le basta decir que el cabello es *oro bruñido*; insistiendo hiperbólicamente en su belleza (el Sol relumbra

en vano por competir con él) Góngora logra una descripción enfática extremadamente elevada.

Quevedo, a diferencia de Góngora, usa la hipérbole con el fin de crear un retrato satírico. Todo el soneto, desde el primero hasta el último verso, está dedicado a la nariz y es un ejemplo extremo de la exageración hiperbólica:

*Erase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un pejespada, muy barbado;*

*era un reloj de sol mal encarado,
érase una alquitara pensativa,
érase un elefante boca arriba,
era Ovidio Nusón más narizudo;*

*érase un espolón de una galera,
érase una pirámide de Egipto,
las doce tribus de narices era;*

*érase un nariclsimo infinito,
muchísimo nariz, nariz tan fiera
que en la casa de Anas fuera delito.*

Algunos estilistas consideran erróneamente la disminución exagerada no como hipérbole sino como otro tropo - litote.

Litote es un tropo que consiste en emplear el antónimo con la negación (*no eres tan fea* en sentido de *eres simpática*; *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 traslación del significado y es figura simultáneamente, porque une varias palabras: el antónimo y el elemento que expresa la negación.

Tal negación de la negación es intencionada y produce una afirmación debilitada. Siendo figura, la litote es perifrástica y puede poseer facultades etifemísticas lo que se emplea con diversos fines estilísticos, en particular, para dar al texto un carácter irónico:

- *Yo no diría que Paquita sea muy tímida y muy inocente...*

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

Epíteto. El conocido estilista soviético A. Veselovski considera que "la historia del epíteto es la historia del estilo poético en versión abreviada" (13, p.73). Sin embargo, a pesar de que el término epíteto 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 epíteto uno u otro fenómeno estilístico.

Con el fin de elaborar la definición del epíteto tomemos como base dos premisas. Primero, en griego la palabra *epíteto* 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 epíteto debe poseer cierto significado estilístico. Por lo tanto, el epíteto 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 epíteto 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 epítetos. Los retóricos antiguos hacían diferencia entre el epíteto necesario (*epitheton necessarium*) y el epíteto ornamental (*epitheton ornans*). El primer tipo de epíteto son los complementos del nombre que sirven sólo para limitar el volumen del concepto expresado por el sustantivo. El epíteto necesario es una parte integrante de la combinación de palabras 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*, *cariño 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 leños, cuno fêbeo, доáрыé молодец, жар-нмуца* 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 horádanos, 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 dicotomía 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.

6. MEDIOS TROPOLÓGICOS TRADICIONALES Y ORIGINALES

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

En el ejemplo de la metáfora se puede observar el mecanismo de la evolución histórica del tropo. Según Ch. Bally, en esta evolución se destacan tres etapas: la imagen se atenúa progresivamente convirtiéndose primero en "imagen afectiva" y después en "imagen muerta". La evolución alcanza su último grado cuando la metáfora se convierte en una palabra propia.

Cabe señalar que no todas las metáforas individuales se desarrollan atravesando las tres etapas. Algunas metáforas se guardan en la memoria del lector como muestras de la creación de cierto poeta o escritor (metáfora lorquiana). La mayoría de las metáforas, según escribe M. Vivaldi, se gastan por el uso como el papel moneda, se desprecian y llega un momento en que es preciso "retirarlas de la circulación poética". El papel moneda desgastado se convierte en un papelucho despreciable; la metáfora archiusada se transforma en lógico. en lugar común, en frase hecha (*nave del Estado; dientes de perla*) (109, p. 225).

La metáfora como tropo que ha perdido su poder figurativo por el uso muy frecuente ha recibido el nombre de muerta o fosilizada, fácil, frase hecha.

Al igual que la metáfora, otros tropos pueden ser "del había" 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 conxio poético o prosaico no lleva ningún significado estilístico adicional.

A diferencia de las perífrasis individuales, las circunlocuciones tradicionales pueden descifrarse sin para descubrir su significado no se necesita ninguna explicación. A tales perífrasis se refieren las combinaciones *El Manco de Lepanto* (Cervantes), *La Isla de la Libertad*

(Cuba), *El descubridor de América* (Colón), *El Apóstol de la libertad* (Martí) y muchas oírás.

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 sobresaltó ni un ápice mis pulmones la idea de la muerte de mi madre.
(Pascual Duarte)

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

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

Sí, señores. Sí y mil veces si. ("El gallego y su cuadrilla")

III. Capitulo segundo

1.APROVECHAMIENTO ESTILÍSTICO

DE LA SINTAXIS EXPRESIVA

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

⁵ En los tratados de estilística españoles e iberoamericanos todas las figuras se clasifican en grupos y subgrupos "según,— como escribe Hernández Je 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).

2.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 símil 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.

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 empezó a rasgurar primorosamente los compases de Ja incomparable, de la divina, de la inmortal jota ... (Pérez Caldos, "Zaragoza").

El campo socialista es hoy mucho más sólido, mucho más fuerte, mucho mas 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", 197i, 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 las 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 Calilos, "Doña Perfecta")

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

2) **1a 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 esle empleo de la gradación al siguiente ejemplo de "El ahogado más hermoso del mundo":

Hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de su patios, la estrechez de sus sueños, 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 interiorización, *estrechez de MA sueños*, lodo ello acompañado de la antítesis,

En este reíalo de Márquez la gradación representa el procedimiento más notable, y hasta lodo el relato, por la manera de introducir a nuevos personajes en la narración, es una gradación. Los primeros que actúan con el ahogado son niños, luego, mujeres, más larde, hombre, finalmente, pueblo entero. Es un caso raro de la gradación participando en la composición de una narración entera.

Uno de los sonetos de Góngora termina cotí la siguiente estrofa:

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

Góngora usa cuatro sustantivos que determinan la destrucción, la muerte y los organiza de tal modo que la imaginación llega con cada sustantivo más hasfa el aniquilamiento completo: *fierra, humo, polvo, sombra, nada*. La composición de la

poesía que cania la belleza femenina finaliza con un climax pesimista que descubre la filosofía del poeta: no sólo la belleza, todo en la naturaleza es pasajero, todo llega alguna vez a su fin.

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

un manotazo duro, un fiolpe helado,

un hachazo invisible y homicida,

un empujón brutal te ha derribado.

Viene la gradación compuesta por cuatro voces-metáforas, 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 sucesión de los elementos de la gradación 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 gradación no denotan la desesperación; sin embargo, su acumulación demuestra que el dolor del poeta creció hasta alcanzar límites de desesperación.

Esta gradación es como culminación de su desesperación, 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 función de scriptiva**. No son raros los casos cuando la técnica de gradación 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 situación en extremo compleja en la que se hallan Zaragoza y sus defensores. Galdón recurre a la gradación 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 aliado 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 inventadas las palabras *cantar y saber*:

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

Del retruécano se vale A. Machado aconsejando 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...
librate mejor del verso
cuando te esclavice.*

También 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 acústica de diferentes vocablos.

Vivas fue a cazar perdices,

Vivas perdices cazó.

Vivas las llevó a su cusa

y vivos se tas comió (trabalengua)

Entra ti acó, de repente iodos grifan: ¡Vino! ¡Vino!

(Herrera y Reisig)

Lo que hemos leído son juegos de palabras formados por dos palabras-omónimos. En el primer caso el vocablo *Vivas* es nombre propio, aunque puede ser también 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 más valor en el lenguaje hablado, forman parte de la llamada "sabiduría popular".

Oro no es

plata no es,

abre la cortina

y verás lo que es. (El plátano)

Una córrala de vacas y otra de terneras, ¡qué sería? (una quesería).

— *¿Que dijo el estudiante flojo al río?*

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

El cahimbur, siempre muy lacónico, suele aparecer en el contexto humorístico o satírico;

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

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

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

— *¿Este es conde?*

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

(Azorín, "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 (antonimia de las palabras) y sinláctica (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 iodos es honrado; y el pobre, de todos despreciado.

De mozo a palacio, y de viejo, abeato.

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 soñado bien, un nubl 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 — brev 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 Nerú *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 reflejó 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 llegará a madura 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,
inmóvil sin embargo, ...*

La antítesis permite percibir lacónicamente 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 latiendo despacio que parece *inmóvil*.

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 ceño como las alimañas por defenderse.

La composición de todo el fragmento se debe a la antítesis. *El camino de las flores* se opone a *el camino de los cardos y de las chumberas*, *gozan* se contrapone a *sufren*, *sonríen* a *arrugan* (que adquiere una nueva connotación de *llorar*). La diferencia se sigue marcando por medio de los demostrativos. *Aquellos* y *estos* indica la distancia con respecto al protagonista. El hablante en primera persona del texto, Pascual Duarte, pertenece a *estos hombres*, que sufren y arrugan el ceño.

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

"La obra toda no presenta un contraste entre la misión que asume el hombre y el destino que le depara la vida?, ¿entre un pasado imposible de revivir y un presente implacable y burlón? ¿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 hispánica? ¿No es una parodia de los libros de caballerías a la vez?, que un nuevo libro de caballerías, el último, el definitivo y perfecto, como decía Menéndez Pelayo? ¿No es una sátira del heroísmo y a la vez la exaltación del heroísmo caballeresco?" (101. p. 113).

He aquí 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 v caballeros altos hay que parpce que aposta mueren por parecer hombres bajos, aquéllos se levantan, o con la ambición, o con la virtud; éstos 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 antítesis, entre oro y alquimia, entre los que son y los que parecen, entre los que se levantan con la ambición 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 análisis, 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 parecernos 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 paradójico: 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 oír a 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 Góngora "La vida es corta la esperanza larga..." encontramos una combinación rara, *verdes y canas*:

*El mal la robusta encina
que vive con la montaña
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 oxímora consiste en ***expresar una modalidad subjetiva***, o sea en transmitir la actitud personal del autor a los fenómenos que se describen.

3. 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 coniecto, conduce a valores artísticos. Sin embargo, el concepto de "figura sintáctica" no quiere señalar que la semántica de sus componentes no tenga ninguna importancia; de ella, indudablemente, también depende el efecto estilístico. j 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 asíndeton;

— *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,

álamos de la ribera;

espuma de la montana

ante la azul lejanía;

Sol del día, claro d'ia

¡Hermosa tierra de España! (A. Machado)

En la poesía y prosa líricas son frecuentes las oraciones sin predicado. Esta supresión elíptica permite presentar frontal e inmediatamente el escenario descrito, es ella la que contribuye al carácter tendencial-mente estático. Compárese otro ejemplo en que la organización rítmica de la cláusula, favorecida con la elipsis, aumenta la intensidad emocional del texto:

Pleno entupí). Arboles, pajarillos y brisa.

Aire sano, arroyos entre las peñas.

Ovejas en un prado verde.

El pastor: cayado al hombro, un cigarrillo entre

los labios y la boina calada. (Azorín)

Reticencia es una figura estilística que consiste en la omisión voluntaria del final de una cláusula, en la interrupción 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 excitación que influye en la estructura lógica de la frase. Una de las funciones principales de esta figura en el texto literario es aumentar la intensidad emocional del texto:

Pues, ¡Ycome! Así te harás grande como tu papá, que sí no... (Delibes, "El príncipe destronado")

El contenido de esta figura suele ser amenaza, queja, admiración, indignación, increpación; debido a ello las reticencias aparecen frecuentemente en oraciones condicionales.

Asíndeton en una figura consistente en la omisión voluntaria de conjunciones.

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

Dámaso Alonso cita la estrofa de Fray Luis donde el poeta se ha servido del asíndeton y una serie de hipérboles para ponderar la grandeza del ejército enemigo, de un lado, y el peligro que amenaza a España del otro. El asíndeton hace sensible la velocidad con que se acerca el enemigo: los invasores cubren la tierra, no se ve el mar tras las naves, el polvo nubla el día:

Cubre la gente el suelo;

debajo de las velas desaparece

la mar; la voz al cielo

confusa y varia crece;

el polvo roba el día y le oscurece.

A esta estrofa le viene una más, "estrofa-imperativa", cuyo elemento predominante sigue siendo el asíndeton que produce la impresión 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 conjunciones en enumeraciones puede ocultar emociones del personaje que el autor no nombra directamente. Así, en el libro de A. Carpentier "El reino de este mundo" el asíndeton (*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 niñas, que llevaban en la cabeza relojes de péndulo, sillas, baldaquines, girándulas, reclinatorios, lámpuras, jofainas ...

El asíndeton puede combinarse también con otras figuras sintácticas: 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 señorita Pili llevaba un jersey color burdeos, la señorita Man/ llevaba una rebeca beige, la señorita Loli llevaba un sweater verde manzana, la señorita Conchi llevaba una blusita cruda algo zurcidillti por el sobaco. (C. J. Cela, "Timoteo, el incomprendido")

Como puede verse, el asíndeton desempeña dos funciones estilísticas principales:

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

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

Figuras por adición

El polisíndeton es una figura que consiste en repetir la conjunción delante de cada término de una enumeración. Estas conjunciones son gramaticalmente innecesarias, su empleo se explica tanto por propiedades de cierto estilo (oral o escrito) como por razones de realce significativo o expresivo.

Se ha notado que el polisíndeton es muy frecuente en el lenguaje de los niños y en el habla coloquial, sobre todo rústica. rústica tradición oral de modo singular se entrelazó con la tradición escrita. Se ha observado que en las crónicas (que son una relación de los hechos históricos según se han ido realizando en el orden del tiempo, y que se asemejan a la tradición hablada), una de las peculiaridades estilísticas 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 Uñarte, 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, párrafo son posiciones de máximo relieve en el plano de la entonación: en el aprovechamiento de esas posiciones se basa la epanalepsis. figura sintáctica que consiste en repetir al final de la cláusula la misma palabra con que empieza. Esta reiteración 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 un lenguaje elevado, en sumo grado emocional. La epanalepsis es tan difundida como la anáfora y la epifora, esta figura estilística se encuentra a menudo en las obras de A. Carpentier:

Los tiempos del tribunal, pues hacia dos, tres años, entonces que la exasperación hubiera desahogado 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 bolín. ("El acoso")

Miró a su alrededor: madera, burro, hollín. Ahora le sorprendía el absurdo de haber querido contemplar esos pellejos inalcanzables, como si su remoto olor o desolladero, a soledad hubiese podido serle de algún alivio. Madera, barro, hollín. ("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: *Si 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 combinación de palabras,

ésta va adquiriendo un significado adicional, frecuentemente favorecido por el contexto anterior.

En el marco de una oración o párrafo la palabra con que termina una: oración o fragmento del discurso puede repetirse en el inicio de la oración; siguiente. Esta repetición 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 meta;

Caminante, no hay camino,

se hace camino al andar.

Al andar se hace camino.

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

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

Pero, aun habiendo nacido en España, no conocían al pueblo español, a este pueblo español tan grande, tan heroico, tan admirable por tantos motivos. (D. Ibárruri)

En este fragmento la anadiplosis y gradación ascendente dan un matiz, vivo y emocional a toda la oración lo que favorece una percepción más 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 intervenciones 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 había 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 también se asemeja al folklore:

*Que mi dedito lo cogió una almeja,
y que la almeja se cayó en la arena,
y que la arena se la tragó el mar,
y que del mar la pescó un ballenero,
y el ballenero llegó a Gibraltar,
y en Gibraltar cantan pescadores.*

La concatenación como figura literaria desempeña principalmente **la función de eslabonamiento y la de continuidad** en la realización de acciones. Las palabras y combinaciones de palabras que se repiten ayudan a representar las acciones en su unión y sucesión, hacen que este enlace resulte dinámico y palpable:

La vitor a iba del fogón 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 fogón de sin fásol rojo otra vez. (C. J. Cela, "Oficio de tinieblas")

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

4. FIGURAS SINTÁCTICAS SEGÚN EL CRITERIO DE DISPOSICION DE ELEMENTOS.

En la prosa española entre las repeticiones de sustantivos ocupan un lugar especial los nombres propios y apellidos de los protagonistas de la obra literaria. Como ha sido señalado en un tratado estilístico, dedicado a la repetición, ésta es una de las particularidades específicas de los cuentos de Camilo José Cela. Citemos un ejemplo de "Muebles a plazos":

Picatel es un haragán.

Picatel es un pendón. Pícatel es fumador,

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

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

Además de ser certera y muy completa la característica del protagonista, la repetición favorece la creación de un ritmo singular de la prosa.

Paralelismo y quiasma. Nos valemos de este término para designar una figura retórica que consiste en que dos o más fragmentos del texto poseen idéntica estructura sintáctica. También puede definirse como reiteración estructural, pues en la oración siguiente se repite la estructura anterior. A. Veselovski ha señalado que el paralelismo bimembre es propio del folklore y son, por ello, los refranes y proverbios los que suelen construirse a base del paralelismo sintáctico.

En la prosa y poesía artística los paralelismos sintácticos son muy variados: pueden ser partes de una oración u oraciones principales y subordinadas que entran en oración compuesta subordinada, o la reiteración de versos poéticos, etc. Las figuras de paralelismo se dividen en las de paralelismo completo y parcial según que

se repila la estructura de toda la oración o de alguna parte de ésta. Dentro de una oración simple

Figuras de disimilación

Parcelación (estructura segmentaria). Este fenómeno es un medio sintáctico de división de la oración que consiste en que uno o más componentes se agrupan en el plano entonativo en una posición aislada que, se halla ligada semántica y gramaticalmente con la oración anterior... La construcción con segmentos de parcelación consta de dos partes: la parte básica (oración independiente en el plano semántico y sintáctico), y miembros de la parcelación. Pueden ser segmentos de la parcelación prácticamente cualquier elemento de la estructura, hasta oraciones subordinadas.

Un rasgo distintivo de este fenómeno es su *efecto estilístico*: la aparición de los miembros de la parcelación, cuando uno cree que la idea ya está acabada, es algo que siempre sorprende, lo que a su vez favorece el surgimiento de una información nueva y atrae la atención a cierta parte de la enunciación.

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

En el fragmento citado los elementos segmentados desempeñan una función explicativa: la enunciación ya está formulada, pero el hablante (añade a lo expresado una información nueva; en cada uno de los miembros de la parcelación hay un rema nuevo, complementario que precisa y concreta el rema principal de la estructura básica.

En este ejemplo la parcelación del predicado y el paralelismo de las estructuras parceladas son la base de un ritmo que permite transmitir la perplejidad y vacilación que experimenta la mujer cuya mirada se desliza de un objeto a otro como si buscara amparo o respaldo. Inversión estilística (hipérbaton). Como se sabe, el español carece del rigor sintáctico de las lenguas no romances y tiene una libertad

bastante grande para colocar las palabras en la oración. No obstante esta libertad, en la sintaxis castellana existe, según la Academia, "la construcción en la cual los vocablos se ordenan en la oración 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. Inversión estilística o hipérbaton 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 regí llar o estilísticamente neutral.

El fenómeno de la inversión es abundante en la poesía y prosa empanólas. pero el rey de esta figura es Góngora. Citemos un ejemplo que lo atestigua:

*De este, pues, formidable de la fierra
bostezo, el melancólico vacío
a Poliferno horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espadoso donde encierra
cunanto las cumbres ásperas cabrio
de los montes esconde: copia bella
que un subo junta y un penasco sella.*

A primera vista parece que un completo desorden sintáctico y compartimos la opinión de D.Alonso que exclama: "¿Es que Góngora estaba loco? ¿Qué se proponía?" Descubrir qué se propone el autor, qué finalidades tiene empleo de cierta figura o tropo es el objetivo de un estilista. D. Alonso señala que Góngora convierte el hipérbaton en un elemento expresivo, formidable y el sustantivo bostezo alcanza a crear un prolongado, penoso esfuerzo, lo compara y contrapone a "la prolongación" característica del movimiento fisiológico del bostezo" (62, p.335). Y en efecto, gracias a la metáfora (bostezo-tiricia, sima) y al hipérbaton 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 hiperbólico 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 significativo y 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 da 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 remática de la cláusula es la más adecuada para la información nueva, mientras que favorece al énfasis emocional. El ***realce emocional*** oirá 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, inerva y energía propia, por ejemplo, en el epigrama:

Sillo murió de constante

la que bajo está losa,

acércale, caminante,

pues no murió tal amante

de enfermedad contagiosa.

CONCLUSIÓN

“La retórica, el sistema clásico de tropos y figuras estilísticas forma parte obligatoria de la instrucción de una persona.

Hasta el siglo XIX fue la Retórica la ley suprema, la norma para la creación literaria y código de conocimientos. No obstante, las primeras "grietas" teóricas que llevarían después a una completa decadencia de este sistema habían aparecido en el siglo XVIII. Es que el siglo XVIII acabó con la idea absoluta del lenguaje; éste ya no se concebía como algo exterior e independiente del hombre. La tradición lingüística 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 retórica de seguir siempre las reglas y normas establecidas, se sustituyen por el concepto de la libertad del proceso creativo. Como consecuencia de este enfoque teórico, se da inicio en la literatura a una nueva corriente llamada el romanticismo, que no depende ya de la retórica y sus conceptos.

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. A primera vista la grafía, ortografía y puntuación 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. (grafía) ¿Qué connotación estilística tiene la manera correcta o incorrecta de escribir las palabras (ortografía)?, ¿Cómo influyen en nuestra percepción del texto los signos de puntuación y la manera de citar 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, Mañana*:

*Ayer se fue, Mañana no ha llegado,
Hoy se está yendo sin parar un punto;
soy un fue y un será y un es cansado.
En el Hoy y Mañana y Ayer junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.*

Uno de los poetas que más 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 *españa* con minúscula se asocia con un país 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 reveló con más 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, tú... Que es hora de dormí. /.../*
- *Espera una miaja, mujé ... Ya voy en seguía.*
- *Estoy hasta las cachas de **espera**. Tú te vienes conmigo.*
- *El compañero me ha invitan a bebe ... Cinco minuticos, y sidto pá 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 — decía la carta —, a la rendida pasión 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 corazón, sólo Dios puede decir el porvenir que nos reserva; s. s. s., Soledad.*

Y añadía por debajo:

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

Hay casos de desviación de las normas gramaticales que son difíciles de explicar. ¿Cómo entender, por ejemplo, que en las páginas de J. R. Jiménez hayan aparecido *antolojia*, *yedra* y otras palabras semejantes? Analicemos la obra del poeta y escritor español y veremos que en ésta ha habido un período denominado por el poeta como el de *depuración*. En su intento de depurar el estilo, hacerlo cristalino, Jiménez elabora escrupulosamente el material léxico, gramatical y sintáctico. En este constante depurar mienlo también una simplificación de la ortografía española 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 empezó a escribir *antoloj'ia*, *intelijencia*, *estrános*, *yedra*, etc.

Múltiples y muy particulares son las alteraciones en la escritura de las palabras en la novela "Rayuela" del famoso escritor argentino Julio Cortázar. El personaje principal de "Rayuela" Oliveira se burla abiertamente de la ortografía: en el texto aparecen palabras *karáktek*, *istoriador*, *kre'ui*, *aitnke* y otras. En la mayoría de los casos es posible delectar cierta regularidad en las alteraciones ortográficas: la sustitución de la letra x por s (*eséntico*, *exótico*), n por ni (*lenta*, *otonio*), la transmisión del sonido [k] por medio de la letra k (*ke*, *konfirmó*) y otras. ¿Se deben

estas desviaciones de las normas gramaticales a una búsqueda de originalidad o tiene el autor algún propósito estilístico? ¿Es una simple renovación formal o moliva connotaciones semánticas? Creemos que generalmente todas estas formas se emplean en la novela con sentido connotativo e ironizador. Por ejemplo, Oliveira ataca las expresiones clisé, hace ironía de las "ideas archipodridas" escribiendo las palabras como si fueran una sola (*diospai-riayhogar, corriócomounreguerodepólvora*). 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 presunción y el orgullo.

Explicando las búsquedas de J. Cortázar en la ortografía española algunos críticos consideran que el autor lo hace porque "no se puede 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 grafía". Veamos ahora cuáles son los recursos estilísticos de los signos estrictamente tipográficos que fijan la escritura del discurso. Bastará leer en voz alta el fragmento del texto para que se confirme su aprovechamiento estilístico: en el habla oral las particularidades de la representación gráfica no se revelan. He aquí alguna de estas particularidades: la dimensión del carácter, su forma y color, la distancia entre los caracteres, etc. La selección de los caracteres de imprenta puede transmitir la imagen visual de un estilo o subestilo funcional, por ejemplo, del subestilo periodístico. En la novela de M. O. Silva "Cuando quiero llorar no lloro" algunas páginas representan comentarios de artículos periodísticos. En este 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 periódico impreso en la obra literaria.

Bibliografía

- Ислом Каримов “Асосий вазифамиз-Ватанимз тараққиёти ва халқимиз фаравонлигини янада юксалтиришдир”. Т. 2010
- Ислом Каримов “Мамалакатимизни модернизация қилиш ва кучли фуқаролик жамияти барпо этиш-устивор мақсадимиз”. Т. 2010
- Ислом Каримов “Баркамол авлод йили” давлат дастури. Т. 2010
- Ислом Каримов “Юксак маънавият егилмас куч”. Т. 2010
- М. Деев. «Артикль в испанском языке» М, 1996
- С.И. Канонич . «Артикль в испанском языке» М, 1998
- А.Бельё. «Gramática de la lengua castellana » М, 1991.
- Г.В. Степанов «Грамматика испанского языка» М, 1984
- О.К.Васильева-Шведе, Г.В.Степанов «Теоретическая грамматика испанского языка» М, 1996
- Н.М.Фирсова «Стилистика испанского языка» М, 1987
- М.Алонсо «Gramática de la lengua española» М, 1990.
- Н.Д.Арутюнова «Трудности перевода с испанского на русский » М, 1985
- A Llorach. “Gramática de la lengua castellana” М, 1981
- М. Molo. “Gramática de la lengua castellana” М, 1985
- “Gramática de la Real Academia española” М, 1994
- _____ Atlas Linguístico de la Península Iberica, I, Madrid, C.S.I.C. 1999-200
- _____ El español en Puerto Rico: Contribución a la geografía lingüística hispanoamericana, 2ª edición, Rio Piedras, Universidad de Puerto Rico; 3ª ed., 1994.
- Bello A., Cuervo R. J. Gramática española de la lengua castellana. Buenos Aires, 1990.
- Criado de Val M. Gramática española. Madrid, 1992.
- 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. Manuel de pronunciación española.1986.
- Guitlitz A. «Curso de lexicología de la lengua española», Moscú, 1994
- Gak V.G. «Las unidades fraseológicas a la luz de la asimetría del signo lingüístico», Samarcanda , 1995
- Chernisheva I. I. «Problemas actuales de fraseología», 1997
- Cherdantseva T. Z. «La lengua y su imagen», Moscú, 1997
- Amosova V. V. «Osnova fraseología», Leningrado, 1990
- Arjangel'ski V.D. «Frases estables en la lengua rusa contemporánea», Rostov , 1994
- Budagov R. A. «Introducción a la ciencia del lenguaje», Moscú , 1995
- Caballero R. «Diccionario de modismos de la lengua castellana», Argentina , 1997
- Casares J. «Introducción a la lexicología moderna», Madrid , 1990
- Kurchatkina «Lexicología de la lengua española»,M. 1996
- Casares J. «Introducción a la lexicografía moderna», M., 1999
- Zuluaga S. « Estudio de la lexicología moderna», M. 1980