

EVOLUCION Y CRITICA DE LA ESTILISTICA (notas introductorias)

JORGE URRUTIA *

Aunque José Luis Martín¹ hace una historia de la Estilística desde el *Himno al sol*, del egipcio Ikhnaton, obra del siglo XIV antes de Cristo, esta disciplina no puede considerarse integrada en el pensamiento, como método de estudio de la literatura, hasta los continuadores de Charles Bally.

Discípulo relativo de Ferdinand de Saussure, puesto que en 1902 ya había publicado su *Traité de stylistique Française*,² Bally es el iniciador de la estilística como ciencia. En el *Traité* afirma que la estilística estudia los hechos de expresión del lenguaje desde el punto de vista de su contenido afectivo. Para él, el lenguaje es un sistema de signos expresivos con el que el hombre pretende manifestar sus ideas y sus pensamientos. El lenguaje se declara en un doble aspecto: el conceptual (que es lógico y razonado) y el afectivo (que es ilógico y emocional). Su interés sobre el

* Profesor Agregado-Director del Departamento de Literatura de la Universidad de Extremadura.

¹ Martín, José Luis: *Crítica estilística*; Madrid: Gredos, 1972. Llega a citar incluso a Meyer-Lübke como precedente de la crítica estilística moderna, aun cuando Leo Spitzer diga de él (Spitzer, Leo: *Lingüística e historia literaria*; Madrid: Gredos, 1968 (2.ª) pp. 9 y 10) que «lo que nos ofrecía (...) era nada más que la prehistoria del francés (...) ¿Dónde se reflejaba, en estas enseñanzas, aquel mi francés sensual, ingenioso y disciplinado en sus aproximadamente mil años de existencia? (...) Aquel francés no era la lengua de los franceses, sino un conglomerado de evoluciones inconexas, separadas, anecdóticas y sin sentido».

² Bally, Charles: *Traité de stylistique Française*; Heidelberg: Winter, 1902. Luego se amplió hasta dos volúmenes, debido en parte a las explicaciones de Saussure durante el curso de 1906 a 1907. La edición de París: Klincksieck, 1951, que es en dos tomos, dedica el segundo, de 264 páginas, a ejercicios. Muchos críticos suelen olvidar la edición de 1902 y dan como primer libro de Bally el *Précis de stylistique*; Genève: Eggiman, 1905.

aspecto afectivo, desdeñando no ya el conceptual sino especialmente la tendencia a considerar la lengua sociológicamente, vuelca la estilística en principios idealistas. Y es que tampoco se interesa de lleno por el valor individual del lenguaje, sino por las estructuras lingüísticas en sí mismas y sus valores expresivos en general. De esa forma Bally niega la posibilidad de un estudio estilístico de la lengua literaria, que es producto totalmente individual. En resumen, para Bally hay que elaborar una estilística de la lengua y no una estilística del habla.

En la tercera parte de su *Traité de stylistique Française*, estudia los caracteres afectivos del lenguaje: naturales y por evocación. Los naturales poseen una relación entre el pensamiento y la forma expresiva. Los valores poéticos por evocación se producen en el campo de lo semántico (y no en el de lo morfológico o lo sintáctico, como los anteriores) cuando asociamos una forma con una circunstancia. Como apunta Pierre Guiraud,³ estos últimos extraen su efecto expresivo del grupo social que emplea los términos.

Los valores por evocación se refieren a profesiones, clases sociales, grupos, ambientes, regiones, épocas, etc. Recalca Bally la diferencia de tono, según las circunstancias en las que se encuentra el hablante. Es fácil descubrir que dichos valores estilísticos, debidos a asociaciones extranocionales, son los que conoce la lingüística moderna bajo la denominación de *connotaciones*, y se oponen al significado nocional o *denotación*.⁴ Dentro de los valores afectivos por evocación, habría que considerar también las diferencias en el habla masculina y femenina, o en las hablas generacionales. También los topónimos, o determinadas construcciones sintácticas pueden ser producto de expresiones afectivas. Bally, pues, no limita su estudio a un corpus pequeño, sino que lo amplía admirablemente, descubriendo los secretos de la expresión lingüística.

La negativa de Bally a considerar la posibilidad del análisis estilístico de la literatura no fue seguida por sus discípulos. Los hallazgos del maestro eran perfectamente aplicables al estudio literario, aunque él se limitase a la estilística colectiva, desdeñando la general y la particular que revisiten importancia ahora para nosotros.

Ya Jules Marouzeau⁵ concede cierto valor a la estilística literaria aunque, sin atreverse a refutar a su maestro, no llega a hacer estilística particular; sí define, en cambio, el estudio del estilo de una escuela o de un

³ Guiraud, Pierre: *La estilística*; Buenos Aires; Nova, 1970 (4.ª ed.), pág. 57.

⁴ Un discípulo de Bally se refiere a esto claramente, Cressot, Marcel: *Le style et ses techniques*; París: P. U. F., 1969 (6.ª ed.), pp. 50/53.

⁵ Marouzeau, Jean: *Précis de stylistique Française*; París: Masson, 1959 (2.ª); *Aspects du Français*; París: Masson, 1950.

período. Pero Maurice Cressot, Henri Morier,⁶ E. Legrand⁷ y otros, o los más específicamente lingüistas (Lips, Frei, Bruneau, Van Ginneken, Damourette, Pinchon...), admiten sin reservas la estilística del habla.⁸

Junto a la francesa, y no olvidando la fundamental aportación de Benedetto Croce, la otra gran escuela no española de estilística es la alemana, que encabeza Karl Vossler.

Vossler se forma en época positivista, pero reacciona contra ese método, siguiendo conceptos enunciados un siglo antes por Wilhelm von Humboldt y, en 1903, por Croce, en su *Estética*. Su primer libro: *Positivismismo e idealismo en el lenguaje*⁹ enlaza por lo tanto con el pensamiento romántico y centra la lingüística en el hombre individual.

Para Vossler, todo individuo que expresa una impresión espiritual, crea intuiciones, produce formas de lenguaje. Sigue, pues, una estética espiritualista o idealista. Hay una diferencia importante entre Vossler y Croce. Para el italiano, arte y lenguaje se identifican. Para el alemán, sólo la parte más importante del lenguaje es arte. La diferencia principal existente entre Vossler y Bally aparece también ahora fácilmente. Puesto que el hispanista germano se interesa en la realización individual del lenguaje, la parte más importante del lenguaje es arte y el arte es también una realización individual, Vossler va a estudiar el arte del lenguaje: la literatura. Si Bally es el pionero de la estilística idealista, Vossler es el primero en elaborar una estilística idealista de la literatura.

El estudio de la obra literaria se convierte con él en básicamente lingüístico. Lo que importa no es el trabajo sobre la biografía del autor o sobre su sociedad, sino el estudio del texto. Texto indivisible, por lo que gustaba siempre de estudiar a un autor en su totalidad. Aunque condena los métodos externos para considerar a un autor, Vossler no olvidó nunca que éste, como todo individuo, está condicionado espacial y temporalmen-

⁶ Morier, Henri: *La psychologie des styles*; Genève: Georg, 1959; *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*; Paris: P. U. F., 1961.

⁷ Legrand, E.: *Méthode de stylistique Française*; Paris: Gigord, 1939 (5.ª ed.)

⁸ Sobre la estilística francesa en particular, interesan los artículos: Antoine, G.: «La stylistique Française. Sa définition, ses buts, ses méthodes», en *Revue de l'Enseignement Supérieur*, n.º 1, 1959, y Mitterand, Henri: «La stylistique», en *Le Français dans le monde*, n.º 42, agosto-septiembre 1966, pp. 13/18. Otros libros de la escuela son: Sayce, Robert: *Style in French prose*; Oxford: P. O. U., 1953; Michaud, Georges: *L'oeuvre et ses techniques*; Nizet, 1957; Nardin, P.: *Le commentaire stylistique aux rendez-vous littéraires*; Dakar, 1958; Ullmann, Stephen: *Style in French novel*; Cambridge, 1957 y *Lenguaje y estilo*; Madrid: Aguilar, 1968 (original de 1964); Deloffre, Frédéric: *Stylistique et poétique Française*; Paris: S.E.D.E.S., 1970 etc.

⁹ Vossler, Karl: *Positivismismo e idealismo en la lingüística y El lenguaje como creación y evolución*; Madrid, Buenos Aires: Poblet, 1929.

te. Por ejemplo, «el francés está condicionado por hechos de civilización y sentimientos que no pueden haberse producido sino en Francia». Vossler propone la fragmentación de la Romania para el estudio adecuado de las lenguas y literaturas de esos conjuntos concretos.¹⁰ Interpretar la obra exige compenetrarse con el autor que la escribió. Habrá, pues, que reconstruir el ambiente social y cultural que rodeó al poeta, pero tal reconstrucción es sólo un medio, no un fin como en el positivismo. La integración de la obra en una historia que se ha conocido científicamente se hace por intuición. Las críticas de Vossler se convierten en nueva creación literaria, de ahí lo agradable de su lectura.

Si para Vossler la lengua es un hecho estético, situado en unas coordenadas de cultura nacional, para Leo Spitzer es, sólo, un hecho estético. La crítica de este segundo investigador alemán parte de la obra literaria, que puede fragmentar, y se centra en la personalidad del autor, cuya psicología pretende descubrir a través del lenguaje. A toda excitación psíquica —piensa— le corresponde un rasgo lingüístico. Es, pues, un intento de estudio psicológico, en el que la intuición sirve de guía. Resulta interesante su comunicación al VIII Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, en 1961. En ella, Spitzer hizo una autocrítica de su sistema, quince días antes de morir. Negaba la posibilidad de una estilística psicoanalítica porque:

incluso en el caso de que el crítico logre demostrar la conexión de un determinado aspecto de la obra de un autor con alguna experiencia vivida, con una *Erlebnis*, no quiere decir, y sería erróneo defender lo contrario, que esa correspondencia entre la vida y la obra contribuya a la belleza artística de esta última. En definitiva, la *Erlebnis* sólo es la materia prima de la obra de arte, ni más ni menos, por ejemplo, que las llamadas fuentes literarias. (...) me alejé de (...) la explicación del estilo de los autores a la luz de sus «centros afectivos», y traté de subordinar el análisis estilístico a la explicación de cada una de las obras de aquéllos, en cuanto *organismos poéticos en sí* (...) con independencia de la psicología del autor.¹¹

¹⁰ Varela, José Luis: *Vossler y la ciencia literaria*; Madrid: Ateneo (col. O crece o muere), 1955, pág. 19. Es imprescindible leer el breve pero sustancioso prólogo de Amado Alonso a: Vossler, Karl: *Filosofía del lenguaje*; Buenos Aires; Losada, 1963 (4.ª).

¹¹ Spitzer, Leo: *Les études de style et les différents pays*, en las Actes du VIII Congrès de la Fédération Internationale des Langues et Littératures Modernes, París, 1961, pp. 23/38; citado por Silvio Avallé, D'Arco: *Formalismo y estructuralismo*; Madrid: Cátedra, 1974, pp. 39/40.

Esta larga cita aclara las limitaciones del método estilístico y el cambio de rumbo que, a partir de 1930, se manifestó en el trabajo de Leo Spitzer. En último término, como observa Alicia Yllera¹² —recogiendo críticas formuladas al estudioso alemán— ¿puede aceptarse que se pretenda explicar la totalidad de la obra a través de un reducido número de rasgos lingüísticos?

Con este resumen histórico no pretendo sino situar la estilística dentro del pensamiento crítico contemporáneo. De ahí su brevedad, que sería inadecuada en trabajo de otro tipo. Interesaba fijar los puntos básicos de las teorías de los tres primeros maestros de este método de estudio literario, para así poder apreciar algo mejor las particularidades de la importante escuela estilística española, nacida también como oposición a la historia literaria positivista. El grave problema que presenta la estilística hispánica es, como indica José Luis Martín,¹³ que ningún autor ha desarrollado sistemáticamente una teoría y un método aplicable.

Para la escuela española de estilística, cuyos máximos representantes son Amado Alonso y Dámaso Alonso, hay dos estilísticas: la de la lengua (única que defendía Bally) y la del habla (que comprende la literaria). El conocimiento de la primera será aplicable a la segunda, y el de la segunda redundará en el de la primera.

En el habla, pueden considerarse dos aspectos: la significación y la expresión. Para Amado Alonso, la estilística debe estudiar sólo la expresión, lo más personal. Para Dámaso Alonso, la estilística estudia la obra literaria en sus elementos afectivos, conceptuales e imaginativos. En la «Página previa» a su *Estudios lingüísticos (temas españoles)* Amado Alonso explica que se da el nombre de *semiología* a la doctrina de las significaciones;

la significación tiene siempre carácter lógico, pero en el contenido de una expresión hay siempre otras sustancias que no pertenecen a la esfera de lo lógico. Se emplea generalmente el nombre de *semiología* para el estudio de esas sustancias extra-intelectuales.¹⁴

Con este sentido restrictivo del término *semiología* para Amado Alonso el estudio total de la obra literaria sería *semiología* + estilística. En cambio, para Dámaso Alonso, la estilística cubre ambos campos. Realmente, los estilólogos no suelen estudiar más que el aspecto expresivo, al

¹² Yllera, Alicia: *Estilística, poética y semiótica literaria*; Madrid: Alianza, 1974, pp. 20 y ss.

¹³ Martín: *Crítica estilística*, pág. 161.

¹⁴ Alonso, Amado: *Estudios lingüísticos (Temas españoles)*; Madrid: Gredos, 1967 (3.ª).

que se llega a través de la *forma exterior*, o relación del significante al significado. Ese trayecto

ste —————→ sdo

es el que realiza el lector y, en él, se aprecia con claridad cualquier apartamiento de la norma lingüística. El proceso lógico, el del autor, es el de la *forma interior*, o del significado al significante:

sdo —————→ ste.

En ella se descubre, desde el momento en que «el estilo es el hombre», como dijo Buffon, que el aspecto de la significación es también personal. Para Dámaso Alonso, el estilo es lo que un habla tiene de peculiar y diferencial.

Existen tres grados de conocimiento de la obra literaria: 1.º) el conocimiento del lector; 2.º) el conocimiento del crítico, que es un lector excepcional, y 3.º) el conocimiento científico que, en última instancia, es imposible. Pueden estudiarse científicamente aquellos elementos que coinciden en una serie de obras. Así se conseguirá la sistematización de ciertas categorías genéricas. La comprensión final de la obra no es posible científicamente, sino intuitivamente.

Tres intuiciones, pues, nos encontramos:

- 1.^a) la intuición, poderosa o delicada, que produjo la obra;
- 2.^a) la intuición del crítico para elegir los rasgos distintivos analizables (esta intuición puede ser inexacta, por lo que las deducciones que, a partir de ella, se hagan, serán erróneas)
- 3.^a) la intuición del lector que le permite comprender la obra.

En una postura, a la vez muy del siglo y muy decimonónica, Dámaso Alonso acaba por afirmar que, en último término, la obra es impenetrable o, al menos, inexplicable. Su método estilístico sólo es una ciencia de la literatura en cuanto que sirve para hacernos comprender la imposibilidad del estudio científico de la literatura. Así, en *Poesía española*, llega a decir:

¡Tiremos nuestra inútil estilística! ¡Tiremos toda pedantería filológica! ¡No nos sirven para nada! Estamos exactamente en la orilla del misterio. El misterio se llama amor y se llama poesía.¹⁵

Postura muy del siglo porque, aquí, aparece el desánimo que ha embargado a gran parte de los intelectuales, llegados al mundo de las letras en la década de los veinte. Desánimo que llevó a muchos a declarar la inu-

¹⁵ Alonso, Dámaso: *Poesía española*; Madrid: Gredos, 1950, pág. 104.

tilidad de la literatura y, por lo tanto, de su estudio. En último término, la literatura es inasible.

Postura muy decimonónica porque, al fin y al cabo, hay en ella una referencia a la magia y a la divinidad de la poesía y del poeta. Recordemos la *rima* VIII de Bécquer:

¡sin embargo estas ansias me dicen
que yo llevo algo
divino aquí dentro!

Tales posturas pueden considerarse como sintomáticas a la hora de estudiar el fenómeno literario, pero el profesor de Literatura no puede compartirlas so pena de negar, en última instancia, su propia profesión. Así, debemos oponernos a la pretensión de Gaëtan Picon, según la cual la creación artística tiende a «emparentarse con lo que se niega a dejarse penetrar y reducir, a dejarse someter a la explicación y a la ley».¹⁶

Más optimista es Amado Alonso, pues advierte:

No creamos que, como la poesía es algo *inefable*, según se dice, es vano querer llegar a ella con nuestro análisis.¹⁷

Sin embargo, hay una limitación:

Quizá es verdad que nunca llegaremos a la ardiente brasa de su núcleo, pero podemos acercarnos a ella si nos lo proponemos con adhesión cordial, y obtendremos el premio de sentir mejor su calor vivificante y su luz maravillosa.¹⁸

¿A qué brasa se refiere Amado Alonso? Poco antes de estas frases ha aludido a las limitaciones del creador:

Bien sabemos que el goce estético que el poeta puede salvar y convertir en cristalino edificio de luz y de sonido, es apenas una sombra de aquel otro goce estético que a él lo poseía como un frenesí en el acto de la creación poética; es apenas el rescoldo de la pasada hoguera.¹⁹

Intentemos descifrar este párrafo. ¿El poeta cae en un éxtasis gozoso en el momento de la creación y de ese gozo sólo una parte puede convertirse en obra? O bien el poeta, ¿en su éxtasis gozoso, para hacerlo perdurar, crea, pero su creación produce un gozo menos intenso? Uno de los defectos de la crítica estilística es su abuso del lenguaje metafórico. Los místicos tuvieron un conocido problema de expresión, pero se referían a

¹⁶ Picon, Gaëtan: *El escritor y su sombra*; Buenos Aires: Nueva visión, 1957, pág. 12.

¹⁷ Alonso, Amado: *Materia y forma en poesía*, pág. 97.

¹⁸ Idem., pág. 96.

¹⁹ Idem., pág. 96.

temas divinos. Los estilólogos no se refieren a temas divinos y, por tanto, deberían ser menos dados a la metáfora. ¿O es que se vuelve al concepto becqueriano de la poesía como algo divino? De esta forma comprenderíamos mejor las frases de Amado Alonso. En las *Cartas literarias a una mujer*, Gustavo Adolfo Bécquer escribe:

La poesía es en el hombre una cualidad puramente del espíritu; reside en su alma, vive con la vida incorpórea de la idea y para revelarla necesita darle una forma.²⁰

Por eso, algún crítico, al estudiar a Bécquer, distingue entre la *metapoesía* (la poesía que permanece en la mente del poeta, o en su alma) y la *poesía* (la realización de la metapoesía en una forma).²¹ Semejante al pensamiento de Bécquer es de Alfonso Reyes cuando afirma:

Lo literario es un ejercicio de la mente anterior, en principio, a la literatura. Puede o no cristalizar en literatura.²²

Podríamos ahora interpretar el citado texto de Amado Alonso, diciendo que el poeta, en el frenesí del goce que le produce la metapoesía, elabora la poesía para, al final, comprender la pobreza del resultado, la escasa utilidad de su esfuerzo porque, como también escribió Bécquer:

Pero en vano es luchar; que no hay cifra capaz de encerrarlo...

Siempre siguiendo a Amado Alonso, diríamos que esa «privilegiada tensión creadora» que adquiere el espíritu y que le permite pasar de la metapoesía a la poesía, es la inspiración.²³ Esta aparece como ajena a la inteligencia del autor o, al menos, como ingobernable. También inasible, por lo que la crítica nunca puede llegar a comprender del todo la obra. Semejante idea, común a muchos estilólogos, la expresa así Gaëtan Picon:

Inevitablemente, el artista reflexiona sobre su obra, ¿pero es realmente la reflexión crítica la que dirige los pasos de la creación, dado el evidente contraste entre las intenciones y la obra? (...) Si la creación escapa a la inteligencia y al juicio del creador, ¿cuánto más oscura no ha de resultar para quien la recibe!²⁴

²⁰ Bécquer, Gustavo Adolfo: *Cartas literarias a una mujer*, en López Estrada, Francisco: *Poética para un poeta (Las 'Cartas literarias a una mujer', de Bécquer)*; Madrid: Gredos, 1972.

²¹ Celaya, Gabriel: *Exploración de la poesía*; Barcelona: Seix Barral, 1963.

²² Reyes, Alfonso: *El deslinde*, en *Obras completas*; México: Fondo de Cultura Económica, 1963, vol. XV, pág. 43.

²³ Alonso, Amado: *Materia y forma...* pág. 93.

²⁴ Picon: *El escritor...* pág. 14.

Afirmación ésta a la que, al menos, cabe exigir una demostración, porque el hecho de que el autor no comprenda su propia obra (lo que resulta harto discutible) no tiene por qué implicar la incomprensión del lector crítico. Pondría el ejemplo de los comportamientos míticos que, normalmente, no pueden ser razonados por los hombres que los mantienen y sí, en cambio, por el etnólogo o el sociólogo que los observan.

Queda la posibilidad de estudiar el carácter expresivo del lenguaje, que es el único material que poseemos de la inspiración personal del autor. Ese contenido estilístico, diferente del significativo, se encuentra en todas las categorías gramaticales, en los géneros, en el número, en los tiempos verbales, etc. El crítico busca esos caracteres en toda obra literaria, pero como el sentimiento (y por ende la nota expresiva) adquiere mayor importancia constitutiva en la lírica, abundan más los análisis de poesía que de prosa.

Explican Wellek y Warren²⁵ que cabe estudiar una obra de arte literario empezando por la fonología y la morfología, siguiendo con el léxico y elevándonos a la sintaxis. Y eso es lo que hace la estilística.

Insiste en los valores de la fonética expresiva. Como ya vimos anteriormente, los sonidos pueden despertar por sí solos determinadas impresiones, tanto si van aislados como si se encuentran integrados en sílabas o palabras.²⁶ La lírica es —repetámoslo— el género literario donde los matices expresivos se manifiestan con mayor intensidad; el poeta, pues, utilizará claramente este valor de los sonidos. Los recursos sonoros que con mayor frecuencia se encuentran en la poesía son la variedad y la insistencia, que producen contrastes y repeticiones. La reiteración de un sonido produce cacofonía si no resulta expresivo y es considerado, en otro caso, como aliteración. El estilólogo que más se ha ocupado, en España, del tema ha sido Dámaso Alonso, en sus estudios sobre Garcilaso y Góngora.²⁷ La aliteración puede presentar diversas realizaciones. Ya la propia rima es una aliteración codificada, pero aparece el verso con eco, la paronomasia, la sinfonía vocálica, el tartamudeo expresivo.²⁸ Sin olvidar

²⁵ Wellek, René y Warren, Austin: *Teoría literaria*; Madrid: Gredos, 1944 (4.ª ed.), pág. 210.

²⁶ Maurice Grammont designaba esta capacidad como expresiva (*Traité de phonétique*; París: Delagrave, 1933).

²⁷ Alonso, Dámaso: *Poesía española*; Madrid: Gredos, 1950, y *Góngora y el Polifemo*; Madrid: Gredos, 1961. Sobre la aliteración, puede verse también Caro, M. A.: *De la aliteración considerada como elegancia métrica*; Bogotá, 1928; y Bello, Andrés: *Principios de ortología y métrica*, en *Obras completas*, tomo VI, Caracas, 1948.

²⁸ Visto por Alarcos Llorach, Emilio: *La poesía de Blas de Otero*; Oviedo: Universidad, 1955.

la importancia de los ritmos, acentos, encabalgamientos, etc. Corre la estilística por este camino el peligro de confundirse con la métrica. De hecho, esto ocurre cuando olvida que su misión no es repertoriar fenómenos, sino explicar el significado expresivo que poseen.

El artículo *Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos*, de Amado Alonso,²⁹ resultó fundamental para el desarrollo de la estilística hispana en el terreno morfológico. En él, influido por las ideas de la lingüística germana, restó valor al significado conceptual de disminución, para dárselo al afectivo. Tres sentidos esenciales tendrían, resumiendo la teoría de Amado Alonso, los diminutivos: nocional, afectivo y de finalidad activa. Es curioso observar que un poeta, Federico García Lorca, quizá por su intuición de lo popular andaluz, ya había sabido ver matices semejantes en el diminutivo,³⁰ y Ramón Menéndez Pidal subraya la ternura que el diminutivo comporta en las obras de Santa Teresa.³¹

La estilística saca el mayor partido a las matizaciones del léxico y, en el plano morfológico, detecta la frecuencia de empleo de las distintas partes de la oración, para definir un estilo, ya descriptivo, ya dinámico, ya circunstanciado, etc.

Además de las matizaciones en la significación y el valor de las palabras que ya indicaban Bally y su escuela, la estilística intenta penetrar en la razón del uso de determinados tipos de palabras: arcaísmos, neologismos, dialectalismos, extranjerismos, considerando que su empleo no es indiferente. Los poetas barrocos, con sus cultismos y otros recursos, se apartaban del lenguaje común; los modernistas, buscaban crear un mundo fabuloso por medio de los exotismos.

En la sintaxis van a encontrarse todos los procedimientos estilísticos empleados por el escritor. En ese nivel sintáctico se combinarán, según el uso normativo o bien contra ese mismo uso. Conocer la estilística de la lengua habrá servido para localizar las manifestaciones personales del pensamiento en la obra. Y ahí comienza la estilística del habla. La busca de cualquier apartamiento de la norma ha guiado el análisis.

²⁹ Recogido en Alonso, Amado: *Estudios lingüísticos (temas españoles)*; páginas 161/189.

³⁰ García Lorca, Federico: «Granada (paraíso cerrado para muchos)», en *Obras completas*; Madrid: Aguilar, 1954, pp. 5 a 7. Dice, en la página 5: «El diminutivo no tiene más misión que la de limitar, ceñir, traer a la habitación y poner en nuestra mano los objetos o ideas de gran perspectiva».

³¹ Menéndez Pidal, Ramón: «El estilo de Santa Teresa» en *La lengua de Cristóbal Colón*; Madrid: Espasa-Calpe (Austral), 1942, pp. 145/174. Dice en las páginas 155/156: «Trayendo el diminutivo a los asuntos de mayor dignidad y empeño para deslizar en ellos una conmoción de ternura (...) o buscando alguno de los otros matices semánticos, sobre todo el de humilde poquedad y el despectivo».

Haciendo, pues, una observación sobre el propio texto, examinando con todo pormenor los significantes lingüísticos, las técnicas de la estilística van a servir para comprender mejor cada obra literaria. Con todos sus defectos —o, mejor, sus insuficiencias— la estilística posee el mérito de buscar en el texto lo que es la literatura y lo que constituye el estilo de un autor. Atiende, como explica Amado Alonso,³² a los valores poéticos y no a los históricos, filosóficos, ideológicos o sociales, atendidos por la crítica tradicional, valores que, desde luego, nosotros no podemos subestimar y mucho menos olvidar, y en los que la propia estilística puede también encontrar ayuda. Como resumía, hace tiempo, Fernando Lázaro Carreter,³³ la estilística «nos sirve de poderoso auxiliar del análisis, pero resulta impotente para dar un juicio de valor sobre la obra analizada [...], juicio de valor (que) surgirá en virtud de la consideración de multitud de factores además de la expresión».

³² Alonso, Amado; *Materia y forma en poesía*; pág. 81.

³³ Lázaro Carreter, Fernando: «Estilística y crítica literaria», *Insula* n.º 59, 1950. Un caso curioso es el de Bennison Gray que cree en la estilística pero duda de la existencia del estilo; véase su libro *El estilo, el problema y su solución*; Madrid: Castalia, 1974.

