

2 La buena escritura

2. La buena escritura

En el módulo anterior hablamos de que la buena escritura, la escritura conforme a la norma, es la base de todo buen estilo. A pesar de que el estilo se construye desviándose de la norma no es posible desviarse de lo que no se conoce. Los desvíos fruto del desconocimiento de la regla son vicios del lenguaje, no una cuestión de estilo. Como ya dijimos, las transgresiones que conducen al estilo son siempre intencionales, deliberadas, fruto de la voluntad del autor, que busca crear determinados efectos al alejarse de lo normativo.

Siendo así, es importante acotar de manera más prolija de lo que lo hemos hecho las bases de la buena escritura. Lo haremos siguiendo lo establecido por la retórica.

Retórica y poética son disciplinas que caminan juntas desde hace más de veinticinco siglos. De acuerdo con Aristóteles, la retórica es «la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente»: es decir, se ocupa de los recursos para persuadir; mientras la poética es, también para el filósofo, el «modo de componer los argumentos».

Así pues, la retórica se ocupa de los argumentos para convencer, mientras que la poética lo hace de la composición de esos argumentos; pero en tanto ambas disciplinas tienen por materia los textos que se escriben con la finalidad de instruir y deleitar, tienen numerosos puntos en común.

Kurt Spang nos da una visión más exacta de la relación entre ambas disciplinas:

En este sentido, la retórica vuelve a profundizar en métodos de búsqueda de argumentos e ideas acerca de un tema, elabora normas cada vez más detalladas para estructurar un discurso, una carta, una homilía y con más minuciosidad la elaboración de una obra literaria en cuanto al orden cronológico y la caracterización de las figuras; analiza problemas estilísticos elaborando criterios de adecuación de estilo y género al asunto tratado. La retórica, hermanándose así con la poética, adapta las estrategias persuasivas del *docere*, *delectare* y *movere* a las necesidades literarias. Y finalmente va perfeccionando, a veces dándole categoría independiente, el repertorio de las llamadas figuras retóricas. De hecho, existen épocas de riguroso preceptismo, en el que la misma

normativa retórica junto con la poética se convierten en severo reglamento apriorístico para la creación y el enjuiciamiento de la obra literaria.

Kurt Spang, *Persuasión, Fundamentos de retórica*

Tradicionalmente el estudio de la retórica se ha dividido en cinco bloques, que se corresponden con las cinco partes en las que es posible dividir el proceso de elaboración del texto del discurso. Estas partes son: invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación y acción. José Antonio Mayoral, en su obra *Figuras retóricas*, define así estos cinco elementos:

1. Invención: búsqueda y selección de los «materiales temáticos» apropiados a cada género de discurso.
2. Disposición: estructuración y distribución de los materiales temáticos seleccionados en la Invención.
3. Elocución: elaboración lingüístico-discursiva de los materiales seleccionados y estructurados en las operaciones precedentes.
4. Memoria: conjunto recursos y técnicas de memorización del discurso.
5. Pronunciación y Acción: realización del discurso mediante la voz y los gestos.

De las dos primeras (invención y disposición) nos ocuparemos en el próximo módulo, pues se relacionan directamente con la elaboración del texto. Las dos últimas (memoria y pronunciación y acción) no son de nuestro interés, pues se refieren a la emisión o «puesta en escena» del discurso; recordemos que la retórica se ocupa también de la elaboración de discursos orales, que es necesario memorizar, pronunciar y gestualizar ante los oyentes. Así que la parte del proceso de elaboración del texto que nos interesa ahora es la elocución.

Como vimos en el primer módulo, el correcto estilo normativo, el estilo de la lengua, se asimila al concepto de ideal de elocución de la retórica. La elocución es, como acabamos de ver, la formulación verbal del discurso, la fase en que se ponen en palabras las ideas: es decir, la fase de escritura neta.

La elocución representa un amplio grupo de indicaciones o instrucciones que tiene por finalidad guiar la elaboración del texto. De acuerdo con el filólogo alemán Heinrich Lausberg, que sistematizó los contenidos de la retórica en su *Manual de retórica literaria*, la elocución debe perseguir cuatro cualidades o virtudes:

- Una virtud gramatical, la pureza o corrección idiomática.
- Tres virtudes retóricas: claridad, ornato y decoro.

Cada una de estas virtudes, como es lógico, tiene sus vicios, fruto de una manera incorrecta de usar el lenguaje. Los vicios de la pureza o corrección gramatical son el barbarismo y el solecismo; los de la claridad son la oscuridad y la ambigüedad; los del ornato son tanto el exceso como la falta de adorno del texto; y, por último, los vicios del decoro nacen de la inadecuación del discurso al tema que se trata o a las características de los destinatarios a los que este se dirige.

Vamos a repasar las particularidades de cada una de estas virtudes (y de sus vicios), pues nos ayudarán a comprender mejor las características que debe tener un texto bien escrito, que como sabemos es el primer paso hacia el buen estilo.

2.1. Pureza o corrección idiomática

Como es lógico, la pureza o corrección idiomática se refiere al aspecto verbal del texto; tengamos en cuenta que es una virtud gramatical, no retórica como las otras tres virtudes que debe perseguir el buen estilo (claridad, ornato y decoro). Ya hemos señalado que dominar correctamente el idioma es un requisito indispensable para construir textos eficaces, que cumplan su función de comunicar y —en el caso del texto literario— de persuadir, entretener y deleitar.

2. La buena escritura

La corrección idiomática descansa, como también hemos visto, sobre el conocimiento de las normas gramaticales, así como sobre el conocimiento del uso que han hecho del idioma los autores que forman parte de la tradición literaria.

Es la lectura de los buenos autores la que enriquece el conocimiento de los recursos lingüísticos a disposición del escritor. Pero, además, la corrección idiomática alude también a un «texto ideal» que estaría formado a partir de un corpus de textos considerados como modelos arquetípicos; de ese texto ideal emana la idea de lo que es el estilo literario.

Como toda virtud, la corrección idiomática tiene un vicio opuesto: un uso del lenguaje que transgrede la norma y oscurece el texto. Es natural que este vicio contrario a la pureza idiomática se relacione con la infracción de la norma lingüística, ya sea en lo relativo a la escritura de la palabra aislada o en lo relativo a la escritura de la frase; en el primer caso se denomina barbarismo y en el segundo solecismo.

El barbarismo es un vicio del lenguaje que consiste principalmente en escribir mal las palabras (también en pronunciarlas mal, en el lenguaje oral) o en usar vocablos impropios

El barbarismo se refiere, por tanto, al uso de todas aquellas palabras que no pertenecen al léxico habitual de un idioma: extranjerismos, neologismos e incluso arcaísmos; por ejemplo, usar *parking* en lugar de *aparcamiento* o *croissant* en lugar de su adaptación: *cruasán*.

El barbarismo también atañe a la escritura incorrecta de la palabra en sí, cuando se cometen faltas de ortografía; por ejemplo, *baso* en lugar de *vaso*, *cazería* en lugar de *cacería*, *ájil* por *ágil*, *tí* por *ti*, etc.

Por último, también es barbarismo el uso incorrecto de las palabras a nivel semántico, es decir, en lo tocante a su significado; como cuando se usa una palabra cuyo significado no encaja bien con el contexto al que alude la oración (algo que ocurre a menudo con el uso de sinónimos, como veremos).

Veamos un ejemplo. En la siguiente oración se ha usado *clima* en lugar de *tiempo*: «Pese a estar avanzado el otoño el clima continuaba siendo cálido». Sin embargo, *clima* y *tiempo* no son sinónimos, aunque cada vez más se usan como

2. La buena escritura

tales; el clima es el «conjunto de condiciones atmosféricas que caracterizan una región», mientras que el tiempo es el «estado atmosférico» en un momento concreto. Un uso adecuado sería: «El *clima* de Edimburgo es lluvioso, pero cuando visitamos la ciudad el *tiempo* fue soleado». De modo que la frase de nuestro primer ejemplo debería ser: «Pese a estar avanzado el otoño el *tiempo* continuaba siendo cálido».

En cuanto al solecismo, que se refiere a las deficiencias que afectan a la oración, tiene que ver con un incorrecto uso de la gramática que lleva a que se produzcan errores en la estructura de la oración. La lista de solecismos es variada e incluye fallos de concordancia, errores en la conjugación de los verbos, uso incorrecto de preposiciones, adverbios o pronombres personales, etc.

Pongamos algunos ejemplos comunes de solecismos:

La frase «Coge la caja que está *detrás tuyo*» es incorrecta. Lo correcto es: «Coge la caja que está *detrás de ti*». Los posesivos (mío, tuyo, suyo, nuestro, vuestro) deben acompañar a un nombre: mi coche, tu casa, su amigo..., pero nunca a un adverbio. Construcciones como *delante mío*, *encima nuestro*, *después suyo*, son solecismos.

También es un solecismo la frase «En el comedor *habían* una mesa, cuatro sillas y un aparador». El verbo *haber*, cuando no es auxiliar de otro verbo (como en «he sabido», «has cantado»), es siempre impersonal. Debe entonces escribirse en singular y en tercera persona: «En el comedor *había* una mesa, cuatro sillas y un aparador».

Igualmente son solecismos el dequeísmo y el queísmo. El dequeísmo consiste en el uso de la secuencia *de que* para introducir una oración subordinada sustantiva, es decir, una subordinada que hace la función de sujeto o de complemento directo de cosa. Por ejemplo, la frase «Me dijeron *de que* debía llegar antes de las nueve» debería ser: «Me dijeron *que* debía llegar antes de las nueve».

Muchas personas, advertidas sobre poner un *de* donde no corresponde antes de un *que*, han caído en el vicio contrario: no ponen *de* donde deberían, lo que da lugar al queísmo. El queísmo consiste en el uso de la conjunción *que* en lugar

2. La buena escritura

de la secuencia *de que* como expresión introductora de ciertos complementos oracionales. Por ejemplo, en «Se dieron cuenta *que* los demás no les seguían»; lo correcto sería: «Se dieron cuenta *de que* los demás no les seguían».

También el gerundio de posterioridad es un solecismo. El gerundio es una forma verbal que expresa una acción simultánea o anterior a la del verbo principal; como en «Permanecía tumbado con los ojos cerrados, fingiendo dormir», donde estar tumbado con los ojos cerrados y fingir son acciones que se producen al mismo tiempo. Sin embargo, es común encontrarse con que se ha utilizado el gerundio en frases en las que una acción sucede después de otra, sin respetarse entonces la regla de la simultaneidad o anterioridad: «Se conocieron en abril de 2008, casándose un año después».

Son muchos los solecismos que se pueden cometer al escribir, fruto casi siempre de no conocer adecuadamente las normas gramaticales. Estudiar ortografía y gramática de una manera metódica es el modo de solventar esos problemas, pero dado que ese estudio puede resultar poco atractivo, el método más ameno para desarrollar esa familiaridad con el lenguaje que asegura que los errores se minimizan es, una vez más, leer mucho.

Respecto a la corrección idiomática, Ariza Trinidad resume:

Esta virtud atañe a la corrección o incorrección de los usos gramaticales del lenguaje —aspectos, como se dijo, que se estudian en la gramática normativa—, y, por ello, debe considerarse que es un requisito necesario, pero no suficiente, del buen estilo.

Los vicios de la corrección idiomática o pureza acarrearán siempre la censura de los lectores, pues implican un conocimiento deficiente del código de la lengua, conocimiento que siempre se da por sentado en un escritor.

Ahora bien, como ya sabemos, el autor puede transgredir voluntariamente la norma con la intención de crear determinados efectos mediante el lenguaje que vuelvan el texto persuasivo, expresivo y deleitoso. Esas transgresiones no serán entonces censuradas, antes bien, serán toleradas e incluso aplaudidas. La razón que lleva a excusar la transgresión de la norma es que esta se lleva a cabo premeditadamente por una razón artística, estética. Ya en su *Poética* Aristóteles

apunta que el texto literario «incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje» y que esas alteraciones les son siempre permitidas a los escritores.

De nuevo, hay que distinguir si esas transgresiones se producen a nivel de palabra o si lo hacen a nivel de frase. Si la transgresión es a nivel de palabra se denomina metaplasmo, si es a nivel de frase se denomina figura.

Veamos un ejemplo de uso de metaplasmos tomado de la novela *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán:

Debió de oírlo un guindilla que andaba por allí ejerciendo sus funciones, y en tono tan reverente y servicial como bronco lo usaba para intimar a la gentuza que se *desapartase*, nos dijo con afable sonrisa:

—Yo aviso, si *justan*... ¿Dónde está o coche? ¿Cómo le llaman al cochero?

—Este no es de mi tierra, ni nada, ¿De qué parte de Galicia? —pregunté al agente.

—Desviado de Lujo tres légoas, a la banda de Sarria, para servir a vusté —explicó él, y los ojos le brillaron de alegría al encontrarse con una paisana. [...]

En este fragmento se pueden apreciar diversos metaplasmos. Así, el uso del vulgarismo *guindilla* para referirse a un guardia municipal. También el uso de localismos, como la gada gallega, un fenómeno fonético que consiste en pronunciar el sonido [g] como [χ] propio de algunas zonas de Galicia: «Yo aviso, si *justan*» (en lugar de *gustan*) y «Lujo» por «Lugo». O el uso de galleguismos como *légoas* por *leguas* o la sustitución del artículo *el* por *o* (*o* coche en lugar de *el* coche). En otras partes de la novela, la autora introducirá además palabras de germanía como *soniche* (*silencio*) y *najencia* (*largo de aquí*).

Como seguramente recuerdes, hemos hablado de que extranjerismos o localismos son barbarismos, desviaciones indeseables de la norma lingüística. Sin embargo, en este caso se convierten en un rasgo de estilo. Pardo Bazán usa tanto los vulgarismos como la gada como una manera de caracterizar a sus

2. La buena escritura

personajes: la narradora, una mujer de origen gallego, pero que vive en Madrid, donde el uso de ciertos vulgarismos forma parte del habla castiza; y un guardia municipal también de origen gallego.

En cuanto al uso de figuras, estas son muy variadas (repasaremos algunas de ellas a lo largo del curso). Veamos como muestra un ejemplo de la figura denominada *derivación* tomado de la novela autobiográfica *Apegos feroces*, de Vivian Gornik.

Esta noche en particular, no obstante, Richie *quería* que yo estuviese con él. Lo aparté de un codazo sin quitar la vista de la página. Rechazó mi rechazo.

La frase «Rechazó mi rechazo» es una derivación, figura que consiste en la repetición de palabras léxicamente emparentadas. En este caso, una forma del verbo rechazar (*rechazó*) y un nombre (*rechazo*).

Podríamos decir, de nuevo, que la repetición de palabras es un solecismo, una práctica poco recomendable que afea el estilo. Sin embargo, resulta evidente que Gornick utiliza esa repetición a propósito para crear una paradoja: el pequeño vecino de la narradora reclama atención y, por tanto, rechaza ser rechazado.

Metaplasmo y figura son conceptos generales que agrupan un sinnúmero de recursos estilísticos: por ejemplo, paragoge, enálage u onomatopeya en el caso de los metaplasmos; o anáfora, polisíndeton o anadiplosis en el de las figuras. De ellos puede servirse el autor para engalanar el texto. Por eso, como vamos a ver enseguida, el uso de metaplasmos y figuras se relaciona estrechamente con la virtud del ornato.

2.2. Claridad

La claridad es la cualidad del texto que busca que este sea inteligible. El buen estilo debe perseguir que el texto sea comprensible tanto en lo relativo a las ideas que expone como a la formulación de estas. Si tus ideas no son claras o no se expresan de una manera que resulte fácil de comprender, el texto no completará su intención comunicativa ni persuasiva.

Y es que un texto literario debe ser, ante todo, claro. El lector debe comprender correctamente su significado. Si se descuida la claridad resultará muy difícil que el lector descodifique el texto correctamente, que comprenda su sentido de una manera cabal. Donde no hay claridad, las ideas no llegan.

Como la corrección idiomática, la claridad también atañe tanto a las palabras aisladas como a su agrupación en frases. A la claridad en la palabra se la denomina precisión, mientras que la que atañe a las frases recibe el nombre de orden.

La precisión hace alusión justamente a la búsqueda y elección de la palabra justa, *le mot juste* que tanto obsesionó a Gustave Flaubert. Cuanto más preciso es un término, mejor se especifica la realidad a la que alude, y dado que el escritor no dispone de otro material que las palabras para recrear la realidad, la elección de la palabra precisa es fundamental.

En su novela *El mar, el mar*, Iris Murdoch usa la palabra *criselefantina* para referirse al color de las nubes durante el crepúsculo: «Había unas pocas nubes, grandes nubes ociosas criselefantinas que haraganeaban sobre el agua, exudando luz». Criselefantino es el término que se utiliza para las esculturas hechas de oro y marfil propias de la Antigua Grecia y es un adjetivo muy adecuado para describir el color de una nube blanca que se dora en algunos puntos debido al reflejo del sol poniente.

Pero para alcanzar la precisión no es necesario utilizar una palabra de uso poco común, como la elegida por Murdoch. Fijémonos también en el verbo *haraganear*: «Unas pocas nubes [...] haraganeaban sobre el agua», que transmite a la perfección la idea de unas nubes detenidas, fijas en el cielo, quizá incluso unas nubes voluminosas, demasiado rollizas para moverse.

Tampoco Heinrich Mann elige una palabra culta para dar con el término exacto en la siguiente frase de su novela *El profesor Unrat*: «Movido por la costumbre y las escurriduras de su sentido del deber, seguía acudiendo a su trabajo, pese a que preveía que cualquier día de aquellos sería su último día en el colegio».

El estricto profesor Unrat ha dedicado su vida a la enseñanza, pero su relación con una joven artista de cabaret ha trastornado todo su mundo. Unrat ya no es el mismo de antes y no puede dedicarse a la enseñanza con el celo con el que lo hacía, por eso son la costumbre y «las escurriduras de su sentido del deber» las que hacen que siga acudiendo al colegio en el que da clase, del que sospecha que pronto será expulsado. La elección de la palabra *escurriduras* es muy acertada, porque el término representa ese último resto de algo que ya está agotado.

Por su parte, el orden asegura la claridad en las frases. Se logra haciendo que las construcciones sintácticas sigan un orden natural y estén bien delimitadas. El orden natural de la frase en español es sujeto + verbo + predicado, mientras que la delimitación de las frases viene dada por la puntuación (coma, punto y seguido, punto y coma, dos puntos, etc.). Hablaremos con más detalle de estos elementos en los módulos dedicados a la estructuración del texto.

Además de exponer las ideas con la mayor claridad y sencillez posibles, cuidando el orden de las frases y su puntuación, otra manera de asegurarse la claridad es servirse de la redundancia. De acuerdo con Kurt Spang, la repetición de la información evita, o al menos reduce, las posibilidades de que esta no llegue correctamente al lector. Repetir un dato ya dado, ya sea usando las mismas palabras o sirviéndose de sinónimos, perífrasis, resúmenes, recursos retóricos..., permite una mayor claridad en la exposición de las ideas y asegura la variedad de su formulación, lo que conduce a una mejor comprensión por parte de los lectores.

Veamos cómo usan la redundancia algunos autores para asegurarse de que la idea que buscan trasladar se transmite con claridad al lector.

En *Thérèse Desqueyroux*, de François Mauriac, se narra la historia de Thérèse, una mujer que intenta envenenar a su marido. Thérèse es una mujer que se siente encerrada por su familia, obligada a doblegarse a los dictados de la sociedad burguesa de la que esa institución es guardiana.

El autor insinúa ya ese tema en el prólogo con el que abre la novela:

Cuántas veces, a través de los barrotes de una familia, te he visto dar vueltas, a paso de loba; y escrutarme con tu ojo malvado y triste.

Y más adelante, ya en el texto de la obra, vuelve sobre esa idea metafórica de la familia como jaula, cuyos miembros forman los barrotes que aprisionan a Thérèse:

¡La familia! Thérèse dejó que su cigarrillo se apagara; con la mirada fija, observaba esa jaula de numerosos barrotes vivos, esa jaula tapizada de orejas y de ojos donde, inmóvil, en cuclillas, con el mentón en las rodillas y los brazos rodeándole las piernas, esperaría la muerte.

Por su parte, en *La Cripta de los Capuchinos*, Joseph Roth usa repetidamente la frase «La muerte cruzaba sus huesudas manos sobre las copas en las que bebíamos» (con distintas variaciones) para resaltar la idea de la Primera Guerra Mundial que se avecinaba, con la que finalizaría tanto la existencia despreocupada de la juventud aristocrática vienesa como el Imperio austrohúngaro.

La frase aparece por primera vez al comienzo de la novela (p. 17):

Yo vivía en el ambiente alegre y desenfadado de los jóvenes aristócratas, ambiente que, junto al de los artistas del antiguo imperio, era el que más me gustaba. Compartía con ellos la frivolidad escéptica, la melancólica petulancia, una negligencia enfermiza, y un ascetismo altivo, todo lo cual era característico de una decadencia que todavía no vislumbrábamos. Sobre las copas que apurábamos alegres, la muerte invisible cruzaba ya sus huesudas manos. Maldécíamos con alegría e incluso blasfemábamos sin mala intención.

Y lo hace de nuevo en la página 41:

En realidad no querían desprenderse de la esencia de la tradición, y a mí me pasaba igual; nos rebelábamos contra las formas de la tradición porque no sabíamos que la forma verdadera es idéntica a la esencia, y que era infantil tratar de separar la una de la otra.

Como digo: era infantil, pero también es cierto que nosotros éramos infantiles entonces. La muerte cruzaba ya sus manos huesudas sobre las copas que apurábamos alegre e infantilmente; no la sentíamos, no sentíamos a la muerte, porque no sentíamos a Dios.

La frase se repite de nuevo en la página 46: «¡Qué tiempos aquellos, tan felices! La muerte cruzaba ya sus manos huesudas sobre los cubiletes que apurábamos. No la veíamos, ni veíamos sus manos». Y en la 54: «Por las noches procuraba cenar con los oficiales del noveno de dragones; mejor dicho, lo que procuraba era beber. Sobre las copas que apurábamos cruzaba ya la muerte invisible sus huesudas manos, pero nosotros no la vislumbrábamos aún».

Y aparece todavía una vez más en la página 78:

A los treinta años nuestros padres eran ya personas llenas de dignidad, administradores de sus casas, y a menudo padres de una familia numerosa, pero en nuestra generación, destinada a la guerra desde su nacimiento, el instinto de la procreación se había extinguido patentemente, no teníamos deseo alguno de continuarnos en nuestros hijos. La muerte cruzaba sus manos huesudas, no sólo sobre las copas que apurábamos, sino también sobre los lechos donde dormíamos con mujeres.

Con esa repetición sistemática de las ideas principales de la obra, los autores (Mauriac y Roth, en este caso) contribuyen decididamente a clarificar su sentido y se aseguran de que este queda claro para el lector.

La virtud de la claridad tiene sus vicios: la oscuridad y la ambigüedad. La oscuridad se produce cuando el texto es totalmente incompresible; la ambigüedad se da cuando el texto es solo parcialmente entendible o hay lugar a que el lector malinterprete su sentido.

El uso de sinónimos inexactos, hiperónimos, tecnicismos, neologismos, etc., así como las frases desordenadas, confusas o complicadas, pueden ser fuente de ambigüedad y oscuridad. Veamos algunos ejemplos.

Para evitar la ambigüedad es necesario ser muy cuidadoso con la elección de palabras. Recuerda que la literatura busca, hasta cierto punto, ser un reflejo de la vida, trasladarle al lector una impresión de realidad. Y para que esa impresión sea concreta, detallada, es importante que el lenguaje sea exacto. Un sinónimo mal elegido puede arruinar el sentido de una frase (hablaremos de ello más adelante), pero también puede hacerlo elegir un hiperónimo en lugar de un hipónimo; o, por decirlo de manera más sencilla, usar una «palabra cuyo significado está incluido en el de otras». Por ejemplo, «pájaro es hiperónimo de jilguero y de gorrión» (RAE).

En *Estilo rico, estilo pobre*, Luis Magrinyà propone varios ejemplos de usos desafortunados del hiperónimo *habitación*. Como el que sigue:

Revisaron, de nuevo, toda la instalación. Parecía funcionar perfectamente. En la *habitación* Adolphe miró, orgulloso, sus grandes monstruos [...]. Comenzaron a girar la pesada rueda de las máquinas de electrización por frotamiento.

Juan Ramón Zaragoza, *Concerto grosso*

Concerto grosso es una novela de ciencia ficción, parte de cuya historia sucede en Francia en 1786, donde una sociedad de sabios rodea al inventor del arco eléctrico. Adolphe es, por tanto, un inventor, y sus «grandes monstruos» son «máquinas de electrización por frotamiento». ¿Cuál puede ser entonces la habitación en la que esas grandes máquinas se encuentran? Magrinyà propone la palabra *laboratorio*, mucho más concreta. Con ese simple cambio, el fragmento gana en precisión.

Revisaron, de nuevo, toda la instalación. Parecía funcionar perfectamente. En el *laboratorio* Adolphe miró, orgulloso, sus grandes monstruos [...]. Comenzaron a girar la pesada rueda de las máquinas de electrización por frotamiento.

Ahora al lector puede construir una imagen mucho más clara del lugar donde el personaje se mueve: no es una habitación indeterminada, es un laboratorio. Es como si se hubiese ajustado una lente que permite ver con mayor claridad. Esa lente es, simplemente, el lenguaje.

Eva Ariza Trinidad también propone algunos ejemplos acerca de la importancia de la ordenación de las frases en su obra *Literatura y edición*. Lo hace con una frase del relato «El pagaré», de Francis Scott Fitzgerald:

Se asustó tanto con mi grito de sorpresa y dolor la chica que, al otro lado del pasillo, jugaba al tres en raya que puso un cero en vez de una equis.

Ariza Trinidad propone como más idóneo el siguiente orden:

La chica que jugaba al tres en raya al otro lado del pasillo se asustó tanto con mi grito de sorpresa y dolor que puso un cero en vez de una equis.

La segunda versión «suena mejor» porque sigue el orden natural de la oración en español. Comienza con el sujeto (*La chica que jugaba al tres en raya al otro lado del pasillo*), continúa con el verbo (*se asustó*) seguido de sus complementos (*tanto con mi grito de sorpresa y dolor*) y termina con una subordinada consecutiva (*que puso un cero en vez de una equis*).

Mientras que la primera versión —atribuible al traductor de la obra, no a Scott Fitzgerald— comienza con un verbo cuyo sujeto desconocemos (*se asustó*) y solo después se nos indica el sujeto: *la chica que jugaba al tres en raya*.

Fijémonos también en cómo en *la chica que, al otro lado del pasillo, jugaba al tres en raya*, un complemento circunstancial de lugar (*al otro lado del pasillo*) interrumpe la oración subordinada adjetiva *la chica que jugaba al tres en raya*. Mientras que en la propuesta de Ariza Trinidad esa subordinada aparece entera y solo después se añade el complemento de lugar: *La chica que jugaba al tres en raya al otro lado del pasillo*.

Como siempre, la oscuridad y la ambigüedad (en especial la segunda) pueden ser perseguidas por el autor con la finalidad de crear determinados efectos de misterio, proponer un texto de múltiples significados o, simplemente, como un modo de invitar al lector a realizar un esfuerzo relevante para interpretar el texto.

Del mismo modo, un recurso estilístico habitual consiste en alterar el orden natural de las palabras dentro de las oraciones, o de las oraciones dentro de los párrafos, para crear efectos expresivos. Es algo que sucede a menudo con los

adjetivos, que en español suelen colocarse detrás del nombre: cielo azul, niña pequeña; pero que con frecuencia los escritores sitúan delante: «sentado en la verde hierba esperaba a Marina».

Un excelente ejemplo de esa ambigüedad buscada lo encontramos en la conocida novela de James Joyce *Ulises*. Veamos un párrafo en el que el autor utiliza una mezcla de flujo de conciencia para recoger los pensamientos de su protagonista, Leopold Bloom, y de discurso del narrador para consignar los movimientos de este por las calles de Dublín:

Ahora que lo pienso, esa bola cae a la hora de Greenwich. Es que el reloj funciona por un cable eléctrico desde Dunsink. Tengo que ir allí algún primer sábado del mes. Si pudiera conseguir una presentación para el profesor Joly o enterarme de algo sobre su familia. Eso bastaría: un hombre siempre se siente cumplimentado. Halago donde menos se espera. Noble orgulloso de descender de la amante de un rey. Su antepasada. Un buen revoque. Con buena educación se llega muy lejos. No entrar y echar fuera lo que uno sabe que no debe: ¿qué es paralaje? Acompañe a la puerta a este caballero.

Su mano volvió a caer junto al cuerpo.

Nunca sabremos nada de eso. Pérdida de tiempo. Bolas de gas que giran por ahí, cruzándose unas con otras, adelantándose. Siempre la misma música. Gas; luego sólido; luego mundo; luego frío; luego cáscara muerta dando vueltas a la deriva, roca helada como esa roca de piña. La luna. Debe ser la luna nueva, dijo ella. Creo que sí.

Pasó por delante de La Maison Claire.

Espera. La luna llena fue la noche cuando estábamos el domingo hace dos semanas exactamente hay una luna nueva. Bajando por el Tolka. No está mal para una luna en Fairview. Ella canturreaba. Está brillando, amor, la primera luna de mayo. Él al otro lado de ella. Codo, brazo. Él. La luz de la luciérnaga está brillando, amor. Tocar. Dedos. Pregunta. Respuesta. Sí.

Basta. Basta. Si ha sido ha sido. Debes.

El señor Bloom, respirando de prisa, andando más despacio, pasó por delante de Adam Court.

2.3. Ornato

El ornato, virtud retórica inherente al buen estilo, es quizá la característica más propia del texto literario. Cuando pensamos en un texto literario pensamos en un texto que está escrito no solo de una manera correcta y comprensible, sino sobre todo hermosa. Podemos decir que el ornato es justamente lo que distingue al discurso literario, lo que hace que podamos diferenciarlo de cualquier otro tipo de texto de carácter meramente informativo.

El ornato se corresponde en gran medida con una concepción estética del discurso. Su objetivo es el de retener la atención y lograr la persuasión a través de la belleza del lenguaje.

La función del ornato es justamente la de deleitar al lector, la de sorprenderle al proponer formas nuevas de usar el lenguaje o nuevas maneras de representar la realidad (a través de metáforas y comparaciones). Es el ornato la virtud retórica que apela más vivamente a la imaginación del lector, pero también la que logra despertar sus emociones y sentimientos, un logro siempre deseable para un escritor.

Ahora bien, no hay que pensar que el ornato implica consecuentemente textos de prosa florida o rebuscada. Esa puede ser sin duda una opción para el escritor, pero también lo es usar un lenguaje sencillo e incluso parco.

Repasemos dos ejemplos que nos enseñan cómo el texto literario puede mostrar distintos aspectos sin renunciar al ornato que le es característico. Comencemos con un fragmento tomado de *El ruedo ibérico*, el inconcluso ciclo novelístico de Ramón María del Valle-Inclán:

Entre un cortejo de plumas fatuas y chafados visajes pasó la Reina Nuestra Señora al salón de Gasparini. Una gran mesa fulgente de cristal y argentería estaba dispuesta a fin de que hubiesen reparo para sus fallecidos ánimos las ilustres personas que habían recibido el pan eucarístico en la solemne función de Capilla. Para

2. La buena escritura

todos tenía una zumba popular y amable la majestad de Isabel II. El rey don Francisco hacía chifles de faldero al flanco opulento de la Reina.

En estas pocas líneas destaca la elección de un léxico culto: fulgente, argentería, haber reparo, fallecidos ánimos, pan eucarístico. Destaca también la larga frase «Una gran mesa fulgente de cristal y argentería estaba dispuesta a fin de que hubiesen reparo para sus fallecidos ánimos las ilustres personas que habían recibido el pan eucarístico en la solemne función de Capilla». También vemos cómo se altera el orden lógico en algunas frases; mientras, como ya sabemos, en español el orden habitual es nombre + adjetivo, Valle-Inclán altera ese orden en varias ocasiones: chafados visajes, fallecidos ánimos, ilustres personas, solemne función. Y también se detectan una aliteración (la repetición de un sonido) con la letra efe (f): «hacía chifles de *faldero al flanco*».

Comparemos la prosa grandilocuente e hipnotizante de Valle-Inclán con la más sencilla y escueta de Pío Baroja:

Estaba lloviendo a cántaros; Manuel llegó a la Puerta del Sol, entró en el café de Levante y se sentó cerca de la ventana. Huía la gente endomingada corriendo a refugiarse en los portales de la ancha plaza; los coches pasaban de prisa en medio de aquel diluvio; los paraguas iban y venían y se entrecruzaban con sus convexidades negras, brillantes por el agua, como un rebaño de tortugas. A la hora escampó, y Manuel salió del café; era todavía temprano para ir a casa; Manuel pasó por la plaza de Oriente y quedó en el Viaducto mirando desde allá a la gente que pasaba por la calle de Segovia.

Pío Baroja, *La busca*

Baroja crea una sucesión de frases cortas y de tamaño medio. Su lenguaje es sencillo, la palabra más culta que incluye es «convexidades»; el resto son palabras de uso habitual para cualquier hablante: ventana, gente, coches, paraguas, café, casa...; y usa expresiones coloquiales como «llover a cántaros». Sin embargo, no por ello renuncia al ornato propio del texto literario. Fíjate en la repetición de la conjunción «y» que forma un polisíndeton en la frase «los

paraguas iban y venían y se entrecruzaban». O en la metáfora que convierte las convexidades negras y brillantes por el agua en los caparazones de un rebaño de tortugas.

No debe caerse tampoco en el error de pensar que el ornato es meramente un adorno que se añade al texto, que este funcionaría igual si se prescindiera de él; es decir, considerar que el texto es una unidad autosuficiente que transmite de manera eficaz la información, y al que le añadimos el ornato como se podrían añadir lazos a un vestido. En este caso, es cierta que si quitásemos los lazos al vestido, este cumpliría igualmente su función de cubrir el cuerpo para protegerlo de las inclemencias del tiempo. Sin embargo, no sucede lo mismo con el ornato: no se puede eliminar sin que el texto se vea severamente afectado y tampoco es efectivo si se añade *a posteriori*.

El ornato, fruto en gran medida del uso de figuras retóricas, es consustancial al texto, es la manera en que este logra transmitir con fuerza, eficacia y expresividad las ideas para que estas lleguen al lector con claridad. El uso de esas figuras que adornan el texto, la elección de unas u otras, responde justamente a la visión del mundo que tiene el autor. En palabras de Kurt Spang, no se debe perder de vista el hecho de que «las llamadas figuras retóricas son ya de por sí formas de concebir el mundo y, por tanto, modos de pensar».

Debido a ese modo de pensar, a esa cosmovisión de su autor, el texto literario adopta una forma determinada. Pero el texto y su forma constituyen una misma realidad indisoluble, no se pueden separar. No es lo mismo formular la historia y las ideas que esta contiene de un modo que de otro. Spang insiste: «La forma que se escoja le imprime al contenido un carácter específico y único que lo hace inconfundible y que, ante todo, le da una significación y unos matices que no le daría otra formulación». De la misma opinión es David Lodge: «Forma y contenido son inseparables. El estilo no es un embellecimiento decorativo sobre el tema, sino el verdadero medio mediante el cual el tema se vuelve arte».

Por tanto, el ornato es en gran medida lo que convierte a un texto en algo único. Y aunque atañe en gran medida a la elección y el uso de figuras retóricas, también tiene que ver con la elección del vocabulario y su disposición sintáctica, la estructuración del texto, su ritmo...

2. La buena escritura

Es precisamente para buscar el ornato, el adorno del texto que lo vuelve no solo más expresivo, sino también único, por lo que el escritor se vale de esas licencias que ya hemos visto, las que hacen que el texto se desvíe de la corrección lingüística y de la claridad. A través de metaplasmos y figuras, o de la alteración del orden de las palabras dentro de la frase, el autor busca crear un efecto estético y persuasivo.

En su intento de usar el lenguaje, su materia prima, de un modo distinto a como lo hace el común de los hablantes, el escritor se aparta de la norma y crea diferentes artificios que logran, por una parte, transmitir su visión propia del mundo y, por otra, volver el texto expresivo y artístico, lo que provocará el deleite del lector.

Decíamos que el ornato logra el deleite del lector, lo sorprende, a la vez que despierta su imaginación, sus emociones y sus sentimientos. Pero, además, el ornato también logra una mayor implicación del lector. Este deberá «traducir» las imágenes para extraer su significado, reordenar las palabras para comprender el sentido de la frase y colaborar de mil maneras para completar el texto y alcanzar su significación.

Para practicar esta virtud se requiere no solo un excelente dominio del lenguaje, sino también un amplio conocimiento de los recursos retóricos que pueden utilizarse. A ese respecto, cabe decir que el presente curso no pretende proporcionarte una lista exhaustiva de los recursos estilísticos y las figuras retóricas, sino que los iremos repasando de manera asistemática, tratando de verlos en acción para reflexionar sobre los efectos que pueden aportar al texto y lo que pueden provocar en el lector. El propósito no es usar los recursos de estilo como artificios, sino para expresar tus ideas y contar tus historias con eficacia y belleza.

Como no podría ser de otro modo, la virtud del ornato también tiene sus vicios, que en este caso son el exceso o el defecto de adorno.

Descuidar la cualidad del ornato en un discurso literario dará lugar a que este pierda una de las características fundamentales de este tipo de texto: hacer un uso del lenguaje que se diferencie en cierta medida de la manera en que habla y se expresa el ciudadano de a pie. Esto conducirá a que el texto sea tanto menos expresivo como menos persuasivo y también se estará restando el componente estético fundamental en toda obra de arte.

Sin embargo, excederse en la exornación del texto conducirá, por su parte, a un texto alambicado, pretencioso y poco natural que a menudo será incapaz de cumplir con sus objetivos comunicativos elementales.

2.4. Decoro

La última de las virtudes retóricas que forman parte del buen estilo es el decoro.

El decoro persigue que el lenguaje se adapte a lo que es apropiado y conveniente de acuerdo tanto con las características del propio texto como con el contexto en que este será recibido.

Lo relativo a la congruencia del propio texto de acuerdo con sus características intrínsecas se conoce como decoro interno y hace referencia a la necesidad de que el texto se adapte a determinadas convenciones, por ejemplo, las convenciones de género: no es igual el discurso narrativo de una novela negra que el de una novela romántica. También a que el lenguaje elegido, el léxico, se adecúe al tema tratado. Temas serios o formales requerirán de un lenguaje elevado, mientras que temas más triviales pueden presentarse a través de un lenguaje más coloquial.

De igual manera, la norma estilística aconseja el uso de un registro bajo para aquellos personajes que tienen una extracción social humilde (campesinos, trabajadores no cualificados, personajes analfabetos, etc.), mientras que se usará un registro medio o elevado para personajes de extracción social alta, a quienes se les supone mayor cultura. Los narradores en tercera persona también suelen usar registros medios o altos en sus discursos, en tanto que en el caso de narradores en primera persona su registro debería estar alineado con los rasgos de su idiosincrasia.

Por su parte, lo relativo a que el lenguaje se adapte al contexto en que el texto será recibido toma el nombre de decoro externo. En este caso se trata de que el uso del lenguaje se adapte en la medida de lo posible al que será el receptor

del texto. Por ejemplo, no utilizaremos el lenguaje del mismo modo si escribimos para niños, para jóvenes o para un público adulto; o evitaremos los tecnicismos propios de un ámbito si escribimos para un público que no domina una determinada materia.

Veamos algunos ejemplos que atañen al decoro. Volvamos sobre *Insolación*, la novela de Emilia Pardo Bazán de la que tomamos algunos ejemplos de metaplasmos (uso de palabras de germanía, de localismos o de vulgarismos). Aunque en puridad esas palabras serían barbarismos, dentro del texto, como ya vimos, contribuyen a su decoro interno, puesto que la autora supo elegir el léxico (el registro) que mejor iba a contribuir a caracterizar a sus personajes.

En el decoro intervienen por tanto el tema, la configuración del texto y los objetivos que este persiga (conmover, divertir, asustar, enseñar), así como a quién vaya dirigida la obra.

Por ejemplo, en *Solaris*, Stanislaw Lem se sirve de un lenguaje científico para que el narrador en primera persona exponga la historia del descubrimiento del planeta que da nombre a la novela, un peculiar mundo formado en su mayor parte por un océano que parece dotado de vida propia y, quizá, de inteligencia.

Según los cálculos iniciales, se suponía que Solaris se acercaría al cabo de quinientos mil años a la distancia correspondiente a media unidad astronómica de su sol rojo y, transcurrido otro millón de años, caería en su ardiente precipicio.

Pero, diez años después, nuevos descubrimientos revelaron que su trayectoria no presentaba en absoluto los cambios esperados, sino que, más bien, seguía una trayectoria fija, igual a la de los planetas de nuestro propio sistema solar.

Se repitieron las observaciones y los cálculos, ahora ya con mucha más precisión, que solo sirvieron para confirmar lo que ya se sabía: que Solaris poseía una órbita cambiante. [...]

Una de las naves de Shannahan permaneció en la órbita alta, mientras otras dos, tras la correspondiente preparación, aterrizaron en un pedazo de terreno rocoso que ocupa unos mil kilómetros cuadrados, cerca del polo sur de Solaris. La misión de la expedición finalizó tras dieciocho meses de duro trabajo, y tuvo un desenlace satisfactorio, salvo por un desgraciado incidente acaecido a causa

del defectuoso funcionamiento de ciertos aparatos de medición. A consecuencia de ello, en el seno del equipo científico se produjo una escisión entre dos grupos enfrentados. El objeto de la discordia era el océano que cubría el planeta. Basándose en los análisis, el inmenso mar fue considerado por consenso una formación orgánica (en aquel entonces nadie se atrevía a llamarlo «viviente»). Pero, mientras los biólogos lo concebían como una formación primitiva —una especie de sincitio gigantesco, una célula líquida de tamaño monstruoso (la denominaron «formación prebiológica») que había cubierto el globo entero con un abrigo gelatinoso, cuya profundidad alcanzaba en ocasiones varios kilómetros— los astrónomos y los físicos consideraron que debía de tratarse de una estructura altamente organizada que, quizás, superaba en cuanto a complejidad a los organismos terrestres a la hora de poder influir de manera activa en la formación de la órbita planetaria. Lo cierto es que no se halló ninguna otra causa que explicara el extraño comportamiento de Solaris; además, los astrofísicos descubrieron la relación entre ciertos procesos del océano plasmático y el potencial gravitatorio, medido localmente, que variaba según el llamado «metabolismo» oceánico.

Por tanto, los físicos, y no los biólogos, formularon la paradójica expresión «máquina plasmática», refiriéndose a una formación desde nuestro punto de vista quizás inanimada, pero capaz, no obstante, de emprender acciones intencionadas a escala —digámoslo desde el principio— astronómica.

Kris Kelvin, el narrador protagonista, es un científico recién llegado a Solaris. El decoro pide, por tanto, que a la hora de narrar la historia se exprese con el registro culto y técnico propio de su profesión. Como *Solaris* es una novela de ciencia ficción con un punto de misterio, el tono científico del relato logra resaltar lo extraño de los sucesos que Kelvin experimentará en el planeta, los cuales no pueden ser explicados por la ciencia.

De este modo, cuidando el decoro tanto interno como externo de la obra, Stanislaw Lem logró construir un texto coherente a nivel de composición; con su carácter paracientífico, la obra cumple con los requisitos del género de ciencia ficción y atrae a los lectores del nombrado género (sus destinatarios ideales).

Pero, además, también cumple el objetivo de resultar interesante debido al contraste que se plantea entre los sucesos que Kelvin narra y el hecho de que la ciencia no los pueda explicar.

Para respetar el decoro, tanto el externo como el interno, el resto de las virtudes que hemos repasado (corrección idiomática, claridad y ornato) quedan supeditadas a él. Es decir, el manejo del lenguaje y sus posibles desviaciones deben subordinarse siempre a la coherencia interna y externa del texto con respecto a su tema y a sus destinatarios.

Los vicios del decoro se relacionarán, por tanto, con una inadecuada elección del léxico o del registro del lenguaje al componer el texto. Sin embargo, justamente de esa inadecuación pueden surgir igualmente desvíos que contribuyan a hacer expresivo el texto: por ejemplo, usar un registro elevado para tratar un tema humorístico puede crear un contraste interesante.

Un ejemplo de ello lo encontramos en dos de los microrrelatos de Julio Cortázar que forman parte de la antología *Historias de cronopios y de famas*. Se trata de los microrrelatos «Instrucciones para llorar» e «Instrucciones para dar cuerda al reloj»:

Instrucciones para llorar

Dejando de lado los motivos, atengámonos a la manera correcta de llorar, entendiendo por esto un llanto que no ingrese en el escándalo, ni que insulte a la sonrisa con su paralela y torpe semejanza. El llanto medio u ordinario consiste en una contracción general del rostro y un sonido espasmódico acompañado de lágrimas y mocos, estos últimos al final, pues el llanto se acaba en el momento en que uno se suena enérgicamente. Para llorar, dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes en los que no entra nadie, nunca. Llegado el llanto, se tapaná con decoro el rostro usando ambas manos con la palma hacia adentro. Los niños llorarán con la manga del saco contra la cara, y de preferencia en un rincón del cuarto. Duración media del llanto, tres minutos.

En su relato, Cortázar usa el lenguaje propio de un manual de uso: explicativo, conciso, sencillo, para mostrar los pasos que se deben seguir para llorar; una actividad que, en principio, no necesita de explicaciones, pues todo el mundo sabe llorar. Sin embargo, parece que la virtud del decoro exigiría que para un texto que versa sobre el llanto se eligiera un tono serio e incluso sentimental. Al subvertir la regla del decoro, el autor construye un texto original y humorístico.

Instrucciones para dar cuerda al reloj

Allá al fondo está la muerte, pero no tenga miedo. Sujete el reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente. Ahora se abre otro plazo, los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo y de él brotan el aire, las brisas de la tierra, la sombra de una mujer, el perfume del pan.

¿Qué más quiere, qué más quiere? Átelo pronto a su muñeca, déjelo latir en libertad, imítelo anhelante. El miedo herrumbra las áncoras, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj, gangrenando la fría sangre de sus rubíes. Y allá en el fondo está la muerte si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa.

En este caso sí podríamos esperar las indicaciones propias de un manual, pues el título promete las instrucciones para dar cuerda a un reloj, un dispositivo mecánico cuyo funcionamiento y manipulación puede revestir alguna dificultad. En lugar de ello, el lector se encuentra ya desde la primera frase con un texto lírico que expone todas las posibilidades que el tiempo promete y cierta nostalgia por los sueños no cumplidos y la fugacidad de la vida.

De igual manera, el autor puede desviarse del decoro interno para crear efectos interesantes. Así lo hace Luis Martín-Santos en *Tiempo de silencio*. En la novela se incluye el soliloquio de la dueña de la pensión en la que vive el protagonista, una mujer de baja extracción social a la que, sin embargo, el autor hace hablar con un lenguaje cuidado.

Mi marido podía haberme dejado algo más pero no dejó sino su recuerdo, lleno para mí de encanto, con sus grandes bigotes y sus ojos oscuros y su marcialidad esquiva que nunca me permitió estar

tranquila, porque él con su apostura gozaba en corretear tras las faldas, aunque más bien creo que eran ellas las que caían embobadas, pues a él no me lo imagino corriendo por ninguna; el caso es que siempre se encontraba con una en sus brazos, máxime cuando iba de uniforme que nunca dejó de gastar íntegra la masita en eso, en el adorno de su belleza y en su apostura. Además del recuerdo de su brillante estampa y de la niña —que ahí la tengo tan parecida a él con su apostura también y casi con su bizarría y por lástima incluso con un bozo moreno que me recuerda su bigote— me dejó la pensión del Estado para los caídos en el campo del honor y una medalla que, añadida las trescientas veinticinco con cincuenta, sigue siendo poca cosa para dos mujeres solas. Había también algunas figulinas de China, que él había traído de su campaña de Filipinas que hizo tan joven y en la que no obtuvo medallas por culpa de las envidias. Y gracias a que me había hecho mi niña antes ya de ir a las islas porque cuando volvió estaba inútil para la fecundación, no —gracias a Dios— para el amor [...]».

El discurso netamente oral de la dueña de la pensión se entrevera de palabras y expresiones que resultan extrañas en él. Así, por ejemplo, «no dejó sino su recuerdo, lleno para mí de encanto», «marcialidad esquiva», «apostura», «caídos en el campo del honor», «inútil para la fecundación»... que podría invitarnos a pensar que la dueña quizá se entretenía en su tiempo de ocio leyendo las novelas rosas de la época, de cuyo lenguaje florido se ha apropiado.

Esa ruptura del decoro de la obra por parte de Luis Martín-Santos (junto con otros rasgos de estilo) constituyó una sorpresa para los lectores de *Tiempo de silencio* en el momento de su publicación (1962), haciendo que la novela llamase la atención de público y crítica por incorporar a la literatura española fórmulas narrativas de la vanguardia internacional.

Hemos repasado las cuatro virtudes que caracterizan la buena escritura (pureza o corrección idiomática, claridad, ornato y decoro), junto con sus vicios y algunas posibles desviaciones de la norma. También hemos visto algunos ejemplos que nos han ayudado a verlas en acción y comprender cómo funcionan.

2. La buena escritura

Esas cuatro virtudes, y sus desvíos deliberados, constituyen la base de un buen estilo. Un texto literario que destaque por su estilo se ceñirá a ellas, si bien en ocasiones el autor preferirá tomarse licencias que le permitan resaltar el sentido de la obra, darle expresividad, atraer la atención del lector y, en general, hacerle disfrutar no solo con lo que la obra cuenta, sino, especialmente, con *cómo* lo cuenta.

Pero, como decíamos, esta es solo la base, lo general. Dado que el estilo es consustancial a cada obra y a cada autor, que —se podría decir— forma parte de su ADN, se infiltra a lo largo de todo el texto de muy variadas maneras. Una de ellas es la forma, la estructura del texto, como veremos en el módulo siguiente.