

La sintaxis del discurso en *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*.

MARÍA DOLORES PICAZO. U.C.M

Inscrita en principio dentro del realismo objetivo más genuino, la escritura flaubertiana parece excluir de forma radical la presencia del yo-autor; tanto más, por otra parte, cuanto que el texto que ahora nos ocupa, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, se inscribe igualmente dentro de la tradición más pura de la narrativa corta.

Y, sin embargo, un estudio de la poética del discurso, y más concretamente de su sintaxis, muestra cómo la presencia de la instancia enunciativa, esto es Flaubert-autor, se hace patente más allá de los límites genóticos del texto¹. Se trata, por tanto, en estas páginas de explicar de qué manera en el uso de ciertas figuras y recursos estilísticos -curiosamente aquéllos que tradicionalmente son considerados como más característicos de la literatura realista- emerge y se actualiza la subjetividad de Flaubert². Si bien, en este caso, la subjetividad no incide directamente en el plano de la intimidad del

¹ Más allá, porque ciertamente no aludimos aquí a la instancia del narrador que cuenta la historia, sino al autor que escribe el texto; pero, al mismo tiempo también, dentro del propio espacio genótico, no sólo porque esta presencia emana y se detecta en él, sino porque, a la postre, vuelve a revertir en él, por la dimensión metadiscursiva de su contenido, sobre la que volveremos más adelante.

² Inútil decir que tomo aquí el término de subjetividad en su acepción más filosófica de aquello que está relacionado o pertenece al sujeto, al individuo.

ser, sino en la mirada del autor sobre su obra³. Se trata, en definitiva, de mostrar cómo del empleo particular -es decir, singular y personal- de determinados procedimientos formales, surge de modo inexorable la figura del yo-autor que, impulsada, en este caso, por el recurso de la ironía, muestra su lucidez ante la práctica de la escritura.

Hecha esta breve observación introductoria, vayamos sin más al análisis propiamente dicho.

Desde el punto de vista estilístico, el texto de *Saint Julien* presenta las siguientes características generales:

-En primer lugar, y como procedimiento más relevante y significativo, hay que observar la sucesión ensartada, en serie, de categorías substantivales y adjetivales, es decir, la enumeración tanto de objetos, animales y personajes, como de determinaciones y calificaciones; por ejemplo:

De l'autre côté se trouvaient le chenil, les écuries, la boulangerie, le pressoir et les granges. (Flaubert, 1952: 623)

Tour à tour, il secourut le Dauphin de France, le roi d'Angleterre, les templiers de Jérusalem, le suréna de Parthes, le négus d'Abyssinie et l'empereur de Calicut [...]. Il combattit des Scandinaves, des Nègres, des Indiens [...]. Il vainquit les Troglodytes et les Anthropophages. (Flaubert, 1952: 634)

O, asimismo, cuando relata las dos primeras profecías, utilizando además, en ambos casos, idéntica estructura: presentativo + tres determinaciones:

C'était un vieillard en froc de bure, avec un chapelet au côté, une besace sur l'épaule [...]. (Flaubert, 1952: 625)

C'était un bohème à barbe tressée, avec des anneaux d'argent aux deux bras et les prunelles flamboyantes. (Flaubert, 1952: 625)

Este procedimiento, que también se hace extensivo -y ahora lo veremos- a la categoría verbal, provoca un doble efecto que conviene señalar desde ahora, aunque después precisemos la función retórica de todos los recursos empleados.

Por un lado, sirve para crear en el lector la ilusión de lo mimético, pero por otro -y de ahí la paradoja y la ironía, que ya empieza a manifestarse- sirve para configurar el espacio de lo fabuloso, de lo imposible. Pero, es

³ Lo cual no reduce en nada la dimensión siempre ontológica de la actualización del eje *ego-hic-nunc*, si se considera -y no podría ser de otro modo- la actividad literaria como un aspecto esencial del yo del autor.

más, concretamente en relación con la enumeración de sustantivos, éstos llegan, con frecuencia, a perder su contenido semántico y operan sólo como significantes, como si lo importante para Flaubert fuese únicamente crear imágenes acústicas, a modo de inventario con sonoridad legendaria.

De hecho, estas enumeraciones de sustantivos suelen presentar además una progresión gradual que va de lo mimético a lo más puramente diegético: del *Dauphin de France y le roi d'Angleterre* a *les Troglodytes y les Anthropophages*. Lo cual confirma este doble efecto de la figura de la enumeración.

-El segundo procedimiento que hay que destacar se deriva del anterior y es la enumeración de acciones, es decir, la sucesión en letanía de verbos de acción:

Julien accourut à son aide, détruisit l'armée des infidèles, assiégea la ville, tua le calife, coupa sa tête et la jeta comme une boule par dessus les remparts. (Flaubert, 1952: 635)

Este recurso, que igual que los que expondré a continuación opera tanto en el nivel del enunciado como en el nivel macrotextual, tiene por efecto inmediato la creación de un ritmo vertiginoso -como si cada acción en sí misma instantánea fuese seguida de otra igualmente instantánea- que, conduce a su vez de nuevo a la irrealidad. Y ello no tanto por la imposibilidad de realización de las distintas acciones, cuanto por la ausencia de ilación entre cada una de ellas. La ironía, auténtica fuerza impulsora del discurso flaubertiano, cuaja por tanto en el empleo exagerado de la enumeración:

Aux entrevues d'ambassadeurs, il obtenait des conditions inespérées. Si un monarque se conduisait trop mal, il arrivait tout à coup, et lui faisait des remontrances. Il affranchit des peuples. Il délivra des reines enfermées dans des tours. C'est lui, et pas un autre, qui assomma la guivre de Milan et le dragon d'Oberbirbach. (Flaubert, 1952: 635)

-El tercer recurso es la extensión del anterior, y es la yuxtaposición de oraciones esencialmente independientes:

Julien se mit à courir; ils coururent. Le serpent sifflait, les bêtes puantes bavaient. Le sanglier lui frottait les talons avec ses défenses, le loup l'intérieur des mains avec les poils de son museau. (Flaubert, 1952: 640)

Le temps n'apaisa pas sa souffrance. Elle devenait intolérable. Il résolut de mourir. (Flaubert, 1952: 644)

En este sentido, cabe destacar la organización interna de cada uno de estos períodos yuxtapuestos en los que las estructuras más recurrentes son las estructuras binarias y ternarias. Lo cual, además de abundar en el efecto de la ironía -exactamente igual que antes por la falta de ilación entre las

distintas secuencias- añade también un efecto de simetría y paralelismo, muy próximo sin duda a la geometrización del espacio de una vidriera.

Estos ejemplos sean quizá más claros:

Il se promenait dans la maison, rendait justice à ses vassaux, apaisait les querelles de ses voisins. (Flaubert, 1952: 634)

Il sauva des paralytiques des incendies, des enfants du fond du gouffre. L'abîme le rejetait, les flammes l'épargnaient. (Flaubert, 1952: 644)

Donde, por otra parte, queda de manifiesto también otra variante de este procedimiento yuxtapositivo: la contraposición de estructuras binarias que originan figuras antitéticas.

-En lógica consecuencia, y éste sería el cuarto punto a destacar, el procedimiento ilativo más utilizado es la coordinación, en su doble vertiente temática y sintáctica.

En el primer caso, el de la coordinación temática, recuperaríamos de nuevo el recurso de la yuxtaposición, pues como se sabe esta fórmula consiste en ordenar el discurso retomando en cada oración el núcleo temático por medio de un sustantivo, un pronombre demostrativo o un pronombre personal, con objeto esencialmente de corregirlo o precisarlo (es la variante de la *retouche corrective*, definida por L. Versini, 1968: 382 y ss.).

Julien darda contre eux ses flèches; les flèches avec leurs plumes, se posaient sur les feuilles comme des papillons blancs. Il leur jeta des pierres; les pierres, sans rien toucher, retombaient. (Flaubert, 1952: 640)

En el segundo caso, sin embargo, hay que señalar el empleo reiterado y polivalente de la conjunción *et*, que no sólo es empleada como mero coordinante de estructuras de naturaleza idéntica, sino asimismo como elemento subordinante capaz de expresar el modo, la finalidad, la temporalidad y la consecuencia. Sobre todo, hay que señalarlo, estas dos últimas circunstancias.

L'empereur pour le prix d'un tel service, lui présenta dans des corbeilles beaucoup d'argent; Julien n'en voulut pas. Croyant qu'il en désirait davantage, il lui offrit les trois quarts de ses richesses; nouveau refus; puis de partager son royaume; Julien le remercia; et l'empereur en pleura de dépit, ne sachant de quelle manière témoigner sa reconnaissance. (Flaubert, 1952: 635)

Une vieille barque, enfouie à l'arrière, dressait sa proue dans les roseaux. Julien en l'examinant découvrit une paire d'avirons; et l'idée lui vint d'employer son existence au service des autres.

Il commença par établir sur la berge une manière de chaussée qui permettait de descendre jusqu'au chenal; et il se brisait les ongles à remuer les pierres énormes, les appuyait

contre son ventre pour les transporter, glissait dans la vase, y enfonçait, manqua périr plusieurs fois. (Flaubert, 1952: 645)

Ya veremos después cómo este empleo reiterado de la conjunción *et* en casi todas sus posibilidades semánticas, en lugar de los subordinantes habituales, viene también a reforzar esta idea de la organización del texto como sucesión aséptica de cuadros -aséptica, es decir, objetiva, sin que medie subjetividad alguna. En general, la conjunción *et* en Flaubert marca una pausa en la medida rítmica y divide el cuadro; es la indicación de que otra escena de la leyenda/vidriera va a empezar, esto es que el reflujó de la ola narrativa empieza a formarse de nuevo.

-Por último, y aun cuando el texto presenta ciertamente una carencia significativa de oraciones subordinadas, hay que hacer notar la presencia esporádica, pero relevante, de causales y consecutivas que, en la mayor parte de los casos, por la simplificación o por la irracionalidad del proceso causa-efecto, provocan los efectos irónicos más claros.

A force de prier Dieu, il lui vint un fils. (Flaubert, 1952: 624)

Grâce à la faveur divine, il en réchappa toujours; car il protégeait les gens d'église, les orphelins, les veuves, et principalement les vieillards. (Flaubert, 1952: 634)

[...] et des pays où il y avait tant de brouillard que l'on marchait environné de fantômes. (Flaubert, 1952: 634)

Julien fut ébloui d'amour, d'autant plus qu'il avait mené jusqu'alors une vie très chaste. (Flaubert, 1952: 635)

Y no deja de ser curioso, por otra parte, que, cuando la ironía se apoya en estas estructuras regidas por la operación lógica causa-efecto, la referencia en general sea la religión, la superchería o la fantasía. De suerte que, sin entrar en interpretaciones que no nos corresponden en este análisis y en virtud de las cuales cabría equiparar estos tres espacios, sí se puede sin embargo detectar una estrecha relación entre la lógica y lo objetivo; de donde se deduce la crítica irónica de Flaubert a la vaciedad referencial de la llamada escritura realista.

Le livre n'est pas un répertoire de faits, mais une entité indivisible; les faits n'ont pas de valeur en eux-mêmes, ils ne sont rien avant d'avoir été traités [...]; l'histoire doit paraître vraie, un point c'est tout. (Lubbock, 1970: 73). Y ésta es sin duda la tesis flaubertiana estrechamente relacionada, indiscutiblemente, con su idea del Arte: *Les oeuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière; plus l'expression se rapproche de la pensée, plus le mot colle dessus et disparaît, plus c'est beau... C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se posant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a*

aucun, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses, escribe Flaubert a Louise Colet en una carta del 16 de Enero de 1852.

Al margen de estos procedimientos que con carácter general informan el nivel discursivo del texto, se puede asimismo observar la secuencia dialógica que compone el final del cuento.

La misma sensación de inmovilidad que caracteriza casi todos los aspectos del relato -ya hemos hablado de la sucesión de acciones en sí mismas instantáneas, pero otro tanto podría decirse del paisaje que parece inmovilizado o de los personajes que parecen figuras de arcilla, estatuas que se desplazan a cámara lenta-, esta misma sensación de inmovilidad se encuentra también en el diálogo final, en la medida en que participa del semantismo del silencio; y ello no sólo por las respuestas calladas de Julien, sino por la actualización misma del intercambio. Julien responde a la instancia del leproso cumpliendo las órdenes que se derivan de sus exclamaciones -el vacío, la desnudez de la exclamación provoca ciertamente un efecto obligatorio. Y esta sumisión absoluta, sin contestación o paliativo alguno que, sin duda, sólo puede explicarse, como bien señala Victor Brombert, por el complejo de culpabilidad de Julien, que no es *le sentiment chrétien de la faute, mais la conscience profonde du péché d'exister* (Brombert, 1970: 167), este impulso frenético de destrucción que conduce todo el relato y que lleva a Julien a la necesidad de anularse a sí mismo, se confirma también en esta secuencia final que, si no supone exactamente la destrucción del diálogo, sí constituye al menos un intercambio particular, próximo al *anti-diálogo*.

Según Catherine Kerbrat-Orecchioni, *toute interaction verbale peut en effet être considérée comme une suite d'événements dont l'ensemble constitue un texte, produit collectivement, et soumis à certaines règles d'organisation et de cohérence internes. Mais c'est aussi le lieu où se construit entre les interactants une relation particulière (de distance ou de familiarité, de dominance ou d'égalité, de conflit ou de connivence...)* (Kerbrat-Orecchioni, 1994: 48). Es obvio que en esta secuencia dialógica final la relación que se establece entre los dos interactantes es netamente desigual: el Leproso es el que domina, el que se encuentra en la posición *alta*, mientras que Julien es el dominado, se halla en este intercambio en la posición *baja*. Y ello, lejos de estar determinado, en este caso, por un orden social pre-constituido⁴, resulta de la actualización misma del intercambio en la que una serie de indicios semióticos pertinentes -que C. Kerbrat-Orecchioni

⁴ De hecho, en esta ocasión, a la vista de la evolución de Julien, cabría suponer, en el mejor de los casos, una relación de igualdad entre los dos personajes, pero nunca de dominio por parte del Leproso, como así ocurre.

denomina *taxemas*- señalan y otorgan las distintas posiciones a cada uno de los interactantes⁵.

Muy brevemente diremos que estos indicios pueden ser clasificados en función de la naturaleza bien de su significado, bien de su soporte significativo, en cuyo caso cabe distinguir entre *taxemas* no lingüísticos -estáticos y cinéticos- y *taxemas* lingüísticos -prosódicos y verbales.

En el caso de este intercambio final, no sólo el significado de las frases pronunciadas por el Leproso indican su condición de *leader*, en la medida en que reproducen la autoridad del mandato evangélico, sino que su sintaxis y su prosodia la confirman y manifiestan aún más. Son exclamaciones que, en su desnudez, como decíamos, provocan un efecto obligatorio, imperativos que por su rudeza y urgencia se convierten en categóricos inapelables; frases cortas y directas, en progresión creciente de intensidad, signos todos ellos del polo superior de ese eje vertical que estructura la relación interpersonal. A lo cual hay que añadir las respuestas de Julien cuyos signos gestuales, no lingüísticos, no hacen sino satisfacer puntualmente las exigencias del Leproso. Ninguno de sus gestos contradice a su interlocutor, ninguna de sus respuestas lanza el diálogo en otra dirección; nunca Julien, en este intercambio, lleva la iniciativa. De suerte que en este sometimiento abnegado, su discurso silencioso confirma su posición inferior, en progresión decreciente hasta su total aniquilación, en la fusión de las dos instancias, esto es de los dos cuerpos. De ahí, el *status* particular de este intercambio que si bien, como decíamos unas líneas más arriba, no supone la destrucción del diálogo, sí se acerca no obstante a su antítesis⁶.

Vistos pues cuales son los procedimientos estilísticos más utilizados, veamos ahora cuales son las funciones que cubren en el texto.

Muy *grosso modo* todos ellos provocan en el lector efectos de reiteración, simetría y paralelismo que considerados globalmente, desde un punto de vista visual, bien podrían representar los distintos cuadros de una vidriera, cuyos ornamentos además serían esos ecos de sonoridad legendaria de los que he hablado antes:

⁵ *La notion de place renvoie par métaphore à l'idée (développée par François Flahault, 1978) qu'au cours du déroulement d'une interaction les différents partenaires de l'échange peuvent se trouver "positionnés" en un lieu différent sur cet axe vertical invisible qui structure leur relation interpersonnelle. On dit alors que l'un d'entre eux se trouve occuper une position "haute" ("up"), de dominant, cependant que l'autre est mis en position "basse" ("down"), de dominé. (Kerbrat-Orecchioni, 1987: 319)*

⁶ Cfr. En este mismo número el estudio de María Luisa Guerrero: "La Légende d'Assas-saint Julien l'Hospitalier. Un estudio de dinámica narrativa", donde justamente se alude, por efecto de la destrucción, al concepto de anti-caza.

[...]le bon seigneur, à force d'argent, s'était procuré des tiercelets du Caucase, des sacres de Babylone, des gerfauts d'Allemagne, et des faucons-pèlerins, capturés sur les falaises, au bord des mers froides, en des lointains pays. (Flaubert, 1952: 628).
 Tour à tour il secourut le Dauphin de France et le roi d'Angleterre. les Templiers de Jérusalem, le suréna des Parthes, le négus d'Abyssinie, et l'empereur de Calicut. (Flaubert, 1952, 634)

Lo cual parece indicar con bastante fundamento la conciencia de Flaubert ante la función de su escritura, que no sería desde este punto de vista, sino la creación de *su* vidriera.

Por otro lado, la mayor parte de estos recursos dan pie también a la ironía como ya he ido apuntando. Y así, no sólo las causales y consecutivas lo hacen, sino también la enumeración de sustantivos en gradación - de lo mimético a lo diegético-, la enumeración de acciones y, en general, la yuxtaposición de oraciones precisamente por la ausencia de ilación, de transición entre ellas.

Y, por último, estos procedimientos, en su mayoría característicos del realismo objetivo, sirven para mostrar la *maîtrise* flaubertiana de las técnicas realistas. Con lo cual el efecto irónico que generan lo es doblemente, pues el resultado del texto nada tiene que ver la realidad, es decir, ni con la realidad artística de la vidriera de Rouen, ni con la realidad legendaria de Saint Julien. Y esta doble dimensión de la ironía está avalada por el *à peu près* del final del texto; pues si la referencia es la realidad ¿cómo hay que entender ese *à peu près*, después de tanta profusión en el detalle, si no es como un guiño irónico de complicidad con el lector?

Y, por otra parte, si la referencia no es la realidad (artística o legendaria) sino la escritura, ¿acaso no hay que entenderlo igualmente como un signo de pacto con el lector, para demostrar cómo el llamado realismo objetivo no es sino un mero artificio de estilo?

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- * FLAUBERT, G. (1952). *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* in *Oeuvres Complètes*, v. II. Edition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil. Paris: Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade.
- * BROMBERT, P. (1970). *Le péché d'exister* in *Flaubert*, ouvrage collectif sous la direction de R. Debray-Genette. Paris: Librairie Marcel Didier et FDE, "Col. Miroir de la critique".
- * KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1987). *La mise en places* in *Décrire la conversation*, ouvrage collectif sous la direction de J. Cosnier et C. Kerbrat-Orecchioni. Lyon: Presses Universitaires de Lyon.
- * KERBRAT-ORECCHIONI, C. (1994). "Note sur le fonctionnement du *trilogue*", *Littérature*, n° 93, pp. 48-52.
- * LUBBOCK, P. (1970). *Le point de vue narratif chez Flaubert* in *Flaubert*, ouvrage collectif sous la direction de R. Debray-Genette. Paris: Librairie Marcel Didier et FDE, "Col. Miroir de la critique".
- * VERSINI, L. (1968). *Laclos et la tradition*. Paris: Klincksieck.

