

RECURSOS ESTILISTICOS

Por *Elvira C. v. de Jara.*

La estilística es la ciencia del estilo. El vocablo proviene de "stylos", estilete que servía para escribir sobre tablillas enceradas. Metafóricamente, tomando la parte por el todo, pasó a significar la manera de escribir peculiar a cada persona, época o grupo literario. Estilo literario es el sello personal que imponemos a nuestros escritos, el cual será más definido cuanto mejor dominemos nuestra lengua, y sobre todo, cuanto mejor sea el desarrollo de nuestra personalidad. Dos personas pueden coincidir en lo que dicen, pero no en la forma como lo dicen. Así como es difícil hallar dos hombres que se rían de la misma manera, así cada uno de nosotros tiene su propio estilo de escribir, más o menos depurado, original y elegante.

Por más personal que sea el estilo de un escritor, en él será siempre posible advertir las influencias de los escritores de su tiempo y de los grandes maestros del pasado. La originalidad no es nunca absoluta, pues un hombre es producto de su medio y éste, de sus factores históricos. Por eso la estilística actual tiende a estudiar el estilo como producto de la cultura en la que se da la obra literaria.

Karl Vossler, Charles Bally, Wolfgang Kaiser, y en nuestro idioma, Dámaso y Amado Alonso, son los pioneros de los estudios estilísticos modernos. Ellos son los investigadores de esa realidad del mundo cultural llamada estilo. Leerlos conduce a internarse en el conocimiento de esa realidad. Si los estudiamos movidos por curiosidad intelectual, por esa natural apetencia de conocimientos que distingue a las personas cultas, hallaremos en sus libros el planteamiento de muchos problemas y la respuesta a algunos de ellos. En cambio, no busquemos allí normas ni fórmulas para perfeccionar el propio estilo.

PERFECCIONAMIENTO DEL ESTILO

La perfección del estilo no depende de nuestra voluntad, depende de nuestra personalidad; es una expresión de ella, un reflejo, una consecuencia. Lo peor que podemos hacer es tratar de escribir con elegancia: caeremos en la afectación, en la pedertería. Estudiemos a fondo nuestra lengua, su funcionamiento, su historia, sus peculiaridades; reflexionemos acerca de la vida que nos circunda y de la cual participamos; tratemos de comprender las

reacciones humanas, y especialmente nuestra propia conducta; acerquémonos por la conversación y la lectura a la gente que crea, que piensa, que es sensible a la belleza, y estas actividades y estos contactos producirán sobre nosotros un efecto vivificante y ennoblecedor. Luego escribamos (si realmente tenemos algo que decir, si no, no escribamos, no hace falta), y nuestro estilo será cada vez más sencillo, es decir, más hermoso; más personal, o sea, más nuestro; más claro, esto es, más significativo.

NATURALIDAD, ORIGINALIDAD, CLARIDAD

Son factores esenciales del estilo, pero no adelantaremos nada con decidimos a alcanzarlos, si no nos decidimos a modificarnos sustancialmente orientados hacia la superación integral de nuestro ser. Hay escritores cuyo estilo se admira porque es musical; la eufonía constituye, sin duda, un factor de la belleza estilística, pero la armonía del sonido es sólo parte de la belleza literaria, apenas un rasgo de la armonía externa, la cual se completa con la armonía formal: la proporción y adecuado reparto de los elementos de la obra. Queda luego la armonía interna, que es la perfecta correspondencia entre palabra y pensamiento, entre significante y significado. Esto ya es algo mucho más serio y depende de la contextura de nuestro espíritu. No nos dejemos seducir, pues, por la simple eufonía; adormezcámonos, si queremos, por el balanceo rítmico, pero sepamos que eso no basta para hacernos artistas de la palabra.

Si el estilo es una revelación de la personalidad creadora, la Estilística moderna aspira a comprender esta personalidad por medio de la interpretación del estilo, a recrear el estado psíquico que se manifiesta en la obra.

El nuevo concepto de estilo es más amplio que el antiguo: el estilo no es sólo el vocabulario, la construcción de la frase, la cadencia, es también la forma de abordar el tema, de desarrollar el asunto, de disponer los elementos: vivencias, episodios, conceptos... El investigador estudia la obra literaria en conjunto, como la unidad espiritual que ella refleja.

FORMA Y FONDO

La vieja preceptiva separaba radicalmente la forma del fondo; luego vino una reacción contra esta dualidad, y se confundían el contenido y la expresión, lo que se dice y la manera de decirlo; es verdad que el modo de expresar influye decididamente en lo expresado; sin embargo, fondo y forma son dos aspectos de una misma realidad, uno esencial y otro modal. Nadie expresa esta distinción mejor que Ortega y Gasset: "Se trata de la misma diferencia que existe entre una dirección y un camino". El camino tiene por objeto conducir, es un medio. La dirección determina la trayectoria del camino, impone el rumbo. Vamos por esta senda de la obra de arte con una especial disposición de ánimo: no tenemos los ojos puestos en el término del recorrido (a menos que se trate de una novela de intrigas); por el contrario, vamos recreándonos en la fruición de la belleza que se despliega a nuestro paso; el objeto de nuestro andar está en el mismo andar; nuestra marcha se justifica a sí misma; nuestro paseo es desinteresado, no utilitario, y este desinterés, esta gratitud del ejercicio interpretativo, es el rasgo más significativo del arte: el autor crea y el lector interpreta con la misma inocente despreocupación con que el niño juega. La creación artística sólo cumple su

objeto cuando se conjugan las sensibilidades del autor y del intérprete, ambos artistas.

LENGUA ORAL Y LENGUA ESCRITA

El medio expresivo del escritor es el lenguaje hablado; la lengua escrita es sólo la versión gráfica de la lengua oral. El artista se vale, pues, de una sucesión de sonidos lingüísticos o fonemas, de signos verbales. El iniciador de la Estilística moderna, el suizo Saussure, llama "significante" al conjunto organizado de estos sonidos y a su imagen acústica, y llama "significado" al concepto que ellos expresan. Investigadores más modernos como Dámaso Alonso, no hacen distinción entre sonido e imagen acústica y reparan en Saussure su limitación al concebir el significado sólo como concepto: el significado es un complejo psíquico en el cual el concepto suele estar íntimamente saturado de afectividad y volición; más comprensivo es decir que el significado está constituido por las vivencias que el poeta trasmite.

Los elementos del lenguaje son una estructura fonética y una estructura mental correspondiente. El estilo es la forma como la estructura fonética se adapta a la estructura mental, o en términos recíprocos, la forma como la estructura mental se reviste de la estructura fonética... La Estilística estudia las relaciones entre ambas estructuras.

LA IMAGEN

En el lenguaje literario hay un factor estético primordial, que es la imagen. El poeta descubre una relación de semejanza entre dos realidades y puede expresar esta semejanza sencillamente, por medio de una comparación, o tomar una realidad por otra, empleando la metáfora y la imagen propiamente tal. La diferencia entre comparación, metáfora e imagen propiamente tal (pues en un sentido genérico todas se llaman imágenes) es una diferencia de grado de identificación entre las realidades comparadas. "Tus ojos son azules como el cielo", es una comparación. Ambas realidades semejantes por el color aparecen vinculadas, pero distintas. "Tus ojos son los cielos de tu cara", es una metáfora. En ella ambas realidades se expresan, pero se consideran equivalentes. "En tu rostro hay dos cielos", es una imagen propiamente tal. Una de las realidades, "los ojos", ha desaparecido de la expresión, ha sido sustituida por otra realidad semejante, y la primera queda implícita, evocada solamente. Esta es la imagen: en ella la identificación de ambas realidades es completa. Comparación, metáfora e imagen constituyen el lenguaje figurado, uno de los factores más importantes del estilo.

Observemos algunos ejemplos del lenguaje figurado tomados de la poesía lírica española:

- 1) *Señora, estrella luciente
que a todo el mundo guía...*

Metáfora: aparecen los dos términos, sin nexo.

(Cantar a la Virgen. Pedro López de Ayala. Siglo XIV).

- 2) *Aurora de gentil mayo,
puerto de la mi salud,*

*perfección de la virtud
e del sol candor e rayo...*

Imagen: el término comparado, la amada, se halla tácito. Es una serie de imágenes, o imagen compuesta.

(Decir. Iñigo López de Mendoza M. de Santillana. Siglo XV).

- 3) *Mas vi la fermosa
de buen continente,
la cara paciente,
fresca como rosa.*

Comparación: Los términos comparados aparecen unidos por el nexa "como".

(Serranilla. M. de Santillana. Siglo XV).

- 4) *Como los árboles presto se secan
que muy a menudo las gentes remudan,
así los que a muchos señores ayudan
en vicio semblante presumo que pecan.*

Comparación: Figuran los dos términos, "árboles" y "los que a muchos señores ayudan". Nexa: "como".

(Laberinto de Fortuna. Juan de Mena. Siglo XV).

*Que bien como dan las flores
perfección a los frutales,
así los grandes señores
a los palacios reales;
e los príncipes derechos
lucen sobre ellos sin falla,
bien como los ricos techos
sobre fermosa muralla.*

(Decir. Gómez Manrique. Siglo XV).

Dos comparaciones: términos:

a) flores y señores; b) príncipes y techos.

Son comparaciones gemelas y entre las dos constituyen una unidad. El tema es "los señores" y están comparados con "flores" y "techos". En el centro de la estrofa quedan los términos comparados y en los extremos, los términos de comparación. Si dobláramos la estrofa por la mitad, la doble imagen quedaría separada en dos partes simétricas.

- 5) *Nuestras vidas son los ríos
que van a dar a la mar,
que es el morir;
allí van los señoríos,
derechos a se acabar
e consumir.*

*Allí los ríos caudales,
allí los otros medianos
y más chicos;
allegados son iguales,
los que viven por sus manos
y los ricos.*

(Coplas. Jorge Manrique. Siglo XV).

Metáfora múltiple:

Términos: Vidas-ríos: metáfora.
Mar-morir: metáfora.
Señorios-ríos (tácito): imagen.
Morir-mar (tácito): imagen.
Grandes señores (tácito)-ríos caudales: imagen.
Señores de mediana posición (tácito)-ríos medianos: imagen.
Personas de humilde condición (tácito)-ríos pequeños: imagen.

6) *Oh! más dura que el mármol a mis quejas
y al encendido fuego en que me quemo,
más helada que nieve, Galatea!*

Comparación hiperbólica:

Términos: "Galatea"- "mármol".

Nexo: Más dura que...

Imagen compuesta:

Términos: "Amor"- "fuego".
"Indiferencia"- "nieve".

7) *Más conveniente fuera aquesta suerte
a los cansados años de mi vida,
que es más que el hierro fuerte
pues no la ha quebrantado tu partida.*

(Egloga primera. Garcilaso de la Vega. Siglo XVI).

Comparación hiperbólica:

Términos: Vida-hierro.

Nexo: Más fuerte que...

8) *Cual suele el ruiseñor con triste canto
quejarse entre las hojas escondido
del duro labrador, que cautamente
le despojó su claro y dulce nido
de los tiernos hijuelos, entre tanto
que del amado ramo está ausente,
y aquel dolor que siente,
con diferencia tanta,
por la dulce garganta
despide, y a su canto el aire suena,*

*y la callada noche no refrena
su lamentable oficio y sus querellas,
trayendo de su pena
al cielo por testigo y las estrellas,
desta manera suelto yo la rienda
a mi dolor, y así me quejo en vano
de la dulzura de la muerte airada.*

(Egloga primera. Garcilaso de la Vega).

Comparación compleja:

Términos: El ruiñeñor-el poeta.
El canto-las quejas.
El duro labrador-la muerte.
Los pichones-la amada (tácito).

Nexo: Desta manera.

Imagen:

Términos: El dolor-el caballo (tácito).
La rienda-la represión (tácito).

9A) *Flérida, para mí dulce y sabrosa
más que la fruta del cercado ajeno,
más blanca que la leche y más hermosa
que el prado por Abril, de flores lleno;*

(Garcilaso de la Vega. Egloga tercera).

Comparación hiperbólica:

Términos: Flérida-la fruta.
" -la leche.
" -el prado.

Nexo: Más que...

9B) *Como la oscura noche al claro día
sigue con inefable movimiento,
así sigue el contento al descontento
de amor, y la tristeza a la alegría.*

Comparación reiterada:

Términos: La noche-el descontento.
La noche-la tristeza.
El día-el contento.
El día-la alegría.

10) *Cuándo será que pueda,
libre de esta prisión volar al cielo,
Felipe...?*

Imagen:

Términos: Cuerpo (tácito)-prisión.

- 11) *Nace el ave, y con las galas
que le dan belleza suma,
apenas es flor de pluma...*
(La vida es sueño. Calderón. Siglo XVII).

Metáfora:

Términos: Ave-flor de pluma.

- 12) *Nace el pez...*
.....
y apenas, bajel de escamas...
(Obra citada).

Metáfora:

Términos: El pez-bajel de escamas.

- 13) *Nace el arroyo, culebra
que entre flores se desata,
y apenas, sierpe de plata,
entre las flores se quiebra...*
(Obra citada).

Metáfora reiterada:

Términos: Arroyo-culebra.
„ -sierpe de plata.

- 14) *Alivia sus fatigas
el labrador cansado
cuando su yerta barba escarcha cubre...*
(Canción. L. Leonardo de Argensola. Siglos de Oro).

Imagen:

Términos: Canes (tácito)-escarcha.

- 15) *Hay un lugar en la mitad de España
donde Tajo a Jarama el nombre quita
y con sus ondas de cristal lo baña.*
(L. Leonardo de Argensola).
(Tercetos en loor de Aranjuez).

Presidiendo a la animación de los ríos, tenemos una imagen:

Términos: Agua transparente (tácito)-cristal.

- 16) *La dulce boca que a gustar convida
un humor entre perlas destilado.*
(Soneto. L. de Góngora. Siglos de Oro).

Imagen:

Términos: El beso (tácito).
Un humor entre perlas destilado.

- 17) *Porque, entre un labio y otro, colorado
amor está, de su veneno armado,
cual entre flor y flor, sierpe escondida.*

(Obra citada).

Desentendiéndonos, por el momento, de la animación, Amor, tenemos un interesante complejo de figuras: una imagen; y dos comparaciones:

Imagen:

Términos: Desengaño (tácito)-veneno.

Comparación a)

Términos: Labios-flores.

Comparación b)

Términos: Amor-sierpe.

Ambas comparaciones están unidas por un solo nexos: cual.

- 18) *Mientras, por competir con tu cabello,
oro bruñido, el sol relumbra en vano...*

(Soneto. L. de Góngora).

Complejo de figuras:

a) Metáfora:

Términos: Cabello-oro.

b) Metáfora hiperbólica:

Términos: Relumbre del cabello-relumbre del sol.

- 19) *Por las altas montañas del verde Asturias.
Por los desfiladeros y los barrancos
donde fingen las rocas greñas de furias
y gradas de gigantes, los recios flancos;*

(El canto de las carretas. Salvador Rueda.
Siglos XIX y XX).

Comparaciones:

a) Las rocas-greñas.

b) Los flancos de las rocas-gradas de gigantes.

Nexo: Fingen.

- 20) *Aquella novia de todos,
luz para cada mañana,
sus síes como alfileres
de un acerico sacaba.*

(La novia de todos. Fernando de Lapi. Siglo XX).

Metáfora:

Términos: Novia-luz.

Comparación:

Términos: Síes-alfileres.

Nexo: Como.

He llamado comparación, metáfora e imágenes doble, a las que se componen de dos parejas de términos, y múltiples, a las que constan de más de dos parejas.

He dado el nombre de comparación hiperbólica a aquella en que el término comparado excede al término de comparación. Naturalmente, toda imagen es hiperbólica, pero este tipo de comparación presenta una hipérbole más.

Término comparado es lo que podríamos llamar el término real, aquel objeto cuya belleza es ponderada en virtud de la semejanza que el poeta ha descubierto en relación con otro objeto excepcionalmente bello. Este es el término de comparación, el objeto que garantiza la belleza del que le es comparado. La categoría estética del objeto comparado depende del objeto de comparación.

Comparación, metáfora o imagen invertida es la que presenta en primer lugar el objeto de comparación.

Las comparaciones, metáforas o imágenes dobles y múltiples son también compuestas.

Complejo de figuras es un conjunto en que se combinan estas tres formas de lenguaje figurado.

No debemos abandonar este tema sin insistir en que comparación, metáfora e imagen, son sólo grados de un mismo fenómeno, el lenguaje figurado o metafórico: la imagen considerada como hecho general. Tampoco olvidemos que toda figura se ha obtenido por medio de una analogía, de una comparación entre dos objetos que tienen entre sí algo de común; este elemento común es destacado por el poeta con el fin de realzar la belleza del objeto comparado.

Hay formas especiales de la metáfora y de la imagen en las cuales la alusión es indirecta; la analogía está implícita, se da por establecida. Son la personificación y la animación.

La personificación es un proceso literario por el cual se atribuye el carácter de persona a una abstracción: la Fortuna, el Amor, el Desengaño, la Fe, etc.

La animación consiste en concebir como a seres conscientes, a semejanza del hombre, a los animales, las plantas, los astros y en general, a los fenómenos de la naturaleza, como el viento, la lluvia, la luz, las nubes. El poeta les atribuye reacciones humanas, como el escuchar, el sufrir, el airarse, el participar de sus sentimientos.

Examinemos algunos ejemplos de esta variedad de la metáfora:

AL SALIR DE LA CARCEL

- 1) *Aquí la envidia y mentira
me tuvieron encerrado.
Dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado,*

*y con pobre mesa y casa
en el campo deleitoso,
con sólo Dios se compasa,
y a solas su vida pasa,
ni envidiado ni envidioso.*

(Fray Luis de León Siglo XVI).

Personificación: animación de conceptos: la envidia y la mentira son pensadas como personas de perversas intenciones.

SEGUIDILLAS

2) *Caminad, suspiros,
adonde soléis,
y si duerme mi niña,
no la recordéis.*

*No corráis, vientecillos,
con tanta prisa,
porque al son de las aguas
duerme la niña.*

*Alamos del soto,
¿dónde está mi amor?
Si se fue con otro
moriréme yo.*

(Lope de Vega. Siglo XVI).

Animación: suspiros, vientecillos, álamos han sido dotados de la facultad de simpatizar con el poeta y de acceder a su ruego: pueden caminar, disminuir su prisa, y responder, respectivamente.

3) *Qué quieren esas nubes que con furor se agrupan
del aire trasparente por la región azul?*

(Las nubes. José Zorrilla. Siglo XIX).

Animación: las nubes provistas de volición y de afectividad: pueden “querer” y “enfurecerse”.

4) *Mar, yo quisiera
confesarme contigo esta mañana,
y sobre tu regazo, como un niño,
que sobre el pecho maternal descansa,
reposar con fiado
mientras va hablando el alma.*

*Estoy seguro, mar,
que sabrás escucharla;*

(Mi confesión al mar. Juan Millares Carlo. Siglo XX).

Animación: el poeta espera que el mar le escuche y le brinde su regazo, como si fuera una madre.

Las imágenes son recursos estilísticos, formas de expresión, medios poéticos. Tres cualidades se distinguen en ellos:

- a) La dualidad: en su estructura hallaremos siempre dos términos, ya sean los dos expresos, ya sea uno de ellos tácito, ya sea uno de ellos expresado indirectamente, como ocurre con la personificación y la animación.
- b) Exageración: el objeto comparado alcanza en la imagen una intensidad, una dimensión que le son prestadas del objeto de comparación; he llamado hiperbólica a la comparación en la que el objeto comparado supera a su punto de referencia.
- c) Sensorialidad: las imágenes están relacionadas con alguno de los sentidos. Estudiemos algunas imágenes desde este punto de vista:

1) *Nieve de almendros cubre la campiña.*

(Los almendros. Mauricio Bacarisse. Siglo XX).

Imagen visual. Color.

2) *Finge una sabandija de cobalto
la azul sierra lejana.*

(Obra citada).

Comparación visual. Color.

3) *Los collados se yerguen, suaves senos
en los valles brumosos.*

(Obra citada).

Metáfora visual. Forma.

4) *El revés de las cosas también es bello,
porque Dios, con su verbo, las hizo hermosas...
Trompa dio al elefante, giba al camello
y un lenguaje de aroma le dio a las rosas.*

(Génesis. Adriano del Valle. Siglo XX).

Metáfora olfativa.

5) *...el corazón
está tan a flor de piel,
como en la rosa el color,
como en la risa la miel.*

(Lira del corazón. Juan Soca. Siglo XX).

Metáfora gustativa.

6) *Muge una vaca, al valle
le ha nacido una aldea*

*perfumada de bruma
matinal: Piedras-luengas.*

Animación: Valle-mujer.

Metáfora híbrida: Visual olfativa.

- 7) *La mano del otoño
bendice las praderas
y las manos del viento
acarician la hierba.*

(Amanecida en Peña-Labra. Fco. Vighi. Siglo XX).

Animación: Otoño-persona.

Animación metáfora táctil.

- 8) *Los caballos de guerra son fuertes,
de cascos sonoros
y líricas crines,
que enarcan si escuchan los cálidos coros
que lanzan al aire los agrios clarines.*

(Los caballos de guerra. Fernando López Martín.
Siglo XX).

Metáfora híbrida: Auditivo-visual.

- 9) *Muge de celo en el establo el toro,
y en la fértil llanura dilatada
quiebra el río su cinta plateada
como un móvil cristal limpio y sonoro.*

(Poema triunfal. Fernando López Marín. Siglo XX).

Metáfora visual.

Comparación visual y auditiva.

- 10) *Los árboles desdeñan
la estéril pompa del follaje muerto,
y con viril austeridad aguardan,
desnudos, los rigores del invierno.
Saben que sólo así la primavera
los vestirá de nuevo.*

(A ejemplo de los árboles desnudos. Enrique Ruiz de la
Serna. Siglo XX).

Animación: Metáfora visual.

- 11) *El valle tiene un ensueño
y un corazón, sueña y sabe
dar con su sueño un son lánguido
de flautas y de cantares.*

(Arias otoñales. J. Ramón Jiménez. Siglo XX).

Animación: Metáfora auditiva.

- 12) *Río encantado; las ramas
soñolientas de los sauces,
en los remansos caídos
besan los claros cristales.*

(Obra citada).

Animación: Metáfora táctil.

- 13) *Y esa luz de bruma y oro,
que pasa las hojas secas,
irisa en mi corazón
no sé qué ocultas tristezas.*

Imagen visual: Irisa-produce.

Aún hay mucho que decir sobre las imágenes y aunque es tan grato detenerse en ellas, debemos seguir adelante: "tengamos nuestra vía", como decía el nobilísimo Gonzalo de Berceo.

Y antes de abandonarlas, después de haberles rendido homenaje, recordemos que aun siendo la imagen un elemento primordial del lenguaje poético, no le es esencial: es posible hallar poesía desprovista de imágenes. Veamos estos ejemplos de Juan Ramón Jiménez:

RECUERDOS SENTIMENTALES

Juan Ramón JIMENEZ.

*El pastor descansa, mudo
sobre su larga cayada,
mirando el sol de la tarde
de primavera, y las mansas
vacas van, de prado en prado,
subiendo hacia la montaña,
al son lejano y dormido
de sus esquilas con lágrimas.*

*Yo dije que me gustaba
—ella me estuvo escuchando—
que en primavera, el amor
fuera vestido de blanco.*

*Alzó sus ojos azules
y se me quedó mirando,
con una triste sonrisa
en los virginales labios.*

*Siempre que crucé su calle,
al ponerse el sol de Mayo,
estaba seria, en su puerta,
toda vestida de blanco.*

*Por el jardín florecido
ella reía y cantaba,
cogiendo rosas y rosas
en el sol de la mañana.*

Sólo aquí hay una bella imagen híbrida: Auditivo-visual.

*He venido por la senda
con un ramito de rosas
del campo...*

*Tras la montaña
nacía la luna roja;
la suave brisa del río
daba frescura a la sombra;
un sapo triste cantaba
con su flauta melodiosa;
sobre la colina había
una estrella melancólica...*

*He venido por la senda
con un ramito de rosas.*

*¡Mañana de primavera!
Vino ella a besarme, cuando
una alondra mañanera
subió del surco, cantando:
"Mañana de primavera!"*

*Le hablé de una mariposa
blanca, que vi en el sendero:
y ella, dándome una rosa,
me dijo: "Cuánto te quiero,
no sabes cuánto te quiero!"*

EL SINTAGMA

Cada unidad expresiva —significado y significante, es decir, contenido y continente— es un sintagma. Ella puede formar parte de otras unidades mayores y estar constituida por unidades menores. Por ejemplo,

*Vino ella a besarme cuando
una alondra mañanera
subió del surco, cantando:
"Mañana de primavera".*

Es un sintagma; podemos llamarlo mayor y descomponerlo en sus sintagmas menores:

*"Vino ella a besarme";
"Una alondra mañanera";
"Subió del surco, cantando";
"Mañana de primavera".*

Las palabras no citadas son elementos de relación entre los sintagmas. Si en una serie sintagmática, sintagma mayor, cada sintagma constituyente desempeña una función sintáctica distinta a la de los otros sintagmas de la misma serie, el sintagma mayor es progresivo: en él el pensamiento no se arremansa, sino fluye, avanza ligeramente, progresa.

Si, por el contrario, en la serie se presentan dos o más sintagmas que desempeñan la misma función sintáctica, el sintagma se llama no progresivo: en él el pensamiento refrena su flujo, y parece como si quisiera detenerse, enamorado de las palabras que lo contienen. Esta décima "A la pluma", nos da una muestra:

*Fértil vara, igual pincel,
regla cierta, alto compás,
aguda flecha que das
en el blanco del papel.
Con voz negra, lengua fiel,
índice del discurrir,
si eterna quieres vivir
bien hiciste en trasladar
todo el aire del volar
al aire del escribir.*

(Francisco de la Torre. Siglo XVII).

Hasta terminar el cuarto verso tenemos una serie de imágenes, cuyo término comparado tácito es "la pluma". Gramaticalmente son frases surantivas que actúan como vocativos. Hay elipsis del verbo ser, nexos gramaticales y estilísticos. El sintagma mayor o serie sintagmática, es no progresivo.

En los versos siguientes el sintagma es progresivo.

El sintagma progresivo se adapta mejor a las necesidades prácticas, es propio del lenguaje cotidiano; mientras el sintagma no progresivo tiene más amplia inclusión en el lenguaje poético. La no progresión, es, pues, uno de los medios expresivos de la literatura.

Sin embargo, no debemos pensar que el lenguaje popular y que empleamos en la vida ordinaria es esencialmente distinto del lenguaje literario: la expresión idiomática, es la misma realidad que se pliega a las intenciones del hablante para servir sus necesidades de comunicación en cualquier campo de actividades.

Ejercitémonos en el análisis de algunos sintagmas:

*Contra el verdor severo de los mirtos se yergue
un mármol que en el aire diáfano resplandece.*

(El homenaje a Augusto. Ramón de Basterra).

Este es un sintagma progresivo: cada uno de los sintagmas que lo forman desempeña una función sintáctica diferente. Veamos:

- a) Contra el verdor severo de los mirtos: complemento circunstancial del verbo.

- b) Se yergue: verbo con su complemento directo, el pronombre reflejo en caso acusativo.
- c) Un mármol que en el aire diáfano resplandece: sujeto oracional. Ahora examinemos los sintagmas integrantes:
- A) a) El verdor severo: sintagma progresivo compuesto de su núcleo, el sustantivo "verdor", que va modificado por su artículo y su adjetivo.
- b) De los mirtos: sintagma progresivo que se forma de su núcleo, el sustantivo "mirtos", modificado por el artículo e introducido por la preposición. Es un complemento circunstancial que modifica al sustantivo "verdor".
- B) Sintagma progresivo: se yergue.
- C) a) Un mármol: sintagma progresivo: sustantivo con su artículo.
- b) Que resplandece: progresivo: sujeto con su verbo.
- c) En el aire diáfano: progresivo: el núcleo es el sustantivo aire, modificado por el artículo y el adjetivo.

EL HIPERBATON

Si nos fijamos en la estructura de este pareado de rima asonante, notaremos que estos dos versos aparecen más ligados entre sí que los versos octosílabos de J. R. Jiménez. Aquéllos se presentan más desvinculados unos de otros.

¿A qué se debe esta impresión de independencia que dan los versos del andaluz tan diferente de la sensación de continuidad, de prolongación, que producen los versos del vasco? No tiene nada que ver, probablemente, que uno sea del norte y otro del sur. Lo que tiene que ver es la sintaxis. Mientras en el primer ejemplo vemos que el pensamiento se corta al finalizar cada verso, cada ocho sílabas tenemos una pausa; en el segundo ejemplo no hay solución de continuidad hasta no terminar las veintiocho sílabas que constituyen el dístico. ¿Qué nudo ata a estos dos alejandrinos?

El nudo que ata a estos dos alejandrinos es un hipérbaton, no muy violento, pero hipérbaton, al fin y al cabo.

*Ella reía y cantaba
cogiendo rosas y flores
en el sol de la mañana.*

¡Qué sencillez, qué fluidez, qué ordenación tan sencilla, tan suave! Primero el sujeto, luego los verbos, después los modificativos de éstos. Nada de alteraciones, de dislocaciones, nada de atropellos ni de interferencias.

En cambio:

*Contra el verdor severo de los mirtos se yergue
un mármol que en el aire diáfano resplandece.*

Hay un elemento que nos está haciendo esperar; el poeta está diciendo algo pero no sabemos a propósito de qué; se trata de un verdor de propiedad de unos mirtos, pero desde la primera palabra sabemos que eso no es el motivo fundamental porque la preposición nos anuncia que se trata de una

idea accesoria, y al fin, las sílabas décimosexta y décimoséptima nos tranquilizan: ya sabemos a qué se refiere el verdor de los mirtos.

¿Estamos notando acaso una falla del poeta? De ninguna manera; desde luego, porque no es nuestro propósito juzgar, nadie nos ha autorizado para ello, sino comprender, para lo cual no se necesita autorización. Y después, porque el hipérbaton es un recurso estilístico de gran fuerza expresiva.

Procuremos entender el motivo de este hipérbaton. Un mármol, es decir, una estatua de mármol, despliega toda su hermosura si se rodea de un ambiente apropiado. Una estatua de mármol entre el follaje de los mirtos es mucho más hermosa que, simplemente, una estatua de mármol. El follaje de los mirtos es severo, entendemos por severo que es oscuro y opaco. Ya por ser follaje presta un realce especial al mármol; su opacidad y su oscuridad contrastan fuertemente con el brillo rutilante y la deslumbradora blancura de la piedra. Cuando el escritor o el hablante posponen el sujeto al verbo, frecuentemente es porque el elemento antepuesto tiene un interés especial; en este ejemplo no es por eso, sino justamente para dar al sujeto su marco adecuado. Si nosotros vamos por ese parque, el verdor de los mirtos predominará a nuestros ojos mientras deambulamos por los senderos, y de pronto, en un recodo, nos sorprenderá placenteramente la desnudez del mármol. Fue un acierto del poeta partir con el complemento de lugar, y la prioridad del complemento dio origen al hipérbaton, que vino a quedar justamente en la coyuntura del pareado, prolongando el contenido del primer verso en un movimiento curvilíneo semejante a la vuelta de una senda. Este examen nos revela que el hipérbaton responde al sentir del creador y es —intuitiva o conscientemente empleado— un procedimiento estilístico y de gran poder sugestivo.

Ensayemos algunos análisis más de estos fenómenos:

En el siguiente sonetillo de Francisco Villaespesa cada verso es un sintagma integrante de otros e integrado por otros; en cada verso el sintagma que lo constituye se destaca neto, puro, sin transiciones. No encontramos en el poemita un movimiento culebreante, sino rectilíneo:

EL POETA RECUERDA

*Sus frases nunca me hirieron
y siempre me consolaron...
Heridas que otras me abrieron,
sus propias manos cerraron.*

*Aun cuando penaba tanto
tan buena conmigo era,
que hasta me ocultaba el llanto
para que yo no sufriera.*

*Con su infinita ternura,
mi más intensa amargura
supo siempre consolar...*

*¡Y qué buena no sería,
que al morirse sonreía
para no verme llorar!*

He aquí un estilo terso y depurado. Parece de una gran simplicidad, pero su estructura es compleja y va a depararnos algunos interesantes hallazgos.

Los dos primeros versos —cada uno de ellos un sintagma— forman un gran sintagma:

*Sus frases nunca me hirieron
y siempre me consolaron...*

El sujeto de esta oración es “sus frases” y su predicado es “nunca me hirieron y siempre me consolaron”. Este predicado es un sintagma no progresivo, pues en él se repiten la función verbal, la pronominal y la adverbial. Ya esto de por sí es una complejidad. Cuando un sintagma es no progresivo se llama también una serie sintagmática. Esta es una serie sintagmática de dos miembros; cada miembro es un sintagma aún menor: “nunca me hirieron”, es el primero; “siempre me consolaron” es el segundo.

El sintagma constituido por el predicado es un sintagma simétrico: cortémoslo por la mitad y nos quedan las dos partes sintácticamente iguales: verbo, precedido de complemento pronominal y éste antecedido de adverbio, pero esta homogeneidad sintáctica oculta caprichosamente una oposición semántica; a una igualdad externa, formal, gramatical, corresponde un contraste interno, temático, conceptual. Vamos con cuidado: “nunca” es lo contrario de “siempre”; “hirieron” es lo contrario de “consolaron”. Ya vemos, pues, que sólo los dos primeros versos son bastante complejos.

¿Qué ocurre con los versos tercero y cuarto?

*Heridas que otras me abrieron
sus propias manos cerraron.*

Este gran sintagma nos demandará más esfuerzo. Aquí tenemos una oración compuesta por subordinación; en un orden estrictamente gramatical y sacando a luz el sustantivo tácito, queda así:

Sus propias manos cerraron heridas que otras manos abrieron.

Ya sabemos que la oración compuesta por subordinación es indivisible, a diferencia de las compuestas por yuxtaposición o coordinación; pero sí podemos distinguir la oración principal de la subordinada, o sea, de la proposición, siguiendo la terminología de Alonso y Ureña, que me parece la más acertada.

La oración principal es:

“Sus propias manos cerraron heridas”...

La proposición y oración subordinada es:

“que otras manos abrieron”.

El sustantivo “heridas”, que va modificado por la proposición, está reproducido en ésta por el pronombre “que”. Luego es lo mismo que si estuviese allí, y decir “que otras manos abrieron” equivale decir: “otras manos abrieron heridas”.

Por lo tanto, si separamos la oración compuesta en sus elementos sintácticos mayores: la oración principal y la proposición, nos queda dividida en dos partes iguales o casi iguales:

“Sus propias manos cerraron heridas”.
“Otras manos abrieron heridas”.

La primera sólo se excede en el adjetivo posesivo.

EL PARALELISMO

Esto es desde el punto de vista gramatical: examinado desde un ángulo conceptual, el sintagma nos revela un secreto semejante al de los dos primeros versos: el contraste es evidente: “sus propias” se “opone” a otras; “cerraron” se opone a “abrieron”, y lo que queda de semejanza es “manos” y “heridas”. ¿Será pura casualidad que lo semejante entre estos dos versos sean el sujeto y el complemento directo y que los mismos dos elementos sean los semejantes en los dos primeros versos del soneto? ¡Qué meticulosa es la intuición poética! ¿Hay un ejercicio más apasionante que el de perseguir sus misteriosos secretos aun a riesgo de profanar el sagrado recinto de la poesía, cosa que me temo estamos haciendo?

Hay, pues, bastante similitud entre el primer gran sintagma (versos 1 y 2) y el segundo gran sintagma (versos 3 y 4). Pero aún queda otro más: la dualidad: dualidad de la estrofa (dos sintagmas); dualidad dentro de cada sintagma.

Pasemos al segundo cuarteto:

La oposición, el contraste, parecen ser el motivo con que juega tristemente el artista: lo malo, lo bueno; lo negativo, lo positivo; lo deseable, lo indeseable “penar” (1er. verso), opuesto a “ser buena” (2º verso), llanto (3er. verso), opuesto a “no sufrir” (4º verso).

Todo el segundo cuarteto es un gran sintagma progresivo.

El contraste prosigue hasta el final; en el primer terceto:

“ternura” (1er. verso), frente a “amargura” (2º verso), y de nuevo el ángel: “consolar” (3er. verso).

Y en el segundo terceto:

“buena” (1er. verso), frente a “morir” (2º verso) y nuevamente “no verme llorar” (último verso).

El ligero análisis que hemos realizado nos pone frente a un nuevo factor poético: el paralelismo. El poema presenta dos series conceptuales paralelas:

SERIE A

CONCEPTOS NEGATIVOS: IDEAS PENOSAS

- 1) Hirieron.
- 2) Abrieron heridas.
- 3) Penaba tanto.
- 4) El llanto.
- 5) Amargura.
- 6) Morirse.

SERIE B

CONCEPTOS POSITIVOS: IDEAS DE CONSUELO

- 1) Consolaron.
- 2) Cerraron heridas.
- 3) Tan buena.
- 4) No sufrir.
- 5) Ternura.
- 6) Consolar.
- 7) Cuán buena.
- 8) No verme llorar.

Los términos de la primera serie pueden ser comprendidos en el concepto amplio que les sirve de título: es su género próximo. El género próximo es la significación común. Cada término tiene su matiz de significación que lo desvía ligeramente de los demás: ésta es la diferencia específica. Los términos de cada serie forman un conjunto semejante. Nuestra serie A tiene seis términos; nuestra serie B tiene ocho.

Ahora apliquemos estos conocimientos a otros poemas, y a ambos, conocimientos y poema, los comprenderemos mejor:

RETORNO FUGAZ

Juan Ramón JIMENEZ.

*¿Cómo era, Dios mío, cómo era?
—Oh! corazón falaz, mente indecisa!—
¿Era como el pasaje de la brisa?
¿Como la huida de la primavera?*

*Tan leve, tan voluble, tan ligera
cual estival vilano... Sí, Imprecisa
como sonrisa que se pierde en risa...
¡Vana en el aire, igual que una bandera!*

*Bandera, sonreír, vilano, alada
primavera de Junio, brisa pura...
¡Qué loco fue tu carnaval, qué triste!*

*Todo tu transformar trocóse en nada
—¡memoria, ciega abeja de amargura!—
¡No sé cómo eras, yo que sé que fuiste!*

Aquí tenemos un soneto moderno compuesto a la manera clásica, de versos endecasílabos. Su rima es consonante: la terminación de algunos versos (a contar desde la última vocal acentuada) presenta fonemas consonantes y vocales de la misma clase.

En los cuartetos, la rima se alterna y se conserva en las dos estrofas, lo que no es frecuente. Los tercetos tienen la más bella y difícil distribución de rima: un terceto podría calzar sobre otro: primero con primero; segundo con segundo; tercero con tercero.

LA INTERROGACION Y LA EXCLAMACION

La interrogación y la exclamación son medios estilísticos por los cuales el poeta comunica estados afectivos de alta tensión; la interrogación es como un escape, es una patética solicitud de simpatía, y tiene el encanto de dar cabida al otro artista (al lector) en el poema. La exclamación es un desborde emocional, que rompiendo linderos, se desparrama inconteniblemente.

En esta obrita figuran dos tipos de interrogación: a) la del primer verso; b) las de los versos tercero y cuarto. En la interrogación a), el escritor no sugiere una posible respuesta; su perplejidad es completa; en la iniciación del acto de recordar, se pregunta a sí mismo, y el vocativo aumenta el sentido patético del sintagma. En las interrogaciones b), el autor concibe una posible respuesta; hay en ellas como la sombra de una evocación. Lleva en sí misma un germen de respuesta: podríamos decir que es una interrogación parcial, mientras a) es una interrogación total.

Claro es que no debemos hacernos la ilusión de que el poeta nos está interrogando a nosotros: el poeta habla consigo mismo; no es propiamente un monólogo, sino un diálogo en el cual se desdobra la personalidad del poeta. Es muy frecuente esta ficción en la que el artista conversa con su alma, con su corazón, en los que se dirige a su propio ser, como si se hallara fuera de sí; a veces el escritor habla a las flores, a las nubes, a las aves, y otras, se habla a sí mismo.

Y en este diálogo introspectivo, el artista se reprocha la inestabilidad de su recuerdo; a su mente se presenta esta grave disyuntiva:

“¿Era como el pasaje de la brisa?

“¿Como la huida de la primavera?

LA DISYUNTIVA

La disyuntiva es una modalidad estilística por la cual el escritor nos enfrenta a una aventura del pensamiento; cualquiera de los dos caminos que elijamos, nos lleva a un riesgo.

Estos cuatro endecasílabos son una dramática eclosión: interrogaciones, exclamación, disyuntiva... El poeta duda, pregunta, se reprocha a sí mismo. Está tratando de asir lo inasible, y estos procedimientos expresan magistralmente su incertidumbre, su desesperada persecución de un sueño.

El segundo cuarteto se inicia con un sintagma no progresivo: una pluralidad trimembre; en ella el pensamiento se va aquietando, con paso cauteloso, porque estamos a punto de coger nuestro anhelo. El adverbio afirmativo es una alegre declaración de dominio; pero todo lo que sabemos es que el recuerdo perseguido se pierde entre un reír y un sonreír. Ligereza, vaguedad, fugacidad, son los rasgos de la impalpable evocación.

Estudiado desde el punto de vista de la figuración, tenemos aquí un rico complejo de imágenes; el término comparado es siempre el mismo, y como ni el poeta ni nosotros sabemos lo que es, sabemos sólo que es como

reproche del poeta va desde ella a su propia memoria "ciega abeja de amargura". La metáfora, cuyo binomio es "memoria-abeja" se elabora sobre la base de una semejanza y de dos oposiciones.

La semejanza entre "memoria" y "abeja", reside en que ambas liban: realmente, la abeja; metafóricamente, la memoria. La abeja obtiene una sustancia de las flores; la memoria obtiene un sentimiento del recuerdo. La sustancia que obtiene la abeja es dulce; por el contrario, la que obtiene la memoria, es amarga:

*La mayor cuita que haber
puede ningún amador,
es membrarse del placer
en el tiempo del dolor.*

*Cuán presto se va el placer,
cómo, después de acordado,
da dolor,
cómo, a nuestro parecer,
cualquiera tiempo pasado
fue mejor.*

Así decían los poetas de la Edad Media, y así dicen los poetas de todos los tiempos, pues el recuerdo, la sustancia que la memoria liba en el pasado, es siempre triste, tanto si recordamos el placer, como si recordamos la ventura.

Y esta abeja de nuestra alma es ciega; porque la abeja busca las flores para libar en ellas y sabe bien hallar la dulzura en el pequeño corazón del cáliz, y en cambio la memoria no descubre la alegría de haber sido feliz, sino la tristeza de haber dejado de serlo; no descubre la dicha de haber vencido al dolor, sino la melancolía de haberlo sentido.

El último verso cierra el soneto y éste es un mérito del sonetista; el soneto se forja en una estructura cerrada, completa, y pierde uno de sus rasgos más propios si nos deja como a la espera de su prolongación. A la inversa de otros poemas que son como una invitación a proseguir por un camino iniciado, el soneto se rodea de un límite que lo calza como un zapato de Cenicienta: breve, y que sólo a él le sirve. El soneto tiene su propia medida. Otros poemas pueden compararse a un río: este poema puede compararse a un lago. El poeta tiene que ser capaz de ceñirse a la dimensión de catorce versos. Es como un balcón... pero como una reja, con una reja de los palacios del Renacimiento.

De este soneto maravilloso podríamos decir aún algo más; algo más de su cantarina eufonía y de cómo el sonido armonioso se va plegando onomatopéyicamente a la imagen alada y sutil, pero, pues la puerta del soneto se ha cerrado, se ha cerrado con la única certeza del poeta, cerremos también la nuestra, con la sola certidumbre de haber realizado un sincero y humilde intento de humana comprensión.

(Cortesía de la Escuela Normal Superior).