

## *Las buenas intenciones y el estilo*

"[...] si yo cerrara los ojos,  
si me negara a mirarte,  
¿qué harías de toda esa belleza?"

Jean-Paul Sartre

Para empezar, conviene que recordemos que cualquier texto se dirige, en el fondo, a un supuesto lector ideal: a un ser capaz de captar hasta el último matiz de la preposición más modesta. Todo el esfuerzo se dirige a él, y es así como cobra verdadero significado; sin ese lector que nos entenderá algún día por completo, qué sentido podrían tener los montones de rodeos que damos a nuestros textos, tantas vueltas en busca del detalle pequeño, del sentido profundo.

El caso, dicho por encima, es que todo escritor va en busca del lector, de un modo u otro. Es necesario que el narrador atienda, por tanto, no sólo a que la narración resulte convincente y fidedigna, sino también a ponerse a sí mismo y al lector en una determinada disposición. El lector es espectador, y también juez; y al final siempre es juez. Por eso es quien, en el fondo, determina el enfoque del discurso: porque también condiciona el objetivo, y será quien decida si se ha cumplido.

De modo que todo texto busca una trascendencia, aunque no siempre sea posible categorizarla de manera clara, y está claro que el que juzga algo se inclinará a su favor sólo si ha experimentado alguna emoción o de algún modo tiene el convencimiento de que aquello es importante en algún sentido. Por eso no basta con saber *qué* decir, e importa tanto la puesta en escena. Aunque tampoco hay que perder de vista, por supuesto, que al lector le afectan sus emociones: sus afectos, sus temores, sus intereses personales... O sea, que tenemos que aceptar que sea él, después de haber puesto de nuestro lado todo lo que nos haya sido posible poner, quien nos complete la tarea; tenemos que contar con que cada lector será quien dé autenticidad y fuerza a lo que hemos escrito; esa tarea quedará en sus manos, con lo cual el lector será, a partir de esta idea, algo así como un compañero, alguien con quien podemos comunicarnos puesto que le tenemos, de algún modo, pegado a nosotros.

### *Los tres estilos*

Si en el discurso oral son fundamentales el tono de la voz, la intensidad y el ritmo, no lo son menos en la lengua escrita; y ésta cuenta, como ya sabemos, con sus propias estrategias, las que seleccionará y empleará según sus intenciones: según a quién se

# Escuela de Escritores

dirija y de qué asunto quiera tratar.

Recordemos, también, que en cualquier texto conviene atender sólo a lo pertinente: no irse demasiado por las ramas, saber seleccionar lo más apropiado y lo menos trivial. Y que resulta más convincente el que enuncia lo concreto, lo inmediato, que quien refleja principios generales y universales, en abstracto.

De modo que para ser capaz de controlar el buen discurrir del relato, el narrador habrá de ser concebido como un ser coherente, como si se tratara de un personaje más. La voz narrativa, al igual que la de un orador, habrá de esforzarse en elaborar los razonamientos oportunos y en prever los estados de ánimo de los lectores.

Ya Aristóteles hablaba en su *Retórica* de estos asuntos que tanto nos interesan; y mencionaba tres clases de argumentos procurados por el discurso de los oradores:

—Algunos argumentos se basan en el comportamiento del que habla: el poder de convicción del hablante es fundamental, así que el discurso debe pronunciarse de modo que el que habla sea digno de crédito;

—por otro lado, es fundamental saber poner al oyente en determinada disposición: que éste sea inducido a un estado de ánimo específico a través del discurso;

—y también importa, naturalmente, lo que el propio discurso demuestra o parece demostrar.

*Retórica*  
Aristóteles

La retórica antigua consideraba a los distintos estilos como grupos virtuales de instrumentos amoldables a cualquier argumento, según un complejo de normas rigidamente codificadas. No eran modos de expresión personal, sino potencialidades formales caracterizadas por normas específicas, siempre sometidas a cuál fuera el asunto a tratar. El *cómo* dependía del *qué* estrictamente.

Desde ese ángulo, era fundamental la relación del escritor con los modelos fijados por la tradición, de modo tal que el valor de la obra dependía de su conformidad con la norma. La retórica era, así, preceptiva: un repertorio cerrado de esquemas fijados según los distintos géneros en verso o prosa.

Uno de los aspectos más característicos de la retórica antigua era la distinción de tres géneros de estilo, aplicables a cualquiera de los repertorios de normas que componen cada estilo: sublime (o *gravis*), mediano (o *mediocris*) y bajo (o *humilis*).

Para la retórica antigua estos tres estilos no se podían mezclar uno con otro. Los temas elevados, de carácter heroico, debían ser expresados en estilo sublime. Los temas realistas o cómicos, en el bajo. Y el estilo medio quedaba para lo que era considerado como mediocre. Claro que el realismo antiguo presentaba características muy distintas a las que hoy conocemos, sobre todo una cierta deformación cómica, ya que el intelectual

# Escuela de Escritores

aristócrata ni siquiera tomaba en consideración la posibilidad de acercarse a las fuerzas sociales que están en la base de su representación (el pueblo, los campesinos, los esclavos; el trabajo en cualquiera de sus expresiones...).

Esta distinción pasa desde San Agustín y San Isidoro a las artes medievales, que la codifican tomando como puntos de referencia tres poemas de Virgilio: *Eneida*, *Geórgicas* y *Bucólicas*, respectivamente. Las *Bucólicas* eran un conjunto de diez composiciones — églogas— que exaltan la vida pastoril en estilo bajo:

"Cerrad ya las acequias, muchachos. Ya han bebido bastante los prados". *Bucólicas*, Virgilio

Las *Geórgicas* están dedicadas al trabajo y a la vida del campesino romano. Su profundidad filosófica y su altura literaria son mucho mayores porque la naturaleza que nos ofrecen forma parte de la cultura, puesto que ha sido modificada por el hombre. Su estilo es el llamado mediano...

Con toda evidencia un tiempo vendrá en que el labrador que revuelva la tierra con el curvo arado hallará en aquellos parajes dardos mordidos por pálida herrumbre o batirá con el rastro pesado yelmos de hueco sonido o con asombro verá enormes esqueletos, abiertos los sepulcros... *Geórgicas*, Virgilio

La obra más ambiciosa de Virgilio es la *Eneida*, epopeya del pueblo romano. Alentada por el propio Augusto, recoge la fundación de Roma por Eneas y a través de éste hace el panegírico del emperador. Su estilo es, obviamente, el sublime...

De mi dolor en la demencia, ¿a quiénes,  
hombres o dioses, no inculpé? ¿qué cosa  
vi más cruel en la ciudad en ruinas?...  
En un valle ocultando a Yulo, a Anquises,  
a los patrios Penates, y poniéndoles  
por resguardo a los niños, mi armadura  
visto otra vez y vuelo hacia los muros,  
resuelto a renovar todos los riesgos,  
a recorrer de nuevo Troya entera  
y en cualquier lance a desafiar la muerte.

*Eneida*, Virgilio

Así, en la Edad Media —que aún propone a Virgilio como modelo—, la distinción de los tres estilos es todavía muy clara en gran número de casos, a pesar de la ruptura ya propiciada y extendida por los escritores cristianos, que se basan en el lenguaje «bajo» de la Sagrada Escritura —síntesis de lo sublime y de lo humilde— que ya señalara San Agustín. Ya entonces, para ellos, toda la realidad tiene valor y es digna de ser

# Escuela de Escritores

presentada artísticamente.

La *Divina Comedia* de Dante —la obra maestra del realismo cristiano medieval— mezcla magníficamente los estilos tradicionales, y se convierte en el emblema de este cambio de perspectiva. A la extraordinaria variedad de los temas y de los personajes corresponde una excepcional invención imaginativa y estilística que permite al autor romper la tensión sublime del Paraíso con versos como el que sigue, que serían inimaginables tanto en su maestro Virgilio como en cualquier otro autor clásico:

"...que rascarse la sarna es cosa buena".

*Divina Comedia*, Dante

## ***Lo trivial, lo importante***

El caso es que en la literatura de nuestro tiempo es posible encontrar muestras bien claras de estos tres estilos, aunque la clasificación, en nuestro tiempo, no tiene por qué depender de la importancia del tema —tantas veces subjetiva, por otra parte—. Es cierto que en el día a día tendemos a relajar el estilo cuando nos encontramos entre amigos charlando sobre cualquier asuntillo sin importancia...; y a veces, entre amigos, también sobre cualquier asunto de envergadura. Esta elección que resulta natural hacer, sin más, sin pensar nada, nos obliga a tomar en consideración aún hoy esas diferencias de estilo que dependerán del contexto: de a quién nos dirigimos, de qué le contamos, de hasta qué punto tenemos que ser convincentes... Si bien —insisto— nunca podremos dejar de agradecer esas lecciones básicas de retórica que ya Aristóteles nos dio y que aún hoy nos incumben, lo problemático es, muchas veces, considerar que lo dicho con naturalidad, e incluso con cierto descuido, se refiere en todos los casos a algún tema intrascendente. Casi nunca es así en el terreno de la escritura, donde, por suerte o desgraciadamente, el viento rara vez consigue llevarse las palabras. Muy a menudo, encontraremos otras razones para cambiar de estilo. Pero vayamos por partes, y veamos algunos ejemplos.

En primer lugar, éste que sigue puede decirse que es un caso indiscutible de estilo mediano (que no mediocre):

Pereira sostiene que aquella tarde el tiempo cambió. De improviso, cesó la brisa atlántica, del océano llegó una espesa cortina de niebla y la ciudad se vio envuelta en un sudario de bochorno. Antes de salir de su oficina, Pereira miró el termómetro que había pagado de su bolsillo y que había colgado detrás de la puerta. Marcaba treinta y ocho grados. Pereira apagó el ventilador, se encontró en las escaleras con la portera, que le dijo adiós señor Pereira, aspiró una vez más el olor a frito que flotaba en el zaguán y salió por fin al aire libre.

*Sostiene Pereira*  
TABUCCI, Antonio

# Escuela de Escritores

Para contar la historia del periodista Pereira, en el marco dictatorial de su país (en Lisboa, 1938) y en una Europa amenazada por los regímenes totalitarios, y para hablar de los cambios en su vida a partir de su encuentro con Monteiro Rossi, Antonio Tabucchi se ha decantado por el estilo natural, por el decir directo, llano: por el estilo medio. *Sostiene Pereira* es una gran novela, escrita en ese estilo llamado "mediocre", y que trata de asuntos importantísimos.

El escritor austríaco Hermann Broch, dio forma a su novela *La muerte de Virgilio* – precisamente de Virgilio– mientras permaneció detenido por la Gestapo durante cinco semanas en la cárcel de Alt-Ausse. Terminará esta obra monumental en Estados Unidos, durante su exilio. En la novela de Broch avanzan en paralelo la época de Augusto y la suya propia, y se plantean cuestiones como la posibilidad del conocimiento y la función del arte en una época de crisis. Reflexión filosófica y análisis psicológico, esta novela es un larguísimo poema en prosa de un barroquismo delirante que desafía las normas de la narrativa. Trata de las horas anteriores a la muerte de Virgilio, durante las cuales el poeta cae en un estado de duermevela en el que se funden el presente y el pasado, el sueño y la vigilia, lo tangible y la alucinación. El progresivo desprendimiento de la realidad dilata al máximo la capacidad de percepción. El análisis de su entorno físico y mental, que se corresponde con una investigación profunda de las posibilidades del lenguaje, es minuciosísimo. La expresión se complica, a veces hasta hacerse grandilocuente, para la evocación, para la reflexión, para el análisis. Las frases se eternizan en subordinaciones de impecable estructuración sintáctica. Naturalmente, estamos ante el estilo sublime:

Paisaje de la niñez, paisaje de la vida, paisaje de la muerte, son uno solo en su inmutable simultaneidad, presintiendo más arriba el paisaje de los dioses, el paisaje del principio y del fin originarios, inmutablemente unido por el arco tendido sobre él, empañado con los siete colores de la lluvia, oh la campiña de los padres. Muchas cosas se hacen para recordar y se revelan al final sin embargo como una escucha de la muerte, y muchas cosas que quieren hacerse por la muerte, son mero recuerdo, temeroso recuerdo nostálgico, angustiosamente guardado para que jamás se pierda. Este y no otro era también el sentido de la cripta rodeada de mar, sombreada de primavera, verde de frondas cerca de la caverna de Posilippo, lugar de la muerte construido casi por juego, lleno del recuerdo, de recuerdos de infancia, que él, sin reflexionar sobre ello, había construido dentro de esta alegría de jardines, de manera que todo lo que sus ojos de niño habían visto en el cortijo paterno de Andes, volvía a hallarse ahora aquí a escala menor y sólo un poco cambiado, como el camino de acceso a la granja, ahora convertido en camino principal a través del jardín, dotado de la misma doble curva, orlado a la izquierda por los mismos laureles, conduciendo a la derecha a la colina de sus juegos infantiles, aunque esta colina aquí estuviera coronada solamente por algunos cipreses en lugar del antiguo bosquecillo de olivos, mientras detrás de la casa se elevaban los olmos, poderosos y

# Escuela de Escritores

tranquilos aquí como allá, aquí como allá llenos del gorjeo de pájaros, entonces como hoy protección de la soledad y la paz, y como antaño, de niño, habría podido deslizar la mano sobre los setos, tan claramente se podía soñar todo de nuevo [...]

*La muerte de Virgilio*

BROCH, Hermann

Se tratan asuntos importantísimos, entonces, de manera elevada; el *qué* y el *cómo* no desentonan nada, se mire por donde se mire. Fijaos ahora en *El Innombrable*, de Samuel Beckett, que comienza así:

¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin pensarlo. Llamar a esto preguntas, hipótesis. Ir adelante, llamar a esto ir, llamar a esto adelante.

*El Innombrable* es incapaz de orientarse; desconectado del mundo y de sí mismo, su expresión no logra rebasar el patético balbuceo. Todo su monólogo se encamina a adjudicarse nombre, lugar y tiempo. Dice:

(...) no pediría otra cosa de mí que saber que lo que oigo no es el sonido inocente y necesario de cosas mudas constreñidas a permanecer, sino la palabrería impregnada de terror del condenado a silencio.

*El Innombrable*

BECKETT, Samuel

La palabrería y el silencio son los parámetros gemelos de su conducta: desea el silencio, pero tiene que hablar porque sólo así sabe que existe, aunque reconoce que esto no conduce a nada. Las palabras sin cuerpo le identifican, pero, irónicamente, no existe palabra para su nombre. El personaje es un ciego sin nombre que avanza en una dirección que desconoce, por un mundo que ni siquiera sabe si existe. Sin saber por qué es culpable, no desea vivir, no tiene puntal alguno en que apoyarse. Sobrevive sólo porque su cuerpo funciona. Como expresión de la desesperanza de la post guerra, de desesperación cósmica, Beckett recoge el nihilismo de un hombre que no cree ni en Dios ni en sí mismo. El asunto de la novela no puede ser menos banal, pero esta vez sólo un estilo bajo—en el sentido de puramente incomprensible—, puede dar expresión exacta al personaje...

[...] dónde estoy, no sé, nunca sabré, en el silencio no sabes, tienes que seguir, no puedo seguir, seguiré [...]. *El Innombrable*, Samuel Beckett

## ***El justo medio***

Insistamos ahora en que algunas de las formulaciones de Aristóteles no han perdido vigor

# Escuela de Escritores

alguno. Sea cual sea el tema de que tratemos, igual que entonces, en general, es fundamental evitar la frialdad de la expresión. Para ello, habrá que huir de las palabras raras, de los epítetos demasiado largos o inoportunos, de los términos imprecisos o desgastados por el uso excesivo, de las expresiones ambiguas y los errores de concordancia entre las palabras y de la oscuridad que puede derivar de un tono demasiado poético o del empleo de metáforas rebuscadas o solemnes.

Es preciso que también cuidemos del ritmo, ya que, si es agradable, da definición al texto y facilita su entendimiento. Además, para poner la situación «ante los ojos» del lector, para que éste pueda ver las cosas en su desarrollo, es importante animar lo inanimado y, para ello, usar expresiones que indiquen actividad.

Los nombres que nos enseñan algo son los más oportunos. En esto insiste Aristóteles, y propone la metáfora como el mejor modo de procurar al lector un aprendizaje rápido. Habrá que huir de la banalidad —en la que todo es evidente y no cabe indagar nada— tanto como de la oscuridad —pues en ella no entendemos nada—. La clave del empleo de la metáfora está en que nos descubre algo que antes no conocíamos, pero debe hacerlo de modo lo suficientemente claro para que podamos comprenderlo al mismo tiempo en que estamos leyendo.

En los ejemplos de Tabucci, Broch y Beckett hemos observado notables diferencias de estilo: diferencias que responden a intenciones, que dependen directamente del objetivo del texto. Porque, del mismo modo que en la Antigüedad, hablamos de unas cosas o de otras según con quién hablemos, lógicamente, y, desde luego, según con qué intenciones: en función de la respuesta que, en definitiva, busquemos en el otro.

En general, todos los rasgos básicos de estilo que son aconsejables se cumplen en los textos del llamado estilo mediano, cuya primera pretensión es la de ser comprendido de una manera directa y clara por un lector común.

No podemos decir, no obstante, que sea menos importante —en el sentido de que tenga menos fondo filosófico o psicológico— lo que expresa el personaje de Beckett que lo que expresa el de Broch. Y lo mismo sucede con el de Tabucci. En este punto es donde más nítidamente la literatura de nuestros tiempos ha roto por completo con la rigidez de la retórica antigua, que proponía no tratar en estilo ligero de asuntos graves, ni hablar con gravedad de asuntos triviales. Y es que todos los asuntos que tocan esos tres ejemplos son graves, sin duda, y lo son más o menos según cómo se mire. *El Innombrable*, además, no habla a la ligera: si su lenguaje es chapurreo se debe a su pureza y a su hondura, a la identificación natural que se da entre existencia y expresión.

Nuestro propósito, con todo esto, es preguntarnos cuáles son los límites. Recordemos la ruptura de Dante, ya en la Edad Media: "que rascarse la sarna es cosa buena".

Ésta es sólo una muestra de lo que los retóricos antiguos y aun algunos estudiosos de

# Escuela de Escritores

nuestros días —casi seguro— calificarían como «inapropiado» o «desproporcionado».

El «justo medio» que propone Aristóteles con insistencia parte de un planteamiento básico: no correr riesgos, pues de lo que se trata es de convencer de a los oyentes. Y está claro que los oyentes prestan mayor atención a los asuntos importantes, a los que les conciernen, a los admirables, a los agradables. Por ello el orador debe esforzarse en hacer ver que su discurso trata de esta clase de temas. Si se pretende que el auditorio no preste atención, de algún modo se comunicará —sea deliberadamente o no— la idea de que se trata de un asunto sin importancia, que no les afecta y que es fastidioso.

De más está recordar los casos en que el exceso retórico, en todos los tiempos, ha pretendido desviar la atención del lector o del oyente, a menudo precisamente para que éste no caiga en la banalidad de lo que se le cuenta. A poco que nos fijemos, tendremos que convenir que se trata, a menudo, de un truco, de una trampa con la que se intenta convencer al otro con florituras, a falta —muchas veces— de argumentos reales. El truco de los buenos oradores, a menudo se vuelve contra ellos (la forma se vuelve contra el fondo de lo que se dice), y, mucho más a menudo, contra quienes, embobados por la pompa de las palabras, les escuchan. Y es que, efectivamente, decir las cosas de manera barroca, ni mucho menos quiere decir que lo que se dice es lo más importante, lo más veraz, lo que requiere ser guardado con mayor esmero; no es cierto eso, y, sin embargo, sí lo es que bajo ese empeño de cuidar la estética está siempre, de modo inevitable, el ánimo de convencer al otro; y que este ánimo de convencer no siempre es malintencionado, por otra parte. De hecho, la intención siempre es algo positivo, en el sentido de que es la razón última, la que provoca el movimiento, la que define el objetivo y, con él, la orientación del texto (el *cómo*, más allá de *qué*).

## **Voces y rasgos**

Desde luego que hoy esta clasificación de los tres estilos ya no se emplea en la literatura, dicho esto en general. Y que debemos tener presente que Aristóteles no hablaba, en ningún caso, de escribir novelas o relatos, ni de cederle la palabra a un narrador que se distancia del autor y cuyos rasgos de estilo son, por tanto, versátiles, amoldables según cada caso. Por poner un ejemplo muy claro, en *El ruido y la furia*, de William Faulkner, el cambio de las voces narrativas (cada capítulo es narrado por un personaje distinto) deriva en un cambio no sólo del tono utilizado —de la actitud emocional del narrador frente a lo que relata— sino también de sus rasgos de estilo. Recordemos ahora que llamamos estilo al conjunto de rasgos que hacen que una voz sea reconocible: propia de una persona, de un autor, de un narrador, de un personaje... Que el estilo, por tanto, se basa en rasgos estables, más o menos permanentes, mientras que el tono (la expresión de la emotividad) es algo, por definición, más pasajero: más propio del momento, más dado a las oscilaciones.

# Escuela de Escritores

En *El ruido y la furia*, cada personaje cuenta a su manera, con una voz radicalmente distinta de las demás, marcando esas diferencias con el modo peculiar de decir que sirve a un mismo autor para contar diferentes verdades, distintas visiones del mundo. Por tanto, no es Faulkner quien habla sino sus narradores-personajes, y, sin embargo, a la vez resulta que lo es todo el tiempo: es su voz, en el fondo, la que tiene la capacidad de conseguir esa convivencia perfecta de otras voces, esa disonancia profundamente armónica, en una única obra. Los rasgos del estilo del autor (los que le dan su fuerza, su modo desgarrado de decir) siguen siendo los suyos, pero varían según a qué voz narrativa los aplique en cada caso.

En la primera parte de la novela, la voz de Benjy, retrasado mental, nos introduce mejor que ninguna otra en ese mundo intenso, primario y delirante de la familia Compson:

Jason escupió al fuego. El fuego silbó, se desenroscó, se volvió negro. Luego se fue. Caddy y Padre y Jason estaban en el sillón de Madre. Los ojos de Jason estaban hinchados y cerrados y su boca se movía como si estuviese chupando algo. La cabeza de Caddy estaba sobre el hombro de Padre. Su pelo era como el fuego, y había en sus ojos puntitos de fuego, y yo fui y Padre también me subió al sillón, y Caddy me abrazó. Ella olía como los árboles.

En el capítulo segundo, será Quentin el encargado de darle tanto al tono como al estilo un giro radical: del que podríamos llamar estilo humilde donde los haya, el de Benjy, pasamos a otro modo de decir que, aunque a veces se mantiene dentro de los márgenes de lo mediano, y aunque no llega a ser incomprensible en ningún momento, por momentos roza las alturas y las alcanza, de diferentes maneras. Veamos un ejemplo de esta voz:

A partir de entonces te tenía completamente sojuzgado siempre estaba entrando y saliendo de tu habitación, ubicuo y parlanchín, aunque sus modales gradualmente tendían hacia el Norte al ir mejorando su vestuario, hasta que finalmente ya te había desangrado hasta tal punto de que te dabas cuenta de que empezaba a llamarte Quentin o lo que fuera, y la próxima vez que lo veías llevaba un traje regalado de Brooks y un sombrero de un club de Princeton y no recuerdo qué fajín que alguien le había regalado y que él grata y firmemente convencido tomaba por un fajín del ejército de Lincoln.

En el capítulo tercero, el estilo de otro personaje, Jason nos puede servir como buen ejemplo de estilo llano, incluyendo las particularidades de la voz del personaje (el laísmo, por ejemplo), y a veces ese modo de decir es tan crudo, por lo directo, que viene a ser la clave para que los lectores aceptemos la brutalidad del personaje, la simplicidad terriblemente dañina de su manera de ver el mundo:

La rompí y la quemé en la escupidera. Tengo por costumbre no guardar ni un trozo

# Escuela de Escritores

de papel salido de la mano de una mujer, y nunca las escribo. Lorraine siempre está detrás de mí para que la escriba pero yo la digo cualquier cosa que haya olvidado decirte puede esperar hasta que yo vuelva a Memphis pero la digo no me importa que me escribas de vez en cuando en un sobre normal, pero si alguna vez se te ocurre llamarme por teléfono, no vas a caber en Memphis la digo.

*El ruido y la furia*  
FAULKNER, William

Al mirarla en conjunto, podemos decir que esta novela consigue darnos una visión riquísima, intensa y veraz de las complejas relaciones familiares y de la dureza de la vida de los personajes. La intención –que era buena– se ha cumplido, y a ello han contribuido mucho, sin duda, esos cambios radicales de estilo entre las diferentes voces: esa alternancia de visiones del mundo y de maneras de nombrarlo permite entender la novela, precisamente, como un lugar de encuentro y un documento humano de valor incomparable.

## ***Los tiempos cambian***

Sucede, por otro lado, que ni a todos tiene por qué gustarnos el color azul, ni los músculos del David de Miguel Ángel, ni tan siquiera los perfumes de Christian Dior... La belleza depende de la época, de la cultura, de la situación política y social, y también de las modas; y depende más aún de intimidades más o menos inexplicables; de modo que es un error pensar sirve para todos y para siempre.

Cuando Aristóteles hablaba de emplear la metáfora apropiada, se refería al mismo tiempo al uso de expresiones eufemísticas que debían corresponderse con las intenciones del hablante: el que mendiga, pide, y el que pide, mendiga; el que delinque, yerra, y el que yerra, delinque; pero está claro que no es igual lo uno que lo otro. Y también dice:

[...] La expresión será apropiada si expresa sentimientos y modos de ser y si se corresponde con los temas. Se corresponde si no se habla a la ligera sobre asuntos graves ni solemnemente de asuntos triviales, ni se califica una palabra vulgar de forma ornamental. De no ser así el estilo parecerá el de la comedia, como hace Cleofonte, pues utiliza algunas expresiones tan impropias como si dijera «soberana higuera».

*Retórica*  
Aristóteles

No vamos a quitarle la razón a Aristóteles en su afirmación sobre la necesidad de emplear cualquier recurso con sumo cuidado, ni en su insistencia sobre que es la expresión apropiada comunica, a la vez que dice, y esto es esencial para la

# Escuela de Escritores

verosimilitud. Pero sí podemos discrepar —ya que los tiempos han cambiado un tanto— en su concepción de lo que es apropiado o no lo es, incluso en el ámbito de la oratoria. Porque la higuera puede ser soberana; y por qué no... Qué diría Aristóteles —pensemos, de la respuesta de Bernardo Atxaga da a la pregunta más trascendental de todas: «¿Qué soy yo?»:

Yo soy una vasija off de todas las dispersiones  
en mi memoria guardo, oh yeah, una copia de todas las diásporas;

"Incluso en los bares", Bernardo Atxaga

Y qué decir de la definición de los poetas por Blas de Otero, y de su verso, que se hizo hombre sobre todo con el ánimo de escupir...

Somos la escoria, el carnaval del viento,  
el terraplén ridículo, y el culo  
al aire y la camisa en movimiento.  
(...) Escribo como escupo. contra el suelo  
(oh esos poetas cursis, con sordina,  
hijos de sus papás) y contra el hielo.

"Y el verso se hizo hombre"  
Blas de Otero

Y qué, de la desproporción surrealista de las mejores imágenes nerudianas; de su concepción del sufrimiento, de la delicia, de la belleza:

El olor de las peluquerías me hace llorar a gritos.  
(...) Sin embargo sería delicioso  
asustar a un notario con un lirio cortado  
o dar muerte a una monja con un golpe de oreja.  
Sería bello  
ir por las calles con un cuchillo verde  
y dando gritos hasta morir de frío.

"Walking around"  
Pablo Neruda

El escándalo ante tantísima expresión supuestamente desproporcionada —más llamativa aún cuando tiene lugar en el terreno de lo poético, espacio cuidadosamente reservado por la tradición—, hoy no tiene sentido. Por suerte, el camino de la experimentación continúa abierto, el justo medio y nada vienen a ser lo mismo especialmente en arte, y tanto el exceso como el defecto pueden albergar muy buenas razones, de expresividad, de sensibilidad, de ideología y, en definitiva, de intencionalidad.

## ***Propuesta de escritura***

Escribe tu relato, en este caso, a la manera de Faulkner en *El ruido y la furia*. Busca distintas voces que correspondan a personajes-narradores capaces de hablar en estilos muy distintos para expresar visiones del mundo radicalmente opuestas. Procura que cada voz, en su fragmento de narración, continúe el relato de la anterior y aporte matices a lo ya dicho. Cuenta tu historia, en definitiva, sirviéndote de tres estilos diferentes: el bajo, el medio y el sublime; se trata de que cada personaje-narrador represente a uno de ellos, y de que entre esas tres voces quede contada una historia.

## ***Bibliografía***

- Alighieri, Dante: *Divina Comedia*. Cátedra 2007
- Aristóteles: *Retórica*. Alianza Ed., 1998.
- Atxaga, Bernardo: «Incluso en los bares», en *Poemas & híbridos*. Visor, 1991.
- Beckett, Samuel: *El Innombrable*. Alianza/Lumen
- Broch, Hermann: *La muerte de Virgilio*. Alianza Tres.
- de Otero, Blas: «Y el verso se hizo hombre», en *Ancia*. Visor, 1995.
- Faulkner, William: *El ruido y la furia*. Alfaguara, 1998.
- Gil de Biedma, Jaime: «Contra Jaime Gil de Biedma», en *Las personas del verbo*. Círculo de lectores, 1994.
- Marchese A. y Forradellas J.: *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel, 1998.
- Neruda, Pablo: «Walking around», en *Residencia en la tierra*. Seix Barral, 1989.
- Tabucci, Antonio: *Sostiene Pereira*. Ed. Anagrama. 1999.
- Virgilio Maron, Publio: *Bucólicas. Geórgicas. Apéndice virgiliano*. Ed. Gredos, 1990.
- Virgilio Maron, Publio: *Eneida*. Cátedra, 1989.
- Virgilio Maron, Publio: *Geórgicas*. Cátedra, 1994.