

Eleazar Huerta

Bases del estilo

1. PUNTO DE PARTIDA

Estilística y gramática



COMO uso *correcto* de una lengua, la gramática tradicional englobaba dos nociones diferentes: la enunciación del pensamiento de modo completo, suficiente, ordenado, en suma, *lógico*; y además, la enunciación consagrada por una tradición respetable, aunque se apartara del esquema lógico: refranes, modismos y autoridades del idioma. La *lógica* y el *uso*, mejor o peor armonizados, tendían a hacer de la gramática una serie de normas para conseguir la claridad de la mención. Daban al usuario concreto de la lengua —hablante o escritor— el repertorio de voces y formas socialmente válidas, por ser previas a dichos uso y constituir una realidad objetiva.

En contraste con dicha gramática tradicional, el estilo aparecía como una serie de licencias y figuras, o sea, de incorrecciones relativas. Las unas se apartaban de la lógica idiomática posible, como el hipérbaton, la elipsis, el pleonismo. Las otras dejaban al descubierto el fondo ilógico de la lengua, como la personificación y la metáfora, ya que no siempre era factible oponerles un enunciado directo y

rigurosamente conceptual. Frente a "me gusta el campo" cabía contraponer como modelo de lógica: "el campo gusta a mí", prescindiendo de su fealdad y de que, por forma desusada, no podía ser gramatical. En cambio: en "el árbol nos da sombra", donde árbol es personificado, no hay modo de hallar otra forma de decir más lógica, de modo que se reputaba de gramatical el uso, guardando el calificativo de elegancia retórica para las sustituciones más inocentes: "el árbol nos brinda su sombra", "nos acoge en su sombra", etc.

Aparte el permitirnos señalar automáticamente ciertas figuras de dicción o pensamiento, las reflexiones sobre el estilo resultaban estériles. El fracaso máximo: que la valoración literaria de un texto había de hacerse sonambúlicamente, por el "buen gusto", o de modo judicial y externo, por aplicación de unos códigos, no era el único. En general, señalar y catalogar figuras no nos enseñaban nada sobre la estructura interna de una obra. En ciertos grandes escritores, por ejemplo, los barrocos del Siglo de Oro pululaba toda suerte de recursos. Podía parecer que esta abundancia era prueba de rango. Pero entonces, ¿cómo explicar el encanto inextinguible de un Garcilaso y de otros maestros de estilo "invisible", que obtienen los máximos aciertos de fantasía y de expresividad con formas usuales, de todo el mundo?

La actual estilística.—Los avances de la estilística en nuestro siglo se deben a que los estudios sobre la lengua se han profundizado extraordinariamente. Existe ya una verdadera ciencia del lenguaje o lingüística que ha ahondado en la esencia del idioma como órgano de comunicación entre los seres humanos; que ha captado cómo en el hablar coexisten aspectos expresivos del hablante, factores apelativos dirigidos a quien oye y factores de mención de algo; por último, que ha precisado la realidad de que dicha mención no es normalmente un enunciado lógico completo sino un enunciado suficiente en el seno de una situación dada y previos los supuestos culturales en que se hallan el hablante y el oyente. La lingüística, como verdadera ciencia general del lenguaje, ha obligado a las otras disciplinas idiomáticas a acentuar su nota especial. Con ello, la gra-

mática tradicional ha entrado en crisis: sólo en un modesto rango escolar y por inercia se sigue manteniendo sobre su doble soporte de lógica y uso; la ranciedad medieval de sus análisis lógicos ya no puede ser ocultada. Por eso, en sus tentativas ambiciosas, trata de constituirse exclusivamente sobre la lógica, aun a riesgo de ser absorbida por ésta en la gramática "pura". Por contra, la estilística se halla por primera vez en condiciones de centrarse en torno a un núcleo propio. Ya no se trata de poner nombre a unos cuantos rasgos de estilo sino de estudiar la lengua en el producto literario y de aplicar los principios de la lingüística a este caso particular del uso artístico. Nos hallamos entonces ante un *texto* que vale sólo por sí mismo, porque se halla emancipado del uso precedero y de la situación extralingüística. La lengua artística difiere de la corriente no tanto por su grado de logicidad como porque se propone y logra un enriquecimiento de valores en el texto fijo. Concentra en éste —en lo fijable y transmisible por la escritura— los valores lógicos e intuitivos, expresivos y apelativos que en el hablar práctico están diseminados en el tono y el timbre de la voz, en el mostrar con el dedo, en todo cuanto es situación extralingüística o ejecución fonética del texto pero no creación del mismo.

Así concebida, la estilística se emancipa de la gramática y a la par se reconcilia con ella. Pues sólo el uso riguroso de las formas puede alcanzar tal enriquecimiento del texto literario, al dejar espacios libres donde se aloja la expresión o brilla nítida la fantasía, se alambica el concepto o se matiza la apelación.

Sistema a seguir.—Si la estilística ha de constituirse como estudio especial de un caso o anomalía del idioma —el texto literario— es claro que deberá hallar sus principios adaptando los generales de la lingüística a su propia ámbito. Así, iremos recordando sumariamente cada uno de los grandes fundamentos del idioma, y en seguida, perfilando su alcance y su modalidad en la provincia lingüística que es el texto literario.

2. PRINCIPIOS DE LA LINGÜÍSTICA

Modos de entender.—Debemos basarnos en un hecho evidente, dice Karl Bühler: no basta con oír una lengua; hay que entenderla. Y para entender se nos ofrecen tres caminos diversos: 1) Descifrar, desde ciertos signos de objetos y relaciones. Así entendió Champollión la lengua egipcia. 2) Captar señales de emisor a receptor. Entonces, quien recibe el mensaje hace algo y ese hacer nos da la clave de qué se le dijo. En un caso así, entendemos la lengua porque observamos sus efectos apelativos. 3) Interpretar la expresión del que habla; el tono de voz, el ritmo, la mímica.

Al admitir la igualdad de rango para estos tres modos de entender, rectifica Bühler una limitación típica del siglo XIX. Muchos lingüistas, por entonces, quisieron estudiar sólo el hecho lingüístico sonoro. La verdadera lengua, se decía, era la hablada. Mas hoy no podemos admitir esto, que dejaría a la lengua escrita fuera y no en una situación peculiar dentro de la normalidad idiomática. Siendo el hecho sonoro importantísimo, *no puede negarse que la escritura hizo fijar hechos fonéticos vacilantes, acuñándolos.* La etapa madura de nuestras lenguas occidentales es inconcebible sin la escritura.

Con todo, el medio por el cual se fija un texto —la escritura— no me parece tan único para la madurez artística de la lengua como a Bühler. Aunque el total desarrollo de nuestras lenguas occidentales es inconcebible sin la escritura, la India nos ofrece otra realidad, pues la fijeza de textos se ha logrado por el ritmo, la seriación, las repeticiones, etc. Y esto es en definitiva, lo importante: que *el texto se fija y a la par se enriquece en valores por el manejo riguroso de las formas.*

Los cuatro principios.—La lingüística descansa sobre cuatro principios, que acomodados al caso del texto fijo devienen los principios de la estilística.

A) El lenguaje es un órgano de comunicación;

B) Es, por su naturaleza, signo;

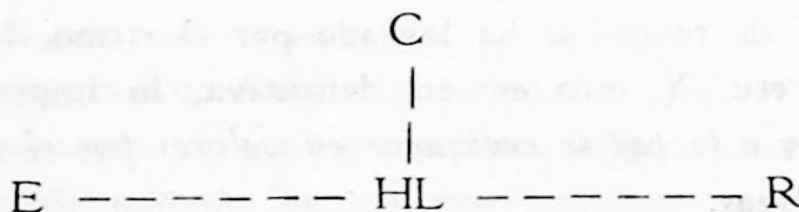
C) Plasma en formas que se emancipan de cualquier contenido concreto, y

D) Tiene un doble plano, el vocabulario y la sintaxis.

3. DE LA COMUNICACIÓN AL TEXTO FIJO

Comunicación lingüística.—“El lenguaje es un órgano para comunicar uno a otro algo sobre las cosas”, como ya dijo Platón en su “Cratilo”. Nos confirma al hombre como constructor de instrumentos u *homo faber*, si bien el lenguaje es para actuar sobre otros hombres y no sobre la naturaleza, como el instrumento o máquina corrientes.

Por eso, el hecho lingüístico típico es la *comunicación*, un hombre hablando a otro que está presente. Otras realidades distintas a la comunicación, si son del dominio lingüístico, se podrán siempre *reducir al caso típico*. Así la plegaria será una comunicación con destinatario invisible; el monólogo un desdoblamiento del yo y, por ende, el diálogo con uno mismo; la epístola, el dirigirse a un destinatario lejano. Antes de abordar el problema literario —a quien se dirigen el novelista o el poeta— insistamos algo más en las notas de la comunicación como hecho típico de la lengua. Si el hecho lingüístico (HL) está en relación con el emisor que lo produce (E), de otra parte con el receptor (R), y se refiere a las cosas (C), puesto que consiste en mentarlas, el esquema de la comunicación sería el siguiente:



Análisis de la comunicación.—Ahora bien, los tres lados de la comunicación coexisten armoniosamente. 1) Las cosas (C) son aludidas y están en el hecho lingüístico por representación; el HL es

signo de aquéllas. 2) El emisor se expresa y conforma lo mentado según tal expresión; el HL es *síntoma* expresivo. 3) El receptor capta la apelación porque entiende el HL como algo que tiene un sentido para él y lo guía en su conducta; le resulta una *señal*.

La coexistencia armoniosa es posible porque ninguno de los lados *se da* en su totalidad, avasallando a los otros. Mejor dicho, sólo *se lo toma en cuenta en lo* indispensable, y se hace abstracción de cuanto llegue más allá. Por ej., al decir yo a otra persona: "cierre la puerta", no individualizo en la mención de qué puerta se trata, ni tampoco la señalo con el dedo, cuando la situación dada (hay una sola puerta abierta en la habitación), o la situación creada (ya he hablado antes con la misma persona sobre esa puerta) lo hacen innecesario. De otra parte, el tono, el timbre, etc., indican si es un ruego o una orden lo que decimos al destinatario, a la par que expresan miedo, preocupación, ansiedad u otro sentimiento en mí, como emisor.

La comunicación es entendida por la unión de los tres aspectos dichos: a) *concurriendo* entre sí, precisándose; b) *eliminando* posibilidades de un aspecto que sean incompatibles con las de otro. Si falla el ajuste de los tres aspectos se dará el error, el equívoco o el fracaso absoluto de la comunicación; c) la *situación* y la *base cultural*, como supuestos previos, han de armonizarse también.

Ejs.: "¡Qué calor!" si realmente lo hace (situación), y lo digo expresando molestia, fatiga, será entendido en su sentido recto: "¡Aquí hace mucho calor!" Concurren entre sí los diversos factores. Igual frase, si hace frío y es dicha con entonación irónica, significará todo lo contrario, pues la posibilidad del sentido recto está eliminada por ser incompatible con la situación y con la fonética expresiva. "Ñor", en vez de señor, será un saludo normal o cobrará matiz despectivo, cómico, etc., según el nivel cultural del emisor y del destinatario. Hablar de usted a una persona indicará normalmente respeto y falta de confianza; mas hacerlo si el receptor es persona conocida pasa a expresar enojo y apelativamente es una censura.

El destinatario en la obra literaria.—Si nos situamos ante casos de literatura elaborada plenamente, como son la lírica y la novela actuales, observamos la desaparición del destinatario conocido, presente, como aquello que los diferencia de la comunicación lingüística ordinaria. El texto fijo, que trata de enriquecerse a costa de la situación extralingüística, llega por lo mismo a evadirse de la misma. Deberá ser gustado por cualquier lector, en cualquier momento.

La *falta de destinatario correcto* es, pues, lo que primero pone a prueba el rango y la unidad del estilo. Como ya dije en mi "Poética del Mío Cid", hablando es lo normal que todos digamos lo que queremos. Por instinto idiomático, guiados por la situación y por la presencia del destinatario, acertamos a ser expresivos, intencionados, claros. Mas la falta del destinatario visible se traduce en desorientación. Si escribimos pensando en un tipo determinado de destinatario, caemos en el *amaneramiento*, hacemos concesiones al supuesto público en vez de elevarlo a un nivel humano. Es frecuente, por tal motivo, que los escritores puedan triunfar en una primera obra, cuando simplemente se expresaron, y que posteriormente, al constatar su éxito en un sector determinado —político o social— le quieran seguir siendo fieles y por tal adulación decaigan. Con todo, es peor que el literato escriba para cierto tipo de destinatario, luego se extravíe y pase a reflexionar en voz alta, a dialogar consigo, para de aquí derivar de nuevo a un lector imaginario de tal clase social o de tal cultura. El estilo se hace entonces desigual y *pierde su unidad*.

El nivel clásico no se alcanza sino por quien es capaz de dirigirse a todo el mundo, con palabras de fuerza y claridad permanentes. La pérdida de la situación concreta y del destinatario de carne y hueso obliga heroicamente a ser nada menos que humano o nos hunde en el fracaso estilístico.

Efectos reflejos en los otros factores.—Hemos dejado en claro que la obra literaria, como lenguaje elaborado y de valor permanente, supone en esencia la superación de la falta de destinatario con-

creto. Ahora, contrastemos esta idea con la heredada de la vieja retórica, según la cual el lenguaje de arte es expresivo, está cargado de sentimiento, mientras que el corriente es lógico y frío. Como esto último es verdad en parte y las verdades a medias son peligrosas, procuraremos separar aquí la verdad del error.

El modelo de lenguaje frío y desprovisto de expresividad es el lenguaje científico pero en modo alguno el usual. Se habla con tanta expresividad como pueden poner en sus textos los literatos, si bien hablando: 1) Los sentimientos del hablante se expresan en gran parte con la ejecución fonética y la mímica. 2) Aunque lo hablado es deficiente desde el punto de vista lógico, no es riguroso ni original —lógico por exceso— porque el hablante echa mano de lugares comunes, de frases hechas y gastadas por el uso cuya audacia como figuras retóricas está perdida.

En cambio, al elaborar un texto ya no actuamos descuidadamente: creamos de modo reflexivo, tachamos, enmendamos. En vez del destinatario presente y de la situación, tenemos delante el yo desdoblado —el ser humano en general— y a tal sombra exigente e impasible nos dirigimos. Como todas las esfinges, ésta nos escucha muda y nos fuerza con su mudez a medir nuestras palabras pero, ante todo, a ir creando conforme a un plan. Y en último término, este hacer riguroso lleva a cargar de intención todo detalle y a ser originales. A la esfinge no cabe engañarla con formas retóricas gramatizadas por el uso, ni se la puede ofender groseramente con muletillas o palabras ómnibus (“estupendo”, “¡qué bueno!”) que sirven para todo al hablar porque la situación las completa, mas que, en realidad, son de un contenido pobrísimo o nulo. Ella, que nada dice, sabe la verdad. De otra parte, podemos engañar y adular a un destinatario concreto. Por eso se ha dicho, con verdad paradójica, que hablar es ocultar lo que se piensa. Digamos que hablar es acomodar lo que se dice a la índole y humor del destinatario, a su relación con el emisor, y la frase será rigurosamente cierta. En cambio, escribir bien, artísticamente, es hablar ante la esfinge, confesarse ante el tribunal de Osiris. Y éste nos condenará a muerte

—a que la obra caduque en el tiempo— si no decimos como quien somos.

Escribir originalmente es, a no dudar, expresarse. Pero la expresión literaria —aspecto de un todo idiomático— es más amplia y compleja que la expresión directa de sentimientos. Como antes se dijo, el hablante se expresa en el acto típico —comunicación— sobre todo ejecutando y en lo extralingüístico. El enriquecimiento estilístico volcará todo en la conformación de lo mentado. Así, “¡qué grande!”, puede ser dicho expresando los sentimientos de asombro y admiración ante la magnitud, belleza y lujo de un edificio de modo fonético. *El texto literario englobará lo expresivo en la conformación de las significaciones* y nos dará, por ejemplo: “¡hermoso palacio!” Estilos muy ricos de expresividad, pero a través de la conformación, pueden por ello dar una primera impresión de mención desnuda y de lenguaje puramente gramatical, en el sentido de aparentemente lógico.

Una aplicación escolar.—La doctrina estilística que vamos esbozando no deja de tener corolarios en todos los terrenos. Uno de ellos, en el modesto aprendizaje escolar de la lengua, debe ser consignado. En las redacciones escritas que suele ponerse como tarea a los alumnos, hay quien acostumbra dar el tema y nada más antes de pasar al tema libre. Pues bien, nunca deberá empezarse de esa manera, porque la imprecisión respecto al receptor perturba al principiante. Ahí debemos ver la causa de tantas “composiciones” insulsas, de estilo detestable y sin personalidad. Debe empezarse por darle al estudiante los tres factores: él mismo, un receptor conocido y un tema. El escalonamiento irá luego hasta la eliminación progresiva del destinatario visible (lejano, fantástico, colectivo, etc.), irá llamando la atención sobre las repercusiones obligadas de estos cambios en el plan, selección de vocabulario, límite expresivo, detalles de la mención que deben darse o podrán ser omitidos, en suma, hechos reflejos. Después llega el momento oportuno para pasar del tema prefijado al tema libre.

El destinatario y los géneros literarios.—Es interesante el he-

cho de que los géneros literarios, cuya clasificación viene dándose tradicionalmente con respecto al grado de subjetividad y de objetivación del autor, también pueden ser mirados al grado de eliminación del destinatario real o fantástico. Ahora bien, aquellas divisiones en lírica, épica y teatro —o en formas subjetivas y objetivadas— con subdivisiones cada una, no pueden decirnos nada sobre su rango según la creciente dificultad estilística. (En cambio, visto el problema desde el lado del destinatario, queda resuelto de golpe. Los géneros se ordenan según su creciente complejidad. Lo cual, como sucede en la evolución de las especies animales, coincide con el orden histórico de su aparición. La literatura nace con aquellos géneros donde es todavía algo intermedio entre hablar y escribir el factor del destinatario: nace con la *épica popular*, que permite la creación y los recursos juglarescos. Sus aciertos estilísticos iniciales, frente a la torpeza de los cronistas sus contemporáneos, proceden en el juglar: a) De que compone para un *público presente* y de *sentimientos conocidos*, con quien se siente identificado. El poeta compone como si hablara a dicho público, tomándolo de orientador en todo: elección de tema, conformación del lenguaje, detalles que se pueden eliminar por conocidos y detalles nuevos o extraños que deben ser precisados. b) De que usa técnicas juglarescas, el *recitado* y la *dramatización*, que orienta y completan el texto con la situación evocada —mímesis, dramática— y con los recursos del intérprete —tono, timbre— allí donde el texto no está aún suficientemente enriquecido. c) De que muchas “formas” del lenguaje hablado pueden pasar desde luego a vigorizar con su lozanía el texto fijo: las *exclamaciones*, que cortan la derivación sentimental o que ahorran la descripción; los *apóstrofes* e *invectivas*; los *plurales de participación*, que refuerzan el vínculo entre el juglar y su público; y muchas más que ahora sería inoportuno querer nombrar exhaustivamente.

Reducir el estilo juglaresco a los rasgos sueltos del grupo c) sería absurdo. Tanta importancia como un “sabe”, o un “mala cosa es, señores, haber mengua de pan” —tomo ejemplos del juglar de

Medinaceli— tiene el escribir con detalles un camino conocido del oyente y ser parco al referirse a lo lejano, o el poner un símil con referencia al ambiente común. Así que el tema y el lenguaje aparentemente lógico se conforman, sin duda, desde la comprensión del destinatario. Y la expresión del poeta, de identificación sentimental con quienes le oyen o han de oírle, también.

La literatura de los cronistas y, en general, de los escritores, se resiente durante la Edad Media de haber perdido *bruscamente* los apoyos que da el destinatario conocido, antes de que una lengua ya fijada por el uso riguroso —gramática, tradición de grandes autores— haya permitido encontrar el remedio estilístico. El progreso, por lo mismo, es lento y se vale en varios géneros de la *recitación* como apoyo transitorio; por ejemplo, en la lírica cortés, tan típicamente de entonces. A su vez, en el nacimiento de la novela hay apoyos juglarescos necesarios e inevitables, pero su trayectoria está claramente definida hacia la progresiva eliminación. El autor *invisible* y omnipotente que pide Flaubert en el siglo XIX es, en un aspecto, doctrina de su escuela, mas en cuanto a evolución estilística del género marca la mayoría de edad, la verdadera madurez. La *forma autobiográfica* de la novela picaresca es una hazaña juvenil respecto a ese novelar por un testigo invisible. Si alguien pudiese alegar que la reaparición posterior del autor en la novela es una recaída en lo infantil o que destruye la dirección señalada, podría recordársele, con frases de Antonio Machado, que el nudismo de nuestras playas presupone necesariamente la invención del vestido. También las *memorias* y las novelas en forma de *cartas* —Richardson, el *Werther*— son formas previas a la novela objetiva, aunque retoñen en nuestro siglo. Muchos novelistas formaron previamente el estilo en su correspondencia, mas el caso contrario —alguien capaz de escribir novelas y todavía torpe cuando pergeña cartas a los amigos— resulta absurdo.

El riesgo que supone el *periodismo* para el literato puro recibe, igualmente, luz desde nuestro punto de vista. El periodismo adies-

tra en cuanto etapa intermedia, como las epístolas o las memorias, pero puede amanerarse a la larga, por la tendencia del periodista a ser oportuno, a ponerse al nivel de su público. El periodista se ejercita demasiado en acomodar su decir a las circunstancias.

(Continuará).