

Sintaxis y Traducción. La conservación de las estructuras sintácticas en la poesía y en los textos abreviados

José María Jiménez Cano

(Universidad de Murcia)

De la importancia de algunos aspectos sintácticos desde la óptica de la traducción son buena prueba dos estudios del profesor Arduini publicados en su obra *Retorica e traduzione*¹. En el capítulo titulado: "Figure ovvero la costruzione della cultura", dedica el apartado 8 al estudio de las llamadas por Francisco Sánchez de las Brozas *figuras contructionis*: "*Abbiamo chiamato il quarto campo figurale ellisi, o reticenza, intendendo con questo termine un ambito ben più vasto di quello tradizionalmente associato a queste figure ed includendo operazioni come il silenzio, l'interdizione, la reticenza (aposiopesi), la perifrasi, l'eufemismo e l'ellisi vera e propria*"². En el apartado 9, añade la repetición como "*un mezzo tutt'altro che ovvio di modellare l'espressione*"; enumera los distintos tipos de figuras en ella encuadrables y apostilla como conclusión: "*Nonostante la semplicità di questa operazione non ne deve essere sottovalutato il potere, in effetti la ripetizione non è un qualcosa di inessenziale che potremmo togliere, non è un'aggiunta inutile che ha come fine l'arricchimento formale, non c'è nulla di puramente formale –ormai è chiaro- nella retorica. Ripetere dunque è sì un procedimento antieconomico che molteplica la ridondanza ma non è fine a se stesso. Così nel discorso poetico l'iterazione di parole o, sul piano fonologico, l'assonanza, l'allitterazione e la rima formano quelle che Greimas chiama isotopie, cioè strutturano livelli di senso*". La escritura sepulcral y la forma tan particular de Guido Ceronetti (en su obra *Come un talismano*) de suprimir los efectos de la repetición en dos poemas de Antonio Machado y Miguel Hernández³ son algunos de los ejemplos utilizados por Stefano Arduini. Significativas son las palabras referidas a la **lealtà** de Ceronetti: "*Il testo di Ceronetti esce coscientemente da questa via, in nome di una lealtà al testo più di una fedeltà di qualunque tipo, tolta la ripetizione viene tolta anche la pausa e la poesia diventa un crescendo*"⁴.

¹ Quaderni dell'Istituto di Linguistica dell'Università di Urbino, 1996.

² Ibidem, pág. 114.

³ Estos poemas son analizados en el capítulo titulado: "Sfide all'interpretazione. Tradurre figure", págs. 121-140.

⁴ Ibidem, pág. 124.

Ampliando estas consideraciones, vamos a formular la existencia de un tipo específico de constitución sintáctica de los textos cuya repercusión significativa obligaría, en nuestra opinión, al traductor literario –salvando decisiones tan especiales como las de Ceronetti- a cuestionarse la necesidad de respetar y mantener el tipo específico de configuración sintáctica del texto que traduce, no sólo por razones cotextuales (de mantenimiento del sentido intensional y extensional), sino por razones homotextuales o intertextuales (voluntad o directriz de una determinada escuela literaria) o de expresa manifestación de la *intentio auctoris*. Esta decisión no es una cuestión de estrategia traductológica concreta (una cuestión de *lealtad* o *fidelidad*), desde el momento en que esta posibilidad de configuración sintáctica particular forma parte de la competencia lingüística de los hablantes, aunque conviene recordar que, entre los diferentes niveles de análisis lingüístico, el de menor control consciente por parte de los hablantes es precisamente el nivel sintáctico.

Determinados tipos de textos propician, en nuestra opinión, por su propia configuración estructural la conservación del tipo exacto de estructura sintáctica de la lengua de partida. El presente trabajo será una ejemplificación de este tipo de organización sintáctica y de alguno de estos tipos de textos. El tipo sintáctico es el sintagmático, esto es, el constituido exclusivamente o preponderantemente por unidades suboracionales y los tipos de textos son tanto de naturaleza literaria (poemas) como no literaria (los denominados *microtextos* o *textos abreviados*).

Fuera de decisiones, permítasenos el término, "*a la Ceronetti*", ¿sería posible traducir el poema "Meditación" de Gabriel Celaya sin atender a la estructura sintáctica oracional que lo conforma? ¿Sería posible romper la lógica argumentativa constituida por la *prótasis* (o *condicionante*) múltiple y la *apódosis* (*condicionado*) constituida por un enunciado exclamativo, secuenciados por enumeraciones paratácticas, en un poema donde no hay otros recursos figurales dignos de mención?

Si es verdad que existo y que me llamo Rafael;
si es verdad que estoy aquí
y que esto es una mesa;
si es verdad que soy algo más que una piedra oscura entre
ortigas,
algo más que una áspera piedra en el fondo de un pozo.

Si verdaderamente es real esta extraña claridad violeta de la tarde,
si esos grises y malvas son casas y nubes;
si verdaderamente no es un sonámbulo ese hombre que pasa por la calle;
si es real este silencio que sube y baja entre el misterio y la vida;
si es verdad que existo y que me llamo Rafael,
y que soy algo más que una planta de carne;
si verdaderamente las cosas existen,
y yo también existo,
y mi pensamiento existe;
si verdaderamente esta dulce tarde con olor a magnolias es algo real;
si es también real este temblor de infinito que siento latir dentro de mí;
si verdaderamente me llamo Rafael y existo y pienso;
si verdaderamente el mundo vive en una atmósfera densa de pensamientos desconocidos y eternos;
si verdaderamente es así,
¡ oh, gracias, gracias por todo!⁵

Vayamos de la potencia al acto. El poema "Liberté" de Paul Éluard ha tenido una curiosa difusión en sus "traducciones" en la comunidad lingüística hispánica y una sorprendente infidelidad en la asignación de la autoría, por culpa de la ignorancia de algunos de los difusores de esta obra. Recordemos el texto francés:

Sur mes cahiers d'écolier
Sur mon pupitre et les arbres
Sur le sable sur la neige
J'écris ton nom

Sur toutes les pages lues
Sur toutes les pages blanches
Pierre sang papier ou cendre
J'écris ton nom

Sur les images dorées
Sur les armes des guerriers
Sur la couronne des rois
J'écris ton nom

Sur la jungle et le désert
Sur les nids sur les genêts
Sur l'écho de mon enfance
J'écris ton nom

Sur les merveilles des nuits

⁵ "Meditación". *Marea del silencio*, de Rafael Múgica (1935). En *Poesía*, de Gabriel Celaya. Selección de Ángel González. Círculo de Lectores, Barcelona, 1990, págs. 29-30.

Sur le pain blanc des journées
Sur les saisons fiancées
J'écris ton nom
Sur tous mes chiffons d'azur
Sur l'étang soleil moisi
Sur le lac lune vivante
J'écris ton nom

Sur les champs sur l'horizon
Sur les ailes des oiseaux
Et sur le moulin des ombres
J'écris ton nom

Sur chaque bouffée d'aurore
Sur la mer sur le bateaux
Sur la montagne démente
J'écris ton nom

Sur la mousse des nuages
Sur les sueurs de l'orage
Sur la pluie épaisse et fade
J'écris ton nom...

Sur la vitre des surprises
Sur le lèvres attentives
Bien au-dessus du silence
J'écris ton nom

Sur mes refuges détruits
Sur mes phares écroulés
Sur les murs de mon ennui
J'écris ton nom

Sur l'absence sans désirs
Sur la solitude nue
Sur les marches de la mort
J'écris ton nom
Sur la santé revenue
Sur le risque disparu
Sur l'espoir sans souvenir
J'écris ton nom

Et par le pouvoir d'un mot
Je recommence ma vie
Je suis né pour te connaître
Pour te nommer
Liberté.⁶

⁶ *Anthologie de la Poésie française*, de Georges Pompidou, Librairie Hachette, Paris, 1961. Aunque nos parece una decisión lamentable, la versión del poema incluida en la antología es incompleta.

Comencemos por las traducciones literarias. Podemos considerar literal esta primera traducción de Álvarez Ortega:

En mis cuadernos escolares
En mi pupitre y en los árboles
En la arena en la nieve
Yo escribo tu nombre

En todas las páginas leídas
En todas las páginas blancas
Piedra sangre papel o ceniza
Yo escribo tu nombre

En las estampas doradas
En las armas de los guerreros
En la corona de los reyes
Yo escribo tu nombre

En la jungla y el desierto
En los nidos en la retama
En el eco de mi infancia
Yo escribo tu nombre

En la maravilla de las noches
En el pan blanco de los días
En las estaciones novias
Yo escribo tu nombre

En todos mis trapos de azul
En el estanque sol enmohecido
En el lago luna viva
Yo escribo tu nombre

En los campos en el horizonte
En las alas de los pájaros
Y en el molino de las sombras
Yo escribo tu nombre

En cada bocanada de la aurora
En el mar en los barcos
En la loca montaña
Yo escribo tu nombre

En el musgo de las nubes
En el sudor de la tormenta
En la lluvia densa y desabrida
Yo escribo tu nombre

En las formas centelleantes
En las campanas de los colores

En la verdad física
Yo escribo tu nombre

En los senderos despiertos
En los caminos desplegados
En las plazas desbordantes
Yo escribo tu nombre

En la lámpara que se enciende
En la lámpara que se apaga
En mis casas reunidas
Yo escribo tu nombre

En el fruto dividido
Del espejo y de mi cuarto
En mi lecho concha vacía
Yo escribo tu nombre

En mi perro goloso y tierno
En sus orejas enhiestas
En su pata torpe
Yo escribo tu nombre

En el trampolín de mi puerta
En los objetos familiares
En la oleada del fuego bendito
Yo escribo tu nombre

En la carne entregada
En la frente de mis amigos
En cada mano que se tiende
Yo escribo tu nombre

En el cristal de las sorpresas
En los labios atentos
Por encima del silencio
Yo escribo tu nombre

En mis refugios destruidos
En mis faros derrumbados
En los muros de mi tedio
Yo escribo tu nombre
En la ausencia sin deseos
En la soledad desnuda
En los peldaños de la muerte
Yo escribo tu nombre

En la salud recobrada
En el peligro desaparecido
En la esperanza olvidada
Yo escribo tu nombre

Y por el poder de una palabra
Empiezo de nuevo mi vida
He nacido para conocerte
Para nombrarte

Libertad.⁷

La Masonería Ibero-Americana en Internet nos recibe con otra traducción del poema. Su vocación también es literal y su contraste con la anterior de Ortega es muy interesante:

En mis cuadernos de escolar
en mi pupitre en los árboles
en la arena y en la nieve
escribo tu nombre.
En las páginas leídas
en las páginas vírgenes
en la piedra la sangre y las cenizas
escribo tu nombre.
En las imágenes doradas
en las armas del soldado
en la corona de los reyes
escribo tu nombre.
En la selva y el desierto
en los nidos en las emboscadas
en el eco de mi infancia
escribo tu nombre.
En las maravillas nocturnas
en el pan blanco cotidiano
en las estaciones enamoradas
escribo tu nombre.
En mis trapos azules
En el estanque de sol enmohecido
En el lago de las vivientes lunas
Escribo tu nombre.
En los campos en el horizonte
en las alas de los pájaros
en el molino de las sombras
escribo tu nombre.
En cada suspiro de la aurora
En el mar en los barcos
En la montaña desafiante
Escribo tu nombre.
En la espuma de las nubes
en el sudor de las tempestades
en la lluvia menuda y fatigante
escribo tu nombre.
En las formas resplandecientes

⁷ *Poesía francesa contemporánea (1915-1965). Antología bilingüe.* Tomo I, de M. Álvarez Ortega. Akal (bolsillo 111), 1983, 2ª edic. En este caso la traducción lo es del poema completo.

En las campanas de colores
 En la verdad física
 Escribo tu nombre.
 En los senderos despiertos
 en los caminos desplegados
 en las plazas desbordantes
 escribo tu nombre.
 En la lámpara que se enciende
 en la lámpara que se extingue
 en la casa de mis hermanos
 escribo tu nombre.
 En el fruto en dos cortado
 en el espejo de mi cuarto
 en la concha vacía de mi lecho
 escribo tu nombre.
 En mi perro glotón y tierno
 en sus orejas levantadas
 en su patita coja
 escribo tu nombre.
 En el quicio de mi puerta
 en los objetos familiares
 en la llama de fuego bendecido
 escribo tu nombre.
 En la carne que me es dada
 en la frente de mis amigos
 en cada mano que se tiende
 escribo tu nombre.
 En la vitrina de las sorpresas
 en los labios displicentes
 más allá del silencio
 escribo tu nombre.
 En mis refugios destruidos
 en mis faros sin luz
 en el muro de mi tedio
 escribo tu nombre.
 En la ausencia sin deseo
 en la soledad desnuda
 en las escalinatas de la muerte
 escribo tu nombre.
 En la salud reencontrada
 en el riesgo desaparecido
 en la esperanza sin recuerdo
 escribo tu nombre.
 Y por el poder de una palabra
 vuelvo a vivir
 nací para conocerte
 para cantarte
 Libertad.⁸

⁸ Cf. <http://www.msnr.org/Español/mason13.htm> .

La simple comparación superficial entre ambas traducciones, comenzando por la supresión de la disposición gráfica, pone de manifiesto que, pese a la multitud de diferencias lingüísticas, la **semejanza en la ahormación sintáctica** es lo que sostiene la traducción en última instancia. En efecto, si recurrimos, por razones de tiempo, a una comparación de las dos primeras estrofas de ambas traducciones, no hay en ellas un verso en el que no haya una variación:

En mis cuadernos escolares/ En mis cuadernos de escolar
En mi pupitre y en los árboles/ en mi pupitre en los árboles
En la arena en la nieve/ en la arena y en la nieve
Yo escribo tu nombre/ escribo tu nombre

En todas las páginas leídas/ En las páginas leídas
En todas las páginas blancas/ en las páginas vírgenes
Piedra sangre papel o ceniza/ en la piedra la sangre y las cenizas
Yo escribo tu nombre/escribo tu nombre

Si Éluard levantara la cabeza, se sorprendería –además de esa antologización amputada de su poema, de la que seguimos sorprendiéndonos- al comprobar que su poema circula por Internet con su nombre debajo y conservando solamente una semejante disposición sintáctica. Según nuestras pesquisas, el origen de esta confusión se encuentra en la versión libre que del poema de Éluard realizó en 1976 Gian Franco Pagliaro como letra de canción. El texto cantado por Nacha Guevara sirvió, como tantos otros textos de este género, para acompañar los primeros pasos de democratización política y cultural en la España franquista. Salvando la reiteración estrófica que actúa como estribillo, la **única** semejanza es la reiteración sintáctica de las estructuras sintagmáticas. He aquí el texto⁹:

YO TE NOMBRO
Por el pájaro enjaulado
por el pez en la pecera
por mi amigo que está preso
porque ha dicho lo que piensa
por las flores arrancadas
por la hierba pisoteada
por los árboles podados
por los cuerpos torturados
yo te nombro libertad.

Por los dientes apretados

⁹ El texto se presenta como “basado en el poema “liberté” de P. Éluard”. Se incluye en el disco de larga duración: *Nacha de Noche*, de Nacha Guevara y Alberto Favero. Hispavox, S.A., Madrid, 1977, reedición de 1983.

por la rabia contenida
por el nudo en la garganta
por las bocas que no cantan
por el beso clandestino
por el verso censurado
por el joven exiliado
por los nombres prohibidos
yo te nombro, libertad.

Te nombro en nombre de todos
por tu nombre verdadero
te nombro cuando oscurece
cuando nadie me ve.

Escribo tu nombre
en las paredes de mi ciudad
tu nombre verdadero
tu nombre y otros nombres
que no nombro, por temor.

La idea perseguida
por los golpes recibidos
por aquel que no resiste
por aquellos que se esconden
por el miedo que te tienen
por tus pasos que vigilan
por la forma en que te atacan
por los hijos que te matan
yo te nombro, libertad.

Por las tierras invadidas
por los pueblos conquistados
por la gente sometida
por los hombres explotados
por los muertos en la hoguera
por el justo ajusticiado
por el héroe asesinado
por los fuegos apagados
yo te nombro, libertad.

Te nombro en nombre de todos
por tu nombre verdadero
te nombro cuando oscurece
cuando nadie me ve.

Escribo tu nombre
En las paredes de mi ciudad
tu nombre verdadero
tu nombre y otros nombres
que no nombro por temor
yo te nombro, libertad.

En una antología de cantantes de la música folklórica y popular de Chile editada en Internet (<http://members.tripod.com/-mgiuras/interprete/ialdunate.html>), se produce la confusión que anunciábamos: “El texto es de Paul Éluard, música de J.P. Pagliaro. Versión de la cantante Isabel Aldunate en una compilación que se llama “Voces de Libertad”. Producido y distribuido en Chile por Alerce, Producciones Fonográficas S.A., 1989”.

En otra página web editada en Caracas (Venezuela), este texto de la letra de la canción, bajo el título “Libertad”, figura, sin ningún otro tipo de comentario, con la firma de Paul Éluard (<http://puntodencuentro.virtualave.net/varios/poema4.html>). Se van acumulando variantes gráficas, estróficas y gramaticales que no afectan al molde sintáctico.

También por este mismo soporte informático, circulan de forma fragmentaria algunas estrofas del “auténtico” poema de Éluard. Nuevamente, se mantiene el molde sintáctico y varían el resto de elementos gramaticales, en estos casos hasta la traducción de la preposición francesa *sur*:

Sobre mis cuadernos de escolar
Sobre mi pupitre y los árboles
Sobre la arena sobre la nieve
Escribo tu nombre
.....
Sobre la maravilla de las noches
Sobre el pan blanco de los días
Sobre las estaciones desposadas
Escribo tu nombre
.....
Sobre mis refugios destruidos
Sobre mis faros desplomados
Sobre los muros de mi hastío
Escribo tu nombre
.....
Y por el poder de una palabra
Vuelvo a recomenzar mi vida
Yo nací para conocerte
Para nombrarte
Libertad¹⁰

¹⁰Cf. <http://www.guegue.com.ni/graffiti/poeticos.html> .

Lo reiteramos una vez más: el único factor constante que perdura en este curioso trueque de autorías, más propio de la Europa medieval, es la reiteración del mismo tipo de estructuración sintáctica.

El tipo particular de estructuración sintáctica que queremos estudiar es el de aquellos poemas constituidos casi exclusivamente por sintagmas. Cuando no disponíamos todavía del original italiano, nos preguntábamos si se correspondería la traducción española de Ángel Crespo, gran poeta y maestro de la traducción literaria, con el original italiano del poema "Toda desnuda" de Luciano Folgore:

TODA DESNUDA
A ti, desnuda ante la lampara rosa,
y los marfiles, las platas, las madreperlas,
llenos de reflejos
de tu carne dulcemente luminosa.

Un escalofrío en el tocador de seda,
un murmullo en la ventana entornada,
un hilo de olor, venido
de la noche, de las acacias en flor,
y una gran mariposa que ignora
que alrededor de ti
no se queman las alas
sino el alma.
(De *Ciudad veloz*)¹¹

La comparación nos demuestra que la correspondencia es parcial, aunque lo que en verdad nos interesa destacar es la voluntad del movimiento futurista de fabricar un nuevo tipo de estructuración sintáctica de la poesía. De forma magistral lo apunta Ángel Crespo en la *Introducción* a la antología mencionada:

"Fue el ya mencionado movimiento futurista el que empezó a romper con el estado de cosas esbozado y a dar forma a la contemporaneidad en sentido

¹¹ Cf. *Poetas italianos contemporáneos*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1994, pág. 76. Reproducimos la nota biográfica de Luciano Folgore: "Pseudónimo de Omero Vecchi, nacido en Roma el año 1888. Apenas empezada su carrera poética se unió al futurismo. Vivió en Florencia en torno al año 1920 y, a partir de *Liriche*, escribió una poesía más tradicional, incluida la compuesta para los niños. Destacó también por sus libros de parodias de poetas contemporáneos. Hizo frecuentes viajes por Europa, África y el Asia Menor. Fue funcionario, en Roma, del Ministerio de Gracia y Justicia. Murió en Roma en 1966. Sus poemas están reunidos en los libros *Fiammeggiando a l'aurora* (1910), *il canto dei motori* (1912), *Ponti sull'Oceano* (1914), *Cittá veloce* (1919), *Poeti allo specchio* (1926), *Musa vagabonda... gioconda e qualche volta profonda* (1927), *Poeti controluce* (1930), *Liriche* (1930), *il libro degli epigrammi* (1931), *Favoletti e strambotti* (1934), *Poesie scelte* (1940), *il libro delle favole* (1956)". (Ibidem, pág. 59).

estricto de la cultura italiana en general y de la poética en particular... **Este último texto programático** (*Manifiesto técnico de la literatura futurista*, aparecido en francés en 1912) **propone la liberación de las palabras mediante la destrucción de «la vieja sintaxis hereditaria», derivada del periodo latino, disponiendo los substantivos al acaso de la inspiración, así como la abolición del adjetivo, con objeto de que el substantivo nudo conserve su valor esencial; el uso del verbo en infinitivo, la abolición del adverbio y de la puntuación y el establecimiento en el texto poético de «una graduación de analogías cada vez más vasta», con lo que no hace sino recurrir a una de las características de la poesía simbólica de todos los tiempos, fundamentada en supuestos de carácter espiritual enteramente ajenos a las intenciones del futurismo. La consecuencia de esta toma de posición es que «la poesía debe ser una sucesión ininterrumpida de imágenes nuevas, sin lo cual no hay más que anemia y clorosis».** También declara este manifiesto **la necesidad de destruir el yo de la literatura; es decir, «toda la psicología».** Con esto último es con lo que menos influiría el futurismo en las dos mayores corrientes literarias que no tardarían en disputarle con éxito el terreno, la de **los vocianos**, a la que en seguida nos referiremos, y **la hermética**, puesto que ambas llevaron a cabo **una reforma del lenguaje poético mediante la aplicación no programática ni llevada a rajatabla, pero no por ello menos notable, de la reforma de la sintaxis y de la puntuación -cuando ésta no fue sencillamente suprimida- y de un uso no tradicional de las partes de la oración y muy particularmente del verbo en el caso de los herméticos. De la misma manera, el cultivo de la imagen fue particularmente intenso en algunos de los vocianos y en el hermetismo en general pero, en cambio, no fue llevada a cabo la abolición del yo, que habría supuesto la de la poesía lírica, ni por los mismos futuristas...**

Por lo demás, y **en lo que a las palabras en libertad y a la destrucción de la sintaxis se refiere, hay que considerar que tanto los futuristas como los herméticos tuvieron en cuenta el modelo de Mallarmé**, y muy en especial el de su célebre *Coup de dés*. Piénsese, por ejemplo, que si Marinetti publicó en 1916 un volumen de traducciones de este poeta, Ungaretti, uno de los artífices de la nueva versificación italiana, publicó en 1947

las suyas de *L'Après-midi d'un faune* y del *Monologue d'un faune*, con litografías de Carlo Carrá, uno de los primeros pintores futuristas...

El futurismo nació con la pretensión de ser un movimiento cultural no exclusivamente italiano, del mismo modo que no fue exclusivamente italiana la formación cultural de Marinetti, cuyo lenguaje literario fue el francés, sino antes bien de carácter internacional, aspiración que consiguió en gran parte, como demuestran su influencia en los caligramas de Apollinaire, en la poesía cubista y en Dadá, así como en los futuristas rusos, encabezados por Mayakovski, en los ultraistas españoles -¿quien no recuerda las «imágenes múltiples» de la poesía creacionista de Gerardo Diego, caso no único de la gran importancia de la imagen en la poesía española de la primera mitad de nuestro siglo?-, en los portugueses de Orpheu y, muy particularmente, en Álvaro de Campos, el heterónimo de Fernando Pessoa, en los también lusos de *Portugal Futurista* y en los brasileños de la Semana de Arte Moderna de Sao Paulo, por no citar más que unos pocos ejemplos".¹²

Esta voluntad de nuevas formas de expresión poética se corresponde con la predisposición estructural de las unidades lingüísticas a individualizarse como moldes autónomos de producción textual. Retornando al discurso teórico-lingüístico, en el nivel sintáctico es la unidad *sintagma* la que actúa como *fábrica estilística*. A pesar de las dificultades históricas en su propuesta definitiva como unidad gramatical, la unidad intermedia entre palabra y oración se nos presenta como *estilema* tanto en los usos escritos como en los usos orales de la lengua.

Desde este punto de vista, desde la vertiente escritural, el problema que se plantea es el de si puede considerarse el sintagma como un *molde, patrón o recurso estilístico*, equiparable - aunque la analogía es extrema- a un tipo de verso o de estrofa. Aun cuando no es posible generalizar en este terreno, sí podemos afirmar que *determinados tipos de sintagmas* se han especializado como *moldes* o construcciones recurrentes en determinados tipos de textos, especialmente poéticos, publicitarios y periodísticos.

En el caso español, el Modernismo y el género periodístico se dieron la mano. Como ha señalado Francisco Ynduráin a propósito de las construcciones *N de N*: "en la literatura francesa está bien documentada la progresiva invasión de las frases nominales y acaso, pienso, el desarrollo de la prensa diaria no haya

sido ajeno a ello."¹³ Formula como hipótesis que la generalización en el discurso literario de este tipo de construcciones (*el abejero de la tarde, el ágata de sus picos, el moscardón verde de la pesadilla, el sacrilegio de sus ojos verdes, etc.*) es por influencia del modernismo. En efecto, en la lengua literaria modernista y postmodernista se llega con el uso de estas construcciones a *un empalago de discurso: "Aun sin un cómputo puntual, en la lectura atenta simplemente, llama la atención esa clase de frases nominales. Parece, pues, un rasgo de estilo, cultivado."*¹⁴

Continuando con la poesía italiana, en paralelo con el período modernista de la literatura española, este tipo de rasgo de estilo, sorprendentemente, apenas lo encontramos en la poesía de Gabriele D´Annunzio. En la edición crítica que para la editorial Garzanti preparó Federico Roncoroni¹⁵, sólo encontramos un caso claro:

OFFERTA VOTIVA

Pan, una melagrana che ride del suo numeroso
riso vermiglio pe' semiaperti labbri;
e su 'l fogliuto gambo un pingüe da l'aggrinzita
pelle caudato ombelicato fico;
e una matura oliva che sta ne la sua salamoia
a insaporirsi; e senza mallo una fresca noce;
anche un racemo denso di turgidi acini, negro,
simile a una ricciuta chioma d'efebo; e due
mele cotogne, quasi gemelle in tuniche d'oro;
e un cetriuolo su la sua foglia; e due
pere, sugosa l'una ch'estingue la sete, aspra l'altra
ch'eccita al bere il bevitore; e alcune
mandorle sì tènere che temono d'esser mordute;
ed una pina ancóra chiusa da la tenace
resina; e bene intrise cinque focacce untuose
sopra una tavoletta nitida; e alquanto miele
flavo; e un vassel di puro nardo; e una tazza d'argilla
da l'ansa duplice, ove il caprino latte
quagliasi; e vino mero che tratto fu per lo spillo
prudentemente senza turbar la botte:
Pan, queste offerte agresti ti sacra ne l'antro Lamone
arcade e di più ricche te ne promette intanto
se ne la nova gara del flauto, o Pan, tu l'assista
e invisibile spiri ne 'suoi calami.
Io non a te i frutti ma i sette calami arguti
sacro, bene contesti con redolente cera.

¹² En Ángel Crespo, O.C., págs. 14-17.

¹³ Cf. "Notas sobre frases nominales", p. 613, en *Studia Hispánica in honorem R. Lapesa*, I, Gredos, Madrid, 1972, pp. 609-618.

¹⁴ Cf. *Ibidem*, p. 618.

¹⁵ *Poesie*, Garzanti, Milán, 1978, págs. 23-27.

Largo sii tu di frutti a me ne la breve stagione:
ai miei piaceri, Pan, e a la dolce Ospite!

Podría esperarse una presencia mayor en un poeta como Giuseppe Ungaretti, habida cuenta de su relación con los poetas futuristas y surrealistas que antes señalábamos en la cita de Crespo. Sin embargo, de la selección de 106 poemas realizada por Giovanni Raboni¹⁶ sólo uno se puede encuadrar en este molde constructivo:

STASERA
Versa il 22 maggio 1916

Balaustrata di brezza
Per appoggiare stasera
La mia malinconia

Pero será en algunos poetas vanguardistas y en las diversas modalidades de escritura caligramática donde vamos a encontrar en estado puro y con mayor frecuencia este recurso. En el caso de la literatura española del siglo pasado, fue durante el periodo inicial de la formación literaria de algunos poetas de la llamada Generación del 27 cuando, en consonancia con los planteamientos futuristas que acabamos de mencionar, encontramos numerosos poemas concebidos desde la tendencia objetivadora (ausencia de sujeto y de las implicaciones semánticas del predicado) al prescindirse - o disminuirse- la estructura proposicional. El grado más alto se alcanza en poemas caligramáticos, plasmaciones del afán descriptivista y del deseo de brevedad, con la consiguiente celeridad en el ritmo versal. Este ramillete de poemas de Rafael Alberti sirve de lujoso comprobante para el tipo de construcción que estamos presentando:

AURORA del silencio y de la pena,
amiga.
Amiga de la honda tierra.
Aurora de la honda tierra.

Como arroyo dulce derramado,
amiga.
Amiga del hondo llanto.
Aurora del hondo llanto.

Daga de amor ardiendo en la garganta,

¹⁶ *Vita d'un uomo. 106 poesie (1914-1960)*, Mondadori, Milán, 1979, pág. 31.

amiga.
Amiga de la honda llama.
Aurora de la honda llama.

Sol te quisiera en nuestra dura sombra,
amiga.
Amiga de la honda aurora.
Aurora de la honda aurora.

Amiga.
Amiga.¹⁷

CABELLOS
finos
cabellos
riiizaaadoos
y desriiizaaadooooos
axilas
m o n u s
n e n
t e V
de
mano a tientas invisible
secreto¹⁸

LAS MARIPOSAS
los peces
las hojas
las hojas del agua
las
firmas
de
los ja
re pá r
fle los o
jos s
silencio
silencio que los enlaza¹⁹

OOOH LOS ENREDOS ALTOS
los
hiii

¹⁷ Cf. Rafael Alberti: *Abierto a todas horas (1960-1963)*, Afrodisio Aguado, S.A., Madrid, 1964, pp. 51-52.

¹⁸ Cf. *Ibíd.*, "Escrito en el aire" (9 poemas para 9 dibujos de León Ferrari), p. 99.

¹⁹ Cf. *Ibíd.*

loos
de
las
nubes
las madejas
deshechas
de
los
cielos
lejanos²⁰

Melancolía en el sur
- interior. Siesta-
Al borde de la ventana
un vaso de agua olvidada.

Sobre el ajedrez del sueño
el caballo del silencio
y el blanco alfil del ensueño
envuelto en su limpia capa.
Vidriera de plata,
bastidor dormido,
jazmín destejido,
dedal
y aguja enhebrada...

(La luna cayó en la tarde.
Quedó el ovillo en el aire...)
(De *País*, 1924-25)²¹

Volvamos otra vez al condicionamiento sintáctico en la traducción de este tipo de textos. Pasando de la potencia al acto, recurrimos esta vez a algunos poemas del libro de Jacques Prévert *Paroles*²²:

CHANSON DE L' OISELEUR
L'oiseau qui vole si doucement
L'oiseau rouge et tiède comme le sang
L'oiseau si tendre l'oiseau moquer
L'oiseau qui soudain prend peur
L'oiseau qui soudain se cogne
L'oiseau qui voudrait s'enfuir
L'oiseau seul et affolé
L'oiseau qui voudrait vivre
L'oiseau qui voudrait chanter

²⁰ Cf. *Ibidem*.

²¹ Cf. Manuel Altoaguirre.

²² *Paroles*, Éditions Gallimard, 1972. Páginas 153, 162, 186, 187, 205, 206, 207, 232 y 233 respectivamente.

L´oiseau qui voudrait crier
L´oiseau rouge et tiède comme le sang
L´oiseau qui vole si doucement
C´est ton coeur jolie enfant
Ton coeur qui bat de l´aile si tristement
Contre ton sein si dur si blanc.

LES BELLES FAMILLES

Louis I
Louis II
Louis III
Louis IV
Louis V
Louis VI
Louis VII
Louis VIII
Louis IX
Louis X (dit le Hutin)
Louis XI
Louis XII
Louis XIII
Louis XIV
Louis XV
Louis XVI
Louis XVIII
Et plus personne plus rien...
qu´est-ce que c´est que ces gens-là
qui ne sont pas foutus
de compter jusqu´à vingt?

PREMIER JOUR

Des draps blancs dans une armoire
Des draps rouges dans un lit
Un enfant dans sa mère
Sa mère dans les douleurs
Le père dans le couloir
Le couloir dans la maison
La maison dans la ville
La ville dans la nuit
La mort dans un cri
Et l´enfant dans la vie.

LE MESSAGE

La porte que quelqu´un a ouvert
La porte que quelqu´un a refermé
La chaise où quelqu´un s´est assis
Le chat que quelqu´un a caressé
Le fruit que quelqu´un a mordu
La lettre que quelqu´un a lue
La chaise que quelqu´un a renversée
La porte que quelqu´un a ouverte
La route où quelqu´un court encore
Le bois que quelqu´un traverse

La rivière où quelqu'un se jette
L'hôpital où quelqu'un est mort.

INVENTAIRE

Une pierre
deux maisons
trois ruines
quatre fossoyeurs
un jardin
des fleurs

un raton laveur

une douzaine d'huîtres un citron un pain
un rayon de soleil
une lame de fond
six musiciens
une porte avec son paillason
un monsieur décoré de la légion d'honneur

un autre raton laveur

un sculpteur qui sculpte des Napoléon
la fleur qu'on appelle souci
deux amoureux sur un grand lit
un receveur des contributions une chaise trois dindons
un ecclésiastique un furoncle
une guêpe
un rein flottant
une écurie de courses
un fils indigne deux frères dominicains trois sauterelles
un strapontin
deux filles de joie un oncle Cyprien
une Mater dolorosa trois papas gâteau deux chèvres de
Monsieur Seguin
un talon Louis XV
un fauteuil Louis XVI
un buffet Henri II deux buffets Henri III trois buffets Henri IV
un tiroir dépareillé
une pelote de ficelle deux épingles de sûreté un monsieur
agé
une Victoire de Samothrace un comptable deux aides-
comptables un homme du monde deux chirurgiens
trois végétariens
un cannibale
une expédition coloniale un cheval entier une demi-
pinte de bon sang une mouche tsé-tsé
un homard à l'américaine un jardin à la française
deux pommes à l'anglaise
un face-à-main un valet de pied un orphelin un poumon

d´acier
un jour de gloire
une semaine de bonté
un mois de Marie
une année terrible
une minute de silence
une seconde d´inattention
et...

cinq ou six ratons laveurs

un petit garçon qui entre à l´école en pleurant
un petit garçon qui sort de l´école en riant
une fourmi
deux pierres à briquet
dix-sept éléphants un juge d´instruction en vacances
assis sur un pliant
un paysage avec beaucoup d´herbe verte dedans
une vache
un taureau
deux belles amours trois grandes orgues un veau marengo
un soleil d´Austerlitz
un siphon d´eau de Seltz
un vin blanc citron
un Petit Poucet un grand pardon un calvaire de pierre
une échelle de corde
deux soeurs latines trois dimensions douze apôtres mille
et une nuits trente-deux positions six parties du
monde cinq points cardinaux dix ans de bons et
loyaux services sept péchés capitaux deux doigts
de la main dix gouttes avant chaque repas trete
jours de prison dont quinze de cellule cinq minutes
d´entracte

et...

plusieurs ratons laveurs.

CORTÈGE

Un vieillard en or avec une montre en deuil
Une reine de peine avec un homme d´Angleterre
Et des travailleurs de la paix avec des gardicas de la mer
Un hussard de la farce avec un dindon de la mort
Un serpent à café avec un moulin à lunettes
Un chasseur de corde avec une pipe en retraite
Un chiard en habit noir avec gentleman au maillot
Un compositeur de potence avec un gibier de musique
Un ramasseur de conscience avec un directeur de mégots
Un repasseur de Coligny avec un amiral de oiseaux
Une petite soeur du Bengale avec un tigre de Saint-Vincent-de-
Paul

Un professeur de porcelaine avec un raccommodeur de philosophie
 Un contrôleur de la Table Ronde avec des chevaliers
 De la Compagnie du Gaz de Paris
 Un canard à Sainte-Hélène avec un Napoléon à l'orange
 Un conservateur de Samothrace avec une Victoire de cimetière
 Un remorqueur de famille nombreuse avec un père de haute mer
 Un membre de la prostate avec une hypertrophie de
 L'Académie française
 Un gros cheval in partibus avec un grand évêque de cirque
 Un contrôleur à la croix de bois avec un petit chanteur d'autobus
 Un chirurgien terrible avec un enfant dentiste
 Et le général des huîtres avec un ouvreur de Jésuites.

CANZONE DELL' UCCELLATORE

L'uccello che vola così dolcemente
 L'uccello rosso e tiepido come il sangue
 L'uccello tenero l'uccello canzonatore
 L'uccello che d'un tratto s'impaurisce
 L'uccello che d'un tratto sbatte in
 L'uccello che vorrebbe nascondersi
 L'uccello solo e sconvolto
 L'uccello che vorrebbe vivere
 L'uccello che vorrebbe cantare
 L'uccello che vorrebbe gridare
 L'uccello rosso e tiepido come il sangue
 L'uccello che vola così dolcemente
 È il tuo cuore graziosa fanciulla
 Il tuo cuore che batte così triste le sue ali
 Contro il tuo petto così duro e bianco.

LE BELLE FAMIGLIE

Luigi I
 Luigi II
 Luigi III
 Luigi IV
 Luigi V
 Luigi VI
 Luigi VII
 Luigi VIII
 Luigi IX
 Luigi X (detto l'Attaccabrighe)
 Luigi XI
 Luigi XII
 Luigi XIII
 Luigi XIV
 Luigi XV
 Luigi XVI
 Luigi XVIII
 e più nessuno più niente...
 ma che gente è mai questa
 che non ce l'ha fatta

a contare fino a venti?

PRIMO GIORNO

Lenzuola bianche in un armadio
Lenzuola rosse in un letto
Un figlio in una madre
La madre nelle doglie
Il padre davanti alla stanza
La stanza nella casa
La casa nella città
La città nella notte
La morte in un grido
E il figlio nella vita.

INVENTARIO

Una pietra
due case
tre ruderi
quattro becchini
un giardino
dei fiori

un orsetto lavatore

una dozzina d' ostriche un limone un pane
un raggio di sole
un' onda
sei musicisti
una porta col suo zerbino
un signore decorato con la legion d' onore

un altro orsetto lavatore

uno scultore che scolpisce Napoleoni
un fiore chiamato fiorrancio
un esattore delle tasse una sedia tre tacchini
un ecclesiastico un foruncolo
una vespa
un rene mobile
una scuderia di corse
un figlio indegno due frati domenicani tre cavallette uno
strapuntino
due puttane uno zio Cipriano
una *Mater dolorosa* tre padri come zucchero due capre
di Monsieur Seguin
un tacco Luigi XV
una poltrona Luigi XVI
un buffet Enrico II due buffet Enrico III tre buffet Enrico IV
un cassetto scompagnato
un gomito di spago una spilla da balia un anziano signore
una Vittoria di Samotraccia un contabile due aiutocontabili

un uomo di mondo due chirurghi tre vegetariani
 un cannibale
 una spedizione coloniale un cavallo intero una mezza pinta
 di buon sangue una mosca tse-tse
 un gambero all´americana un giardino alla francese
 due mele all´inglese
 un occhialetto un domestico un orfanello un polmone di acciaio
 un giorno di gloria
 una settimana di bontà
 un mese di Maria
 un´annata terribile
 un minuto di silenzio
 un secondo di disattenzione
 e...

cinque o sei orsetti lavatori

un ragazzino che entra a scuola piangendo
 un ragazzino che esce da scuola ridendo
 una formica
 due pietrine per l´accendino
 un paesaggio con tanta erba verde
 un mucca
 un toro
 due amori belli tre grandi organi un vitello alla marengo
 un sole d´Austerlitz
 un sifone di Selz
 un vino bianco limone
 un Pollicino una solenne processione un calvario di pietra
 una scala di corda
 due sorelle latine tre dimensioni dodici apostoli mille e una
 notte trentadue posizioni sei parti del mondo cinque
 punti cardinali dieci anni di buono e onesto servizio sette
 peccati capitali due dita della mano dieci gocce prima
 dei pasti trenta giorni di prigione di cui quindici de isolamento
 cinque minuti d´intervallo

e...

molti orsetti lavatori.

CORTEO

Un vecchio d´oro con l´orologio in lutto
 Una regina di fatica con un uomo d´Inghilterra
 E dei lavoratori della pace con dei tutori del mare
 Un ussaro della compagnia con lo zimbello della morte
 Un serpente da caffè e un macinino con gli occhiali
 Un cacciatore sulla corda con un funambolo in teste
 Un maresciallo di schiuma con una pipa a riposo
 Un neonato in smoking con un gentleman in fasce
 Un compositore da forca con un pendaglio di musica

Un raccattatore di coscienza con un direttore di cicche
 Un arrotino di Coligny con un ammiraglio di forbici
 Una suorina del Bengala con una tigre di San Vincenzo di Paola
 Un professore di porcellane con un aggiustatore di filosofia
 Un controllore della Tavola Rotonda con cavalieri della compagnia del del gas
 Un ´anatra a Sant ´Elena con un Napoleone all ´arancia
 Un guardiano di Samotracia con una Vittoria di cimiteri
 Un rimorchiatore de famiglia numerosa con un padre d ´alto mare
 Un membro della prostata con un ´ipertrofia dell ´Académie française
 Un grosso cavallo *in partibus* con un grande vescovo da circo
 Un controllore di sagrestia con un piccolo cantore d ´autobus
 Un chirurgo pestifero con un bambino dentista
 E il generale delle ostriche con un apritore di Gesuiti.

En estos poemas de Prévert se observa perfectamente la progresión en el uso de la unidad sintagma como patrón de estilo hasta llegar a su exclusividad en poemas que han sido considerados expresiones literarias de la *teoría de la deconstrucción*. Como se observa en la traducción italiana de los poemas, el grado de conservación de los tipos de estructuras sintácticas es absoluto. ¿Podría ser de otra manera?

En el caso del verso libre, el nivel sintáctico carece de la mayoría de dificultades específicas de la traducción de textos poéticos tantas veces decretada como imposible: *"todos los expertos están de acuerdo en que la adecuada traducción de un poema es algo realmente imposible"*, nos recuerda Esteban Torre, maestro en la teoría y práctica de la traducción de textos poéticos²³. En efecto, según él: *"Menos dificultades presenta aún la traducción del llamado verso libre, que no está sometido a ningún límite silábico ni a ninguna norma acentual. En este caso, los problemas que pueda ofrecer la traducción del TLO son exactamente los mismos que los de cualquier otro tipo de prosa artística, o literaria, o simplemente prosa de alguna complicación estilística"*.²⁴ Por el contrario: *"...en la traducción de un texto poético escrito en verso, la forma de la expresión está indisolublemente unida a la forma del contenido. Los elementos rítmicos del verso –sílabas, acentos, rima, aliteraciones- son un factor esencial para la percepción de los significados, cuyo sentido es específicamente poético, basado en el juego rítmico. O dicho de otro*

²³ *Teoría de la traducción literaria*, pág. 159, Síntesis, Madrid, 1994.

modo: el contenido morfosintáctico y semántico del poema viene a constituir el hilo conductor de la expresión rítmica".²⁵ Sin necesidad de proponer una traducción de naturaleza literal o directa²⁶ para este tipo de textos, podemos afirmar que este tipo particular de estructuras sintácticas, que más adelante caracterizaremos, constituyen un logema: "György Radó (1979) basa sus criterios de evaluación en el reconocimiento por parte del traductor de los logemas o unidades traductológicas –"diferentes de las unidades utilizadas en la teoría lingüística"- que existen en el texto original. El logema sería el elemento o unidad mínima que el traductor tiene que distinguir, primero, en el TLO, y luego reproducir en el TLT.

En realidad, el concepto de logema es excesivamente amplio, ya que su campo de aplicación se extiende desde el fonema, o la simple "letra", hasta la totalidad de la secuencia textual".²⁷

Lo que en los textos poéticos es decisión de estilo, en la escritura periodística y publicitaria (comercial y política) es consustancial a su esencia textual. Las diversas técnicas de escritura telegráfica y la existencia de los llamados microtextos (textos satélites o textos abreviados) así lo testimonian:

¡ Viven! **

21. 30 Tele 5. "Alive". 1992. Director: Frank Marshall.

Intérpretes: Ethan Hawke y Vincent Spano. EE.UU. 121 min. Aventuras Correcta dramatización a cargo de un antiguo colaborador de Steven Spielberg de un suceso real que tuvo lugar el 13 de octubre de 1972, cuando un avión que transportaba a un equipo de rugby y algunos acompañantes se estrelló en la cordillera andina y los escasos supervivientes del siniestro se vieron obligados a practicar el canibalismo para mantenerse con vida hasta su rescate ocurrido el 23 de diciembre de aquel año. Frank Marshall demuestra tener cualidades para el cine de acción en la impactante secuencia del accidente, si bien opta por estudio de caracteres de los diferentes protagonistas implicados en esta historia de supervivencia. *La verdad* (19-I-96)

A veces son ejercicios literarios los que motivan el uso de esta técnica sintáctica:

Señor...

Muy señor mío: Empresa sólo para una vez, por lo difícil, y de otro lado, empresa sin mérito y hasta completamente inútil, la de una segunda carta sin

²⁴ *Ibidem*, pág. 172.

²⁵ *Ibidem*, pág. 207.

²⁶ Recordemos las transferencias sintácticas tradicionales: calco y solecismo: "Como formas de traducción directa conceptúan Vinay y Darbelnet (1973:47) el préstamo y el calco, que no son en realidad más que simples transferencias lingüísticas, o que constituyen, si se quiere el "grado cero" de la traducción". *Ibidem*, pág. 126.

²⁷ *Ibidem*, pág. 148.

verbos. ¡ Abajo, pues, los escritos de semejante condición! Y adelante, adelante! vosotras, cartas sencillas, candorosas, y sin artificio de ninguna clase, como hijas de entendimiento lugareño, más que todo eso simpáticas en medio de vuestra rusticidad y aldeanismo.

Lejos por tanto de mi estimadísimo amigo, los afeites, los torneos y primores literarios tan ajenos de un cura de aldea, como del objeto de esta mi epístola. ¿Y después de todo a qué tan falsos dijese en una felicitación de días? Todo menos eso, pero sí entusiasta enhorabuena, así a usted como a su amado nieto, vivo retrato de un joven del siglo XIX, mancebo, según vocablo de nuestros clásicos, no menos famoso por su elegancia en el vestido, por su discreta diplomacia en saludos y plática, como por su prodigalidad en finas atenciones, lo mismo con los habituales paseantes del Parque y calle de Fernando, que con el obscuro empleado de... Sí mi bendición a entrambos, al abuelo y al nieto, pero lo más santo de esta bendición para el alma de usted, palacio de la fe y de la caridad; para usted mil veces más venerable que por sus canas, por su vejez pura y casto recogimiento, por sus virtudes, resplandores del cielo, y por sus rezos, desvelo de sus noches, ocupación del día, entretenimiento de las fiestas y fiestas de sus pascuas. Después de ustedes dos, y para nadie mejor que para su nieta un recuerdo, quizá inoportuno, de este vano escrutador de misterios impenetrables. Cariñosas memorias, pues, a esa niña, alegría de sus padres, vida y dulzura de su hermano, personificación de la prudencia en el trato de sus amigas, delicia, en fin, de los moradores de esa casa, asilo juntamente que regalada mansión de muy nobles y escondidas virtudes, ¡ Gallarda vida la suya! sí, envidiable por todo extremo y muy en armonía con los ensueños de su dulce ideal; ideal en verdad indescifrable y misterioso, así a los presumidos de su conocimiento, como a los ojos del profano vulgo; ideal siempre recóndito, ya en sus demostraciones de aversión a la estéril vanidad femenil (hija de Eva y heredera universal de sus pasiones), ya en la misma representación de aquel maravilloso semblante de Nuestra Señora de Lourdes en el inaudito espectáculo de su inefable aparición a la sencilla Bernardita.

Ninguna noticia más agradable para mi amigo D. Mamerto, después del imparcial juicio sobre su hijo, que la noticia de mi último hallazgo: un libro áureo con tantos diamantes como palabras, con menos donaire que el buen Sancho; con un estilo galano y seductor por lo castizo; libro, en suma, sin género de encarecimiento, el más lindo y discreto de su clase, por tanto, el más adecuado para las tareas de nuestra humilde y reducida Academia, y no poco útil también para venganza de los tuertos y desaguizados de algunos descomedidos caballeros contra la hermosa princesa Dulcinea, nuestra lengua: la hermosa lengua de Cervantes. ¡ Memorias y alusiones para todos en general! ¿Y nada de particular para mi excelente amigo el Sr. D. Juan Pacheco? ¡ Ah! para este señor, el más delicado de mis recuerdos y la promesa de mi perpetuo afecto.

Don Victoriano, indicio cierto de fin de esta carta, la conclusión del papel, pero no del mucho afecto hacia usted del más devotísimo, si bien el último de sus amigos.

C. C.

De Vallecas, a 22 de Diciembre de 1882.

(Material preparado por el Dr. Gerd Wotjak bajo el título "El aporte del verbo al texto" en el XXIII Curso de Lingüística Textual, Murcia, 2000)

No es tampoco fruto de la casualidad la frecuencia del sintagma como tipo de vehículo formal en los *títulos*, los *titulares de prensa* y en los *eslóganes publicitarios* y *políticos*, igualmente razones de brevedad, eficacia, facilidad de memorización, cantabilidad²⁸ y capacidad de sugerencia pueden explicar este hecho. De la misma forma que el movimiento futurista planteaba la necesidad de una nueva sintaxis, la formación de los periodistas incluye el dominio de técnicas lingüísticas de abreviación, especialmente en la redacción de titulares: "Deberá preferirse la palabra corta a la larga; la simple a la compleja; la concreta a la abstracta; la castellana a la escrita en un idioma vernáculo o extranjero... Cada idea deberá expresarse, si es posible, en una oración y la información deberá redactarse empleando frases no excesivamente largas".²⁹ A veces se ha cuestionado la corrección de las construcciones sintácticas en este tipo de textos. El ahorro de espacio fuerza a cancelar elementos gramaticales normativamente necesarios: artículos, verbos, partículas de relación, etc., en una especie de *pidginización*. Sin embargo, son muchos los autores que proponen la existencia de estilo abreviado (*abbreviated mode*)³⁰, de un nuevo género literario (*block language*)³¹ o de tipos de textos especiales (*little texts* o *microtextos*)³²: títulos,

²⁸ No debe resultar sorprendente que la mayoría de poemas señalados, especialmente en el caso de Prévert, hayan sido también cantados.

²⁹ En *Libro de estilo de ABC*, Ariel, Barcelona, 1993. Véase también el *Manual de estilo de TVE*, de Salvador Mendieta, Labor, Barcelona, 1993, especialmente págs. 13-24.

³⁰ Como explica López Maestre, Leech distingue: "...las categorías de *"discursive mode"* y *"disjunctive and abbreviated modes"*, estando el *"abbreviated mode"* incluido en el *"disjunctive mode"*, y distinguiéndose ambos del *"discursive mode"* típico del discurso ordinario por el uso característico de ciertas peculiaridades gramaticales. En el *"discursive mode"* las oraciones muestran las estructuras que recogen las gramáticas prescriptivas, por el contrario el *"disjunctive mode"* incluye aquellas estructuras que, aunque no poseen la estructura gramatical de una oración completa, funcionan como oraciones independientes. "La diferencia entre la gramática discursiva y la disjuntiva es que en la gramática discursiva las cláusulas menores y las de verbo en forma no personal son subordinadas mientras que en la gramática disjuntiva funcionan con independencia"... Según Leech, el *"disjunctive mode"* se usa en aquellos contextos en los que, por la razón que sea, el mensaje tiene un carácter exageradamente breve, de una simplicidad anormal (*"abnormally simple nature"*), siendo mucha de la información transmitida a través de la deducción de las circunstancias que rodean al mensaje. Como ejemplos menciona: *"public notices, signs and signposts, posters, catalogues, inventories and other tabulated materials, postal addresses, labels and trade-marks, titles and headings"* G. N. Leech (1966:90)...Una subcategoría del *"disjunctive mode"* es el *"abbreviated mode"*, en su opinión, característico de aquellos mensajes que han de ser necesariamente breves debido a restricciones de tiempo o espacio, tales como telegramas y titulares de prensa. En este tipo de textos, los factores situacionales (incluyendo aspectos de la presentación visual) son muy importantes".

³¹ López Maestre presenta en su trabajo los contenidos del que, en su opinión, es uno de los estudios más cualificados, *A comprehensive grammar of the english language headlines: block language*, de R. Quirk, S. Greenbaum, G. Leech y Jan Svartik: "Según

telegramas, dedicatorias, rótulos, tarjetas, etiquetas (señalética, en general), apuntes, recetas, prospectos, manuales de instrucciones, etc.

Como señalábamos antes, esta acuñación literaria tiene su correspondencia en la lengua hablada. Los sintagmas se propugnan también como moldes o patrones entonativos³³. Con el recurso a los fenómenos

estos autores, 'block language' se utiliza en las etiquetas, títulos, titulares, encabezamientos, anuncios generales y anuncios publicitarios, así como en postales, telegramas y telexes. Señalan que los ejemplos más simples de "block language", a menudo, son estructuras que no se ajustan al canon de la oración tradicional y consisten en un nombre, una frase nominal o una cláusula nominal aislada. No se requiere la presencia de un verbo, ya que... todo lo necesario para la comprensión del mensaje es provisto por el contexto... dicen que el fenómeno de que la elipsis, o llamémoslo "abreviación", no deja de ser un fenómeno corriente en inglés, que aparece en muchos otros casos. Por ejemplo, en el lenguaje que se emplea al dar instrucciones... En conversación informal también se omiten palabras frecuentemente, ya que cualquier ambigüedad se resuelve gracias al contexto. También destacan... el uso de "abbreviated sentences" en los comentarios deportivos... Lo más interesante en nuestra opinión es el hecho de que en una gramática del prestigio y la importancia de *A Comprehensive Grammar of the English Language* tenga su lugar el "block language". Es esta una clara señal de la plena aceptación de esta variedad de lenguaje como parte integrante de pleno derecho del acervo cultural del idioma inglés, que contrasta llamativamente con los comentarios de los lingüistas de los años 20... Estimamos de suma importancia que se abandonen concepciones rigurosamente prescriptivistas de las gramáticas tradicionales a ultranza y se acepten estos usos lingüísticos tal y como son, como registros firmemente establecidos en el idioma inglés".

³² Recurriendo nuevamente a la opinión de López Maestre: "También Michael Halliday en su *Functional Grammar*" incluye uno de los capítulos finales sobre el "block language", aunque como es frecuente en Halliday, cambiando ligeramente el nombre, y denominándolo "little texts" (1985:372). Su definición de esta variedad de lenguaje es muy simple y a la vez similar a la de Leech. "Little texts" son aquellos textos a los que su contexto de situación condiciona a ser necesariamente cortos. Dentro de "little texts" integra telegramas, titulares de prensa, títulos, etiquetas, ciertos tipos de instrucciones (como recetas de cocina, por ejemplo), señales y posters, y los apuntes que se toman en conferencias, en clase, etc. No se olvida este autor de incluir el lenguaje de los niños pequeños en transición al total desarrollo de la lengua materna (cuando un pequeño dice "more meat!, man clear cart!").

³³ Nos puede servir de enlace la presentación que de la obra de R. Kevelson (*The inverted Pyramid*, 1977) hace la profesora López Maestre: "Una de las más interesantes es la relación que establece entre los titulares y el lenguaje poético y artístico. Kevelson trata de encontrar una forma de identificar aquellos signos propios del sistema de los mensajes de los titulares que son análogos a los tipos de convenciones que funcionan semióticamente en la poesía, drama y en todas las manifestaciones artísticas... Asegura que los periódicos han integrado en su propia estructura formas y valores propios de otras manifestaciones artísticas como la aliteración, la metáfora, uso de patrones acentuales y de métrica, yuxtaposición, perspectiva, caligrafía, espacio, colores. En su opinión el lenguaje de los titulares está marcado estéticamente... En el capítulo 4 titulado *Style and Statement in American Headlines* se ocupa de examinar la relación entre la acentuación y la métrica de los titulares y el estilo de los mismos... Asegura que la acentuación se usa para reforzar el significado tanto semántico como afectivo y temático. Comenta que así como la unidad de un poema es la línea, cada línea de un titular de prensa es una unidad que, estilísticamente hablando, corresponde al verso en poesía... Al ser, generalmente, el ritmo prosódico del inglés moderno el pentámetro yámbico (10 sílabas y 5 acentos) cualquier "desplazamiento del punto métrico que ocurre en una línea

suprasegmentales (*énfasis, acento y entonación*) se pone de manifiesto que el sintagma - los distintos tipos de sintagmas- está delimitado suprasegmentalmente de forma sistemática, esto es, que se puede establecer un *patrón entonativo sintagmático*³⁴. Las respuestas que constatan este hecho oscilan entre la confirmación fehaciente de este fenómeno en tipos de sintagmas determinados y la constatación de la tendencia de esta unidad a facilitar la delimitación entonativa básica de una lengua.

La primera perspectiva es defendida entre otros (R. Balbín, K. Spang) por Antonio Quilis. En colaboración con J. A. Fernández define la fonosintaxis como: *"Las modificaciones que sufren los fonemas al agruparse, con las palabras, dentro del período."*³⁵ Como unidad superior a la palabra establecen el *sirrema*, entendido como: *"la agrupación de dos o más palabras que constituyen una unidad gramatical perfecta, unidad tonal, unidad de sentido, y que además forman la unidad intermedia entre la palabra y la frase."*³⁶ Las palabras que constituyen el sirrema no admiten la realización de una pausa en su interior. Forman siempre sirrema las siguientes uniones de palabras: 1) el artículo y el sustantivo: *el-carro*; 2) el pronombre átono y el elemento que en la cadena hablada viene a continuación de él o al que se une: *di-le, le-dijeron*; 3) el adjetivo y el sustantivo, o viceversa: *el-perro-blanco*; 4) el sustantivo y el complemento determinativo: *el-perro-de-Luis*; 5) los tiempos compuestos de los verbos: *he-comido*; 6) los elementos constitutivos de las perífrasis o frases verbales: *Hemos-dejado-de-ser*; 7) el adverbio y su verbo, adjetivo o adverbio: *Pasaron-bien los-más-destacados-alumnos*; 8) la conjunción y la parte del discurso que introduce: *Juan y-Pedro* y 9) la preposición con su término: *voy con-Juan*.

derivado del patrón métrico abstracto del pentámetro yámbico resultaría en una tensión métrica. El alargamiento o acortamiento de la línea, por el uso de metasílabas o de elipsis, también resultaría en tensión métrica. Esta tensión produciría un efecto *"turbador"* en los lectores..."La acentuación en los titulares sirve para comunicar eventos predecibles y no alarmantes; y también para señalar, por medio de señales de alerta, donde y cuando los lectores deberían prestar más atención.... que de costumbre. El acento cuenta el pulso del público, y de hecho, lo regula, como se mostró en el contraste entre la tensión que mostraban los titulares de guerra y los titulares de tiempos de paz, más relajados" (1977:66)".

³⁴ Véase una visión actualizada de estos problemas en Esteban Torre: *El ritmo del verso*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 1999.

³⁵ Cf. *Curso de fonética y fonología española*, p. 143, CSIC, Madrid, 1980 (10ª edc.), especialmente en el cap. XIII: "Fonosintaxis", pp. 143-151.

³⁶ Cf. *Ibidem*.

La mayoría de estas agrupaciones se explican por la necesidad de apoyo acentual de los miembros átonos, siendo estos grupos los que se mantienen siempre unidos: *“Fuera de estos casos, las relaciones entre las funciones de estas partes de la oración (sujeto-verbo, verbo-complementos, etc.) están sometidas a grandes variaciones, pudiendo concluir que no existe ningún tipo de fusión entre ellas; así su unión o su separación es completamente arbitraria, en contraposición a las partes antes mencionadas.”*³⁷

El sirrema es también tenido en cuenta desde el punto de vista métrico. Para Balbín: *“La frontera fónica pausal entre los eslabones de la cadena rítmica castellana, se corresponde en general con la pausa sintáctica, y habitualmente no rompe la unidad del vocablo ni la trabazón unitaria del sirrema o segmento de oración... de la sólida estabilidad de este hábito rítmico, se deriva por contraste el recurso de relevación expresiva llamado encabalgamiento. Consiste fundamentalmente en el desajuste entre pausa rítmica y pausa sintáctica, al constituirse los grupos melódicos que se integran en la estrofa.”*³⁸ Según A. Quilis: *“El encabalgamiento es un desajuste que se produce en la estrofa cuando una pausa versal no coincide con una pausa morfosintáctica.”*³⁹

Hay que tener en cuenta, para finalizar con esta perspectiva de estudio, que fuera de pautas de entonación normativas, los grupos sirremáticos suelen romperse por las siguientes razones: vacilaciones psico-fisiológicas, en los textos leídos para ser copiados, en contextos enfatizados, por razones estilístico-idiolectales y por razón de extranjería o transferencia de las pautas entonativas de una lengua a otra.⁴⁰

³⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 144-145. Kurt Spang critica esta afirmación de Quilis con la introducción de la noción de *enlace métrico*: *“cohesión entre partes de la oración (sujeto-verbo, verbo-complemento) que no llegan a la estrecha fusión de los elementos de un sirrema pero que no dejan de notarse como más vinculados que otros.”* En *Ritmo y versificación*, Universidad de Murcia, 1983, pp. 47-50.

³⁸ Cf. 1968, p. 202.

³⁹ Cf. *Métrica española*, Ariel, Barcelona, 1984 (edic. original de 1968), p. 78. Como grupos sirremáticos (“Hay ciertas partes de la oración que se presentan estrechamente unidas en el enunciado: cuando hablamos o leemos, nunca hacemos pausa entre ellas. Denominamos sirremas la agrupación de estas partes que no permiten una pausa en su interior”) señalaba Quilis (*ibidem*, p.79): 1) Sustantivo + adjetivo o viceversa; 2) Sustantivo + complemento determinativo; 3) Verbo + adverbio o viceversa; 4) Pronombre átono, preposición, conjunción y artículo + el elemento que introducen; 5) Tiempos compuestos de los verbos y perífrasis verbales; 6) Palabras con preposición y 7) Las oraciones adjetivas especificativas.

⁴⁰ Quilis ha resaltado la importancia de este último aspecto, recordando como las lenguas románicas se caracterizan por su facilidad para el entrelazamiento entre vocablos, mientras que las lenguas inglesa y alemana tienen recursos para preservar los límites de

La segunda perspectiva tiene como precursor y principal representante a T. Navarro Tomás. En su magistral *Manual de entonación española* dedica un capítulo al estudio de la unidad melódica en el que se postula la posibilidad de sistematizar el patrón integrador-delimitador de la entonación del español. Su definición, descripción y tipología del grupo melódico del español ofrece pruebas numerosas de la importancia del sintagma como molde entonativo. Podemos comprobarlo en la siguiente definición:

“El grupo melódico es unidad de comunicación de orden superior a la palabra e inferior a la rama de la frase. Como las palabras comprendidas en el mismo grupo melódico, los grupos reunidos en el mismo tiempo constituyen una unidad fonológica. En el orden de relación de estas unidades, las palabras desempeñan su función en el grupo melódico que las contiene, los grupos en la rama a que corresponden y las ramas en el conjunto de la frase. Cada uno de los elementos indicados desarrolla su actividad, sus enlaces y relaciones, entre unidades de su mismo plano. El adjetivo, por ejemplo, afecta al sustantivo al que acompaña en el mismo grupo melódico y no al que le precede o le sigue en otro grupo inmediato. El complemento circunstancial, que suele formar grupo por sí solo, se refiere al sujeto o predicado que se halla en la misma rama de la frase, no al que figura en la rama opuesta.”⁴¹

La posición de Gili Gaya reproduce prácticamente la de Navarro Tomás. Señala en primer lugar que *“la cualidad afectiva de la expresión, la posición relativa de los elementos oracionales y, sobre todo, la extensión de las oraciones, favorecen o exigen su división en dos o más grupos fónicos por medio de pausas más o menos marcadas, las cuales pueden o no indicarse en la escritura con una coma o punto y coma.”⁴²*

La separación obedece, en su opinión, a razones sintácticas: *“la separación se produce siempre por elementos o grupos de elementos sintácticos enteros”* entre los que señala: 1º sujeto; 2º todos y cada uno de los complementos del

la palabra: golpe de glotis en las vocales iniciales, aspiración de las oclusivas sordas iniciales, ensordecimiento de las oclusivas sonoras iniciales, etc.: *“la cadena hablada española es una verdadera concatenación de vocablos sin que se produzca entre ellos ningún artificio fonético que los separe, a excepción, claro está, de la pausa.”*...“Los hablantes anglosajones habrán de tener especial cuidado en la emisión de las vocales iniciales sobre todo, ya que como el inglés posee la característica fonética del golpe de glotis, hace que en su pronunciación española de las palabras que poseen vocal inicial, anteceda a ésta un golpe de glotis bastante acusado que deberán suprimir.” En *Curso de fonética...*, O.C., p. 145.

⁴¹ Cf. *Manual de entonación española*, Guadarrama, Madrid, 1974, p.42.

sujeto; 3º verbo con sus modificadores adverbiales; 4º todos y cada uno de los atributos o complementos del verbo, y 5º todos y cada uno de los complementos de cada atributo o complemento."⁴³ Sin entrar en la casuística, nos interesa resaltar a modo de conclusión que "todos los elementos sintácticos componentes de la oración simple pueden así desarrollarse y adquirir individualidad suficiente para formar un grupo fónico aparte."⁴⁴ y ⁴⁵

⁴² Cf. O.C., pp. 89-90.

⁴³ Cf. Ibídem, p. 90.

⁴⁴ Cf. Ibídem. Lars Fant (Cf. *La estructura informativa en español. Estudio sintáctico y entonativo*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala, 1984, especialmente apartado 3.6. ("Enunciados con dos o más frases prosódicas") y 3.7. ("El test de las comas ausentes")) ha retomado este problema haciendo mención de los planteamientos de Navarro Tomás y Gili Gaya, en un ejemplo notorio de como es posible *traducir* a planteamientos nuevos determinadas posiciones que para algunos tienen un simple interés historiográfico. Su noción de *frase prosódica* es análoga a las de *unidad melódica* de Navarro Tomás y *grupo fónico* de Samuel Gili Gaya. La adaptación terminológica que propone es la siguiente: "el hecho de realzar y avalorar los elementos semánticos de la frase' *equivale a estrategia enfática; 'circunstancias de orden lógico' a estructura informativa; 'orden emocional' a factores pragmáticos; 'sentimiento de la medida o compás predominante' a base prosódica.*"

Los elementos necesarios para el establecimiento de las distintas *frases prosódicas* -consecuencia de las *rupturas prosódicas* - son:

a) Los diferentes tipos de terminaciones o junturas terminales: interfrásticas y terminales absolutas.

b) El considerado como factor básico: la *longitud de la secuencia producida* (al fondo, la polémica por considerar el número de sílabas o el número de tónicas para la organización rítmica del español), factor que está condicionado por el factor de la *velocidad* y por el factor del *límite sintáctico*.

⁴⁵ Otras propuestas que confían a los recursos suprasegmentales la delimitación de distintas agrupaciones de palabras son las de E. Martinell y L. Fant. Martinell a la vista de las dificultades para establecer un criterio estable de discernimiento de los grupos de palabras habituales no sintematizados, concluye: "*Reconozco mi incapacidad para señalar el límite entre la palabra compuesta y el bloque cohesionado inmediatamente previo. Sugiero, como un posible medio de reconocer esa frontera, comprobar, mediante una grabación y su posterior análisis espectrográfico, la tendencia a un solo acento culminativo en algunas de estas combinaciones, considerando también la función delimitadora de la entonación.*" Cf. "De la complementación a la composición en el sintagma nominal", p. 243, en *RSEL*, 14/2, 1984, pp. 223-244. En los que denomina *sintagmas habituales* reconoce Martinell tres tipos diferentes: N+de+N (*agua de mayo, beso de Judas, huelga de celo*, etc.), N+Adj. (*asignatura pendiente, bala perdida, pan comido*, etc.) y N+N (*años luz, bar discoteca, falda pantalón*, etc.)

Lars Fant va más allá, dando el fenómeno como comprobado: "*Tropezamos aquí con un fenómeno que hemos observado con bastante frecuencia en otras grabaciones hechas para esta monografía o anteriormente, o sea, la tendencia en sintagmas verbales unidos, en particular al tratarse de lexemas compuestos (hacer hincapié, sacar en limpio) pero también cuando simplemente falta el artículo definido o indefinido delante del complemento (vender casas, estudiar inglés), a contener un sólo acento pleno, que se coloca en el último elemento de la unidad. En estos casos, las tónicas de los elementos precedentes se realizan como acentos cero o aparecen como sílabas átonas, habiendo perdido toda manifestación acentual.*" Cf. O.C., p. 38.

A estas razones externas o trascendentes en la consideración de la unidad sintagma como *estilema*, hay que añadir una serie de razones internas o inmanentes. Podemos establecer tres subniveles en el nivel sintáctico:

- a) Nivel textual
- b) Nivel oracional e interoracional
- c) Nivel suboracional.

El nivel suboracional adquiere autonomía como módulo autónomo de construcción textual gracias a dos procedimientos esenciales a la sintaxis: la *recursividad* y la *predicatividad*:

a) La recursividad permite instalar toda la complejidad sintáctica a nivel suboracional y es posible hablar, recurriendo a otra denominación metafórica, de *sintaxis en racimo*. Sus unidades operativas son los distintos tipos de sintagmas recursivos: los sintagmas *compuestos* (suma sindética, asindética o correlativa de sintagmas) y los sintagmas *complejos* en sus diversas manifestaciones. En el *sintagma complejo* sus funciones (excluidas las de DET –*los otros cuatro automóviles-* y DIR –*por sobre todas las cosas, a por ti-* cuya naturaleza recursiva no convierte al sintagma en complejo) están constituidas por unidades de su mismo nivel (sintagmas) o superior (oraciones) en la escala. **El MOD y/o el NUC es un sintagma**. Ejemplos: a) Diversos tipos por el criterio morfológico: *Sus lágrimas de cocodrilo* (SNcj/MOD SPrep); *Válido para ti* (SADJcj/MOD Sprep); *Lejos del mundanal ruido* (SADVcj/MOD Sprep); *Una mesa alta e incómoda* (SNcp/MOD SNcomp)⁴⁶. B) Sintagmas con doble interpretación: *Teatro de música de Murcia* (MOD Sprep)/ *Teatro de música de Murcia* (NUC recursivo); *Delegado del Gobierno de Murcia* (MOD Sprep). C) NUC recursivo: *un lamentable incidente político; un accidente aéreo terrible; una mesa y una silla altas*. **El MOD es una oración**. Los modificadores oracionales pueden ser de los siguientes tipos: a) *Oraciones incrustadas subordinadas de relativo* (o *adjetivas*, según la denominación morfológizadora tradicional): *especificativas, explicativas y de adverbio relativo*. Ejemplos: *los niños que (a quienes/ a los que, etc.) roban las bicicletas; los niños cuyas bicicletas son robadas; lo dejamos allí donde lo encontramos; no volverá al lugar donde sufrimos el accidente; fue entonces cuando echó a correr*. b) *Oraciones incrustadas subordinadas completivas* (o

⁴⁶ Dependiendo de la aceptación en mayor o menor grado de la elipsis, hay que recurrir al MOD recursivo para la explicación de ejemplos como: *una casa grande y con grandes posibilidades; una casa grande y que tiene grandes posibilidades*.

sustantivas, según la denominación morfológizadora tradicional): b.1) Transpositor Prep + QUE conjunción: *el temor de que vinieras*. b.2) Predicado constituido por SV cuyo verbo es un *infinitivo*⁴⁷: *el miedo a hacer el ridículo; la esperanza de aprobar el examen*. b.3) *Oraciones interrogativas indirectas*⁴⁸: *nadie respondió a la pregunta de con quién te habías ido*. c) *Oraciones de participio concertado*⁴⁹: *los estudiantes amotinados por los bedeles (asesinaron a sus profesores); los bienes reclamados a Juan por su antiguo socio (nunca habían existido)*.

La generalización del principio en los planteamientos de César Hernández Alonso⁵⁰ hace posible situar en este nivel la mayor parte de tipos oracionales tradicionales, en particular, las oraciones *comparativas* y *consecutivas*, además de construcciones de carácter *temporal, espacial, modal, final, concesivo*, etc., siempre que se prescindiera de la posibilidad de aceptar sistemáticamente la existencia de las locuciones conectivas. Sorprende recordar cómo los planteamientos sintácticos tradicionales despachaban estos tipos sintagmáticos con etiquetas como *complementos del nombre, complementos del verbo, complementos del sujeto* o *complementos del predicado*.

b) La predicatividad se fundamenta en el traslado de la estructura y funciones de la unidad sintáctica superior (la oración) a la estructura del sintagma, bien apelando a la elipsis (en el caso de ciertos planteamientos estructuralistas), bien remitiendo a la estructura lógica de la oración (en el caso del generativismo).⁵¹

Los casos más relevantes de la unidad sintagma desde el punto de vista semántico son:

a) Los sintagmas cuyos núcleos están constituidos por *sustantivos deverbales*⁵²: *bendecir (bendición), exhortar (exhortación), prever (previsión)*, etc. Estos sustantivos poseen idéntica *valencia* (capacidad de rección

⁴⁷ *Ibidem*, págs. 157-159.

⁴⁸ *Ibidem*, pág. 160.

⁴⁹ *Ibidem*, págs. 155, 156 y nota 11).

⁵⁰ *Gramática funcional del español*, Gredos, Madrid, 1989, capítulo VI: "La adyacencia", págs. 114-127. Capítulo VII: "Comparativas y consecutivas", págs. 128-136.

⁵¹ Para Charles Bally ejemplos como *la manzana verde* o *la casa de mi padre* se corresponden con estructuras significativas atributivas (*la manzana es verde*) o posesivas (*la casa es/pertenece a mi padre*). Para Chomsky una oración como *Dios invisible creó el mundo visible* se corresponde desde el punto de vista lógico-significativo con tres proposiciones: *Dios es invisible, Dios creó el mundo y el mundo es visible*.

⁵² "Grupos sintagmáticos N de N: sintaxis y semántica", de Salvador Gutiérrez Ordóñez. En *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos*, Oviedo, 1978, págs. 133-159.

argumental) que los verbos de los que derivan léxicamente. Se suele limitar la capacidad predicativa a la función sintáctica oracional de *predicado*, olvidando que también la poseen otras clases de palabras además de las formas verbales (sustantivos, adjetivos, adverbios, preposiciones, etc.). Repárese en las semejanzas y las diferencias de construcciones como: (1) *El Ministerio concedió una beca a Juan* y (2) *La concesión de una beca del Ministerio a Juan*. En ellas se pone de manifiesto como distintas unidades sintácticas (oración/sintagma) se corresponden con una misma base semántica.

b) Los *complementos de cualidad*⁵³ del tipo: (1) *Hombre de ingenio*; (2) *Señor del traje gris*; (3) *Niña de ojos tristes*, etc. Entre el núcleo y el modificador preposicional hay una relación lógica de inclusión. Semánticamente estos complementos pueden traducirse con construcciones con *ser*, *estar* o *tener*. La diferencia entre una construcción con *ser* (cualidad permanente) -niña *que es* de ojos triste-, o con *estar* (cualidad transitoria) -niña *que está* con ojos tristes- se expresaba en latín con diferencia de caso (genitivo o dativo), mientras que en español no hay diferenciación en el tipo de construcción sintáctica. En este caso, dos bases semánticas se expresan en una sola estructura sintáctica. Esta diversidad entre base semántica múltiple y estructura sintáctica singular también se produce en los modificadores circunstanciales de un mismo núcleo: (1) *Manifestaciones en verano*; (2) *Manifestaciones en Madrid*; (3) *Manifestaciones a caballo*, etc. El mismo tipo de unidad sintáctica se corresponde con diversas estructuras funcionales semánticas: temporal, locativa y modal, en el caso de los ejemplos propuestos.

c) *Complementos del adjetivo*⁵⁴. Sintagmas preposicionales que en función del carácter regido de la preposición que desempeña la función de director con relación al núcleo adjetivo realizarán un *papel actancial* o *circunstancial*: (1) *A*: abierto, adepto, aficionado, afín, cercano, análogo, etc. (2) *De*: abarrotado, ávido, cómplice, contemporáneo, etc. (3) *Con*: amable, cariñoso, coherente, compasivo, etc. (4) *Para*: apto, útil, hábil, perjudicial, etc.

La naturaleza predicativa o no de los sintagmas permite una nueva tipologización en correspondencia analógica con las estructuras predicativas verbales. Así, es posible hablar de sintagmas transitivos (activos y pasivos),

⁵³ "Grupos nominales con *de* en español moderno (complementos de cualidad)", de José F. Val Álvaro, en *LEA*, III, 1, 1981, págs. 49-72.

⁵⁴ "El complemento del adjetivo", de Ignacio Bosque, en *LEA*, V, 1, 1983, págs. 1-14.

intransitivos, nominalizaciones de agente, sustantivos actanciales y no actanciales, en función de la naturaleza predicativa o no de los núcleos de cada sintagma.⁵⁵

La formación lingüística de los traductores tiene que incluir el reconocimiento de esta peculiaridad del nivel sintáctico y prever sus consecuencias estilísticas. La sintaxis tradicional, en general la sintaxis escolar, no estableció con claridad esta particular forma de construir las relaciones sintácticas de una lengua, este tipo de configuración sintáctica textual basada exclusivamente en unidades de base no oracional. La teoría sintáctica tradicional no contemplaba ni la existencia de una unidad específica de análisis (unidad intermedia), ni las potencialidades de sentido de este tipo de construcciones, de ahí que morfologizase la sintaxis (hasta casi hacer intercambiables ambos niveles de análisis) identificando las distintas *clases de palabras (partes orationis)* con las diversas funciones sintácticas oracionales (sustantivo-sujeto; adjetivo-atributo; verbo-predicado; adverbio-complemento circunstancial).

Podemos concluir que el uso de esta sintaxis suboracional o en racimo es una alternativa en la construcción de las relaciones de los elementos lingüísticos, plenipotenciaria en sus capacidades expresivas (semióticas), que está a disposición de los hablantes y que se especializa como estilema en determinados tipos de textos y en determinados momentos históricos. Esta sintaxis suboracional autónoma cubre todo el espectro funcional y de sentido de la sintaxis oracional e interoracional. El papel de las unidades suboracionales en la traducción literaria es, sin ningún género de dudas, de capital importancia. Una traducción literaria respetuosa del estilo: ¿debe conservar este tipo de organización sintáctica de los textos? Formulado de otro modo, además de unidad lingüística y estilística, ¿puede el sintagma ser considerado una unidad de traducción (un *logema*)?

⁵⁵ Cf. "La struttura interna dei sintagmi nominali". Capítulo 4 de la *Grande grammatica italiana de consultazione*, volumen I, de Lorenzo Renzi (ed.), págs. 273 y siguientes.