

EL USO LITERARIO DEL LENGUAJE: DE LA NORMA GRAMATICAL A LA CREACIÓN ESTILÍSTICA EN ESPAÑOL

M^a AZUCENA PENAS IBÁÑEZ
Universidad Autónoma de Madrid

En el presente trabajo me voy a situar en la estratificación del uso lingüístico, de ahí el uso literario del lenguaje —mejor que lengua literaria—, frente a otros usos tipificados, pues es claro que toda lengua, conservando un mismo núcleo, tiende a diversificarse en variantes —registros— que se organizan, por un proceso de socialización, en lenguas especiales al servicio de los intereses específicos de los distintos grupos sociales.

Hecha la presentación del objeto de estudio, pasaré brevemente a fundamentar lingüísticamente el fenómeno literario, para después documentar históricamente la trayectoria de los estudios lingüísticos sobre la literatura, a través de sus principales hitos en lo que podría ser la primera parte de mi exposición. Dejo para la segunda y última parte el desarrollo de las mutuas relaciones existentes entre gramática y estilo, con una aportación personal de ejemplos, que sirvan no sólo de ilustración, sino también de confirmación, a la tesis que voy a defender.

Empezando por lo primero que me he propuesto, diré que las fronteras entre lenguaje y literatura son más formales, de orden metodológico, que materiales, de naturaleza sustancial. R. Senabre en su artículo «Lengua coloquial y lengua literaria»¹, parte de un solicitado consenso: «todos convendríamos, si nos viéramos apremiados a hacerlo, en que la literatura es una forma de lenguaje». Esto último, «forma de lenguaje», tiene, cómo no, su versión coloquial —muy gráfica en la anécdota que se cuenta seguidamente en el artículo, ocurrida hace años en un café madrileño, famoso entonces por sus

¹ R. Senabre, «Lengua coloquial y lengua literaria», en *La lengua española, hoy*, Madrid, Boletín Informativo de la Fundación Juan March, 1995.

tertulias literarias—: «Tres o cuatro escritores hablaban de poesía en torno a una mesa, mientras el limpiabotas habitual del establecimiento pulía los zapatos de uno de ellos. En el momento de cobrar el servicio y aprovechando un breve silencio de los parroquianos, el limpiabotas apuntó: “Eso de la poesía, señores, no es más que una manera de decir las cosas, ¿no?”».

Cualquier hablante con una mínima competencia idiomática, incluido nuestro limpiabotas de la anécdota, distingue con facilidad los variados registros que hay en el lenguaje oral y escrito, los siente como diferentes, los acepta o no según el grado de coherencia que muestren con respecto al contexto o a la situación en que se producen. Así, cualquier lector identificaría el perfil barriobajero de la siguiente frase de *Las galas del difunto*, de Valle-Inclán: «Bastón y bombín para irme de naja, que me espera una gachí de mistó», tan distinta, por ejemplo, de aquel verso de Rubén Darío, que fuerza, por cierto, una entonación impostada, en su «Responso a Verlaine»: «Que púberes canéforas te ofrecen el acanto», del que, según se ha contado, Lorca afirmaba humorísticamente que sólo entendía el «que» inicial.

Esta percepción de los diferentes registros se mezcla con otra intuición no menos operante que también se da en el usuario de cualquier lengua, de que existe un uso común, informativo, cotidiano del lenguaje, que nos sirve para comunicarnos con los demás en toda clase de funciones prácticas, y otro uso muy distinto, de carácter artístico, en que la elección de las palabras y la disposición de las frases son más calculadas, atienden al ornato de la expresión, se ajustan a ciertos artificios. El hecho de caracterizar el uso literario del lenguaje respecto de la oposición que marca con el uso coloquial, tiene su inicio en los estudios de los formalistas rusos, según Erlich². Dice al respecto Eichenbaum en «La teoría del Método formal»³ que «la *differentia specifica* del arte no se expresa en los elementos que constituyen la obra, sino en el uso particular que de ellos se hace». Los formalistas opinan que al texto poético subyacen al menos **dos** sistemas diferentes: uno lingüístico, el otro poético o «connotativo», que es el que importa. Por su parte, Rodríguez Adrados⁴ piensa que los rasgos característicos de la lengua literaria destacan mucho más si se los compara no con la lengua común, sino con una especialización en sentido contrario de ésta, la lengua científica, puesto que considera la lengua literaria como una de las dos especializaciones fundamentales de la lengua común.

² V. Erlich, *El formalismo ruso*, Barcelona, Seix Barral, 1974.

³ B. Eichenbaum, «La teoría del método formal», en T. Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, París, Seuil, 1965, pág. 43.

⁴ F. Rodríguez Adrados, «Las unidades literarias como lenguaje artístico», en *Estudios de semántica y sintaxis*, Barcelona, Planeta, 1975.

A. J. Greimas, en cambio, en «Las relaciones entre la lingüística estructural y la poética»⁵ admite la afirmación de que todo texto poético, literario, es, básicamente, **un** texto lingüístico, en el sentido de que el texto poético es simplemente un *uso muy particular* de la lengua (por lo que la Poética no es sólo una teoría derivada, sino también una parte integrante de la Lingüística).

J. Cohen en *La estructura del lenguaje poético*⁶ adoptará una postura intermedia entre los formalistas y los estructuralistas, al considerar que al texto poético le subyace sólo **un** sistema, pero especial: un sistema «**connotativo**» o emotivo, incompatible con el sistema lingüístico, que es denotativo e intelectual.

En este trabajo defenderé la tesis de que al texto literario no subyace otro sistema que el lingüístico, aunque manifestado en un uso o norma que, total o parcialmente, contrasta con la manifestación normal o usual de ese mismo sistema lingüístico.

Frente a la opinión de Cohen de que el texto poético viola la lengua, la tesis que propongo permite mostrar que tales «violaciones» no afectan en absoluto al sistema, sino únicamente —y eso sólo en parte⁷— a la norma o uso que habitualmente manifiesta ese sistema. Cohen habla de la lengua como de un código sin atender a la existencia en ella de una jerarquía de estratos (esquema, sistema, uso, habla) que Hjelmslev y Coseriu han sido los primeros en señalar; por eso ha llegado a conclusiones difíciles de aceptar por parte incluso de una teoría lingüística simplificada.

Las correspondencias terminológicas entre Hjelmslev y Coseriu han sido observadas por O. Ducrot en «Norme»⁸:

Hjelmslev:	esquema	norma	uso ⁹	∅	acto lingüístico.
Coseriu:	∅	sistema	norma social	norma indiv.	hablar concreto.

R. Jakobson en «Lingüística y Poética»¹⁰ hace un llamamiento, ya famoso, a la solidaridad que debe existir entre el lingüista y el literato: «Un lingüista

⁵ A. J. Greimas, «Las relaciones entre la lingüística estructural y la poética», en *Estructuralismo y Lingüística*, N. Visión, 1969.

⁶ J. Cohen, *La estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1970.

⁷ Puesto que en la creatividad del cambio lingüístico hay límites. Es una ilusión la de que por encima de la palabra o de la oración, si se quiere, el autor disfruta de plena libertad. Al contrario, está atado a esquemas tradicionales, lo mismo para seguirlos que para alterarlos. Véase al respecto, E. Coseriu, «La racionalidad del cambio. Innovación y adopción. Las leyes fonéticas», en *Sincronía, Diacronía e Historia. El problema del cambio lingüístico*, Madrid, Gredos, 1973.

⁸ O. Ducrot, «Norme», en *Dictionnaire Encyclopédique des Sciences du Langage*, Edit. du Seuil, 1972, págs. 163 y ss.

⁹ La glosemática sitúa el estudio del signo en el uso, entendido como conjunto de hábitos adoptados por una sociedad.

¹⁰ R. Jakobson, «Lingüística y Poética», en *Ensayos de lingüística general*, Barcelona, Seix Barral, 1975, pág. 395.

que preste oídos sordos a la función poética del lenguaje y un estudioso de la literatura indiferente a los problemas lingüísticos y no familiarizado con los métodos lingüísticos son anacronismos flagrantes».

V. Lamíquiz, heredero de este espíritu solidario, se pregunta al principio de la Introducción de su libro *Sistema lingüístico y texto literario*¹¹: «¿Por qué la tarea del lingüista va a quedar reducida al estudio del texto común?. La dedicación al trabajo de desentrañar las leyes del lenguaje humano puede y debe abarcar todo texto verbal comunicativo». Es más, «en el texto poético se consigue una condensación de los poderes del lenguaje», según P. Caminade¹²; «el lenguaje poético realiza prácticamente la totalidad del código que el hombre tiene a su disposición», ahora con palabras de J. Kristeva¹³. Para Lamíquiz el texto lingüístico común se distingue del texto literario al quedar éste marcado por los rasgos de la literariedad; y el texto poético queda, a su vez, diferenciado por los rasgos de la poeticidad. En estos dos últimos tipos de mensajes no interesa el **qué** sino el **cómo**. Asimismo, considera que en la serie cronológica y cronogenética de la realidad textual, lo lingüístico precede a lo literario. De esto último no estoy tan segura. Creo poder aportar dos testimonios que podrían servir como contrarréplica al orden que formula Lamíquiz¹⁴. El primero viene de la mano de R. Jakobson cuando en *Lingüística, Poética, Tiempo*¹⁵ dice que «Blok y Maiakovski, por otro lado tan diferentes, consideraban ambos que el elemento temporal era el principio determinante del acto de creación en poesía. Para ellos, el ritmo era lo primordial y la palabra lo secundario. Maiakovski describió la manera cómo comenzaba a componer un poema en su célebre folleto *Cómo hacer versos*: «Ando y gesticulo, berreo —apenas sin palabras aún— acorto el paso para no entorpecer este bramido o bien berreo más de prisa, al compás de mis pasos. Así se va puliendo y va tomando forma el ritmo, base de todo lo poético, que lo atraviesa como un rumor. Gradualmente, de este rumor se empiezan a sacar palabras aisladas. ¿De dónde procede este ritmo-rumor fundamental? No se sabe. Para mí es toda repetición en mí de un sonido, de un ruido, de un balanceo o incluso, mirándolo bien, la repetición de cada fenómeno que marco mediante el sonido».

El fenómeno de la repetición al que alude Maiakovski me sugiere, inevitablemente, la propia etimología del término latino *versus*, el verso contiene la idea de un retorno regular, al contrario que la prosa, a la que la composición

¹¹ V. Lamíquiz, *Sistema lingüístico y texto literario*, Universidad de Sevilla, 1978.

¹² P. Caminade, *Image et métaphore*, París, Bordas, 1970, pág. 57.

¹³ J. Kristeva, «Pour une sémiologie des paragrammes», en *Tel Quel*, n^o 29, 1967.

¹⁴ otros testimonios pueden encontrarse en el libro de Hugo Montes, *Ensayos estilísticos*, Madrid, Gredos, 1975, págs. 95 y 171-172.

¹⁵ R. Jakobson, *Lingüística, Poética, Tiempo*, Barcelona, Edit. Crítica, 1981, pág. 80.

etimológica del término latino *prosa* (*provorsa*) presenta como una progresión directa. También me sugiere el propio concepto de función poética de R. Jakobson, que quedó formulado en esta ley: «la función poética proyecta el principio de equivalencia, del eje de la selección sobre el eje de la combinación».

El segundo testimonio viene de parte de José Saramago cuando en la entrevista titulada «Ética de la palabra»¹⁶ confiesa, refiriéndose a su quehacer novelístico, que «yo mismo, a veces, para penetrar el sentido de un texto, lo leo en voz alta. No sé si esto, desde el punto de vista artístico, es más o menos eficaz, pero a veces siento la necesidad, cuando estoy escribiendo y lo que tenía que decir ya está dicho desde un punto de vista informativo o puramente lógico, de añadir por musicalidad unas cuantas palabras que eleven y sostengan la frase». De nuevo, por tanto, la palabra —elemento lingüístico— subordinada al ritmo —elemento poético—. Es ahora cuando la frase de Tynianov¹⁷ parece cumplirse: «la libertad de creación aparece como un slogan optimista, pero no se corresponde con la realidad, y cede su puesto a la “necesidad de creación”».

Permítaseme aportar otro dato que extraigo de F. Lázaro Carreter en *Estudios de Poética*¹⁸. Al estimarse la fuerza modeladora del verso, su capacidad para imponer una configuración a la lengua poética y a la poesía misma, cita Lázaro a Fernando de Herrera, tal vez como el primer español que empleó la palabra *estructura*, «y precisamente en un tratado sobre poesía [1580: 399], era ya consciente de tal influencia, y daba la palma a los poetas cuyos versos “fuerzen la materia” sobre aquellos otros “en que la materia fuerce los versos [1580: 283]”». Por lo tanto, lo poético también precede a lo lingüístico.

Igualmente, también se dan casos donde lo extralingüístico puede prece-der a lo lingüístico, por ejemplo en el proceso de creación de la etimología popular. Permítaseme deslizar una anécdota de tipo personal. Se refiere a mi hijo mayor de cuatro años, aprendiz de inglés, que la semana pasada refiriéndose a Peter Pan lo llamó Peter man.

Tanto el lingüista como el literato se preocupan por el mismo objeto: el texto literario o poético. Y no son los únicos. Pero la observación de ese mismo objeto queda realizada desde diferentes puntos de vista. La lingüística considera el texto como resultado comunicativo de un poner en funcionamiento el conjunto de leyes dinámicas de la estructura de la lengua. Es, pues, una

¹⁶ J. Saramago, «Ética de la palabra», en el *ABC Cultural*, n.º 249, 9 de agosto de 1996, págs. 8-10.

¹⁷ I. Tynianov, «De l'évolution littéraire» (1927: 132), en T. Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, París, Seuil, 1965.

¹⁸ F. Lázaro, *Estudios de Poética (la obra en sí)*, Madrid, Taurus, 1976, pág. 78.

consecuencia de la operatividad lingüística de la génesis verbal¹⁹. Se ve el texto en su producción, o sea, de la lingüística al texto. La literatura, en cambio, toma el texto ya resuelto en comunicación y lo precisa en una serie de datos de época, autor y pensamiento, en todo estudio posible de un enfoque o consideración históricos, para lograr una interpretación explicativa suprahistórica o ahistórica; es decir, del texto a la literatura.

Simplificando un tanto las cosas, podría decirse que la historia de la lengua española, tal como se encierra en las más conocidas monografías existentes, es fundamentalmente una historia de la «lengua literaria», es decir, de los usos lingüísticos registrados y preservados en las obras escritas que han llegado hasta nosotros. Paralelamente, también podría decirse que la historia literaria es un dilatado recorrido por aquellas obras que, contempladas desde nuestra perspectiva, constituyen los modelos máximos de lenguaje en cada época. Decía al respecto Schuchardt que «el lenguaje, nacido de la necesidad, alcanza su cima en el arte»²⁰. Recuérdese que en esta línea fueron los primeros pasos dados por la Real Academia Española en el siglo XVIII, en su concepción de la *Gramática* como arte y no como ciencia²¹.

Terminaré este primer punto de la primera parte citando a Rodríguez Adrados con las siguientes palabras: «En el concepto de “lengua literaria” nos encontramos en un punto en que los de lengua y estilo vienen a identificarse. La “lengua literaria” es, por una parte, lengua; por otra, es lengua dotada de unas características especiales que más o menos claramente identificamos con hechos de estilo. El estilo no es otra cosa que un uso especial de la lengua dentro de unas características comunes, de ello deriva, en definitiva, la conclusión de que literatura y lengua no son más que caras o aspectos diferentes de una misma realidad»²².

Si ahora continúo con el segundo punto de esta primera parte, es decir, con la trayectoria histórica de los estudios literarios que han seguido las distintas corrientes lingüísticas, tanto en España como fuera, me remitiré sólo a los principales hitos, mencionando en primer lugar a R. Menéndez Pidal y su Escuela. Es sabido que la Filología hispánica ha hecho de siempre un principio

¹⁹ Para el desarrollo de esta perspectiva viene muy bien la doble concepción humboldtiana de lengua como *energía* y como *érgon*. También la concepción dinámica de la lengua por parte de un Croce, un Vossler, un Leo Spitzer, un Coseriu, etc.

²⁰ Referencia tomada de R. Lapesa, «Historia de una “Historia de la lengua española”», en *Actas del I Congreso Internacional de Historia de la lengua española*, Madrid, Arco Libros, II (1988), pág. 1773.

²¹ Una buena documentación acerca de la gramática como la primera de las tres artes liberales del *Trivium* nos la ofrece H. Lausberg en el tomo I de su *Manual de Retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1990³, págs. 70-79.

²² F. Rodríguez Adrados, «Las unidades literarias como lenguaje artístico», *op. cit.*, págs. 74-75 y 71.

suyo fundamental el conjuntar el estudio de la lengua con el de la literatura. Con esto seguían un viejo principio, pues la gramática se creó en Grecia precisamente en el curso del estudio de los textos literarios y como contribución a su interpretación. No está de más recordar aquí el común origen etimológico de gramática y literatura. En realidad, durante algún tiempo ésta ha podido parecer una actitud tradicionalista, desfasada respecto de lo que se hacía en otras partes del mundo. Pues había sucedido que Lingüística y Literatura se habían convertido en dos campos totalmente independientes. La expulsión violenta de la Literatura del campo de la Lingüística tuvo lugar, como se sabe, por obra del movimiento de la Gramática histórica y comparada que surgió en Alemania en el siglo pasado. Desde un punto de vista historicista y relativista, las valoraciones de los distintos estados de lengua por su valor normativo o, al revés, como fases aún no maduras o corruptas, no tenían razón de ser. Estas valoraciones procedían de hechos de historia cultural y literaria. Se aprendió a mirar directamente a la realidad de la lengua en todas sus manifestaciones, incluso las más humildes. De ahí no había más que un paso hasta considerar la lengua literaria algo así como una lengua falsificada, alejada de la verdad del idioma, artificial. Su estudio quedó relegado a la literatura, o a una retórica o teoría del estilo impresionista y deficiente.

El nuevo impulso que recibió en nuestro siglo el estudio sincrónico de las lenguas actuó en un principio en este mismo sentido. Saussure desvalorizó y dejó prácticamente fuera del estudio científico, en calidad de «habla» (*parole*), todo aquello que no pertenece al núcleo más íntimo del sistema, a las regularidades que indefectiblemente siguen todos los hablantes. La lengua literaria quedó así apartada del estudio de la Lingüística, proscrita tanto de la diacronía como de la sincronía, cual una nueva Palestina, en tierra de nadie.

La Escuela de Copenhague postuló un estudio puramente formal de la lengua, la constitución de un «álgebra del lenguaje» que estudiara las funciones entre las distintas unidades desde puntos de vista absolutamente formales, y desentendiéndose para establecer esas unidades de los criterios semánticos, a pesar de que esta escuela reconoce que a la forma de la expresión corresponde siempre una forma del contenido. Pero, salvo excepciones como el estudio de la categoría del caso por Hjelmslev²³, era la forma de la expresión lo realmente estudiado; y en todo caso se trata del núcleo más central de la lengua, no de una zona marginal, como es la lengua literaria. En relación otra vez con Hjelmslev, José Antonio Martínez García en *Propiedades del lenguaje poético*²⁴, citando a B. Christensen²⁵, recoge una idea fecunda para la creación

²³ L. Hjelmslev, *La catégorie des cas*, Copenhague, 1935.

²⁴ J. A. Martínez García, *Propiedades del lenguaje poético*, Universidad de Oviedo, 1975, pág. 101.

²⁵ B. Christensen, «Glossématique, linguistique fonctionnelle, grammaire générative et stratification du langage», en *Word*, 23, 1-2-3, Part I (1967), pág. 61.

estilística, de la que me hago eco: «Como puede verse, sólo Hjelmslev [a diferencia de Martinet y Chomsky] admite la posibilidad de que los signos cambien totalmente sin que lo haga la lengua, y de que ésta siga siendo la misma lengua».

Asimismo, la Escuela descriptivista americana, que comenzó como una técnica para la descripción de las lenguas indígenas de Norteamérica, empezó despreocupándose del sentido. Aunque para la segmentación de unidades es evidente que en el fondo contaba con el sentido ya que la técnica de la conmutación se basa en su existencia. Pero para determinar las unidades (morfemas o palabras) de la lengua objeto de estudio, el investigador se limitaba a preguntar al informante si, al sustituir una unidad paradigmática por otra, resultaba un sentido total igual o diferente en el sintagma; no entraba en cuál era la diferencia.

Ahora bien, también en este siglo, fuera de España, se han dado algunos puntos de arranque a partir de los cuales vuelve a establecerse o puede esperarse que se establezca la nueva conexión entre lengua y literatura. Uno de ellos es la nueva Estilística. Precisamente un discípulo de Saussure como es Bally²⁶ llegó pronto a interesarse por aquello que es más cambiante en la lengua: por los elementos expresivos y afectivos del habla, que luego, históricamente, se fosilizan y sistematizan hasta convertirse en parte de la Gramática. De sus estudios se deduce que toda esta zona marginal que es el estilo envuelve al núcleo de la lengua y es esencial para comprender la evolución de este último. Aunque desde la Estilística del habla, K. Vossler viene a coincidir con Bally al proclamar que los cambios lingüísticos han sido creación antes que evolución, estilo antes que gramática. Por esta vía de la nueva Estilística en sus dos vertientes (lengua y habla), la Gramática estructural ha llegado a penetrar en los problemas de la lengua literaria. Por aquí, también se ha confluído con las ideas avanzadas por los formalistas rusos.

Por otra parte, en los estudios de Semántica, un autor como Ullmann²⁷ conjunta el estudio de la Semántica con el del estilo, lo que se explica por la conexión íntima de ambos; son las más matizadas fluctuaciones del sentido de las unidades gramaticales y léxicas las que se ponen al servicio de la intención profunda del escritor.

Dentro de la misma Escuela descriptivista americana acabó por surgir, por obra de autores como Garvin²⁸, Pike²⁹ y otros, un interés por los problemas semánticos, lo que inmediatamente los llevó a interesarse por las zonas

²⁶ Ch. Bally, *El lenguaje y la vida*, Buenos Aires, Losada, 1941.

²⁷ S. Ullmann, *Language and Styl*, Oxford, 1964, y *Semántica*, Madrid, Everest, 1965.

²⁸ P. Garvin, *On linguistic Method*, La Haya, 1964.

²⁹ E. Pike, *Language in Relation to a unified Theory of human Behavior*, vols. I-III, Glendale, Cal., 1954-1960.

límite de los sistemas semánticos, que son las aprovechadas por la lengua literaria.

Es realmente interesante comprobar que la Gramática transformacional, que ha partido de principios bien alejados de toda ciencia literaria, ha desembocado en este camino.

Si se trataba de posibilitar una descripción total de la lengua mediante la compilación de un *corpus* de «oraciones nucleares», del que, mediante unas cuantas leyes de transformación se dedujeran todas las oraciones posibles en la lengua en cuestión —así empezó Chomsky—, pronto se chocó con el hecho de lo que los mismos transformacionalistas han llamado grados diferentes de gramaticalidad³⁰ y con los problemas de indeterminación entre los límites de la sintaxis y la semántica. Secuencias que no genera la gramática, bien por no ser aceptables (*hay una mejilla acelerada*, Gerardo Diego), bien por no ser gramaticales (*Verde que te quiero verde*, F. García Lorca), caen fuera de los dominios de la sintaxis, como Chomsky reconoce explícitamente en *Aspects of Theory of Syntax* [1965]. Pero ahí están, y nada menos que empleadas por poetas insignes. ¿Cómo puede cifrar Gerardo Diego o Lorca un mensaje, suspendiendo la vigencia del código total o parcialmente; y, sobre todo, cómo puede el lector descifrarlo y establecer las debidas correspondencias significativas?. El tratar de explicarlo como hace Michel Nasta³¹, apelando a un contexto cultural y a una norma expresiva creada por él, en los cuales hay necesidad de penetrar para poder entender, es sólo, a mi modo de ver, una explicación parcial por demasiado generalizadora hacia lo externo cultural, y demasiado particularizadora hacia la norma individual —idiolecto—.

Precisamente, la teoría de los grados diversos de gramaticalidad ha sido utilizada por S. R. Levin³² para definir la lengua literaria por su bajo grado de gramaticalidad, lo que viene a equivaler a desviación, anomalía, incluso extrañamiento, pero tratando de darles una base teórica más concreta. También

³⁰ N. Chomsky en *Aspectos de la teoría de la sintaxis* (Madrid, Aguilar, 1970, págs. 140-145), ha distinguido tres tipos de desviaciones, que él denomina *grados de agramaticalidad*, de acuerdo con los tres tipos de reglas que cada una de ellas violan: a) *desviaciones por violación de reglas de categorización*, resultante de la inserción léxica de un término marcado por el «lexicón» (diccionario) como perteneciente a una categoría, p.e. [+N] en una terminal de derivación que especifica otra categoría, p.e. [+Adj.]; b) *desviaciones por violación de reglas de subcategorización estricta*, resultante de la inserción léxica de un término verbal marcado por el diccionario con el rasgo contextual —SN (es decir, [+Transitivo]) en una terminal que especifica [+Intransitivo]; y c) *desviaciones por violación de reglas selectivas*, resultante de la inserción léxica de un Nombre-sujeto, marcado por el diccionario con, p.e., el rasgo inherente [+Abstracto], en un contexto como SN—V, en que V selecciona el rasgo contextual: +[Sujeto-[+Humano]].

³¹ M. Nasta, «Les déterminantes de la fonction poétique et les problèmes des monades», en *To Honor Roman Jakobson*, II, La Haya, Mouton, 1967, págs. 1414-1429.

³² S. R. Levin, *Estructuras lingüísticas en poesía*, Madrid, Cátedra, 1974.

aquí, en definitiva, se llega a la literatura como una prolongación de la zona nuclear de la lengua, y lo mismo en cuanto al sentido, pues se trata de la zona intermedia entre los sentidos «lógicos», es decir, comunes y mostrencos, y aquellos que, en el otro extremo de la escala, son absurdos porque no son interpretables ni siquiera metafóricamente.

Se me viene a la memoria porque sintoniza con lo que acabo de decir, tanto para el significante como para el significado, el esfuerzo de vanguardia lingüística que supone, por ejemplo, la jitanjáfora —como se sabe, creación de Alfonso Reyes— al consistir en una secuencia de sonidos que, en un contexto determinado, sugieren un significado ocasional que el lector u oyente les presta. En el entremés *Los órganos y sacristanes*, de Quiñones de Benavente, un pretendiente dice a su amada: «Muérome por tus amores,/ por darte *cachumba chum*». Nadie dudaría, al oír esto, de la intención del galán, aunque, de hecho, ningún diccionario acredite, ni por el significante ni por el significado, la existencia de la locución *dar cachumba chum*, que, sin embargo, cobra momentáneamente un significado inequívoco en un significante ocasional, merced a la colaboración del contexto, de la situación y, ya en el escenario, de otros factores no menos decisivos: la voz, el gesto y la expresión. Quizá tenga razón Hjelmslev cuando cree que los signos, al pertenecer al uso, se modifican, cambian, pero la lengua se mantiene en su mismidad. Lo novedoso consiste en que en la jitanjáfora, como signo primigenio, no hay significado, sino sentido, con terminología de Bajtín³³: «Un mismo signo tiene un significado, que se ha formado objetivamente a lo largo de la historia y que, en forma potencial, se conserva para todos los hablantes. Y tiene además sentido, que consiste en la elección de aquellos aspectos y relaciones ligados a la situación dada. El sentido es más amplio que el significado, ya que de las varias zonas del sentido, la más estable y específica, que se mantiene a través de los cambios contextuales, es el significado». Podría hablarse, en otras palabras, de las significaciones contextualizadas del sentido y de las significaciones descontextualizadas del significado. De ahí que la jitanjáfora podría oponerse, contrastar con los usos retóricos. Estos son estabilizaciones de los signos poéticos, literarios; su potencia estética disminuye al aumentar el grado de su codificación. Estoy por creer que lo característico de las creaciones literarias es que tienden a permanecer como signos unicontextuales y ocasionales. En ellos lo individual es el contexto, la ocasión, no la norma, que seguirá siendo supraindividual, puesto que afecta al emisor-receptor.

Por lo tanto, en la jitanjáfora, y signos poéticos primigenios, se debiera hablar de creación (recreación, según Coseriu) más que de variante libre o

³³ A. Penas, «El pensamiento lingüístico de Bajtín», en *Bajtín y la literatura (Actas del IV Seminario Internacional del Instituto de Semiótica literaria y teatral-U.N.E.D.)*, Madrid, Visor, 1995, pág. 359.

variación, donde aún se mantendría una estabilidad, fijeza social por puro hábito y porque, en última instancia, la lengua es una herencia social.

Terminaré este repaso histórico recalando en la corriente de la lingüística del texto. En ella, éste o discurso, cualquiera que sea, hablado o escrito, largo o breve, antiguo o nuevo, literario o no literario, puede estar constituido por una palabra, por una frase, o por un gran número de ellas (por ejemplo, las que constituyen *El Quijote*). El texto, pues, como unidad teórica, no tiene una extensión prefijada. Zellig S. Harris en su monografía «Discourse Analysis»³⁴, fue uno de los pioneros de esta orientación lingüística, al considerar el discurso —o texto— no sólo como un objeto legítimo de la Lingüística, sino al presentar un programa para el análisis sistemático de los textos. El análisis del discurso para él no es más que una extensión a un dominio más amplio que el de la frase, de la metodología distribucionalista, que concibe el sistema como un producto de la descripción, y no está ligado a ningún componente de carácter mental o significativo.

El trabajo de Harris fue discutido en 1965 por M. Bierwisch³⁵, que señala que el método descriptivo distribucionalista no sirve: no permite distinguir entre series aceptables de oraciones y una mera sucesión de oraciones inconexas. El problema reside en determinar qué constituye la conexión entre las oraciones de un discurso. Así, Bierwisch fue el primero en formular lo que más tarde se llamó “problema de coherencia” de texto, aunque no dio ninguna clave para su resolución. Hoy se tiende a identificar el concepto de «coherencia» con el de «gramaticalidad» referido a la oración. A finales de la década de 1960, sobre todo por influjo de la gramática generativa como vimos antes, se intenta extender la posibilidad de distinguir entre oraciones y no oraciones, y distinguir grados de aceptabilidad al texto, así, J. S. Petőfi³⁶ o T. van Dijk³⁷. Un cultivador de la lingüística del texto en España es García Berrio³⁸. Precisamente a través de él se vincula la Lingüística del texto con la Retórica. Afirma este estudioso que históricamente la Retórica es, como la Poética, disciplina clásica del discurso. El discurso poético es siempre literario, el retórico no lo es, si bien también en este caso se trata de discurso que posee características

³⁴ Z. S. Harris, «Discourse Analysis», en *Language*, 28 (1952), págs. 1-30.

³⁵ M. Bierwisch, «Review of Z. S. Harris, 'Discourse Analysis' Reprints» [1965], en J. Ihwe, ed., *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Frankfurt, Athenäum, 1971-1973, 1, págs. 141-154.

³⁶ J. S. Petőfi and H. Reiser (eds.), *Studies in text grammar*, Dordrecht, 1973, y J. S. Petőfi, *Text vs. sentence*, Hamburg, 1979.

³⁷ T. van Dijk, *Texto y contexto* [1977], Madrid, 1980, y *La ciencia del texto* [1978], Barcelona, Paidós, 1983.

³⁸ Cf. A. García Berrio, «Texto y oración. Perspectivas de la lingüística textual», en J. S. Petőfi y A. García Berrio, *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación, 1979, págs. 245-264.

artísticas fundamentales, puesto que, como dice Lausberg³⁹, la Retórica es a la vez un arte y una ciencia. El texto es el producto de la actividad retórica. Para Berrio⁴⁰ «el interés de la Retórica por las estructuras textuales y extratextuales asociadas a éstas, así como la explicación que ofrece de la compleja producción del discurso, sin olvidar su tratamiento de la construcción artística del nivel oracional de éste, permite una implantación indiscutible de la teoría retórica en el estudio del objeto lingüístico».

Paso ahora ya a abordar la parte segunda de la investigación, es decir, las mutuas relaciones existentes entre Gramática y estilo; recuérdese el título del artículo: «El uso literario del lenguaje: de la norma gramatical a la creación estilística en español».

Acabo de mencionar la Retórica⁴¹ como antecedente de la Lingüística textual; también se la puede considerar antecedente de la Estilística lingüística. Efectivamente, la Retórica estaba en la época clásica tradicionalmente relacionada con la Gramática, que históricamente se ocupaba de la correcta utilización de la lengua desde el punto de vista normativo. Para Quintiliano (*Institutio Oratoria*) es el *ars bene dicendi*, mientras que la Gramática es *recte loquendi scientia*. Para el discurso retórico no es suficiente la corrección lingüística, que, sin embargo, es un requisito indispensable. Es necesaria para aquel, además, la adecuada construcción en sus diferentes niveles y la apropiada emisión, de tal manera que como construcción textual que es comunicada responda a las exigencias que la finalidad persuasiva impone al orador en punto a su relación con el destinatario. La correcta elaboración gramatical del discurso no garantiza la cualificación retórica del texto, si bien contribuye a ella en tanto en cuanto es indispensable para la elaboración discursiva. La función de la *enarratio poetarum*⁴², interpretación de los escritores, en la Gramática tiene repercusiones muy importantes para la Retórica, en la que el estilo es un elemento fundamental.

M^a Jesús Korkostegi⁴³ en su libro *Pío Baroja y la Gramática...*, abunda en esta idea cuando dice que «el estilo y la lengua mantienen unas relaciones tan estrechas que irremediablemente han de manifestarse en la gramática. Si a esto añadimos la circunstancia de que hablar en términos de “corrección” e “incorrección” está muy en la línea de los estudios gramaticales desde antiguo,

³⁹ H. Lausberg, *op. cit.*

⁴⁰ A. García Berrio, «Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)», en *Estudios de Lingüística*, 2, 1984, pág. 11.

⁴¹ Véase también T. Albaladejo, *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1993.

⁴² La Gramática consta de dos partes (Quint. 1, 4, 2): la *recte loquendi scientia* y la *poetarum enarratio*.

⁴³ M^a J. Korkostegi, *Pío Baroja y la Gramática. Estudio específico del leísmo, laísmo y loísmo y la duplicación de objetos*, Donostia-San Sebastián, Universidad de Deusto, 1992, págs. 26-27.

tendremos que aceptar que en mayor o menor medida la corrección gramatical se convierte en un requisito para poder hablar de "buen estilo". Así pues, la última frase de Eloy L. Placer⁴⁴ podría ser completada y el resultado final sería: "Parece cosa cierta que la corrección gramatical no significa precisamente buen estilo [, pero sin ella es imposible tenerlo]".

Sabido es que la Gramática es una de las partes de que consta la lingüística y ello exige, por tanto, comenzar atendiendo a la participación de ésta en los estudios estilísticos. La respuesta afirmativa a la importancia de su colaboración la dan J. Spencer y M. Gregory⁴⁵: «El enfoque lingüístico, que exige y lleva a cabo una observación atenta y una descripción detallada y continua de los fenómenos lingüísticos, puede ser de gran utilidad en el trabajo estilístico». También estos autores apuntan que una diferencia fundamental entre la explicación estilística y la lingüística es que la primera es, necesariamente, comparativa. Todos los conceptos del estilo implican la consciencia de unas normas y la posibilidad de apartarse de ellas. Pondré un ejemplo: «y esta fuerza *tan caliente* / del *alto* sol *ardiente* hora quebranta» (Garcilaso de la Vega). Aquí *tan caliente* es un adjetivo cuantificado, postpuesto, restrictivo de *fuerza*, que se convierte en epíteto propio por el contexto determinativo *del alto* (restrictivo, aunque antepuesto, porque delimita la hora del cenit) *sol ardiente* (epíteto propio, aunque postpuesto). Por lo tanto, la acción del contexto es decisiva para considerar el adjetivo como epíteto⁴⁶, aun cuando dicho adjetivo venga postpuesto o cuantificado, entrando así en competencia con la norma del restrictivo. El hecho de que este tipo de epítetos vengan contextualizados, quizá se deba a un deseo **innovador** de atraer a la esfera de la epítesis el adjetivo especificativo, borrándose los límites entre éste y el adjetivo explicativo. También puede subyacer una necesidad de **crear**, imaginar un referente para adjetivos con opacidad⁴⁷ epitética, es el caso de los epítetos surrealistas,

⁴⁴ E. L. Placer, «La influencia del Euskera en el estilo de Baroja», *Hispania*, XLV, 2 (1962), pág. 218.

⁴⁵ J. Spencer y M. Gregory, «Una aproximación al estudio del estilo», en N. E. Enkvist, J. Spencer y M. Gregory, *Lingüística y estilo*, Madrid, Cátedra, 1974, pág. 82.

⁴⁶ J. Cohen en *Estructura del lenguaje poético* prueba que tanto la impertinencia como la redundancia aparentes del epíteto coinciden en referir el lenguaje poético a un destino común: la metáfora; haciendo ver que el epíteto más superfluo en apariencia requiere una traslación de sentido para justificarse poéticamente. En este sentido ya López Pinciano indicaba, explicando a Aristóteles, que el epíteto propio, en un caso como *blanca* leche, «viene a se hazer peregrino, usándole adónde se pudiera dexar por manifiesto».

⁴⁷ En donde el adjetivo es tan inesperado que la primera reacción es dudar de si se trata de un mensaje real. «Demasiada información en un enunciado limitado conduce a la oscuridad. La lengua económicamente ideal sería aquella en la que cada una de las palabras, cada uno de los fonemas pudieran entrar en combinación con todos los demás, produciendo cada vez un mensaje. Nuestro modo de hablar cotidiano está lejos de esto. La lengua del poeta «hermético» tiende hacia este ideal» (A. Martinet, *Elementos de Lingüística general*, 1968: 240).

por ejemplo: «Y en el *oscurísimo* beso punzante *debajo de las almohadas*» (F. García Lorca)⁴⁸.

N. E. Enkvist⁴⁹, por su parte, afirma que «sin duda que la gramática tradicional de tipo normativo está repleta de coincidencias de tipo estilístico y gramatical». Ahí están los ejemplos de la estilística de las formas verbales, y la del adjetivo epítetico, como los dos casos más asumidos.

La definición del estilo como elección es hoy comúnmente aceptada, y el mismo Rodríguez Adrados la ha seguido y justificado en un capítulo de su *Lingüística estructural*, donde ha dejado bien claro que esto no establece una distinción absoluta entre estilo y lengua. Pues el estilo consiste precisamente en elegir entre hechos de lengua, con terminología de A. H. Gardiner⁵⁰, y ni siquiera, muchas veces, entre hechos marginales dentro del sistema de la lengua. Muy frecuentemente los rasgos de estilo son transportados por elementos lingüísticos totalmente normales. A veces, ciertamente, lo que es normal es la forma, mientras que el contenido se ha transformado, así en el caso de la metáfora. En *Tirano Banderas*, Valle-Inclán pone en boca de un personaje el adjetivo *meticuloso*, para referirse a un homosexual. En este ejemplo, como en la etimología popular hay aprovechamiento de un material homofónico (una palabra derivada de miedo se utiliza como palabra compuesta de meter y culo), pero su móvil no es la ignorancia lingüística sino la sátira deliberada; el caso contrario, donde el significado es normal y lo que ha cambiado es el significante, lo podemos hallar, por ejemplo, en Quevedo «Y así había de haber, si fuera verdad (como hay *quirománticos*), *nalguimánticos*, y *frontimánticos*, y *codimánticos*, y *pescuecimánticos* y *piedimánticos*»⁵¹, mediante una creación estilística a partir de posibilidades que el sistema ofrece, se extiende a otros lexemas del mismo campo semántico el esquema derivativo del que se parte para la burla. Casos donde el significante y el significado son anormales también se dan: por ejemplo, la jitanjáfora, o los poemas vanguardistas de Juan Larrea, en donde se crea un significado nuevo desde un referente nuevo y con un significante también nuevo, pensemos en «Estanque», de su libro poético *Versión celeste*⁵². Pero, otras veces forma y contenido son normales, sólo es anormal la frecuencia o la distribución: pensemos en la paronomasia co-

⁴⁸ Como se ha visto en los ejemplos comentados, no estamos ante epítetos pleonásticos ni propios, sino ante adjetivos virtualmente epítetos accidentales del sustantivo respecto del cual son adyacentes, que se convierten estilístico-funcionalmente en propios por acción del contexto.

⁴⁹ N. E. Enkvist, «Para definir el estilo: Ensayo de lingüística aplicada», *op. cit.*, pág. 35.

⁵⁰ A. H. Gardiner, *The Theory of Speech and Language*, Oxford, 1951², págs. 68-93 y 106 y ss.

⁵¹ Tomo el ejemplo de E. Nández, *La lengua que hablamos. Creación y sistema*, Santander, Gonzalo Bedia, 1973.

⁵² Puede consultarse el interesante capítulo de J. M^a Bardavio, «la imagen en la palabra», en *La versatilidad del signo*, Madrid, Ed. Alberto Corazón, 1975.

mún⁵³: «Un *tumulto* es un *bulto* que les suele salir a las *multitudes*» (Gómez de la Serna)⁵⁴. Obsérvese que sucede lo mismo que en el ejemplo que pone Coseriu de «Artajo trajo la valija abajo»⁵⁵.

Ni siquiera puede decirse que los hechos de convergencia o los de redundancia, característicos del estilo, sean ajenos a la lengua. Ambos han sido trabajados por mí en el artículo «Tentativas de fonología expresiva en Gabriel Celaya»⁵⁶. La idea de la convergencia, es decir, de la confluencia en un pasaje de rasgos estilísticos diversos con la misma función, nos hace recordar que en Lingüística son normales los hechos de redundancia, esto es, la marca de un significado mediante varios significantes simultáneos. Juana Gil en *Los sonidos del lenguaje*⁵⁷ también advierte de «el considerable grado de redundancia que define a todos los hechos del habla».

Para Enkvist un problema de gran alcance a la hora de enseñar una lengua extranjera, es el de inculcar al estudiante un sentido del estilo, que no sólo consiste en proporcionarle descripciones lingüísticas del texto de acuerdo con un grupo u otro de categorías lingüísticas, sino enseñarle también a reaccionar ante los estímulos textuales del modo aceptado, ya que el estilo es un lazo entre el contexto y la forma lingüística. «Si fuera posible —dice— señalar con exactitud los rasgos textuales que provocan reacciones estilísticas en el informante nativo, ello significaría añadir un arma más al arsenal ya existente de métodos educativos»⁵⁸. Cuando Gloria Fuertes dice en uno de sus cuentos: «Y qué es umbría? / (Preguntó la vaca «*desaboría*») / (*Desaborida* quiere decir: / Indiferente, sosa, aburrída)», se puede ver muy bien cómo hay aspectos estilísticos (la pronunciación meridional en *desaboría*, y **no** extensible probablemente a las otras palabras con /s/, del fonema alveolar fricativo sordo como predorsal, y no áptico-alveolar) que son explicables dentro del ámbito de la oración, si bien aquí el *desaboría* / *desaborida* (además sólo esta última, con exclusión de la voz dialectal, genera una función metalingüística) adquiere significación estilística sólo cuando se ve a la luz de una norma superior a la de una sola oración: la del folklore andaluz.

⁵³ Resulta muy útil el estudio de M. García-Page, «Datos para una tipología de la paronomasia», en *Epos*, 8 (1992), págs. 155-243.

⁵⁴ Los significantes relacionados paronomásticamente entran en una relación de semejanza, proyectándose el principio de equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación (función poética).

⁵⁵ «Sistema, Norma y Habla», en *Teoría del lenguaje y Lingüística general*, Madrid, Gredos, 1967, pág. 71.

⁵⁶ A. Penas, «Tentativas de fonología expresiva en Gabriel Celaya», en *Sancho el Sabio (Revista de cultura e investigación vasca)*, Vitoria, 1995, año 5, 2.^a época, n.º 5.

⁵⁷ J. Gil, *Los sonidos del lenguaje*, Madrid, Síntesis, 1988, pág. 69.

⁵⁸ N. E. Enkvist, *Lingüística y estilo...*, pág. 22.

Enkvist sugiere que el estilo de un texto está en función de la relación que existe entre las frecuencias de sus elementos fonológicos gramaticales y léxicos y las frecuencias de esos mismos elementos en una norma relacionada contextualmente. Para este investigador resulta necesario para una definición del estilo como *selección*, distinguir entre la selección gramatical, no estilística y estilística. «La gramática distingue entre lo posible y lo imposible, lo correcto y lo incorrecto, mientras que la selección no estilística y la estilística implican alternativas gramaticalmente opcionales, ya que eligen entre diferentes posibilidades gramaticalmente permitidas»⁵⁹. «La selección estilística es una opción entre elementos que significan más o menos lo mismo, mientras que la no estilística implica selección entre significados diferentes»⁶⁰. En otras palabras, la selección entre *sal* y *cloruro de sodio* es de tipo estilístico; entre *sal* y *pimienta*, no lo es. Pero este tipo de selección tiene a su vez consecuencias estilísticas: Supongamos que en una novela leemos: «paseaba una *bella mujer* por el parque», clasificaríamos a *bella* dentro del *epithetum ornans*. Pero si en esa misma obra, después leyéramos: «mientras paseaba la *bella dama* por el parque, se le acercó su *amado*», *bella* al calificar a *dama* y no a *mujer* (selección estilística entre *dama* y *mujer*), se convertiría de *epithetum ornans* en *epithetum constans*, por tópico literario cortés en la relación galán (*amado*)-dama.

Si en un primer momento el concepto de estilo se vinculó con el de elección, más tarde se ha insistido en el concepto de anomalía o desviación, que serían las verdaderas productoras del estilo. Así, Riffaterre⁶¹ y Hernández-Vista⁶² se han ocupado de estudiar estas anomalías o desviaciones sintagmáticamente, en función del contexto, y otros, como Levin⁶³ y Koch⁶⁴, se han preocupado de estudiar el valor estilístico de un elemento en función del paradigma en que se integra. Pero con esto nos movemos ya dentro del terreno clásico de las unidades lingüísticas en general. Pues es sabido que cualquier unidad de la lengua modifica su sentido en función de la distribución o contexto y que, dentro de una distribución dada, es el paradigma en que se integra el que la define. Cuando J. Goytisoló se expresa sintácticamente de la manera siguiente: «un grabado en colores con diferentes especies de hojas: *envainadora* (trigo), *entera* (alforjón), *dentada* (ortiga), *digitada* (castaño de Indias), *verticilada* (rubia)», como se puede ver lo que hace es que aparezcan sólo las especies de hojas en el discurrir del sintagma a través de adjetivos;

⁵⁹ *Ibid.*, págs. 34-35.

⁶⁰ *Ibid.*, pág. 36.

⁶¹ M. Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, París, Flammarion, 1971.

⁶² E. Hernández-Vista, *Figuras y situaciones en la Eneida*, Madrid, G. del Toro, 1964³; también «Sobre la linealidad de la comunicación lingüística», en *Problemas y Principios del Estructuralismo Lingüístico*, C.S.I.C., 1976.

⁶³ S. R. Levin, «Internal and external deviation in Poetry», *Word*, 21, 2 (1965), págs. 225 y sigs.

⁶⁴ P. Koch, «On the Principles of Stylistics», en *Lingua*, 13 (1963), págs. 411 y sigs.

en cambio, el autor aísla en su paradigma, representado por los paréntesis, los sustantivos a los que se atribuyen dichos adjetivos. De tal modo que los adjetivos en el eje sintagmático funcionan como especificativos, restrictivos, dada la enumeración; pero en el eje paradigmático, respecto de los sustantivos que vienen entre paréntesis, actúan como explicativos, no restrictivos, al aislarlos de la sucesión. De tal manera que se combinan las posibilidades que ofrece el sintagma y el paradigma, para salir enriquecidos estilísticamente de la intersección los adjetivos seleccionados.

Pero un problema acecha, el peligro de poder relacionar estilo con belleza. Ante esto sale al paso Stendhal⁶⁵, al concebir el estilo como un añadido cuya función se define no en términos de belleza, sino más concretamente, de eficacia y efecto. Vicente Aleixandre sintoniza perfectamente con Stendhal, cuando manifiesta que «hace mucho tiempo que pienso que la poesía no es cuestión de fealdad o de hermosura, sino de mudez o de comunicación...»⁶⁶. La eficacia del estilo para Goethe⁶⁷ radica en considerarlo como un elevado y activo principio de composición por medio del cual el escritor penetra y revela la forma interna de su materia. El estilo se opone a la imitación pasiva de la naturaleza o a la fácil aplicación de manierismos a la materia. Por lo tanto, el estilo puede degradarse. Kenneth Burke⁶⁸ advierte que el estilo tiene la virtud de la «complejidad» [= convergencia, redundancia, intensificación, desviación]⁶⁹, junto con el peligro de la dispersión (la prosa última de James Joyce constituye para este estudioso un buen ejemplo del estilo debilitado por la dispersión). Por este camino de la degradación de estilo, se puede llegar a lo que Paul Goodman⁷⁰ ha denominado «carencia de estilo» de la mala poesía, que no es otra cosa que una confusión de estilos neutralizados. Pensemos en el siguiente amaneramiento: «Iba por una espesura y me encontré con un cura», donde resulta una rima forzada, no en cuanto al sgte *-ura*,

⁶⁵ *Apud* Joseph T. Shipley, editor, *Dictionary of World Literary Terms*, Londres, 1955, pág. 398.

⁶⁶ Referencia tomada de la página de presentación del libro de Vidal Lamiquiz, *Sistema lingüístico y texto literario*.

⁶⁷ En *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*, estudiada y citada por Emil Ermatinger en *Das dichterische Kunstwerk*, Leipzig-Berlín, 1921, pág. 199.

⁶⁸ K. Burke, *The Philosophy of Literary Form*, Luisiana, 1940.

⁶⁹ Ejemplos muy complejos de creación estilística se encuentran en «Los pasos lejanos», de César Vallejo: «[mi madre] Está ahora tan suave, / tan ala, tan salida, tan amor» (2.º poema del libro titulado *Canciones de Hogar*), con metátesis muy extremas.

También en este poeta se observa la desviación respecto del paradigma temporal de los verbos, ya que se superponen los planos temporales, de modo que futuro y pretérito se integran en una sola realidad. De ello hay constancia en numerosos versos; «Me moriré en París con aguacero, / un día del cual tengo ya el recuerdo»... «El traje que vestí mañana», basten como citas ejemplares que sería muy fácil multiplicar. (Cita tomada de H. Montes, *Ensayos estilísticos*, Madrid, Gredos, 1975, pág. 86, nota 2.)

⁷⁰ P. Goodman, *The Structure of Literature*, Chicago, 1954, pág. 215.

perfectamente aceptable en poesía, sino en cuanto al sgdo, son lexemas asimétricos poéticamente, dado que en los Vocabularios existentes de autores literarios *espesura* es mucho más esperable que *cura*, con un índice de frecuencia menor, que lo aleja de la norma literaria y lo aproxima a la norma gramatical.

En conclusión, para los lingüistas, la investigación del estilo no es sino, esencialmente, una descripción científica de ciertos tipos y series de estructuras lingüísticas —recursos expresivos— que aparecen en un texto determinado, así como de su distribución. Los ejemplos del español que he aportado han intentado ilustrar, espero que también lo hayan logrado, la especificidad de esa parte de la lengua que se llama estilo, oponiéndome de alguna forma a la identificación entre estilo y unicidad —individualidad—, que me podría llevar al aforismo infecundo, por estéril, de la Antigua Escolástica: «*Individuum est ineffabile*», porque impediría cualquier posible conato de explicación.