

## INTUICIONISMO FILOSÓFICO Y ESTILÍSTICA LITERARIA

M<sup>a</sup> Teresa Vilariño Picos

Universidad de Santiago de Compostela

No de otra suerte es el concepto de intuición<sup>1</sup> crucial en el pensamiento filosófico occidental desde la época clásica, el método de cabecera imprescindible para toda la filosofía moderna y para las disciplinas que recurren a ella a fin de esclarecer su ontología. La acción de intuir —ver en latín—, al implicar un acto de subjetividad pura en el que se capta originaria e inmediatamente, sin concurrencia de la razón, el contenido del acto intencional, se opone al conocimiento indirecto discursivo de aproximación al objeto. Pero dentro de un concepto en principio tan homogéneo como es éste con el que nos movemos, se aúnan distintos matices y una gama variada de *intuiciones*. Una de ellas es, en palabras del maestro García Morente, por ejemplo, la intuición *sensible*, suscitada en la percepción o visión directa del objeto y atesorada de los sentidos físicos como instrumentos útiles en su captación directa de la realidad. Este tipo de intuición tan individualizada adolece, obviamente, de la capacidad para suministrar conocimiento. Acto seguido, el descubrimiento de la intuición llamada *espiritual* se manifiesta cuando ansiamos alcanzar la meta de lo universal. Es el segundo momento en el que también de forma negativa, y al igual que la *sensible*, esta intuición no nos conduce a la esencia de las cosas, a su *eidos*, antes bien se perpetúa en el terreno estrictamente formal. Tanto la intuición *sensible* como la *espiritual* se ciñen a la esfera de la forma. Frente a estos dos tipos de intuiciones *formales*, tropezamos con las intuiciones *reales*, esto es, la intuición *intelectual*, que con la implicación indiscutible de las facultades intelectuales del filósofo “tiene en el objeto su correlato exacto” (García Morente, 1946: 39), y asiste a un esfuerzo “por captar directamente mediante un acto directo del espíritu, la esencia, o sea lo que el objeto es” (García Morente, 1946: 39), la intuición *emotiva*, que “no es ya la esencia del objeto, no es ya lo que el objeto es, sino el valor del objeto, lo que el objeto vale” (García Morente, 1946: 39), y la intuición *volitiva* que “no se refiere ni a la esencia, como la intuición intelectual, ni al valor, como la intuición emotiva. Refiérese a la existencia, a la realidad existencial del objeto” (García Morente, 1946: 40). A través de la intuición *intelectual*, que García Morente localiza en torno a Platón, Descartes, Schelling y Schopenhauer, se aborda lo que el objeto es; por medio de la *emotiva*, dispuesta alrededor de Plotino, Spinoza y Hume, se advierte lo que el elemento vale y, por último y gracias a la intuición *volitiva*, asentada en Fichte, se deduce que el objeto existe.

1.- Concepto transplantado desde Descartes, encuentra su más floreciente desarrollo en los idealistas alemanes, como es el caso de Fichte, Schelling, Hegel y Schopenhauer.

De entre los abundantes filósofos afanosos en la delimitación de los presupuestos relativos a la intuición y más sobresalientes, sin duda alguna, en la descripción de su sistema metodológico, prevalece de forma destacada el pensador francés Henri Bergson. El representante del Vitalismo francés, contrario, exactamente como Husserl, a la exclusividad del pensamiento científico matemático a la hora de captar y apreciar la existencia, salvaguarda el interés del concepto intuición y del *Élan vital*, dotado este último de aquellas exterioridades medibles y de las interioridades sometidas a las leyes inconmensurables de la *durée*. Bergson concibe la intuición como "esa especie de simpatía intelectual por la cual nos trasportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y, por consiguiente, de inexpresable" (Bergson, 1986: XXII). La intuición no es otra cosa que el alma de la verdadera experiencia, esa actividad viva amoldada a la duración y que resulta ella misma duración, por fin, el acto que nos instala dentro de las cosas. Al equiparar Bergson intuición y *durée*, la reivindicación de la primera supone un rechazo por la inteligencia inmóvil que disecciona la realidad en múltiples porciones. En contra de esta diferenciación de la realidad, el método intuitivo aspira a la singularización única del juicio partiendo de lo intrínseco de las entidades. Puesto que la actividad intelectual interpreta los objetos en su quietud, Bergson erige a las actitudes intuitivas en el apoyo primordial para evitar los aspectos superficiales y falsos de la existencia que la intelectualidad conlleva. La misión de la intuición consiste, sic, en oponerse a la labor del intelecto, de la *pensée*.

La metáfora literaria es para Bergson el utensilio más oportuno para la configuración de la expresión filosófica. El sabio pensador debe sumergirse ineludiblemente en una realidad profunda que le desplaza, en seguida y con metáforas, a la corteza. El filósofo y el artista quedan solidarizados por su recurrencia a la imagen y a la metáfora para sugerir la intuición: "¿podemos recobrar esa intuición misma? Sólo tenemos dos medios de expresión, el concepto y la imagen. El sistema se desarrolla en conceptos; se reduce a una imagen cuando se le rechaza hacia la intuición de donde desciende" (Bergson, 1986: 38). El procedimiento comunicativo de la intuición inmediata es la invitación a que otro yo confeccione en sus propios contornos el proceso intuitivo, es decir, que el "otro" sienta a su vez la intuición. Aun así, lo que el *Alter* consigue asir y fijar resulta una cierta imagen intermedia entre la simplicidad de la intuición concreta y la complejidad de las abstracciones huyentes y desvanecientes que acosan "el espíritu del filósofo, que le sigue como su sombra a través de todas las vueltas y revueltas de su pensamiento, y que, si no es la intuición misma, se le aproxima mucho más que la expresión conceptual, necesariamente simbólica, al cual la intuición debe recurrir para dar «explicaciones». Observemos bien esa sombra y adivinaremos la actitud del cuerpo que la proyecta. Y si procuramos imitar esa actitud, o más bien insertarnos en ella, veremos, en la medida de lo posible, lo que el filósofo ha visto" (Bergson, 1986: 32).

Por su parte, la intuición fenomenológica, constituida por "lo invariable que se mantiene idéntico a través de las variaciones" (Lyotard, 1989: 21), nos sujeta directamente a las situaciones, a la unicidad y a la singularidad, arrastrando consigo una eliminación de prejuicios, creencias, opiniones y tradiciones. Husserl había adoptado este mismo concepto de Henri Bergson y subrayaba el alcance de este factor para la vida y para la experiencia. Es inexcusable volver a las cosas mismas porque no estamos en ellas, lo cual evidencia que no vemos, *sehen*, término clave en Fenomenología vinculado con el intuir de las cosas en sí mismas, sino en una iluminación que las deforma y distorsiona. El filósofo moravo distancia la intuición *individual*, a la que también llama *empírica*, de la *eidética*: "Así como lo dado en la intuición individual o empírica es un objeto individual, lo dado en la intuición esencial es una esencia pura" (Husserl, I, párrafo 3, 1993: 21).

2.- Cuando pasamos revista al largo recorrido histórico de aquellos paradigmas centrados en el estudio de la obra de arte, no nos es posible eludir el modelo teórico positivista, conquistado por el imperio historicista y biografista en el análisis literario, de acceso extrínseco al texto. A medida que nos adentramos con los diferentes formalismos en el marco del siglo XX, reparamos en la presencia del despliegue de rumbos nuevos. El formalismo ruso, el estructuralismo checo y el New Criticism, entre ellos, reclaman la autonomía del fenómeno literario, encaminándose, como también lo hará la Estilística, a la defensa del postulado de una Ciencia de la Literatura, juntamente con la búsqueda del

desentrañamiento de la dimensión estética consustancial al hecho literario. Pero la Estilística, de manera más particular y explícita que la de los demás movimientos formalistas, repara en el contenido literario como expresión, formalmente, poniendo trabas a la dilucidación nítida entre expresión y contenido. La preocupación de la Estilística por la especificidad literaria conduce a esta disciplina a constituirse en un capítulo de la Teoría de la literatura y a extralimitarse de las fronteras de la Crítica literaria. En este sentido, las consideraciones de José M<sup>a</sup> Pozuelo Yvancos de que la restricción en la interpretación de la Estilística como una corriente de la crítica literaria ha supuesto una deformación del sentido real del término, son totalmente acertadas. Pozuelo atribuye esta deformación a “muchos intérpretes americanos de la crítica estilística, [...] que enjuiciaron a Spitzer como crítico literario sin entender que la crítica Estilística reposaba en un ambicioso programa filológico que excedía las limitaciones ópticas de un método crítico” (Pozuelo Yvancos, 1992: 21).

Esta corriente de tradición independiente alberga un conjunto bibliográfico firme y un ámbito intelectual tan amplio y heterogéneo que la singularizan dentro de las distintas teorías literarias de nuestro siglo. De este modo es necesario evidenciar el resurgir de una gran “inflación” bibliográfica a lo largo de los últimos veinte años relacionada con aspectos muy dispares: estudios que abordan las divergencias entre estilística genética o idealista y otras estilísticas<sup>2</sup>; análisis que mencionan la dificultad de apreciación del concepto “estilo” desde planteamientos históricos, estéticos y psicológicos; investigaciones que se acercan a la determinada comprensión del lenguaje de la estilística idealista basada en la tradición del mismo nombre desde Herder y Humboldt, hasta Croce y su estética, pasando por la visión filológica de Vossler; y, por último, aproximaciones a la noción de “desvío” que con la de “estilo” ocultan asimismo una dificultad inherente<sup>3</sup>. De este sinnúmero de perspectivas, de la pluralidad de intenciones y métodos a los que se aplicó el término, se desprenden escollos inevitables para aprehender la disciplina con exactitud. Si la multiplicidad de tendencias relativamente distantes que engloba la corriente constituye un problema cardinal, lo es más el inconveniente que representa la imprecisión de la definición del concepto “estilo”. Esta variabilidad en el establecimiento de sus límites desemboca en un cajón de sastre que permite la entrada a compilaciones de consejos y ejemplos para un arte del buen componer, así como la atención a obras y escritores acometida desde ópticas muy diversas.

La estilística estrictamente literaria, o genética —creada en torno a Leo Spitzer— a la que estas líneas se ciñen, se dedica a conocer el trasfondo de la obra misma, el uso personal de la lengua en cada obra literaria y la demanda del goce estético que el autor experimenta al crear la obra y recrearla como lector. Los orígenes de la estilística idealista se remontan al pensamiento de Humboldt, Vossler y Croce y, sobre todo, al de Spitzer, quien será, sin duda, junto a Vossler, el responsable inmediato de la introducción de la corriente literaria en España. La aparición de una obra de Benedetto Croce en 1902<sup>4</sup>, inmersa en el idealismo, rompe la pretensión exclusiva de ciencia de los estudios histórico-comparativos, mediante una concepción de la lengua que parte principalmente de la intuición, de lo individual y de lo creativo y revela su aspiración a lo espiritual.

3.- Es el planteamiento especial de Vico acerca de la intuición, retomado de la filosofía, el que ree labora Wilhelm Von Humboldt, basándose en aspectos lingüísticos más estables. En este sentido, Benedetto Croce, sostenido por las ideas de Vico y de Von Humboldt y por la teoría de la intuición de Bergson, resumida en las primeras líneas de este ensayo, reflexiona sobre el conocimiento humano y cataloga dos niveles dispares, tales que el conocimiento intuitivo y el conocimiento lógico. Por ser la

2.- Entre ellas la estilística descriptiva, llamada en otros lugares preestructuralista, estilística estructuralista, generativa, funcional, pragmática...

3.- N. E. Enkvist, J. Spencer y M. Gregory (1974), *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra; M. A. Garrido Gallardo (1974), “Presente y futuro de la Estilística”, en *Revista española de Lingüística*, 4/2, pp. 207-218; A. Yllera (1974), *Estilística, Poética y Semiótica literaria*, Madrid, Alianza Editorial; J. M<sup>a</sup> Paz Gago (1993), *La Estilística*, Madrid, Síntesis; prólogo de F. Lázaro Carreter al libro de Leo Spitzer (1980), *Estilo y estructura en la literatura española*, Barcelona, Editorial Crítica...

4.- B. Croce (1902), *Estética come Scienza dell'espressione e linguistica generale*, Sandron, Milano-Palermo-Napoli. Cito por la traducción al español de F. Beltrán (1926), *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Madrid, (2<sup>a</sup> edc. corregida y aumentada).

lengua, en términos croceanos, una expresión estética y un arte, abarca una distinción entre contenido y forma, característica previa, esta última, del acto estético (Croce, 1926: 91-94). Identifica Croce impresión, imagen, expresión e intuición<sup>5</sup>, recordándonos la oposición similar establecida por Bergson entre concepto e intuición de la que también habla el autor italiano: "una obra de arte puede estar llena de conceptos filosóficos, puede contenerlos en mayor escala y con mayor profundidad que una disertación filosófica, que puede ser, a su vez, rica y rebosar de descripciones e intuiciones. Pero, a pesar de todos aquellos conceptos, el resultado de una obra de arte es una intuición, y a pesar de todas aquellas intuiciones, el resultado de la disertación filosófica es un concepto" (Croce, 1926: 48-49). El conocimiento intuitivo es en Croce el conocimiento expresivo<sup>6</sup>; arte es expresión de una intuición<sup>7</sup>. Porque caracteriza el arte como intuición<sup>8</sup> niega la naturaleza de noción conceptual del término: "Ancora [...] col definire l'arte come intuizione si nega che essa abbia carattere di conoscenza concettuale" (Croce, 1932: 23). Vislumbra la obra como el producto de una impresión del autor a la que el crítico arriba únicamente si se sitúa en el mismo punto de vista del primero por la vía intuitiva. Croce busca en el lenguaje la intuición del espíritu autónomo y el acto estético<sup>9</sup> (Vossler, 1968: 12-13).

Algunas de los principios croceanos serán asimilados explícitamente por Karl Vossler y Leo Spitzer. Para el primero, "la causa [de todo cambio lingüístico] es el espíritu humano con sus inagotables intuiciones individuales" (Vossler, 1929: 69). Vossler relaciona los cambios fonéticos con el estado de ánimo del que habla e interpreta la lengua como creación, recorriendo el camino desde lo intuitivo a lo intelectual. Como Humboldt estima que el lenguaje es siempre expresión e intuición. La herramienta indefectible de Vossler, la intuición, no deja a un lado el estudio de la época y de los condicionamientos históricos del lenguaje; el análisis de un texto no debe conformarse meramente con la simple descripción formal (positivismo), sino que necesita buscar la relación entre la intuición psíquica y la expresión literaria. Vossler cree, sin embargo, frente a Croce, en la posibilidad de explicar e interpretar la naturaleza de la intuición artística. Aun a riesgo de ser tachado de acientífico debido a su subjetividad, y de sufrir hostilidad por parte de los filólogos, apela a la intuición como ingrediente explicativo de los fenómenos lingüísticos. Si su método fue el de comprender el proceso creativo, para poder objetivar, de esta forma, ciertas leyes y mecanismos, su instrumento de aproximación y análisis lo conforma la intuición.

En parcial coincidencia y en oposición a Vossler, encontramos los esbozos de Leo Spitzer. Comulga este autor con las ideas vosslerianas y da su visto bueno a la intuición como peculiar vía de penetración estilística, si bien se separa de ellas en el historicismo vossleriano con el que intenta ingresar en la individualidad mental del autor. Spitzer pasa por dos momentos en la explicación de la obra literaria: un instante intuitivo de inducción y un segundo tiempo deductivo. La intuición permite captar en la obra un número de detalles lingüísticos que conducen a la obtención de una visión totalizadora. La fase deductiva verifica las hipótesis. A partir de 1948 comprende la imposibilidad de recurrir a una *Erlebnis* que, considerada en sus términos como intuición y no como vivencia, traducción española que debemos a Ortega y Gasset, impulse la obra en aquellos casos en los que el autor no pretende una intención particular. Se irá acercando progresivamente a la estilística estructural en el instante en el que delimita el enlace de los rasgos lingüísticos pertinentes estilísticamente con las actitudes y circunstancias literarias en las que el autor crea; los textos son las construcciones lingüísticas estructuradas y dotadas de unicidad.

Amado Alonso y Dámaso Alonso, dos de los representantes fundamentales de la estilística española, se inscriben en la línea del pensamiento idealista con sus propias aportaciones. Los autores españoles toman de Vossler los planteamientos espiritualistas de los que, para el autor alemán, ha de

5.- "Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión" (Croce, 1926: 53).

6.- "Intuir es expresar, no otra cosa; nada más y nada menos que expresar" (Croce, 1926: 56-57).

7.- "E l'arte rimane perfettamente definita, quando semplicemente si definisca come intuizione" (Croce, 1932: 39).

8.- "Io dirò subito, nel modo piú semplice, che l'arte è visione o intuizione" (Croce, 1932: 15).

9.- En este libro desarrolla Amado Alonso la influencia que esta idea de Croce presenta en Vossler.

partir la Lingüística y de su mano aprenden asimismo las consideraciones de la filosofía idealista sobre el lenguaje. Más lejana es la influencia que reciben de Wilhem Von Humboldt, de quien contraen la comprensión específica de la forma interior del lenguaje, vital para entender la estilística de Amado Alonso como ciencia de los estilos. Para Amado Alonso las causas de los cambios lingüísticos son siempre psicológicas; un modelo de psicología que se conforma gracias a la lectura de Bergson, hacia el que siente una especial simpatía por su confianza en la existencia de un conocimiento intuitivo (Amado Alonso, 1986: 57). La intuición, término imprescindible en su teoría y que recoge del filósofo francés, presupone para él una mayor pureza en la poesía. Amado Alonso comienza con una visión intuicional del mundo que, sólo más tarde, cuaja en la obra mediante los correspondientes filtros del autor, las imágenes y las metáforas. La Estilística interpreta la intuición inicial del autor, sin cuyo desentrañamiento será muy difícil llegar al conocimiento íntimo del creador a través del estudio de su estilo, y elige un método específico para abordar y explicar cada obra literaria. Si en la Fenomenología, de la intuición *eidética* se llega al *eidos*, pero es este último el que nos revela la intuición inicial, en la Estilística para acceder al conocimiento íntimo de la obra, a la esencia, es necesario reconstruir la intuición inicial. Por otro lado, sólo si se recrea la vivencia estética original, el conocimiento de la obra nos abre el camino para llegar a la intuición sentimental primera del autor/creador. Para esta reconfiguración del sentimiento inicial La Estilística toma cada particularidad idiomática como expresión de la intuición sentimental del autor.

En este papel de la intuición primera desempeña una tarea clave la figura activa del lector, a través de su reconstrucción de un camino inverso al del momento de la creación poética, con el objetivo de completar el análisis de la obra y de disfrutar del goce estético provocado por la primera intuición sentimental. El autor, en el proceso de creación, parte de una intuición subjetiva con la que crea una construcción objetiva que se desliga de él en el mismo momento en el que nace. El lector debe emprender la vía contraria; necesita centrarse en esa realidad objetiva que el creador le proporciona y ascender a partir de ella hacia la subjetiva. No de otro modo puede empaparse del goce estético del autor. La intuición del lector tiene que atender a los elementos lingüísticos, a la construcción del texto con sus leyes de formación específicas, así como al contexto literario e histórico de la obra, para conseguir alcanzar la primera construcción psíquica. La atención a todos estos elementos producen en él una especial tensión y un estado emocional indiscutible para comprender la obra (A. Alonso, 1986: 109-111).

La importancia de la intuición en Amado Alonso se presenta unida indisolublemente a la del sentimiento, "en la raíz de toda creación poética hay dos cosas que son como la cara y la cruz de la onza: sentimiento e intuición" (A. Alonso, 1966: 36); "lo poético de una poesía consiste en un modo coherente de sentimiento y en un modo valioso de intuición" (A. Alonso, 1986: 11). La manera única que tiene la intuición de dar envoltorio al sentimiento es la metáfora, la comparación, las imágenes y los recursos formales. Este envoltorio supone una deformación de la intuición primera, hecho que nos conecta con Bergson, en el que, recordemos, la metáfora literaria es un poderoso instrumento para la expresión filosófica.

Amado Alonso distingue dos intuiciones con sus propios términos: la intuición *intelectual* o práctica de los objetos y la intuición *poética* que consiste "en encontrar al objeto un sentido profundo y universalmente valioso, sentimentalmente justificado" (A. Alonso, 1966: 46). Indagando posibles similitudes, con las salvedades específicas de cada uno de los ámbitos de estudio, filosófico y literario, la intuición primera sentimental *intelectual* del autor en la Estilística se equipara a la intuición *individual o empírica* de la Fenomenología —la de los objetos—, que se sustenta en la realidad exterior, en la experiencia natural. Persiguen las dos intuiciones de cada campo acercamientos al objeto individual y único, que en la Estilística se consigna en el texto literario configurado. La intuición *eidética*, que busca al objeto un sentido profundo, se corresponde en cierta medida con la *poética*, basada en la *intelectual*, de la misma manera que la *eidética* se sirve de la *individual*.

El proceso de creación en Amado Alonso comienza con un estímulo externo, con una intuición, con el *Élan Vital* de Bergson. La intuición, dice Amado Alonso, es una "visión penetrante de la realidad, el hallazgo de un sentido de las cosas más hondo que el práctico que les da nuestro intelecto" (A. Alon-

## INTUICIONISMO FILOSÓFICO Y ESTILÍSTICA LITERARIA

so, 1986: 11). La intuición descubre la materia que se remodela por metáforas, comparaciones, y, sobre todo, por el pensamiento racional, por el lenguaje para desembocar en la forma. La intuición implica la visión directa de la realidad, la única forma de conocer frente al intelecto que ocasiona una visión deformada, ya que —como opina la Fenomenología— está lleno de prejuicios.

Para Dámaso Alonso, la intuición supone el modo que esgrimen dos de los tres peldaños, el del lector y el del crítico, que el autor clasifica para acceder a la comprensión de la realidad del texto literario. De la misma manera que veíamos en Amado Alonso, y siguiendo premisas diltheanas, Dámaso Alonso considera a la obra surgida de una intuición inicial del autor, e interpretada por la intuición del lector en un proceso de signo contrario, “creemos que la tarea estilística sólo comienza tras una intuición (en este caso doble: intuición de lector; intuición selectiva del método de estudio)” (D. Alonso, 1987: 12).

En el apartado correspondiente al “Primer conocimiento poético” de su *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* se detiene en la intuición artística y la intuición científica, en las intuiciones parciales e intuición totalizadora, llegando a la conclusión, tal vez no definitiva, de que la intuición del lector es insustituible. La intuición totalizadora que consigue el lector al finalizar de leer la obra no está formada por la suma de intuiciones parciales desprendidas del proceso de lectura. Es, sin embargo, una intuición distinta con una consideración de la creación en su conjunto: “la intuición de la obra es una imagen total, no suma de las parciales, aunque elevada sobre ellas” (D. Alonso, 1987: 40). El conocimiento intuitivo del crítico, al que califica como lector con cualidades “exacerbadas”, como “ser excepcional”, (D. Alonso, 1987: 203) se convierte en trascendente, sus pretensiones son las de comunicar juicios y valores inherentes a la obra. Reúne el crítico en su persona las intuiciones del lector y del autor, puesto que si como lector recibe una intuición a través de los elementos del texto por la que intenta discernir, no qué es lo que movió al autor a crear sino qué valoraciones (intuición *valorativa*) se obtienen del texto en sí, como crítico él mismo parte de otra intuición, que también viene originada desde la producción textual. La tarea fundamental de la crítica literaria es para Dámaso Alonso la discriminación de las obras literarias de las que no lo son gracias, precisamente, a la comprensión de la intuición creadora del artista, “hemos descubierto este hecho: que junto a la verdadera «obra literaria» existe otra criatura que la simula y la emula, pero que no es «obra literaria», pues ni nació de una profunda intuición estética ni, por tanto, puede transmitirnos lo que en ella no existe” (D. Alonso, 1987: 209). En cuanto al “Tercer conocimiento” diferenciado por Dámaso Alonso, Valerio Báez San José defiende que, aun llamándose científico, presupone la existencia de una intuición “al comparar los resultados de los métodos estilísticos con las intuiciones primarias del lector y del crítico” (Báez San José, 1972: 128). Los modos utilizados por el poeta para transmitir la intuición son verbales y, una vez que ya está creado el poema, le toca el turno a la reinterpretación del lector mediante una intuición similar a la del autor. En palabras de Dámaso Alonso “*su virtualidad [la del poema] consiste en producir en el lector una conmoción de elementos de conciencia profunda igual o semejante a la que fue el punto de partida de la creación, hacer que el hombre volandero se abstraiga un momento en la velocidad de su camino, hacerle comprender bellamente el mundo, comprenderse a sí mismo y comprenderlo todo*” (D. Alonso, 1959: 347).

3. El principio filosófico del método de la intuición se ofrece como uno de los planteamientos más eficaces y productivos para la filosofía idealista, así como para la parte literaria esbozada por la escuela idealista de estilística. Leo Spitzer valoraba la intuición como única vía de penetración estilística y tanto Amado Alonso como Dámaso Alonso la erigen en el norte fundamental de sus teorías de construcción de la obra literaria y del poema. Al revestirse la estilística de Croce, Vossler, Spitzer, Amado Alonso y Dámaso Alonso de un psicologismo claro, la defensa de la vinculación directa entre un elemento estilístico y la interioridad del autor, la intuición filosófica resulta, en este sentido, imprescindible para llegar a tener un conocimiento más acertado de no sólo la obra en sí, sino también de los dos polos del proceso de transmisión, el autor y el lector. Si la intuición bergsonianiana abre el camino más importante para la participación del lector en el hecho literario, la intuición fenomenológica significa la posibilidad de obtener el *eidós* de los objetos. Los dos Alonso representan un ejemplo del

papel primordial de la intuición entendida al modo bergsoniano y al fenomenológico. El método de la intuición filosófica, sobre todo el fenomenológico, constituye el modelo que proporciona la precisión y el rigor necesarios a la Estilística en cuanto Corriente Literaria. La intuición se constituye en la única vía de comprensión de la esencia de la creación y del creador, de tal manera que el pensamiento de la estilística idealista no sería el mismo sin la indudable aportación del concepto y del método de la "intuición" extraído de los distintos sistemas filosóficos que aquí se han examinado.

### Referencias Bibliográficas

ALONSO, Amado (1966), *Poesía y estilo de Pablo Neruda. (Interpretación de una poesía hermética)*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.

—, (1986), *Materia y forma en poesía* (1950), Madrid, Gredos.

ALONSO, Dámaso (1959), "Explicación de la poesía" (1932), en Gerardo Diego, *Poesía española contemporánea: antología*, Madrid, Taurus, pp. 364-365.

—, (1987), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos* (1955), Madrid, Gredos.

BÁEZ SAN JOSÉ, Valerio (1972), *La Estilística de Dámaso Alonso*, Sevilla, Anales de la Universidad de Sevilla.

BERGSON, Henri (1986), *Introducción a la metafísica. La risa*, México, Porrúa.

CROCE, Benedetto (1926), *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, Madrid, traducción de F. Beltrán.

—, (1932), *Breviario di Estetica. Quattro Lezioni*, Bari, Gius. Laterza e Figli.

GARCÍA MORENTE, Manuel (1946), *Fundamentos de filosofía e historia de los sistemas filosóficos*, Madrid, Espasa-Calpe.

HUSSERL, Edmund (1991), *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*, México, Fondo de Cultura Económica.

LYOTARD, Jean François (1989), *La Fenomenología*, Barcelona-Buenos Aires-México, Paidós.

POZUELO YVANCOS, José María (1992), *Teoría del lenguaje literario*, Madrid, Cátedra.

VOSSLER, Karl (1929), *Positivismo e Idealismo en la lingüística*, Madrid, Ed. Poblet.

—, (1968), *Filosofía del lenguaje*, Buenos Aires, Losada.