

SINTAXIS Y ESTILO

“La syntaxe fournit leurs liens aux mots et aux propositions, mais c'est le style qui est la vie de cet organisme”.

(Sully Prudhomme).

Un personaje de Anatole France, Choulette, en *Le Lys Rouge*, decía que la fe servía ante todo para pecar. He aquí bien expresada, aunque blasfemamente, la ventaja principal de las reglas fijas. Cuando se refieren a la expresión artística del pensamiento por medio del lenguaje, las reglas parecen indicar con extremada exactitud los caminos que *no* deben seguirse. Vendryés decía que los gramáticos se distinguían porque escribían un idioma detestable. La historia lingüística ha dado buena cuenta de las antiguas retóricas y en algunos casos, no escasos por cierto, ha demostrado que si alguna vez perduran los preceptos, sobreviven con efectos totalmente contrarios. Los estudiantes de filología romance lo saben bien con el *Appendix Probi*. Hace algunos siglos, las formas inglesas *howe'er*, *e'er*, *e'en* fueron desterradas del lenguaje común por bajas y vulgares. Hoy son formas poéticas, que ni siquiera se permiten en la más pulida prosa. El arcaísmo es frecuentemente una resurrección de antiguas formas populares, hoy nuevas justamente por ser demasiado viejas, y capaces de un gran vigor de expresión. La poesía inglesa del siglo XVIII, libre de la influencia racionalista que caracterizó la época de Pope, regresó a Spenser y devolvió a la lengua multitud de palabras que yacían empolvadas en el *Shepherd's Calendar*.

Si el estilo, como se ha dicho, es el hombre, es imposible tenerlo sin un personal tratamiento de la sintaxis tradicional. Un signo inequívoco de seudoclasicismo —que equivale a carencia absoluta de creación individual —consiste justamente en el empleo constante de clisés y expresiones petrificadas, o en camino de serlo. Daudet exigía con razón el “divorcio de palabras” que han permanecido unidas durante siglos, “árboles seculares”, “acentos melódicos” y otras parejas semejantes que se apretujan en las columnas de los periódicos. Toda construcción que escape a la iniciativa individual —cristalización o sintaxis simbólica— pierde en igual grado poder expresivo. Es el caso de las expresiones técnicas, los giros administrativos y aun los proverbios y dichos, en el sentido de que no manifiestan ninguna emoción personal del que habla. El éxito estilístico de la adjetivación reside justamente en el valor afectivo que le confiere el hablante, no en su simple valor intelectual. Bally hace notar el caso elemental del adjetivo *dramático* como determinante objetivo específico en *arte dramático*, sin trazas de emotividad, y la fuerza de la misma palabra en *incidente dramático*, en que se percibe distintamente una descarga afectiva.

La posición misma del adjetivo, antes o después del nombre, determina su valor estilístico. El escolar ennoblece su estilo escribiendo "rosado crepúsculo", con la conciencia de utilizar un recurso ampliamente recomendado en su preceptiva de cabecera. El uso de la lengua, en efecto, ha conferido al adjetivo antepuesto un valor peculiar, expresión de actitudes personales ante el objeto. Las palabras adjetivales de lugar variable son precisamente aquellas que representan la afectividad del hablante, como *extraordinario*, *magnífico*. La nacionalidad, la clasificación científica, como objetivas que son, se han colocado después del nombre. Algunas incluso cambian totalmente de sentido según su posición: un poeta pobre no es en efecto, forzosamente un pobre poeta. La expresión francesa "une véritable histoire" es todo lo contrario de "une histoire véritable". Felix Boillot cita el caso de una empresa comercial parisiense, "La Générale Publicité" y afirma con razón que no puede ser sino la esposa del General Publicidad.

La sensibilidad del poeta adivina instintivamente el lugar donde el adjetivo desarrolla el máximo de su poder evocador. Marouzeau señala la frase de Musset: "*une robe blanche et deux blanches mains*". La marcha de la inteligencia no es igual en ambos casos. En el primero percibimos un objeto, que luego llenamos de color y en el segundo dos manchas blancas que enseguida toman la forma de las manos. El adjetivo al final de la frase, separado del sustantivo, provoca a veces efectos felicísimos como en esta frase de Anatole France: "Les ormes du mail revêtaient à peine leurs membres sombres d'une verdure fine comme une poussière et *pâle*". He aquí un caso igualmente interesante en Víctor Hugo: "*Tout le mal possible est là, divin*". "Este adjetivo en aposición no equivale de ninguna manera al atributo. Para convenirse, basta reproducir la cita sin la palabra *là* y sin coma. *Divin* sería entonces el atributo, pero el sentido cambiaría totalmente" ¹.

Todo el que habla o escribe es en mayor o menor grado y más o menos conscientemente, un artista. Para expresarse a sí mismo echa mano de todos los recursos que la lengua le proporciona e introduce innovaciones que constituyen el reflejo de su personalidad sobre los elementos convencionales del habla corriente. La idea, y el sentimiento especialmente se traducen por medios a veces extra-lingüísticos, como el gesto y la actitud, y mediante procedimientos indirectos, la alusión, la sugestión, el silencio mismo, que Péguy llamaba con tanta propiedad el "extra-texto". "El estilo parecerá entonces caracterizado, menos por lo que expresa que por lo que deja de expresar, menos por palabras y frases que por su intervalo" ². Camilo Mauclair halla en los silencios de la música su mayor poder poético.

La elipsis es una forma de silencio en la expresión lingüística. La

¹ M. E. J. Robertson, *L'épithète dans les oeuvres lyriques de Victor Hugo*.

² Audiart, *La biographie de l'oeuvre littéraire*.

vacilación, la interrupción, se convierten entonces en modos directos de expresión que el lenguaje corriente utiliza en todo su vigor: "hace un frío..." Para Bally, la elipsis es un medio indirecto de expresión que resulta de la ausencia de uno o más elementos lingüísticos que originariamente eran necesarios para la determinación del conjunto y que ahora no son restablecidos por el espíritu³.

Los impresionistas, Daudet, los Goncourt, han hecho de la frase nominal un bello instrumento expresivo de sensaciones inmediatas. El escritor pinta —reçuérdesse la influencia de pintores como Delacroix y Monet— las sensaciones de un cerebro que no analiza, que simplemente percibe: "De repente, un ruido sordo venido de las profundidades, como un descarrilamiento". Como se sabe, la lengua oral suprime frecuentemente el verbo, que sin embargo es la "parte principal de la proposición". Aun entonces, no se tiene conciencia de elipsis. No se expresa el verbo porque simplemente no se necesita. Muchas frases han nacido sin verbo, y son perfectamente expresivas: *traduttore, traditore*; *Ein Mann, ein Wort*. Los gramáticos alegan *elipsis del verbo ser*, puesto que el traductor es un traidor. Pero un hombre *no* es una palabra. He aquí como utiliza La Fontaine este recurso, dándole a la frase una agilidad que perdería con un verbo pesado e inútil:

"Hercule en soit loué: Lors la voix: tu vois comme
Tes chevaux aisément se sont tirés de là".

(*Le Chartier embourbé*)

"La paix se conclut donc: on donne des otages:
Les loups, leurs louveteaux; et les brebis, leurs chiens".

(*Les Loups et les Brebis*)

El orden sintáctico de las palabras es seguramente la zona más fecunda para hallazgos estilísticos. Es preciso anticipar, para evitar interpretaciones arbitrarias, que la construcción por sí misma no es directamente expresiva, como no lo son tampoco los sonidos que constituyen el lenguaje articulado. Es del corazón, como dijo Quintiliano, de donde procede la elocuencia. Es imposible, y absurdo intentarlo, establecer reglas para la inversión de tipo estilístico: "El cambio del orden, puede modificar el sentido de uno de los términos del grupo, pero no se puede determinar a priori el efecto de una infracción al orden normal ni aun el elemento que será afectado. El conocimiento de los usos y reglas no es posible sino empíricamente, mediante una especie de experimentación sobre los textos"⁴. Por otra parte, la expresión lingüística se halla supeditada a fuerzas contrarias que al propio tiempo le proporcionan la vida: expresión e inteligibilidad. El individuo necesita expresarse a sí mismo y al tiempo ser comprendido.

³ Bally, *Traité de Stylistique Française*.

⁴ Marouzeau, *L'ordre des mots dans la phrase latine*.

Para utilizar el léxico de De Saussure, la *lengua* le proporciona los elementos comunes para ser entendido, elementos que debe utilizar de acuerdo con su *habla* individual. La sintaxis es, pues, la codificación impuesta por el uso, y el estilo el modo personal de interpretarla o quebrantarla, como puede ser el caso si el hablante participa de la opinión de Choulette. Existe claro está, el caso de "sintaxis impersonal" de que hablaba Sully Prudhomme, el estilo del que relata simples hechos sin participar afectivamente de ellos, el lenguaje técnico, el Código Civil, aunque la aridez de las leyes, es infinitamente superior a las elegancias de receta, como lo sabía Stendhal. Gramática y estilo, colectividad e individuo, se representan aproximadamente por lo que se ha convenido en llamar orden *lógico* y orden *afectivo*. Se trata, he dicho, de meras etiquetas convencionales, como sucede con toda terminología técnica. El orden *lógico*, como pensaba Bréal, es algo como la cuestión de los antípodas: creemos que somos nosotros los que tenemos los pies hacia abajo y que son los otros los que están al revés. No hay, en efecto, ninguna razón *lógica* que exija el sujeto en el primer lugar, el verbo en el segundo y los complementos en el tercero. Además, como han demostrado los psicólogos del lenguaje, no hay correspondencia necesaria entre el orden sintáctico y la marcha del pensamiento. Es que la sintaxis es ante todo el resultado de un desarrollo histórico. "No hay más lógica en la construcción ordinaria francesa, que coloca el verbo entre el sujeto y el complemento, que en las construcciones alemanas, que lo sitúan al final o en los giros interrogatorios con el sujeto después del verbo, o en la frase turca que pone el complemento antes del verbo. Todo es cuestión de uso, de asociaciones de ideas"⁵. Y es, sobre todo, cuestión del carácter íntimo de la lengua. Un idioma predominantemente oxítono, como el francés, conserva este carácter esencial aun en su ordenación sintáctica. Charles Bally ha realizado un hermoso estudio de la correspondencia entre las tendencias rítmico-fonéticas y la construcción de la frase. El ritmo bariónico del alemán o del inglés, permite una mayor libertad en la anticipación, como por ejemplo, del sujeto psicológico, *Den Brief habe ich nicht erhalten*, el complemento indirecto antes que el directo, *Paul gibt seinem Bruder ein Buch*, característica que se refleja en la misma estructura interna de la palabra: *schnee-weiss, zurück-springen, wunder-bar*. El francés que en la época medieval permitía toda clase de alteraciones al orden directo, *Halt sont li pui e molt halt sont li arbre*⁶, *Tant me prie très doucement*⁷, ha renunciado a la transposición, aun en verso. Inversiones permitidas por la prosodia clásica, *De festons odieux ma fille couronnée* (Racine), no se arriesgan hoy ni por los más cursis versificadores. La inversión del pronombre suje-

⁵ Dauzat, *La Philosophie du langage*.

⁶ *Chanson de Roland*, 2273.

⁷ Christine de Pisan, *Ballade* XXI, 1.

to en la interrogación, no es una excepción, sino un confirmación de la tendencia oxitona. En esos casos, en efecto, el pronombre recibe la fuerza, el acento. Y cuando no es posible en el pronombre, como sucede con el de primera persona, se recurre a la perífrasis. Nótese que la construcción medioeval *est la viande preste?* de tipo barítono, como la alemana *ist das Essen bereit?*, ha desaparecido igualmente del francés moderno reemplazada por el giro oxítono *la viande est-elle prête?*⁸.

Son aun mal conocidas las condiciones en que el ritmo afecta al orden sintáctico. Pero es obvio que influye con mayor o menor intensidad según la estructura idiomática y el sentimiento estético del hablante. El inglés moderno, vaya por caso, se inclina notoriamente al ritmo trocaico, como puede verse en combinaciones del tipo *bread and butter, dark and dreary, rough and ready, free and easy*, que son locuciones cristalizadas, y en títulos como *Men and Women, Past and Present, French and English, Night and Morning, Sons and Lovers*. La anticipación del adjetivo en inglés —que se explica naturalmente por circunstancias históricas— no es extraña al ritmo paroxítono. Pero es de tal modo tiránica esta construcción que frecuentemente domina las necesidades de la expresión lógica. Los periódicos abundan en avisos de esta clase “Warm, wollen lined gentleman’s overcoat for sale” que el *Daily Mirror* comentaba hace unos días diciendo que, en realidad, un caballero tibio y de lana no necesita abrigo. Boillot cita otro aviso inglés característico: “Surbiton selling three years old hurdle”. Con simples conocimientos exotéricos del inglés sólo se entiende que el señor Surbiton vende un obstáculo de tres años. Los iniciados saben que se trata realmente de una carrera para caballos de tres años que luego serán puestos a la venta y tal suceso acontecerá en Surbiton. El orden de las palabras es insuficiente por sí mismo para la expresión del sentido de la frase. Lo mismo sucede eventualmente en la sintaxis oracional. Permítaseme recordar a este propósito aquella historia graciosa que cuenta Jespersen del niño que preguntaba a su padre si los recién nacidos podían hablar. Ante la respuesta negativa, el niño arguyó: ¿no dice, pues, la Biblia que Job maldijo el día que nació?

El ritmo de la lengua se determina por el contraste entre los elementos fuertes y los elementos débiles que componen el enunciado. Los primeros son los semantemas (en la frase las palabras, y en estas el radical) y los segundos los útiles gramaticales y partículas. El elemento fuerte se articula nctamente y se destaca generalmente mediante el acento o la entonación, en tanto que los débiles son átonos parcial o totalmente. La regla no es absoluta. El griego antiguo y el sánscrito védico no distinguían necesariamente el elemento fuerte por el acento, y en el romance existen elementos débiles tónicos, como algunos pronombres personales y demostrativos (*toi, moi, cela*). De todos modos,

⁸ Bally, *Linguistique générale et linguistique française*.

el orden sintáctico parece depender ante todo del ritmo característico. El ritmo oxítono del francés ha colocado el adjetivo después del nombre, cuando especializa el concepto y lo opone a otros: *rose rouge*, por oposición a *rose blanche*. Pero la lengua —el estilo— ha hecho predominar el orden inverso cuando se concentra la atención sobre la cualidad misma, sin oponerla a otras. La intensidad de la impresión se sobrepone a la tendencia rítmica, o mejor, se expresa mediante otro ritmo, el afectivo. De aquí que *une large vallée* contiene algo exclamatorio. De ahí también que el adjetivo antepuesto imprime un carácter poético. Es que el lenguaje afectivo —el estilo— se inclina a anticipar el acento aunque contraríe el ritmo oxítono. Esto explica construcciones como *une formidable explosion* con la acentuación en la primera sílaba habitual en la lengua oral. Como esta acentuación ocasional es suficiente para marcar el sentimiento subjetivo, el francés oral ha renunciado casi totalmente a la anticipación del adjetivo, aun en estos casos. En cambio, la lengua escrita conserva la inversión, con una especie de coquetería, hasta en ocasiones que no la justifican: “les jumelles tours de Notre Dame” (Th. Gautier). Hablando de la posición del adjetivo epíteto decía Vaugelas que “après avoir bien cherché, il n'a point trouvé qu'il y ayt en cela un plus grand secret”⁹. Los tratadistas del estilo han mirado siempre la inversión con desconfianza. Teodoro de Bainville, por ejemplo, escribe que el hecho de escribir en verso no autoriza a poner el arado ante los bueyes ni a coger la espada por la punta. Y agrega la famosa *boutade*: “L'inversion sévit toujours aux époques où l'on ne sait pas rimer”¹⁰. Taine no es menos severo: “La prose et la conversation n'ont pas d'inversion. Les poètes n'en font que pour obéir à la mesure et pour être solennels”¹¹. Opiniones ambas obviamente exageradas. La inversión que es para muchos indudablemente una receta de estilo, pone en manos del artista un prodigioso instrumento de expresión, que le permite explotar la “mise en vedette” de las palabras y de las frases en los cortes sintácticos: “Initia clausulaeque plurimum momenti habent quoties incipit sensus aut desinit”¹². El arte es imposible sin convenciones. La inversión tiene un valor simbólico, es la señal externa de la expresión poética. Por eso es más frecuente —y más tolerable— en la poesía que en la prosa de monsieur Jourdain. Además, la transposición sintáctica, como toda licencia, tiene en sí misma su propia limitación. Arriesga oscurecer la expresión, en lugar de hacerla más emotiva y en ocasiones da origen a verdaderos absurdos:

Mon père, en ma prison, seul à manger m'apporte
(Viannet, *Arbogaste*)

⁹ Vaugelas, *Remarques sur la langue française*.

¹⁰ Th. de Bainville, *Petit traité de poésie française*.

¹¹ H. Taine, *La Fontaine et ses fables*.

¹² *Quintiliano*, 4-29.

O esta otra, que se le escapó a Víctor Hugo en la *Legende des Siècles*:

Une pierre servait à ce voleur de banc.

Grandes poetas han cometido "gaucheries" utilizando la inversión más como un método mecánico que como recurso estilístico. He aquí algunas de Corneille:

Pour de ce grand dessein assurer le succès.

(*Horace*, 1147)

Cherche, au lieu de l'objet le plus doux à mes yeux,
Le plus digne héros de régner en ces lieux.

(*Don Sanche*, 567)

Y aun en Molière:

Ce qu'on sait que de bien la fortune me donne.

(*Femmes savantes*, 1732)

Peut-on savoir sur qui doit de nous tomber ce coup affreux?

(*Mélicerte*, 565)

En ocasiones es difícil saber si el autor ha quebrantado adrede el uso sintáctico para buscar un efecto estilístico: "A une table non lointaine, des convives buvaient un champagne grec qui, ayant travaillé pendant la traversée, lançait *au plafond le bouchon* avec une détonation terrible"¹³. La unión del verbo con el complemento circunstancial no marca hábilmente lo instantáneo de la acción? Y cuando el mismo autor escribe: "Dans le jardin de l'hôtel de *chats chantaient*", ha querido acaso producir un efecto de cacofonía imitativa?¹⁴ Se dice que cuando un pobre comete un robo se le llama ladrón y cuando lo comete un rico, es un cleptómano. ¿Será pues arbitrario interpretar las construcciones literarias inusitadas como signos de habilidad técnica? No, no es completamente arbitrario. La interpretación literaria exige, evidentemente imaginación de parte del lector. Y está bien que así sea. ¿Existe acaso el arte para el frío raciocinio? Cuando leemos frases un poco heterodoxas, más cercanas de la espontaneidad oral que de la elaboración escrita, sentimos por así decirlo la frescura de la idea exacta, desnuda del ropaje de la gramática, como en esta de François Mauriac: "Les espadrilles, on eut dit qu'elles ajoutaient su silence". O en esta otra de Renan: "L'immortalité c'est de travailler à une œuvre éternelle".

¹³ Paul Morand, *Ouvert la nuit*.

¹⁴ C. Boillot, *Psychologie de la Construction dans la phrase française moderne*.

Albert Thibaudet, en su extraordinario estudio sobre el estilo de Mallarmé, cita: "Le déplaisir éclaterait, cependant qu'un chanteur ne sût à l'écart et au gré de pas dans l'infinité des fleurettes, partout où sa voix rencontre une notion, *cueillir*". Y comenta: "Así la palabra, arrojada lejos de su regente, suspendida y tendida parece más aislada, más elástica, más aparentemente desnuda —y al mismo tiempo, en vez de pertenecer estrictamente a un sólo miembro, disemina, sobre toda la frase, su reflejo". Nótese, como anota Boillot, que Thibaudet, arrastrado por el movimiento del modelo, corona del mismo modo la cláusula con la palabra *reflejo*.

Y este otro bellísimo: "Dans le Nénuphar Blanc, arrêtant sa barque sur la rive d'un parc, un bruit le fait douter. Si l'habitante du bord ne s'approche pas de l'eau: *Connait-elle un motif à sa station, elle même, la promeneuse?*". Los tres miembros de la frase se presentan inversamente al uso francés que exigiría: *La promeneuse elle-même connaît-elle un motif à sa station?*, ¿No se diría que ese orden inverso corresponde bellamente a la cabeza, al tronco y los pies, reflejados en el agua? ¹⁵.

El análisis, claro está, no es siempre posible. Cuando el poeta, Mallarmé, Verlaine, Valéry, nos lleva hasta las fronteras de la música pura, la estilística se detiene como la botánica ante el perfume de las violetas —porque es entonces el eterno retorno de las palabras a su antiguo y oculto misterio.

ANTONIO PANESSO ROBLEDO

Londres, abril de 1945.

UN ESCRITOR GRANADINO

Con lentitud pero en términos exactos ha llegado a ser conocida la personalidad literaria de un escritor granadino de fines del siglo XVIII, cuyas huellas fueron cubiertas por el polvo de más de cien años.

La república no ignoraba su nombre, pues fué inscrito por los perseguidores de la libertad política de Colombia tres lustros antes de su proclamación; pero los anales que recuerdan a quienes estamparon su pensamiento en obras perdurables, apenas se detenían a mencionarlo con suma brevedad.

Conocemos hoy dos libros de Don Pedro Fermín de Vargas, de quien hablamos. Titúlase el uno *Pensamientos políticos sobre la agricultura, comercio y minas del Virreinato de Santafé de Bogotá*; y el otro *Memoria sobre la población del Nuevo Reino de Granada*.

Ambos han sido publicados por la primera vez en 1944, bajo los auspicios del ministerio de educación, y como volumen de la Biblio-

¹⁵ Thibaudet, *La poésie de Stéphane Mallarmé*.