

NUEVAS INVESTIGACIONES ESTILÍSTICAS EN LAS LITERATURAS ROMANICAS (1932 - 1945)

Desde mi última reseña crítica (1) los estudios estilísticos en el dominio de las lenguas romances se han extendido considerablemente, y, como es natural, se observan progresos en algunas partes y retrocesos en otras.

I

La hora, evidentemente, es favorable para continuar la tradición que crearon los franceses en la *Explication de textes*, la cual HENRY PEYRE, *Writers and their Critics* [*Escritores y sus críticos*], Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1944, recomienda a los Estados Unidos de Norte América como el medio para penetrar en el espíritu y arte de una obra literaria. (2) En una convención de profesores norteamericanos realizada en Indianápolis, AMADO ALONSO ha insistido en forma más detallada en que la interpretación estilística de textos literarios es, desde el punto de vista pedagógico y literario, la tarea más urgente que hay que realizar. Su artículo *The Stylistic Interpretation of Literary Texts* [*La interpretación estilística de textos literarios*] (MLN 57, 1942, 489 - 496) tiene por objeto proporcionar a estudiantes corrientes las herramien-

(1) KARL VOSSLER, LEO SPITZER, HELMUT HATZFELD, *Introducción a la estilística romance*. Traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida, Buenos Aires: Instituto de Filología, 1932, 149 - 216; también segunda edición (inalterada) 1942, 149 - 216.

(2) «The method of 'Explication de textes', practiced since 1900 in French universities... has brought those who practice it to a clear realization of very considerable... obscurity which persists in most great works of the past», p. 200. [El método de «Explicación de textos» puesto en práctica desde 1900 en las universidades francesas... ha hecho que aquellos que lo aplican se den cuenta claramente de la considerable... obscuridad que subsiste en las grandes obras del pasado.]

tas fundamentales para formar el gusto y la crítica. ULRICH LEO, del mismo modo, explica a los autores venezolanos contemporáneos, que la simple interpretación estética de un texto, su delimitación, i. e. una traslación interlinear esencial al lenguaje del crítico, constituye la crítica real y fundamentalmente objetiva: *La interpretación como crítica objetiva*, «El Universal» (Oct. 28, 1943). Una tesis similar repite LEO SPITZER, quien, en artículos escritos en alemán y en español y en una discusión sostenida con el historiador de ideas LOVEJOY, (1) había puesto énfasis ya antes en que la interpretación de un texto no puede lograrse por el camino histórico, sino tan sólo por el estudio inmanente e inmediato de la cuestión preliminar de si el texto atrae al lector moderno y por qué razón. Por eso estudia él sobre la base de la balada de VILLON *Les dames de jadis* el problema del *Etude ahistorique d'un texte*, MLQ, 1 (1940), 7 - 22. Este camino no histórico, sin embargo, no ha de ser asunto de un *ignoramus*, sino de un experto erudito quien recurre a sus conocimientos históricos, arqueológicos, sociológicos, literarios y filológicos tan pronto como sea necesario para comprobar o profundizar la exactitud de su interpretación estética. Este es el punto que ha sido puesto en claro otra vez por SPITZER en un análisis de un texto francés contemporáneo: *A Linguistic and Literary Interpretation of Claudel's ballad* [Una explicación lingüística y literaria de la balada de Claudel], FR, 16 (1942/43), 134 - 143, o en su «Explication linguistique et littéraire de *Sur la mort de Marie* de RONSARD, FM, 4 (1936), 37 - 48.

Es comprensible, por consiguiente, que investigadores franceses de gran renombre en el dominio de la historia literaria vuelvan ahora hacia las monografías sobre obras literarias en las cuales la explicación es la parte más esencial. En la Collection «Mellotée», que en su título revela claramente su propósito: *Les chefs d'oeuvre de la littérature expliqués* encontramos nombres como el de PAUL HAZARD, quien explica estéticamente sobre la base de estudios previos de estilo *Le Don Quichotte de Cervantès*, Paris, 1932. ANDRÉ LE BRETON, quien es un conocedor especial del siglo XIX y de Stendhal, destaca: *Le rouge et le noir. Etude et analyse*, Paris, 1933, con excelentes observaciones estilísticas, páginas 228 y siguientes, y PAUL BERRET, notable filólogo huguiano, analiza *La légende des siècles*, Paris, 1935. Un investigador en el campo del clasicismo francés, GUSTAVE REYNIER, realizó el *étude et analyse* de *Les femmes savantes de Molière*, París, 1936, particularmente en las páginas 87 - 180, en forma tan completa que pudo derivar importantes principios del arte de MOLIERE (pp. 203-220), muy bueno con respecto a la composición, algo pobre, sin embargo, en lo que se refiere al lenguaje. Puede anotarse aquí que la serie de J. ARNAVON: *L'interprétation de la comédie classique*, e. g. *Le Malade imaginaire*, Paris; Plon, 1938, no tiene relación con problemas del estilo sino

(1) LEO SPITZER, *History of Ideas versus Reading of Poetry*, Southern Review, 6 (1940), 584 y ss.

de la escena, tal como la Collection *Les grands événements littéraires*, Paris: Malfère, se relaciona con problemas de sociología literaria. Pero de la Collection «Mellotée» tenemos que mencionar todavía el único análisis estético razonable que existe de *La Chanson de Roland* (1933) hecho por otro maestro, EDMOND FARAL, quien, particularmente en las páginas 251 - 277, explica la belleza del estilo abrupto del poeta, las *laisses similaires*, la consistencia en el argumento y los caracteres, la falta de tensión misteriosa y de sorpresas, las descripciones concisas, los medios de lirismo y el culto de lo patético, una mezcla singular de precisión que llega hasta los paralelismos pedantescos y *une atmosphère nébuleuse* (272). No obstante, el *étude et analyse* de FARAL está lejos de ser exhaustivo y no representa la última palabra en la materia.

Otros profesores han descubierto que en el campo estético, el trabajo analítico atrae más a los jóvenes que el histórico y las síntesis. Por esta razón inducen a sus alumnos a escribir análisis de textos apropiados para su publicación. La colección más rica de tales contribuciones, ordenada de acuerdo con su valor, es S. ETIENNE, *Experiences d'analyse textuelle en vue d'explication littéraire*, Paris: Droz, 1935. El poema de HUGO *A Albert Durer*, descripciones de la naturaleza, textos históricos, están interpretados aquí cuidadosamente por estudiantes de Lieja (Bélgica) de acuerdo con los principios establecidos por su profesor en *Défense de la philologie*, de S. Etienne, Paris: Droz, 1933.

Los que desean demostrar la originalidad de un autor no pueden hacerlo sin análisis de textos. Así IVANCA M. POPAVA, *L'originalité de l'oeuvre d'Alfred de Vigny*, Thèse, Toulouse, 1937, dedica un capítulo entero al *Analyse de quelques poèmes philosophiques*. (1)

LOUIS ESTÈVE incluye en sus *Études philosophiques sur l'expression littéraire*, Paris: Vrin, 1938, un análisis de *Le Crucifix* de LAMARTINE y otro de *Le Cygne* de MALLARMÉ. Siguiendo la ruta trazada por GUSTAVO LANSON en su conocida obra *L'Art de la prose*, PAUL VON RUBOW introduce a los daneses en la prosa francesa clásica: *Prosaens Kunst den Franske Klassiske Tradition*. («El arte de la prosa en la tradición de los clásicos franceses») *Festskrift udgivet af Hans Majestaet Kongens Fødselsdag 26. Sept.*, København: Bianco Lunos Bogtrykkeri, 1938, presentándoles ejemplos de Pascal, La Bruyère, Fénelon, Voltaire, Vauvenargues y Buffon.

Los que consideraban la explicación como un juego estético, quedaron sorprendidos al ver que la investigación sería valía no menos para la verdad que para la belleza en la interpretación. M. C. VOILE (FM, 5, 1937), 343 - 354, y LEO SPITZER (FM, 8, 1940), 223 - 236, trataron de averiguar qué era filológicamente correcto y qué errado en *Le bel aubépin* de Ronsard, tal como lo trató M. ROUSTAN. (2) GUSTAVO COHEN, alentado por PAUL VALÉRY, publicó en

(1) Capítulo IV, pp. 91 - 138.

(2) *Les textes français commentés et expliqués*, Paris: Delaplane, s. d. 25 - 34.

forma de libro la interpretación de uno de los más oscuros poemas de ese autor, explicada antes en la Sorbonne e impresa en la «Nouvelle Revue Française» (1): *Essai d'explication du cimetière marin*, y Paris, Gallémard, 1933. El recordado HANNS HEISS aclara en un maravilloso análisis todas las dificultades de *Rouet d'Omphale* de V. HUGO, en que la verdadera indolencia de Hércules, entregado a un amor impropio de un héroe, simbolizado por la rueca de Onfale en reposo, se hace odiosa por los cuadros de heroicas hazañas que lo circundan: *Victor Hugos Gedicht vom Spinnrad der Omphale*, [«La poesía de la rueca de Onfale» de V. H.] ANS, 98 (1934), 60 - 76. Estas interpretaciones serias y altamente eruditas, acompañadas por gran cantidad de informaciones históricas y comparativas, *r a p p r o c h e m e n t s* y todo lo necesario para una valorización objetiva, no han sido consideradas ajenas a su tema. Por eso, el estudio similar de M. ALLENSPACH *Victor Hugo, Le Semeur und seine Sterne* [V. H., 'Le Semeur' y sus estrellas] SFSL, 60 (1937), 195 - 212, echa a perder toda su explicación, burlándose de las rimas *voiles y étoiles*, creyéndose autorizado, por encontrarlas en otros lugares de la obra de HUGO, para ridiculizarlas como un recurso en el sentido que ARTURO FRANZ da al concepto del *W e r k s t a t t* [taller] de VÍCTOR HUGO. Cada intérprete compromete su alta función al convertirse en maestro de escuela y al reemplazar *e m p a t h y* (2) por pedantería.

Este método de explicación parece a la Universidad de Zürich aceptable sólo para disertaciones: HEDWIG RUFF, *Die französischen Briefe Calvins. Versuch einer stilistischen Analyse*, [«Las cartas francesas de Calvino. Ensayo de un análisis estilístico»] Glarus: Tschudi, 1937, es nuevo en cuanto hay no sólo un resumen de las características del estilo de *Calvino* como escritor epistolar a base de elementos escogidos a priori (objetividad jurídica, imágenes austeras, dobles sinónimos, etc.), sino también en cuanto toda la elaboración es revelada al lector a medida que se analiza carta tras carta.

De este modo, interesantes características fueron descubiertas por primera vez, aunque en forma no sistemática y sin ninguna idea preconcebida. Refiriéndose especialmente a la Edad Media, R. E. CURTIUS ha demostrado que no puede hacerse interpretación estética de una época remota, ignorando intencionalmente las condiciones históricas. Su artículo contra E. Winkler: *Zur Interpretation des Alexiusliedes*, [«Sobre la interpretación de la canción de S. A.»] ZRP, 56 (1936), 113 - 137, prueba que la composición y estilo de de esta obra de arte medieval de primera magnitud no pueden ser

(1) 1.er Février, 1929.

(2) HATZFELD emplea el neologismo inglés *empathy*, que no hemos querido traducir por *empatía*, por parecernos una voz muy poco feliz. En realidad, no tiene equivalente en castellano, y corresponde al difundido término alemán *Einfühlung*, que algunos han traducido por *introyección*. Indica, en este caso, la posición del crítico esteta que adopta una actitud de simpatía y compenetración con la obra que analiza.— N. del T.

reconocidos ni debidamente apreciados sin el conocimiento de las artes poéticas medievales y su canon de belleza. (1)

Que, sin embargo, por otra parte, la información histórica nunca puede ir sin un vivo interés humano por lo estético, está puesto en evidencia en una de las interpretaciones magistrales hechas por LEO SPITZER sobre la antigua poesía provenzal de Jaufré Rudel: *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, en UNCS, vol. 5, Chapel Hill, 1944. (2)

Se sobreentiende que cualquier trabajo moderno sobre un poeta particularmente formal y difícil u obscuro tiene que hacer centro de todo el estudio la *explication de textes*. Esto ha sido sabiamente reconocido por KURT WAIS, *Mallarmé. Ein Dichter des Jahrhundertendes*, [M. un poeta de fin de siglo] München: Beck, 1938. Con la correcta interpretación estético-psicológica de Mallarmé se obtiene la clave esencial para todos los problemas. Por eso, *Theophil Spoerri, Ueber ein Sonett Mallarmés*, («Sobre un soneto de M.], en «Festschrift für Ernst Tappolet», Basel: Schwabe, 1935, 267-274, pudo resolver el enigma de *Victorieusement fui*. Este soneto había sido oscurecido aún más de lo que era por afirmaciones tales como la de que significaba la batalla de Accio (Poizat), o el triunfo del poeta sobre el sol en su escritorio de noche (Thibaudet). Ahora SPOERRI interpreta el texto como un huir de la tentación del suicidio por un triunfo interior de las ilusiones de la vida. La más detallada interpretación de un poema de Mallarmé es CLAUDE ROULET, *Elucidation du poème... Un coup de Dés jamais n'abolira el Hazard*, Neuchâtel, 1943.

Después de Francia, hay otro antiguo centro de análisis literarios en la Rumania, a saber, Interpretaciones Italianas de Dante o *Lecturae Dantis* en Or San Michele, Florencia. (3) Una de las últimas fué dada, poco antes de que Italia entrara en la Segunda Guerra Mundial, por el conocido filósofo GIOVANNI GENTILE, sobre *Il Canto VI del Purgatorio*, Florencia: Sansoni, 1940. Lo que es más importante es el hecho de que también en Italia este método se extiende a los trabajos eruditos sobre DANTE. El hombre que inició teorías nuevas muy serias sobre la *Comedia* lo usa ampliamente, nos referimos a LUIGI VALLI en *La struttura morale dell'Universo Dantesco*, Roma: Ausonia, 1935, donde analiza *Inferno* 4, 6, 8, 26, *Purgatorio* 2, 3, 16, 23, 32, *Paradiso* 4, 7, 18, 19, 31, y donde informa sobre una votación para *Il più bel verso di Dante*, con varios resultados, pero con mayoría de votos para *In la Sua voluntade è nostra pace*. Un buen ejemplo de una continuada *explication de textes* hecha sobre el *Paradiso* de DANTE es *L'ultima ascesa. Introduzione alla Lettura del Paradiso*, Bari: Laterza, 1936, de UMBERTO COS-

(1) Cf. también E. R. CURTIUS, *Der Archipoeta und der Stil mittellateinischer Dichtung* [El archipoeta y el estilo de la poesía medieval], RF, 54 (1940), 105-164.

(2) *A discussion with Grace Frank on her article on the same subject.* [Una discusión con Grace Frank sobre su artículo acerca del mismo tema.] MLN, 57 (1942), 528-534.

(3) Cp. VOSSLER, Spitzer, Hatzfeld, l. c. p. 155.

MO. Tales rápidos estudios estilísticos en forma de explicaciones se han extendido ahora también a otros autores: a Ariosto en *Orlando Furioso con commento sommario e analisi estetiche dei singoli canti*, Lanciano: Caraba, 1935, de M. FIORONI; a Manzoni en *Commento estetico del Promessi Sposi*, Francavilla Fontana: Zaccaria, 1936, de V. GIORDANO. La tarea de hacer tales análisis solamente en pequeños ejemplos instructivos fué iniciada en otro tiempo y continuada ahora por ANDREA GUSTARELLI en sus *Pagge analizzate*. GUSTARELLI agrega, a anteriores explicaciones de Tasso y otros autores, *Leonardo da Vinci. Alcune pagine analizzate*. Milano: Vallardi, 1939.

En tanto que todas estas explicaciones en Italia no tienen método propio, GIACOMO DEVOTO analizó con los más modernos y eruditos procedimientos estilísticos un trabajo contemporáneo: *Il castello di Udine, de Carlo Emilio Gadda*, bajo el título de *Studi di stilistica italiana*, en *Annali della R. Scuola normale superiore di Pisa*, Serie 2, vol. 5, fasc. 3, 1936, 187 - 200, y C. E. GADDA establece la validez de este trabajo en su respuesta a G. DEVOTO, diciendo que su crítico había descubierto características de estilo de las cuales él nunca se había enterado y que actualmente existían en su propia novela. (1)

La respuesta de GADDA lleva el título: *Postille a una analisi stilistica*, «Letteratura», 1 (1937), 143 - 148.

Una interpretación alemana de material italiano, hecha en forma pesada y con conclusiones psicológicas no enteramente justificadas por el texto es *Manzonis Ode auf den 5. Mai*. [«La oda de M. al 5 de Mayo»], RF, 54 (1940), 370 - 381.

En lo que concierne al campo español, AMADO ALONSO introduce al lector en las dificultades estéticas de un oscuro autor moderno: *Poesía y estilo de Pablo Neruda. Interpretación de una poesía hermética*, Buenos Aires: Losada, 1940. Aunque él da mucho más que un análisis, logrando una impresionante síntesis de los elementos del estilo modernista, sus interpretaciones son el centro del estudio. He aquí un ejemplo. El poeta escribe:

T ú e s t á s [de pie sobre la tierra], l l e n a
d e d i e n t e s y r e l á m p a g o s .

El filólogo pone en descubierto la belleza y recurso técnico que producen tales sugerencias y vagas construcciones con su traducción: Estás llena de risas en las que muestras tus blancos dientes, y se entreabren tus labios con relámpagos de púrpura (p. 174). (2) Las

(1) Una experiencia similar tuvo LEO SPITZER, años atrás, cuando HENRI BARBUSSE y otros autores franceses entonces vivos declararon que los análisis de sus trabajos, hechos por SPITZER, eran aunque no halagüeños, perfectamente correctos.

(2) La introducción en las dificultades de PABLO NERUDA de AMADO ALONSO es comparable a la *Initiation a la littérature d'aujourd'hui*, de EMILE BOUVIER. París: La Renaissance du livre, Cours élémentaire, 1927, Cours moyen, 1931.

interpretaciones de textos encuentran enteramente comprobada su razón de ser estética, en la nueva edición de *Las Soledades de Góngora*, de DÁMASO ALONSO, CyR (1936), seguida por notas comparativas adicionales por LEO SPITZER, *La soledad primera de Góngora. Notas críticas y explicativas a la nueva edición de Dámaso Alonso*, RFH, 2 (1940), 151 - 181.

Es curioso el hecho de que mientras más eruditamente exacta es una explicación mejor conduce a la esencia estética y al goce de la poesía. Por eso, lamentándose acerca de la incapacidad de los historiadores literarios para sentir y comprender la poesía, PAUL VALÉRY, en su artículo *Questions de poésie*, «Nouvelle Revue Française» 44 (Janvier - Juin 1935), 53 - 70, recomienda, aunque de mala gana, la explicación, como una modernización de las retóricas y escolios de los antiguos, como los únicos medios de precisión en el esfuerzo por comprender y hacer comprender a otros (es decir, aquellos que parecen ciegos frente a los colores) los textos literarios, y, finalmente, como la única manera de reemplazar la vaguedad impresionista de la crítica: Je dois cependant reconnaître que ces recherches que je trouve peu fructueuses ont du moins le mérite de poursuivre la précision. L'intention en est excellente. (1)

II

Debido al giro erudito de la en otro tiempo meramente pedagógica explication de textes, su contraparte, l'art d'écrire, quedó destinado a perder su importancia. Porque el concepto croce - vossleriano de estilo, de acuerdo con el cual el arte de escribir solamente puede ser declarado como la expresión necesaria y única de las condiciones psicológicas de un escritor, excluye prácticamente la imitación de autores como un amaneramiento ineficaz, una decoración exterior a la cual faltan verdadero corazón y espíritu. Más que nunca antes, el método psicológico ha puesto en claro que le style est l'homme même. Esto ha sido comprendido en el mundo español, donde AMADO ALONSO lo señaló de un modo superior y exhaustivo en su *Carta a Alfonso Reyes sobre la Estilística*, «La Nación» (9 de Febrero de 1941). Ha sido comprendido también en Francia que estilo y contenido están en una relación inconsciente, tesis concedida por J. MAROUZEAU en su moderno y manual *Précis de stylistique française*, Paris: Masson, 1941. Sorprende, sin embargo, que aún este concepto evidente del problema del estilo, el único, el vital, no haya sido comprendido por todo el mundo, aunque estas cosas fueron señaladas magistralmente en la temprana fecha de 1888 en un pequeño tratado rumano que vi accidentalmente en la Biblioteca Pública de Nueva York y que

(1) *Question de poésie*, p. 59.

parece prácticamente desconocido: EDUARD GRUBER, *Stil si gîndire. Inercare de psihologie literara*, Iasi: Fratii Saragna, 1888.

Lo que, sin embargo, conserva aún su interés en el campo del arte de escribir es la discusión de inteligentes críticos concerniente a las realizaciones estéticas de los grandes escritores en pequeñas cosas, las que podrían ser diferentes, y lo son, en escritores de menor categoría, en los cuales éstas se convierten aún en faltas contra el espíritu del lenguaje, si no contra la gramática. Uno de estos serios esfuerzos es el de CRITICUS, *Le style au microscope*, Paris: NRF, 1934. Una apreciación inusitada de los valores estilísticos viene del belga CAMILLE MELLOU, *Propos de technique littéraire*, EC, 9 (1940), 175 - 192. Este excelente propos no tiene la intención absurda de enseñar a los alumnos a escribir du pur Loti, o du vrai Anatole France, sino descubrir en los autores, incluso en los desconocidos, qué es para ellos y no para otros une réussite stylistique.

El crítico sueco ERNST BENDZ, haciendo lo mismo, está intrínsecamente ajustado a las modernas tendencias eruditas, cuando en su *André Gide et l'art d'écrire*, Paris: Messageries du livre, 1939, señala las más típicas palabras del autor, tales como amour, désir, tendresse, ferveur, passion, extase, volupté, ivresse, frémissement, o subraya su hábito de poner largos adverbios ante los adjetivos, tales como obstinément douloureux, morbidement doux, o aún después de verbos: Habiter éperdument un paysage, ôter brusquement les souliers. Solamente que él no está interesado en estas expresiones como espejos de la psicología de GIDE, sino como un original sabor estilístico que el escritor GIDE ha dado a la lengua francesa. BENDZ había hecho antes un estudio similar sobre el lenguaje de Valéry: *Paul Valéry et l'art de la prose*. Goteborg: Gumpert, 1936. Juntos, un inglés y un francés han seleccionado noventa pasajes representativos y los han prologado con atinadas observaciones sobre el estilo y el problema de la traducción con el objeto de abrir los ojos a los estilísticamente ciegos: J. B. C. GRUNDY y MAURICE THIÉRY, *French Style through Unseens*, [El estilo francés a través de los desconocidos], London: G. Bell, 1937. Las mejores observaciones sobre el arte de escribir desde WALTER PATER pueden encontrarse en W. H. D. ROUSE, *Style*, en *Essays and studies by members of the English Association collected by N. Ch. Smith*, [Ensayos y estudios hechos por miembros de la Asociación Inglesa, reunidos por N. Ch. S.], Oxford: Clarendon Press, 27 (1942), 52 - 65.

Cuán absurda puede ser la imitación directa de los autores, está dicho de la mejor manera por las parodias y copias de su estilo. Tal demostración hecha por críticos capaces, puede arrojar mucha luz, como se desprende de los dos libros: *La caricature littéraire*, Paris: Coll. Ivoire, 1932, de LUCIEN REFORT, y *Le pastiche littéraire des origines à nos jours*, Paris: Delagrave, 1932, de L. DEFFOUX. El problema es que ciertos faits divers se repiten a la manera

de diferentes autores. Exagerando las más notables características de un estilo particular, se puede aprender, junto a la diversión que estos *p a s t i c h e s* proporcionan exactamente qué es amaneramiento, como opuesto a verdadero estilo, y aún obtenerse una fuerte ayuda en la visión de las características de los autores, como si fuera con rayos X.

El arte de escribir de los autores contemporáneos está muy bien presentado en sus rasgos decisivos, de una manera más seria, en un estudio francés, así como también en uno italiano. La obra francesa es la de YVES GANDON, *Le démon du style*, Paris: Plon, 1938. Trata de Gide, Valéry, Claudel, Hermant, Mauriac, *ou la fièvre du style*, Romain, Duhamel, Fargue, L. Daudet, Giraudoux, Bonnard, Carco, Dorgeles, *ou le style oral*, Jérôme y Jean Tharaud, Montherlant, *ou le style a la cravache*, y Colette. La obra italiana, conscientemente basada en los eruditos principios analíticos modernos (p. 16), es la de ENRICO FALQUI, *Ricerche di stile*, Firenze: Valecchi, 1939. En cuanto a los autores, presenta: el irónico Panzini, Devoto, Viani, el original Agnoletti, el dramaturgo Rosso e il colore, el lírico autor de *Volto Santo*, PEA; Soffici e l'impressionismo; Palazzeschi, el futurista; el sensual Linati, el fantástico Savaresse, Buzzio, Angelini, del Pizzo, Landolfi, Rossi, Ortese e la soavitudine, Cicognani e la prosa evocativa, el cínico Moravia, Zavattini, Formigari, el poeta provinciano Trilussa, Reusi e l'aforismo, Scarfoglio, D'Annunzio, Natoli, De Robertis, Govoni e lo splendore.

Un intento español, y muy informativo, de análisis y caracterización de autores modernos es el de JUAN CHABÁS, *Vuelo y estilo*, Madrid: Sociedad General Española de Librería, vol. I: 1934, vol. II-IV: posteriores, s. a. En su introducción CHABÁS hace una excelente distinción entre estilo y estilización, una voz de falsete (vol. I, p. 11). Excluyendo como voz de falsete e. g. RICARDO LEÓN, encuentra, por otra parte, características de un estilo personal único en GABRIEL MIRÓ, el paisajista con semántica valenciana; ANTONIO MACHADO, el poeta de estilo desnudo, japonés, de ensueño, clásico, JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, poeta de vibraciones que dan eternidad a su palabra; MANUEL MACHADO, estilista de nuevos óleos líricos que copian los originales; otras en Valle Inclán, Azorín, Baroja, Unamuno, Ortega y Gasset, Pérez de Ayala, Ramón Gómez de la Serna, Benavente, Marquina, Arniches, Gregorio Martínez Sierra.

III

Toda comparación hecha en literatura tiene sentido solamente, si se hace desde un ángulo estilístico. ¿Qué otra cosa podría significar la comparación de una obra y su fuente, la comparación de los primeros y últimos borradores de los trabajos literarios, la comparación de autores que tratan temas semejantes, o que tienen una

expresión espontánea semejante de los mismos estados de ánimo, la comparación de realidad y poetización, el estudio de las reconstrucciones de trabajos perdidos y mutilados y la comparación entre los originales y sus traducciones? Vale ciertamente la pena, estudiar cómo Ariosto utilizó a Virgilio, como lo ha hecho P. ROCCA en *Riflessi delle Georgiche nel Furioso*, Bologna: Zanichelli, 1933. Es altamente interesante saber cómo el genio lírico de Camões, aunque opuesto al conjunto de los petrarquistas del siglo XVI, logra la refundición artística de los motivos de Petrarca. Por eso, CAMILLO GUERRIERI Crocetti investigó este punto en *La trasfigurazione di motivi petrarcheschi* en las páginas 57 - 84 de su libro *La lirica del Camões*, Genova: Orfini, 1939. Respecto a las diferentes formas de retratos literarios y las cuestiones de prioridad e imitación en Francia en el siglo XVII, J. VIANEY señaló acertadamente a: *Molière, modèle de La Bruyère dans l'art du portrait*, en «Mélanges Louis Arnould», París, 1934, 84 - 94.

La metamorfosis de los motivos literarios tomados de la antigüedad grecorromana en la poesía lírica hispánica, es una especialidad de MARÍA ROSA LIDA, quien ha tratado inteligentemente el tema. Tal, por ejemplo, *El ruiseñor de las Geórgicas y su influencia en la lírica española de la edad de oro*, VKR, 11 (1938), 290 - 305, así como la *Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española*, RFH, 1 (1939), 20 - 63. Pero ella es aún mejor investigadora de estilo, cuando considera el aspecto formal desligándolo de los temas. Así, descubrió que la famosa frase con que comienza *Don Quijote*, De cuyo nombre no quiero acordarme, RFH, 1 (1939), 167 - 171, no tiene nada que ver con recuerdos desagradables de la prisión de Cervantes, sino que es una vieja fórmula transmitida desde Heródoto a través de los siglos, y destinada, me atrevería a agregar, a dar cierto ritmo a la frase. MARÍA ROSA LIDA estableció también una fina diferencia entre las fuentes más precisas y las más inciertas de un autor. *Para las fuentes de Quevedo*, RFH, 1 (1939), 369 - 375, por ejemplo, Camões es una fuente precisa y la llamada Antología griega una fuente dudosa.

Pienso que metodológicamente sería una buena base no considerar como estudio estilístico ninguna dudosa sugestión de fuentes, cuyas características notables no puedan ser señaladas como un principio formal que produzca variaciones formales comprobables. Para aclarar mi idea, yo no consideraría, por ejemplo, un estudio comparativo de estilo, el del señor M. DAVID CAMERON *Sources of Tahureaus lyrics*, 54 (1939), 339 - 348, pero consideraría un estudio estilístico de las fuentes el de NORMAN L. TORREY, *Rousseau's use of the sunrise theme*, RR, 32 (1941), 339 - 345. Porque aquí hay, por lo menos, intento de explicar, mediante detalles descriptivos, que ROUSSEAU no estilizó la naturaleza observada directamente, sino que utilizó literariamente, y la forma en que lo hizo, a sus predecesores Diderot y Albrecht von Haller con el objeto de obtener efectos de cuasi - observación. A veces es el tratamiento de la mis-

ma materia el que nos hace comprender la influencia estilística de un autor sobre otro. Así diferentes eruditos han estado interesados estos últimos años en la influencia de Ariosto sobre el poeta francés Philippe Desportes. Son ellos: JACQUES LAVAUD, *Les imitations de l'Arioste par Ph. Desportes*, Paris: Droz, 1936, AL. CIORANESCU, *Les imitations de l'Arioste de Ph. Desportes*, Paris: Droz, 1936, y ALICE CAMERON, *Desportes and Ariosto. Additional sources in the Orlando and the Liriche*, MLN, 50 (1935), 174 ff. Mientras que LAVAUD ve ya en los resúmenes y simplificaciones de Desportes les caractéristiques de l'esprit classique (p. XX), y A. CAMERON encuentra defecto en la overclarification de Desportes (p. 176), CIORANESCU que posteriormente ha extendido su estudio a un excelente libro: *L'Arioste en France*, vol. 1, Paris: Presses Modernes, 1938, ha aclarado que el mal comprendido beau de Ariosto, fué convertido en un sentimental joli en Francia.

Comparaciones de un gran número de fuentes, en forma somera, entre dramas o novelas, se justifican como estudios estilísticos solamente, si sus autores se detienen en los detalles de textos especiales, desde un ángulo exclusivamente estético y no meramente desde el punto de vista de los hechos. Por eso, yo restringiría el límite de los estudios estilísticos de fuentes, a trabajos del siguiente tipo: JOSÉ FRANCISCO GATTI, *Moralín y Marivaux*, RFH, 3 (1941), 140 - 149, donde se demuestra que *L'école des mères* es la fuente de *El sí de las niñas*; o HERMANN WILLERS, *Le diable boiteux (Lesage)*. *El Diablo cojuelo (Guevara)*, Diss. Rostock, 1935. Pequeña, pero precisa, por otra parte, es la cosecha de CHANDLER M. BEALL, quien, en su estudio sobre *Chateaubriand et le Tasse*, JHS, vol. 24, Baltimore, 1934, revela las comparaciones y descripciones de la *Gerusalemme liberata* que están refundidas en *Les Natchez* y *Les Martyrs*. Otra información precisa yace escondida bajo el vago título de un perspicaz estudio de D. M. KRESS, *The weight of French Parnassian influence in the modernist poetry of Manuel Gutiérrez Nájera*, [El valor de la influencia parnasiana francesa en la poesía modernista de M. G. N.], R.L.C., 17 (1932), 555 - 571. No un pesimismo genuino, pero sí la imitación de líneas enteras, expresiones, epítetos, disposición musical de las palabras tal como se encuentran en Leconte de Lisle, François Coppé, Verlaine, caracteriza la poesía de Nájera.

Uno de los más acabados estudios estilísticos de fuentes que poseemos, ha sido hecho por DÁMASO ALONSO, *Aquella arpa de Bécquer*, CyR, 27 (1935), 59 - 104. DÁMASO ALONSO señala cómo Bécquer conserva su originalidad en la imitación de motivos de Heinrich Heine así como en la imitación de textos, e. g. uno de Musset, *A quoi rêvent les jeunes filles*, que conduce, en concepto y en desarrollo, a algo enteramente diferente desde el punto de vista psicológico, a pesar de la expresión semejante:

Je suis dans un salon comme una mandoline
Oubliée en passant sur le bord d'un coussin, etc.

Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa, etc.

De una manera muy parecida y con cautela similar ha sido llevada la investigación de GEOFFREY BRERETON, *Quelques précisions sur les sources d'Espronceda*, Paris: Jouve, 1933. La clase de estudios en la cual estamos interesados aquí ha sido subrayada en sus inferencias teoréticas por AMADO ALONSO, *Estilística de las fuentes literarias: Rubén Darío y Miguel Angel*, «La Nación», Buenos Aires, 25 de Septiembre de 1932.

Al igual que la filología corriente, las investigaciones sobre estilo tratan de averiguar — considerando solamente los elementos artísticos, por principio — una relación entre dos textos, de los cuales uno, sin depender directamente del otro, está, sin embargo, relacionado con él a través de una fuente común, afinidad psicológica, medio cultural, etc. En este sentido, DONALD F. BROWN ha señalado que por distintos caminos la *Faute de l'abbé Mouret* de ZOLA y *Madre Natureza* de PARDO BAZÁN son *Two naturalistic versions of Genesis*. [Dos versiones naturalistas del Génesis], MLN, 52 (1937), 243 - 248. AMADO ALONSO prueba que no fué el español Carrillo, sino Ovidio mismo el inspirador de la historia de Acis y Galatea: *La supuesta imitación por Góngora de la fábula de Acis y Galatea*, RFE, 19 (1932), 349 - 387. ISIDORE SILVER, *Did du Bellay know Pindar?* [¿Conoció du Bellay a Píndaro?], PMLA, 56 (1941), 1007 - 1019, pudo probar por evidencia ocular y no sólo por raggionamenti, que du Bellay no conoció a Píndaro indirectamente, a través de Ronsard, sino que imitó clara y directamente la quinta Oda Pítica del poeta griego en su *Ode au Prince de Melphe*. Este descubrimiento estimuló a SILVER para establecer otras fuentes estilísticas directas de du Bellay, tales como Homero, Horacio, Teócrito, Safo, junto con consideraciones teóricas, en su artículo *Du Bellay and Hellenic poetry. A cursory view*, PMLA, 60 (1945), 66 - 80; 356 - 363; 670 - 681; 949 - 958.

Una vieja sospecha ha sido verificada por EUNICE JOINER GATES, *Góngora y Calderón*, HR, 5 (1937), 241 - 258, a saber, que Calderón es no solamente un discípulo inconciente de Churriguera sino, por lo menos en ciertos pasajes, un fiel imitador de Góngora. En lo que se refiere al predicador *Paravicino, the Gongoristic Poet*, MLR, 33 (1938), 540 - 546, EUNICE JOINER GATES ha estudiado de nuevo y ha puesto en evidencia la complejidad de tales problemas. En realidad, fué el predicador quien imitó al poeta en la ordenación de las palabras, temas, fraseología, imágenes, acopio de construcciones. Paravicino, así equipado, puede agradecer a El Greco por su retrato en un elegante poema gongorino antes que Góngora expresara sus agradecimientos por su propio retrato pintado posteriormente. Góngora, usando un amaneramiento semejante en su agradecimiento, es, por supuesto, independiente de Paravicino.

Acerca del paralelo Racine y Goethe, tenemos dos estudios: uno por LEO SPITZER, *Racine et Goethe*, RHPHGC, 1 (1933), 358 ss., y uno por E. MERIAN - GENAST, *Racine und Goethe*, ASNS, 168 (1935), 197 - 224. Ambos autores tratan de establecer diferencias fundamentales entre el clasicismo francés y el alemán. Spitzer ve en el estilo de Racine la expresión de la pasión, en Goethe, la de la moderación; Merian - Genast encuentra en Racine un estilo de sociabilidad, en Goethe un estilo de personalidad. La deuda de Racine para con Eurípides, Séneca, Ovidio y otros, a despecho de su originalidad y a través de ella, ha sido demostrada de un modo excelente y en muchos detalles por C. MÜLLER, *Die «Phädra» Racines. Quellenstudien und Auseinandersetzung mit der bisherigen Kritik* [La «Fedra» de Racine. Estudio de las fuentes y discusión de la crítica existente], Diss. Leipzig, 1936. El tema de Tristán como nacionalmente condicionado en estructura y estilo debido a su tratamiento por un poeta francés arcaico y por un poeta del medio alto alemán ha sido dilucidado por A. DIJKSTERHUIS, *Thomas und Gottfried. Ihre konstruktiven Sprachformen*, [Thomas y Gottfried. Sus formas lingüísticas constructivas], München: Hueber, 1935. HELMUT HATZFELD ha hecho ver las diferencias estilísticas en el tratamiento de la misma materia por un místico español y uno francés, (Santa Teresa y Marie de l'Incarnation) y ha explicado esas diferencias por condiciones psicológicas, educacionales, nacionales, de época e idiomáticas: «Klassische Frauenmystik in Spanien und Frankreich», [Mujeres místicas clásicas en España y Francia], *Spanische Forschungen. Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens*, 1. Reihe, 7, Band (Münster, 1938). El diferente tratamiento de la soledad por dos grandes poetas, ha sido analizado de una manera semejante por ULRICH LEO en *Zwei Einsamkeiten. Leopardis 'L'infinito' und Lamartines 'L'Isolement'*, [Dos soledades...] AR, 16 (1932), 521 - 539, mientras que el mismo tema en sus múltiples estilizaciones a través de toda la literatura española pareció digno de un extenso tratamiento a KARL VOSSLER, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*, München: Beck, 1938, y, en español, como *La soledad en la poesía española*, Madrid: «Rev. de Occidente», 1940. [Tb. Ed. Losada, B. Aires, 1946]. El tema del abandono del amante según fué tratado por los tres famosos poemas románticos franceses, Lamartine, V. Hugo y Alfred de Musset, llegó a ser la materia de un ensayo de JOHN SHIELDS, *Three Elegies*, [Tres elegías] SP, 40 (1943), 576 - 582. Un estudio comparativo de temas, estrofas, versos y formas de expresión en dos coetáneos de fines de la Edad Media, menos inspirador, más bien torpe y fastidioso, puede encontrarse en J. C. SCHILPEROORT, *Guillaume de Machaut et Christine de Pisan. Etude comparative*, Diss. Leiden, 1936. Una defensa del escritor venezolano contemporáneo Rómulo Gallegos, contra el reproche de haber imitado al colombiano José Eustasio Rivera, ha sido hecha en forma espléndida con el método estilístico comparativo por ULRICH LEO *Doña Bárbara y La Vorágine*, «El Universal», (Caracas, 7 de Julio de 1943).

En los autores medievales de tendencias realistas, se supone que el que analiza los estilos es capaz de trazar la línea demarcatoria entre la primitiva imitación de la naturaleza y el alejamiento de ella por medio de una poetización arcaica. Esta muy difícil tarea ha sido magistralmente tratada por AMÉRICO CASTRO, *Poesía y realidad en el poema del Cid*, «Tierra Firme», 1 (1935), 7 - 30. Castro aclara cómo en el *Poema* la vida cotidiana adquiere la atmósfera de un mito, porque los gestos y el habla están envueltos en una rigidez ritual y moldes hieráticos, las pasiones están mitigadas por reacciones reposadas, la cólera de un rey y la infelicidad de una hija están presentadas como igualmente importantes, en un mismo plano. No hay nada pequeño o grande, lejano o próximo. Cuando se está llevando a cabo un crimen, la voz argentina de una niña inocente, oída repentinamente, obra como un trascendental mensaje apaciguador. El problema de la realidad es de particular importancia también para el lirismo platonizante. Así, H. BRUGMANS, *Littérature et réalité dans la Délie de Maurice Sceve*, HR. 2 (1936), 388 - 401, tiene que determinar los límites entre la vida y la ficción para este poète Lyonnais. Sin embargo, aquellos que se atienen demasiado a los hechos, especialmente en la vida de un poeta, están siempre en peligro de no acertar con la esencia de la poesía y de hacer una interpretación intelectual más que intuitiva, como lo ha indicado en forma excelente AMADO ALONSO en *Vida y creación en la lírica de Lope*, CyR 34 (1936), 65 - 106. Tal vez esta advertencia habría sido útil a MARGARETE HERBERHOLTZ, *Dichtung und Wahrheit in Flauberts Madame Bovary*, [Poesía y realidad en Mme. B. de F.] Diss. Münster, 1935.

La filología de reconstrucción de textos medievales parcial o totalmente perdidos, tan hábilmente manejada por Ramón Menéndez Pidal, se transforma en investigación de estilo tan pronto como el filólogo no reconstruye palabras y líneas, sino la estructura, los caracteres, la acción de un fragmento de acuerdo con la estructura y los detalles de los trabajos existentes del mismo poeta, los cuales se supone que revelan la manera categórica y *ne varietur* en que el autor dispone el material artístico. Este es el procedimiento mediante el cual el arqueólogo provee de brazos y piernas a las estatuas mutiladas. Admitidas estas premisas como correctas, WILHELM KELLERMANN ha hecho un trabajo excelente con su reconstrucción de Perceval de Chrétien de Troyes: *Aufbaustil und Welbild Chrétien de Troyes'im Percevalroman*, [Técnica de la composición y concepción del mundo en la novela 'Perceval' de C. de T.] ZRP Beiheft 88, Halle, 1936. Fué seguido un año más tarde en el campo hispánico medieval por ISABEL FREIIN VON DYHERRN, *Stilkritische Untersuchung und Versuch einer Rekonstruktion des Poema de Fernán González*, [Investigación crítico - estilística y ensayo de una reconstrucción del Poema de F. G.] Diss. Berlín, o como libro: Leipzig: Frommhold, 1937.

Quienquiera que estudie las variantes de un trabajo en los manuscritos de un autor, trabaja exclusivamente en asuntos estilísticos.

Aún cuando haga un comentario muy breve sobre ellos, proporciona a otros un material precioso. Las variantes más tardías no constituyen necesariamente un progreso hacia un arte mejor, según da por sentado G. GUIBAN, *L'évolution de l'art de la Fontaine d'après les variantes de l'Adonis*, RHLF, 42 (1935), 161 - 181; 321 - 343. J. RATERMANIS, *Etude sur le style de Flaubert y Encore sur le style de Flaubert*, Latvijas Universitate Riga, 1936 y 1939, estudia en no menos de quince esbozos diferentes la descripción de Cartago en *Salammbô* junto con las descripciones de los ejércitos, los elefantes, los jefes, y llega a conclusiones precisas en cuanto a la creciente perfección del conjunto constituido por lo pintoresco, el ritmo y la melodía en Flaubert. Un trabajo semejante ha hecho A. PANTKE, *G. Flauberts 'Tentation de Saint Antoine'. Ein Vergleich der drei Fassungen*, [G. F. 'T. de S. A.' Una comparación de las tres versiones] LRS, Abt. 2, vol. 5, 1936. El autor señala que las enmiendas introducidas transforman el *Misterio* en un estudio psicológico; las visiones aisladas, en un conjunto armónico; las impresiones visuales, en consideraciones mentales, y, sin embargo, a la inversa, los reflexivos comentarios del autor, en una presentación objetiva de la experiencia del santo. Los progresivos aciertos estilísticos de Stendhal han sido estudiados por P. JOURDA, *Les corrections de la Chartreuse de Parme*, RHLF, 42 (1933), 77 - 89. ARTURO FRANZ extendió en un libro sus conclusiones de un estudio anterior sobre las variantes de *Les Contemplations: Aus Victor Hugos Werkstatt*, [L. C. Del taller de V. H.], GBRP Zusatzheft 9, 1934. También es un estudio estilístico de variantes, a pesar de su título engañoso, el de HASYE COOPERMAN *The Aesthetics of Stéphane Mallarmé*, New York: Coffern Press, 1933. Allí están discutidos los cambios resultantes from the effort of the intellect to filter off all that was emotional and superfluous [del esfuerzo del intelecto para eliminar todo lo que era emocional y superfluo] (p. 257) tales como *écoeurant ahuri*; *mendiants damnés*; *mendieurs perdus*, etc. Un fino estudio de enmiendas en el campo hispánico es el de EDWARD M. WILSON, *Sobre la canción a las ruinas de Itálica de Rodrigo Caro*, RFE, 23 (1936), 379 - 396, donde queda demostrado cómo en los tres manuscritos subsiguientes los elementos clásicos se acrecientan cada vez más. La última redacción de un poema no es necesariamente mejor o peor que la primera, es solamente diferente. Con el objeto de facilitar el estudio cuidadoso del significado de tales diferencias, KURT WAIS ha preparado un excelente librito para los ejercicios de los estudiantes *Doppelfassungen französischer Lyrik von Marot bis Valéry. Romanische Übungstexte* [Versiones dobles en la lírica francesa desde Marot hasta Valéry. Textos románicos para ejercicios]. 28, Halle, 1936. A veces los poetas fueron ayudados por críticos y filólogos en la corrección de sus trabajos. Así, se supone que Montchrétien fué ayudado en sus correcciones de estilo por Malherbe, según RAYMOND LEBÈGUE intenta probar para la segunda edición de «Sophonisbe»: *Malherbe correcteur de Tragédie* RHLF 1934, 161 - 184; 344 - 361;

481 - 496. E. CARCASSONNE, «Sur les corrections de Lamartine a propos de 'Jéhova'», RCC, 38 (Déc. - Mars 1936 - 37), 109 - 122, demuestra toute une alternance... de recherches infructueuses et de trouvailles inattendues. M. ROMERA NAVARRO, *Un aspecto del estilo en «El Héroe»*, HR, 11 (1943), 125 - 130, encuentra que Gracián quita y agrega en el mismo sentido en sus manuscritos posteriores, pero que parece más perturbado por sus culteranismos que por sus conceptismos.

Una última tarea de la filología del estilo es el cotejo de traducciones, no solamente desde un punto de vista estético, sino desde cualquier punto de vista que enseñe diferencias categóricas por razones cualesquiera entre el original y su versión en otra lengua. MARÍA LUCKER, *Die französischen Psalmenübersetzungen des 18. Jahrhunderts als Ausdruck der geistigen Strömungen der Zeit* [Las traducciones francesas de los Salmos, del s. XVIII, como expresión de las tendencias espirituales de la época], Diss. Bonn, 1933, ha demostrado que las diferencias individuales de los traductores del salterio durante el período de la ilustración son insignificantes frente a la redacción racionalista que ellos prefieren en forma notoria, si se compara con el texto de la Vulgata. GIANNA TOSI, cotejando *La lingua dei Fioretti di San Francesco*, Diss. Reale Università di Milano, 1938, con el original latino *Actus Sancti Francisci*, ha evidenciado cómo el genio del italiano vernacular llega a su plenitud, cuando absolutus a culpa aparece como e assoluto che fu dalla colpa, magnalia como grandi cose, ostenditur como si diè a intendere. Como la autora lo señala, esto significa: lo abstracto se convierte en concreto, una meditación en una escena, un pensamiento en una conversación, un sentimiento en una visión, una inferencia en una leve insinuación, y todo por el solo lenguaje, porque las complicadas frases latinas reaparecen como gerundio, términos descoloridos como sabrosas expresiones, la pasividad como una acción visualizada. Es también un estudio muy profundo del problema de la traducción el de JOACHIM ABRAHAMS, *Diderot, Französisch und Deutsch* [Diderot, en francés y en alemán] RF 51 - 52 (1937), 27 - 70 y 305 - 388.

IV

Los estudios estilísticos en el más estricto sentido del término son, naturalmente, las investigaciones sobre el lenguaje literario de un autor, i. e., la investigación, no de su vocabulario y sintaxis como tales, sino en su empleo artístico y en su expresión inconsciente de la psicología del autor.

Con esta limitación, nosotros tenemos que excluir de nuestra revisión, muchos excelentes estudios sobre el lenguaje de escritores, los cuales solamente tienen interés lingüístico y gramatical. Estos estudios pueden encontrarse especialmente en el periódico francés

Le Français moderne, y están hechos por eruditos como GUERLIN DE GUER, LE BIDOIS, GOUGUENHEIM, etc., (1) y en tesis doctorales provenientes de la escuela del lexicógrafo Walter von Wartburg, que han sido escritas tanto en Leipzig como en Chicago: e. g., LINTON COOK STEVENS, *La langue de Brantôme*, París: Nizet et Bastard, 1939. Sin embargo, tan pronto como tales estudios revelen el más ligero matiz estético de énfasis en la singularidad de un lenguaje literario individual, debido a la manera particular y original de combinar diferentes expresiones y formas lingüísticas en una entidad nueva y especial, esos estudios serán examinados aquí. Estamos así autorizados para registrar cerca de cuarenta estudios en el campo francés, diez en el italiano, trece en el español y dos en el portugués. Estos estudios comprenden a los siguientes autores: Chrétien de Troyes, Gautier d'Arras, Philippe de Commynes, Eustache Deschamps, Christine de Pisan, Clément Marot, Montaigne, St. François de Sales, Corneille, Richelieu, Pascal, La Fontaine, Bossuet, Perrault, Voltaire, Rousseau, Marmontel, Chateaubriand, Leconte de Lisle, Théophile Gautier, Maurice de Guérin, Eugénie de Guérin, Stendhal, Michelet, Flaubert, Zola, Huysmans, Bloy, Paul Adam, Anatole France, Lemonnier, Mallarmé, Marcel Proust, De la Fouchardière, León Daudet, Ramuz y Giono; los trovadores, Dante, Cellini, Basile, Folengo, Berchet, Carducci, Mussolini, Scarfoglio; el Arcipreste de Hita, Cristóbal Colón, Lope de Vega, Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Góngora, Pedro de Oña, Calderón, Pérez Galdós, Azorín, Enrique Larreta; Camões y Eça de Queiroz.

¿Qué diferente es, sin embargo, el estudio del lenguaje literario de esos autores, según lo hayan intentado diversas clases de eruditos!

El grupo menos hábil toma un modelo preconcebido de posibilidades estilísticas, por decirlo así, un cuestionario preparado, a través de cuyas redes se escurre, por supuesto, el más precioso material original, el único que habría valido la pena investigar y el que precisamente permanece ignorado. Se puede decir, por principio, que la mayor parte de las tesis aparecidas en la colección llamada *Arbeiten zur Romanischen Philologie* de la Universidad de Münster, peca en este sentido. WILHELM HÜPPE, *Der Sprachstil Gautiers von Arras*, [El estilo de Gautier de Arras], Diss. Münster, 1937, trata de señalar las categorías lingüísticas de un poète courtois de la Francia del siglo XII, indagando si seguía el modelo, sacado por algún otro, de la lengua de Cervantes. El resultado, por supuesto, es más que pobre. JOSEF MOUSSET, *Der Stil Lafontaines in seinen Contes*, [El estilo de Lafontaine en sus 'Contes'], Diss. Münster, 1936, se dedica al estudio de problemas sintácticos de su predilección: si hay estilo nominal, construcción paratáctica, uso reflexivo en vez de pasivo, estilo indirecto libre, infinitivos históricos en la narración,

(1) Véase también: CH. GUERLIN DE GUER, *La langue des écrivains*, en «Ou en sont les études de français. Manuel général de linguistique française moderne», publicado bajo la dirección de ALBERT DAUZAT, París, 1935, 227 - 337.

etc. Mejor informada parece estar KATE ZAESKE, *Der Stil Marcel Prousts*, [El estilo de Marcel Proust], Diss. Münster, 1937, porque encuentra elementos artísticos resultantes de la clásica receta de la *règle des trois adjectifs*, imitada por Proust, quien la extiende fundamentalmente a oraciones de tres miembros; encuentra metáforas de vida intensa, tales como *le supplice du coucher*, *le drame de mon déshabillage*; encuentra excelentes matices de color (e. g. *couleur de la vigne vierge*). La señorita ZAESKE, deja, por supuesto, muchos otros problemas por resolver, e. g. *Le langage parlé des personnages de Proust*, tratado por R. LE BIDOIS, FM, 7 (1939), 197 - 218, y su método no es el único posible, como lo prueban dos estudios estilísticos posteriores sobre Proust, uno francés por M. SAUVAGEOT, *Le style de M. Proust*, París, 1939, y uno inglés por W. STOCKWELL, *The style of M. Proust*, London: King's College, 1939. Volviendo a los trabajos estilísticos de Münster hay otro por AGNES NORDICK, *Der Stil der Märchen Perraults*, [El estilo de los cuentos de P.], Münster, 1934. Aquí el método más fecundo consiste en el continuo confrontamiento de la estilización de los mismos motivos de cuentos de hadas por Perrault y los hermanos Grimm. Las versiones francesas tienen un lenguaje cotidiano más realista e íntimo (*au près du bon feu; elle n'eût pu ranger quatre porcelaines sur le bord d'une cheminée; il trouva porte fermée à double tour*) de modo que la extraña y misteriosa atmósfera de encanto casi se perdería, si no fuera salvada por medios imperceptibles que sugieren contornos vagos (*par de là le moulin... tout là bas, là bas*) y por una mezcla de palabras corteses y solemnes en los momentos en que menos se necesitan, como suele ocurrir en las óperas (*Au secours, au secours, voilà Mr. le Marquis de Carabas qui se noye*). G. GRUDU, *Les styles de Charles Perrault*, FM 4 (1936) 309 - 320 ha formulado estos hallazgos diciendo que sencillez y preciosismo se funden aquí en *une fine et malicieuse bonhomie de père-grand*. MAGDA MICHELS, *Der Stil Chateaubriands*, [El estilo de Chateaubriand] Diss. Münster, 1938, registra características lingüísticas tales como *superénfasis* por duplicación de palabras, voces de matiz emotivo, comparaciones líricas, grupos rítmicos tripartitos de diferente longitud, y los vocablos favoritos del autor que revelan toda su psicología (*solitude, repos, paix, triste, malheur, larmes, fierté, orgueil, mystérieux, secret*). En un plano similar están las siguientes tesis: HARTMUT ARNDTS, *Der Stil Leconte de Lisle*, [El estilo de Leconte de Lisle], Münster, 1936; HELENE GUDORF, *Der Stil Flauberts*, [El estilo de Flaubert], Münster, 1933; A. SCHULZ, *Die Sprachkunst Théophile Gautiers*, [El arte estilístico de Théophile Gautier], Münster, 1934; H. GROH, *Der publizistische Stil des Léon Daudet*, [El estilo periodístico de Léon Daudet], Heidelberg, 1935; W. FRIES, *Der Stil der Theaterstücke Rotrou* [El estilo de las obras teatrales de Rotrou], Würzburg, 1934; O. GIBEL, *Der*

Stil Hérédias in seinen Trophées, [El estilo de Heredia en sus T.] Limburg, 1934.

El valerse de modelos retóricos tomados de cualquier parte, pone en peligro la interpretación psicológica. Esta es la razón por la cual el antiguo procedimiento aún inteligentemente practicado, da necesariamente pobres resultados. Consiste, fundamentalmente, en registrar figuras de palabras, si bien, a veces, las más raras (*double chiasma*, *vers rapportés*) como las descubiertas por KURT LEWENT, *Observations on Old Provençal Style and Vocabulary*, MLQ, 2 (1941), 203 - 224. Toda la escuela francesa está prácticamente trabajando aún de esa manera. Los investigadores de estas estadísticas de figuras de palabra, pueden ser considerados como primeros exploradores que trazan un atlas estilístico de las particularidades lingüísticas de un autor, dejando a otros la interpretación. Tal es el método de CH. GUERLIN DE GUER, e. g. en su *La langue et le style de Saint François de Sales*, RHPHGC, 2 (1934), 13 - 36. Registra grupos bien observados de palabras del santo: *deux substantifs accolés; trois adjectifs accolés; symétries et balancements*, ciertamente expresiones características del tipo de santidad ciclotímico, como probablemente habrían agregado Spitzer o Amado Alonso. Pero Guerlin de Guer se detiene en su estadística. Y así todos los demás: THELMA FOGELBERG, *La langue et le style de Paul Adam*, Thèse, París: Droz, 1939, observa en este autor: *Alliance de mots extraordinaire, Verbes à sujet impersonnel*, y muchas construcciones nominales diferentes. Agrega también, es verdad, el tipo *violent* de presentación del paisaje y ese curioso impresionismo que se expresa como adjetivo psicológico en forma de sustantivo gramatical: *L'oncle Augustin arrivat dans l'or de son uniforme* (p. 133). Pero todas estas observaciones permanecen como *membra disiecta*,

Este tipo francés de investigaciones mejora cuando un problema humano flota en el cosmos lingüístico de un autor. Esto hace particularmente valiosos los estudios de M. CRESSOT. Cressot nos hace ver a Huysmans, el hombre, a través de su lenguaje y frases típicos en *La phrase et le vocabulaire de Joris-Karl Huysmans*, París: Droz, 1939, y destaca en forma notable el arte de Zola para fusionar el habla de los proletarios descritos y la del narrador mediante un argot y lengua vulgar estilizados, especialmente en *La langue de l'Assomoir*, FM, 8 (1940), 193 - 207. Estudios franceses semejantes son: M. SCHÖNE, *La langue de Georges de la Fouchardière*, FM, 7 (1939), 113 - 324, y, dando importancia a las metáforas estrechamente relacionadas con el ambiente de las personas representadas: HIA LANDAU, *Etude sur le style de Camille Lemonnier*, FM, 5 (1937), 247 ss. Este método francés revisado de una generación aparentemente más joven, que subraya la función individual y particular de los rasgos de carácter relativamente general del lenguaje en un autor determinado, aparece también con un tema español en L. SALEMBIEN *Le vocabulaire de Lope de Vega*, BH, 34

(1932), 97 - 125; 289 - 310; 35 (1933), 51 - 69; 368 - 391. Aquí hay afirmaciones que van al corazón mismo del arte de Lope: los términos religiosos en poesía amorosa pierden su carácter de parodia y exageración, los zoológicos y botánicos se mantienen en una línea de belleza y dignidad, los psicológicos se introducen para aclarar los oscuros matices del temperamento (discreto con arrogancia). Esta combinación de cuestiones gramaticales y artísticas se presenta también en una tesis alemana sobre un tema español: ROLF OLBRICH, *Syntaktisch - stilistische Studien über Benito Pérez Galdós*, [Estudio sintáctico - estilístico sobre B. P. G.], in HSVKR, vol. 26 (1937). Olbrich examina la repetición de palabras y los cambios de tiempos de Galdós en la narración para demostrar la compenetración del autor con el estilo familiar, su tosco estilo nominal (Igualdad, palos de telégrafo, cabras, charcos, matorrales, tierra gris) y su uso de verbos impresionistas introductivos (vi; veíase, oíanse, el se puso a admirar, había, allí eran) para que se entiendan como acciones de un testigo ocular de una historia relatada. Tan sólida como esta tesis es otra, basada en los mismos principios y concerniente al campo italiano: LISELOTTE HAGE, *Lo cunto de li cunti di Giambattista Basile. Eine Stilstudie* [Un estudio estilístico], Diss. Tübingen, 1934, Mientras que FRITZ HASCHKE, *Die Sprache Richelieus nach seinem Briefwechsel*, [El lenguaje de R. según sus cartas], en LRS, Abt. I, vol. 7, 1934, es más lexicológico que estilístico, a pesar de un capítulo especial sobre estilo, GERHARD HEIDEL, *La langue et le style de Philippe de Commines*, en LRS, Abt. I vol. 8, 1934, demuestra inteligentemente cómo Commines se esfuerza por dar color a su pálido lenguaje, usando de vez en cuando sabrosas locuciones populares en vez de verbos descoloridos.

Si hay algo objetable en el grupo precedente de estudios estilísticos, es la falta de una caracterización comprensiva de los rasgos de lenguaje implícitos, su reducción a un principio informativo, a una unidad por lo menos, que está lejos aún de incluir una explicación psicológica o siquiera una valoración estética. La caracterización unificante, sin embargo, sólo cambia el léxico de los rasgos dominantes del estilo en un ensayo legible. Se encontrará en último análisis, que, aunque incompleta, la documentación selectiva con el objeto de caracterizar un estilo, puede ser mucho más útil que los completos miembros disiecta de la acumulación de características de estilo arbitrarias que permanecen ininteligibles en su espléndido aislamiento. El investigador típico de las caracterizaciones del lenguaje literario fué GIULIO BERTONI. He aquí algunos de sus mejores estudios en este campo: *Linguaggio e lingua dei trovatori provenzali*, en *Lingua e Cultura*, Firenze: Olschki, 1939, 101 - 125, que trata de diferenciar a los trovadores individuales de su tesoro común de palabras y metáforas especiales, o: *La lingua di Dante*, en *Lingua e Poesia*, Firenze: Olschki, 1937, 27 - 50, con sus acuñaciones líricas y pintorescas: *il desiato riso*, *la vendetta allegre*, *l'aria impregnata di verde*

e di fiore. BERTONI estudió en forma similar *La lingua di Giovanni Berchet*, *ib.*, 177 - 188, con sus barbarismos, arcaísmos, convencionalismos y locuciones chocantes, pero típicas; *La lingua del Carducci*, *ib.*, 189 - 217, quien con la fraseología de Dante y Petrarca y el realismo del pueblo renueva la *antiqua illex* de Horacio y la *nigra illex* de Ovidio. BERTONI estudió la *lingua* y *linguaggio* de muchos otros autores también en su volumen anterior *Lingua e Pensiero*, Firenze: Olschki, 1932. Se ve que toda la escuela italiana sabe, por lo menos, que al hacer estudios de lenguaje estamos interesados en una labor artística, lo que se advierte no sólo por su conexión teórica con las ideas de Benedetto Croce, sino también por trabajos prácticos, tales como el de CARLO CORDIÈ, *Il linguaggio maccheronico e l'arte del Baldus*, AR, 21 (1937), 1 - 79. Cordiè señala por qué la mezcla de material popular y humanístico en alto grado está destinada a producir diversión, deformando proverbios italianos y dándoles una forma casi latina; por medio de citas burlonas de autores serios y aún del evangelio; mediante arrogantes alusiones en el momento más inesperado (*Iuppiter est etenim cunctorum papa deorum*) y por plásticas expresiones lingüísticas de pensamiento crítico. Un estudio italiano del lenguaje de un autor moderno, de este estilo, es el de M. PUPPO, *Stile di E. Scarfoglio*, RSL, 2 (1935), 437 - 450, en qué se analizan las exageraciones de este *paysagiste* que imita la elocuencia de Carducci. Aún entre los estudios inspirados políticamente en la lengua de Mussolini, (1) hay uno que se preocupa de su arte lingüístico como una unidad, precisamente citando pasajes escogidos que revelan a través de su estilo verbal, sentido de la realidad, ironía polémica, etc., es el de EUGENIO ADAMI, *La lingua de Mussolini*, Modena, 1939.

El método de Bertoni y su escuela, mucho más filológico a pesar de su forma de ensayo, es análogo al de RAMÓN MENÉNDEZ PIDAL quien ordenó esbozos anteriores en un pequeño volumen sobre *La lengua de Cristóbal Colón, el estilo de Santa Teresa y otros estudios sobre el siglo XVI*, Madrid: Espasa - Calpe, 1942. Mientras que la lengua de Cristóbal Colón se presenta en su carácter mezclado de genovés, portugués y castellano, el estilo de Santa Teresa se analiza en su originalidad popular que se abre paso a través de todas sus imitaciones de supuestas fuentes en el sentido de Echegoyen. Pero Bertoni y Menéndez Pidal están muy lejos de alcanzar el tipo ideal de estudios que lleva a cabo LEO SPITZER, e. g. cuando analiza el estilo de Dante en sus condiciones dependientes de situaciones particulares. Un estudio semejante en armonía con la atmósfera del bosque de los suicidas en su *Speech and Language in Inferno XIII* [Habla y Lengua en el I. XIII], «Itálica», 19 (1942), 81 - 104.

(1) H. ELLWANGER, *Studien zur Sprache B. Mussolinis*, [Estudios sobre el lenguaje de B. M.], Diss. Heidelberg, 1939; LORENZO BIANCHI, *Mussolini, oratore e scrittore*, Bologna, 1937; G. ARDAN, *L'eloquenza Mussoliniana*, Milano, 1929.

Han empezado a publicarse también una serie de artículos portugueses que señalan los límites que separan el lenguaje de los escritores, de la lengua común. Esto ha sido muy bien hecho por VASCO BOTELHO DE AMARAL en *Linguagem do povo. Linguagem dos nossos escritores. Eça de Queiroz*, «Revista de Portugal», Serie A 1 (1942-43), 24 - 26; 71 - 74; 178 - 187.

Sin embargo, para encontrar una caracterización de lenguaje artístico combinado con verdadero gusto en la selección de los rasgos lingüísticos predominantes de un autor, es necesario volver a los franceses, solamente que esta vez no al tipo de la Sorbona, sino al tipo de critique littéraire. RENÉ GAUTIER, *Deux aspects du style classique. Bossuet. Voltaire*, La Rochelle: Institut d'études françaises, 1936, es un trabajo ideal en este sentido. Gautier hace — tout en causant — el más penetrante análisis del lenguaje de Bossuet à la voix grave d'un orgue, à la phrase classique marmoréenne (p. 31), aux pauses rythmiques qui flattent l'oreille (p. 37) al cual él opone la phrase menue des vieux auteurs de chroniques et de fabliaux de Voltaire, (p. 31), tout en pleine lumière (p. 29), procédant par touches successives, épithètes positives (p. 34), enregistrant toutes les vibrations de l'esprit (p. 35). Una apreciación más condensada aún, pero no menos exacta del lenguaje de Michelet ha sido dada por JACQUES BOULANGER, *La magie de Michelet*, «Le Temps» (15 de Mayo de 1936), artículo que insiste en las images concrètes de este peintre musicien évocateur que llama a María Estuardo una pâle rose de prison y a la Condesa de Valois une mendicante à quatre chevaux. Apreciaciones más extensas del estilo de Montaigne, hechas de ese modo, pueden encontrarse en P. VILLEY et al., *Le style de Montaigne*, BSAM, (Junio de 1939), 73 ss., o también en PIERRE MOREAU, *L'art et la langue de Montaigne*, en *Montaigne, l'homme et l'oeuvre*, Paris: Boivin, 1939, 108 - 133.

Alcanzar esta primauté de l'artistique en la caracterización de estilos de un modo más estrictamente analítico y erudito es la preocupación primera de la escuela de Zürich de Theophil Spoerri. Las tesis por él sugeridas acostumbran a usar el título menos significativo y casi estandarizado: *Ensayo sobre el estilo de X*. Pero lo que se ha resuelto en tal ensayo siempre vale la pena, porque los rasgos artísticos fundamentales del lenguaje revelan, al mismo tiempo, al investigador, las implicaciones psicológicas esenciales del escritor. Así LOTTE KAUPP, *Versuch über den Stil Léon Bloy*, [Ensayo sobre el estilo de León Bloy], Diss. Zürich, 1937, se asusta de las expresiones de Bloy faire crouler les étoiles, décrocher les luminaires du firmament, etc. y penetra en los sentimientos que tiene el autor de lo infinito del espacio; se impresiona con giros como: des nuits qui paraissent avoir trois cents soixante heu-

res, o la *Chartreuse contemporaine des Catecombes*, y así encuentra la llave del sentimiento de la Eternidad intemporal de Bloy. Los estudios de MARGARET WANNER, llamados *Versuch über den Stil Maurice de Guérins*, [Ensayo sobre el estilo de Maurice de Guérin], Diss. Zürich, 1937, son profundos, filosóficos y saben sacar de lo más profundo del sentimiento del autor, formas estilísticas tales como predominio de lo objetivo sobre el sujeto, la frase torcida, el poderoso elemento de luz y movimiento, tendencias a borrar la diferenciación de las clases de palabras, todo indicador de una solución ilusoria del problema de perder o conservar la personalidad. Uno puede verificar los méritos de la escuela de Zürich comparando *G. Barretti Intorno allo stile di Benvenuto Cellini*, un capítulo en el libro de este autor sobre *Gli amori di Benvenuto Cellini*, Milano: Bietti, 1935, con RENATA EGGENSCHWYLER, *Saggio sullo stile di Benvenuto Cellini*, Tesi, Zürich, 1940. Esta tesis es además un excelente campo de experimentación para comprobar el progreso en los estudios estilísticos románicos, ya que su fundador, KARL VOSSLER, ha elegido el mismo tema en uno de sus primeros estudios: *Benvenuto Cellinis Stil in seiner Vita*, [El estilo de B. C. en su Vita] BRP, «Festschrift für G. Gröber», Halle, 1899, 414 - 451. Porque la Srta. Eggenschwyler distingue lo espontáneo, lo vital, lo dinámico como opuesto a los elementos amanerados y las exageraciones altisonantes: simplicidad y complicación a un mismo tiempo, el artesano suple al artista deficiente. Como su vida, la vida de Benvenuto es un espejo de aspiraciones e insuficiencias (p. 103). Si BERTA WICKE, *Stilprobleme bei Stendhal* [Problemas estilísticos en Stendhal]. Diss. Zürich, 1936, no fué capaz de desenmarañar el difícil problema de estilo en Stendhal, M. WANDRUSZKA, *Zum Stil Stendhals*, [Sobre el estilo de Stendhal], ZFSL, 62 (1939), 429 - 436, no ha agregado mucho, por cierto, haciendo de él un plagiario de Carpani y valorizando sus originales expresiones más como censor que como investigador. LOTTE SPECKER, *Jules Supervielle. Eine Stilstudie* [J. S. un estudio estilístico], Zürich, 1942, es casi exhaustiva en el análisis de las características estáticas y dinámicas del lenguaje de su autor.

Las tesis estilísticas de Zürich son las únicas escritas por principiantes, en las cuales, como norma, los rasgos del lenguaje, no los evidentes, sino los ocultos, aunque característicos, son: 1) registrados cuidadosamente, 2) explicados psicológicamente, 3) interpretados estéticamente. Los estudiantes de Spoerri, diferentes en cualidad, por supuesto, están ejercitados para ver las tendencias decisivas no solamente en los lenguajes fuertemente originales, sino también en los que no resaltan, los aparentemente normales. El simple registro de rasgos evidentes, aunque valioso, resulta siempre algo pobre. Este es el caso de ciertos estudios hispánicos, tales como el de F. WEISSER, *Sprachliche Kunstmittel des Erzpriesters von Hita*, [Recursos estilísticos en el Arcipreste de Hita] VKR, 7 (1934), 164 - 243, y 281 - 348, o el de la Madre FRANCIS DE SALES MCGARRY, *The Allegorical and Metaphorical Language in the Autos*

Sacramentales of Calderón [El lenguaje alegórico y metafórico en los autos sacramentales de Calderón], Diss., Catholic University, Washington, 1937. Este registro de rasgos, sin embargo, por el momento, es aceptable mientras se dan los primeros pasos en lenguas que están por ser exploradas estilísticamente. Un comienzo en portugués es el de AFRANIO PEIXOTO, *A língua Camões*, en *Ensaíes Camonianos*, Coimbra, 1932, 309 - 341, donde se presentan las palabras que Camões prefiere, su semántica individual y la adaptación que hace de las locuciones clásicas, tal como están condensadas en forma de ensayo por F. REBELO GONCALVES, *Camões, Mestre da língua*, en *Disertações Camonianas*, São Paulo, 1937. Síntesis de esos rasgos de estilo que revelan la esencia misma de un autor, continúa siendo, en condiciones normales, la tarea de los maestros en este campo de investigación. Esta tarea ha sido cumplida en forma de esbozo y sólo como una realización complementaria, por ANGEL VALBUENA PRAT, *Elementos del estilo de Calderón*, en su *Calderón*, Barcelona: Juventud, 1941, 32 - 46. Ha sido hecha en forma clásica por DÁMASO ALONSO, *La lengua poética de Góngora*. Parte primera, Madrid: RFE, Anejo 20, 1935, y en el análisis que AMADO ALONSO hizo del lenguaje de Enrique Larreta: *El modernismo en la Gloria de D. Ramiro*; «Estudios Estilísticos III», Buenos Aires, 1942, 149 - 315. Ya que he dado una completa valoración de la magistral interpretación que hace Dámaso Alonso del español de Góngora, en VKR 8 (1936), 362 - 364, trataré de aclarar aquí, en pocas palabras, las excelencias del estudio de Amado Alonso como un method so admirably exemplified. (1) Este estudio de estilo puede ser calificado de ideal, porque presenta la entidad estilística como una malla lingüística, cuyos enmarañados hilos son desenredados uno tras otro. La novela histórica escrita con plena comprensión arqueológica y simpatía hacia la España del siglo XVI, incluyendo el vocabulario y la sintaxis revela, sin embargo, la moderna Weltanschauung [concepción del mundo] del autor por sus epítetos críticos, e. g. portadas enfáticas, o confinado ambiente. Revela aún su educación literaria debida a los realistas, parnasianos, simbolistas franceses, su conocimiento acerca de antiguos cuadros, acerca del estilo escenográfico de la comedia francesa, la psicología moderna y el folklore hispánico. Por eso, Amado Alonso, con su escalpelo anatómico en la mano, pudo decir concretamente acerca de este o aquel pasaje: El personaje está vestido de acuerdo con un viejo cuadro; tiene los gestos propios de las costumbres del teatro francés; hay una descripción de colores luminosos que recuerda a Monet. Las impresiones sensoriales están también matizadas de acuerdo con su función; nunca falta el nimbo poético, siempre está presente la aristocrática actitud del autor; hay una interdependencia de todos sus intereses vitales, y erudición puesta de manifiesto en un estilo combinatorio semejante al de Valle Inclán, porque no faltan senti-

(1) OTIS H. GREEN, reseña en HR, 11 (1943), p. 268.

mentalismo ni una misteriosa exaltación. Por supuesto, un lenguaje nutrido por semejantes fuentes es más apropiado para la descripción que para la narración. La evocación del pasado se logra por medios de refinamiento moderno, en que la luz se gradúa con verbos como *rielar*, *rebrillar*, *centellear*, *chispear*, *reverberar*; los olores están clasificados de acuerdo con sus matices rústico, aristocrático, proletario, simbólico; los sonidos articulados con severa dulzura, con voz velada, vacilante, temblorosa, entrecortada, por verbos como *exclamar*, *vociferar*, *rugir*, *musitar*, *balbucir*, *modular*, *salmodiar*, etc. El lenguaje espontáneo del autor, sin embargo, está siempre refrenado por el tipo de lenguaje de lo épico como género literario, y por cierto grado de lenguaje tipo siglo XVI para el marco histórico.

Los estudios estilísticos de Amado Alonso que parten de la textura de una obra, a fin de penetrar hondamente en su lenguaje, son por completo diferentes de la escuela psicológica, la cual — para decirlo brevemente — rompe el lenguaje de un autor a través del prisma de su *idée maîtresse*, o de su *sentiment maître*. Para dar una idea de un estudio de lenguaje exclusivamente psicológico, mencionemos el de WALTER NAUMANN, *Der Sprachgebrauch Mallarmés* [El lenguaje de Mallarmé], Diss. Bonn, 1936, altamente ensalzado por KURT WAIS como *Psychologie des dichterischen Wortschatzes* [Psicología del vocabulario poético], ASNS, 172 (1937). De todos los dominios de la vida y el arte Mallarmé extrae lo exquisito; sus estados de ánimo: *ennui*, *soupir*, *nunca larme*, sus objetos de belleza: *diamant*, *luxe*, *faste*, *splendeur*, *rite*, *sacre*, *triomphe*, sus ideales: *absolu*, *pur*, *vierge*, *chaste*, *suprême*. Extendiendo el estudio psicológico del vocabulario a la sintaxis y figuras de dicción, HUGO FRIEDRICH analiza *Pascals Paradox*, *Das Sprachbild einer Denkform* [La paradoja en Pascal. La imagen lingüística de una forma del pensamiento], ZRP, 56 (1936), 322-370. El dilema de Pascal consiste en estar obligado a traducir sus experiencias de fe mediante el lenguaje del pensamiento, tal como su problema vital es obtener seguridad y pruebas en el dominio de la fe. Por eso él allana la antítesis entre el intelecto y corazón mediante el usado adversativamente en vez de *mais*. Trata de encontrar una línea media entre *savoir certainement* y *ignorer absolument*. Suaviza su abstracto lenguaje de pensador por medio de metáforas y símiles emocionales. Sus cuadros intentan dar una luz especial de experiencia a la afirmación dogmática. No alcanzando positivamente su paradójico propósito, llega a conclusiones expresadas en un tono negativo menor: *ne pas savoir dénier*. Llega finalmente a declaraciones filosóficas paradójales de la más profunda verdad: *La religion abaisse infiniment plus que la seule raison... mais elle élève infiniment plus que l'orgueil*, logrando demostrar en un ciento de detalles la tensión entre el conocimiento y

la fe, ilustrando las paradojas esenciales, profundas, misteriosas de *La folie de la Croix*, y *L'obscurité de la foi*. JEAN BARUZI, *Introducción al estudio del lenguaje místico*, BAL 10 (1942), 7 - 30, muestra de manera semejante que los símbolos de San Juan de la Cruz son para él realidades espirituales, de modo que si ruego a la *Noche oscura*, este símbolo significa ciertamente en el pasaje poético respectivo, Dios mismo, como puede probarse con el comentario en prosa del Santo. No siempre son convincentes conclusiones de tan vasto alcance como las de Baruzi. Pero lo importante es que él llega a la misma distinción entre lenguaje lírico y científico (siendo el místico y el teológico solamente un ejemplo) como lo hizo sobre una base más amplia PIUS SERVIEN COCULESCO en *Principes d'esthétique. Problèmes d'art et langages des sciences*. París: Boivin, 1935.

Estos estudios que buscan la expresión lingüística de una actitud central en un autor, corresponden exactamente a lo que SPITZER llamó: Onomasiología Estilística, y que él ha inaugurado con sus numerosos estudios lingüísticos psicoanalíticos de autores. Un típico estudio onomasiológico de estilo es el de E. MERIAN - GENAST, *Corneilles Wertgefühl im Spiegel seiner Bildersprache*, [El sentimiento valorativo de Corneille reflejado en su lenguaje metafórico], en «Festschrift Ernst Tappolet», Basel, 1935, 219 - 228. Merian descubrió que las metáforas de combate, batalla, victoria, etc., en Corneille no revelan una tensión dual entre propensión y deber sino un arrogante orgullo que anhela vehementemente la dominación a cualquier precio. También LISELOTTE RADMANN, *Der Stil Clément Marots in seinen Dichtungen* [El estilo de Clément Marot en su poesía], Diss. Frankfurt, 1932, señala que toda expresión lingüística de este poeta está informada por gracia y esprit. El concepto del lenguaje como espejo y expresión de algo fué una vez, al aparecer, la obra de KARL VOSSLER [Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung [La cultura francesa reflejada en su desarrollo lingüístico], Heidelberg: Winter, 1913, tan criticado como un mero capricho, que Vossler se sintió impelido a cambiar el título del libro en su segunda edición por el de *Frankreichs Sprache und Kultur* [Lengua y cultura de Francia], Heidelberg: Winter, 1929. Hoy día, este concepto ha llegado a ser uno de los modelos más evidentes para los modernos estudios estilísticos. De allí que KLARA PASCH pudiera discutir la lengua de un autor como expresión: Charles - Ferdinand Ramuz. *Motive und Sprache seiner Romane als Ausdruck seiner waadtländischen Heimat* [Ch. F. R.: Los temas y el lenguaje de sus novelas como expresión de su patria de Waadtland], Diss. Rostock, 1938. CHARLOTTE DIETSCHY, *Natur und Mensch in Gionos Sprache* [La naturaleza y el hombre en el lenguaje de Giono], en «Festschrift für Ernst Tappolet», Basel, 1935, 71 - 77, muestra cómo el impulso primitivo de Giono a participar en la vida de la Naturaleza, animaliza su paisaje provenzal convirtiéndolo en un ser pansexualista en que La Durance, cette garce, fait sa risette blanche;

(73) le vent hurle sa musique (73)... dans cette grande saumure de la vie totale... dans cette épaisse boue de vie qu'est le mélange des hommes, des bêtes, des arbres, de la pierre (73).

Los más exactos estudios de estilo parecen ser aquellos que consideran únicamente un solo trabajo de un autor, como hemos tenido ocasión de ver algunos en el examen de este capítulo. Las diferentes edades en que un autor escribe, los diferentes problemas que cada trabajo en singular ofrece, pueden ser fuentes de error, si uno trata el estilo de un autor en todos sus trabajos como una unidad. Por eso, lo que hay que hacer, son monografías estilísticas. Así MARCEL CRESSOT, *Une langue d'art. La langue de 'Phèdre'*, FM, 10 (1942), 169-182, trata de resolver la difícil cuestión de cómo puede Racine alcanzar con un lenguaje prácticamente común, los más poéticos efectos: creando con una malla de sinónimos, antónimos, epítetos, metáforas, climas de inocencia, serenidad, languidez, pasión. Esta orquestación hace posible para Racine que les mots qui courent les rues et que désignent l'amour et la douleur retrouvent sous sa plume leur resonance première (182).

V

La crisis de investigación estilística a que aludió LEO SPITZER hace algunos años (1) se declara en el momento en que el lenguaje solo, resulta un elemento demasiado limitado para responder también por la estructura, organización, caracterización, orden, genio literario, motivos, etc., de un trabajo. Con otras palabras, el lenguaje no abarca el estilo concebido como todo el arte de un autor. Por eso, algunos estudios no hablan del estilo sino del arte, del trabajo, del escrito, de la poesía, poesía y estilo, poesía y arte, del aspecto artístico, de la composición, de la forma, de la estructura, forma y estructura, estructura y estilo. Otros ensayos se concentran sobre la técnica, técnica particular, técnica e inspiración, estudio crítico, gusto, valor estético, interpretación estética, estética, unidad, arte y pensamiento, arte y espíritu, concepto interior, personalidad artística de un autor. Hay primeros estudios que critican y condenan a un autor, buscando errores e incongruencias. Representa este tipo de estudios, que no puede ser fecundo, porque no hay simpatía entre el sujeto que investiga y el objeto investigado, V. SCHILIRO, *L'arte di Gabriele d'Annunzio*, Torino: Società editrice italiana, 1938. Precisamente, ataca, corrige y moraliza. La contrapartida es un método positivo hecho también en forma de examen en el que se citan pocos, pero cuidadosamente escogidos ejem-

(1) VOSSLER, SPITZER, HATZFELD, l. c., p. 144.

plos: ANDRÉ GUX, *Art Baudelairien*, Lausanne: F. Rouge, 1937. Este admirador de Baudelaire hace gravitar su arte en una antítesis fundamental diabólico - divina, revelada por los títulos, la composición, la rima; en alegorías, metáforas, imágenes plásticas para las cosas sobrenaturales; en simetrías y repeticiones con el resultado: *Il y a autre chose peut-être, mais il y a certainement cela qui est très profond et très important* (p. 19). Como se dijo ya antes, a propósito de algunos estudios de lenguaje, el tipo de condensación pertenece a la mejor tradición francesa. Esto puede verse también en GUSTAVE MICHAUT, *L'art de La Bruyère*, en su libro sobre *La Bruyère*, París: Boivin, 1936, 230 - 255. Michaut trata de los *emportements* subits del autor, de sus *aveux involontaires*, sus *proportions*, sus *images suggérées*, su *unattendu*, y otros recursos. Por otra parte, un esfuerzo por hacer una enumeración completa de procedimientos con el objeto de asir el arte de un autor, conduce principalmente, a un árido registro que semeja una parodia involuntaria de la tarca intentada. Así, GUNTER HEINRICH, *Die Kunst don Ramón María del Valle Inclán*, [El arte de D. R. M. del V-I.], Diss. Rostock, 1938, no se ha enterado aún de que Amado Alonso, prácticamente, había hecho muchos años antes el trabajo que él quería hacer. (1) Un curioso estudio bastardo: PIERRE TRAHARD, *L'art de Colette*, París: Renard, 1941, remite en las notas a cada investigación de detalle hecha sobre el estilo de esta autora. Así, Trahard trata de dar, de una manera erudita, un cuadro comprensivo junto con un texto legible. No deja, sin embargo, una impresión profunda en el lector en cuanto se refiere a su fin artístico. Falta allí el refinamiento del más limitado estudio sobre Colette hecho por Yves Gandon arriba mencionado, del de ERNST MERIAN - GENAST, *Die Kunst Racines* [El arte de Racine], NS, 40 (1932), 135 - 157, del de C. CORDIÈ, *Su l'arte della Chartreuse de Parme*, Firenze: La nuova Italia, 1936, o en «Civiltà moderna», 8 (1936), 160 - 181 y 305 - 338. Estos últimos estudios muestran el refinamiento artístico requerido para este tipo de trabajo. Mientras que Merian - Genast agrupa el dilema dramático de Racine alrededor del trágico problema de una hipocresía fundamental en el hombre, Cordiè desenmaraña acción, aventura, amor e intriga, carácter épico y ensoñación, gravedad y ligereza de tonos, en el laberinto de motivos entrelazados de Stendhal. Pone en evidencia la atmósfera de armonía y *catharsis*, siguiendo las pasiones e inquietudes; muestra las personas dispuestas de acuerdo con un sistema de círculos concéntricos con arabescos de descripciones y emociones de horror, humor y ternura. Sugiere un clima ideal nunca ahogado por el *mesurado* realismo de asesinato, envenenamiento, prostitución y desfalco, porque el crimen está eclipsado por la fascinación de la juventud, la atracción de la madurez, el hechicero aire de corte, salón y aún idílica naturaleza.

(1) *Estructuras de las sonatas de Valle - Inclán*, «Verbum», 1928, 7 - 42.

Cuánto rebasan el estilo lingüístico como tal, los estudios de formas o géneros literarios, se ve en trabajos muy respetables del siguiente tipo: E. KOHLER, *L'art dramatique de Lope de Vega*, RCC 37, II, 385 - 395, 587 - 598, 701 - 775 (1936), 38, I, 358 - 371, 522-532, (1937), 38, II, 167 - 176, (1937), o O. JORDER, *Die Formen des Sonetts bei Lope* [Las formas del soneto en Lope], Halle: Niemeyer, 1936. El juego de lenguaje y versificación para producir una clase superior de arte, dimana del denso estudio de *Le Corbeau et le renard* por MAURICE GRAMMONT: *L'art de La Fontaine*, FM I (1933), 97 - 115. Un representante de la antigua escuela, estrictamente filológica, después de haber pagado un cálido tributo al moderno tipo de estudios estilísticos (De Gids, Amsterdam, 1938), ha publicado un penetrante estudio acerca del arte lírico de un antiguo trovador provenzal: J. J. SALVERDA DE GRAVE, *Observations sur l'art lyrique de Guiraut de Borneil*, en «Medelingen der koninglijke Nederlandsche Akademie van Wetenschappen», Amsterdam, 1938, 1 - 131. Parte de temas de los trovadores: alegría, amor, obediencia a la dama, deberes hacia la dama, enemigos (l a u z e n g i e r), sufrimientos físicos (debidos al corazón robado), belleza de la dama. Luego se desliza hacia el tono de esta poesía: ironía, exageración, alusiones misteriosas, etc., prosigue con las características de la composición tales como diálogos vivos y fingidos, y quedándose ahí, corona el estudio con agudas observaciones concernientes al lenguaje, que alcanza una concisión extrema mediante el abuso de la conjunción *q u e* y se hace interesante debido a originales comparaciones, una semántica peculiar, juegos de palabras, relaciones inesperadas, una cierta dosis de preciosismo e intencionada obscuridad. Un estudio semejante en el campo provenzal es el de KURT LEWENT, *Zum Inhalt und Aufbau der Flamenca* [Sobre el contenido y la composición de la «Flamenca»] ZRP, 53 (1933), 1 - 86. Su análisis e interpretación son absolutamente acertados, porque demuestra que la *Flamenca* es una obra con unidad artística, a la cual están sometidas la idea central de amor, la psicología, el medio ambiente con detalladas descripciones de vestiduras y actitudes, el lirismo tierno, y por último, aunque no menos importante, la composición algo irregular, acciones secundarias, motivos y motivaciones, planeadas y concebidas desde el comienzo y conducidas por la ironía interna de las cosas y los sucesos, de tal modo que sin darse cuenta el *g i l o s* llega a ser el alcahuete de su propia mujer.

Aquellos eruditos que hablan de *a r t e* en vez de *estilo*, son más exigentes que aquellos que consideran el *estilo* como una expresión de algo a través del lenguaje. Ellos quieren coger el contenido del trabajo junto con la forma como una unidad. Las ocasiones para este asimiento casi imposible son mejores en trabajos en que el elemento oratorio es tan fuerte que sin él la obra no existiría en absoluto. Este es, particularmente, el caso de los sermones. Por eso, A. FEUGÈRE puede señalar también los elementos artísticos en *La prédication de Bossuet*, RCC, (Mayo 15, 1937), y en *La prédication de Bourdaloue*, Ib. (1937). EMILIO ALARCOS, *Los sermones*

de Paravicino, RFE, 24 (1937), 162 - 197, y 249 - 319. Hace lo mismo, de un modo mucho más detallado. Después de haber analizado el arte de Paravicino, llega a la siguiente e importante conclusión: Hay agudeza del pensamiento y cultura de la expresión..., la atracción de elementos ímpares e inconexos en torno a un punto central para la expresión de la idea, ya en el plano de la belleza, ya en el de lo grotesco o la fealdad. Todo ello para lograr una expresión que, a la vez que provoque sorpresa y maravilla en el oyente, suscite en él placer sensorial por los valores musicales y pictóricos de la forma verbal y deleite intelectual, por la complejidad ideológica que suponen las relaciones establecidas entre términos diversos y alejados.

Un campo apropiado para coger la íntima relación entre arte y pensamiento es también este tipo de literatura en que el interés ideológico sea tan abrumante que el poeta deje ver casi constantemente los puentes que unen el pensamiento y la forma misma. Por eso UMBERTO BISCOTTINI, *L'arte e l'anima del Morgante*, Livorno: Giusti, 1932, pudo demostrar fácilmente que es el embotado escepticismo burgués del Renacimiento lo que Pulci expresa en the shamelessly joyful laughter of Margutte [la desvergonzadamente gozosa risa de Margutte] así como en the sparkling eye of Malagigi [el ojo brillante de Malagigi] e in the subtle dialectics of Astarotte [en la sutil dialéctica de Astarotte] (p. 107). Este, demonio e ideale del secolo, es contagioso para quienquiera que lo conozca. Así, Reinaldos, el buen Renaut de Montauban, se vuelve casi un filósofo agnóstico y pregunta: Qual maraviglia? Chi più sa, men crede (p. 80).

Una tercera oportunidad para una investigación conjunta de pensamiento y expresión se brinda cuando se trata de trabajos barrocos o superrealistas de arte literario. De allí que CARMELO PREVITERA, *La poesia e l'arte di Torquato Tasso*, Messina - Milano, 1936, particularmente en el capítulo *L'elocuzione e lo stile*, pp. 127-141, pudiera explicar la artificialidad músico - rítmica de Tasso como espressione di una complessa vita spirituale (p. 131).

El hallazgo de la interrelación entre contenido y estilo, no simplemente como expresión del pensamiento, sino como un inextricable y no sé qué es evidentemente más difícil y ha sido el asunto de Y. PINO SAAVEDRA, *La poesía de Julio Herrera y Reissig. Sus temas y su estilo*, Santiago: «Prensas de la Universidad de Chile», 1932. Cree junto con el autor que estudia que la disposición espiritual condiciona la calidad del contenido, y que la estructura debe ser adecuada de modo que quepa en el contenido ni más ni

menos que como en un molde preciso y pulcro la cera caliente. Así, él trata de demostrar que las visiones exóticas e hiperestésicas de Herrera y Reissig, sus idilios fantásticos y sus alucinaciones orientales, aunque nutridas en un mundo realista, se funden en sonidos y colores paradójicos (lágrimas lilas), epítetos raros (boca cleopatrina) y en un tipo particular de comparación y metáfora, especialmente aquella comparación en que los objetos comparados provienen de una realidad creada y modelada por la fantasía y la metáfora en que el proceso translaticio tiene por objeto rehuir la esfera común. Debido a que en la poesía modernista, la forma bien cultivada significa tanto, es comprensible que los dos maestros clásicos de la investigación estilística, Amado Alonso y Leo Spitzer, hayan sido cautivados también por este mundo artístico. AMADO ALONSO en su ya mencionado *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, que es, por cierto, mucho más que una *Interpretación de una poesía hermética*, se interesa en primer lugar por problemas semejantes a los de Pino Saavedra. Así, Alonso se interesa por las comparaciones de Neruda en que lo comparado contribuye eficazmente a la fisonomía onírica de los pensamientos, pues también es propio del pensamiento de los sueños el que una representación de realidad sea a la vez ilustrativa y suplantadora de otra realidad representada (p. 286). Da importancia al vocabulario (lo desvanecido, carcomido, marchito, decaído...), que revela la total desintegración moderna y particularmente, los epítetos (roto en extremo frecuente), que delatan el decaimiento de la cultura. LEO SPITZER, *El conceptismo interior de Pedro Salinas*, «Revista Hispánica Moderna», (1941), 33 - 69, ha demostrado que Pedro Salinas es un poeta trágico con aspiraciones espirituales en un mundo sin Dios. Casi sin esperanzas, busca una realidad más alta y verdadera en la mujer, como compañera en el amor, en ella, detrás de ella (detrás, detrás, más allá), en él mismo, en lo más profundo de sí, detrás de él mismo. No encuentra el desideratum metafísico que busca. Sin embargo, rehusa decididamente reconocer el mundo de los materialistas como la realidad, y continúa propagando la idealización, la fuga, la exaltación. A pesar de sus aparentemente serenos poemas descriptivos, su encendido temperamento cree sólo en la belleza inmaterial. ROGER CAILLOIS *The art of St. John Perse* [El arte de St. John Perse], SR. 53 (1945), 198 - 206, ha señalado maravillosamente que el arte de este poeta-diplomático (Alexis Léger) consiste en el descubrimiento de situaciones cuasi feéricas en la vida, y su expresión en un lenguaje de palabras arcaicas y raras con múltiples significados.

En cuanto tales estudios son emprendidos por aficionados o principiantes, necesariamente carecen de aspectos multilaterales y permanecen en el plano de la investigación de la técnica y no de

arte. Las técnicas particulares, por supuesto, invitan al estudio. He aquí algunos ejemplos: JUAN RAMÓN JIMÉNEZ, *El único estilo de Eugenio Florit*, «Revista Cubana», (Abril-Julio, 1937), 10 - 16; Eugenio Florit en su *Martirio de San Sebastián*, dispone de una fijeza de leitmotiv intelectual, que lo distingue de García Lorca, D'Annunzio y Alexander Sakarof. CHARLOTTE SCHLOTKE. *Die eigenartige literarische Technik Estauniés*, [La singular técnica literaria de Estauniés], LRA, Abt. 2, vol. 7, 1938, subraya los elementos mágicos y visionarios, el uso arbitrario del tiempo y los tiempos, el lenguaje sencillo, combinado con análisis psicológico, como incompatible con las formas fijas de la narración. El estilo peculiar de Estaunié, parece mucho mejor reconocido por Eva Buck, quien lo interpreta como un estilo en que la façade es frecuentemente corregida por el fondo en expresiones tales como rien n'avait changé sinon, or il a l'air, toutefois, etc. HELEN BREWSTER COULTER, *The prose work and technique of Jules Renard* [La obra en prosa y la técnica de J. R.], Diss. Columbia University, New York, 1935, registra precisamente las técnicas exteriores y rutinarias en las páginas 133 - 164. Logra menos que PIERRE NARDIN, *La langue et le style de Jules Renard*, Paris: Droz, 1942.

Cuando se hacen objeto de un análisis artístico, trabajos literarios de un lenguaje más normal y moderado, el resultado es, generalmente, muy pobre, y la investigación se interesa más bien por características ornamentales o evidentes. Es entonces cuando pretendidos problemas de composición parecen superiores a los problemas de lenguaje. Así analizó O. RHUM el Orlando Furioso: *Arios-tos Rasender Roland. Form und Aufbau* [El Orlando Furioso de Ariosto. Su forma y su composición], Diss. Würzburg, 1938. ANNE-LIESE JUNKERSDORFF, *Aufbau und Stil der Erzählungen Vignys* [Composición y estilo de las narraciones de Vigny], ARP, vol. 39, Münster, 1936, restringe sus observaciones a interrupciones por situaciones misteriosas, leitmotifs, retardaciones, construcciones reflejas en vez de expresiones pasivas, repeticiones de palabras, metáforas descoloridas, imperfectos pintorescos, ironía y sátira. No puede organizar su caos. Más personales son las observaciones de CARL W. KRUMBHOLZ, *Emile Zolas Roman 'L'oeuvre' als Wortkunstwerk*, [La novela 'L'oeuvre' de Emile Zola como obra estilística] ARP, vol. 31, Münster, 1935. Reorganiza la distribución de los capítulos de acuerdo con los diferentes grupos de motivos (juventud, amor, locura, muerte), de acuerdo con la localización de los hechos (plein air, cité), las indicaciones de tiempo (six semaines plus tard, quatre heures sonnerent, le 15 mai) y hace en conjunto una copia ajustada a lo que Oscar Walzel había hecho una vez para otra novela de Zola, *Une page d'amour*. (1)

(1) *Handbuch der Literaturwissenschaft* [Manual de literatura], vol. I: *Gehalt und Gestalt*, Berlin - Teubenersberg, 1923, 362 - 363.

Parece que un requisito previo para estudios logrados sobre el arte total de un autor, es que el investigador sea él mismo un temperamento artístico. Esto explicaría la satisfacción que uno obtiene leyendo un ensayo, publicado tardíamente, del inédito legado literario del padre de la crítica artístico-erudita: FRANCESCO DE SANCTIS, *Saggio critico sul Petrarca* (a cura di Nino Cortese), Napoli: Morano, 1932. Aquí se ha puesto en claro la sinceridad del poeta a través de sus modelos mitológicos; la seriedad de su pasión a través de un platonismo ligero; su lenguaje etéreo - metafórico, tanto que esboza una diosa en vez de una mujer, cuya hermosura embellece la naturaleza; su manera de equilibrar contradicciones (*Qui tutta umile e qui la vidi altera*), sus símiles semi-sensuales, semi-espirituales que revelan excitación recordada en la tranquilidad. El descendiente intelectual de De Sanctis (por encima de Croce) GIUSEPPE PETRONIO, *Il Decamerone. Saggio Critico*, Bari: Laterza, 1935, no tiene la capacidad del maestro para enlazar íntimamente lo estético a lo ideológico. Comprende, es cierto, que estudia arte, y de ningún modo la fuente para una historia cultural, en Boccaccio, pero se pierde en la armadura medieval que contiene al mundo moderno y no ve suficientemente los elementos literarios. Los problemas del Decamerón examinados en este estudio se aclaran algo gracias a ANGELO LIPARI, *The structure and real significance of the Decameron*, [La estructura y verdadera significación del Decamerón] «Essays in honor of Albert Feuillerat», Yale: Univ. Press, 1943, quien declara esta obra un himno al amor, y a CHARLES S. SINGLETON, *On meaning in the Decameron* [Sobre la significación del Decamerón], «Itálica», 21 (1944), 117-124, quien ve en el Decamerón un trabajo de art pour l'art sin ninguna significación. FERDINANDO NERI, *Il Disegno ideale del Decamerone*, en su *Storia e poesia*, Torino: Gambino, 1936, 53-60, opone — en forma no convincente — un plan latente de los cuentos de Boccaccio: Amor — Fortuna — ingenuidad humana, a la ausencia de plan en los cuentos de Chaucer. Es muy satisfactorio que un hijo intelectual del maestro de la crítica estético-erudita española, Menéndez y Pelayo, continúe actualmente, la obra de don Marcelino: Menéndez y Pelayo se abstuvo de analizar el arte de S. Juan de la Cruz considerándolo de categoría divina. Pero DÁMASO ALONSO, *La poesía de San Juan de la Cruz*, Madrid: Instituto Antonio de Nebrija, 1942, no cree que el temor reverente sea un obstáculo para un análisis artístico. Su libro ha llegado a ser un modelo felicísimo, porque bien poco, [estamos acostumbrados] en nuestra crítica literaria a ver la artística diferenciación y valoración. (1) Dámaso Alonso encuentra que los versos y estrofas de San Juan de la Cruz son ecos distantes de las églogas de Garcilaso de la Vega, del dialecto maternal del poeta, que son la más delicada fusión del Cantar de los Cantares con motivos de las novelas de ca-

(1) M. ROMERA NAVARRO, HR, 11 (1943), 183.

ballería y de los romances pastoriles, y a pesar de todo eso, originales e idóneos para su mensaje místico, a veces abrumador en la expresión ardiente del amor, a veces frío respecto a la atmósfera, excelentemente aplicado a esa estratósfera espiritual en que el poeta confiesa: Subí tan alto, tan alto que le di a la caza alcance. RETO R. BEZZOLA se ha percatado bien de que el famoso libro de GUSTAVO COHEN sobre *Chrestien de Troyes* (1) que trata de explicar su arte, carece precisamente de análisis sistemático, desde el punto de vista estético. Por eso, él propuso algunas enmiendas: *Zur künstlerischen Persönlichkeit Chrétien's* [Sobre la personalidad artística de Chrétien], ANS, 67 (1935), 42 - 54, su destreza en la composición (papel de Joie de la Cort), su original fusión de realismo y atmósfera mágica y la profunda caracterización de los personajes femeninos. ALFRED ADLER ha descubierto aún *Sovereignty as the principle of unity in Chrétien's Erec* [La soberanía como principio de unidad en el Erec de Chrétien] PNLA, 60 (1945), 917 - 936. La falla de Cohen fué reproducir en vez de abreviar los rasgos más finos y de descubrir lo no evidente. Repetir demasiado es también el punto débil de ROSEMARIE BURKART, *Die Kunst des Masses in Mme. de Lafayettes «Princesse de Clèves*, [El arte de la medida en «Princesse de Clèves de Mme de L.], Bonn: Röhrscheid, 1932.

Un último intento para arrebatar a un autor el secreto de su arte total consiste en una selección de puntos que parezcan esenciales al investigador. El éxito de este procedimiento depende de la mayor o menor perspicacia del investigador. Puntos fundamentales del genio y caracterización artísticos, se lograron de esta manera por HEDWIG DAUER, *Der Kunstcharakter der Chançon de Willelme*, [El carácter artístico de la canción de W.], Diss. München, 1932; solamente formales, por MARIANNE WEIKERT, *Die literarische Form von Macchiavellis «Principe»* [La forma literaria de «El Principe» de M.], Diss. Würzburg, 1937; bien conocidos y evidentes fueron simplemente repetidos y clasificados por H. VON DER GABELENTZ, *Dantes Paradiso als malerische Offenbarung* [El Paraíso de D. como revelación pictórica], en «Deutsches Dantejahrbuch» 20 (Neue Folge 11), 1938, 51 - 77. El problema de arte por excelencia, en las difíciles y no bien comprendidas obras maestras de la literatura, es siempre el problema de la unidad. Este tema, relacionado una vez con los trabajos de Homero y con la Chanson de Roland, es aún, después de De Sanctis, Croce y Vossler, el problema no resuelto de la *Divina Comedia* como puede verse en W. VETTERLI, *Die ästhetische Deutung und das Problem der Einheit in der Göttlichen Komödie* [La interpretación estética y el problema de la unidad en la Divina Comedia], Strasbourg, 1935, y ULRICH LEO, *Ensayo sobre la unidad poética del Dante*, «Filosofía y Letras», México (1941), 249 - 268. Aún para Baudelaire, Marcel Françon, defiende una unidad interior frente a una mera arquitectura, *L'unité des Fleurs du Mal*, PMLA, 60 (1945), 1130 - 1137.

(1) *Un grand romancier: Chrétien de Troyes et son oeuvre*, Paris: Boivin, 1931.

Así como llegamos en un capítulo anterior a la línea fronteriza entre estilística y sintaxis y vocabulario informados gramaticalmente, así llegamos, ahora, al camino que conduce a la estética general. A veces, sin embargo, estos estudios, favorecidos particularmente en Francia y llamados generalmente *L'esthétique de . . .*, o *Le goût de . . .*, contienen abundante información estilística. Mencionemos H. TRUDGIAN, *L'esthétique de J. K. Huysmans*, Paris: Conard, 1935, concebida como una estética de luz, aburrimiento y claustro; L. WENCELIUS, *L'esthétique de Calvin*, Paris: Fischbacher, 1936, un estudio excelente de las preocupaciones estéticas de Calvino, en que se considera extensamente su estilo (344-373); EMERIC FISER, *L'esthétique de Marcel Proust*, Paris: Rieder, 1933, donde el estilo de Proust se aprecia como une qualité de sa vision, (51) pero en el que prevalecen las consideraciones filosóficas, y ANDRÉ FERRAN, *L'esthétique de Baudelaire*, Paris: Hachette, 1933.

Los libros no franceses titulados *La estética de . . .*, generalmente, no contienen un verdadero análisis de estilo sino ideas teóricas respecto a un tema. Por ejemplo GIULIO AUGUSTO LEVI, *Estética Manzoni*, GSLI, 108 (1936), 250 - 270, se refiere a la teoría de Manzoni acerca de la verosimilitud en la novela histórica.

RAYMOND NAVES trata la estética de Voltaire bajo el título de *Le goût de Voltaire*, Paris: Garnier, 1939. Este libro, voluminoso e importante, de 566 páginas, se interesa en primer lugar por asuntos teóricos, pero considera también el verdadero carácter del arte de Voltaire: élégance, équilibre, contrôle éloigné d'enthousiasme, perfection, sérénité, simplicité, finesse, aisance, pas de sublime, harmonie, convenance, fluidité, «poésie de l'esprit par la justesse et la pureté du vocabulaire», (496) légèreté, tact, choix, intimité, bien-séance, mondaine, proportion.

Finalmente, hay libros que son acabados estudios de estilo, pero cuyos títulos no revelan este hecho y deben ser descubiertos por casualidad. El ejemplo más notable es el de ALBERTO CHÉREL, *Fénelon ou la Religion du pur amour*, Paris: Denoël, 1934. Chérel explica que el estilo de *Télémaque* delata línea por línea el misticismo semi-quietista del arzobispo de Cambrai: *Télémaque c'est dans le style . . . une transposition littéraire du pur Amour* (p. 166), y Chérel prueba su punto de vista con excelentes ejemplos: El preceptor Fenelon - Minerva enseña al delfín — *Télémaco los deberes de un rey en el lenguaje de madame de Guyon: Les bons rois ne veulent plus rien; ils ont tout sans rien avoir . . . Une même félicité fait comme un flux et reflux dans ces âmes unies* (p. 171).

En nuestra avanzada etapa de estudios estilísticos, el arte de un autor se analiza a veces en una edición de texto. Este es el caso del excelente estudio referente a la estructura, ficción, caracteres, descripción y estilo de Pedro de Oña hecho por RODOLFO OROZ en su introducción a *El Vasauero. Poema heroico de Pedro de Oña*, Santia-

go: Universidad de Chile, 1942, XXII - XCVIII. R. Oroz pone énfasis en el singular poder expresivo de Oña en este poema histórico sobre el áureo vaso regalado a don Andrés de Cabrera, héroe de las guerras de Granada. Oña gusta de la expresión emocional, de la arcaica repetición afectiva, de recursos hiperbólicos estudiados en Virgilio y embellecidos por Góngora; evita y circunscribe de muchas maneras las palabras muerte, morir, Dios, caballo, sol. Las alusiones mitológicas aparecen en detalles conocidos solamente por el culto. Múltiples son las formas de imágenes que explican cualidades y acciones más bien que cosas. Algunos conceptos son sorprendentes. Las metáforas se basan extensamente en el mar y en la navegación. Los fríos temas clásicos cobran nueva vida, como que las mejillas de lirios y rosas llegan a ser mejillas sembradas de amapolas. El uso del adjetivo verbal como epíteto, especialmente expresando sensaciones de luz, hace latino el poema de Oña; el sustantivo usado como epíteto lo hace enteramente gongorino: Con su topazia luz diamantes luzes relança. El epíteto ornans más una metáfora sutil produce hermosos enigmas: la frondosa cárcel (bosque), la ondulosa furia (mar). Los colores rojo y blanco adquieren brillantez mediante sinónimos y connotaciones. Construcciones perifrásticas típicas de Góngora, especialmente con dar (dar paño al viento) reemplazan al verbo simple (navegar); sus fórmulas sintácticas son copiadas lo mismo que su hipérbaton y sus palabras cultas con ritmo esdrújulo, pero todo ello se debe a una insaciable sed de belleza del propio Oña. Esta clase de introducción, muy satisfactoria, llegará a ser pronto imperativa para toda edición de texto. Concibiendo el arte como expresión, no tendríamos para qué examinar estudios llamados psicológicos; pero son en realidad estudios estilísticos. Esto es especialmente verdadero respecto de ROBERT OSMONT, *Contribution à l'étude psychologique des Rêveries du promeneur solitaire, la vie du souvenir, le rythme lyrique*, AJJR, 23 (1934), 121 - 135. Osmont coge, con el más sutil análisis filológico, todos los lados posibles del arte de Rousseau soit qu'il écrive dans une éloquence nerveuse les formules obsédantes de son anxiété, soit qu'il berce sa douleur dans ces phrases qui ressemblent à des prières, soit qu'il exprime par des rythmes subtils les oscillations de sa rêverie, il retrouve dans la conscience de son art, sa maîtrise entière, et, tenant nos âmes captives comme par la musique, il agite en elles ce mouvement alterné de force et de langueur qui était pour lui, plus que pour tous autre, la loi de la vie (p. 134 - 135).

En otros títulos, el arte es llamado estilo, aún cuando no hayan problemas de lenguaje en discusión, sino simples problemas de orden y composición, como es el caso de un estudio comparativo, muy bueno, acerca del arte literario francés frente al arte literario

alemán en el *Roman courtois*: HEINRICH HEMPEL, *Französischer und deutscher Stil im höfischen Epos* [Estilo francés y alemán en la epopeya cortesana], GRM, 23 (1935), 1 - 24. O el arte, en un sentido muy amplio, es llamado técnica: Así FERNANDO SABOIA DE MEDEIROS, si hubiera estado mejor preparado técnicamente, habría hecho una buena apreciación del arte de su autor, en su libro: *Anthero de Quental. Technica e inspiração de seus sonetos*, Rio de Janeiro: A Noite, 1938. Porque trae finos rapprochements (Dante, Heredia) y se esfuerza por fijar los elementos de estilo fundamentalmente expresivos y los meramente decorativos. Pero este crítico no ve las exigencias fundamentales de la imagen lírica como opuesta a la épica y llega a esta conclusión: A essencia do estylo antheriano é ser intellectual e vibratil. As vibrações são sentimentos que crystallizam as ideias em imagens (208).

A veces el título contiene un problema que, a pesar de todo, concierne a la más íntima relación entre contenido y forma, arte en el sentido ideal de la palabra. Esto vale para el magistral estudio de THEOPHIL SPOERRI, *Trieb und Geist bei Racine* [Instinto y espíritu en R], ASNS, 163 (1933), 60 - 80.

VI

Por el momento será preferible, quizás, estudiar profundamente un aspecto de una obra literaria determinada, en vez de estudiar todas sus manifestaciones artísticas superficialmente. Por consiguiente, los estudiosos se han dedicado a investigar en los documentos literarios, exclusivamente, el tipo de prosa o de poesía, los símbolos imágenes, comparaciones, alegorías y metáforas, los elementos de color, los elementos musicales, las sinestesias, la claridad, dinamismo y animación, el clasicismo, el impresionismo, las uniones y transiciones en su función artística, los recursos narrativos, el estilo directo e indirecto, la estructura, el marco, los motivos, el ritmo, la acción, la composición, el humorismo, la manera cómo los personajes hacen su primera aparición, las descripciones, los diálogos.

PHYLLIS GRACEY, *Montaigne et la poésie*, Paris: Presses Universitaires, 1935, 147 - 162, ha mostrado cómo mucha prosa aparentemente racional de Montaigne es de categoría poética debido a su abundance des expressions imagées, mots charnus (p. 148): S'il tire de ses lectures un grand nombre de fleurs pour les Essais, au moins il les transplante dans son propre sol, en ôte les feuilles mortes, et laisse pousser les tiges neuves (p. 158). Lo que miss Gracey hizo delicadamente con Montaigne, fué hecho con artillería pesada por K. KNAUER en un análisis de Marmontel: *Ein Künstler poetischer Prosa in der französischen Vor-romantik, Jean Francois Marmontel* [Un artista de la

prosa poética en el pre-romanticismo francés, J. F. M.], Halle, Niemeyer, 1936. Knauer clasifica los movimientos, las cláusulas y tipos de ritmo en Marmontel, exagerando el recuento silábico francés, con un afán de orden y de tipos en el sentido de Eduard Sievers. Superiores a estos estudios me parecen ser las investigaciones estadísticas relativas a lo vernacular de Boccaccio, en analogía estricta con el *cursus planus, tardus et velox* del latín medioeval, hechas por A. SCHIAFFINI, *La prosa-poesia di Giovanni Boccaccio*, «Revue de Linguistique romane», 10, 1934, 63 - 83, y en una exposición más amplia en *Tradizione e poesia nella prosa d'arte italiana dalla Latinità medievale a G. Boccaccio*, Genova, Orfini, 1934. El ritmo de D'Annunzio ha sido investigado por E. FALQUI, *La prosa del solus*, «Oggi», 1 (Junio 1, 1939); la prosa de Bourdaloue, por M. F. HITZ, *Die Redekunst in Bourdaloues Predigt*, [La oratoria en el sermón de Bourdaloue] Diss. München, 1937. HANS SPANKE, en *Zur Formenkunst des ältesten Troubadours*, [Sobre la estructura artística del trovador más antiguo], «Studi Medievali», 7, 1934, 72 - 84, señala que la *canço* tiene su estructura original en la antifóna eclesiástica, y en el himno ambrosiano o estrofa de Moissac. Con esta clave sólo se pueden comprender tres de los tipos creados por Guillaume de Poitou. MARTHA AMREIN-WIDMER, *Rythmus als Ausdruck inneren Erlebens in Dante's Divina Commedia* [El ritmo como expresión de la vivencia en la Divina Comedia de Dante], Diss. Zürich, 1932, explica la individualidad de cada uno de los endecasílabos de la *Divina Comedia*, según el movimiento, pausa, alegría, pena, admiración, duda, etc., que han de ser expresados. Se consigue este fin mediante metros antiguos superpuestos al sistema romance de sílabas tónicas y átonas, así como por medio de las variaciones en la cesura.

El despliegue de imaginación creadora en la literatura es de tal importancia que los estudios relativos a metáforas y comparaciones siempre despiertan interés, aún cuando las clasificaciones sean un poco pasadas de moda, como en el caso de CECIL L. REW, *Imaginative comparisons in the fiction of Anatole France: an attempt at classification* [Comparaciones de imágenes en la obra de Anatole France; una tentativa de clasificación] FR, 18 (1944), 100 - 108. El lector se sorprende por el interés que pone France en los ojos humanos, que él llama comparativamente: ojos de perro, de gato, de lobo, de niño, como terciopelo, como llamas, o como rubíes, según el caso, o, hablando de voces, una qui siffle comme un fouet, o una voz gruesa como un épais sirop, o melodiosa como voix d'orgue, o refiriéndose al pelo coiffée en nid de vipères, o colgando rizado debajo del sombrero comme du chevrefeuille sur un balcon. Fácilmente puede darse cuenta uno de lo malo que es en sí mismo el método estadístico, comparando las estadísticas de las metáforas en *Dante viewed through his imagery* [Dante visto a través de sus imágenes] UNMB (Mayo, 1935), 1 - 77, de GEORGE SAINT CLAIR, con la versión inglesa hecha, con gran penetración de las imágenes de

Dante, por FEDERICO OLIVERO, *The representation of the image in Dante* [La representación de las imágenes en Dante], Torino: Lattes, 1936. El interés de Olivero se concentra en la gradual aparición de la imagen, en su acumulación, angostamiento, alargamiento y desarrollo, y en la más curiosa multiplicación de símiles, la que comprende la comparación teórica de una tesis y su ilustración con ejemplos tomados de la naturaleza, vida y experiencia de Dante. Otro paralelo instructivo: mientras H. D. AUSTIN, *Ten debateable Dante metaphors* [Diez imágenes debatibles de Dante] PMLA, 52, 1937, 1 - 15, trata a Dante como a un estudiante a quien hay que justificar, WALTER NAUMANN se pregunta por qué Dante tiene tantas metáforas que expresan el deseo de quietud y el movimiento hacia Dios. Partiendo de esta idea él intitula su análisis *Hunger und Durst als Metaphern bei Dante* [El hambre y la sed como metáforas en Dante], RF, 54, (1940), 13 - 36. Tales metáforas son, por ejemplo: *drizzar il collo al pan de li angeli* (Par. 2, 10 - 12), o la perpetua sete del deiforme regno (Par. 2, 19 - 21). El campo más fértil, después de Dante, para la exploración metafórica, me parece que es el sofisticado escritor francés, contemporáneo, Marcel Proust, quien encontró un investigador en IRMA TIEDTKE, *Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts*, [Símbolos e imágenes en la obra de M. P.] en HSVKR, vol. 21, 1936. La señorita Tiedtke analiza muy profundamente la fusión entre la realidad y su interpretación simbólica, la que hace de una muchacha inaccesible, una diosa o una ninfa, *le jeune corps accru d'une aile immense, ange ou péri* (p. 95), y de una hermosa *épine rose*, floreciente en mayo, y a veces adornando los altares, un *arbuste catholique et délicieux* — aún más, «une jeune fille en robe de fête... sourient dans sa fraîche toilette—tout prêt pour le mois de Marie» (p. 105). BERNARD LALANDE, *Les images dans le style de Montesquieu*, RHPHGC, fasc. 39 - 40 (1944), 262 - 271, sostiene que las imágenes aparecen sólo cuando Montesquieu escribe espontáneamente, pero que por lo común son evitadas. Un campo muy rico en símiles de la épica homérica, es el que ofrece Manzoni, y que ha sido considerado por C. PEDRAGLIO, *Similitudini e paragoni de A. Manzoni*, Como; Cavalleri, 1938.

Un fuerte acento estético ha puesto en la belleza metafórica DEBORAH AMELIA KIRK AISH, *La métaphore dans l'oeuvre de Stéphane Mallarmé*, Paris, Droz, 1938. Ella estudia las figuras metafóricas más exquisitas: *une forme d'hypallage où la force principale de la figure se concentre dans le verbe* (Sur l'or glauque des lointaines verdures ondoie une blancheur animale au repos), una forma de preciosismo inteligente (*Ce petit libre vêtu tout de rouge cardinalice*), una forma de implicación metonímica (*Le cygne secouant sa neige*), una forma de animación epítética (*Crucifix ennuyé du mur vide*), de un abstracto simbolismo (*Quand des raisins*

j'ai sucé la clarté; l'illusion s'échappe comme une source en pleurs). Un estudio similar, pero menos profundo, es el de EUNICE JAINES GATES, *The metaphors of Luis de Góngora*, Philadelphia, Univ. of Penna Press, 1933. Dos artículos quieren aclarar que metáforas hermosas pueden deberse incluso a artificios irónicos más cínicamente confesados que por Góngora o Mallarmé; me refiero a: LAURENCE LE SAGE, *The cliché basis for some of the metaphors of Jean Giraudoux* [Bases estereotipadas de algunas de las metáforas de Jean Giraudoux], MLN, 56 (1941), 435 - 439, y *Jean Giraudoux, prince des précieux* [Jean Giraudoux, príncipe de los preciosistas], PMLA, 57 (1942), 1196 - 1205. Si los autores estudiados en función de sus metáforas no son précieux, sino autores que usan corrientemente el lenguaje, sus metáforas no tienen mucho más que un interés puramente lexicográfico, como puede verse en TH. KOEGLER, *Bilder bei Madame de Sévigné* [Imágenes en Madame de Sévigné], Diss. Münschen, 1937.

Siendo la metáfora primeramente un recurso poético, la investigación estilística de las obras en prosa se relaciona principalmente con los símbolos implicados. Por eso IVO DANE penetra en el *Symbol und Mythos in Flauberts Salammbô* [El símbolo y el mito en «Salammbô» de Flaubert], ZFSL, 59 (1935), 22 - 45. De acuerdo con este autor, la esencia de la novela de Flaubert está en el simbolismo de la mujer oriental (Salammbô), quien oculta detrás de su velo un vacío desilusionador, en el del hombre oriental (Matho), cuyo orgullo de guerrero se somete a las mujeres, y del paisaje oriental, cruelmente simbolizado por el eterno lazo amor - muerte entre el desierto tostado por el sol y la ciudad adoradora de la luna, pero todos destinados a ser sacrificados a Moloch, l'âme de cette histoire. Siguiendo las huellas de D. L. DEMOREST, *L'expression figurée et symbolique dans l'oeuvre de G. Flaubert*, Paris, Presses modernes, 1931, Dane trató en un trabajo anterior el simbolismo completo de Flaubert: *Die Symbolische Gestaltung in der Dichtung Flauberts* [La forma simbólica en la poesía de Flaubert], Diss. Köln, 1933. El mismo interés por lo simbólico predomina en la disertación de M. VUILLE, *L'expression de l'ennui dans les images de Leconte de Lisle*, Thèse Zürich, 1939. MARGARETE BOCK salió en busca de lo *Symbolisches in den Dramen von Alfred de Musset* [Lo simbólico en los dramas de Alfred de Musset], Diss. Berlín, 1936, y MARION ELISABETH CARTER discutió *The role of the symbol in French romantic poetry* [La función del símbolo en la poesía romántica francesa], Diss. The Catholic Univ., Washington, D. C., 1946. EMMY NEDDERMANN, *Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez*, [Los elementos simbolísticos de estilo en la obra de Juan Ramón Jiménez], HSVKR, vol. 20, 1935, prácticamente sólo verifica si don Ramón comparte ciertos elementos de estilo con la escuela francesa de los poetas llamados les symbolistes. Los elementos analizados de la obra de don Ramón resultan ser más decadentes y modernistas que simbólicos. He aquí algunos de la lista de ejemplos: tengo los azules en el cuerpo;

qué tranquilidad violeta; hay algo de ironía involuntaria al llamar la señorita Neddermann, tales expresiones: *substantivaciones* producidas por la actitud estática del autor. Cuando ella encuentra una expresión como Bajo la luna roja lloran todas las esquilas, denomina la preposición «bajo» creadora de espacio, y alega la misma cualidad para sobre, delante de, por, hacia en la interpretación de otros ejemplos similares.

El método correcto para tratar con símbolos es el que emplea ADOLF VOGL, *Guy de Maupassants Lebensgefühl und die künstlerische Gestaltung aussermenschlicher Lebewesen*, [El sentimiento de vida de Guy de Maupassant y la formación artística de seres extra-humanos], ZFSL, 62 (1938 - 39), 83 - 108, quien explica cómo la impasibilidad del autor pone de manifiesto el dolor de una mujer sólo por una lágrima que rueda sobre su mejilla cuando contempla un grupo de negros cuervos, o el éxtasis de una pareja amorosa por el trémulo cantar de un ruiseñor.

Las implicaciones artísticas en la alegoría medieval, especialmente si estas exteriorizaciones psicológicas fueron sentidas como personalidades reales, es un problema lleno de atractivo desde las observaciones de JUAN HUIZINGA, en *El otoño de la edad media*, Madrid, «Revista de Occidente», 1930. En cuanto al poeta Eustache Deschamps se refiere, el problema ha sido traído a primer término por FRANZ FRESE, *Allegorische und mythologische Gestalten in den Dichtungen Eustache Deschamps* [Figuras alegóricas y mitológicas en las poesías de Eustache Deschamps], Diss. Münster, 1934. El cambio que el concepto alegórico ha experimentado de centuria en centuria, ha sido estudiado también en su aspecto barroco por ARCHIMÈDE MARNI, *Allegory in the French Heroic Poem of the Seventeenth Century* [La alegoría en el poema heroico francés del siglo XVII], Princeton: Univ. Press, 1936. Este estudio del esfuerzo de los poetas franceses como Saint Amant (Moïse sauvé), que trataron de dar a sus descripciones un significado simbólico, muestra un aspecto particular de la erudita poesía épica francesa.

La metáfora más moderna es la sinestética, la *audition colorée*. Ciertamente no ha sido inventada por los simbolistas, como que Kurt OTTO WEISE encuentra ya *Synästhesien bei Balzac* [Las sinestesias de Balzac], ASNS, 172 (1937), 173 - 187, y algunas muy exageradas como: «Une lumière douée de parole lui versait les divines mélodies», o «ce poème de fleurs lumineuses qui bourdonnait incessamment ses mélodies au coeur (p. 176.)» CLOTILDE M. WILSON, *Proust's color vision* [La visión del color en Proust] FR, 16 (1942 - 43), 411 - 415, lejos de intereses realmente estéticos, descubre que el color preferido de Proust era el malva. Un estudio similar ha hecho sobre el belga Camille Lemonnier, K. GLASER: *Le sens de la couleur et son expression chez C. Lemonnier*, FM 2 (1934), 113 - 122; sobre Ronsard, por GERARD DAVIS, *Colour in Ronsard's poetry* [El color en la poesía de Ronsard], MLR, 40

(1945), 95 - 104, y sobre Camões, M. MÚRIAS DE FREITAS: *Figuras de colorido na lirica de Camões*, BF, 3 (1934 - 35), 99 - 152. Este último, sin embargo, es superior, siguiendo a través de todas las metáforas, comparaciones, personificaciones, que han sido tomados de la antigüedad y de los italianos, la luxuriente riqueza de tons, cromáticos e sonoros que a natureza oferece (152) personal de Camões.

Ampliado al problema del color versus design, el mismo asunto ha sido estudiado con respecto a Victor Hugo por H. MATT, *Das visuelle Element in der Kunst V. Hugos*, [El elemento visual en el arte de V. H.], Diss. Freiburg, 1934. Cómo la belleza y claridad se mantienen en una mezcla de color y exquisitas sugerencias como la verdadera esencia del arte de Góngora, ha sido magistralmente presentado al lector por DÁMASO ALONSO, *Claridad y belleza de las soledades*, RCM, 34 (1939), 8 - 27. La interdependencia entre melodía y visualización en el arte de Tasso es un problema tratado por M. COLLI, *La musicalità e il colore nella Gerusalemme*, Napoli, Di Lauro, 1936. FRIEDRICH SCHÜRR, *Ariost der Magier*, [Ariosto el Mago], VKR, 7, (1934), 1 - 24, considera el arte de Ariosto desde el ángulo de su mágica transposición de la realidad, reflejada en el uso constante del verbo *parece*, aparecer.

Siempre existe una cierta desconfianza frente a los estudios relativos a la visualización y el metaforismo, porque éstos dan por sentado el aforismo horaciano *Ut pictura poesis*. Es mucho más fecunda la averiguación del elemento decisivo en lo que respecta a las visualizaciones literarias. Esto, en verdad, fué llevado a cabo por GERDA OUTZEN, cuya tesis en alemán sobre las descripciones de la naturaleza de Pereda mereció la traducción al español, porque miss Outzen casi descubrió *El dinamismo en la obra de Pereda*, Santander; Martínez, 1935. Ella lo encuentra en las acumulaciones que hace Pereda de frases cortas, repeticiones efectistas, grupos fascinadores de tres adjetivos, diálogos rápidos hechos a base de los llamados *miembros en garzados*, pero particularmente en su presentación parcial de aspectos sobrecogedores y majestuosos del paisaje montaños; en tanto que Pereda no emplea esta técnica de fragmentación dinámica para la pintura de caracteres. Menos afortunada en el título y en el objeto de investigación con el mismo propósito, fué GERDA SCHWOCKEL, *Die Belebtheit des Stils in der Darstellungsart des Jules Verne* [La animación del estilo en la técnica de Julio Verne], Diss. Breslau, 1935. Otra tesis en la misma línea es la de BERTA GANTENBEIN, *Die Beseelung des unbelebten Dinges bei Charles Louis Philippe*, [La animación de lo inanimado en Charles Louis Philippe], Diss. Zürich, Strasbourg; Heitz, 1935. GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *Las descripciones en las leyendas cidianas*, «Bulletin Hispanique», 25, (1933), 5 - 22, distingue en el viejo *Poema de Mio Cid* elementos tanto estáticos como dinámicos de paisaje y acción, y los ejemplos que él reúne y clasifica revelan a nuestros ojos el método de instantáneas de este clásico medieval: *Apriessa cantan los gallos e quieren crebar albores*.

Tal es un amanecer sobre las ciudades como Valencia, la clara, la mayor con sus puertas abiertas e uços sin cañados, donde esponsales y bodas son anunciados de un modo realista: En brazos tenedes mis fijas tan blancas como el sol, y presagios y aprehensiones pintan el diario vivir: A la exida de Bivar ovieron la corneja diestra...

Mientras Díaz Plaja planea él mismo un estudio completo del sentido descriptivo de nuestra literatura, la mayoría de los críticos eligen un autor que guste de las descripciones de la naturaleza y tratan de poner en términos de un análisis teórico lo que realmente aquel autor ha llevado a cabo. Aunque estos estudios hechos de un modo torpe carecen generalmente de valor, los buenos aumentan considerablemente nuestros conocimientos sobre la técnica literaria. Así, MARGARET LOUISE BUCHNER, *A contribution to the study of the descriptive technique of Jean Jacques Rousseau* [Una contribución al estudio de la técnica descriptiva de Jean Jacques Rousseau], Baltimore, JHS, vol. 30, 1937, analiza el estilo retratista de Rousseau como *thumb nail sketches* de una paleta limitada con los tonos básicos del negro, blanco, rojo y azul, con matices ocasionales de café, rosa, ceniza y oro. Siendo un precursor del impresionismo, nos da, sin embargo, también, la interpretación de sus impresiones. El descubre innumerables sensaciones trasladadas al lenguaje, tales como: *Des festons de neige étaient le seul ornement de ces arbres, o: cette eau bleue dont j'entendis le mugissement à travers les cris des corbeaux, o: le marcher mol et doux sur la pelouse*. El mismo problema ha sido tocado por M. S. DEL GROSSO, *J. J. Rousseau et les descriptions de la nature*, Pompei, Societa Tipografica Pontificia, 1937. F. R. Pope, *Nature in the works of C. Lemonnier* [La naturaleza en las obras de C. Lemonnier], New York, Columbia University, 1933, estudia este tipo de descripción en aquel rico y moderno autor naturalista. Los colores y símiles de Lemonnier han atraído, como hemos visto arriba, a Kurt Glaser y Hia Landau.

Siendo las *transpositions d'art* de la pintura a la literatura y ciertos tipos de ilogismo sintáctico rasgos sorprendentes aun para el que es ciego, estilísticamente hablando, no hay necesidad de una explicación particular del por qué los estudios sobre impresionismo literario se han colocado en primer plano. La cosecha final de estos estudios, por desgracia, no está en proporción con la larga lista de rasgos evidentes por sí mismos. HANS SCHNEIDER, *Maupassant als Impressionist in «Une vie», «La maison Tellier», «Au soleil»*, [Maupassant como impresionista en...], ARP, vol. 9, Münster, 1934, llama impresionista a Maupassant porque presenta un lenguaje directo, usa el imperfecto descriptivo, gusta de un estilo nominal y de ciertas formas en el orden de las palabras. HEINRICH WIEMANN, *Impresionismus im Sprachgebrauch La Fontaines* [El impresionismo en la lengua de La Fontaine], ARP, vol. 8,

Münster, 1934, intenta un estudio análogo sobre La Fontaine en el que clasifica expresiones arcaicas del antiguo francés, circunscritas al verso y a la poesía, tales como *La belette mangera i, le cerf il depeça, sur un arbre je grimpe*, como impresionistas, debido a la posición de las palabras en la oración, como si se tratara de prosa normal. Impresionistas le parecen al autor, además, los infinitivos históricos (*Souris de revenir*), los adjetivos irónico-emotivos colocados delante de los sustantivos (*la grecque beauté, la dindonnière gent*), e indicaciones con elipsis verbal interpretadas como cláusulas nominales, tales como *paix générale cette fois, o belle leçon pour les gens chiches*. HELMUTH REITZ, *Impresionistische und expressionistische Stilmittel bei Arthur Rimbaud*, [Elementos estilísticos impresionistas y expresionistas en Arthur Rimbaud], Diss., München, 1939, hace un pequeño distinguo más, porque al menos pregunta, en cada caso de frase sustantiva, en reemplazo de un epíteto normal, por substantivación de diferentes tipos (*le bleu de leur fenêtre, la lumière nature*), de coordinación por subordinación, etc., qué pueden significar estas expresiones o si sirven a una tendencia u otra. La fórmula *impresionismo* y *expresionismo* ha sido ensayada anteriormente en Zola por H. HÖPPE, *Impresionismus und Expressionismus bei Emile Zola* [Impresionismo y expresionismo en Emilio Zola], Diss. Münster, 1933. La idea de *expresionismo* tomada de la literatura alemana y de la propia obra de Oscar Walzel, así como de las tesis de sus discípulos, es una categoría demasiado vaga para abarcar lo que está en discusión en la literatura francesa. Después de la tesis de Marta Vogler sobre los valores de creación en Verlaine, ver: *Vossler, Spitzer, Hatzfeld*, introducción, p. 194, no fué buena idea la de KAROLA ROST al escribir *Der impressionistische Stil Verlaines* [El estilo impresionista de Verlaine], ARP, vol. 29, Münster, 1935. Los innumerables estudios relativos al realismo de un autor está, a menudo, declarando *sans nuance* que él imitó a la naturaleza abiertamente, de un modo fotográfico e imitable. Pero hay un trabajo moderno un tanto diferente: MANUEL DE PAIVA BOLÉO, *O realismo de Eça de Queiroz e a sua expressão artística*, Coimbra, 1941. El aspecto artístico no ha sido tomado en cuenta suficientemente y ha sido ahogado por intereses limitados a hechos en RUTH STANTON, *The realism of Mauricio Magdaleno*, «Hispania», 22 (1939), 345 - 353, así como en SOR M. ALINE GELSON, *An analysis of the Realistic Elements in the Novels of René Bazin* (Un análisis de los elementos realistas en las novelas de René Bazin), Diss., Catholic Univ. Washington, D. C., 1942, sobre el modelo de E. P. DARGAU, W. L. CRAIN et al. *Studies in Balzac's realism* [Estudios sobre el realismo en Balzac], Chicago; University Press, 1932.

Cuanto más peculiar, extraño y sin embargo típico sea un rasgo estilístico, tanto más recomendable es su investigación. Precisamente debido a su singularidad, los términos muy generales como *impresionismo* y *expresionismo*, aplicados a un

autor como etiquetas, no podrían abarcarlo del todo. Por esto, los estudios de este tipo particular siempre demuestran ser originales: LEO SPITZER: *Une habitude de style — le rappel — chez Céline*, FM, 3 (1935), 193 pp.; JOSEPH NEUMÜLLER, *Fontenelles Stil im Lichte der Satzverknüpfung*, [El estilo de Fontenelle a la luz de la sintaxis], Diss., München, 1934; E. R. FREUDEMANN, *Das Adjectiv und seine Ausdruckswerte im Stil Racines* [El adjetivo y sus valores expresivos en el estilo de R.], Diss., Freiburg, 1941; LEO SPITZER, *Die Kunst des Uebergangs bei La Fontaine*, [El arte de la transición en La F.], PMLA 53 (1938), 393 - 433. El último artículo muestra que estas *unique forms of expression* (formas singulares de expresión) no se reducen sólo a la función sintáctica y lexicográfica, sino que están en relación también con rasgos técnicos de composición. Por esto nos permitimos agregar a nuestra lista de recomendaciones estudios sobre un aspecto determinado del arte de un autor: RAIMUNDO LIDA, *La técnica del relato en 'La gloria de don Ramiro'*, RCL, 9, (1936), 225 - 247; G. GOUGENHEIM: *La présentation du discours direct dans 'La princesse de Clèves', et dans 'Dominique'*, FM, 6 (1938), 305 - 320, con observaciones profundas sobre lenguaje exterior e interior (pensamiento), así como sobre la elección de verbos y tiempos; JARED WENGER, *Violence as a technique in the dramas and dramatizations of Dumas Père*, RR, 31 (1940), 265 - 280, donde la clasificación de brutales y exagerados medios de expresión es más convincente que su reducción a la técnica de Schiller en sus primeros años, llamada *Kraftgenialisch* (de fuerza genial); HERMANN BLAKKERT, *Der Aufbau der Kunstwirklichkeit bei Marcel Proust. Aufgezeigt an der Einführung der Personen* [La estructura de la realidad artística en M. P., demostrada por la introducción de los personajes], Berlin; Junker u. Dünnhaupt, 1935, donde el problema central de una realidad soñada que gradualmente llega a hacerse vida es ejemplificada por una técnica particular en la introducción de nuevos caracteres. El estudio actual de los problemas parciales de composición puede compararse con las combinaciones arbitrarias que se hacen al ver los escaques de un tablero de ajedrez, en cortes horizontales o verticales, diagonales, cruces, un cuadradito con un margen ancho o un cuadrado grande con un margen pequeño. Reflexionando acerca de un juego tan inútil el espectador rechaza inconscientemente las combinaciones menos estéticas, reteniendo las estéticamente satisfactorias. El crítico hace exactamente lo mismo con las interpretaciones posibles de la composición no evidente por sí misma de una obra de arte literario. El encontrar aquí la forma satisfactoria entre muchas formas posibles, es, en verdad, una hermosa tarea de investigación de estilo. GEORGE TYLER NORTHUP demostró tener muy buena vista con su estudio *The poem of the Cid viewed as a novel* (El poema del Cid visto como novela], PQ, 21 (1942), 17 - 23, en donde el antiguo *Poema* es analizado como el relato que ha tenido mucho éxito de un hombre de negocios del siglo XII que se aferra a su prosperidad y rehabilitación y para quien lo patriótico y lo sobrenatural son cosas muy secundarias. Esta clave, que por cier-

to es muy desagradable para los creyentes en la España r o m á n - t i c a , explica muy bien la singularidad del poema y del famoso r e a l i s m o español. Incluso pudiéramos decir que sin un punto de vista fundamentalmente nuevo, como éste, nada serio se desprende de los estudios sobre composición. Como prueba: FRIEDRICH REHFUSS, *Komposition und Charakteristik der Personen in Stendhals Roman «Le Rouge et le Noir»* [Composición y característica de los personajes en la novela de Stendhal «Le rouge et le noir»], ARP, vol. 19, Münstér, 1934, en donde prácticamente sólo se nos dice que la intelectualidad de Julien Sorel y de Mathilde de la Môle, en lo que concierne al amor, rodea e imita el amor sentimental, de madame de Rênals lo que ya sabíamos. WALTER ERICH SPIEGELBERG analiza a la poesía de Victor Hugo, basándose en uno de los famosos principios de arte, establecidos por Heinrich Wölfflin: *Einheit und Vielheit bei Victor Hugo*, [Unidad y multiplicidad en Victor Hugo,] Diss, Königsberg, 1937. Ha hecho una tentativa para comprender la propensión de Hugo hacia la creación de unidades, las cuales, sin embargo, degeneran en una multiplicidad, de igual modo que la bataille dégénère en combat, se particularise et s'éparpille en d'innombrables faits de détails, como dice Hugo en *Les Misérables*. Tanto es así que Hugo se siente obligado a crear artificialmente individualidades monstruosas, para conservar la unidad, como cette cavalerie... bélier de bronze... compacte et serré... masse... monstre... une âme, (p. 33). El significado artístico de la técnica de Boccaccio al ligar sus novelas por medio de un argumento unificador ha despertado recientemente de nuevo la curiosidad de nada menos que tres investigadores, los cuales sostienen tres puntos de vista diferentes: O. LÖHMEN, *Die Rahmenerzählungen des Decameron* [Los cuentos enmarcados del Decameron], Halle, Niemeyer, 1935; F. NERI, *Il disegno ideale del Decamerone*, mencionado más arriba, y S. BATTAGLIA, *Schemi lirici nell'arte del Boccaccio*, AR, 19 (1936), 61 - 78, incluyendo también este último el análisis de la estructura de *Filócolo y Ameto*. D. SCHEDUKO trata de encontrar el hilo de Ariadna en una muy discutida canción de gesta: *Zur Komposition der Karlsreise*, [Sobre la composición del Voyage de Charlemagne], ZRP, 53 (1933), 317 - 325.

Desde que LEO SPITZER demostró la complejidad de la estructura de la novela ejemplar de Cervantes: *El celoso extremeño* — *Das Gefüge einer cervantinischen Novelle* [La estructura de una novela cervantina] in «Romanische Stil = u. Literaturstudien, vol. 2, Marburg, 1931, 141 - 180 — los estudios sobre la composición en Cervantes se han hecho numerosos. HARRI MEIER trató de desenredar los entremezclados *Personenhandlung und Geschehen in Cervantes 'Gitanilla'* [Las acciones de los personajes y el acontecer en la «Gitanilla de Cervantes»], RF, 51 (1937), 125 - 186. JOAQUÍN CASALDUERO, *La composición de El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, RFH, 2 (1940), 323 - 369, ve elementos estructurales en la primera parte de la novela maestra de Cervantes,

ocultos a primera vista bajo muchas ingeniosas observaciones, tales como arreglos en espirales y cascadas, sincronización del paisaje de acuerdo con la acción. En *sentido y forma de las novelas ejemplares*, Buenos Aires: Instituto de Filología, 1943, nos da un cuadro muy profundo de estas novelas como un todo, demostrando que hay no confusión, pero misterio. En lo que al análisis individual de las novelas se refiere, me temo que el problema estético esté un poco oscurecido por el excesivo interés de Casaldueño por el significado de lo gótico, renacentista y barroco para la personalidad de Cervantes, y su aproximación filosófica a conceptos como realismo, etc. Pero este cambio ocasional de énfasis es redimido por excelentes anotaciones sobre detalles en el texto, tales como: Es un vamo de inmenso volumen (p. 196). Desgraciadamente, este importante libro no reconoce a ningún predecesor en la materia y no contiene ninguna nota marginal. Las formas de acción, de hacer un relato, de caracterizar a las personas en su inter-relación, bien descritas, ganarían mucho si se utilizaran esquemas y diagramas, los que han demostrado ser de tanta utilidad en DOROTHY MADELEINE MC. GHEE, *Voltaireian narrative devices as considered in the author's Contes philosophiques* [Los artificios narrativos volterianos en los Contes philosophiques], Menasha, Wisconsin: Banta, 1933.

Se puede encontrar un análisis detallado del arte narrativo de Alfredo de Vigny en A. SCHWEITZER, *Die Darstellungskunst in A. de Vigny's historischem Roman Cinq Mars*, [El arte narrativo en la novela histórica Cinq Mars de A. de Vigny], Diss., Münster, 1937; una valuación de la técnica narrativa de Romain Rolland en MARÍA JAGER, *Die Erzählungstechnik Romain Rollands im «Jean - Christophe»*, [La técnica narrativa en «Jean Christophe» de Romain Rolland], ARP, vol. 4, Münster, 1933. W. TH. ELWERT ahonda un poco más y combina el problema de la narración con la totalidad del concepto de la novela, historia y novela histórica, en *Geschichtsauffassung und Erzählungstechnik in den historischen Romanen F. D. Guerrazis*, [Concepto de la historia y técnica narrativa en las novelas históricas de F. D. Guerrazzi], en «Beiheft» 84 zur ZRP, Halle, 1935, pero la filosofía añadida al análisis no puede agregar nada a las implicaciones estéticas. Por lo tanto, sigue en pie la vieja verdad de que un maestro puede decir más en diez páginas que un aprendiz en cien. Es nuevamente AMADO ALONSO quien ha sintetizado, presentando ejemplos convincentes, el arte narrativo del escritor contemporáneo argentino Jorge Borges, en *Borges narrador*, Sur, (1935), 105 - 115. Este autor, en su *Historia universal de la infamia*, sigue la manera épica de Homero con honda empatía y dentro de las almas de gangsters, expresada en modismos populares. Trata de explicar sus actitudes corrientes que corresponden a las normas de honor entre hombres fuera de la ley. Por medio de la ironía no carente de simpatía, y de la crítica moral unida a la comprensión, se crean condensaciones asombrosas con sustantivos más epítetos, tales como la repetida viuda, el

numeroso lecho, la arriesgada taberna, el espantoso redentor. Hay ironías semánticas que utilizan adjetivos metafóricos en un sentido literal, como cuando a las muchachas coristas se les llama: «evidentes» mucamas en mares de «notable» cartón.

Se ha extendido también a los autores franceses antiguos el estudio de los problemas de narración, descripción y delineación de caracteres. H. KÖNIGER trató *Die Darstellung der Personen bei Chrétien de Troyes* [La delineación de los caracteres en Chrétien de Troyes], Diss., München, 1937; y una tesis sobre asuntos alemanes incluye también los caracteres de la Chanson de Roland francesa: EVA MARÍA WOELKER, *Menschengestaltung in vorhöfischen Epen des zwölften Jahrhunderts* [Los caracteres primitivos en las epopeyas primitivas del siglo doce], en «Germanische Studien», vol. 221, Berlín; Ebering, 1940.

El plan es dentro del drama lo que el arte narrativo en la novela. La trama efectiva en la comedia del siglo XVIII ha sido estudiada por la señorita E. E. FREDRICK, *The plot and its construction in the eighteenth-century criticism of French Comedy. A study of theory in relation to the practise of Beaumarchais*. [La trama y su construcción en la crítica del siglo XVIII de la comedia francesa; un estudio de teoría en relación con la práctica de Beaumarchais], Bryn Mawr, 1934.

Hay, además, un tipo francés de investigación en composición, en el sentido de la obra de PIERRE AUDIAT: *La biographie de l'oeuvre littéraire*, París, Champion, 1924, en donde no se estudia la obra acabada, sino el proceso dinámico de su creación. A este método se le había dado un buen impulso mucho tiempo antes del *Esquisse d'une méthode critique*, de AUDIAT, en la tesis de HENRI MASSIS: *Comment Emile Zola composait ses romans*, París: Charpentier, 1906. Recientemente ALBERT FEUILLERAT hizo un trabajo parecido sobre Proust: *Comment Marcel Proust a composé son roman*, Yale: University Press, 1934: Proust agregó posteriormente las explicaciones lógicas, racionales de sus problemas psicológicos. Feuillerat, sin embargo, no debió decidirse en cuanto a la evolución, revolución o mejoramiento del arte de Proust. (Cp. *Review of Jean Albert Bedé*, en MLN, 50 (1935, 43 - 45.)) Más tarde, ANDRÉ BELLESORT siguió las huellas de Feuillerat con un pequeño ensayo: *Comment Balzac faisait un roman*, «Revue Universitaire», Abril, 15, (1937). En Italia estos estudios genéticos de composición son llamados *elaborazioni*, como P. BIGONGIARI: *L'elaborazione della lirica Leopardiana*, Firenze: Le Monnier, 1937. Este estudio de *elaborazione*, sin embargo, que investiga cronológicamente en los poemas, se acerca mucho a los estudios de las variantes, según aparecen tratados en nuestro capítulo tercero. Más cercano a Audiat está MASSIMO BALDINI, en *La genesi del 'Saul' di Vittorio Alfieri*, Firenze: Le Monnier, 1934, en donde las fluencias de forma de Nadal, y las influencias de pensamiento de Voltaire, son determinadas históricamente, en tanto que los rasgos particulares del *Saül* de Alfieri son confrontados con los de *Saüles* anteriores en la historia literaria (Claude Billard, Jean de la Taille, Louis de Mazures, etc.).

En el campo español hay sólo un estudio, pero muy cuidadoso, de una génesis, concerniente a una famosa novela de Fernán Caballero, E. H. HESPELT, *The genesis of 'La familia de Albarada'*, HR, 2 (1934), 179 - 201, en donde se sigue la evolución del relato from its birth as a village anecdote to its maturity as one of the humbler classics (p. 201), [desde su nacimiento como una anécdota de aldea hasta su madurez como uno de los clásicos menores].

Podríamos agregar a esta clase de estudios: ULRICH LEO, *La invención en la novela. Apuntes acerca de la trayectoria estilística de Rómulo Gallegos*, «Revista Nacional de Cultura», V, Caracas, N.º 39, (1943), 71 - 91; N.º 40, (1943), 92 - 109.

Tenemos que citar todavía algunos estudios sobre un aspecto parcial de una obra literaria, los cuales están en el deslinde mismo de los estudios de estilo. Si no se especifican las formas de humor en un autor, el disertar sobre el humor de éste no es simplemente un estudio psicológico como el de VERGILIO FERREIRA, *Sôbre o humorismo de Eça de Queiroz*, Suplementos de «Bíblis», serie primeira, vol. 2, Coimbra, 1943. Pero sí permaneceremos dentro del campo estilístico en cuanto se refiere a las diferentes formas de expresión humorística, como es el caso de H. KNOBLAUCH, *Witzgegenstände und Witzformen in der erzählenden Prosa Voltaires* [Objetos y formas humorísticas en la prosa narrativa de Voltaire], Diss., Köln, 1937. Entramos de lleno al campo de la estilística cada vez que se discute la función artística, aun de las cosas más prosaicas y técnicas en una obra literaria. J. ANNWEILER, en *Die stilistische Funktion der medizinischen und naturwissenschaftlichen Ausdrücke in Flauberts Madame Bovary*, [La función estilística de las expresiones médicas y de las ciencias naturales en *Madame Bovary*, de Flaubert], Diss., Heidelberg, 1934, explica, por ejemplo, que todas las expresiones terminológicas utilizadas tienen el fin de abrumar a Charles Bovary, cuando las lee, o para confundirlo cuando las pronuncia, siendo de este modo un elemento de primera categoría en la caracterización de su timidez y escasa inteligencia.

Finalmente, hay estudios sobre aspectos artísticos parciales que atacan varios problemas a la vez, como BERNHARD R. BAUER, *Versuch über Inhalt, Motive, Stil, in 'Le culte de moi' von M. Barrès*, [Ensayo sobre el contenido, los temas y el estilo, en 'Le culte de moi', de M. Barrès], Diss., Zürich, 1937; o que no revelan exactamente qué es lo que van a tratar, ejemplo: J. HANKISS, *Secrets d'atelier de l'abbé Prévost*, en *Séances et travaux de l'Académie des sciences morales et politiques*, vol. 2, París, 1933, 113 - 135.

VII

El problema de un aspecto parcial de arte literario puede ser encarado de otro modo, partiendo, no de una obra o autor particular, sino comenzando por el medio mismo de expresión, siguiéndolo

a través de una literatura entera, una época, o a través de varias literaturas, o diferentes épocas. En todos estos casos el interés se concentra en las distintas funciones que iguales medios estilísticos puedan tener en autores distintos pertenecientes a diferentes eras y ambientes culturales, teniendo distintos impulsos, tendencias, genios y preocupaciones. En verdad, se han escrito monografías sobre el poema en prosa, el orden de las palabras, el llamado *Adynaton*, la enumeración caótica, el *style indirect libre*, imaginaria, alegoría, metáfora, adjetivo, epíteto, *kenning*, impresionismo, realismo, arte narrativo, *infinitif de narration*, aforismo, máxima, fragmento, imitación.

La tendencia a dar antecesores a los *poèmes en prose* de Baudelaire y de Rimbaud, indujo a V. Clayton a investigar *The Prose - poem in French Literature of the Eighteenth Century*, [El poema en prosa en la literatura francesa del siglo XVIII], en PLFS, Nueva York, Universidad de Columbia, 1936. También KARL KNAUER convirtió en consideraciones principales su investigación particular sobre ritmo en la prosa, concerniente a Marmontel, mencionado más arriba: *Die klangästhetische Kritik des Wortkunstwerkes am Beispiel französischer Dichtung* [La crítica acústico - estética de la obra estilística, ejemplificada por la poesía francesa], DV, 15 (1937), 69 - 71. ALBERT CHÉREL: *La prose poétique*, París 1940, especialista en la prosa rítmica musical de Fenelon, nos ha dado un estudio comprensivo sobre prosa poética. Sin embargo, todo este problema no puede ser resuelto mediante *extensions* referentes al siglo XVIII o XVII, así como tampoco mediante la inclusión de Calvino, o aun de trozos selectos de Rabelais. Ha de ser estudiado desde el mismo comienzo de cualquier imitación del *cursus* latino en francés, lo cual es extremadamente difícil de conseguir, en vista del carácter oxytonal de las palabras y frases en esta lengua. Los problemas de orden de las palabras son, en este sentido, por lo tanto, de importancia primordial, y el verdadero comienzo para un estudio de *cursus* se debe a HENRI F. MULLER, *On the origin of French Wordorder* [Acerca del origen del orden de las palabras en francés], RR, 30 (1939), 52 - 63.

La peculiar figura de palabra llamada *adynaton*, i. e. una imposibilidad que a primera vista parece posible (posponer algo a *d kalendas Graecas*), ha interesado a OSCAR SCHULZ - GORA, *Das Adynaton in der altfranzösischer und provenzalischen Dichtung* [El *adynaton* en la poesía del francés antiguo y el provenzal], ASNS 164 (1932), 196 - 209, así como J. G. FUCILLA, *Petrarchism and the modern vogue of the figure adynaton*, [El petrarquismo y la actual moda de la figura *adynaton*], ZRP, 56 (1936), 671 y siguientes. El amontonamiento de sustantivos, adjetivos y verbos, según el caso, tiene ciertamente un significado diferente para el poeta medieval, renacentista, barroco y contemporáneo. El encontrar justamente el significado psicológico de esta misma *enumeración caótica* en las diferentes épocas, extendiéndose desde una providencial difusión de lo divino hasta la insensatez caótica de un mundo que

se desintegra, ha sido el objeto del estudio de LEO SPITZER, *La enumeración caótica en la poesía moderna*, Buenos Aires: Instituto de Filología, 1945, «Colección de estudios estilísticos», Anejo 1.

Hasta 1930 el *style indirect libre* estuvo de moda. Cp. FR. TODEMAN: *Die erlebte Rede im Spanischen* [El estilo vivido en el español], RF, 44 (1930), 103 - 184; o TH. HEINERMANN, *Die Arten der reproduzierten Rede*, [Las clases de estilo indirecto], en FRP, vol. 2, Münster, 1931.

Esto ha llamado también la atención hacia los matices de significado en lo que se refiere a tipos más corrientes de lenguaje. Así, LEO SPITZER ha estudiado el lenguaje directo como un medio de caracterización, *Verlebendige direkte Rede als Mittel der Charakterisierung*, [El estilo directo vivificador como medio para caracterizar], «Vox Romanica», 4 (1939), 65 - 86. El estudio del arte del relato en un sector amplio e interesante, está representado por FAY FISHER, *Narrative art in Medieval Romances* [El arte narrativo en los romances medievales], Cleveland, 1938. Un medio vívido para indicar vagamente un relato animado, no contado, sin embargo, es el famoso infinitivo narrativo o histórico. Ha sido estudiado comprensivamente por ALF. LOMBARD, *L'infinitif de narration dans les langues romanes*, Uppsala, 1936.

En lo que respecta a imagería y símbolos, MARIO PRAZ ha extendido un trabajo denominado *Studi sul concettismo* (1934), hasta llegar a un muy buen estudio comparativo de símbolo: *Studies in Seventeenth-Century Imagery* [Estudios sobre la imagería en el siglo XVII], Nueva York; Instituto Warburg, 1939. Este libro, sin embargo, tiene solamente interés secundario para la literatura. En un grado mucho más amplio y exclusivamente literario, CLIVE S. LEWIS ha construido su destacada obra: *The Allegory of Love, A Study in Medieval Tradition* [La alegoría del amor; un estudio relativo a la tradición medieval], Oxford, Clarendon Press, 1936. Lewis nos hace comprender la alegoría, desde Statius, pasando por Martianus, Capella, hasta el *Roman de la Rose* y Chaucer, como algo no monótono ni didáctico, sino inspirador, excitante, viviente e interesante, psicológica así como metafísicamente. Es al finalizar la antigüedad que el *modus vivendi* entre monoteísmo y mitología hace imperativo el uso de la alegoría. A través de la Edad Media continúa siendo un medio torpe pero eficiente para dar a conocer una psicología refinada al caballero y dama feudales. Es, por ejemplo, una idea muy profunda la de Chrétien de Troyes, cuando Yvain y Gavain, los grandes amigos, luchan entre sí por equivocación, (Yvain, 6001, sts.), el Odio se inclina en una ventana y el Amor se inclina acechando en un rincón. Jean de Meung, interpretando mal la gran psicología que hay detrás de los personajes alegorizados de Guillaume de Lorris, probablemente echó a perder la totalidad del *Roman de la Rose* al no terminarla con la victoria de la Razón y una refutación del Amor de acuerdo con la psicología tomística. Un estudio sistemático pudo aclarar que la diferencia entre símil y metáfora no tiene nada que

ver con la clasificación pedantesca de un sic - ut, expreso o tácito, sino con la analogía explicativa relativa a hechos en beneficio de la claridad y el impulso afectivo de un sentimiento que busca a tientas un valor analógico semi - consciente: HANS ADANK, *Essai sur les fondements psychologiques et linguistiques de la métaphore affective*, Diss., Genève, 1939. En consecuencia, cuando el famoso nórdico antiguo Keningar llama, por ejemplo: a un barco, un caballo de las olas, a manera de enigma, elabora algo completamente diferente a la designación intelectualizada que hace Calderón de un pájaro cantor, cí t a r a d e p l u m a s, a modo de ornamentación, según lo ha esclarecido LEO SPITZER, *Kenning und Calderóns Begriffsspielerei*, [El 'kenning' y el juego de conceptos de Calderón], ZRP, 56 (1936), 100 - 102.

La pequeña metáfora, el epíteto, ha despertado gran interés en diferentes sectores de la literatura. GRAVES BAXTER ROBERTS estudió *The Epithet in Spanish Poetry of the Romantic Period*, [La poesía española del período romántico], en UISSL, vol. 5, 1936; y JULIA RACINE SPICER esclareció el papel de *The Epithet in the Parnassian School of French Poetry*, [El epíteto en la escuela parnasiana de poesía francesa], Iowa, 1938, en conformidad con la muy positiva valoración de los estudios sobre el epíteto romance, hechos por E. K. MAPES, *Implications of some recent studies on style* [Inferencias de algunos estudios recientes sobre estilo], RLC, 18 (1938), 514 - 533. J. MALKIEL toma en consideración todas las posibilidades y significaciones estilísticas de los adjetivos sustantivados franceses, *Das substantivierete Adjectiv im französischen Wortschatz*, [El adjetivo sustantivado en el vocabulario francés], Brünn, Rohrer, 1939.

Todo lo que alguna vez se ha dicho o pudiera decirse sobre i m p r e s i o n i s m o en el lenguaje, arte, y literatura, con la idea fundamental de que el lenguaje como tal no puede ser impresionista, sino sólo la psicología que hay detrás de él, ha sido reunido, examinado y desarrollado en algunos estudios, seguidos por una amplísima bibliografía: CHARLES BALLY, ELISE RICHTER, AMADO ALONSO, RAIMUNDO LIDA, *El impresionismo en el lenguaje*, Buenos Aires: Instituto de Filología, 1936.

Según parece, es tan sólo el género literario que ofrece obras cortas y fáciles de comprender el que puede ser seguido estilísticamente con facilidad a través de diferentes autores, épocas y países. Es ésta la razón por la cual los investigadores se han fijado particularmente en el aforismo. FRANZ H. MAUTNER, *Der Aphorismus als literarische Gattung*, [El aforismo como género literario], ZA, 27 (1933), 132 - 175, se ha adentrado mucho más en los secretos artísticos de La Rochefoucauld y Vauvenargues que FRITZ SCHALK, *Das Wesen des französischen Aphorismus*, [La naturaleza del aforismo francés], NS, 4 (1933), 130 - 140, y 421 - 436. Schalk, estudiando únicamente el aforismo francés, trata de probar cómo el aforismo clásico, que combina la verdad, la belleza y la claridad con el pensamiento maduro, pero resumido, decae cuando sirve al e s p r i t

en una forma epigramática y enigmática, dejando significados infinitos a un concepto no totalmente pensado por el autor mismo del aforismo. ARTHUR HERMANN FINK llevó a cabo un real avance en la comprensión del aforismo, *Maxime und Fragment. Grenzmöglichkeiten einer Kunstform*, [Máxima y fragmento, posibles deslindes de una forma de arte], München: Hueber, 1934. Fink ve en las máximas de La Rochefoucauld un ritmo trocaico, un trabajo infatigable sobre el plan primitivo, hasta que la forma barroca se hace rica, precisa y clásica, una forma de un predicado doble que deja la impresión de una elipse con dos puntos focales, que a veces tiende a producir sorpresa debido a comparaciones inesperadas. En Chamfort, por otra parte, observa Fink un ritmo yámbico cuando se emociona, y uno trocaico cuando permanece frío e irónico, concordando este último con sus severos paralelismos racionales y su estilo nominal.

VIII

La investigación del tema, en íntima conexión con su expresión estilística, es estudiada cada vez más con mayor frecuencia en libros y artículos. Naturalmente, no se puede hacer aquí nada de una manera general, como GERHARD LEPIORTZ, *Themen und Ausdrucksformen des spanischen Symbolismus*, [Temas y formas de expresión del simbolismo español], Diss., Tübingen, 1938, en donde por temas se entiende: Galicismo, Casticismo, Mondonovismo y Universalismo, y por formas de expresión: matices de color, tonos musicales, matices de olor, tendencia a lo popular, (Una vez érase que se era), y las figuras usuales de lenguaje. Así, podríamos decir que los tópicos estrictamente limitados tenían mejor ocasión de ser tratados estilísticamente, tales como: naturaleza, paisaje, agua, mar, idilio rústico, personalidad, existencia, muerte, animales, objetos, goce de la vida, religión, viajes, la despedida, etc.

RUTH ROSENBAUM, escogiendo un tema muy apropiado para el estudio de los elementos de la naturaleza, analizó a ésta en el lirismo de Verhaeren: *Die Natur in der Lyrik Verhaerens*, [La naturaleza en la lírica de Verhaeren], Diss., Königsberg, 1935; KURT SIEBERT hizo lo mismo en las novelas de Pereda, *Die Naturschilderungen in Peredas Romanen*, [Las descripciones de la naturaleza en las novelas de Pereda], en HSVKR, vol. 12, 1932. Un punto de vista ligeramente nuevo acerca de este problema es el de JOHANNES RÖDIGER, *Darstellung der geographischen Naturbetrachtung bei Fontenelle, Pluche, und Buffon in methodischer und stilistischer Hinsicht*, [La descripción de la forma de contemplar el medio geográfico en Fontenelle, Pluche y Buffon, con referencia al método y el estilo], Diss., Leipzig, 1935.

Dadas las relaciones más íntimas entre literatura y arte en la investigación erudita contemporánea, el tópico general de la naturaleza se reduce al problema del paisaje y su interpretación. Fué

una idea casi nueva la de EDUARD VON JAN al escribir un librito sobre *Die Landschaft des französischen Menschen*, [El paisaje de los franceses], Weimar: Böhlau, 1935, en donde se muestra que a través de los siglos hubo un mismo concepto francés en la mente de los pintores, así como en el de los literatos. Antes de von Jan, HILDEGARD KUHN se dedicó en especial a las descripciones del mar y de las montañas en Michelet: *Michelets Landschaftsschilderungen in 'La mer' und 'La montagne'* [La descripción del paisaje en 'La mer' y 'La montagne', de Michelet], Diss., Würzburg, o: «Beiträge zur Kultur der Romanen», 10, 1933. K. WEISS analiza los paisajes de André Theuriot: *Die Landschaftsschilderung bei André Theuriot*, Diss., Rostock, 1933. En lo que respecta a autores fáciles, este tema no requiere una preparación especial filológica o literaria, por lo cual una estudiante como ROSA SEELMAN pudo hacer algunas observaciones acertadas sobre la claridad de Baroja, la emoción en Valle Inclán, y el simbolismo de Azorín en la descripción del paisaje: *The treatment of lanscape in the novelists of the generation of 1898*, [La presentación del paisaje en los novelistas de la generación del 98], HR 4 (1936), 226 - 238. Naturalmente, mientras más se circunscribe el círculo de observaciones, más se puede ahondar en el tema; así, R. VALLESE escribió una tesis de doctorado sobre *Le thème de la mer dans l'oeuvre de Chateaubriand*, Napoli. Società Editrice Dante Alighieri, 1934, Diss., Besançon. Para un estudio similar sobre la descripción de las montañas a través de un siglo y medio, hay ya lista una antología: C. E. ENGEL y CH. VALLORT, *Ces monts affreux* (1650 - 1810), París, Delagrave, 1934. El estudio de la capital francesa en la literatura de la primera parte del siglo XIX es preocupación de D. DELAFARGE, *Paris dans la poésie romantique et chez les précurseurs du Parnasse*, RCC, Junio 15, 1934. ANTONIO TUDISCO escogió el tema del agua: *El agua en la poesía de Juan Ramón Jiménez*, «Revista Hispánica Moderna», 5 (1939), 222 - 230. Un intento de diferenciar las descripciones de hombres y mujeres como figuras del paisaje de la vieja Francia, mediante el análisis de detalles realistas, ambientes religiosos, oposición entre la vida del campo y la de la ciudad, fué llevado a cabo de manera bastante superficial por GERHARD ROHL, *Die idyllisch - ländlichen Motive in der altfranzösischen Literatur* [Los temas idílicos campestres en la literatura francesa arcaica], Diss., Rostock, 1936. Un libro portugués: AGOSTINHO DE CAMPOS, *Coimbra na Eufrosina*, Figueira da Foz, 1936, estudia los aspectos de esta ciudad reflejados por la sensibilidad de J. F. de Vasconcellos, escritor del siglo XVI.

Después del paisaje, el hombre mismo ha pasado a ser objeto de investigaciones estilísticas, aun en la literatura más antigua. Por eso, E. LEWIS escudriña en *Personality in the 'chansons de geste'* [La personalidad en los cantares de gesta], PQ, 15 (1936), 273 - 285. El concepto del hombre de la vida y de la muerte en los relatos y cantares populares ha sido investigado en el campo rumano por L. RUSU *Le sens de l'existence dans la poésie populaire roumaine*, Paris: Alcan, 1935. Trasladando decididamente el acento del interés filo-

sófico al estilístico, ANNALIESE STAHL ha clasificado y comparado la observación, la descripción y la emoción prodigadas en las escenas de muerte en la novela realista francesa: *Die Schilderung des Sterbens im französischen Roman des 19. Jahrhunderts* [La descripción de la muerte en la novela francesa del siglo XIX], Diss., Heidelberg, 1939. HILDEGARD ORTH, imitando un estudio similar hecho por Walter Rehm sobre literatura alemana, sigue la idea de la muerte en la poesía francesa del siglo XIX: *Der Todesgedanke in der französischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, [La idea de la muerte en la lírica francesa del siglo XIX], Diss., Würzburg, 1937. LUCIENNE PORTIER, en *Le thème de la mort chez Leopardi*, RLC, 17 (1937), 664-679, revela la alabanza hecha por Leopardi a la muerte como un insatiable amour de la vie, toujours deçu. Esta clase de estudios, sin embargo, está en la frontera misma que separa los estudios sobre estilo de aquellos en el campo de la historia de las ideas. En tanto que esto vale también para ELENA EBERWEIN, *Zur Deutung mittelalterlicher Existenz* [Sobre la interpretación de la existencia medieval], en KRA, vol. 7, 1933, quien trata en vano de utilizar los epítetos bel, bellesour, y buona, en *Ste. Eulalie*, para una teoría kalokagathia, salió de un tema similar un estudio completo sobre estilo: LUIS ROSALES, *La figuración y la voluntad de morir en la poesía española*, CyR, 38 (1936), 67-98. De la sensual imaginería barroca brota un mundo inexistente de irrealidad, de la separación y muerte en vida de San Juan de la Cruz sale la más hermosa realidad poética, no una substantivación de las formas, sino una substantivación de la realidad.

Hasta qué alto nivel ha llegado la valoración filosófico - estilística de seres no humanos y objetos, puede verse en estudios tales como el de HANNO AUGUST STEIN, *Die Gegenstandswelt im Werke Flauberts* [El mundo objetivo en la obra de Flaubert], Diss., Köln, 1938. Las observaciones de Stein son particularmente agudas y útiles cuando explica la deshumanización de Flaubert al poner al hombre en un mismo nivel con las cosas, en frases como: Elle voyait les arbres, les chemins, les fossés, Rodolphe, o reemplazando el crudo asín deton por un et irónico: Elle entendait le battement de la pendule, le bruit du feu, et Charles, debout près de sa couche qui respirait. Aun más, Stein subraya la parcelación del cuerpo humano en entidades funcionales distintas de la personalidad: Ses lèvres s'entrouvrent; ses bras se levèrent; sa tête se renversait. Sigue la expresión y los gestos de emoción a través del *Poema del Cid*, *Chanson de Roland*, los romances y muchas otras obras antiguas y medievales, con abundantes ejemplos, el psiquiatra de Lisboa HENRIQUE DE VILHENA, *A expressão corporal das emoções nas obras iniciais de um desenvolvimento literário..... e criações literárias de sentido popular*; Santiago: «El Eco Franciscano», 1934. Los filólogos pueden ba-

sar su método en el de este doctor en medicina. (Cp. su obra anterior: *A expressão da colera na literatura*, Lisboa, De Jendoça, 1909).

Los temas de carácter estilístico son prácticamente ilimitados. Puede tratarse del famoso motivo *carpe diem*, según lo analizó ANITA BELEINGATIAUNU, *Carpe rosam. Tema poética a trandafirului in literatura italiana si franceasa a Renasterii*, Bucuresti: Sorec, 1931; y FRIEDRICH SCHÜRR, *Ein Leitmotiv der Renaissancelyrik bei Ronsard und Malherbe*, [Un 'Leitmotiv' de la lírica renacentista en Ronsard y Malherbe], NS, 40 (1932), 274 - 287. La tematología estilística se transformará necesariamente en un estudio exclusivo de tema, ya que éste involucra un pensamiento o un sentimiento que sólo tienen importancia debido a su forma literaria. De este modo las formas del *t a e d i u m v i t a e* en A. de Musset son estudiadas por A. STEIS: *Das Motiv des Ennui bei Alfred de Musset* (El tema del *e n n u i* en Alfredo de Musset), Diss., Würzburg, 1934. Queda hecho bastante si se describe con exactitud las formas estilísticas a través de las cuales está expresado un tema como éste. Seguí este mismo principio al estudiar las diferentes individuaciones de lo sagrado en las literaturas romances, e. g. *A expressão de O Santo na linguagem poética dos românticos portugueses*, Coimbra, 1935. Pero MARÍA MUIRAS DE FREITAS, al comentar mi estudio *La expresión de lo santo en el lenguaje poético del romanticismo español*, «Boletín de Filología», Lisboa, 3 (1934 - 35), 189 y siguientes, destaca el postulado de que a esta clase de estudios hay que agregar la valuación estética. Sin embargo, una valuación como ésta puede ciertamente ser tan sólo intrínseca, como en el excelente artículo de KURT WAIS, *Das Brise Marine - Thema von Rousseau bis Mallarmé*, [El tema «brise marine» desde Rousseau hasta Mallarmé], ZFSL, 61 (1937), 211 - 218.

El tema de la belleza femenina, según la conciben los poetas, que había sido tratado anteriormente en las literaturas no romances y el renacimiento español — Cf. Vossler, Spitzer, Hatzfeld, op. cit., 242, y Oscar Walzel, op. cit., 40 - 44 — ha encontrado recientemente aplicación al renacimiento francés. Todos los elementos del petrarquismo, observación y tradición popular respecto a este tópico, están muy bien analizados por MARCEL FRANCON, *Notes sur l'esthétique de la femme au XVI e siècle*, Cambridge, Harvard, Univ. Press. 1939.

IX

Los diferentes modos en que se ha abordado el problema del estilo, muy sugerentes en sí mismos, siendo hechos al azar, no han logrado establecer un material lo suficientemente unificado como para hacer cualquier especie de síntesis histórica. Por lo tanto, es tan imposible escribir, digamos, la historia del estilo en prosa en cualquier siglo o idioma romance, como escribir la historia de la me-

táfora o del epíteto, o de cualquier cosa parecida. Debe añadirse, además, que las tentativas para extender la investigación de estilos individuales a estilos colectivos, chocaron con dificultades considerables. Sin embargo, sería posible comenzar por asuntos en donde dominan formas rutinarias de elocuencia y retórica o verso, estrofa y forma externa. No obstante, las investigaciones sobre elocuencia y moldes poéticos, han sido tratadas más en teoría como tales, y una historia de la teoría no es propiamente tampoco una historia del estilo. TH. M. CHARLAND, *Artes praedicandi. Contribution à l'histoire de la rhétorique au moyen-âge*, París: Vrin, 1936, con subdivisiones, (Prière initiale, introduction de thème, fixation du mode de développements, etc), sugirió ciertamente ideas para la historia de la forma de decir sermones medievales en el francés vernacular. W. F. PATTERSON, *Three centuries of French poetic theory, a critical history of the chief arts of poetry in France 1328-1680* [Tres siglos de teoría poética francesa, un estudio crítico de los principales artificios poéticos en Francia], Ann Arbor: Univ. of Michigan Press, 1935, animó su teoría por medio de una antología adjunta. ERNST ROBERT CURTIUS, *Zur Literaturästhetik des Mittelalters* [Sobre la estética literaria de la Edad Media], ZRP, 58 (1938), 1 - 50; 129 - 232; 433 - 479; 59 (1939), 1 - 9, refuta a HANS HERMANN GLUNZ, *Die Literaturästhetik des Mittelalters* [La estética literaria de la Edad Media], Bochum: Pöppinghaus, 1937, quien sostiene que cualquier arte literario de la Edad Media era una imitación de la Biblia, y por ende, God's grand daughter. CURTIUS, después de haber estudiado el problema con el ejemplo práctico de la vida de San Alexius: *Zur Interpretation des Alexiusliedes* [Sobre la interpretación de la canción de San Alexius], ZRP, 56 (1936), 113 - 137, analiza todavía teóricamente *Dichtung und Rhetorik im Mittelalter*, [Poesía y retórica en la Edad Media], DV, 16 (1938), 435 - 475.

Teniendo escaso material es difícil utilizar para un estudio comparativo algunos descubrimientos ocasionales de estilo acumulativo en diferentes épocas. De este modo, ERNST ROBERT CURTIUS, *Mittelalterlicher und barocker Dichtungsstil* [Estilo poético medieval y barroco], MP, 38 (1940 - 41), 325 - 333, hace algo muy fragmentario al analizar un fenómeno del estilo de Calderón, remontándose hasta Wahlafrid Strabo y Statius. Resulta también algo arriesgado el fijar la posición histórica de un autor en un movimiento estilístico no investigado como tal, e. g. ABEL LEFRANC, *Calvin et l'éloquence française*, París, Fischbacher, 1934, o declarar que Flaubert fué el fundador del impresionismo literario, ignorando a sus predecesores en este campo, particularmente Balzac, como lo ha hecho W. MELANG, *Flaubert als Begründer des literarischen Impressionismus in Frankreich* [Flaubert como fundador del impresionismo literario en Francia], Diss. Münster, 1933. Los rasgos comunes de estilo que HANS JESCHKE vindica para *Die Generation von 1898 in Spanien. Versuch einer Wesensbestimmung* [La generación de 1898 en España. Ensayo de una determinación de su esencia], en ZRP

Beiheft 83, (1934)* son de un tipo modernista tan general y vago (exquisitos matices de color, adjetivo en vez de adverbio, epítetos objetivos colocados delante de los sustantivos), sin demostrar en modo alguno que ciertos autores españoles que divergen enteramente en su filosofía de la vida, pertenezcan a la generación del 98. Es aun menos posible el cimentar esta generación sobre un peculiar tipo de héroe, como aparece en sus novelas, según K. P. REDING, *The generation of 98 seen through its fictional hero* [La generación del 98 vista a través de su héroe novelesco], en SCS, vol. 17. Northampton, Mass., 1936.

La obra de AMADO ALONSO entraría más de lleno en la historia del estilo, *Ensayo sobre la novela histórica*, Buenos Aires, Instituto de Filología, 1942, pero la preocupación de Alonso aquí es general y filosófico - estética, no particular e histórica. A. MEOZZI, *Il secentismo europeo*, Pisa: Nistri - Lischi, 1936, cumple con las condiciones de una historia del estilo en el siglo XVII, aun sobre una base comparativa. Este caso especial, sin embargo, es sólo la historia de un amaneramiento literario, no siendo, por lo tanto, un ejemplo ideal de la historia del estilo. FRANÇOIS FOSCA, *Histoire et technique du roman policier*, París, NRF, 1937, es una empresa de aficionado y típicamente un vuelo hacia la técnica externa. Un comienzo serio encaminado hacia la historia del estilo, es el de E. NINOW, *Die Komposition des französischen idealistischen Romans im 17. Jahrhundert nach seinen Hauptvertretern*, [La composición de la novela idealista francesa en el siglo XVII, según sus representantes principales], Diss., Leipzig, 1935, y ERIKA HÜBENER, *Der höfische Roman des französischen Rokoko* [La novela cortesana del rococó francés], Diss., Greiswald, 1936. Pero a pesar de la mina de información estética contenida en tales estudios, hay en primer término un factor no estético, cultural y sociológico, como se delata típicamente en un título, que incluso un lingüista como GERHARD ROHLFS utiliza para un estudio sobre el arte y la lengua de Racine: *Racines Mithridate als Beispiel höfischer Barockdichtung*, [El Mitrídates de Racine como ejemplo de la poesía barroca cortesana], «ASNS», 169 (1936), 200 - 212.

Una historia del estilo que es posible hacer por el momento es la historia de un tema de finalidad estilística. El mejor ejemplo que conozco es el de DIMITRI SCHELUDKO, *Zur Geschichte des Natureingangs bei den Trobadors*, [Acerca de la historia de la introducción de la naturaleza en (las poesías de) los trovadores], ZFSL, 60 (1937), 257 - 334. A pesar de que Scheludko se preocupa de establecer una clara línea histórica de este tema, desde Wahlafrid Strabo y los primeros escritos del latín medio hasta el último trovador, se lamenta de no haber recalcado más las implicaciones estéticas. Hace esto, sin embargo, clasificando tipos con *Q u a n*, *L a n q u a n*, *B e l*

* [Traducción castellana, con prólogo y notas de Y. Pino Saavedra, ediciones de la Universidad de Chile, Santiago, 1946].

m'est, etc., haciendo distinciones entre decoraciones pálidas y coloreadas, atribuyendo a Marcabru y a su superioridad estilística el haber nutrido a toda la escuela de nature introduction s cosa que ciertamente Guillaume de Poitou no habría sido capaz de hacer. Otra posibilidad, e. g. un tipo de verso narrativo y trazar el progreso del género narrativo, según el crecimiento hacia la perfección y decadencia precisamente de este metro como expresión e instrumento narrativo. Esto fué hecho de manera magistral, pero arbitraria, por PHILIPP - AUGUST BECKER, en sus profundos y macizos estudios: *Der gebaarte Achtsilbner in der altfranzösischen Dichtung*, [El octosílabo pareado en la poesía francesa medieval], Leipzig, Hirzel, 1934, y *Von den Erzählern neben und nach Chrestien de Troyes*, [Acerca de los narradores junto a Chrestien de Troyes y después de él], ZRP, 54 (1934), 257 - 292.

Entre las *Speculations about the Baroque* [Especulaciones acerca del barroco] hay, notable por su profundidad, aunque un fracaso en su conjunto: MARCEL RAYMOND, *Classique et Baroque dans la poésie de Ronsard*, en «Concinnitas», Festschrift für Heinrich Wölfflin, Basel, 1944. Con cierta vacilación incluyo estudios en este campo, los cuales, aunque acentúan más la historia de las ideas, prueban por sus mismos títulos que se plantea también la historia de los problemas de la forma. Mencionaré en España el sugerente libro de GUILLERMO DÍAZ PLAJA, *El espíritu del barroco*, Barcelona, Editorial Apolo, 1940, y en el campo francés el estudio menos original, pero comprensivo, de GONZAGUE DE REYNOLD, *Le XVII^e siècle. Le classique et le Baroque*, Montréal: Editions de l'Arbre, 1944. J. E. HILLER, ha aplicado los principios artísticos de barroco y rococó a las teorías dramáticas de Corneille y Lessing: *Lessing und Corneille; Rokoko und Barock*, RF, 47 (1933), 159 - 176.

En mi opinión, uno de los requisitos previos de una historia del estilo es la caracterización de las épocas según los puntos de vista y moldes estéticos comunes a la mayoría de los autores. Podría citarse aquí como un ejemplo a PAUL SOBRY, *Principieele beschouwingen over de studie en het karakter der Renaissancistische literatuur, voornamelijk in Italië*, [Consideraciones fundamentales concernientes al estudio y el carácter de la literatura renacentista, particularmente en Italia], en *Festbundel H. J. van de Wejer*, Leuven, 1944, 269 - 283, con excelentes análisis estilísticos de Petrarca. En lo que concierne a estudios estilísticos de época, me gustaría considerar también como tales algunos de mis propios artículos, *Die französische Klassik in neuer Sicht* [El clasicismo francés desde un nuevo punto de vista], *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, Tilburg, (Holanda), 27 (1935), 213 - 282, *Geist und Stil der Flamboyanten Literatur in Frankreich*, en *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch*, («Studis Universitaris Catalans»), Vol. III, Barcelona, 1936, 137 - 193, *Literarisches Hochmittelalter in Frankreich*, [La Alta Edad Media literaria en Francia], *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, 29 (1937), 81 - 123; 145-183, *Rokoko als literarischer Epochenstil*, [El rococó como estilo literario de una época], SP, 33 (1938), 532 - 565.

X

Los problemas de *idiomatología* han sido tratados tan poco satisfactoriamente como los de la historia del estilo. Años atrás KARL VOSSLER tomó muy en serio el concepto de Benedetto Croce acerca del carácter fundamentalmente artístico del lenguaje, cuando en su artículo innovador *Italienisch, Französisch, Spanisch* — Ver Vossler, Spitzer, Hatzfeld, op. cit., 212 — presentó a estas tres lenguas como una especie de obras de arte colectivas, teniendo cada cual su psicología individual, formas interiores de lenguaje y expresiones genuinas, conocidas de manera general como *idioms*. A pesar de que desde entonces Leo Spitzer, Eugen Lerch, Amado Alonso y Werner Beinbauer han continuado a través de excelentes estudios la línea de Vossler, es sólo MURAT H. ROBERT quien insistió desde el punto de vista teórico, en su artículo: *The science of idiom: a method of inquiry into the cognitive design of language*, [La ciencia del modismo: un método de investigación referente a la estructura cognitiva del lenguaje], PMLA, 59, 1944, 291 - 306. Roberts señala, valiéndose de ejemplos bien escogidos de diferentes lenguas (*néanmoins* versus *sin embargo*; *bonjour*, *monsieur* versus *Buenos días*), que *idiom begins in the substance of ideas and ends in the form of words* [el modismo comienza en la sustancia de las ideas y termina en la forma de las palabras], los cuales, a pesar de su origen muy individual, son manejados por generaciones posteriores como frases tradicionales que cumplen típicamente con las exigencias del *génie de la langue*... *The imagination of the individuals has furnished the material from which the idioms of the language are drawn* [La imaginación de los individuos ha suministrado el material desde donde se extraen los modismos de la lengua]... *Idiom is the idiosyncrasy of permutation which a given language exhibits in contradistinction to all other languages or a given period exhibits in contrast to all previous periods* [El modismo es la idiosincracia de permutación que exhibe una lengua dada en contraposición a todas las demás, o que muestra un período dado en contraste con todas las épocas anteriores]. El autor quiere decir, e. g., que el francés moderno, pongamos por caso, puede oponerse como unidad idiomática al español, así como al francés antiguo. *Whether the idiom is a figure of speech, an anomaly of grammar, or merely a group of words carrying as a whole a meaning not to be gathered from its component parts separately considered, the comprehensive definition will hold*, (300) [Ya sea el modismo una figura de lenguaje, una anomalía gramatical, o tan sólo un grupo de palabras que como entidad tiene un significado que no puede desprenderse de

sus partes componentes consideradas por separado, valdrá la definición comprensiva). Puede verse con facilidad que Roberts desea que se haga lo mismo que quiere Vossler.

El que los primeros investigadores en *idiomatología* hayan escogido al español demuestra que deseaban tener el más original y poético *Umgangssprache*, que ciertamente se acerca más entre las lenguas romances a un *work of art* [obra de arte]. Porque esta lengua, única entre las neolatinas, sabe sacar las palabras de su lógico asiento para mejor resplandecer en el período, repetirlas con arte para declarar la vehemencia de los afectos, esparcir sobre los surcos de la dicción las flores agrestes de la fantasía popular... con el boato de su lírica, un panal sabrosísimo de miel para decir halagos y finuras, la multitud de peregrinas desinencias y los diminutivos... de carantoñas y zalamerías — RICARDO LEÓN, *Los caballeros de la cruz*, citado en Camille Pitollet, «Hispania», París; Hatier, 1930, ch. II: *La lengua*, p. 43. — Traduciendo a términos teóricos y clasificación erudita estos verdaderos relámpagos de caracterización, EUGEN LERCH, *Spanische Sprache und Wesensart*, [La lengua y el carácter español], en Schellberg - Hartig, «Handbuch der Spanienkunde», Frankfurt: Diesterweg, 1932, 147 - 200, ha reunido un cúmulo de información, basándose en la teoría más probable de que cada rasgo idiomático en español, independiente de su origen, tiene hoy en día significado para el *soul of Spain* (el alma de España). Hay, e. g., una elección especial entre los sinónimos latinos: hermano, rostro, madera, hallar; hay metáforas populares: ojo = arco de un puente, hoja = hoja (de un arma); gata = nube sobre una cadena de montañas; existe aquel curioso *dativus ethicus*: Me lo sé de memoria, caerse, irse, dormirse; el durativo: está lloviendo; las expresiones particulares para comenzar y terminar una acción: dar en, y acabar de; la visualización por medio de verbos dinámicos: ahí va un duro, traigo acabada la obra, o aun más convincentemente: madrugar, anochecer, amanecer; desprecio por medio de la exageración: no tienen ni pizca de interés, etc.

Las creaciones verdaderamente poéticas que el español teje como variaciones alrededor de un tema dado de su lenguaje fueron reveladas por WERNER BEINHAUER, *Spanische Augenblicksbildungen*, [Formaciones españolas oportunas], en KRA, vol. 5, 1932. Beinhauer fija su atención en el soberano juego humorístico con el lenguaje en expresiones en las cuales lo visible se compara a lo moral: Una tía más fea que pegar a su padre, o donde la cumbre del piropro amoroso a una mujer es una abstracción: ¡Mi locura, mi alboroto, mi arrebató y obsecación! Beinhauer ha extendido sus investigaciones a los *piropos*, VKR, 7, 1934, 16 - 163. Trata de cuando en cuando de hacer una valua-

ción estético - psicológica de tales expresiones. Toma esto por principio AMADO ALONSO en su estudio *El artículo y el diminutivo*, Universidad de Chile, 1937, y en sus esbozos previos: *Estilística y gramática del artículo en español*, VKR, 6 (1932), 189 - 209, y *Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos*, VKR, 8 (1934), 104 - 125. Alonso explica que la misma supresión del artículo puede significar cosas muy distintas; significa una valuación en ¡m o z a tan hermosa!; una visualización en casa con dos puertas; una dramatización en mujer que no resista la mirada... Un diminutivo puede ser nocional, (una cajita p e q u e ñ i t a), o emocional (í b a m o s tan arrimaditos), o cortés (v a m o s a hablar de un asunto), o elocuente y representacional (¡d e rodillitas y a mis pies. Está dicho!). De una manera más superficial, pero con una lista casi completa de ejemplos, analiza J. MORAWSKI *Les formules alliterées de la langue espagnole*, RFE, 24 (1937), 121 - 161. LEO SPITZER ha esclarecido la función narrativa y distintiva de la función que: *Notas sintáctico - estilísticas a propósito del español 'que'*, RFH 4 (1942), 105 - 126, y 253 - 265. SVEN KARDE, *Quelques manières d'exprimer l'idée d'un sujet indéterminé ou général en espagnol*, Uppsala: Appelberg, 1943, delata por su título mismo el interés idiomático opuesto al de las categorías gramaticales (Pasiva, Medium), y no sólo acentúa las diferencias entre el español dicen y se dice, en oposición al francés o n d i t, sino que demuestra también que la expresión del castellano arcaico h o m b r e no coincidió jamás con el significado francés de o n. Aproximándose al lenguaje con un interés semasiológico y onomatológico, y declarando que su problema es también adecuado para un estudio de estilo, está P. PREIS, *Die Animalisierung von Gegenständen in den Metaphern der spanischen Sprache*, [La animalización de los objetos en las metáforas de la lengua española], Diss., Tübingen, 1932.

El lenguaje de Portugal y de Brasil es objeto actualmente de un estudio similar. En el campo portugués, incluso ha aparecido un texto práctico hecho sobre la base de idiomatología, con finalidades de caracterización de lenguaje: MONTGOMERY MERRYMAN, *Portuguese. A portrait of the language of Brazil* [El portugués. Fisonomía de la lengua del Brasil], Río de Janeiro: Pongetti, 1945. Merryman muestra los rasgos decisivos del portugués, desde la estructura gramatical hasta la jerga, en continua comparación con el inglés, por medio de lo cual no sólo se explican muy claramente los modismos, sino que también the genius of the Portuguese tongue (197) [El genio de la lengua portuguesa]. Esta vulgarización me recuerda mucho la caracterización erudita del k o i n e del latín tardío, por JOSEPH SCHRIJNEN, *Charakteristik des altchristlichen Latein* [Característica del latín eclesiástico antiguo], Nijmegen: Dekker, 1932. MANUEL DE PAIVA BOLEO ha escudriñado en el tesoro escondido en *A metáfora na língua portuguesa corrente*, Separata de «Biblos», Coimbra, 1935. No sólo reúne y clasifica metáforas populares, sino que subraya problemas idiomáticos relacionados con

la civilización y psicología. Así, explica que *to make love, to court a girl* (hacer el amor, cortejar a una muchacha), nunca podría ser expresado mediante tomar gargarejos por gente del norte que desconhecem o namôro de janela à moda de Portugal (p. 33). Los estudiantes de Coimbra fazendo avenida, y parados alrededor del Café Central, se llaman *poneys da Central*, y el autor explica: O termo é expressivo, pois concentra em si a ideia de mocidade, de flâneur, e ainda... una certa nota de pedantismo (p. 13). H. DE VILHENA, *Novos ensaios sobre expressão emocional*, Lisboa, 1936, ha buscado en los cancioneros las expresiones de emociones que él considera típicas del pueblo portugués. MANUEL DE PAIVA BOLÉO ha estudiado también la función estilística de los tiempos y modos portugueses: *Tempos e modos em Português. Contribuição para o estudo da sintaxe e da estilística do verbo*, Lisboa, 1935, estudiando también en particular el pretérito portugués en contraposición al de otras lenguas romances, en *O perfeito e o pretérito em português em confronto com as outras línguas românicas. Estudo de carácter sintáctico-estilístico*. Coimbra, Bibliotheca da Universidade, 1937. Sólo el portugués tiene superioridad estética y psicológica sobre todas las otras lenguas romances y germánicas, al distinguir siempre claramente entre un perfecto y un pretérito. Esto no puede ser explicado mediante razones histórico-filológicas, pero revela talvez, en lo que concierne al pretérito um debruçar calmo e saudável sobre o passado (p. 114). Hay un estudio similar sobre el francés antiguo, que carece de penetración psicológica, pero que registra material muy valioso: PAUL LOUIS FAYE, *L'équivalence passé défini - imparfait en ancien français*, The Univ. of Colorado Studies, 20, 1933, 267-308.

En vista de estos nuevos análisis idiomatológicos las propias contribuciones de KARL VOSSLER, su inspirador, son meras post r i m e r í a s respecto de estudios anteriores. En uno de ellos analiza las posibilidades estilísticas de la lengua española: *Die Sprache und ihre Stilarten*, in *Einführung in die Spanische Dichtung des Goldenen Zeitalters*, [La lengua y sus clases de estilo en «Introducción a la poesía española de la edad de oro»], Hamburg: Bare, 139, 7-22. En otro compara las actitudes lingüísticas italianas con las alemanas: *Lingua e nazione in Italia e in Germania*, Firenze, Sansoni, 1936, o el capítulo *Sprache und Nation* [La lengua y la nación], en «Aus der Romanischen Welt», I, München, 1940. Hay elementos de idiomatología italiana esparcidos en distintos libros, tales como el de BRUNO MIGLIORINI, *Lingua Contemporanea*, Firenze, Sansoni, 1938; o el de MARIO PEI, *The Italian Language*, New York: Imprenta de la Universidad de Columbia, 1941; y el de GEOFFREY L. BICKERSTEDT, *Form, Tone and Rhythm in Italian Poetry*, Oxford, Clarendon Press, 1933.

En el campo francés está ALBERT DAUZAT, *Le génie de la langue française*, Paris, Payot, 1943. Dauzat considera a su lengua

como el gran *atavisme celtique* teñido de hábitos de habla latinos y germanos, resultado de lo cual es la pureza de dicción; el espíritu razonador, que clasifica lógicamente las palabras, haciendo de la oración francesa una *architecture intellectuelle*, que sólo pueden romper las emociones; la acentuación según la necesidad, que produce un sistema entero de formas fuertes y débiles; la matización de la cantidad y de la calidad del modo más refinado, por medio de un *peu, assez, plus, très, extrêmement, énormément, un des plus..., le plus, il est d'un vulgaire!*... etc. Mucho más a propósito en lo que concierne a idiomatología es la síntesis que ha hecho E. LERCH de sus artículos anteriores, *Französische Sprache und Wesensart* [Lengua y carácter francés], Frankfurt, a/M.: Diesterweg, 1933, en donde se acentúa particularmente la semántica como un reflejo de la psicología nacional. EDOUARD PICHON, *Structure générale du français d'aujourd'hui*, 37 I, (1935), 139 - 158, presenta al francés como a una lengua con escasos *phonèmes postérieurs*, en donde *aucun phonème n'est mangé*, en donde la *liaison* asegura la *continuité de la chaîne parlée*, en donde el artículo partitivo se ha vuelto tiránico, abrumador el elemento nominal, en donde es inminente la victoria del epíteto que precede al sustantivo; el imperfecto ha asumido matices significativos distintos de un pretérito; un futuro cercano: *il va faire*, se opone a un futuro distante: *il fera*; las palabras cultas llegan a ser perjudiciales para las populares. Esta caracterización es anticuada, a pesar de la terminología moderna, y está por debajo de lo que MEYER - LÜBKE había tratado de hacer una vez en su *Introducción a la Lingüística Románica*, Madrid, 1926, 113 - 120. Mucho más moderna es la caracterización que hace EINAR LÖFSTEDT del latín, de gran importancia para el romanista, denominado *Stilarten und Sprachschichten* [Clases de estilo y capas lingüísticas], en su libro *Syntactica, Zweiter Teil* (Segunda parte): *Syntaktisch-stilistische Gesichtspunkte und Probleme*, [Puntos de vista y problemas sintáctico - estilísticos], Lund, Gleerup, 1933, 313 - 372, en donde se acentúa, entre otros puntos, la tendencia arcaizante del idioma vulgar. El romanista usará a la vez como idiomatología y texto elemental algunas páginas de GEORGES LACOMBE, *Structure de la langue basque*, RCC, 39 (1938), 422 - 427, que es un desafío a tentativas similares hechas por Schuchardt, Entwistle y Mario Pei.

KARL KNAUER, *Französische Sprache als Klangkunst uns als Gegenstand ästhetischer Forschung* [La lengua francesa en su aspecto musical y como objeto de la investigación estética], ZFSL, 61 (1937 - 38), 257 - 272, toca el problema crucial, cómo sería posible transferir métodos que son inteligibles en lo que respecta al habla, al lenguaje como habla estática. Sostiene que la psicología expresada estéticamente en el habla y el lenguaje es por definición un elemento racial. La elección que hace el individuo para su expresión personal es hecha únicamente entre las genuinas posibilidades francesas, detrás de todas las cuales debe aflorar el carácter francés,

como, por ejemplo, en cada una de las expresiones utilizadas para designar un vestido de color rojo, tales como *une robe de rose*, *une robe rose*, *une robe rosée*, *une robe rouge comme une rose*, *une robe rouge de rose*, *une robe couleur de rose*, *une robe couleur rose*. Podría preguntársele a Knauer si es filológicamente admisible el especular sobre construcciones teóricas en un caso en el que una, entre todas estas expresiones, es *le terme consacré*, me parece, *une robe rose*. Otro análisis más seguro, pero muy tímido, es el de HENRI F. MULLER, *The French seen through their proverbs and proverbial expressions*, [Los franceses vistos a través de sus proverbios y expresiones proverbiales], FR, 17 (1943-44), 4 - 8, en donde el proverbio: *Qui trop embrasse, mal étireint*, se supone que encarna la típica cautelosa moderación y restricción francesas, etc. Muller tiene poco que decir después de WALTER GOTTSCHALK, *Die sprichwörtlichen Redensarten der französischen Sprache. Ein Beitrag zur französischen Stilistik, Kultur und Wesenskunde*, [Los giros proverbiales de la lengua francesa. Una contribución a la estilística, cultura y el carácter francés], Heidelberg, 1930.

VIGGIO BRONDAL parece haber obtenido una mejor caracterización del francés, en *Le français, langue abstraite*, Kobenhaven, Levin & Meenksgaard, 1936. WALTER SUCHIER concentra su estudio sobre un ángulo particular, en *Wortstellung und Satzbau im Französischen*, [Orden de las palabras y acento sintáctico en el francés], SFSL, 60, 1936, 69 - 92. MARÍA SENGE hace algo importante al juntar y clasificar *Französische Grussformeln* [Fórmulas francesas de saludo], Diss., Bonn, 1935. F. REGULA tiene muy buenas anotaciones estilísticas referentes al francés, en *Beiträge zur syntaktischen und stilistischen Forschung* [Contribuciones a la investigación sintáctica y estilística], ZFSL, 60 (1936), 129 - 145. Por ejemplo, Regula hace una distinción entre las múltiples funciones de los tiempos. Para él no sólo hay un pintoresco imperfecto francés, sino que también uno retórico con el cual se anuncian los nacimientos y muertes de héroes; no sólo hay un futuro de mando, sino que también uno de probabilidad, de necesidad y un futuro polémico. Regula, otra vez con buenas ideas, pero con una jerga terriblemente erudita, enumera las diferentes maneras de hacer circunloquios afectivos respecto a acción, suceso, hecho, etc., bajo el título: *Die Ausdrucksmethoden im Französischen für 'Heraushebungen' von Prädikatskomponenten. Eine gegenstandstheoretische, dynamologische und stilistische Studie*, ZFSL, 57 (1933), 187 - 201.

La función perorativa y afectuosa de un posesivo en francés, así como en inglés y las lenguas ugro - finesas, es estudiada por LEO SPITZER, *Le pronom possessif devant une hypocoristique*, «Revue des études indo - européennes», 1 (1939), fasc. 2 - 4, 5 - 17.

En lo que respecta a la lengua rumana, RADU I. PAUL realiza estudios estilísticos muy modernos sobre la función del sujeto y de la declinación interior, titulado uno *Un capitol de stilistica româneas-*

ca: *subjectul de vointa*, Cluj, 1934; y el otro: *Flexiunea nominala interna in limba româna*, Bucuresti: Academia Romana, Studii si cercetari, vol. 19, 1932. EUGEN LERCH, en *Gibt es im Vulgärlateinischen oder im Rumänischen eine 'Gelenkpartikel'?* [¿Hay en el latín vulgar o en el rumano una 'partícula conjuntiva'?), ZRP, 60 (1940), 113 - 190, analiza los diferentes valores estilísticos de *porcus ille silvaticus*, *inger al donului*, por una parte, y *Aude la belle*, *Villeneuve-la-Guyard*, por otra. El primer grupo tiene una función y significado de separación, el segundo, uno de unión.

El verdadero método de la idiomatología parece estar destinado a ser comparativo. Cuando quiera que el estudio comparado de las lenguas romances en la tradición de Friedrich Diez y Wilhelm Meyer-Lübke tenga ocasión de unir de nuevo los departamentos separados, y por un colosal error, autosuficientes, del español, francés e italiano, podría alcanzarse por medio de la idiomatología comparada. Este fecundo campo lingüístico literario incluye necesariamente la estética del lenguaje, la psicología de las naciones y la historia de las civilizaciones. Podría considerarse como uno de los exploradores en este campo al anteriormente mencionado WALTER GOTTSCHALK, con sus tres volúmenes sobre *Die bildhaften Sprichwörter der Romanen*, [Los proverbios metafóricos de los pueblos románicos], Heidelberg: Winter, 1935 - 1938. Si bien Gottschalk mismo es extremadamente cuidadoso y se resiste mucho a hacer interpretaciones, los investigadores posteriores pueden hacer mucho basándose en su excelente material, el cual, reunido en el original, da plena garantía, en contraste con JOSÉ RAÚL AGUILAR, *Refranero mundial*, México, Lux: 1942, en donde todo es traducido al español y no tienen ningún valor para la investigación. Gottschalk mismo, por lo menos, da muy buenas indicaciones al llamar al proverbio provenzal, por ejemplo, *Quand çai p lou, çai b agno*—francés; *Quand il pleut, on se mouille*, compuesto, en oposición al español, más solidario, *Cuando llueve, todos nos mojamos*, y al cauteloso proverbio italiano *Chi sta a casa non si bagna* (I, 13 - 14). La parte principal del libro de Gottschalk se basa en las imágenes tomadas de la naturaleza y de la vida humana como tales, que conducen a proverbios bastante distintos en lo que se refiere a su significado, en las diferentes partes de la Romanía; pero, a la inversa, un amplio índice permite al lector que tenga un interés más bien onomatológico que semántico clasificar el material, según el significado de los grupos de proverbios, independiente de las imágenes. La obra de Gottschalk, siendo sincrónica, no se interesa particularmente por el original o la migración de cada proverbio, por su origen latino o no-latino, popular o literario. Sin embargo, HANS WILHELM KLEIN trató de encontrar las fuentes latinas de una parte del material de Gottschalk: *Die volkstümlichen sprichwörtlichen Vergleiche im Lateinischen und in den romanischen Sprachen* [Las comparaciones proverbiales populares en latín y en las lenguas románicas], Diss., Tübingen, 1936. Esta clase

de estudios muestra claramente qué es lo que falta todavía para hacer una historia de los modismos y cualquier clase de historia de fraseología. Debemos partir del latín y buscar cualquiera huella posible en el latín tardío, vulgar y medieval, así como en los dialectos romances, i. e. el buscar los ladrillos posibles con que edificar la historia de la fraseología romance. MAX LEOPOLD WAGNER inaugura en forma brillante a esta clase de estudios con su artículo *Ueber die Unterlagen der romanischen Phraseologie* [Sobre las bases de la fraseología manesca], VKR, 6 (1933), 1 - 26, complementado por IORGU IORDAN, *Zur romanischen Phraseologie*, VKR, 9 (1936), 143 - 146. A menudo el latín no es la fuente, sino que sólo un cruce de caminos y lugar de intercambio para un dicho más antiguo proveniente del griego o de otra parte. Este tipo de locución, por su parte, fué imitado mediante nuevos modismos romances («Romanische Wortschöpfung») [Creación verbal románica], antigua preocupación de Diez mismo, y particularmente, de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, y Hugo Schuchardt). Este hecho impulsó a O. J. TALLGREN TUULIO a señalar cuán complicada se torna una investigación como ésta, en sus *Locutions figurées calquées et non calquées. Essai de classification pour une série de langues littéraires*, MSN, 9 (1932), 280 - 324. Tallgren demuestra que expresiones como el italiano *scritto asciutto* y el francés *sécheresse de style* representan ciertamente todavía el griego *ξηραυνεσις*, a través del latín *arida synthesis*; en tanto que para el español hablar a tontas y a locas, correspondiente al francés *parler à tors et travers* es imposible encontrar una fuente latina común.

XI

El romanista, por lo que yo sé, ha contribuído poco a la historia del estilo, y me confirma en esto la bibliografía de Raimundo Lida — Vossler, Spitzer, Hatzfeld, *op. cit.*, 2.a edición, 1942, 222-224. — En la medida en que lo hicieron, he mencionado sus contribuciones (Amado Alonso, Leo Spitzer) en los temas especiales a los cuales, según parece, se dedican de preferencia. Lo que queda por mencionar todavía, sin embargo, es la obra de THEOPHIL SPOERRI, *Die Formwerdung des Menschen* [La plasmación del hombre], Berlín: Furcheverlag, 1938: el crecimiento de la dignidad humana a través de la forma literaria en los reinos transfigurados del arte. El apéndice de este libro, *Die stilkritische Methode* [El método crítico de estilo], subraya la importancia de la Estética de Croce y el estudio sincrónico del lenguaje, en el concepto de Saussure, seguidos por la obra de Charles Bally, como estudios fundamentales para un análisis crítico basado en el lenguaje. M. DRAGOMIRESCU, *La science de la littérature*, Paris, 1928 - 1939, 4 vols., es una teoría literaria que acentúa particularmente lo individual en la obra de arte. Podría considerarse también como teorizante del estilo al latinista y roma-

nista J. MAROUZEAU. Se opone al análisis de los autores como repeticiones interminables de lo mismo (sic.) En vez de lo cual él quiere crear una ciencia de *expressivité* y *affectivité*, y estudiar las formas características de expresión a través de las literaturas, y — más aun — de las lenguas. Ha formulado estas ideas en sus artículos *Langue et Style. Conférences de l'Institut de linguistique*, París: Boivin, 1943, y *Comment aborder l'étude du style*, FM, 11 (1943), 1 - 7.

La ideología nazi ha originado un estudio de EDGAR GLÄSSER, *Rasse und Stil bei Alphonse de Lamartine*, ZFSL, 62 (1938 - 39), 129 - 160. Glässer trata de probar el carácter nórdico - borgoñés de Lamartine por medio de su expresión artística. ULRICH LEO aborda un problema fundamental en *Estilo colectivo y estilo individual*, en «Viernes», N.os 15 - 22 (1940 - 1941). Difundiendo el método estilístico, LEO SPITZER ha comentado *A new program for the teaching of literary history* [Un nuevo programa para la enseñanza de la historia literaria], AJP, 63 (1942), 308 - 319, esp. nota 6. RAIMUNDO LIDA, analizando *John Crowe Ransom, the new criticism*, RPH, 6 (1944), 410 - 415, opone a las vagas y exclusivas tendencias de la investigación inglesa del estilo, la complicada red de estudios románicos, con la primacía del factor estético, basada sobre los metódicos pilares de Croce, Vossler, Spitzer, Wölfflin, Saussure. Otra contribución, menos programática, en español, es la de A. RAS, *Reflexiones sobre el estilo*, Madrid: Beltrán, 1944.

XII

La subdivisión que hice en 1932, adoptada también por Amado Alonso, es mantenida en este estudio, porque ha demostrado ser eficiente. Por lo tanto, nadie se sentirá impedido de ver las tendencias de la investigación estilística a través de otros ojos, e. g. con los de JULIUS PETERSEN, *Methoden der literarischen Stilforschung* [Métodos de la investigación estilística literaria], (Conferencia dada en la «Preussischen Akademie der Wissenschaften», Berlín, Nov. 11, 1937), y desarrollados más en *Die Wissenschaft von der Dichtung* [La ciencia de la poesía], Berlín, Junker, 1939, 193 - 229. A Petersen le agradecería establecer diferencias entre descripciones de estilo independientes, estudios comparativos de estilo, estudios tipológicos de estilo, y extender las de estilo personal a estilos de país, generación, época, tribu, nación, raza, continente. Me temo que estas *petitiones principii* estarían muy en pugna con nuestro material empírico. Porque éste reveló que la interpretación de textos ha alcanzado madurez científica, en tanto que la apreciación estética en materia de gusto carece todavía de una base sólida. Cuánto puede ganar, sin embargo, por la cuidadosa comparación de las fuentes, variantes, adaptaciones y traducciones, se hace evidente por el trabajo exacto realizado en este campo especial. El estudio del len-

guaje de las obras literarias, como una expresión necesaria del alma del autor, y la individuación misma de sus tendencias artísticas, tiene sus niveles altos y bajos. Las Escuelas en este campo están todavía en su período de formación, particularmente en Buenos Aires y en Zürich. Las investigaciones sobre la totalidad del arte de un autor, incluyendo la composición, caracterización, etc., más allá del lenguaje mismo, dan por regla general la impresión de ser arbitrarias y caprichosas. Tal vez sea imperativo el aclarar, como punto previo, si puede o no haber en un trabajo literario algo que va más allá del lenguaje. Los finos estudios sobre fecundos aspectos parciales del arte literario, adelantan en buena forma. La persecución de un medio artístico a través de diversas literaturas y centurias, se ha hecho tímidamente hasta ahora; requiere mucha lectura y está fuera del alcance de los principiantes. Los trabajadores en tópicos, desde el punto de vista estilístico, están todavía demasiado absortos en la materia, descuidando los aspectos artísticos. La nueva rama de la idiomatología muestra muy buenos comienzos, particularmente en el campo español y el portugués. El que la teoría del estilo haya sido dejada a los filósofos por los romanistas es, tal vez, una buena señal y una expresión del deseo de teorizar sólo después de hacer el trabajo práctico, y no vice-versa.

Siendo apropiado el que un artículo bibliográfico termine con una observación del mismo carácter, mencionaremos todavía que en 1942, por vez primera en la historia, se ha fundado, en Suiza, un periódico para la investigación estilística, llamado *Trivium*. Lo editan Theophil Spoerri y Emil Steiger, y lleva como subtítulo: *Schweizerische Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Stilistik*, Zürich, Atlantisverlag. Entre las contribuciones más notables, figuran las de: RUTH SCHMID, *Das 'reine Theater' Racines*, 3 (1945), 38 - 67, explicando el teatro de Racine, en el cual sólo el lenguaje crea espacio, tiempo y la presencia de Dios; MARCEL RAYMOND, *Le poète et la langue*, 2 (1944), 2 - 25, especulaciones profundas, cuya crítica puede encontrarse implícita en mi propio artículo *The language of the poet*, SP, 41 (1946); RETTO R. BEZZOLA, *Die Dichtung des absoluten Wortes* [La poesía de la palabra absoluta], 3 (1945) 130 - 141, mostrando que también la generación anti-d'annunziana de líricos contemporáneos italianos (Quasimodo, Montale, Ungaretti, Cartarelli), extrae la fórmula mágica solamente del lenguaje, (con un análisis del *Vento a Tindari* de Salvatore Quasimodo); THEOPHIL SPOERRI, *Der Aufstand der Fabel* [La rebelión de la fábula], 1 (1942), 31 - 63, un análisis estético sobresaliente de todo el corpus fabularum de Lafontaine, como una encarnación del espíritu prerrevolucionario atajado todavía por la medida clásica; ERICH BROCK, *Das Magische im Stil von C. F. Ramuz* [Lo mágico en el estilo de C. F. Ramuz], 1 (1942), 16 - 33, una prueba estilística de la servidumbre del hombre moderno, quien depende exclusivamente de la técnica y del poder de las cosas. En cada número de este hermoso periódico puede encontrarse, por lo menos, una interpretación de un texto, que a menudo consiste sólo en una frase.

Pero la explicación está hecha siempre a fondo. Aun más, hay análisis colectivos e individuales de los libros que tienen alguna relación con el estilo.

Es difícil hacer profecías en materia de investigación estilística, ya que se reconoce ampliamente que todas las demás orientaciones del estudio literario han fracasado, en el sentido de una huida de la realidad: la obra de arte expresada por medio del lenguaje. En particular, la historia de las ideas llegó a un punto muerto, según un muy competente crudito en ambos campos: Historia del estilo e historia de las ideas — KARL VIETOR, *Deutsche Literaturgeschichte als Geistesgeschichte* [Historia literaria alemana como historia del espíritu], PMLA, 60, (1945), 899 - 916. Después de haber llegado también los lingüistas al desierto del fonema, encuentran actualmente en la estilística el camino de vuelta hacia el lenguaje en su plenitud; prueba de lo cual es el hecho de la fundación de otro nuevo periódico: *Word Journal of the Linguistic Circle of the New York devoted to the study of linguistic science in all its aspects*, desde Abril, 1945, publicado por S. F. Vanni, New York.

A B R E V I A T U R A S

AJJR	=	Annales de la Société Jean - Jacques Rousseau.
AJP	=	The American Journal of Philology.
ANS	=	Archiv für das Studium der Neueren Sprachen.
AR	=	Archivum Romanicum
ARP	=	Arbeiten zur Romanischen Philologie (Münster).
BAL	=	Boletín de la Academia de Letras (Buenos Aires)
BF	=	Boletim de Filología
BH	=	Bulletin Hispanique
BREP	=	Beiträge zur Romanischen und Englischen Philologie (Halle)
BSAM	=	Bulletin de la Société des amis de Montaigne
CEE	=	Colección de Estudios Estilísticos (Buenos Aires)
CyR	=	Cruz y Raya (Madrid)
DV	=	Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte.
EC	=	Les Etudes Classiques (Namur)
FM	=	Le Français Moderne
FR	=	The French Review
FRP	=	Forschungen zur Romanischen Philologie (Münster)
GBRP	=	Giessener Beiträge zur Romanischen Philologie.
GRM	=	Germanisch Romanische Monatsschrift
GSLI	=	Giornale Storico della Letteratura Italiana
HR	=	Hispanic Review
HeR	=	Humanisme et Renaissance

HSV KR	=	Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen
JHS	=	The Johns Hopkins Studies in Romance Languages and Literatures
KRA	=	Kölner Romanistische Arbeiten
LRA	=	Leipziger Romanistische Arbeiten
MLN	=	Modern Language Notes
MLQ	=	Modern Language Quarterly
MLR	=	Modern Language Review
MSN	=	Mémoires de la Société Néophilologique de Helsinki
NRF	=	La Nouvelle Revue Française
NS	=	Die Neueren Sprachen
PIFS	=	Publications of the Institute of French Studies (N Y)
PMLA	=	Publications of the Modern Language Association of America
PQ	=	Philological Quarterly
RCC	=	Revue de cours et de conférences
RCL	=	Revista del Colegio Libre (Buenos Aires)
RCM	=	Revista del Colegio Mayor de Nuestra Señora del Rosario (Bogotá)
RF	=	Romanische Forschungen
RFE	=	Revista de Filología Española
RFH	=	Revista de Filología Hispánica
RHLF	=	Revue d'Histoire Littéraire de la France
RHPHGC	=	Revue d'Histoire de la Philosophie et d'Histoire Générale de la Civilisation
RLC	=	Revue de Littérature Comparée
RLR	=	Revue de Linguistique Romance
RR	=	The Romanic Review
RSL	=	Rivista di Sintesi Letteraria
SCS	=	Smith College Studies in Modern Languages
SP	=	Studies in Philology (Chapel Hill)
SR	=	The Sewanee Review
UIS	=	University of Iowa Studies in Spanish Language and Literature
UNCS	=	University of North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures
UNMB	=	The University of New Mexico Bulletin (Albuquerque)
VKR	=	Volkstum und Kultur der Romanen
ZA	=	Zeitschrift für Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft
ZFSL	=	Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur
ZRP	=	Zeitschrift für Romanische Philologie

HELMUT HATZFELD.