

La Gramática Generativa y el Análisis Estilístico

J. P. THORNE

“Estadística”, como Thorne lo indica más abajo, es una palabra que se aplica a varios tipos de análisis lingüístico. Una de las razones para esta variedad de interpretación es que diferentes estudiosos parten de diferentes teorías de estructura lingüística (en la medida en que tienen algún compromiso teórico definido). Otra de las razones es que la palabra “estilo” (de la cual, claro está, se deriva la palabra estilística) se utiliza a menudo para referirse a un número de aspectos del lenguaje relativamente diferente.

Thorne está principalmente interesado en el análisis de textos literarios. Coloca su discusión dentro del marco de la versión 1965 de la Gramática Transformacional de Chomsky. Y utiliza particularmente la noción de “estructura profunda” y de “restricciones de selección”. El peso principal de su argumento es que muchos de los términos impresionistas de la estilística (“complejo”, “conciso”, etc.) se pueden relacionar con las propiedades formales del lenguaje como serían descritas por la gramática generativa. Otro punto que destaca es que “la mayoría de los juicios estilísticos se relacionan con la estructura profunda”.

John Lyons.

La denominación de “estilística” se da a estudios de tipos muy diferentes. Casi lo único que tienen todos en común es que en una forma u otra, involucran un análisis de la es-

estructura lingüística de textos. Se puede, claro está, hacer comentarios sobre la estructura lingüística de un texto sin tener un conocimiento formal de la gramática, pero obviamente un conocimiento tal es muy útil. Un desarrollo de los estudios gramaticales producirá entonces algunos efectos sobre la estilística. El propósito de este capítulo es sugerir que hay razones especiales para creer que la introducción de la noción de "gramática generativa" en la lingüística tendrá un efecto sobre la estilística.

Para darse cuenta del por qué esto debe ser así, es necesario primero comprender qué es lo que se propone que sea una gramática generativa. Al diseñar la gramática generativa de una lengua el lingüista trata de representar el modelo de la "competencia lingüística" del hablante nativo; o sea, de lo que sabe acerca de la estructura de su propia lengua. Una manifestación obvia e importante de la competencia lingüística es la capacidad del hablante del inglés para reconocer que ciertas cadenas de palabras como *The children are asleep* (los niños están dormidos), son oraciones inglesas bien formadas (es decir, "gramaticales"), mientras que otras como *Asleep children the are* (dormidos niños los están) no lo son. Es decir, cualquiera que hable inglés tiene un conocimiento que lo habilita para reconocer, al oír la primera de estas dos expresiones, que tiene la estructura sintáctica de una oración inglesa, y al oír la segunda reconoce que no la tiene. Esto, a su vez, se relaciona con el hecho de que comprenderá la primera mientras que la segunda le parecerá sin sentido. Una gramática generativa como la que describe Chomsky (1965) se organiza de tal modo que el resultado (output) del componente sintáctico de la gramática conforma los datos (input) de un componente semántico interpretativo. Este aspecto de la competencia lingüística se puede advertir muy naturalmente, entonces, diseñando la gramática de tal modo que sólo se generen oraciones bien formadas (y, por lo tanto, interpretables). Pero entre estos "extremos de corrección" ocurren oraciones de varios grados de gramaticalidad (Chomsky, 1965). Por ejemplo, una oración como *The houses are asleep* aunque obviamente no viole la gramática del mismo modo que *asleep children the are*, no es sin embargo una expresión completamente correcta. Estas "semioraciones" crean un serio problema para el lingüista. Su no gra-

maticalidad es el resultado, no de no tener una estructura sintáctica, sino de tener una estructura sintáctica que difiera de cualquiera de las oraciones bien formadas. Del mismo modo pueden interpretarse, aunque su interpretación se debe distinguir como "figurativa". Para resolver este dilema Katz (1964) propuso que la labor del lingüista debería incluir, no solamente la elaboración de una gramática que genere e interprete todas y sólo las oraciones bien formadas en una lengua, sino que también tiene que elaborar una "construccion gramática" que genere e interprete todas las semi-oraciones de esta lengua.

Otro aspecto de la competencia lingüística a la cual los lingüistas han puesto particular atención es lo que se llama "aceptabilidad" (Ross, 1967). En el sentido en que este término se utiliza aquí, las oraciones *An old man came who suffered with asthma* y *An old man who suffered with asthma came in* (Un hombre viejo entró que tenía asma) y (Un hombre viejo que tenía asma entró) son igualmente aceptables, sin embargo la segunda oración es más aceptable que la primera. Para estudiar otros ejemplos, las oraciones *I called most of the girls up* y *I called up most of the girls* (Llamé a la mayoría de las niñas) son igualmente aceptables, pero la oración *I called up the girls who lived there* (Llamé a las niñas que vivían ahí) es más aceptable que la oración *I called the girls who lived there up*. Estos últimos ejemplos son importantes porque ilustran muy claramente que el factor crucial aquí no es simplemente la longitud de ciertos elementos contenidos en estas oraciones sino su estructura sintáctica. Este aspecto de la competencia lingüística se explica especificando las condiciones del resultado (output) (en el caso de las oraciones citadas arriba éstas se relacionan con el dominio de ciertas transformaciones opcionales de permutación); todas las oraciones generadas por la gramática, pero que no llenen estas condiciones, son expresiones no aceptables.

Los lingüistas se inclinan a preocuparse por los fenómenos de gramaticalidad y aceptabilidad. Pero éstos no son los únicos fenómenos estructurales que debe reflejar una gramática adecuada. Otro fenómeno al que se le ha prestado alguna atención puede ilustrarse con oraciones como *The dog chased the cat that killed the rat that ate the corn* (El perro persiguió

al gato que mató al ratón que se comió el maíz) y *The rat the cat the dog chased killed ate the corn* (El ratón que el gato que el perro persiguió mató se comió el maíz). Ambas oraciones contienen más de una oración subyacente. Ocurre que son las mismas en cada caso. Es entonces particularmente interesante que la segunda oración resulta más difícil de comprender que la primera. Parece de algún modo más compleja. Los hechos estructurales relevantes son que la primera oración se genera por la adición de una nueva oración incluida en tanto que la segunda se genera por inserción repetida. Lo que significa que el diagrama en árbol para la primera oración indica que en cada caso la oración incrustada forma parte del predicado de su oración matriz, mientras que el diagrama en árbol de la segunda muestra que cada oración incluida forma parte del sujeto de su oración matriz. Las oraciones que se generan del segundo modo siempre aparecen más complejas que las oraciones correspondientes a estructuras generadas del modo primero. Se podría argüir que una gramática que no especifique las características estructurales de este fenómeno pueda ser susceptible a la crítica exactamente del mismo modo que una gramática que deje de especificar las características estructurales de gramaticalidad o aceptabilidad.

Los gramáticos generativistas no son los primeros en interesarse en el fenómeno de la complejidad. De hecho, tradicionalmente la caracterización de una oración como 'compleja' ha sido considerada como un juicio estilístico. El término 'complejo' mismo forma parte del vocabulario tradicional de la estilística. Esto mismo es verdad, en efecto para los juicios concernientes a la gramaticalidad y la aceptabilidad. Tanto 'no gramatical' como 'no aceptable', pueden relacionarse con los términos estilísticos tradicionales. La conexión entre ciertos tipos de estructuras no gramaticales y ciertos tipos de expresiones figurativas ha sido ya advertida. Algunos de los ejemplos de oraciones no aceptables mencionados arriba pueden servir, en un manual sobre el estilo, como ejemplos de cómo no construir oraciones. A la inversa, si los términos 'distendido', o 'conciso', o 'enfático' (para tomar otros ejemplos del vocabulario tradicional de la estilística) tienen alguna significación como descripción del estilo —y seguramente la tienen— debe ser porque, como la descripción de 'comple-

ja', se relacionan con ciertas propiedades estructurales identificables. Si esto es menos obvio con los otros términos estilísticos es solamente porque la relación es menos clara, no porque no exista. Los términos impresionistas de la estilística son impresiones de tipo de estructuras gramaticales. La habilidad para elaborar estos juicios es tanto una manifestación de la competencia lingüística como la habilidad para elaborar juicios acerca de gramaticalidad y aceptabilidad.

La razón principal, entonces, para sugerir que la gramática generativa pueda tener una influencia importante sobre los estudios de la estilística es que ambas se preocupan esencialmente por el mismo tipo de fenómenos. Esto es porque los postulados básicos de ambos estudios (la gramática generativa explícitamente y la estilística tradicional implícitamente) son mentalistas (en el sentido de Katz, 1964). En ambos casos los datos más importantes son respuestas relacionadas a lo que es intuitivamente conocido acerca de la estructura del lenguaje. Se puede argüir que solamente una gramática mentalista puede proveer una base adecuada para la estilística. De este argumento se desprende que el fracaso de la lingüística prechomskiana para proveer esta base se puede atribuir a sus tendencias antimentalistas extremas. De esto resultó que la atención de los lingüistas se ha restringido casi enteramente a los hechos estructurales relacionados directamente a lo observable en el lenguaje. La gramática generativa es importante para la estilística porque, además de estos hechos de 'estructura superficial', se preocupa por los llamados aspectos de 'estructura profunda', o sea aquellos hechos acerca de la estructura lingüística que no pueden ser directamente relacionados con lo observable. La mayoría de los juicios estilísticos se relaciona con la estructura profunda.

Obviamente no hay razón para que no haya estudios amplios de un fenómeno como 'la concisión', exactamente de la misma manera como hay estudios muy amplios de un fenómeno como 'aceptabilidad'. Pero presumiblemente la estilística continuará preocupada principalmente con la caracterización de las propiedades estructurales de textos particulares —especialmente textos literarios. Al describir el estilo de un texto particular como 'conciso' o 'complejo' uno está, obviamente, indicando la impresión general que uno recibe. Así, un trozo

que sería descrito por la mayoría de la gente como 'conciso' usualmente puede contener una mayoría de —pero no necesariamente sólo— oraciones que impliquen reglas de supresión al generarse. Son casos particularmente interesantes de impresión global los que conducen a describir el estilo de un trozo como, por ejemplo, shakespereano o jamesiano, o que nos llevan a adscribir un texto a cierto autor. El hecho de que reconozcamos parodias exitosas, como parodias de escritores particulares, enfatiza el hecho de que son consideraciones estructurales las que conforman la base para estas impresiones.

Un estudio del fundamento para estos tipos de juicios está dado en Ohmann (1964). Ohmann muestra muy claramente cómo el estilo de un autor se puede relacionar con su predilección hacia ciertas estructuras gramaticales. Entre los trozos que él examina está el siguiente extracto de *The Bear* (1942: 255-6): "The desk and the shelf above it on which rested the letters in which McCaslin recorded the slow outward trickle of food and supplies and equipment which returned each fall as cotton made and ginned and sold (two threads frail as truth and impalpable as equators yet cable - strong to bind for life them who made the cotton to the land their sweat fell on), and the older ledgers clumsy and archaic in size and shape, on the yellowed pages of which were recorded in the faded hand of his father Theophilus and his uncle Amodeus during the two decades before the Civil War, the manumission in title at least of Carothers McCaslin's slaves..."

Ohmann describe el estilo de este trozo como "complejo, muy individual y difícil... también muy típicamente faulkneriano". Su análisis muestra que las correlaciones estructurales de este estilo son, en una alta proporción (1) construcciones relativas, particularmente las que suprimen el pronombre relativo y el verbo *to be*; (2) estructuras complejas formadas por la conjunción *and*; (3) construcciones comparativas. Para confirmar su aserción de que éstas representan las estructuras claves en la escritura de Faulkner, Ohmann también analiza trozos característicos de otros tres escritores modernos de prosa inglesa, y demuestra que ninguno de ellos revela la preferencia de Faulkner para esta particular combinación de estructuras.

Es probablemente verdadero que la mayoría de los escritores —tal vez todos los escritores— mantienen una preferencia por ciertas estructuras a lo largo de toda su obra. También es verdadero, por supuesto, que un escritor puede variar los tipos de estructuras que emplea para producir las variaciones correspondientes en el estilo. A menudo, un efecto estilístico se puede producir simplemente por una leve mutación en la estructura sintáctica. Tomemos por ejemplo el siguiente pasaje de la novela de Raymond Chandler, *The Lady in the Lake* (1952: 139 - 40):

"An elegant handwriting, like the elegant hand that wrote it I pushed it to one side and had another drink, I began to feel a little less savage. I pushed things around on the desk. My hands felt thick and hot and awkward. I ran a finger across the corner of the desk and looked at the streak made by the wiping off of the dust. I looked at the dust on my finger and wiped that off. I looked at my watch. I looked at the wall. I looked at nothing".

"I put the liquor bottle away and went over to the washbowl to rinse the glass out. When I had done that I washed my hands and bathed my face in cold water and looked at it. The flush was gone from the left cheek, but it looked a little swollen. Not very much, but enough to make me tighten up again. I brushed my hair and looked at the grey in it. There was getting to be plenty of grey in it. The face under the hair had a sick look. I didn't like the face at all".

"I went back to the desk and read Miss Fromsett's note again. I smoothed it out on the glass and sniffed it and smoothed it out some more and folded it and put it in my coat pocket".

"I sat very still and listened to the evening grow quiet outside the open windows. And very slowly I grew quiet with it".

Las dos palabras que aparecen con mayor frecuencia en este pasaje son *I* y *and*. Esta observación superficial se relaciona al hecho de que la mayoría de las oraciones tienen es-

estructuras profundas que se conforman al patrón: **I Construcción Verbal and I Construcción Verbal**. El número de oraciones subyacentes unidas de este modo llega hasta cinco. En cada caso la estructura superficial correspondiente se forma por la supresión del pronombre de la primera persona que se repite. De hecho, aproximadamente cada oración subyacente en este pasaje repite algún elemento de una oración anterior. Así, mientras 'repetitivo' es indudablemente una descripción precisa del estilo de este pasaje, su base lingüística puede apropiadamente establecerse sólo con referencia a las estructuras profundas de las oraciones contenidas en él, una condición muy general de la gramática inglesa que determina que la mayoría de los elementos repetidos no debe aparecer en sus estructuras superficiales. El estilo altamente repetitivo juega un papel mayor en crear un estado de ánimo que refleja la agitación sin rumbo y nerviosa que el pasaje transmite. La última oración aparece diferenciada del resto de las oraciones del pasaje. No simplemente porque anuncia un cambio en el estado de ánimo. Gramaticalmente también, forma una excepción. Es la única oración en que la secuencia **and I** ocurre en la estructura superficial. Esto es porque esta oración se conecta con la anterior, no solamente por la repetición del sujeto (**I**) de su matriz sino también por la repetición de la construcción verbal (**grow quiet**) de su oración subyacente constitutiva. Varias oraciones repiten la construcción verbal de una oración previa, pero este es el único caso en que un verbo repetido no tiene el sujeto **I** en sus dos ocurrencias. Además, en su primera ocurrencia el sujeto es inanimado (**evening**). El alcance de la efectividad del zeuma resultante se puede juzgar al sustituir otro verbo por la segunda ocurrencia de **grow quiet** (por ejemplo, **relaxed**). Por lo menos parte de su efectividad viene del hecho de que esta oración que anuncia un cambio en el estado de ánimo, un cambio de alineación a reconciliación, se conecta sintácticamente con el resto de las oraciones del pasaje de una manera diferente a como se conectan entre sí.

Hasta ahora hemos estado discutiendo aspectos de la estructura lingüística que son comunes tanto a la prosa como a la poesía. Los estilistas siempre fueron atraídos por la pregunta de si es o no posible identificar aspectos de la estructura lingüística que distinguen la prosa de la poesía. El pro-

blema es muy viejo y muy difícil. La mayoría de los escritores, de cualquier período, que se interesaron en este problema, han buscado rasgos sobre y por encima de los rasgos fonológicos del ritmo y de la rima. Pero algunos de ellos han considerado que éstos proveen una introspección esencial de la manera como la organización del lenguaje poético difiere del de la prosa, y postulan que lo que distingue la poesía del mero verso es que en el caso primero estas regularidades fonológicas están apareadas o reforzadas por regularidades gramaticales. Este punto de vista se resume en la afirmación siguiente de MacHammond (1961: 482): 'la sintaxis es poética cuando constituyentes gramaticales equivalentes en discurso conexo son yuxtapuestos por coordinación o parataxis, o cuando son prominentemente acumulados'. El fenómeno de 'paralelismo' en poesía ha sido estudiado por Jakobson (1960-1966) y Levin (1962), entre otros. En algunos de estos estudios está implícita la idea de que no solamente con respecto al componente fonológico de la gramática sino también con relación a la sintaxis y la semántica, el poeta trabaja bajo la limitación de reglas autoimpuestas, o sea, reglas que no forman parte de la gramática de una lengua natural. En Thorne (1965) se encuentra una tentativa de replantear este punto de vista de la poesía dentro del marco más amplio de la visión de la estructura del lenguaje que suministra la gramática generativa. (Ver también Hendricks, 1969; Fowler, 1969; Thorne, 1969).

La discusión se centra alrededor de dos observaciones. La primera es que las oraciones no gramaticales tienden a ocurrir con mucha mayor frecuencia en poesía que en prosa (La proporción tiende a variar de los trabajos de un poeta a otro y, hasta más impresionantemente, de la poesía de un período al siguiente, pero esta observación es verdadera, en sentido amplio, en el trabajo de todos los poetas y todos los períodos). El reconocimiento de estas oraciones paratáxicas es un elemento esencial de nuestra reacción frente a la poesía. La segunda es que aunque, inevitablemente, reconocemos estas oraciones paratáxicas como tales, a veces es el caso de que se sienten como no paratáxicas dentro del contexto del poema. Uno de los poemas estudiados (Thorne, 1965: 59) es 'A Nocturnal Upon S. Lucies Day's de Donne. La primera estrofa del poema contiene la proposición (**mee**) **who am their Epitaph**, en el cual la estructura profunda sería equivalente

a la oración *I am their epitaph*. Esta es una semi-oración. Rompe con reglas de selección que especifican que las construcciones nominales de los dos lados de la cópula *to be* deben marcarse del mismo modo en relación con el rasgo "animado"; o sea que las dos deben ser más animado o ambas deberían ser menos animado (ejemplos, *I am a student, I am a desk, The desk was a student, His desk was an old drum*). En estrofas sucesivas ocurren las oraciones *I am every dead thing, I... am the grave of all*, y *I am None*, todas las cuales rompen la misma regla. (Se podría también añadir aquí *I am... of the first nothing the Elixir grown* la cual involucra un tipo diferente de estructura, pero la misma regla de selección está infringida). Al mismo tiempo el poema también contiene las oraciones *All these seem to laugh* (donde *these* se refiere hacia atrás a *the summe* y *th'hydroptique earth*) y *Yea plants, yea stones detest and love*. En estas oraciones también, una regla de selección está infringida —verbos que requieren un sujeto animado llevan aquí un sujeto inanimado. En resumen, el poema tiene oraciones con nombres inanimados donde se espera usualmente encontrar nombres animados y nombres animados (o más bien el pronombre animado de primera persona) donde uno esperaría encontrar nombres inanimados. Estas irregularidades son regulares en el contexto del poema. Parece probable que estos hechos lingüísticos subyacen el sentido de caos y de ruptura del orden natural que varios críticos literarios han asociado con el poema.

Una manera de representar estos hechos es hacer lo que aquí se hizo, o sea, simplemente hacer la lista de aquellas estructuras del poema que son paratáxicas, indicando en cada caso cuál de las reglas ha sido infringida. Otro modo consistiría en expresar las reglas que realmente generarían estas estructuras. La mayoría de las reglas formarían parte de la gramática del inglés normal (esto es, una gramática que generaría solamente oraciones bien formadas); pero sería necesario dar reglas especiales para el pronombre de la primera persona que en la lengua de este poema siempre selecciona un predicado inanimado (es bastante interesante notar que la oración que podría parecer como si fuera una excepción a esta regla tiene una cópula subjuntiva *Were I a man...*) y para verbos como *laugh* y *love* (reír y amar) que en el lenguaje del poema pueden seleccionar sujetos inanimados. Hay

una buena razón para preferir el segundo tratamiento. Esto sugiere una hipótesis bastante interesante acerca de lo que los poetas (o por lo menos algunos poetas) tratan de hacer cuando escriben poesía y, entonces, también acerca de lo que distingue algunos tipos de poesía frente a la prosa. Detrás de la idea de construir lo que de hecho es una gramática para el poema, subyace la idea de que lo que el poeta ha hecho es crear un nuevo lenguaje (o dialecto) y que la labor a que está enfrentado el lector es de algún modo parecida al aprendizaje de una nueva lengua (o dialecto).

Sólo hay espacio aquí para un ejemplo más, que ilustre este tratamiento del análisis estilístico de la poesía. El poema es de Theodore Roethke (1957: 55):

DOLOUR

I have known the inexorable sadness of pencils,
Neat in their boxes, dolour of pad and paperweight,
All the misery of manila folders and mucilage,
Desolation in immaculate public places.
Lonely reception room, lavatory, switchboard,
The unalterable paths of basin and pitcher,
Ritual of multigraph, paper-clip, comma,
Endless duplication of lives and objects.
And I have seen dust from the walls of institutions,
Finer than flour, alive, more dangerous than silica,
Sift, almost invisible, through long afternoons of tedium,
Dropping a fine film on nails and delicate eyebrows,
Glazing the pale hair, the duplicate grey standard faces.

Desde el punto de vista de este tratamiento el rasgo más importante de este poema son las construcciones no gramaticales: *the inexorable sadness of pencils, dolour of pad and paperweight, misery of manila folders and mucilage*. Esto provee un problema particular para el analista. No hay, por supuesto, nada que impida construir una gramática que asignaría análisis bastante arbitrarios de estas o de cualquiera de las construcciones de este poema. Lo anterior sería equivalente a declarar que no tienen sentido. Pero aunque son paratáxicas, obviamente sí tienen sentido. Pueden ser comprendi-

das. El propósito para construir una gramática que generará estas construcciones sería el de suministrar una manera de expresar claramente la interpretación de lo que uno encuentra en ellas.

La gramática que uno construye para un poema debe entonces cumplir con una de las condiciones de una 'contragramática'. Aunque contiene reglas que no son reglas del inglés normal, se debe relacionar con reglas del inglés normal (ver Katz, 1964: 412). Las construcciones como *the . . . sadness of pencils*, etc., son presumiblemente nominalizaciones de oraciones subyacentes de la forma: *The pencils are sad, The paperweight is dolorous, The manilla folders are miserable*. Obviamente éstas son oraciones paratáxicas. El problema es que hay por lo menos dos modos de dar cuenta de su no gramaticalidad. Esto es porque los adjetivos como *sad* y *miserable* seleccionan nombres animados como *boy* y *girl* o ciertas subcategorías de nombres abstractos como *experience*, *occasion* y *spectacle*. Así, si se quiere decir que nombres como *pencil*, *paperweight*, *manila folder*, constituyen una subcategoría especial de nombres en el lenguaje del poema, se debe decidir si la regla que gobierna su distribución se relaciona con la regla que gobierna la distribución de los nombres como *boy* y *girl*, etc., o la que gobierna la distribución de los nombres como *experience*, *spectacle*, etc., en el inglés normal. No nos es permitido tomar la decisión para hacer que la distribución de *pencil*, *paperweight*, etc., coincida con la de ambas subcategorías, porque esto significaría que uno todavía no ha indicado el modo como se han comprendido las frases como *the sadness of pencils*; la interpretación semántica de *sad boy* es, claro está, diferente de la de *sad experience*. (Grosso modo, en el primer caso la relación es como la del verbo con el complemento, y en el segundo, como la del sujeto con el verbo). El problema es típico del tipo de problemas que uno encuentra al tratar de construir gramáticas para poemas y hasta cierto punto justifica el ejercicio. Al hacer escogencias acerca de la gramática uno está escogiendo entre lecturas posibles del poema.

Al discutir las gramáticas, tanto la del poema de Donne como la del poema de Roethke, las reglas que nos interesaron siempre han sido reglas de estructura profunda. Esto es im-

portante en vista de lo sugerido acerca de lo que estos poetas están tratando de realizar, porque (en términos del modelo gramatical que hemos adoptado) la estructura profunda de una oración determina su significación. Para estos poetas, la consideración de crear una nueva lengua, entonces, parece ser lo que les permite decir no solamente cosas que pueden ser dichas en inglés normal, pero de manera diferente, sino también cosas que no pueden ser dichas en inglés normal —de ninguna manera— aunque pueden ser entendidas solamente por alguien que entienda el inglés normal. Donne ha creado un lenguaje en el cual la palabra *I* es todavía la primera persona animada. Pero el atribuirle la ocurrencia regular, en el lenguaje del poema, de oraciones como *I am a grave* (y, por implicación la ausencia de oraciones como *I am a man*) a una diferencia en la gramática profunda de este pronombre, es atribuirle un significado diferente (ver Putnam, 1962: 222-3). Las palabras *stone* y *plant* todavía mantienen todos los rasgos que en conjunto constituyen su significado ordinario. Pero si la gramática de la lengua del poema es tal que las piedras aman (*stones love*) es una oración bien formada en ella, entonces dichas palabras también habrán cambiado su significado. De un modo similar, en el lenguaje del poema de Roethke, *pencil*, *pad*, etc., son todavía los nombres de las piezas de papelería, pero al mismo tiempo adquieren nuevos significados porque han adquirido en una de las interpretaciones el rango seleccional de palabras tales como *experience* and *occasion*.

Esto tiene que ver con la declarada incapacidad de muchas personas para la comprensión de poemas como estos. También explica por qué es imposible parafrasear algunas de las oraciones de este poema. Nos hemos ocupado exclusivamente de las reglas de selección. La parataxia de las reglas de selección parece que siempre ha sido la fuente principal de la "inspiración" al escribir en inglés. Este es particularmente el caso de reglas de selección que involucran los rasgos animado, inanimado, concreto y abstracto. Hay comparativamente muy pocos chistes en inglés que surgen de la dislocación de las reglas de los rasgos, masculino y femenino. Los poetas también inventan sus propias reglas de estructura superficial, claro está. Pero en general parece que el caso es que aquellos poemas cuya única diferencia en relación con el inglés normal

está en la estructura superficial son poemas malos. Por ejemplo, las siguientes líneas de Longfellow:

Have I dreamed? Or was it real,
 What I saw as in a vision,
 When to marches hymeneal
 In the land of the Ideal
 Moved my thought o'er Field Elysian?

La impresión de extrañeza que produce la estructura superficial de estas líneas está asociada con las transformaciones ad hoc que se deben postular para el análisis de las oraciones que lo constituyen. Su banalidad básica, es decir, su prosaísmo, se asocia con el hecho de que la estructura profunda de estas oraciones sería generada por reglas que hacen parte de la gramática del inglés normal.

Traducido por NORMAN ALHAJJ y EUTIQUIO LEAL.
 (Tomado de *New Horizons in Linguistics* (1970), John Lyons (Ed.), Penguin Books Ltd., Harmonds Worth, Middlesex, England).

Reseña:

Chafe, Wallace L. (1971), *MEANING AND THE STRUCTURE OF LANGUAGE*, the University of Chicago Press, Chicago.

ANTONIO J. CAICEDO
 CARLOS A. GARCIA
 JAMES E. IDROBO

Nos hemos propuesto realizar una reseña crítica del libro *Meaning and the Structure of Language* de W Chafe. Sin embargo, el escaso tiempo de que dispusimos para cumplir con nuestro cometido, ha sido un factor limitante de nuestra labor, pues, los planteamientos de Chafe son tan profundos y controvertibles en sí mismos que exigirían un estudio mucho más concienzudo y amplio.

Chafe, formado en el seno mismo del estructuralismo, nos muestra la evolución de su pensamiento lingüístico que se refleja en su aceptación de la influencia de la Gramática Transformacional en la formulación de la estructura de la lengua, especialmente en lo que hace relación con la distinción entre "capacidad" y "actuación". No obstante, plantea discrepancias serias que lo distancian, a veces bastante, de la concepción chomskiana. Chafe pretende formular una teoría como alternativa a las teorías corrientes, las cuales él considera inadecuadas, pero sin resultados enteramente satisfactorios. Para Chafe, una teoría adecuada de la lengua debe basarse en una teoría adecuada de la estructura semántica. Esta estructura semántica está concebida en términos de un pequeño conjunto de relaciones establecidas entre el nombre y el verbo: relaciones tales como agente, paciente, beneficiario, etc. Esta estructura semántica se levanta alrededor del verbo que puede estar acompañado o no de nombres, es decir, que en la relación nombre/verbo es el verbo el que determina la naturaleza de estas relaciones.