

Notas para un comentario de textos*

ALFREDO CARBALLO PICAZO

Profesor adjunto de Gramática general y Crítica literaria
Secretario de la «Revista de Filología Española», CSIC

El programa y el método que podemos seguir y aplicar en un comentario de texto quizá no sean los mismos que seguiremos y aplicaremos en otro, pero siempre habrá una serie de puntos en los que deberemos fijarnos, especialmente en la búsqueda de los valores expresivos del poema o del fragmento en prosa. Se han levantado algunas voces contra la posibilidad de enseñar y llevar a la práctica un comentario según una falsilla común. Los que adoptan esta postura, cierran el camino para despertar la sensibilidad de la mayoría. Pocos pueden intentar el trabajo estilístico a partir de una intuición feliz—que presupone, lógicamente, una formación filológica nada despreciable—; muchos pueden, familiarizados con el comentario de textos, apreciar las circunstancias que hacen de cada uno, de cada texto, una obra artística singular.

La aproximación estilística a la raíz de la poesía o del fragmento en prosa y el comentario de textos no constituyen algo distinto en la cumbre, pero sí en la realidad de la Enseñanza elemental

* Se inicia con esta entrega un estudio de nuestro colaborador el profesor y filólogo Alfredo Carballo Picazo, dedicado al tema del comentario de textos literarios en la enseñanza. Preparado especialmente para este trabajo, Carballo Picazo presenta en primer término más notas sobre el tratamiento de la fonética, la métrica, la semántica y la retórica en relación con el texto literario que se pretende comentar. Una bibliografía comentada cierra esta primera parte. En nuestros dos próximos números se presentarán dos ejemplos prácticos de cómo ha de realizarse el comentario de textos: el primero se centra en los 34 versos del poema «Castilla», de Manuel Machado; el segundo, en el soneto de Quevedo, cuyo verso termina: «polvo serán, mas polvo enamorado». REVISTA DE EDUCACIÓN estima como muy útiles al profesorado estas notas para realizar el comentario de textos literarios.

—el Bachillerato—. Son dos niveles: el comentario de textos, inferior; la estilística, superior. El primero facilita el ejercicio de la segunda.

Con un criterio realista, he pensado que sería útil señalar una serie de puntos que el alumno tendrá presente cuando empiece la azarosa aventura del comentario. En un caso concreto, tal vez el texto no reaccione ante un estímulo determinado: reaccionará ante otros. El alumno, agotada la falsilla, procurará dar sentido a los datos obtenidos. Sin esa interpretación última, unificadora, carecerían de valor. Un comentario—perdónese la paronomasia—no debe ser nunca un cementerio. Conviene recordar la definición de Helmut Hatzfeld: «*L'explication de textes... ne veut dire autre chose que de trouver les détails stylistiques importants et uniques, lesquels émanent d'un motif central et contribuent à comprendre l'unité artistique de l'oeuvre, ou d'une des ses parties représentée par le texte à expliquer*» (1).

Existe un librito que nunca recomendaremos bastante, de Fernando Lázaro Carreter y E. Correa Calderón: *Cómo se comenta un texto en el Bachillerato* (2). En él, sus autores señalan las fases de un método eficaz; Lázaro y Correa no tratan sistemáticamente de los puntos de interés—fonética, morfología, métrica, semántica, sintaxis—en un comentario cualquiera. Atienden más al método que a esos aspectos.

En el espacio de que disponemos ahora, resultaría imposible considerar el comentario de modo integral e inútil repetir lo que Lázaro y Correa han expuesto. Por ello, aconsejo la lectura de su libro, y me limitaré a recordar algunos puntos de los campos mencionados en orden a los valores expresivos de este o de aquel texto.

(1) *Initiation à l'explication de textes français*. München. Max Hueber Verlag, 1957, pág. 8.

(2) *Cómo se comenta un texto en el Bachillerato. Grados elemental y superior. Curso preuniversitario*. Salamanca, Anaya, 1957, 2.ª edición, con reformas. Madrid. Ediciones Anaya, 1960.

FONÉTICA

Los elementos fónicos que integran una palabra no sólo tienen un lado material, físico; van unidos, a veces, a sensaciones no acústicas; impresionan de manera muy distinta, muy subjetiva, al lector, al oyente. Desde los primeros pasos en el estudio de la estructura fónica de las palabras, abundan las noticias sobre el valor expresivo de los sonidos—llamémosles así para simplificar el problema—. Por ejemplo: en el *Cratilo*, de Platón. Pero esta correspondencia no se da siempre.

En una *onomatopeya* (3), el valor pictórico, imitativo, predomina sobre el nocional, sobre la idea, el concepto. Todo el mundo, al oír la palabra *zig-zag*, siente el movimiento rápido, velocísimo, desde la vocal *i*, cerrada, a la vocal *a*, la más abierta; la oposición *i-a* sugiere, en nosotros, por su extrema variedad, un cambio de rumbo, pendular. Este es un caso aislado, la *onomatopeya*, y una interpretación objetiva de la misma terminará siempre por considerarla algo excepcional en el sistema del lenguaje. Entre el significante, la palabra, y el significado, el concepto unido a ella, existe, en general, una relación puramente arbitraria. A una misma idea corresponden diversos significantes: *calle*, español, y *Strasse*, alemán, expresan idéntico concepto, pero con distintas palabras.

Reconocida la arbitrariedad del signo y la anomalía de la *onomatopeya*—no todos la sienten con la misma acuidad o, sencillamente, no la sienten—, hay que admitir que los sonidos pueden despertar, solos o integrados en sílabas, palabras, grupos de palabras, una *impresión* determinada. Los sonidos con esa capacidad fueron designados por Mauricio Grammont (4) «expresivos», y la fonética, desde ese punto de vista, expresiva. Encontramos rarisísimamente los sonidos aislados, y, por eso, más que hablar de la luminosidad y claridad de las vocales abiertas o del carácter sombrío, oscuro de las cerradas o de la sequedad y aspereza de las oclusivas en sí mismas, conviene estudiar los efectos expresivos de vocales y consonantes en la palabra o en unidades superiores a la palabra. Dos son los recursos fundamentales buscados por el poeta: la variedad y la insistencia, el contraste y la repetición, en una escala infinita de matices. La repetición de un mismo sonido o la reiteración de sonidos fonéticamente próximos, *aliteración*—vocálica, consonántica,

mixta (5)—, despierta una resonancia afectiva, sensorial, al margen de lo acústico («Les parfums, les couleurs et les sons se répondent», decía Baudelaire). Dos ejemplos clásicos: Garcilaso, en la Egloga III, versos 79-80, escribe:

en el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba (6).

Las fricativas *s* prolongan la sensación de mansedumbre, de suavidad, de aire detenido, quieto; la vibrante múltiple *rr* rompe, con una prolongada resonancia, el descanso, alborota estrepitosamente la tranquilidad.

Góngora describe la gruta de Polifemo:

caliginoso lecho, el seno oscuro
ser de la negra noche nos lo enseña
infame turba de nocturnas aves,
gimiendo tristes y volando graves

(Versos 37-40) (7).

A los procedimientos léxicos—adjetivos, sustantivos—, poéticos—metáforas, epítetos—, Góngora añade, en la descripción de lo tenebroso, la expresividad fonética, reforzada aquí por los acentos rítmicos. Dos vocales *u*, heridas por el acento rítmico, sitúan el verso en una zona sombría. Y esa impresión es mayor porque se repiten la *t* y la *r*, es decir, una sílaba, y la *r*, como Dámaso Alonso puntualiza, arrastra aún más la impresión provocada por la vocal. Y hay algo más: el acento no sólo destaca lo sombrío en las vocales; la primera y la última palabra, *infame* y *aves*, llevan el acento sobre la *a*, la vocal antípoda de la *u*. Pasamos de la *a*, abierta, a la *u*, cerrada, velozmente.

A veces la aliteración nos parece un *tartamudeo* expresivo—el término procede de Emilio Alarcos Llorach—; aflora, monótona, en la superficie del verso:

... como un naufrago atroz que gime y nada,
trago trozos de mar, y agua rosada (8).

grita Blas de Otero, poeta de nuestros días. Emilio Alarcos Llorach ha insistido en la utilización de este recurso no sólo para colorear un verso, dos versos, sino para distinguir—oponer, variar—las estrofas. Con mejor o peor suerte, la aliteración ha sido un procedimiento empleado en todas las épocas y lugares—especialmente en la literatura germánica.

(5) Sobre la aliteración, además de las obras antes mencionadas, véase M. A. CARO: *De la aliteración considerada como elegancia métrica*. Obras completas. Tomo V. Bogotá. 1928, págs. 110-119; M. MÉNDEZ BEJARANO: *La ciencia del verso*. Madrid. Suárez, 1908, págs. 181 y siguientes; A. BELLO: *Principios de Ortología y métrica*. Caracas. 1955, págs. 454-57.

(6) DÁMASO ALONSO: *Poesía española*. Madrid. Gredos. 1950, págs. 77 y siguientes. Sobre la aliteración y otros recursos aquí vistos, consúltese DÁMASO ALONSO: *Góngora y el «Polifemo»*, I. Madrid. Gredos. 1961, páginas 153 y siguientes.

(7) DÁMASO ALONSO: *Ob. cit.*, págs. 347 y siguientes.

(8) EMILIO ALARCOS LLORACH: *La poesía de Blas de Otero*. Oviedo. 1955, pág. 108.

(3) Sobre la *onomatopeya*, M. GRAMMONT: *Traité de phonétique*. París. Delagrave. 1950, págs. 377 y siguientes; K. BÜHLER: *La onomatopeya y la función representativa del lenguaje*, en «Psicología del lenguaje.» Buenos Aires. Paidós. 1952, págs. 74-87. Para todos o casi todos los aspectos fonéticos, retóricos, etc., considerados aquí, puede consultarse el libro de W. KAYSER: *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid. Gredos. 1954, y RENÉ WELLEK y AUSTIN WARREN: *Teoría de la literatura*. Madrid. Gredos. 1953, con abundante bibliografía los dos.

(4) M. GRAMMONT: *Traité de phonétique*, págs. 403 y siguientes:

Llega a un artificio extremo en la *sinfonía vocálica*, cuando los acentos primero y último de un verso caen en una misma vocal e idénticas vocales preceden y siguen, en esas palabras, a la vocal acentuada. Así Juan de Mena, precursor de Góngora, insiste en ese recurso, estudiado felizmente por José Manuel Blecua:

levánte la fama su voz inefáble (3e) (9).

Emilio Alarcos ha incluido acertadamente ejemplos de rima interna o casi rima interna en la alteración: *el*, rima, salpica los versos una y otra vez.

Mademoiselle Isabel, rubia y francesa,
con un mirlo debajo de la piel,
no sé si aquél o ésa, oh *mademoiselle*
Isabel, canta en él o si él en ésa (10).

Los versos con *eco* constituyen un ejemplo especial de aliteración. Baltasar del Alcázar, en un diálogo entre el *Eco* y un galán, confía al Eco, de acuerdo con su nombre, las palabras iguales al final de la última del verso anterior. Podrían citarse otros muchos ejemplos.

GALÁN: En este lugar me *vide*
cuando de mi amor partí;
quisiera saber de mí,
si la suerte no lo *impide*.
ECO: *Pide* (11).

Antes hemos hablado de *tartamudeo silábico*. Se da en casos de violencia, de turbación: aparecen repetidas sílabas en contacto:

y un *cuchillo*,
chillando, haciéndose pedazos (12).

Y la *rima interna* y la *rima*—luego volveremos sobre este punto—, en fin de cuentas, no son más que casos de aliteración, sujetos a unas normas.

Lo fonético roza con el campo significativo en ejemplos de otro tipo. Se trata de la casi total semejanza fonética entre dos palabras de distinto significado. La preceptiva llama a este recurso *paronomasia* o *agnominación*.

que un *hombre*, a *hombros* del miedo (13).

El oyente, el lector menos, al escuchar la sucesión de sonidos, identifica, en principio e intuitivamente, los significados, pero la aparición de un sonido distinto trastorna la identificación; de ahí el valor enfático del recurso. Dentro de la fonética expresiva incluye Grammont, entre otros

—reduplicación, enlaces, etc.—, el *ritmo*, la *rima*, el *acento de insistencia*, el *tono* y la *entonación*.

Samuel Gill Gaya define el *ritmo*, en su más amplio sentido, como «la repetición en el tiempo de ciertos fenómenos (apariencias)» (14). Nos limitamos por ahora a tratar del ritmo en la poesía. Emilio Alarcos distingue cuatro clases en ese campo:

- a) Secuencia de sonidos, de material fónico.
- b) Secuencia métrica, de sílabas acentuadas o átonas, según un esquema determinado.
- c) Secuencia de funciones gramaticales, acompañadas de entonación.
- d) Secuencia de contenidos psíquicos (sentimientos, imágenes, etc.).

Resulta difícil separar, en la realidad viva del poema, esos elementos. Insistiremos en alguno—*a* ya lo hemos visto—. A veces la unidad sintáctica (frase, miembro de frase) y la unidad métrica (verso) coinciden (*esticomitia*). «La perfecta coincidencia de ambos ritmos nos dará, en general, una sensación de sosiego y de equilibrio» (15).

Son las tres de la tarde. Julio. Castilla.
El sol no alumbra, que arde; ciega, no brilla.
La luz es una llama que abrasa el cielo;
ni una brisa una rama mueve en el suelo.
Desde el hombre a la mosca todo se enerva:
la culebra se enrosca bajo la yerba;
la perdiz por la slembra suelta no corre,
y el cigüeño a la hembra deja en la torre...

canta Zorrilla en *La siesta*. Los versos nos contagian la serenidad de la circunstancia geográfica: lentos, con un ritmo detenido, valen por sí mismos.

Este ritmo, que Emilio Alarcos llama *fluyente*, no es habitual: coincidencia del ritmo métrico y del sintáctico, del verso y de la frase o miembro de la frase. Abunda más el *encabalgamiento*: la unidad de sentido no cabe en los límites de un verso; rebosa de uno a otro. Viejo recurso, Dámaso Alonso lo ha estudiado de manera definitiva. Distingue dos tipos fundamentales: el *suave*, que prolonga un verso en el otro; el *abrupto*, que fluye sólo hasta parte del verso siguiente. El primero nos parece natural; como si se tratase de un verso largo, dividido en dos artificioosamente:

con tanta mansedumbre el cristalino
Tajo en aquella parte caminaba,
que pudieran los ojos el camino
determinar apenas que llevaba (16).

En el abrupto el verso prolongado se rompe súbitamente. Por eso expresa no suavidad, sosiego, sino aspereza, violencia:

peinando sus cabellos de oro fino
una ninfa, del agua, do moraba,
la cabeza sacó, y el prado ameno
vido de flores y de sombra lleno (17).

(9) JUAN DE MENA: *El Laberinto de Fortuna, o Las Trescientas*. Edición de J. M. Blecua. Madrid. Espasa-Calpe. 1943, págs. LXXIX y siguientes. Sobre los juegos vocálicos, véase E. MARTÍNEZ TORNER: *Estudios sobre estilística literaria española*. Oxford. 1953.

(10) E. ALARCOS LLORACH: *Ob. cit.*, pág. 46.

(11) MARTÍN DE RIQUER: *Resumen de versificación española*. Barcelona. 1950, pág. 80.

(12) E. ALARCOS LLORACH: *Ob. cit.*, pág. 111.

(13) *Idem*, pág. 105.

(14) *El ritmo en la poesía contemporánea*. Barcelona. 1956, pág. 7.

(15) E. ALARCOS: *Ob. cit.*, pág. 69.

(16) *Poesía española*, pág. 64.

(17) *Idem*, pág. 71.

El encabalgamiento realza las palabras, especialmente la última del verso primero y la última de su prolongación. Al leer el verso saltamos con rapidez la pausa métrica, en busca de la continuación en el verso siguiente, pero la pausa, por breve que sea, sitúa en primer plano la palabra última; en la prolongación también la última palabra —sobre todo en el encabalgamiento abrupto— cierra bruscamente la secuencia, acompañada, casi siempre, por orden afectivo en la serie de términos.

El encabalgamiento abrupto repetido, y con una fuerte pausa en el límite de la prolongación, impone un ritmo vertiginoso, fracciona los versos en unidades menores:

Me haces daño, Señor. Quita tu mano
de encima. Déjame con mi vacío,
déjame. Para abismo, con el mío
tengo bastante. Oh Dios, si eres humano... (18).

En el verso libre el encabalgamiento no está determinado por razones métricas: obedece a otras causas, en las que, de momento, no podemos entrar.

La rima, desde el punto de vista fonético, constituye un instrumento utilísimo (19). Expresa monotonía en casos de reiteración —mester de clerecía—; cambia, muchas veces, con las situaciones y con los personajes; refleja intenciones irónicas o cultas en las esdrújulas; en Calderón, las agudas traslucen, frecuentemente, terror; espanto; las pobres o fáciles, escasa imaginación...

Las posibilidades expresivas del acento son enormes. Interesa fijarse especialmente en el realce, por medio de los rítmicos, de sonidos iguales o contrapuestos, de una misma o diferente escala, palabras de idéntica o diversa categoría gramatical, de próximo o vario significado.

el agua baña el prado con sonido.

Un endecasílabo casi totalmente yámbico (átoma, tónica).

Los acentos hieren tres vocales *a*, situadas en cumbres expresivas, claras, luminosas (20). Recuerdese el ejemplo antes mencionado de Góngora: *infame turba de nocturnas aves*. El acento rítmico destaca las palabras más importantes, las sílabas más importantes en la maravilla del verso, y crea, así, una andadura distinta, variada, de acuerdo con los distintos tipos de ritmos. Lo veremos al tratar ahora del octosílabo.

A los metros corresponden también valores expresivos. El corto, rápido, refleja dinamismo, precipitación; el verso largo andadura pausada, aire solemne. ¡Qué diferentes los versos de *La canción*

del pirata, de Espronceda, tumultuosos, de la tranquila majestad del alejandrino! Y dentro de un mismo metro, las posibilidades expresivas son muchas. Por ejemplo, el octosílabo. Julio Saavedra Molina distinguía treinta variedades acentuales del octosílabo. Representa Saavedra una actitud tan extremosa como la de los preceptistas que niegan a las sílabas anteriores a la séptima posibilidades de disposición acentual. Pregunta, con razón, Tomás Navarro Tomás: ¿los tipos distinguidos por Saavedra expresan siempre una clase de indudable valor rítmico? Navarro considera sólo tres: trocaico, dactílico y mixto:

El trocaico, con dos sílabas de anacrusis, tiempo marcado en la tercera y el débil en la quinta y periodo de dos cláusulas bisílabas:

— — — — —

El dactílico, sin anacrusis, tiempo marcado en la primera sílaba y el débil en la cuarta, periodo de dos cláusulas trisílabas:

— — — — —

Y el mixto, con una sílaba en anacrusis, tiempo marcado en la segunda sílaba y el débil en la cuarta o quinta:

— — — — — ; — — — — —

Ejemplos de octosílabos del artículo de Navarro Tomás:

Trocaico:

Aromosa, blanda viola,
para y sola en el jardín,
embalsama regalada
la alborada del abril.

(ESPRONCEDA. *A Matilde.*)

Dactílico:

Pláceme, dijo Rodrigo;
pláceme, dijo, de grado...
Tú me destierres por uno,
yo me destierro por cuatro.

(*Romance de la Jura de Santa Gadea.*)

Mixto:

Se acerca gran cabalgata,
y vese claro y distinto
que Diego Estúñiga el joven
es de ella jefe y caudillo.

(DUQUE DE RIVAS. *Don Alvaro de Luna.*)

Calzadas espuelas de oro,
valona de encaje blanca,
bigote a la borgoñona,
melena desmelenada.

(ZORRILLA. *A buen juez, mejor testigo.*)

(18) E. ALARCOS: *Ob. cit.*, pág. 73.

(19) R. DE BALBÍN: *Acerca de la rima*. «Revista de Literatura», 1955, núms. 15-16, págs. 103-111.

(20) D. ALONSO: *Poesía española*, págs. 57-58.

El predominio de una de las modalidades produce una impresión concreta: al trocaica, de arranque suave, se presta al canto y al lirismo; la dactilica, de prelude abrupto—prácticamente cero—sirve para la expresión dramática; la mixta, intermedia, tiene empleo, sobre todo, en el diálogo y en el relato. La alternancia de los tres tipos diluye los rasgos peculiares de cada uno de ellos. El poeta emplea conscientemente esta o aquella modalidad: el ritmo dactílico, por carecer de anacrusis, suele abrir un parlamento o cerrarlo con energía; el trocaico, de prelude suave, forma parte de los fragmentos descriptivos (21).

Más conocidas las posibilidades acentuales del endecasílabo, objeto de vivas polémicas, sobre todo en el XIX; conviene recordar que Pedro Henríquez Ureña ha estudiado especialmente los endecasílabos con acento interno necesario en la sexta—yámbico, heroico—, con acentos en cuarta y octava—sáfico—y con acento en cuarta. Remito a su artículo (22).

Hemos aludido al ritmo acentual. Recuérdese, por vía de ejemplo, el intento de Rubén Darío de acomodar, basándose en el acento, la métrica clásica en la versificación española y las muchas variedades expresivas latentes en ese ritmo.

Antes de pasar a otros recursos interesa tener presente la *sinalefa*, de orden fonético-métrico, que funde las palabras y que, practicada reiteradamente, las traba en unidad firme. Dámaso Alonso cita unos versos de Garcilaso en donde la sinalefa tiene un valor expresivo bien claro:

movióla-el sitio-umbroso, -el manso viento,
el suave-olor de-aquel florido suelo (23).

Tomás Navarro ha estudiado cuidadosamente la *entonación* en el español (24); si a sus trabajos, fundamentales, añadimos otros, de Samuel Gill Gaya y de E. Martínez Torner, por ejemplo, resulta fácil considerar el tema. Conviene fijarse en la entonación expresiva: interrogativa, volitiva-exhortativa, exclamativa. La emoción se trasluce de muchas formas: por el orden de palabras, la frecuencia de elementos gramaticales, léxicos, etcétera. Y, sobre todo, por la entonación. Una frase cualquiera, con una u otra entonación, cambia de intención: se carga de ironía, de desprecio, de alegría: *El señor ha dado una buena fiesta*. Entonación objetiva, neutra. Pero con entonación exclamativa puede, teniendo presente el contexto, significar ironía: *¡El señor ha dado una buena fiesta!*, si la fiesta ha sido lamentable, misera. La abundancia de oraciones exclamativas, de interrogativas, refleja animación, cambio de sentimientos tal vez.

(21) T. NAVARRO TOMÁS: *El octosílabo castellano y sus modalidades*. Estudios hispánicos. Homenaje a A. M. Huntington. Wellesley, Mass. 1952, págs. 435-45.

(22) PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA: *El endecasílabo castellano*. «Boletín de la Academia Argentina de Letras» 1944, XIII, págs. 725-828.

(23) *Poesía española*, págs. 74-75.

(24) *Manual de pronunciación española*. Madrid. 1950; *Manual de entonación española*. Nueva York. 1948.

Influye decisivamente en el ritmo la *reiteración léxica*, del mismo elemento sintáctico o de secuencias más amplias. En cualquier caso, la reiteración intensifica el elemento repetido. Decir *café-café*, casi un compuesto, no es lo mismo que decir *café* simplemente. Reiteración inmediata, apositiva: *Luis es bueno, bueno*. Reiteración copulativa: *Trabajo y trabajo*. Reiteración por medio de *que*: *erre que erre, anda que anda*. Pero estas reiteraciones pueden complicarse en la *diseminada*: una palabra o unas palabras se repiten en los versos, aquí y allá, para insistir en la trabazón del poema. No vamos a insistir en algo del dominio común. Recuérdese sólo que Góngora se sirve de la *correlación*, una y otra vez, artificioosamente:

Ni en este monte (A₁), este aire (A₂) ni este río (A₃)
corre fiera (B₁), vuela ave (B₂), pece nada (B₃),
de quien con atención no sea escuchada
la triste voz del llanto mio;

y aunque en la fuerza sea del estío
al viento mi querella encomendada
cuando a cada cual de ellos más le agrada
fresca cueva (C₁), árbol verde (C₂), arroyo frío (C₃),
a compasión movidos de mi llanto
dejan la sombra (D₁), el ramo (D₂) y la hondura (D₃)...

El soneto de Góngora, ejemplo tomado de Dámaso Alonso, de indispensable consulta para el estudio de la correlación, revela premeditado servicio de la palabra poética al ingenio y al equilibrio numérico. En el soneto citado, Góngora ordena los versos en torno a cuatro pluralidades trimembres:

monte (A ₁)	aire (A ₂)	río (A ₃)
corre (B ₁)	vuela (B ₂)	nada (B ₃)
cueva (C ₁)	árbol (C ₂)	arroyo (C ₃)
sombra (D ₁)	ramo (D ₂)	hondura (D ₃)

La *reiteración sintáctica* no presenta tantas dificultades como la léxica: repite elementos con la misma función gramatical: *Luis escribe cartas, artículos, anuncios*. *Cartas, artículos, anuncios* desempeñan la misma función: complementos directos. Desde el punto de vista sintáctico, el orden no progresa en la reiteración. Unas veces se debe a economía expresiva; otras, a insistencia, a énfasis.

El *paralelismo* es una variedad de la reiteración en el ritmo. Viejo recurso—abunda en la poesía bíblica, en la poesía oriental—, presenta tres tipos fundamentales:

1.º Sinonímico o de analogía: repite en el segundo miembro y con términos equivalentes la idea expresada en el primero.

2.º Antitético: se contraponen las ideas.

3.º Sintético: se completa y desarrolla en el segundo miembro lo expresado en el primero.

Sinonímico:

sálvame, Dios mio, de mis enemigos; líbrame de los que me asaltan.

Antitético:

donde hay soberbia, allí habrá ignominia; mas donde hay humildad, habrá sabiduría.

Sintético:

más fruto alcanza reprensión en juicioso que cien azotes en necio.

El paralelismo, por su carácter artificioso, revela ya claramente una intensión expresiva particular; se emplea en casos de énfasis y abunda, como es sabido, en el conceptismo. Aumenta la eficacia del paralelismo—propio de la poesía popular—en la *anáfora* que repite una o varias palabras al principio de varias frases de un período—o versos.

Fray Luis de León, en un soneto *imitación del Petrarca*, repite *ahora* una y otra vez en los cuartetos, opuestos, por este y otros rasgos, a los tercetos:

«Agora con la aurora se levanta
mi luz, agora coge en rico rudo
el hermoso cabello, agora el crudo
pecho ciñe con oro y la garganta;

agora vuelta al cielo, pura y santa,
las manos y ojos bellos alza, y pudo
dolerse agora de mi mal agudo;
agora incomparable tañe y canta.»

Así digo, y del dulce error llevado
presente ante mis ojos la imagino
y lleno de humildad y amor la adoro;

mas luego vuelve en sí el engañado
ánimo y, conociendo el desatino,
la rienda suelta largamente al lloro.

Recordemos otro ejemplo clásico: el bellissimo soneto de Góngora que empieza:

Mientras por competir con tu cabello,
oro bruñido, el sol relumbra en vano,
mientras con menosprecio en medio el llano
mira tu blanca frente el lilio bello;

mientras a cada labio, por cogello,
siguen más ojos que al clavel temprano,
y mientras triunfa con desdén lozano
del luciente cristal tu gentil cuello...

La *anáfora* destaca un elemento o varios y crea así un ritmo monótono, insistente, enfático, que acelera, generalmente, el curso de la afectividad.

METRICA

En el apartado anterior hemos aludido a unos cuantos, muy pocos, casos de interés en el campo de la *métrica*: rima, acentos rítmicos, encabalgamientos, variedades acentuales del octosílabo, versificación cuantitativa, etc. Conviene añadir que la estrofa escogida por el poeta responde muchas veces a una intención expresiva. Lope, en el *Arte nuevo de hacer comedias*, aunque sus consejos no puedan tomarse excesivamente en serio,

advertía la adecuación entre la estrofa y el contenido: décimas, quejas; sonetos, para los que aguardan; romances, relaciones; octavas, relaciones; tercetos, cosas graves; redondillas, cosas de amor (25). García Rengifo indicó también la acomodación de los metros a los diferentes temas—redondillas, para los conceptos agudos, comedias y diálogos—. Y de manera parecida, Cascales, Martínez de la Rosa, entre otros, siguen la misma línea que Lope, duramente criticado por Luzán (26). En un texto de considerable extensión conviene fijarse en las estrofas utilizadas. Corresponden a la calidad de los personajes, a la variedad de las situaciones. Y dentro de la estrofa habrá que estudiar las clases posibles. Manuel de Montoliú lo ha hecho en el caso concreto de los sonetos de Góngora.

No se trata de una norma sin excepciones, pero en la mayoría de los casos el cambio de estrofa se justifica por la categoría del personaje, la situación o el tono. Por ejemplo, Lope de Vega emplea en *El villano en su rincón*, escenas I-V del acto primero, redondillas en los diálogos de Otón, Finardo y Marín, Lisarda y Belisa, Juan Labrador, Fileto, Bruno y Salcano, una estrofa ágil, intrascendente, apropiada para el zigzag de las preguntas y respuestas, el juego de los conceptos y de las palabras. En la escena VI cambia la estrofa: Juan, el villano dichoso, da gracias a Dios por el estado en que le ha puesto. La alternancia de heptasílabos y endecasílabos permite al personaje dilatar o contraer el ritmo, grave, solemne de las alabanzas y no le sujeta a un número forzado, rígido. En la escena IX interrumpen el Rey y su acompañamiento las redondillas con endecasílabos sueltos y pareados. En el caso anterior justificaba el cambio de tema; ahora, el personaje. Falta aparentemente a la norma el diálogo entre el Rey y la Infanta de la escena XII. El tema y el personaje explican el soneto de los versos 2306-2319, en boca del Rey; sólo el tema, el soneto de los versos 2706-2719, recitado por Lisarda.

MORFOLOGIA

En el campo morfológico interesa destacar algunos, muy pocos, puntos: la *composición*, *afijación*, *naturaleza de las partes del discurso*. La *composición* tiene escaso interés, aunque sea un rasgo típico del barroco—¿quién no recuerda la burla de Quevedo?: *culta latiniparla, perihabla*, etcétera—. Más interés tiene la *afijación*. Los prefijos expresan matices fáciles de precisar: intensificación (*rebonita*, *requeteguapa*), reiteración (*revolver*), negación (*inhumano*), etc. Y más aún,

(25) *Bulletin Hispanique*. 1901, III, pág. 381. Para bibliografía sobre métrica, consúltese A. CARBALLO PICAZO: *Métrica española*. Madrid. Instituto de Estudios Madrileños. 1956.

(26) A. CARBALLO PICAZO: *Los estudios de preceptiva y de métrica españolas en los siglos XIX y XX*. «Revista de Literatura.» 1955, pág. 30.

los sufijos: aumentativos, casi siempre con matiz irónico, despectivo —*cobardón, librote*—, los despectivos —*libraco, medicucho*— y, sobre todo, los diminutivos. Amado Alonso, en un artículo todavía no superado (27), distinguió seis valores en el diminutivo:

- a) Puramente nocional, cuantitativo: *mesilla*.
- b) Emocional, expresión de afecto: *juntitos*.
- c) De frase, expresión del temple: *tiene algunos añitos*.
- d) Estético-valorativos, característicos de algunos poetas (*cuchillito*, en García Lorca); afectivo-activos: solicitan una reacción por parte del interlocutor (*una limosnita*, piden los pobres).
- e) De cortesía: rebajan la importancia de algo en relación con otra persona: *quiero hablar con usted un ratito*.

En el diminutivo predomina, corrientemente, el valor afectivo sobre el nocional: ya Fernando de Herrera, en el xvi, asignaba al diminutivo una serie de cualidades afectivas: frivolidad, sensualidad, afeminamiento, regalo, dulzura, suavidad. Herrera pretendía crear un lenguaje poético solemne, grave, y los diminutivos desdecían en ese lenguaje. Pero Santa Teresa de Jesús, llena de afecto, familiar, prodiga los diminutivos: «para que esta *centellica* de amor de Dios no se apague», «unas *devocioncitas* de lágrimas y otros sentimientos pequeños, que al primer *airecito* de persecución se pierden estas *floremitas*», con sentido despectivo el último ejemplo (28). Y como Santa Teresa, todos los escritores han escrito diminutivos cuando expresan afecto, sentimiento, positivos o no.

También el superlativo absoluto transparenta una intención enfática, valoradora de la realidad, máxime si los sufijos empleados revelan una preocupación culta —*érrimo*, sobre todo.

En la prosa doctrinal de Santa Teresa aparecen, en mayor número, los elativos sintéticos en *-ísimo* que en las cartas. Cervantes abusa de las formas elativas cuando emplea un estilo solemne y grandilocuente (29).

Pérez Galdós describe así a una de las pobres pedigrúenas de la parroquia de San Sebastián, la *señá* Casiana: «Alta, huesuda, flaca, si bien no se apreciaba fácilmente su delgadez por llevar, según dicho de la gente maliciosa, mucha y buena ropa debajo de los pingajos. Su cara larguísima, como si por máquina se la estiraran todos los días oprimiéndole los carrillos, era de lo más desapacible y feo que puede imaginarse, con los ojos reventones, espantados, sin brillo ni expresión, ojos que parecían ciegos sin serlo, la nariz de gancho, desairada; a gran distancia de la na-

riz, la boca, de labios delgadísimo, y, por fin, el maxilar, largo y huesudo» (*Misericordia*. Madrid. Hernando, 1945, página 16). Pocos verbos, y entre éstos, el imperfecto, narrativo, del verbo *ser*, fácilmente omitible, y el semicopulativo *parecer*.

Góngora, en el soneto juvenil, de 1562, que copiamos, acumula los términos descriptivos: obsérvese la colocación de un adjetivo, salvo raras excepciones —*viriles, luz, belleza, himnos, virtudes*—, junto al sustantivo, el predominio de unos y otros. En todo el soneto encontramos diez verbos, y de éstos dos con auxillar más participio (*fué fabricado, habéis usurpado*), frente a veintidós sustantivos y dieciocho adjetivos (dos de ellos con valor adverbial: *humilde, piadoso*) y una construcción adjetiva: *de oro*. Poesía pictórica.

De pura honestidad templo sagrado,
cuyo bello cimientó y gentil muro,
de blanco nácar y alabastro duro
fue por divina mano fabricado;

pequeña puerta de coral preciado,
claras lumbreras de mirar seguro,
que a la esmeralda fina el verde puro
habéis para viriles usurpado;

soberbio techo, cuyas cimbrias de oro,
al claro sol, en cuanto en torno gira,
ornan de luz, coronan de belleza;

ídolo bello, a quien humilde adoro,
oye piadoso al que por ti suspira,
tus himnos canta y tus virtudes reza.

Valle-Inclán cuida el detalle, destaca la cualidad, matiza el color, sitúa en primer plano, las sensaciones acústicas. Para expresar el color, el sonido, Valle-Inclán emplea adjetivos en cadena, sustantivos. A la valoración de lo sensorial une de este modo la lentitud sintáctica determinada por la reiteración de los mismos elementos morfológicos en idéntica función: «Rosarito estaba muy pálida. Su voz, un poco velada, tenía esa inseguridad delatadora del miedo y de la angustia. En vano por aparecer serena, quiso continuar la labor que yacía en su regazo. Temblaba demasiado entre aquellas manos pálidas, transparentes como las de una santa; manos místicas y ardientes, que parecían adelgazadas en la oración por el suave roce de las cuentas del rosario...» (*Jardín umbrío*. Madrid. Espasa-Calpe, 1960, página 103).

Interesa considerar la alternancia de los sufijos con otras formas expresivas: por medio de adverbios (bien, sumamente, muy...), etc.

La frecuencia de las partes del discurso y la clase de esas partes definen la naturaleza de un texto la mayoría de las veces. Es decir, la frecuencia de sustantivos, adjetivos, verbos, conjunciones, etc., y en el área de cada una, sustantivos, por ejemplo, las variedades: abstractos, concretos, etc.

La abundancia de sustantivos y adjetivos—o por separado—caracteriza el estilo nominal descriptivo, de ritmo lento.

(27) *Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos*, en «Estudios lingüísticos». Temas españoles. Madrid. Gredos. 1951, págs. 195-229.

(28) R. MENÉNDEZ PIDAL: *La lengua de Cristóbal Colón, el estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*. Madrid. Espasa-Calpe. 1942, págs. 155-56.

(29) Véase ROY JÖRNVING: *El elativo en -ísimo en la lengua castellana de los siglos XV y XVI*. «Studia Neophilologica.» 1962. XXXIV, págs. 57-85; especialmente 63 y 70.

Si por el contrario el autor quiere reflejar el dinamismo de la acción, los verbos irrumpen, a veces frenéticamente. Dámaso Alonso ha estudiado con extraordinaria agudeza la frecuencia de sustantivos, adjetivos y verbos en algunos textos de San Juan de la Cruz. Cuando el Alma, angustiada, conjura a las criaturas para que le digan si han visto al Amado, los sustantivos se yuxtaponen ordenadamente; cuando el Alma descansa en el Señor, unida a El, los adjetivos definen el ritmo, en una expansión jubilosa; resaltan matices que antes y en la veloz carrera pasaban inadvertidos (30).

La acumulación de demostrativos, posesivos, artículos y adjetivos determinantes corresponde a una intención de precisar relaciones, circunstancias. La de conjunciones causales, condicionales y finales, de trabar el periodo lógicamente.

El teatro de Calderón de la Barca se caracteriza por una intensa trabazón lógica. A la sana impetuosidad de Lope, Calderón opone el razonamiento frío. Algunos de sus personajes hablan por silogismos; naturalmente, abundan las conjunciones causales, finales y condicionales. Por ejemplo, *El Gran Teatro del Mundo*. Dice el Mundo:

Sólo no vestiré al pobre,
porque es papel de desnudo,
porque ninguno después
se queje de que no tuvo,
para hacer bien su papel,
todo el adorno que pudo,
pues el que bien no lo hiciere,
será por defecto suyo,
no mío. Y pues que ya tengo
todo el aparato junto,
venid, mortales, venid
a adornaros cada uno
para que representéis
en el teatro del mundo.

(265-278.)

Y no sólo hay que fijarse en las partes del discurso; conviene también hacerlo en la naturaleza de esas partes. Los sustantivos abstractos traducen una actitud intelectual; los concretos corresponden al estilo conversacional común, etc. Y aún más interesa la naturaleza de los adjetivos; los verbos, modales, impersonales, activos, en voz pasiva, etc.; los adverbios, simples o compuestos, etc.

Fljémonos en el último punto: los adverbios compuestos. No es indiferente el empleo de los adverbios simples o compuestos; el compuesto, por su mayor volumen y la doble acentuación, retarda el ritmo. Por ejemplo:

alma que a todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
medulas que han gloriosamente ardido,

canta Francisco de Quevedo. Amado Alonso destacó en un libro clásico, *Poesía y estilo de Pablo*

(30) D. ALONSO: *Poesía española*, págs. 309 y siguientes.

Neruda, las consecuencias del empleo de los adverbios en *-mente*, que dan a los versos un andar macizo:

... pobrementemente vestidas de gris, pacientemente
esperando en la sombra de un doloroso cine.

(*El fantasma del buque de carga.*)

porque al mar de los muertos su pasión desplómase,
violentamente hundiéndose, friamente asociándose.

(*Ausencia de Joaquín.*)

La elección de una parte del discurso implica también la preferencia por una u otra modalidad dentro de su campo, y con ello de valores expresivos particulares.

Uno o varios elementos morfológicos, uno o varios rasgos sintácticos, permiten fijar, aproximadamente, la época o el género de un texto. No hay más que comparar una página de prosa de mediados del xix con una página de un escritor del 98, por ejemplo. Escribe Gustavo Adolfo Bécquer en *El Miserere*: «Las gotas de agua que se filtraban por entre las grietas de los rotos arcos y caían sobre las losas con un rumor acompasado, como el de la péndola de un reloj; los gritos del buho, que graznaba refugiado bajo el nimbo de piedra de una imagen, de pie aún en el hueco de un muro; el ruido de los reptiles, que, despiertos de su letargo por la tempestad, sacaban sus disformes cabezas de los agujeros donde duermen, o se arrastraban por entre los jaramagos y las zarzales que crecían al pie del altar, entre las junturas de las lápidas sepulcrales que formaban el pavimento de la iglesia; todos estos extraños y misteriosos murmullos del campo, de la soledad y de la noche llegaban perceptibles al oído del romero, que, sentado sobre la mutilada estatua de una tumba, aguardaba ansioso la hora en que debiera realizarse el prodigio.» Un cambio brusco, un ejemplo especialmente buscado: Azorín. «La silla —la silla en que se sienta X— es de las llamadas de costillas; su respaldo es de caoba, los pies de carrasca y el asiento está tejido con enea. Debió de labrarse hace cuarenta o sesenta años; la enea es acentuadamente amarillenta, con lustre, y la madera brilla por el largo uso...» Han desaparecido las oraciones adjetivas en cadena, las cláusulas de participio, la artificiosa disposición del verbo respecto de los sujetos. Con la generación del 98 cambian la morfología y la sintaxis del escritor español.

SEMANTICA

La clasificación de las palabras por el tiempo —arcaísmos, neologismos—, el grado de evolución —vulgarismos, cultismos, semicultismos—, según la lengua originaria —galicismos, italianismos, anglicismos, etc.— y el área a que pertenece en la lengua —profesional, social, literaria, etcétera—, arroja abundante luz en el comentario de textos.

Julio Casares (31) señala tres tipos de valores no conceptuales en las palabras: cuantitativos, afectivos, ambientales, valores que no se manifiestan siempre, pero que a veces ocupan nuestra atención y merecen en el comentario de textos un estudio particular. Los segundos, cuantitativos, tienen menos interés desde el punto de vista expresivo; sólo deben preocuparnos cuando existe —y no lexicalizado— un desajuste entre la cantidad y la acepción concreta (aumentativos con valor neutro y diminutivo, etc.). Los afectivos y los ambientales han de considerarse con cuidado.

Una palabra expresa una idea: *viejo*, por ejemplo, persona de edad; en ese caso el valor conceptual constituye el predominante. Pero queda desplazado en *vejete*, *vejecito*, *vejestorio*. Ahí la palabra aparece teñida de una connotación expresiva: *vejete*, burla; *vejecito*, cariño; *vejestorio*, despectivo. *Carcamal* acentúa el valor afectivo, de desprecio; *matusalén*, el cuantitativo.

Carlos Bally acuñó un término feliz «valores poéticos por evocación» —los llamados «ambientales»— para designar la especial resonancia que despierta en nosotros una palabra en relación con un medio —social, profesional, temporal, local—. Una palabra, según una tabla brevísima, incompleta, puede clasificarse de acuerdo con los siguientes aspectos:

- 1.º De tono: lenguaje familiar, literario.
- 2.º De capas sociales: culta, media, vulgar, plebeya.
- 3.º De grupos profesionales: del comercio, de la iglesia, del ejército, del campo.
- 4.º Geográficas: lengua común; regionalismos, extranjerismos.
- 5.º Biológicas: infantil, generacional, de hombres, de mujeres.
- 6.º Cronológicas: arcaísmos, neologismos.
- 7.º De evolución: vulgarismos, semicultismos, cultismos.

No podemos considerar todos esos aspectos. Insistiremos en que los cultismos apartan del lenguaje común —recordemos: Mena, Herrera, Góngora, etc.—; los arcaísmos reflejan afectación —Ricardo León— o un propósito de ampliar el área léxica por medio de términos olvidados —Azorín—; los neologismos, escasa preocupación purista —Zunzunegui—; los dialectalismos, afán de salvar del olvido vocablos llenos de vida, expresivos —Unamuno—; los exotismos, de situar el texto en un ambiente artificial —Rubén Darío—, sugestivo. A grandes rasgos, claro.

Un ejemplo. El modernismo impregna la poesía de aires exóticos, de términos musicales, de extrañas resonancias. El vocabulario atrae la atención desde el primer momento.

Padre y maestro mágico, liróforo celeste
que al instrumento olímpico y a la siringa agreste
diste tu acento encantador;

¡Panida! Pan tú mismo, que coros condujiste
hacia el propileo sacro que amaba tu alma triste,
¡al son del sistro y del tambor!

(31) *Introducción a la lexicografía moderna*. Madrid. 1950, págs. 102-162.

Añádase la frecuencia y variedad del vocabulario: sinónimos, número y colocación, las series intensivas.

En unos casos el empleo de sinónimos obedece al deseo de asociar, en la memoria, un término desconocido —la palabra nueva— o impreciso a otro, familiar. Alfonso X extiende, así, el área del naciente español. En otros, el escritor busca un efecto distinto: la reiteración conceptual con variedad de significantes. Resulta difícil admitir la existencia de sinónimos perfectos; en la mayoría de los ejemplos se trata de una serie de significados próximos en una dirección determinada, casi siempre con valor intensivo, hacia el climax. Dice el Mundo, en *El Gran Teatro del Mundo*, de Calderón:

De pensarlo, me estremezco;
de imaginarlo, me turbo;
de repetirlo, me asombro;
de acordarlo, me consumo.

(217-220.)

Los juegos de palabras entran en el lenguaje figurado, en los llamados, por Casares, efectos indirectos. La metáfora y la imagen constituyen los ejemplos más destacados de ese grupo. «En la *imagen* el poeta compara algún elemento «real» (por ejemplo: *dientes*, pensemos en los de una linda muchacha) con otro elemento que llamamos «irreal» porque no corresponde a la realidad en que pensamos (erf nuestro caso, la muchacha); para que se trate de una *imagen* es necesario que el elemento «real» y el «irreal» estén expresamente mencionados; por ejemplo: «sus *dientes* eran menudas *perlas*». Llamamos *metáfora* a la palabra que designa el elemento «irreal» cuando el poeta no menciona más que a éste: cuando, por ejemplo, hablando de una muchacha no dice más que *sus menudas perlas* (para designar los dientes). Obsérvese que la comparación (*dientes* = *perlas*) es la misma, pero está ahora sugerida omitiendo los elementos reales. Es preciso no olvidar, por tanto, que una *metáfora* lleva una *imagen* implícita; o dicho de otro modo, que una *metáfora* es una *imagen* en la cual el elemento «real» está implícito, tácito, meramente sugerido» (32).

Me limitaré a sugerir unos cuantos, pocos, tipos de metáfora, según criterios distintos de agrupación:

I

a) Vivas: percibimos claramente la metáfora. *Ya está ahí ese terremoto* (= Luis).

b) Lingüísticas, léxicas o fósiles: se ha olvidado el engarce entre los dos términos relacionados (Hempel habla de metáforas ex-metáforas): pluma estilográfica.

(32) D. ALONSO: *Góngora y el «Polifemo»*, I, páginas 153-154.

II

A = término real. B = término metafórico.

- a) A es B: *Tus ojos son dos luceros*.
 b) B en lugar de A: *su luna de pergamino* (pandero).
 c) B de A: *el jinete se acercaba / tocando el tambor del llano* (Tambor = llano).
 d) B, A (aposicional): *el otoño: isla / de perfil estricto* (otoño = isla).
 e) A, b, b', b" (impresionista): *Por el olivar venían, / bronce y sueño, los gitanos* (b, b' = A) (33).

III

- a) animado por animado: *tigre 'hombre criminal'*.
 b) inanimado por inanimado: *el cristal de las aguas*.
 c) inanimado por animado: *las oleadas de la muchedumbre*.
 d) animado por inanimado: *devorado por las llamas*.

Aquí entra el estudio de los campos de procedencia de las metáforas: reino animal (*pata de gallo, perro de la puerta*): antropomórficas (*cabeza de puente, brazo de mar*), etc.; y la distinción de matices: ¿qué tipo de metáforas ha predominado en una época, en un autor concreto?

IV

Hempel distingue cuatro tipos; alguno repite otro ya visto en I.

- a) Práctica: muchas veces, eufemismos. Responden a la necesidad racional de la comunicación y a la falta de una denominación adecuada.
 b) Retórica: actúa sobre el auditorio.
 c) Afectiva: propia del sentimiento (peyorativas, mejorativas).
 d) Poéticas (34).

V

Carlos Bally distinguía tres tipos fundamentales; algunos ya vistos.

- a) Poéticas.
 b) Rituales (fijas).
 d) Lingüísticas (etimológicas o soterradas) (35).

VI

Por el grado:

- a) De primer grado: la metáfora es sencilla, directa; no sugiere otra.

b) De segundo grado: una metáfora proporciona sentido metafórico a otra palabra del contexto. *Los arados peinaban la tierra. Peinan* con el sentido de *arar* fuerza a considerar *arados* 'peines'.

El estudio de la metáfora ilumina muchos aspectos del comentario; al menos, refleja la capacidad imaginativa, las preferencias del poeta y, muchísimas veces, nos permite situarlo en un movimiento determinado, concreto.

SINTAXIS

Quedaría incompleta—más de lo que, por limitaciones lógicas, ya está—la enumeración anterior si no incluyésemos el aspecto sintáctico, fijándonos, claro es, en los valores expresivos. Como ha hecho Fernández Retamar, sigo el *Curso superior de sintaxis española* de Samuel Gill Gaya, para la teoría sólo entrevista aquí.

1. *Concordancia*.—Se emplea el plural—sociativo—por el singular con finalidades distintas: deseo de atenuar la importancia de un hecho, de una acción: *¿cómo andamos?* es la pregunta que nos incorpora, cariñosamente, a la situación del interlocutor; otras veces pretendemos diluir la responsabilidad singular en un generoso plural: *Lo hicimos en un momento de locura*; el ambiente parece justificar lo que hemos hecho nosotros solos y así se salva nuestro aislamiento. La modestia nos obliga al empleo del plural cuando el singular expresa un punto de vista demasiado presuntuoso: *creemos*; queda desdibujada la personalidad del hablante.

2. *Género*.—El empleo del neutro, signo de lo inanimado, de lo colectivo, de lo pasivo, por el género personal, masculino o femenino, refleja sorpresa y casi siempre desprecio. *Fíjate en eso*, decimos al ver a un hombre o a una mujer fuera de lo común.

3. *Artículo*.—El artículo constituye un medio eficazísimo para expresar matices expresivos. Omitido, destaca la alusión a la esencia del objeto nombrado. Recuérdese el ejemplo clásico citado por Amado Alonso; procede del *Quijote* (I, 20): *«Yo salí de mi tierra, y dejé hijos y mujer por venir a servir a vuestra merced.»* No escribe Cervantes, y podía haberlo hecho gramaticalmente, *mis hijos y mi mujer, los hijos y la mujer, unos hijos y una mujer*, etc. Los sustantivos solos alcanzan un valor dramático, categorial que perderían con esos determinantes.

El artículo al frente de una enumeración, agrupa los términos enumerados en una unidad superior. Como si los términos estuviesen encerrados entre corchetes y fuesen un solo sustantivo; con cada uno de los términos, independiza a éstos. Copio ejemplos de Amado Alonso: *«Tal embarazo le causaban la lanza, adarga, espuelas y celada con el peso de las antiguas armas»* (*Quijote*, I, 4). *«Las cuchilladas, estocadas, altibajos, reverses y mandobles que tiraba Corchuelo eran sin núme-*

(33) F. LÁZARO y E. CORREA: *Lengua y literatura española*. Cuarto curso. Salamanca. Anaya. 1960, pág. 58.

(34) H. HEMPEL: *Essence et origine de la métaphore*, en *«Essais de philologie moderne»* (1951). París. 1953, páginas 33-45.

(35) *Traité de stylistique française*. Heidelberg. 1909, I, págs. 184 y siguientes.

ro» (*Quijote*, VI, 22). Y «El buen paso, el regalo y el reposo, allá se inventó para los blandos cortesanos; mas el trabajo, la inquietud y las armas sólo se inventaron e hicieron para aquellos que el mundo llama caballeros andantes, de los cuales yo, aunque indigno, soy el menor de todos» (*Quijote*, I, 13).

4. *Oraciones simples por la calidad psicológica del juicio.*—Interesa, sobre todo, fijarse en las optativas, expresión de un deseo; exhortativas, de un mandato o de un ruego; y en las exclamativas, predominantemente emocionales. En el límite, la oración exclamativa queda reducida a una interjección o a un vocativo, desahogo frenético del sentimiento.

5. *Oraciones simples por la naturaleza del verbo.*—En las oraciones reflexivas frecuentemente encontramos un pronombre innecesario; justifica su presencia el énfasis. *Luis se comió un buen plato de sopa; no te me escapes.* Las oraciones resultarían inteligibles sin los pronombres subrayados. *Se pondera la magnitud, la importancia de la acción; me refleja el interés en la acción.* Constituyen lo que la mayoría de los gramáticos llama dativo de interés; otros—por ejemplo, Lázaro Carreter—distinguen los casos en que los dos pronombres son de la misma persona—*él se comió un plato...*; *tú no te me escapes*—, con distintas personas. En el primer caso, Lázaro habla de voz media; en el segundo, de dativo de interés. En las impersonales encontramos sujetos que fuerzan el sentido normal del verbo; *anochecemos en Toledo; su boca llovía injurias.* Américo Castro explicaba el primero por influencia árabe en el español.

6. *Orden de palabras.*—Lázaro Carreter define el hipérbaton como «alteración del orden normal de las palabras en la oración simple o de las oraciones en el periodo: *pidió las llaves a la sobrina del aposento* (Cervantes), en lugar de *las llaves del aposento a la sobrina*» (36). Marouzeau: «transposition (gr. *hyper-baton*) d'un mot, d'où résulte soit une inversion du type appelé anastrophe, soit, en un sens plus correct, une disjonction de deux termes habituellement réunis» (37). El orden de palabras, del que el hipérbaton es un caso particular, constituye un instrumento de sorprendentes posibilidades expresivas. No pretendo entrar en el tema, sugestivo, complejo.

En el acto expresivo, el hombre puede seguir varios criterios:

a) Lógico: sujeto, verbo, complementos, etcétera. Orden trabado, causal: primero, el agente; luego, la acción y, por último, los términos sobre los que recae o que condicionan ésta.

b) Impresivo: el hablante descarga bruscamente su afectividad y coloca las palabras en función de determinadas preferencias: *ayer vino Luis; vino ayer Luis; Luis vino ayer.*

(36) *Diccionario de términos filológicos.* Madrid. Gre-dos. 1953, pág. 178.

(37) *Lexique de la terminologie linguistique.* Paris. Geuthner. 1951, pág. 111.

A estos dos tipos, fundamentales, hay que añadir otros: en el estilo literario los factores rítmicos pueden alterar el orden; las palabras fundamentales o pensadas como fundamentales ocupan los vértices acentuales: como en *luciente de cristal columna*.

Naturalmente, el orden de palabras es distinto de unas lenguas a otras, de unas etapas a otras, de la lengua hablada a la escrita, de un individuo a otro, de un tono a otro, según las circunstancias particulares.

Góngora constituye el ejemplo clásico del hipérbaton al máximo. Cuando las *Soledades* y el *Polifemo* empiezan a ser conocidos, muchas cosas sorprenden a muchos. Pero lo que tal vez más alarma a amigos y enemigos es la ruptura violenta del orden de palabras: las transposiciones el hipérbaton. Así, Pedro de Valencia reprocha a Góngora las *travesuras* desmedidas en ese punto. Y las burlas de los conceptistas recaen, una y otra vez, en las transposiciones gongorinas. ¿Quién no recuerda *en una de fregar cayó caldera*? Góngora altera el orden lógico, aprovecha, hasta el límite, las posibilidades del español. En ésta, como en otras características de su estilo, tiene muy en cuenta el modelo clásico—latino—, el modelo de poetas renacentistas—Mena, Herrera—, el afán de apartarse del habla vulgar y, factor importantísimo, la finalidad estética. Góngora conoce bien esos precedentes—Mena, Herrera; otros: Villena, Arcipreste de Talavera—; en comparación con ellos, acentúa los tipos.

Separa el adjetivo del sustantivo y hace más duradera, así, la coordinación rota de los dos elementos: prolonga la eficacia del sustantivo y del adjetivo:

un torrente es su barba impetuoso.
(*Polifemo*, 8.)

un monte era de miembros eminente.
(*Polifemo*, 7.)

Dámaso Alonso menciona, en *La lengua poética de Góngora*, como hipérbaton especialmente sonoro:

de este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío,
a Polifemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es...
(*Polifemo*, 6.)

«Nótese cómo todas las palabras significativas han sido colocadas en posición de intensidad: *bostezo* y *bárbara* gozan de intensidad inicial, que en *bostezo* completa la hiante, la penosa prolongación *formidable de la tierra ... bostezo*, y en *bárbara*, se ve reforzada por la acentuación esdrújula del vocablo. Mientras que *formidable*, *melancólico* y *horror* están colocados en el punto de intensidad rítmica (sexta sílaba, en este caso), y reforzado aún el efecto de *horror* por una aliteración de *-rr-* (*sierra*)» (página 192).

Como en otros rasgos, Góngora acentúa aquí las tendencias de poetas anteriores y contempo-

ráneos. No hay separación radical entre una época y otra, pero si un progresivo recurrir al hipérbaton a medida que el tiempo pasa y la complejidad de las obras aumenta.

Dámaso Alonso distingue los siguientes tipos fundamentales:

a) Separación del sustantivo y del determinativo (*este, tanto, cuanto, aquel*, etc.) Constante en Góngora:

cuanto ya el vestido,
océano ha bebido.

(*Soledades*, I, 34-35.)

b) Sustantivo y adjetivo atributivo. No tan constante como el anterior, pero si en todas sus épocas:

pasos de un peregrino son errante.

(*Soledades*, I, 1.)

c) De + término y la palabra de que depende:

del siempre en la montaña opuesto pino
al enemigo noto
piadoso miembro roto.

(*Soledades*, I, 15-17.)

d) Artículo determinante y sustantivo:

a la, de viento cuando no sea, cama.

(*Panegírico*, 126.)

e) Artículo determinante + oración de relativo y sustantivo antecedente:

las que ya fueron corona,
son alcázaras de los cuervos
almenas...

f) Verbo al final:

invidia de las ninfas y cuidado
de cuantas honra el mar deidades era.

(*Polifemo*, 13-14.)

g) Verbo entre dos complementos:

rosas traslada y lilijs al cabello.

(*Soledades*, I, 255.)

h) Verbo y verbo auxiliar separados:

al mayor ministerio proclamado
de los fogosos hijos fué del viento.

(*Panegírico*, 255-256.)

i) Negación y verbo:

de trompa militar no o destemplado
son de cajas fue el sueño interrumpido.

(*Soledades*, I, 171-172.)

Estos son los tipos fundamentales de hipérbaton en Góngora. Otros no extrañan en castellano.

En el orden de palabras conviene fijarse, especialmente, en la colocación del adjetivo: afectivo, emocional (*blanca nieve*) y objetivo, delimitativo (*nieve sucia*).

Los adjetivos demostrativos, siempre que no sea por razones gramaticales de determinación ya dada, pospuestos, expresan cierto desprecio o valor evocador: *Mira a la mujer esa; hablamos de los tiempos aquellos...*

7. *Tiempos verbales*.—Presente de Indicativo. Nos fijamos en tres casos:

a) Histórico. Acerca a la actualidad hechos pasados para darles un tiempo que no les pertenece. Presente dramático lo llama Havers. *Cisneros dice entonces...*

b) Por futuro. La acción futura alcanza una inminencia real; expresamos la intención actual de realizar algo venidero. *Me voy a Barcelona mañana.*

c) De mandato. Lo descriptivo pasa a primer plano; el imperativo pierde su valor de mandato áspero: *te marchas a la calle y allí compras el periódico.*

8. *Pretérito Indefinido. Pretérito Perfecto*.—Aparte de los empleos justificados gramaticalmente por determinaciones temporales—unidad en curso: perfecto; unidad pasada: indefinido—, el perfecto proyecta—presente ampliado lo llama Emilio Alarcos—la acción ya hecha en el momento que vivimos, con su cargazón sentimental, afectiva; el indefinido deja la acción en un mundo fuera de nuestra área afectiva. «José Antonio dice—escribe Azorín en un artículo título así—... ¿Dice, dijo o ha dicho? Cuestión de tiempo; cuestión gramatical, pero cuestión que entraña un trascendente problema psicológico. En cierta radio madrileña se citan cotidianamente breves aforismos de José Antonio. El locutor profiere: «José Antonio dijo.» Hasta hace unos días, ese mismo locutor se expresaba así: «José Antonio ha dicho.» Al operarse el cambio de tiempos, advertimos dolorosamente que se nos ha alejado a José Antonio. Antes, José Antonio estaba a unos meses o a unos años de nosotros. ¿Dónde está ahora? En el pretérito remoto, el pretérito perfecto...»

9. *Imperfecto de Indicativo*.—El imperfecto minimiza el deseo que, en presente de Indicativo, podía tener una acepción violenta, áspera. *Quería salir un momento; quiero salir un momento.* En la misma línea, el condicional y el imperfecto de subjuntivo. Formas de cortesía.

Cuatro tiempos entran, fundamentalmente, en la descripción de hechos pasados: el presente, el imperfecto, el indefinido, el perfecto. El imperfecto—acción pasada sin un límite concreto—difumina la precisión temporal del indefinido, puntual. Por ello sirve de marco amplio para el transcurrir de la acción, en un clima evocador. Recuérdese la abundancia de imperfectos en los romances, de tono narrativo casi siempre.

10. *Futuro imperfecto de Indicativo*.—Conviven con la acepción de futuro, otros valores secundarios: el mandato, fuerte, violento. *No matarás*; a menudo en mandatos negativos; el de sorpresa: *¿me dirá eso a mi?*; y el de probabili-

dad: *será estudioso, pero no se le nota*. Los tres, expresivos. Compárese: *voy a salir — saldré*.

11. *Futuro perfecto y condicional*.—Como el imperfecto, el compuesto expresa matices de probabilidad y de sorpresa; el condicional, de corte-sía, de probabilidad.

12. *Frases verbales*.—Formadas por un verbo auxiliar—desprovisto de su significación fuerte—conjugado, seguido del infinitivo, el gerundio o el participio: *vamos a enriquecernos; anda buscando trabajo; llevo estudiadas quince lecciones*. Aparte de los valores que les corresponden—incoativo, aproximativo, reiterativo, obligatorio, hipotético, durativo, perfectivo, etc.—, su empleo está justificado por la lentitud, la distensión que ofrecen en comparación con las formas próximas simples. Entre *va a llorar* y *llorará* hay una diferencia de *templo*, mucho más lento en el primer caso; lo mismo ocurre entre *escribo* y *estoy escribiendo*. ¡Qué diferencia entre *he estudiado cinco lecciones* y *tengo estudiadas cinco lecciones*, entre *he corregido tres ejercicios* y *llevo corregidos tres ejercicios!*

13. Tres son los procedimientos para relacionar las oraciones: *yuxtaposición, coordinación, subordinación*. Hay que distinguir, en principio, entre yuxtaposición y coordinación-subordinación; en la yuxtaposición, capaz de expresar relaciones coordinantes y subordinantes, faltan las conjunciones; en los otros dos procedimientos aparecen. La yuxtaposición, el período asindético, encierra una extraordinaria fuerza expresiva. El poeta presenta sin nexo las oraciones para dar al estilo un ritmo apresurado, veloz. Así encontramos periodos asindéticos en textos que reflejan una visión desintegradora de la realidad, caótica, o en relatos de acciones rápidas. Dámaso Alonso ha estudiado los dos tipos fundamentales de relación, asindético y conjuntivo, a lo largo de nuestra literatura. El *Poema de Mio Cid* se caracteriza por un ritmo ágil, fiel traslado de la realidad viva; ese ritmo pasa a los romances. En la *Primera Crónica General* las conjunciones—innecesarias a veces—, interrumpen la marcha del relato. Confluyen los dos estilos—el segundo continúa en la prosa cronística—en *La Celestina* (38). ¿Cuál de las oraciones yuxtapuestas es la más importante? La entonación, en la expresión oral, y la presencia de imperativos, de vocativos, etcétera, constituyen índices bastantes seguros para distinguirla.

El asindetón suele coincidir con párrafos cortos. Así, por ejemplo, en Azorín. La generación del 98 rompe con el período largo, tumultuoso de la retórica del XIX. Azorín desnuda de conjunciones su prosa trabajada.

El polisindetón, abundancia de copulativas, retarda el ritmo. Caracteriza a las narraciones infantiles y sugiere la impresión de que, fatigosamente, se van añadiendo elementos con que no

contábamos en principio: *Llegaron los niños y los padres y los amigos*, etc.

14. La conjunción *copulativa*, al principio de un período, enlaza las palabras con la situación, el contexto. Confirma, como en latín, algo ya conocido (*¿Y dejas, Pastor Santo, tu grey...?*). Otras veces predomina el valor ponderativo: después de fórmula exclamativa: *¡ay, amigo, y cuántas veces me he acordado de ti!*; enlaza dos palabras iguales: *no hacía sino llorar y llorar*; entre dos palabras idénticas, reforzada la segunda con un adjetivo, un adverbio o un complemento: *es mío y muy mío*.

15. La conjunción *o* delante del primer miembro de la disyunción, intensifica ésta: *o entras o sales*. En otros casos se debilita su valor propio y, prácticamente, equivale a una identificación: *La destrucción o el amor* titula un poeta actual uno de sus libros más famosos. Y para él, amor y destrucción son lo mismo.

16. Tiene carácter enfático *pero* al frente de una cláusula: *Pero ¿quién ha venido?* Refuerza, en una exclamativa, el valor ponderativo: *¡Bien, pero que muy bien!*, con pérdida de su acepción primera.

17. *Pronombre personal sujeto*.—El español, en oposición a otras lenguas, no necesita consignar normalmente el pronombre sujeto, y ello, porque las terminaciones verbales expresan, por sí mismas, el número y la persona. El pronombre personal sujeto puede ser necesario para deshacer equívocos gramaticales: a), cuando se pueden confundir la 1.^a y 3.^a personas (*cantaba, cante, cantara, cantase, cantare, cantaría*); b), cuando un plural puede referirse a diferentes pronombres: *iremos tú y él / yo*; c), cuando pueden confundirse dos personas de distinto sexo y la misma persona gramatical: *quedaron citados Enrique y Luisa; él / ella no se presentó*. Al margen de estos casos, el pronombre sujeto expresa énfasis, que llega a veces hasta la compañía del mismo. Abunda más el pronombre en el diálogo; en la primera persona del singular del presente y del futuro imperfecto de indicativo; con verbos que significan opinión—*suponer, creer, estar seguro* etc.—; y si se enfrentan dos acciones o cualidades opuestas correspondientes a sujetos distintos: *tú vives feliz, pero yo estoy hecho polvo*. En general, la presencia del pronombre sujeto—como de adjetivos posesivos, demostrativos, artículos determinantes—refleja el deseo de precisar, subrayar.

RETORICA

La *retórica pierde*—a pesar de las lanzas rotas en su favor en los últimos años—su prestigio a fines del XIX. La generación del 98 le asestó, entre nosotros, un golpe de muerte. Pero si como arte no nos interesa ya, muchos de sus términos y de sus conceptos han pasado a la estilística. Guiraud llama a la retórica «estilística de los anti-

(38) *Ensayos sobre poesía española*. «Revista de Occidente.» Madrid, 1944, págs. 74 y siguientes.

guos». Tendremos que fijarnos en términos y conceptos del campo de la retórica o de la preceptiva y que expresan matices de énfasis o realce: interrogación retórica, apóstrofe, prosopopeya, litote, eufemismo, alusión, hipérbol, elipsis, antítesis... Todos esos términos, insisto, tendrán que tenerse en cuenta en el comentario de textos, porque todos ellos reflejan una preocupación expresiva.

BIBLIOGRAFIA COMENTADA

Las indicaciones bibliográficas siguientes van dirigidas a una minoría de profesores y a los alumnos; estoy seguro de que, para la mayoría de los primeros, nada añadirán. Faltan muchos, muchísimos títulos; unos, por desconocimiento propio; otros, porque no caben aquí.

En contraste con la pobreza bibliográfica española sobre el comentario de textos y el análisis estilístico, la francesa cuenta con una docena de libros de extraordinario interés. Por lo que respecta al campo estilístico, muy próximo al comentario, Marouzeau y Cressot facilitan abundantes noticias. Los dos siguen el camino abierto por Carlos Bally en su *Traité de stylistique française*, en 1909. Los dos libros—Julio Marouzeau: *Précis de stylistique française*. Paris, Masson et Cie., 1950; Marcelo Cressot: *Le style et ses techniques. Précis d'analyse stylistique*. Paris, PUF., 1951—tienen mucho de común. Frente a Bally, que desplaza del área estilística lo literario, Marouzeau y Cressot estudian ese aspecto y la lengua usual. El profesor encontrará en Marouzeau y en Cressot muchas sugerencias aplicables al español: fonética—calidad del sonido, expresividad, articulación, acentuación—, grafía, la palabra—fonética, volumen, estructura morfológica, semántica, calidad de la palabra, aspectos del vocabulario, el nombre propio—, las categorías gramaticales—género, número, etc.—, la frase, aspectos del enunciado—*clichés*, repetición, variación, orden de palabras, ritmo, etc.—, versificación y algunos puntos complementarios—estilo indirecto, lengua hablada, lengua escrita, etc.—. La obra de Cressot desarrolla un programa parecido al anterior, de Marouzeau. Semejante, pero no tan preciso, el libro de A. Sauvageot: *Les procédés expressifs du français contemporain*. Paris, Klincksieck, 1957, pasa también revista al aspecto fonético, morfológico, sintáctico, expresivo y léxico del francés. En caso de escoger, nos decidiríamos por Cressot o Marouzeau (39).

La bibliografía francesa sobre el comentario de textos reúne dos condiciones envidiables: la cantidad y la calidad. Frente a la exigua participación española en esa obra de interés general, los franceses se han preocupado, desde hace ya mucho tiempo, de los problemas que entraña el co-

mentario. La *Bibliografía crítica de la nueva estilística aplicada a las literaturas románicas*. Madrid, Gredos, 1955, de H. Hatzfeld, proporciona unos cuantos títulos. Lázaro y Correa Calderón han puesto al día la información. Mencionamos algunas obras: Mario Roustan: *Précis d'explication française*. Paris, Mellottée, s. a.; J. Vianey: *L'Explication française*. Paris, Hatier, 1934; J. Bezard: *De la méthode littéraire*. Paris, Vuibert, 1948; G. Rudler: *L'Explication française*. Paris, Colin, 1952; P. Pouget: *L'Explication française*. Paris, Hachette, 1952; H. Mitterand: *L'Explication française à l'oral de la Licence-ès-Lettres*. Paris, PCLL., 1953, y J. Thoraval: *Explication de textes*. Paris, Colin, 1956. Cito, la mayoría de los títulos, de segunda mano.

En España, hasta hace unos años, nada. Nuestra enseñanza, salvo rarísimas excepciones, ha descansado en la memoria, en los datos o en la lectura impresionista de los textos. Comparada con la bibliografía francesa, antes de 1957, producía sonrojo el recuento de la nuestra. Hacia 1955 empieza a hablarse oficialmente del comentario de textos. La *Guía didáctica de la Lengua y Literatura españolas en el bachillerato*. Publicación de la revista *Enseñanza Media*, 1957, incluye unas pocas páginas sobre el tema; en los *Cuadernos didácticos (Lengua y Literatura españolas)*, Madrid, 1957, se insiste en unas generalidades, sin sistema, sin método. Reflejo de las inquietudes oficiales y particulares de un grupo, el número 27-28 de la *Revista de Educación*, consagrado al preuniversitario, puede servir de guía en casos concretos. En 1957 aparece el manual, el primero en español, de Lázaro Carreter y E. Correa Calderón, para comentar un texto: *Cómo se comenta un texto en el bachillerato. Grados elemental y superior. Curso preuniversitario*. Anaya, 1957. Nunca aconsejaremos bastante la lectura y la aplicación de ese método en las clases. A la exposición teórico-práctica añaden los autores unos comentarios sencillos, llenos de agudeza y de rigor científico. ¡Ojalá nuestros alumnos universitarios fuesen capaces de redactar comentarios de esa altura! Existe una segunda edición, Madrid, 1960, con unas pocas variaciones. El preuniversitario tal vez se sienta defraudado en el momento del examen ante el comentario oficial si lo compara con el «ideal» propugnado por Lázaro y Correa; en cualquier circunstancia le será utilísimo el librito mencionado. Luego, naturalmente, hay artículos sobre textos concretos—Quevedo. Lope, Góngora, etc.—. No intentaremos, aunque su número no es excesivo, enumerarlos.

En el comentario, el alumno tiene que organizar sus conocimientos—de fonética, de morfología, sintaxis, métrica, semántica, preceptiva—en la búsqueda de los valores expresivos de unas líneas, verso o prosa. Esta conferencia pretende ayudarle en el trazado de ese programa. Le serán útiles el memento publicado por Manuel Seco en *Temas de exámenes de grado superior de bachi-*

(39) Los portugueses cuentan con manuales de *estilística*, útiles también para el español: Rodrigues Lapa, por ejemplo.

lterato. *Comentario de textos*, Madrid, Publicaciones de la revista *Enseñanza Media*, 1960; el libro de Roberto Fernández Retamar: *Idea de la estilística*, La Habana, 1958; la *Interpretación y análisis de la obra literaria*, de Wolfgang Kayser, Madrid, Gredos, 1954; *El análisis literario*, de Raúl H. Castagnino, Buenos Aires, Ed. Nova, 1953 (hay edición posterior), y las páginas de Schöckel, García López, etc. Las mías no pretenden, de ningún modo, evitar esa lectura; no sólo la aconsejo: insisto en que de esos textos he tomado ideas y ejemplos. Y supongo, naturalmente, al profesor familiarizado con Dámaso Alonso, Amado Alonso, Leo Spitzer, Carlos Bousoño, Emilio Alarcos Llorach, que tantas y tan valiosas sugerencias le proporcionarán en sus monografías.

Dámaso Alonso trata de muchos puntos vistos en estas líneas. Por ejemplo: aliteración, paronomasia, plurimembración, correlación, simetría, metáforas e imágenes, etc. En su magistral obra *La lengua poética de Góngora*, Madrid, 1950, de la aliteración; de las fórmulas estilísticas de Góngora, etc. En *Ensayos y estudios gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955, del acento, alegoría anadiplosis, metáforas e imágenes, correlación, bimetración, simetría bilateral, pluralidades, hipérbolos, juegos de palabras, endecasílabo y octava, paronomasia, ritmo, reiteración. Resulta indispensable la lectura de *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1950, para todos los puntos mencionados.

Fonética: El libro de Mauricio Grammont: *Traité de phonétique*, París, Delagrave, 1950, facilita abundantes datos sobre la fonética expresiva; le siguen Marouzeau y Cressot. Para el español, además de los libros citados, pueden consultarse Emilio Alarcos Llorach: *La poesía de Blas de Otero*, Oviedo, 1955, tan rico en observaciones de toda índole; E. Martínez Torner: *Ensayos sobre estilística literaria española*, Oxford, 1953, sobre el ritmo, juegos de vocales, etc. Sobre el último punto trae noticias interesantes José Manuel Blecuá en su prólogo al *Laberinto de fortuna*, de Juan de Mena (Clásicos Castellanos).

Para el ritmo aconsejo la lectura de la conferencia de Samuel Gili Gaya: *El ritmo en la poesía contemporánea*, Barcelona, 1956; el libro de Martínez Torner; los artículos de Amado Alonso incluidos en *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos, 1955; el libro de Alonso Zamora Vicente sobre *Las sonatas de Valle Inclán*, Madrid, Gredos, 1955; algunas páginas de Schöckel y de Gerardo Diego sobre el *Poema del Cid* y San Juan de la Cruz (*Arriba*, 28 de marzo, 11 y 18 de abril de 1943; *Escorial*, 1942, IX, 163-186).

Sobre el encabalgamiento, parece ocioso recomendar la lectura de Dámaso Alonso. En cuanto a la métrica, la de Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Nueva York, 1956, es de difícil lectura. En un plan escolar, los manuales de Tamayo y Rubio, Lapesa, Martín de Riquer, pueden servir al alumno para repasar conceptos fundamentales. El libro de Méndez Bejarano *La ciencia*

del verso, Madrid, Suárez, 1908, ha de leerse con cuidado. Sobre la rima, véase el artículo de Rafael de Balbín *Acerca de la rima* (*Revista de Literatura*, 1955, números 15-16, páginas 103-111); sobre la octava y el endecasílabo en Góngora, Dámaso Alonso; sobre el soneto, Manuel de Montolíu: *El sentido arquitectónico y musical de la obra de Góngora* (*Boletín de la Real Academia Española de la Lengua*, 1948, XXVIII, páginas 69-88); sobre el octosílabo, el artículo de T. Navarro Tomás *El octosílabo castellano y sus modalidades* (*Estudios Hispánicos*, homenaje a A. M. Huntington, Wellesley, Mass., 1952, págs. 435-45), y sobre el endecasílabo, Pedro Henríquez Ureña: *El endecasílabo castellano* (*Boletín de la Academia Argentina de Letras*, 1944, XIII, páginas 725-828).

Dos libros clásicos de Tomás Navarro Tomás tratan de la entonación: el *Manual de pronunciación española* y el *Manual de entonación española*, Nueva York, 1948. Añádase, del mismo autor, *Estudios de fonología española*, Nueva York, 1946 (con valiosos datos sobre las vocales, acento, tipos silábicos, léxicos, la cantidad, grupos de intensidad y de entonación, el *Mío Cid*, Rubén Darío (rimas), etc.).

En cuanto a la correlación, los libros de Dámaso Alonso facilitan noticias y bibliografías. Añádase *Seis calas en la expresión literaria española*, Madrid, 1956, escrito en colaboración con Carlos Bousoño.

El diminutivo cuenta con un estudio definitivo de Amado Alonso: *Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos*, en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Madrid, Gredos, 1951, páginas 195-229.

Para los valores expresivos del léxico aconsejo la lectura del libro de Julio Casares *Introducción a la lexicografía moderna*, Madrid, CSIC, 1950; sigue ideas de Bally, con ejemplos españoles.

En cuanto a la metáfora y la imagen, además de las páginas que les dedica Dámaso Alonso, pueden ser útiles las escritas por Carlos Bousoño en *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Gredos, 1952; en su estudio sobre *La poesía de Vicente Aleixandre*, Madrid, Gredos, 1956, y las indicaciones generales en los textos de Kayser y de Wellek y Warren, que proporcionan abundante bibliografía. Merece citarse, por insólito, el párrafo que Lázaro y Correa consagran a la metáfora en su libro de cuarto año *Lengua y literatura española*, Salamanca, Anaya, 1960.

Para la sintaxis recomendamos el *Curso superior de sintaxis española*, de Samuel Gili Gaya. Lo hemos seguido, como Fernández Retamar, en el recordatorio de los valores expresivos de naturaleza sintáctica. Añadiremos unas referencias elementales: sobre el artículo, Amado Alonso: *Estilística y gramática del artículo en español*, en *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, Madrid, Gredos, 1951, páginas 151-94; sobre el orden de palabras y para el antiguo español, además de los datos que facilitan las gramáticas histó-

ricas de Hanssen y de García de Diego, encontramos numerosas observaciones en la gramática de Menéndez Pidal sobre el *Poema del Mio Cid* (Hanssen estudió la colocación del verbo en el poema en *BHi*, 1912, XIV, 47-59). Daniel M. Crabb, *A comparative study of word order in old Spanish and old French prose works*, The Catholic University of America Press, Washington, D. C., 1955, 66 páginas, ha reunido numerosísimos ejemplos de las dos lenguas, francés y español, e interpretado los ejemplos de acuerdo con influencias de substratos. Siguiendo ideas de Jespersen, Anna Granville Hatcher ha estudiado la frase existencial en español. Hay que añadir los trabajos de Hutter y Bolinger.

Facilitan noticias libros de tema general como los de Entwistle, Lapesa y Oliver Asín, Gill Gaya, Criado de Val. Una aplicación del método de Lerch, en *Spanische Sprache und Wesensart (Handbuch der Spanienkunde, Frankfurt/M., 1932, 148-200)*. La posición del pronombre ha sido objeto de varios estudios: Chenery, Staaff, Gesner, Schneider, Spaulding; la posición del adverbio: Ralph Dale McWilliams; el orden de colocación del adjetivo: G. Sobejano, Wallis y Bull. Además, convendrá tener en cuenta el artículo de Harri Meier sobre la *Gitanilla (Personenhandlung und Geschehen in Cervantes Gitanilla, RF, 1937)*; de Henry y René Kahane, *The position of the Actor expression in colloquial Mexican Spanish (Languaje, 1950, XXVI, 236-263)*; de W. Bull, A. Gronberg y J. Abbot, *Subject position in contemporary Spanish (Hispania, 1952, XXXV, 185-188)*. No faltan noticias en trabajos monográficos sobre Mena, Quevedo y Cervantes, pero sí un estudio de conjunto, de la amplitud del de Andreas Blinkenberg en el campo francés.

El orden de palabras en Góngora ha sido estudiado especialmente por Uhrhan y por Dámaso Alonso. Además de las páginas dedicadas al tema en *La lengua poética de Góngora*, deben consultarse las que consagra en *Poesía española*—páginas 355 y siguientes—y en *Estudios y ensayos gongorinos*. Para la colocación del epíteto, Gonzalo Sobejano: *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1956; sobre el pretérito indefinido y el perfecto consúltese Emilio Alarcos Llorach: *Perfecto simple y compuesto en español*, en *Revista de Filología Española*, 1947, XXXI, páginas 108-139; sobre el imperfecto de indicativo, Antonio M.^a Badia Margarit: *Ensayo de una sintaxis histórica de los tiempos*, en *Boletín de la Real Academia Española de la Lengua*, 1948, 1949, páginas 281-300, 393-410, 15-29; sobre las perifrasias verbales, J. Roca Pons: *Estudios sobre perifrasias verbales en español*, Madrid, CSIC, 1958; sobre la yuxtaposición, el artículo de Samuel Gill Gaya: *Fonología del periodo asindético*, en los *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, tomo I, páginas 55-67; Dámaso Alonso; *Ensayos sobre poesía española*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1944; sobre la disyuntiva o, Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre*; sobre el pronombre personal sujeto, S. Fernández Ramírez: *Gramática española*, Madrid, *Revista de Occidente*, 1951, páginas 218-221.

Términos y conceptos interesantes para el comentario y procedentes de la preceptiva encontrará el alumno en los manuales de Tamayo, Lapesa, etc. Y en cuanto a vocabulario, no debe olvidarse la consulta del *Diccionario de términos filológicos*, de Fernando Lázaro Carreter, y el *Diccionario de Literatura*, de la *Revista de Occidente*.