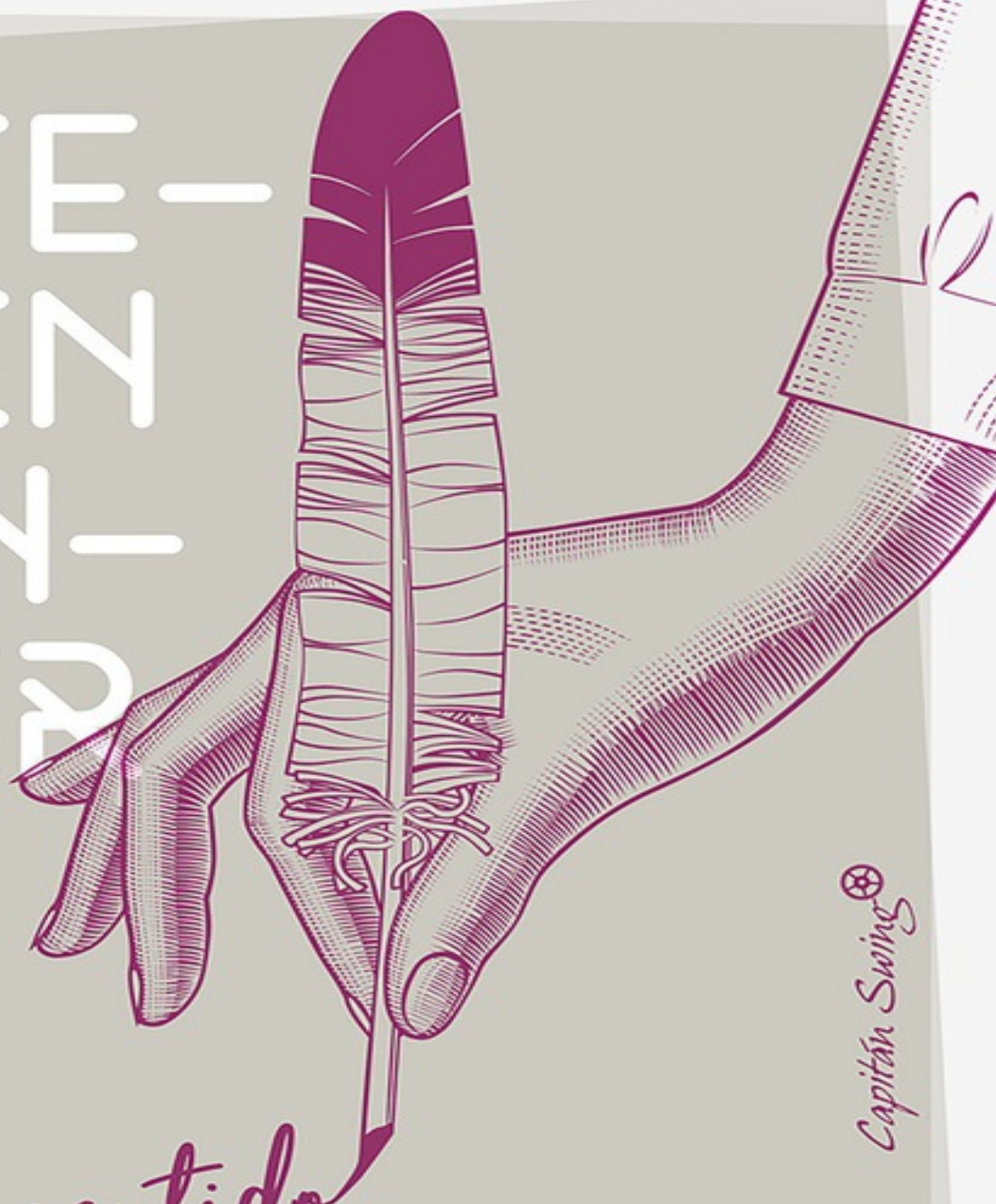


STE-
UN-
PIN-
KER



Capitán Swing®

*El sentido
del*

ESTILO

La guía de escritura del **pensador del siglo XXI**

*El sentido
del*
ESTILO

La guía de escritura
del pensador del siglo XXI

STEVEN PINKER

Traducción de
José Calles Vales

Capitán Swing®

PRÓLOGO

Me encantan los manuales de estilo. Desde que me encomendaron leer *The Elements of Style*, de Strunk y White, en un curso de iniciación a la psicología, las guías para aprender a escribir han estado siempre entre mis géneros literarios favoritos. No se trata solo de que me gusten o agradezca los consejos sobre el eterno reto de perfeccionar el arte de la escritura. Se trata también de entender que una guía creíble sobre el acto de escribir también debe estar bien escrita, y que los mejores manuales deben ser modelos de la propia materia que tratan. Las notas académicas de William Strunk sobre la escritura, que su alumno E. B. White vertió posteriormente en su famoso librito, estaban tachonadas con verdaderas perlas de ejemplos propios, tales como «Escribe con sustantivos y verbos», «Coloca las palabras más relevantes de una frase al final» y, la mejor de todas, su mandamiento fundamental: «Omite las palabras superfluas». Muchos estilistas de fama se han esforzado en la definición y explicación de este arte, entre ellos Kingsley Amis, Jacques Barzun, Ambrose Bierce, Bill Bryson, Robert Graves, Tracy Kidder, Stephen King, Elmore Leonard, F. L. Lucas, George Orwell, William Safire y, por supuesto, el propio White, apreciadísimo autor de *La telaraña de Carlota y Stuart Little*. Así recordaba el gran ensayista a su maestro:

En aquellos días, cuando yo iba a su clase, solía prescindir de muchísimas palabras, y prescindía de ellas con tanto rigor y con tanto entusiasmo y evidente placer, que a menudo parecía quedarse en la delicada situación de haberse recortado demasiado a sí mismo: como si ya no tuviera nada que decir y le sobrara tiempo; como un predicador de la radio que hubiera sido más rápido que el reloj. Will Strunk conseguía salir de esos apuros con un sencillo truco: repetía todas las cosas tres veces. Cuando exponía su discurso sobre la brevedad en clase, se inclinaba levemente sobre la mesa, se aferraba a las solapas de su levita con las manos y, con una voz ronca y misteriosa, decía: «Regla diecisiete: ¡Omitan las palabras superfluas! ¡Omitan las palabras superfluas! ¡Omitan las palabras superfluas!».[1]

Y me gusta leer los manuales de estilo por otra razón, la razón por la que los botánicos van al jardín y los químicos al laboratorio: es la aplicación práctica

de nuestra disciplina. Mi objeto de estudio es la psicolingüística y la ciencia cognitiva, y, bueno, ¿qué es el estilo, después de todo, sino el uso eficaz de las palabras para captar la atención de la mente humana? El estudio del estilo es aún más relevante para alguien que intenta explicar estos campos de la ciencia a un público amplio. Si estudio cómo funciona el lenguaje, podré *explicar* mejor cómo funciona el lenguaje.

Pero esta relación profesional con el lenguaje me ha obligado a leer los manuales tradicionales con una sensación de incomodidad cada vez mayor. Strunk y White, a pesar de su sentido intuitivo del estilo, tenían unos conocimientos bastante endeble de la gramática.[2] Definían de un modo precario términos como ‘frase’, ‘participio’ u ‘oración de relativo’, y al apartar a sus lectores de los verbos en pasiva y redirigirlos hacia las formas en activa, estropeaban los ejemplos de un lado y de otro. «Había muchísimas hojas muertas en el suelo», por ejemplo, no está en voz pasiva, igual que en «El gallo canta al amanecer» no hay un verbo transitivo. Como carecían de las herramientas apropiadas para analizar el lenguaje, a menudo tenían dificultades al convertir sus intuiciones en consejos, y apelaban en vano al «oído» del escritor. Da la impresión de que no llegaron a percatarse de que algunos de los consejos resultaban contradictorios: «Muchas veces una frase insulsa [...] puede ser transformada en una oración enérgica y viva poniendo el verbo transitivo en voz activa»; la frase utilizaba la voz pasiva para advertir contra el uso de la voz pasiva. George Orwell, en su manoseado ensayo «La política y la lengua inglesa», cayó en la misma trampa cuando, sin ironía, se burlaba de la prosa en la que «la voz pasiva siempre es utilizada antes que la activa».[3]

Contradicciones aparte, ahora ya sabemos que recomendar a los escritores angloparlantes que intenten evitar la voz pasiva es un mal consejo. Las investigaciones lingüísticas han demostrado que la construcción pasiva tiene un número indispensable de funciones debido al modo en el que capta la atención del lector y ejercita su memoria. Un escritor inteligente debería saber qué son y para qué sirven esas funciones y rechazar las injerencias de esos editores que, bajo la influencia de guías de estilo bastante infantiles, marcan en rojo todas las construcciones en pasiva que se pueden redactar en activa.

(No obstante, en castellano la voz pasiva resulta extraña y es preferible emplear la pasiva refleja u otras fórmulas más naturales en nuestra lengua).

Los manuales de estilo que ignoran la lingüística también son incapaces de abordar esos aspectos de la escritura que evocan la mayor emoción: el uso correcto e incorrecto de la lengua. Muchos manuales de estilo tratan las normas tradicionales de la lengua igual que los fundamentalistas tratan los diez mandamientos: como leyes infalibles cinceladas en bronce para que sean obedecidas por los mortales o, de lo contrario, sean condenados al fuego eterno. Pero los escépticos y los librepensadores que han investigado la historia de esas normas han descubierto que pertenecen, en general, a la tradición oral del folclore y el mito. Por muchas razones, los manuales que creen a pie juntillas en la infalibilidad de las reglas tradicionales de la escritura resultan inútiles para los escritores. Aunque algunas de las reglas puedan mejorar la prosa de un autor, muchas de ellas la empeoran, y los escritores harían bien en saltárselas sin más. Las reglas tradicionales de estilo con frecuencia someten y retuercen la corrección gramatical, la coherencia lógica, el estilo formal y la lengua normalizada, pero un escritor hábil e inteligente necesita ejecutar todos estos aspectos correctamente. Y los manuales de estilo ortodoxos están mal provistos para enfrentarse a un hecho ineludible del lenguaje: que cambia con el tiempo. La lengua no es un protocolo legislado y establecido por una autoridad, sino más bien un recurso inmediato que recoge las aportaciones de millones de escritores y hablantes, que incesantemente lo retuercen y lo ajustan a sus necesidades; por personas que inexorablemente envejecen, mueren y son reemplazadas por sus hijos, que a su vez adaptan la lengua a sus propias necesidades.

Sin embargo, los autores de los manuales clásicos escribían como si la lengua con la que crecieron fuera eterna y fracasaron a la hora de crear y fomentar modelos para sistemas que están en permanente cambio. Strunk y White, que escribieron sus obras a principios y a mediados del siglo XX, censuraban el uso de algunos verbos —neologismos en aquella época— como *personalize*, *finalize*, *host*, *chair* o *debut*, y aconsejaban a los escritores que nunca utilizaran *fix* por *repair*, ni *claim* por *declare*. Y aún peor, justificaban sus manías con ridículas racionalizaciones ficticias. Según ellos, el verbo

contact era «impreciso y pretencioso. No se *contacta* con la gente; uno se comunica con alguien, o lo busca, o se consulta con alguien, o lo telefonea, o lo encuentra, o lo conoce...». Pero, naturalmente, es la imprecisión del verbo *to contact* (contactar, ponerse en contacto) lo que ha hecho que arraigue en la lengua inglesa, y también en la española: a veces un escritor no necesita saber cómo se ha comunicado un personaje con otro, porque lo importante es que lo haya hecho. O pensemos en el siguiente acertijo, ideado para explicar por qué un escritor jamás debería utilizar un numeral con la palabra *people*, sino con la palabra *persons*: «*If of "six people" five went away, how many people would be left? Answer: one people*». (La gracia del rompecabezas se basa en el hecho de que *people* siempre es plural. Las guías modernas recomiendan el uso de *person* solo para evitar el error habitual *«*people is*»). Siguiendo la misma lógica, los escritores deberían evitar utilizar numerales con los plurales irregulares como *men*, *children* o *teeth* («*If of "six children, five went away..."*»). La respuesta nunca podría ser **one children*, naturalmente.

En la última edición del manual, estando vivo aún White, el autor reconocía que se habían producido algunos cambios en la lengua, cambios instigados por «jóvenes» que «hablan a otros jóvenes en una lengua inventada por ellos: así renuevan el lenguaje y le confieren un indomable vigor, como lo harían si estuvieran conspirando». La condescendencia de White para con esos «jóvenes» (hoy ya jubilados) acabó obligándolo a augurar que palabras como *nerd* (empollón, calamar, tolai), *psyched* (mentalizarse, calar), *ripoff* (timo, palo), *dude* (tío, colega), *geek* (cretino, raro, pirado) o *funky* (marchoso, molón, apestoso) pasarían de moda y se olvidarían, aunque todas ellas se han afianzado perfectamente en la lengua inglesa y algunas han variado de significado.

La vetusta sensibilidad de los eruditos del estilo no deriva únicamente de una infravaloración de la evolución lingüística, que es un hecho, sino de la falta de reflexión sobre su propia psicología. Cuando la gente madura, confunde los cambios que se producen en sí mismos con los cambios que se producen en el mundo que los rodea, e identifican los cambios en el mundo con un declive moral: es la fantasía de «los buenos tiempos».[4] Y así, cada generación cree que «los chicos de hoy en día» no hacen más que degradar y

estropear la lengua y, con ella, arrastran la civilización al desastre.[5]

La lengua común está desapareciendo. Está sucumbiendo, aplastada lentamente, y hasta la muerte, bajo el peso de una amalgama verbal, un pseudodiscurso que resulta a un tiempo pretencioso y endeble, constituido diariamente por millones de desatinos, torpezas y errores en la gramática, la sintaxis, los modismos, las metáforas, la lógica y la vulgaridad. [...] En la historia del inglés moderno no ha habido ningún período en el que semejante derrota de la conciencia del lenguaje haya sido tan decisiva y generalizada. —1978.

Parece que los estudiantes actuales, incluso aquellos con títulos universitarios, no disponen de habilidades lingüísticas de ningún tipo. Son incapaces de construir una simple oración aseverativa, ni oralmente ni por escrito. No saben deletrear palabras simples y cotidianas. Al parecer, la puntuación ya ni siquiera se enseña. La gramática es un completo misterio para casi todos los estudiantes. —1961.

Desde todas las universidades del país se alza el mismo clamor: «Nuestros jóvenes no saben ni deletrear ni puntuar». Los institutos están desesperados porque sus alumnos desconocen completamente hasta los más elementales rudimentos de la lengua. —1917.

El vocabulario de la mayoría de los alumnos de instituto es asombrosamente pobre. Yo intento utilizar un inglés muy sencillo, y sin embargo he tenido clases en las que la mayoría de los alumnos ni siquiera comprendían lo que les estaba diciendo. —1889.

A menos que el actual proceso de cambio se invierta [...], no me cabe la menor duda de que, en el curso de un siglo, el dialecto estadounidense resultará completamente ininteligible para cualquier inglés. —1833.

Nuestra lengua (me refiero al inglés) está degenerando a marchas forzadas [...] Empiezo a temerme que será imposible mantenerla bajo control. —1785.

Las quejas y lamentos por el declive de las lenguas se remontan, como poco, hasta la invención de la imprenta. Poco después de que William Caxton instalara un taller de prensa en Inglaterra, en 1478, se lamentaba: «Ciertísimamente, la lengua que nosotros usamos difiere en mucho de la aquella que fue usada y hablada cuando yo fui nacido». En realidad, el pánico moral frente al declive en el modo de escribir seguramente será tan antiguo

como la misma escritura.



La viñeta no es tan exagerada como podría parecer. Según el erudito británico Richard Lloyd-Jones, algunas de las tablillas de arcilla procedentes de la Sumeria antigua que se han descifrado recientemente contienen quejas por la decadencia en el modo de escribir de los jóvenes.[6]

Mis reticencias para con los manuales de estilo clásicos me han acabado de convencer de que necesitamos una guía de escritura para el siglo XXI. Y no es que yo tenga intención de sustituir o suplantar *The Elements of Style*, por no hablar de la capacidad que pudiera tener o no para llevar a cabo ese trabajo. Los escritores pueden mejorar sus textos leyendo más de una guía de estilo, y buena parte del Strunk y White (que es como se denomina comúnmente) resulta tan intemporal como encantadora. Pero otra buena parte no. Strunk nació en 1869 y los escritores actuales no pueden basar su arte exclusivamente en los consejos de un hombre que desarrolló su idea de estilo antes de la invención del teléfono (por no hablar de internet), antes de la aparición de los lingüistas modernos y las ciencias cognitivas, y antes de la oleada de desestructuración lingüística que barrió el mundo en la segunda mitad del siglo XX.

Un manual para las primeras décadas del nuevo milenio no puede perpetuar los dictados de los primeros manuales. Los escritores de hoy están influenciados por el espíritu del escepticismo científico y la costumbre de cuestionar la autoridad. No se van a contentar con un «Así es como se hace» o un «Porque lo digo yo», y no están dispuestos a dejar que los lleven de la mano como niños. Lo que esperan, exactamente, es que se les den *razones*

para admitir cualquier consejo que se les pretenda endilgar.

En la actualidad podemos aportar razones. Poseemos una comprensión de los fenómenos gramaticales que va mucho más allá de las taxonomías tradicionales basadas en las simples y mecánicas analogías con el latín. Tenemos un corpus de investigaciones sobre las dinámicas mentales y psicológicas de la lectura: los procesos cambiantes de la memoria cuando un lector se enfrenta a un pasaje, el incremento de su conocimiento cuando consigue aprehender su significado, los callejones sin salida en los que pueden adentrarse... Contamos con un corpus histórico y crítico que permite distinguir las reglas que favorecen la claridad, la elegancia y la resonancia emocional, frente a aquellas que están basadas en los mitos y en la confusión. Al sustituir el dogma del uso por las razones y las pruebas, confío no solo en poder evitar consejos desmañados e inútiles, sino en proporcionar recomendaciones que permitan recordar con más facilidad la lista de lo que se debe y no se debe hacer. Y al proporcionar razones, ello debería permitir a los escritores y a los editores aplicar las directrices con conocimiento, conscientes de lo que desean conseguir, más que promover actos mecánicos y automáticos.

La expresión «la idea de estilo» tiene un doble significado, tanto en inglés como en castellano. La palabra *sense* (sentido, idea, juicio) puede referirse a una facultad del intelecto, como en «el sentido de la vista» o «el sentido del humor»; en este caso remite a las facultades del entendimiento que se ven excitadas por un discurso bien construido. También puede referirse al «buen sentido» (o buen juicio), como opuesto a «sinsentido» (tontería o necedad), y en ese caso remite a la capacidad para discriminar entre los principios que mejoran la calidad de la prosa y las supersticiones, las manías, los dogmas manidos y las ceremonias de iniciación que se han transmitido de acuerdo con las costumbres tradicionales.

La idea de estilo no es un manual de referencia en el que uno pueda encontrar la respuesta a todas las cuestiones relativas a los diptongos y los hiatos o la ortografía de cajas altas y bajas. No es una guía especial para malos estudiantes que necesitan aprender la mecánica de una oración. Como ocurría en el caso de las guías clásicas, esta se ha pensado para gente que ya sabe escribir pero que quiere escribir mejor. Eso afecta a estudiantes que

desean mejorar la calidad de sus trabajos, a los que aspiran a ser críticos y periodistas y que quieren empezar con un blog o con una columna o con una serie de reseñas, y a los profesionales que buscan remedio a su tendencia al academicismo, o al lenguaje burocrático, empresarial, legal, médico o administrativo. Este libro se ha escrito también pensando en los lectores que no tienen un mayor interés en mejorar la escritura, sino en las letras en general y en la literatura, y tienen curiosidad por el modo en que las ciencias del intelecto pueden ilustrar cómo funciona la lengua cuando se expresa a la perfección.

Mi interés lingüístico se centra en la no ficción, sobre todo en esos géneros que valoran especialmente la claridad y la coherencia. Pero al contrario de lo que ocurre en las guías clásicas, aquí no se equiparan esas virtudes con las palabras sencillas, una expresión austera o un estilo formal.[7] Uno puede escribir con claridad y con elegancia también. Y aunque nuestro foco se encuentre en la no ficción, las explicaciones deberían ser útiles también para los escritores de ficción, porque muchos principios de estilo pueden aplicarse del mismo modo cuando el mundo que se describe es real y cuando es imaginario. Me gusta pensar que este libro también puede resultar útil a los poetas, a los oradores y a otros artesanos de las palabras, que necesitan conocer los cánones de la prosa más pedestre, precisamente para ignorarlos o utilizarlos con efectos retóricos.

Muchas personas me preguntan si en la actualidad hay alguien a quien le interesen las cuestiones relativas al estilo. La lengua inglesa, dicen, afronta nuevas amenazas con la generalización de internet, con su manía de mensajes y tuits, sus correos electrónicos y sus chats. Y lo mismo podría decirse de otras lenguas, y también del castellano o español. Desde luego, el arte de la expresión escrita ha empeorado desde aquellos días en los que no había teléfonos inteligentes o *smartphones* y no existía la Red. Muchos lectores recordarán aquellos tiempos, ¿verdad? ¿Se acuerdan de los años ochenta, cuando los adolescentes hablaban con frases largas y fluidas, los burócratas escribían con una lengua clara y sencilla y todos los trabajos académicos eran obras maestras del arte del ensayo? (¿O fue en los setenta?). El problema de esa teoría según la cual internet nos convierte en analfabetos, por supuesto, es

que hablar y escribir mal no es privativo de esta época, sino que se ha considerado un hecho habitual en todas las épocas. El profesor Strunk intentó hacer algo al respecto en 1918, cuando el joven Elwyn White era estudiante en su clase de Lengua Inglesa en Cornell.

Lo que los agoreros de nuestros días no entienden es que esas modas que condenan en los medios orales —radio, teléfonos y televisión— se están abriendo paso en los medios escritos. No hace mucho tiempo se aseguraba que eran la radio y la televisión las que estaban arruinando la lengua. Más que nunca, nuestras vidas en lo social y en lo cultural discurren por el camino de la palabra escrita. Y no, no todo lo que se escribe tiene ese carácter grosero de los *trolls* de internet. Basta navegar un poco para comprobar que muchos usuarios de internet valoran el lenguaje claro, gramatical y correctamente escrito y puntuado, y no solo en libros impresos y en los medios escritos, sino también en las revistas de la Red, los blogs, las entradas de Wikipedia, las reseñas de productos comerciales e incluso en gran medida en los correos electrónicos. Las investigaciones al respecto han revelado que los estudiantes universitarios están escribiendo más que sus colegas de las generaciones anteriores, y que no cometen más errores que ellos.[8] Y contrariamente a lo que dicen las leyendas urbanas, los estudiantes estadounidenses no salpican sus trabajos estudiantiles con emoticonos y con abreviaturas de mensajes de texto como IMHO («*in my humble opinion*», en mi humilde opinión) o L8TR («*later*», más adelante), ni los hispanohablantes usan mx ('mucho') o xq ('porque') en sus exámenes, igual que las generaciones anteriores no olvidaron cómo utilizar las preposiciones y los artículos como consecuencia de la costumbre de omitirlos en los telegramas. La generación de internet, como los hablantes de todas las épocas, ajusta su modo de hablar al contexto y a sus destinatarios, y tiene un sentido equilibrado de lo que resulta apropiado en la escritura formal.

El estilo importa aún, al menos por tres razones. En primer lugar, porque asegura que la persona que escribe puede emitir correctamente su mensaje, evitando de ese modo que los lectores pierdan su precioso tiempo descifrando una maldita prosa incomprensible. Cuando se fracasa, el resultado puede ser calamitoso: como dijeron Strunk y White, «las señales mal escritas en la

carretera causan muertes, una frase mal escrita en una carta bienintencionada puede destrozar el corazón de un amante y por culpa de un telegrama chapucero tendremos a un viajero angustiado cuando esperaba que alguien lo recibiera en la estación y nadie se presentó». Tanto los Gobiernos como las empresas saben ya que unas pequeñas mejoras en la claridad textual pueden prevenir enormes errores, frustraciones y pérdidas de tiempo y dinero,[9] y muchos países recientemente han decidido cambiar los textos legales para hacerlos más comprensibles y claros.[10]

En segundo término, el estilo genera confianza. Si los lectores ven que un escritor se preocupa por la consistencia, coherencia y precisión de su prosa, confirmarán que el escritor también se preocupa por otras virtudes que no pueden apreciarse con tanta facilidad. Así es como un ejecutivo de una empresa tecnológica explicaba por qué rechazaba solicitudes de trabajo llenas de errores gramaticales y ortográficos: «Si a una persona le cuesta más de veinte años aprender a escribir correctamente ‘hay’ o ‘han’, su capacidad de aprendizaje no me da mucha confianza».[11] Y si eso no fuera suficiente para convencernos de que debemos adecentar nuestra prosa, considérese el descubrimiento de la web de citas OkCupid: han comprobado que una redacción y una gramática chapuceras en un perfil son «repelentes decisivos». Como dijo un usuario: «Si estás intentando quedar con una mujer, nadie espera que utilices una prosa con las florituras de Jane Austen. Pero ¿acaso no debes intentar hacerlo lo mejor posible y causar una buena impresión?».[12]

El estilo, finalmente, embellece el mundo. Para un lector ilustrado, una frase vivificante, una metáfora arrebatadora, un aparte ingenioso o un giro elegante en la dicción son algunos de los grandes placeres de la vida. Y tal y como veremos en el primer capítulo, en esa virtud absolutamente inútil de escribir bien es donde debe comenzar el esfuerzo práctico de aprender a escribir bien.

[1] De la introducción a *The Elements of Style* (Strunk y White, 1999), p. xv.

[2] Pullum, 2009, 2010; Jan Freeman, «Clever horses: Unhelpful advice from “The Elements of Style”», *Boston Globe*, 12 de abril de 2009.

[3] Williams, 1981; Pullum, 2013.

[4] Eibach y Libby, 2009.

- [5] Los ejemplos son de Daniels, 1983.
- [6] Lloyd-Jones, 1976; citado en Daniels, 1983.
- [7] Véanse Garvey, 2009, donde se estudian los trabajos que se han equiparado a Strunk y White por su insistencia en el estilo sencillo, y Lanham, 2007, para una crítica de la visión unidireccional de estilo que permea lo que él llama «los libros».
- [8] Herring, 2007; Connor y Lunsford, 1988; Lunsford y Lunsford, 2008; Lunsford, 2013; Thurlow, 2006.
- [9] Adams y Hunt, 2013; Cabinet Office Behavioural Insights Team, 2012; Sustain, 2013.
- [10] Schriver, 2012. Sobre leyes en lenguaje comprensible, véanse Center for Plain Language, <http://centerforplainlanguage.org>, y las organizaciones denominadas Plain (<http://www.plainlanguage.gov>) y Clarity (<http://www.clarity-international.net>).
- [11] K. Wiens, «I won't hire people who use poor grammar. Here's why», en *Harvard Business Review Blog Network*, 20 de julio de 2012, http://blogs.hbr.org/cs/2012/07/i_wont_hire_people_use_poo.html.
- [12] <http://blog.okcupid.com/index.php/online-dating-advice-exactl-what-to-say-in-a-first-message/>. La cita es del escritor Twist Phelan en «Apostrophe now: Bad grammar and the people who hate it», *BBC News Magazine*, 13 de mayo de 2013.

*El sentido
del*
ESTILO

La guía de escritura
del pensador del siglo XXI

*Para Susan Pinker
y Robert Pinker,
que tienen el don
de la palabra*

Escribir bien

INGENIERÍA INVERSA DE LA BUENA PROSA COMO CLAVE PARA DESARROLLAR
UN SENTIDO LITERARIO DE LA ESCRITURA

«La educación es una cosa admirable —decía Oscar Wilde—, pero de vez en cuando está bien recordar que no puede enseñarse nada de lo que realmente vale la pena saber». En los momentos más dubitativos, mientras redactaba este libro, a veces me temí que Wilde pudiera estar en lo cierto.[13] Cuando pregunté a algunos escritores notables sobre qué manual de estilo habían consultado durante sus períodos de aprendizaje, la respuesta más habitual fue «ninguno». Escribir, me decían, era algo natural para ellos.

Por supuesto, sería el último en dudar que los buenos escritores están bendecidos con una dosis innata de fluidez en la sintaxis y de memoria léxica. Pero nadie nace con la capacidad innata para redactar textos en inglés, en francés o en español. Puede que esa habilidad no proceda de los manuales de estilo, pero desde luego de alguna parte tiene que venir.

Y esa *parte* es la escritura de otros escritores. Los buenos escritores son ávidos lectores. Han absorbido un enorme inventario de palabras, dichos, construcciones, tropos y recursos retóricos, y con ellos, una cierta sensibilidad para saber cómo se conjugan y cómo se repelen. Esto es, ese indefinido «oído» del escritor habilidoso: el sentido tácito de estilo que todo manual de estilo honesto, haciéndose eco de Wilde, debería confesar que no puede enseñar explícitamente. Los biógrafos de los grandes autores siempre intentan rastrear los libros en los que encontraron sus temas cuando eran jóvenes,

porque saben que esas fuentes tienen la clave de su desarrollo como escritores.

No habría escrito este libro si no creyera, al contrario que Wilde, que muchos principios de estilo efectivamente se pueden enseñar. Pero el punto de partida para ser un buen escritor es ser un buen lector. Los escritores adquieren sus técnicas observando, desmenuzando, practicando la «ingeniería inversa» en los mejores ejemplos de buena prosa. El objetivo de este capítulo es proporcionar algunas pistas al respecto: ¿cómo se hace esa «ingeniería inversa»? He seleccionado cuatro pasajes escritos en nuestro siglo XXI, diferentes tanto en su estilo como en su temática, y reflexionaré en voz alta mientras intento comprender cómo y por qué funcionan. Mi idea no es ensalzar esos fragmentos como si estuviera concediendo unos premios, ni para presentarlos como modelos para el lector. Solo sirven para ilustrar, en virtud de una especulación razonada, por qué nos detenemos en la buena escritura siempre que la encontramos y reflexionar qué es lo que la convierte en buena.

Saborear y degustar buena prosa no solo es un modo efectivo de desarrollar un cierto sentido literario, y más efectivo desde luego que obedeciendo una serie de preceptos; además, es un modo más atractivo de hacerlo. La mayoría de los consejos estilísticos son adustos y críticos, con frecuentes prohibiciones. Un reciente texto de gran éxito comercial abogaba por la «tolerancia cero» con los errores y esgrimía palabras como ‘horror’, ‘satánico’, ‘funesto’ y ‘modelos decadentes’ en su primera página. En la retórica inglesa, los manuales clásicos escritos por estirados británicos o hieráticos yanquis procuraban despejar el discurso de cualquier elemento ameno, aconsejando torvamente al escritor que renunciara a las palabras que no se ajustaban al canon, las figuras de dicción o a las juguetonas aliteraciones. (En España, las retóricas se han adaptado a los criterios estilísticos de cada época, desde el Barroco y el Neoclasicismo, a las florituras del sentimentalismo de raigambre romántica y la estética escuálida actual). Un famoso consejo de esta escuela cruza la línea de lo espantoso a lo genocida: «Siempre que sienta usted el impulso de perpetrar un texto de excepcional delicadeza, obedezca a él —incondicionalmente— y elimínelo antes de enviar el manuscrito a la imprenta. *¡Acabe con sus carantoñas!*».[14]

En estas circunstancias, no sería raro que un aspirante a escritor acabara pensando que aprender a redactar es como afrontar una carrera de obstáculos en un campo de entrenamiento, con un sargento ladrándole cada vez que comete un error o se tropieza. ¿Por qué no pensar, en vez de eso, que aprender a escribir es un placer, como aprender a cocinar o aprender fotografía? Perfeccionar este arte es una tarea que dura toda una vida, y los errores son parte del juego. Aunque la mejoría técnica puede basarse en lecciones de manual y pueda perfeccionarse con la práctica, debe principiar con el gusto por la lectura de los mejores trabajos de los grandes maestros y con un verdadero deseo de acercarse a su excelencia.

* * *

Vamos a morir y por eso somos afortunados. La mayoría de la gente nunca va a morir porque nunca va a nacer. La gente que podría haber estado aquí, en mi lugar, y que efectivamente jamás verá la luz del sol supera en número, y con muchísimo, los granos de arena de Arabia. Desde luego, entre esos fantasmas nonatos hay poetas mucho más importantes que Keats, científicos más importantes que Newton. Esto lo sabemos porque el conjunto de personas posibles que permite nuestro ADN supera enormemente el conjunto de personas reales que efectivamente existen. Frente al abismo de estas alucinantes probabilidades, somos tú y yo, con toda nuestra vulgaridad, los que estamos aquí.

En los primeros renglones de *Destejiendo el arco iris*, de Richard Dawkins, el intransigente ateo e incansable abogado de la ciencia explica por qué en su visión del mundo no deja de maravillarse ni de apreciar la vida, todo lo contrario que ocurre con el temor romántico y religioso.[15]

«Vamos a morir y por eso somos afortunados». Los buenos textos comienzan con fuerza. No con un cliché («Desde el principio de los tiempos...»), ni con una banalidad («Recientemente, los eruditos han empezado a preocuparse cada vez más por la cuestión de...»), sino con una observación interesante que excita la curiosidad. El lector de *Destejiendo el arco iris* abre el libro e inmediatamente se ve abofeteado por el recuerdo del hecho más espantoso que conocemos, y, a continuación, una elaboración paradójica. ¿Tenemos suerte porque vamos a morir? ¿Quién no querría saber cómo se puede resolver

semejante misterio? La ferocidad de tal paradoja se ve reforzada por la dicción y la métrica: es una frase corta, con palabras sencillas, y, en inglés, forman una sucesión de monosílabos átonos seguidos de un hexámetro yámbico.[16]

«La mayoría de la gente nunca va a morir». La resolución de la paradoja — que algo horrible, morir, implica algo bueno, haber vivido— se explica con construcciones paralelas: «nunca va a morir [...] nunca va a nacer». La frase siguiente reincide en el contraste, también con paralelismos, pero evita el tedio de repetir palabras, sino que se formula yuxtaponiendo expresiones conocidas que tienen el mismo ritmo: «aquí, en mi lugar [...] ver la luz del sol».

Y «los granos de arena de Arabia». Una pincelada de poesía, muy apropiada para la grandeza que busca Dawkins y que nunca le proporcionarían adjetivos vacíos como ‘infinito’ o ‘enorme’. La expresión huye del abismo del cliché gracias a su variante expresiva (‘granos de arena’ en vez de solo ‘arena’) y por su evocación vagamente exótica. La expresión «arenas de Arabia», aunque era común a principios del siglo XIX, había decaído mucho en su popularidad desde entonces, y ya ni siquiera existe un lugar que sea conocido comúnmente como Arabia; nos referimos, como mucho, al país llamado Arabia Saudí o a la península arábiga.[17]

Sobre la expresión «fantasmas nonatos»: es una imagen muy potente para transmitir la idea abstracta de una posible combinación matemática de genes, y un astuto replanteamiento del concepto sobrenatural para avanzar hacia una nueva argumentación de carácter naturalista.

Dice después «poetas mucho más importantes que Keats, científicos más importantes que Newton». Los paralelismos son tropos especialmente potentes, pero después de lo dicho respecto a morir y a haber nacido, respecto a estar aquí y ver la luz del sol, ya es más que suficiente. Para evitar la monotonía, en el original inglés Dawkins invierte la estructura de las frases: «*greater poets than Keats, scientists greater than Newton*». La expresión alude sutilmente a otra reflexión sobre los genios perdidos o no verificados: «Tal vez descansa en estas tumbas algún Milton mudo y olvidado», de la famosa *Elegía en un cementerio campestre* de Thomas Gray.

«Frente al abismo de estas alucinantes probabilidades». La expresión trae a la imaginación el amenazante vacío, reforzando así la gratitud por estar vivo: al formar parte de la existencia, hemos escapado por muy poco de esa sima mortal, concretamente las elevadas probabilidades de que no ocurriera. ¿Son muy elevadas? Todos los escritores afrontan el reto de encontrar superlativos que no estén hinchados por lo hiperbólico o manoseados por el uso. ¿Cómo decirlo? ¿«Frente al abismo de estas increíbles probabilidades»? ¿«Frente al abismo de estas asombrosas probabilidades»? Nah. Dawkins ha encontrado un superlativo —que recuerda el estupor narcótico o el anonadamiento— que aún tiene capacidad para impresionar.

La buena escritura puede transmutar el modo como se percibe el mundo, igual que esa silueta que se utiliza en los manuales de psicología y que oscila entre una copa y dos caras enfrentadas. En seis frases, Dawkins ha transformado nuestro modo de pensar en la muerte, ha expuesto una fórmula racionalista para que se aprecie la vida con palabras tan brillantes que muchos humanistas que conozco han pedido que se lea ese texto en sus funerales.

* * *

¿Qué hace que una persona sea exactamente la persona que es, ella misma y no otra, una totalidad consciente que persiste en el tiempo, experimentando cambios y, sin embargo, siendo siempre la misma —al menos hasta que deje de ser—, aunque, como mínimo, dudosamente?

Miro la fotografía de una niña durante una merienda campestre veraniega, agarrando la mano de su hermana mayor con una mano diminuta mientras con la otra apenas consigue sostener una gran rodaja de sandía, con la que parece estar luchando por hacer coincidir con la pequeña *o* de su boca. Esa niña soy yo. ¿Pero por qué es yo? No recuerdo nada en absoluto de aquel día de verano, no tengo conocimiento exacto de si esa niña consiguió llevarse la rodaja de sandía a la boca. Es cierto que una serie de acontecimientos físicos, leves y sucesivos, pueden rastrearse desde ese cuerpo hasta el mío, de modo que podríamos decir que ese cuerpo es el mío; y puede que tal vez en esa identidad corpórea resida nuestra identidad personal. Pero la persistencia corporal en el tiempo también presenta dilemas filosóficos. La serie de acontecimientos físicos y sucesivos han convertido el cuerpo de esa niña en algo muy diferente de lo que estoy mirando en

este momento; todos y cada uno de los átomos que componían su cuerpo ya no componen el mío. Y si nuestros cuerpos son distintos, nuestros puntos de vista lo son aún más. Los míos serían tan inaccesibles para ella —como pretender que intentara comprender la *Ética* [de Spinoza]— como los suyos lo son ahora para mí. Sus procesos intelectuales, lingüísticos, me serían completamente esquivos.

Sin embargo, ella es yo, esa pequeña cosita resuelta con su vestidito blanco de puntillas. Esa niña ha seguido existiendo, ha sobrevivido a las enfermedades de la infancia, a aquella ocasión en la que casi se ahoga en un remolino de Rockaway Beach a la edad de doce años, a otras experiencias traumáticas. Seguramente hay aventuras que ella —que también soy yo— no ha experimentado y sin embargo sigue siendo ella. Entonces, ¿sería yo otra persona o simplemente ya no sería? Si perdiera toda conciencia de mí misma —bien por una esquizofrenia o por una posesión demoníaca, o por un coma, o por una demencia senil que me sacara de mí misma—, ¿sería yo quien experimentaría esos acontecimientos, o tendría que suspender la hipótesis? ¿Sería entonces otra persona o no sería nadie?

¿Es la muerte una de esas aventuras de las cuales no puedo salir siendo yo misma? La hermana cuya mano yo estoy agarrando en la fotografía está muerta. Todos los días me pregunto si ella aún existe. Una persona a la que una ha querido parece siempre demasiado importante y significativa para que pueda desvanecerse completamente del mundo. Una persona a la que una quiere *es* un mundo, igual que una sabe que una misma es un mundo. ¿Cómo es posible que esos mundos sencillamente dejen de existir? Pero si mi hermana no existe, entonces, ¿qué es, y qué hace que eso que es ahora sea idéntico a la joven bonita que sonríe a su hermanita pequeña en aquel día olvidado?

En este pasaje de *Betraying Spinoza*, la filósofa y novelista Rebecca Newberger Goldstein (con quien estoy casado) explica el puzle filosófico de la identidad personal, uno de los problemas que ocupó al pensador judeoholandés que aparece en el título de su libro.[18] Como su colega humanista Dawkins, Goldstein analiza el vertiginoso enigma de la existencia y la muerte, pero sus estilos no pueden ser más diferentes: esto nos recuerda los diferentes modos en los que pueden desplegarse los recursos del lenguaje para explicar un tema. La forma de expresión de Dawkins perfectamente podría denominarse masculina, con su apertura ofensiva, sus abstracciones frías, su imaginería agresiva, su glorificación de los machos alfa. En Goldstein todo es más personal, evocador, reflexivo, y sin embargo igualmente riguroso desde el

punto de vista intelectual.

Dice al final del primer párrafo: «como mínimo, dudosamente». Las categorías gramáticas reflejan la construcción del pensamiento —tiempo, espacio, causalidad, contenido— y un escritor filósofo puede jugar con ellas para despertar en sus lectores enigmas metafísicos. Aquí tenemos un adverbio, ‘dudosamente’, que ejerce su influencia significativa sobre la expresión «sigue siendo». Habitualmente el verbo ‘ser’ no es el tipo de verbo que acepte bien los adverbios: se es o no se es (*To be or not to be*); resulta difícil adivinar grises en estas expresiones. Ese adverbio inesperado pone sobre el tapete, delante de nuestras narices, una serie de cuestiones metafísicas, teológicas y personales.

Y más adelante: «una gran rodaja de sandía, con la que parece estar luchando por hacer coincidir con la pequeña *o* de su boca». La buena escritura se entiende con la mirada de la mente.[19] La inusual descripción del conocido acto de comer en términos de geometría (un trozo de fruta coincide con una *o*) fuerza al lector a detenerse y a traer a su cerebro la imagen mental del acto, más que a desplazarse por una sucesión de palabras. La niña de la fotografía se gana nuestra simpatía no porque la autora se haya detenido a hablarnos de ella con palabras como ‘mona’ o ‘adorable’, sino porque podemos ver sus gestos infantiles vivamente, cuando la propia autora lo hace al considerar si esa pequeña desconocida puede ser ella misma de algún modo. Vemos la torpeza de una pequeña mano manipulando un objeto de un tamaño que convendría más a un adulto; vemos la decisión infantil para abordar semejante reto; vemos la descompensación entre la boca y la sandía anticipando la dulce y jugosa recompensa. Ese lenguaje en cierto modo geométrico también nos prepara para el pensamiento prelingüístico que Goldstein nos presentará en el siguiente párrafo: retrocedemos en el tiempo hasta la edad en la que ‘comer’ e incluso ‘llevarse algo a la boca’ eran abstracciones, renunciando a varios niveles a partir del reto físico de hacer que un objeto *coincida* con una parte del cuerpo.

Y habla luego de un «vestidito blanco de puntillas»: el uso de una palabra pasada de moda para describir adornos pasados de moda contribuye a fechar esa fotografía, sin necesidad de utilizar el cliché «fotografía sepia» o

«fotografía descolorida».

«Esa niña soy yo. ¿Pero por qué es yo? [...] [Mis puntos de vista] serían tan inaccesibles para ella [...] como son los suyos ahora para mí. [...] Seguramente hay aventuras que ella —que también soy yo— no ha experimentado y sin embargo sigue siendo ella. Entonces, ¿sería yo otra persona o simplemente ya no sería?». Goldstein yuxtapone repetidamente nombres y pronombres en primera y tercera persona: «esa niña», «ella», «yo», «en sí misma», «yo misma», «otra persona». La confusión sintáctica sobre la persona gramatical que corresponde a cada frase («ella es yo») refleja nuestra confusión respecto al mismísimo significado del concepto «persona». Además, la autora también juega con el verbo ‘ser’, el verbo que describe la existencia por antonomasia, para involucrarnos en nuestro propio desconcierto existencial: «¿Sería yo otra persona o simplemente ya no sería?», «¿Habría entonces otra persona o no habría nadie?».

«La hermana cuya mano yo estoy agarrando en la fotografía está muerta». Después de varias frases en las que se mezcla una meditativa nostalgia con abstracciones filosóficas, la ensoñación estalla con esa severa revelación. Por muy doloroso que haya sido expresar la palabra ‘muerta’ para referirse a una querida hermana, ningún eufemismo —«ha fallecido», «ya no está con nosotros»— podría haber servido para concluir esa frase. El tema del texto es cómo nos debatimos para conciliar el indudable hecho de la muerte con nuestra incomprensión del hecho de que una persona ya no exista. Nuestros ancestros lingüísticos depositaban esa incomprensión en eufemismos como «ha pasado a mejor vida» o «se ha ido», en los que la muerte parece consistir en un viaje a un lugar remoto. Si Goldstein hubiera optado por esas palabras evasivas, habría echado por tierra su análisis antes de que comenzara siquiera.

«Todos los días me pregunto si ella aún existe. Una persona a la que una ha querido parece siempre demasiado importante y significativa para que pueda desvanecerse completamente del mundo. Una persona a la que una quiere *es* un mundo, igual que una sabe que una misma es un mundo. ¿Cómo es posible que esos mundos sencillamente dejen de existir?». Este pasaje siempre me sobrecoge, cada vez que lo leo, y no solo porque trate de mi cuñada, a la que no conocí. Con una austera reiteración de lo que los filósofos llaman el difícil

problema de la conciencia («Una persona [...] es un mundo, igual que una sabe que una misma es un mundo»), Goldstein crea un efecto poderosamente emocional. El desconcierto que se produce al tomar conciencia de este enigma filosófico y abstracto se mezcla con el patetismo de tener que enfrentarse directamente con la pérdida de una persona a la que amamos. No se trata solo de la conciencia egoísta de que se nos ha arrebatado la compañía de una tercera persona, sino la conciencia generosa de que es a ellos a los que se les ha arrebatado su propia experiencia.

Este pasaje también nos recuerda el hecho de que las técnicas de escritura en la ficción y en la no ficción a veces coinciden. La trama entretejida de lo personal y lo filosófico en este extracto se utiliza como un artefacto narrativo, para ayudarnos a comprender los temas sobre los que escribió Spinoza. Pero es una fórmula que recorre también la ficción de Goldstein, concretamente que las obsesiones de la filosofía académica —identidad personal, conciencia, verdad, voluntad, significado, moralidad— forman un todo con las obsesiones de los seres humanos cuando intentan comprender y dar sentido a sus vidas.

* * *

Maurice Sendak, autor de fabulosas pesadillas, muere a los 83 años

Maurice Sendak, considerado por toda la comunidad literaria como el creador de libros infantiles más importante del siglo xx, y que arrancó el libro ilustrado del mundo seguro y aséptico de la guardería y lo arrojó a las simas oscuras y aterradoras, pero también evocadoramente bellas, de las grietas de la psique humana, murió el pasado martes en Danbury, Conn. [...]

Elogiados por todo el mundo, a veces censurados, y en ocasiones devorados, los libros del señor Sendak fueron esenciales para la generación de niños nacidos en 1960 y sus aledaños, y también para los hijos de esa generación.

Pauline Phillips, la implacable consejera de miles de personas, conocida como Querida Abby, muere a los 94 años

«Querida Abby: mi mujer duerme en pelotas. Luego se ducha, se lava los dientes y hace el desayuno, pero sigue en cueros. Estamos recién casados y solo estamos los dos, así que supongo que eso no tiene nada de malo. ¿Qué piensa usted? —Ed.

»Querido Ed: a mí me parece bien. Pero dígame que se ponga un delantal cuando esté friendo el beicon».

Pauline Phillips, un ama de casa que, hace casi sesenta años, buscando algo más interesante que hacer que jugar al dominó chino, se transformó en la columnista periodística «Querida Abby» —consiguiendo, con su lengua viperina, la confianza de decenas de miles de personas y convirtiéndose en su consejera—, murió el pasado miércoles en Minneapolis [...].

Con su voz cómica y ácida, aunque fundamentalmente comprensiva, la señora Phillips consiguió renovar la columna de consejos sociales, liberarla del pasado lloriqueante victoriano, y traerla a nuestro duro y cruel siglo xx [...].

«Querida Abby: nuestro hijo se ha casado con una chica mientras estaba en el ejército. Se han casado en febrero y ella ha tenido una cría de cuatro kilos largos en agosto. Dice que el bebé es prematuro. ¿Cómo puede ser prematura una niña de cuatro kilos largos? —Esperando tu respuesta.

»Querida Esperandomirespuesta: el bebé ha llegado a su debido tiempo. Lo que se celebró tarde fue la boda. Olvídale».

La señora Phillips comenzó su vida profesional como la columnista Abigail van Buren en 1956. Rápidamente fue conocida por su brevedad ácida, a menudo refinadamente picante; contestaba de este modo a las preguntas del público sobre el tema marital, o medicinal, o sobre ambos, en ocasiones.

Helen Gurley Brown, que ofreció a la «chica soltera» una vida en plenitud, muere a los 90 años

Helen Gurley Brown, que como autora de *El sexo y las chicas solteras* conmocionó a la América de los años sesenta con la noticia de que las mujeres solteras no solo tenían sexo sino que además lo disfrutaban plenamente —y que como editora de la revista *Cosmopolitan* pasó casi tres décadas diciéndoles a esas mujeres precisamente cómo podían disfrutarlo aún más—, murió el lunes en Manhattan. Tenía noventa años, aunque algunas partes de su cuerpo eran considerablemente más jóvenes [...].

Como editora del *Cosmopolitan* desde 1965 hasta 1997, la señora Brown gozó de la innegable fama de ser la primera persona en introducir artículos abiertamente sexuales en las revistas femeninas. La apariencia de las revistas femeninas de la actualidad —un piélagos de modelos voluptuosas y escandalosos titulares en portada — se debe en no pequeña medida a su influencia.

Mi tercera selección, también relacionada con la muerte, ofrece sin embargo un tono y un estilo completamente diferentes, y es una demostración palmaria de que la buena escritura no siempre se tiene que acomodar a una fórmula única y fija. Con un ingenio inexpressivo, un gusto por la excentricidad y un empleo hábil del léxico, la lingüista y periodista Margalit Fox ha llevado a la perfección el arte del obituario.[20]

Algunas frases: «arrojó a las simas oscuras y aterradoras, pero también evocadoramente bellas, de las grietas de la psique humana», «consiguiendo, con su lengua viperina, la confianza de decenas de miles de personas y convirtiéndose en su consejera», «un piélago de modelos voluptuosas y escandalosos titulares en portada». Cuando uno tiene que concentrar toda una vida en ochocientas palabras, tiene que elegir dichas palabras cuidadosamente. Fox ha encontrado algunas voces precisas y las ha concentrado en frases legibles que desmienten esa excusa holgazana de que no se puede resumir un tema complejo —en este caso, los elogios a toda una vida— en apenas unas cuantas palabras.

Y dice de los libros de Sendak: «elogiados por todo el mundo, a veces censurados, y en ocasiones devorados». Esto es un zeugma: la yuxtaposición intencionada de diferentes apreciaciones de un solo término. En esta enumeración, la palabra ‘libros’ está siendo utilizada tanto en el sentido de su contenido narrativo (que pueden ser ‘elogiados’ o ‘censurados’) como en su sentido físico (que pueden ser ‘devorados’). Además de dibujar una sonrisa en el rostro del lector, el zeugma sutilmente se burla de los exquisitos puritanos —que ponían objeciones a los desnudos en los dibujos de Sendak— al colocar juntos esas censuras y la inocencia de la lectura de los libros.

Una sencilla frase cuenta toda una historia: «y también para los hijos de esa generación». Una generación de niños creció fascinada con el recuerdo de los libros de Sendak, que leyeron a sus propios hijos. Esa frase sirve como un discreto homenaje al gran artista.

«Querida Abby: mi mujer duerme en pelotas». Al comenzar la necrológica con este golpe de efecto, la columna obituarial inmediatamente da una punzada de nostalgia a los millones de lectores que crecieron leyendo a Querida Abby, y presenta muy gráficamente la vida y la obra de esta mujer a aquellos que no

la conocieron. Podemos comprobar personalmente, y no porque nos lo cuente nadie, el carácter estafalario de los problemas que se plantean, las burlonas respuestas y su sensibilidad liberal (para la época).

«Querida Abby: nuestro hijo se ha casado con una chica mientras estaba en el ejército». El uso intencional de transiciones repentinas y sorprendentes (los dos puntos, guiones o rayas, citas internas) son indicadores de excelencia en textos enérgicos y agudos.[21] Un escritor con menos talento habría presentado esta historia con la habitual pesadez: «Aquí tenemos otro ejemplo de las columnas de la señora Phillips». Pero Fox interrumpe bruscamente su narración sin avisar para lanzarnos directamente el texto de Phillips a la cara. Un escritor, como un director de cine, manipula la perspectiva del espectador durante el devenir de la historia, con el equivalente verbal de los ángulos de cámara y los cortes.

Los manuales de estilo más aguafiestas suelen aconsejar a los escritores que eviten las aliteraciones: «sobre el tema marital, o medicinal, o sobre ambos, en ocasiones». Sin embargo, la buena prosa a veces se vivifica con momentos poéticos, como este renglón en el que se conjugan el ritmo y su pícaro pareja ‘marital’ y ‘medicinal’.

Y dice en el último ejemplo: «Tenía noventa años, aunque algunas partes de su cuerpo eran considerablemente más jóvenes». Una travesura sobre el habitual tono comedido e informativo de las necrológicas convencionales. Enseguida nos hemos dado cuenta de que Brown era una campeona de la autoafirmación de la sexualidad femenina, así que comprendemos la insinuación de las posibles intervenciones de cirugía estética, más como un apunte amable que como una indirecta maliciosa: como una broma de la que la propia Brown se habría reído.

‘Evocador’, ‘ácido’, ‘severo’, ‘lloriqueante’, ‘exquisito’, ‘puritano’, ‘adusto’, ‘amable’, ‘pícaro’, ‘voluptuoso’, ‘escandaloso’. Al elegir estos adjetivos, algunos poco comunes, Fox desafía dos de los consejos más habituales de los libros de estilo: escribir solo con sustantivos y verbos, utilizar pocos adjetivos y adverbios, y no utilizar nunca palabras desusadas o floridas cuando se pueden emplear otras más sencillas y comunes.

Pero las reglas están para romperlas. Desde luego, es cierto que hay

muchísima prosa rimbombante trufada de latinismos polisílabos (‘cesación’ por ‘fin’, ‘derivar’ por ‘ir’ o ‘caminar’) y adjetivos engordados en la sintaxis (‘es contribuyente de’ en vez de ‘contribuye a’, y ‘es determinante en’ por ‘determina’). Y es verdad que, haciendo gala de palabras floridas que uno apenas puede comprender, el autor puede quedar como un tipo pomposo y con frecuencia ridículo. Pero un escritor con talento puede vivificar y a veces incluso electrificar su prosa con la inserción sensata y juiciosa de alguna palabra sorprendente. Según los estudios sobre calidad en la escritura, un vocabulario variado y un uso sensato de palabras poco comunes son dos de las cualidades que distinguen una prosa con fuerza de una prosa sensiblera y aburrida.[22]

Las mejores palabras no solo son las que designan con precisión una idea — mejor que cualquier otra—, sino que contienen ecos en su sonido y en su articulación, un fenómeno llamado fonostética, que hace referencia al *sentido* del sonido.[23] No es una coincidencia que ‘evocador’ signifique ‘evocador’ y que ‘adusto’ signifique ‘adusto’, y que lo signifiquen mejor que cualquier otra palabra; basta con escuchar la voz y sentir los músculos cuando se articulan esas palabras. La palabra ‘voluptuoso’, por ejemplo, tiene un tira y afloja evidente entre la lengua y los labios, y la palabra ‘escandaloso’ resulta evocadora al tiempo que solapa su significado original (procede del griego, donde la palabra significaba ‘cepo’, ‘lazo’ o ‘trampa para cazar animales’) con referentes sexuales. Todas estas asociaciones provocan que ese «piélago de modelos voluptuosas y escandalosos titulares en portada» resulte mucho más ameno y vivo que «un mar de modelos sexis y titulares provocadores». Y «un mar de primorosas señoritas» habría servido como modelo de lo que es escoger mal las palabras: ese ‘primorosas’ suena exactamente como lo contrario de lo que se pretende decir. En inglés, ocurre lo mismo con *pulchritude*, que evoca todo lo contrario de lo que significa (gran belleza y encanto) y de lo que se pretendería decir. Es el tipo de palabras que uno jamás utiliza a no ser que esté intentando pasar por pretencioso y engolado.

Pero a veces incluso las palabras engoladas y pretenciosas pueden funcionar. En el obituario del periodista Mike McGrady —creador en 1979 de una farsa literaria protagonizada por un destripador deliberadamente horroroso, y que se

convirtió en un *best seller* internacional—, Fox dijo: «*Naked Came the Stranger* [Desnudo venía el desconocido] la escribieron veinticinco periodistas del *Newsday* en una época en la que las redacciones eran probablemente más relajadas e indiscutiblemente más dadas a beborrotear». [24] Esta última expresión divertida (que obviamente alude a una tendencia a beber en exceso) está relacionada con las palabras ‘beber’, ‘bebida’ o ‘bebercio’, y trae a la mente ‘balbucir’, ‘borbollar’ o ‘borbotear’. Los lectores que quieran llegar a ser escritores deberían leer con un diccionario a mano (hay muchas aplicaciones de este tipo en los móviles) y los escritores no deberían dudar en enviar a sus lectores al diccionario si la palabra es precisa y exacta en su significado, evocadora en su sonido y no tan oscura como para que el lector no la vuelva a ver en su vida. (Cosa que seguramente ocurrirá con voces como ‘mayéutica’, ‘propedéutica’ o ‘doxología’). Yo escribo con un diccionario de sinónimos a mano, porque recuerdo el consejo que una vez leí en un manual de reparación de bicicletas en el que se explicaba cómo reparar una abolladura en una llanta con unos alicates Vise-Grip: «No se entusiasme con el potencial destructivo de esta herramienta».

* * *

Desde los primeros años del siglo xx hasta bien avanzada su mitad, casi todas las familias negras del sur de Estados Unidos —lo cual es tanto como decir casi todas las familias negras del país— se vieron abocadas a tomar una decisión. Los aparceros perdían sus derechos. Las mecanógrafas buscaban trabajo en las oficinas. Los chicos temían que un simple gesto cerca de la esposa del granjero pudiera llevarlos a colgar de un roble. Todos ellos estaban condenados a vivir en un sistema de castas tan duro y tan inflexible como la arcilla roja de Georgia, y todos y cada uno de ellos tenían que tomar una decisión. En esto, no eran muy distintos a aquellos que tuvieron que cruzar el Atlántico o el río Grande.

Fue durante la Primera Guerra Mundial cuando dio sus primeros pasos un silencioso peregrinaje en el interior del país. La fiebre de estos desplazamientos aumentó sin avisar y sin que nadie se diera cuenta, o al menos sin que muchos de los que no participaban se dieran cuenta de su alcance. Esa peregrinación no terminaría hasta los años setenta y produciría cambios importantes en el norte y en el sur que nadie, ni siquiera la gente que lo estaba protagonizando, podía haber

imaginado al principio de su éxodo ni soñaba con que les llevaría toda una vida cumplirlo.

Los historiadores lo acabarían llamando la Gran Migración. Y tal vez se convertiría en la historia más grande jamás contada del siglo xx. [...]

Los actos de la gente que aparecen en este libro son universales pero también plena y distintivamente americanos. Su migración fue la respuesta a una estructura económica y social en la que no participaban. Hicieron sencillamente lo que han hecho los humanos durante siglos cuando la vida se tornaba insostenible; lo que hicieron los pioneros durante la tiranía del gobierno británico, lo que hicieron irlandeses y escoceses en Oklahoma cuando la tierra se convirtió en polvo, lo que hicieron los irlandeses cuando no tenían nada que comer, lo que hicieron los judíos durante la persecución del nazismo, lo que hicieron los desposeídos de Rusia, Italia, China y cualquier lugar del mundo cuando pensaron que tenían una oportunidad al otro lado del océano. Lo que une todas estas historias es el hecho de estar entre la espada y la pared, es la vida de seres humanos temerosos pero esperanzados en busca de algo mejor, en busca de cualquier lugar donde pudieran quedarse. Hicieron simplemente lo que han hecho a lo largo de la historia los seres humanos que han buscado la libertad.

Se marcharon.

Con *The Warmth of Other Suns*, la periodista Isabel Wilkerson se comprometió a que la historia de la Gran Migración no quedara en el olvido para siempre.[25] Utilizar la palabra ‘gran’ no es una exageración. El movimiento de millones de afroamericanos desde el sur profundo hacia las ciudades del norte hizo estallar el movimiento de los derechos civiles, redefinió el paisaje urbano, reescribió la agenda de la política estadounidense y la educación, y transformó la cultura del país y, con ella, la cultura mundial.

Wilkerson no solo intenta paliar el desprecio intelectual respecto a la Gran Migración, sino que a través de doscientas entrevistas y una prosa cristalina nos permite comprenderla en su completa realidad humana. Vivimos en la era de las ciencias sociales y nos hemos acostumbrado a comprender el mundo y la sociedad en términos de «fuerzas», «presiones», «procesos» o «desarrollos». Es fácil olvidar que esas «fuerzas» son compendios estadísticos de los hechos de millones de hombres y mujeres que actúan conforme a sus creencias y en pos de sus propios deseos. La costumbre de

subsumir lo individual en las abstracciones puede conducir no solo a una mala praxis científica (las «fuerzas sociales» no actúan siempre igual, como las leyes de Newton) sino también a la deshumanización. Estamos siempre dispuestos a pensar: «Yo (y los míos) decidimos hacer las cosas por razones concretas; él (y los suyos) son parte de un proceso social». Tal era la moraleja de un ensayo de Orwell titulado «La política y la lengua inglesa», que advertía contra la abstracción deshumanizadora: «Millones de campesinos son expulsados de sus granjas y enviados a deambular por los caminos sin más que lo que pueden cargar: esto es lo que se denomina “transferencia de población” o “rectificación de fronteras”». Alérgica a la abstracción y con una evidente fobia a los clichés, Wilkerson pone la lupa sobre la gota histórica llamada «la Gran Migración» y pone de relieve la humanidad de la gente que participó en ella.

«Desde los primeros años del siglo xx hasta bien avanzada su mitad», comienza Wilkerson. Ni siquiera la cronología se describe con un lenguaje convencional: el siglo adquiere tonos personales («primeros años», «[edad] avanzada») y parece que se estuviera hablando de un contemporáneo de los protagonistas de la historia.

«Las mecanógrafas buscaban trabajo en las oficinas». No dice que «se les negaban oportunidades económicas». Al hablar de un trabajo de mediana cualificación, Wilkerson nos invita a imaginar la desesperación de una mujer que ha adquirido una titulación que le permite alejarse de los campos de algodón y trasladarse a una oficina, pero a la que se le niega la oportunidad por su color de piel.

«Los chicos temían que un simple gesto cerca de la esposa del granjero pudiera llevarlos a colgar de un roble». No se habla de «opresión» ni de la «amenaza de violencia», ni siquiera de «linchamientos»; sencillamente se plantea una espantosa imagen: incluso podemos ver el tipo de árbol al que se refiere.

Y refiriéndose al «sistema de castas» de la sociedad americana, afirma que era «tan duro y tan inflexible como la arcilla roja de Georgia». Una vez más, la prosa adquiere viveza y realismo con una pincelada de poesía, como en esta comparación con su imagen física, con su evocadora alusión (pienso, por

ejemplo, en las «colinas rojas de Georgia» de las que hablaba Martin Luther King) y con su ritmo lírico de octosílabo.

Se refiere luego a «aquellos que tuvieron que cruzar el Atlántico o el río Grande». No habla de los «inmigrantes de Europa o de México». Una vez más, las personas no se conciben como categorías sociológicas. La autora nos obliga a visualizar a personas en movimiento y a recordar los motivos que las empujan a moverse.

Y luego: «los pioneros» bajo el gobierno inglés, «los escoceses y los irlandeses en Oklahoma», «los irlandeses» en la hambrienta Irlanda y «los judíos» en la Alemania nazi. Wilkerson comienza el párrafo dejando bien sentado que los actos de sus protagonistas son universales, pero no se queda con esa simple generalización. Señala con claridad que la Gran Migración debería incluirse en la lista de otras migraciones bien conocidas (expresadas con amenos paralelismos sintácticos), cuyos descendientes sin duda se encontrarán entre sus lectores. Implícitamente se les invita a aplicar el respeto que sienten por el coraje y el sacrificio de sus ancestros a los peregrinos olvidados de la Gran Migración.

Cuando habla de Oklahoma, habla de «cuando la tierra se convirtió en polvo». No habla del Dust Bowl (la gran sequía del Medio Oeste americano que afectó a las llanuras y praderas desde 1932 a 1939). Y cuando dice que los irlandeses no tenían «nada que comer», no cita la Gran Hambruna irlandesa, debida a la escasez de patatas; igual que no se habla de los campesinos, sino de «los desposeídos». Wilkerson no nos permite dormir con una retahíla de verborrea conocida y habitual. La expresividad viva y las imágenes concretas nos obligan a mantenernos despiertos y a actualizar la realidad virtual que se apolilla en nuestras mentes.

«Se marcharon», concluye. Entre las muchas reglas turbias y aburridas de redacción que se les endilgan a los estudiantes en los cursos de escritura y redacción, hay una que dice que un párrafo no puede consistir en una sola frase. Wilkerson acaba su capítulo introductorio, abundante y descriptivo, con un párrafo compuesto exactamente por dos palabras. (En inglés, por dos sílabas: «*They left*»). Ese abrupto final y la extensión blanca en la parte inferior de la página refleja la toma de una decisión inaplazable y la

incertidumbre de la vida que los emigrantes van a afrontar. La buena escritura acaba con fuerza.

Los autores de los cuatro pasajes seleccionados comparten algunas características particulares: el compromiso con la expresividad y la imaginería concreta por encima de la verborrea conocida y los resúmenes abstractos; la atención a ofrecer un punto de vista distinto a los lectores y ponerlo como objetivo de su mirada; la disposición sensata de palabras o expresiones poco comunes frente a los recursos habituales de sustantivos y verbos comunes; el uso del paralelismo sintáctico; la sorpresa ocasional, bien planificada; la presentación del detalle expresivo que permite eludir una fórmula explícita; y el uso del ritmo y la sonoridad que refuerzan el significado y las emociones.

Los autores también comparten una actitud: no ocultan su pasión y el placer que les han llevado a contarnos lo que nos cuentan. Escriben como si tuvieran algo importante que contarnos. Pero no..., no es eso exactamente. Escriben como si tuvieran algo importante que *mostrarnos*. Y eso, como veremos, es el ingrediente clave del sentido de estilo.

[13] De «A few maxims for the instruction of the over-educated», publicado por primera vez de modo anónimo en *Saturday Review*, 17 de noviembre de 1894.

[14] Aunque habitualmente se ha atribuido a William Faulkner, la cita pertenece al profesor inglés *sir* Arthur Quiller-Couch, y se encuentra en su colección de lecciones de 1916 *On the Art of Writing*.

[15] Richard Dawkins, *Unweaving the Rainbow: Science, Delusion and the Appetite for Wonder*, Boston: Houghton Mifflin, 1998, p. 1 [trad. cast.: *Destejiendo el arco iris*, Barcelona: Tusquets, 2000].

[16] Estos términos técnicos se describen en el glosario.

[17] Según la aplicación Ngram Viewer (análisis de frecuencia de palabras) de Google: <http://ngrams.googlelabs.com>.

[18] Goldstein, 2006, pp. 124-125.

[19] Kosslyn, Thompson y Ganis, 2006; Miller, 2004-2005; Sadoski, 1998; Shepard, 1978.

[20] Margalit Fox, «Maurice Sendak, author of splendid nightmares, dies at 83», *New York Times*, 8 de mayo de 2012; «Pauline Phillips, flinty adviser to millions as Dear Abby, dies at 94», *New York Times*, 17 de enero de 2013; «Helen Gurley Brown, who gave ‘Single Girl’ a life in full, dies at 90», *New York Times*, 13 de agosto de 2013. En el fragmento de Phillips se han citado solo dos de las cuatro cartas que se recogían en el

obituario original y también se han reordenado.

[21] Poole *et al.*, 2011.

[22] McNamara, Crossley y McCarthy, 2010; Poole *et al.*, 2011.

[23] Pinker, 2007, cap. 6.

[24] Margalit Fox, «Mike McGrady, known for a literary hoax, dies at 78», *New York Times*, 14 de mayo de 2012.

[25] Isabel Wilkerson, *The Warmth of Other Suns: The Epic Story of America's Great Migration*, Nueva York: Vintage, 2011, pp. 8-9, 14-15.

Una ventana al mundo

EL ESTILO CLÁSICO COMO ANTÍDOTO FRENTE A LA ESCRITURA
ACADEMICISTA, BUROCRÁTICA, CORPORATIVA, LEGAL, ADMINISTRATIVA Y
OTROS TIPOS DE PROSA PESADA Y REMILGADA

Escribir es un acto antinatural.[26] Tal y como apuntó Charles Darwin: «El hombre tiene una tendencia instintiva a hablar, como observamos en los balbuceos de los niños, mientras que ningún niño tiene la tendencia instintiva a cocinar, a preparar el té ni a escribir». La palabra hablada es más antigua que nuestra especie y el instinto lingüístico permite a los niños entablar una conversación articulada años antes de que vayan a la escuela. Pero la palabra escrita es una invención reciente que no ha dejado ningún rastro en nuestro genoma, y que debe adquirirse laboriosamente a lo largo de la infancia y posteriormente.

La oralidad y la escritura difieren en su mecánica, naturalmente, y esa es una de las razones por las que los niños deben lidiar con la escritura: se requiere mucha práctica para reproducir los sonidos de la lengua con un lápiz o un teclado. Pero, además, esas prácticas son distintas en otro sentido, porque la adquisición de las técnicas de escritura es un reto que dura toda la vida, incluso después de que se haya llegado a dominar la mecánica elemental. Hablar y escribir exige entablar diferentes tipos de relaciones humanas, pero la única que poseemos naturalmente es la que afecta al habla. La conversación hablada es instintiva porque la interacción social es instintiva: hablamos con aquellos con quienes compartimos la facultad de hablar. Cuando participamos en una conversación con nuestros iguales, acabamos teniendo una idea

aproximada de lo que saben y de lo que pueden estar interesados en saber, y mientras hablamos con ellos, controlamos sus ojos, su rostro y sus gestos. Sabemos si necesitan una aclaración, o no se tragan una afirmación, o tienen algo que añadir, y siempre pueden interrumpir la conversación o replicar.

No gozamos de esta tensión comunicativa, estos tira y afloja, cuando arriesgamos nuestro sosiego y nuestro tiempo al lanzar un texto escrito al mundo. Los receptores son invisibles e inescrutables y tenemos que enfrentarnos a ellos sin saber nada de sus vidas y sin ver sus reacciones. Cuando escribimos, el lector solo existe en nuestra imaginación. Escribir es sobre todo un acto de ficción y simulación. Tenemos que vernos a nosotros mismos de algún modo como si estuviéramos conversando, o escribiendo una carta, o dando un discurso, o hablando solos, y poner esas palabras en boca de un pequeño avatar que nos representa en ese universo simulado.

La clave del buen estilo en la escritura, lejos de residir en la obediencia a ninguna lista de preceptos, es tener una idea clara del mundo ficticio en el cual uno está fingiendo comunicarse. Hay muchas posibilidades. Una persona que teclea un mensaje de texto puede andar de aquí para allá como si estuviera participando en una conversación real. Un estudiante universitario que redacta un trabajo trimestral está fingiendo que sabe más sobre el tema que el lector y que su objetivo es proporcionar al lector una información que necesita, aunque en realidad el lector suele saber más sobre el tema que el estudiante y no tiene ninguna necesidad de esa información; el verdadero objetivo del ejercicio es que el estudiante coja práctica de cara al mundo real. Un activista que compone un manifiesto o un pastor que esboza un sermón deben escribir como si estuvieran delante de una multitud y tuvieran que excitar sus emociones.

¿Y en qué simulación debería sumirse un escritor cuando compone un texto para un lector más general, digamos un ensayo, o un artículo, una reseña, un editorial, un boletín informativo o una entrada de un blog? Los profesores de literatura Francis-Noël Thomas y Mark Turner han destacado un modelo de prosa que podría ser la aspiración para esos escritores en la actualidad. Ellos lo llaman el «estilo clásico» y lo explican en un maravilloso librito titulado *Clear and Simple as the Truth* (Claro como el agua; literalmente: Claro y sencillo como la verdad).

La metáfora fundamental del estilo clásico remite al modo de ver el mundo. El escritor puede ver algo que el lector aún no ha visto y orienta la mirada del lector de tal manera que este pueda verlo por sí mismo. El propósito de escribir es ofrecer algo y su motivación es la verdad desinteresada. Se logra el objetivo cuando se consigue alinear el lenguaje con la verdad, y la prueba del éxito es la claridad y la sencillez. La verdad se puede conocer, pero la verdad no es el lenguaje que la revela; la prosa es una ventana al mundo. El escritor conoce la verdad antes de ponerla en palabras; no está aprovechando la ocasión de escribir para soltar lo que piensa. El escritor de la prosa clásica no tiene que discutir la verdad; solo tiene que presentarla. Esa es la razón por la que el lector competente puede reconocer la verdad cuando la ve, siempre que se le proporcione una visión clara y sin impedimentos. El escritor y el lector están en un plano de igualdad, y el proceso de dirigir la mirada del lector adquiere la forma de una conversación.

Un escritor de prosa clásica debe simular dos experiencias: mostrar al lector algo del mundo e implicarlo en la conversación. La naturaleza de estas experiencias determina el modo como debe escribirse esa prosa clásica. La metáfora de «mostrar» implica que hay algo que ver. Las cosas que hay en el mundo y que el escritor señala, por tanto, son *concretas*: la gente u otros seres animados que pueblan el mundo e interactúan con los objetos.[27] La metáfora de la conversación implica que el lector es *cooperativo*. El escritor no puede contar con que el lector vaya a leer entre líneas, que coja una indirecta o que una los puntos para descubrir un concepto o una idea (como en el famoso pasatiempo) sin que vaya guiándolo paso a paso en el hilo de sus ideas.[28]

La prosa clásica, explican Thomas y Turner, es solo un tipo de estilo, cuya invención ellos atribuyen a los escritores franceses del siglo xvii, como Descartes y La Rochefoucauld. Las diferencias entre el estilo clásico y otros estilos pueden apreciarse comparando sus actitudes en el escenario de la comunicación: cómo imagina el escritor esa relación con el lector y qué es lo que el escritor está intentando conseguir.

El estilo clásico no es un estilo contemplativo o romántico, en el que el escritor intenta compartir sus reacciones particulares, emocionales y generalmente inefables respecto a alguna cosa. Tampoco es un estilo profético,

oracular ni oratorio, donde el escritor tendría el don de ser capaz de ver cosas que nadie más puede ver, y utiliza la música de la lengua para convencer y unir a una audiencia.

De un modo menos evidente, el estilo clásico difiere también del estilo práctico, que es propio de los memorandos, manuales, trabajos escolares y trabajos de investigación. (Los libros de estilo tradicionales como el de Strunk y White eran principalmente guías de estilo práctico). En el estilo práctico, el escritor y el lector tienen roles definidos (supervisor y empleado, profesor y estudiante, técnico y cliente), y el objetivo del escritor es satisfacer las necesidades del lector. Escribir con un estilo práctico puede ajustarse a una plantilla o a un modelo previamente fijado (como una redacción de cinco párrafos, un informe en una revista científica), y es habitualmente breve porque el lector necesita la información en un momento y tiempo oportunos. Escribir empleando el estilo clásico, por el contrario, puede adquirir cualquier forma y cualquier longitud, aquellas que el escritor necesite para presentar una realidad atractiva. La brevedad del escritor clásico «nace de la elegancia de su estructura mental, nunca de las presiones relativas al tiempo o la longitud».[29]

El estilo clásico también se diferencia sutilmente del estilo llano, donde todo está a la vista y el lector no precisa de ninguna ayuda para ver lo que hay que ver. En el estilo clásico el escritor ha trabajado duro para encontrar algo que merece la pena mostrarse y el punto de vista perfecto desde el cual observarlo. El lector puede tener que trabajar duro también para discernirlo, pero sus esfuerzos se verán recompensados. El estilo clásico, tal y como lo explican Thomas y Turner, es aristocrático y no igualitario: «La verdad está disponible para todos aquellos que desean tomarse el trabajo de obtenerla, pero desde luego no todo el mundo está en posesión de la verdad y nadie la tiene por derecho natural».[30] «Al que madruga Dios le ayuda», por ejemplo, es estilo llano. «Al que madruga Dios le ayuda, si se levanta con buen pie», es estilo clásico.[31]

El estilo clásico en ocasiones solapa los estilos práctico y llano. Y los tres difieren de los estilos egotista, relativista, irónico o posmoderno, en los que «la principal ocupación del escritor, aunque no sea explícita, es huir de la

acusación de ingenuidad filosófica en su empresa». Como apuntan Thomas y Turner, «cuando abrimos un libro de cocina, apartamos absolutamente el tipo de cuestiones que se centran en ciertas tradiciones filosóficas o religiosas... y esperamos que el autor también lo haga. ¿Podemos hablar de cocina *stricto sensu*? ¿Existen realmente los huevos? ¿La comida es algo sobre lo que se puede discernir? ¿Es que alguien puede decir alguna verdad objetiva sobre la cocina? [...] Del mismo modo, el estilo clásico deja aparte las cuestiones inapropiadamente filosóficas sobre su objetivo. Si alguna vez se suscitan estas cuestiones, nunca será para dar vueltas y revueltas sin abordar el tema, porque su propósito es exclusivamente *abordar* el tema».[32]

Los diferentes estilos prosísticos no tienen fronteras fijas e invariables, y muchos tipos de escritura emplean los distintos estilos o los alternan. (Los textos académicos, por ejemplo, suelen mezclar un estilo práctico y un estilo conciso). El estilo clásico solo es un ideal. No toda la prosa debería ser clásica, y no todos los escritores pueden manejar adecuadamente esa ficción. Pero conocer los hitos de la prosa en estilo clásico servirá para que cualquiera sea un escritor mejor, y es la cura más efectiva que yo conozco para la enfermedad de los engolamientos académicos, burocráticos, empresariales, legales y técnicos en la escritura.

A primera vista, el estilo clásico suena casi ingenuo y poco cultivado, adecuado solo para algunos asuntos simples y concretos. Pero no es así. El estilo clásico no es el estilo llamado común (o medio, según la retórica clásica), salvo por la recomendación (poco útil) de «evitar cualquier abstracción». A veces tenemos que escribir sobre ideas abstractas. Lo que hace el estilo clásico es explicarlas como si fueran objetos y obliga a que sean reconocibles para cualquiera que esté en disposición de verlas. Veamos cómo emplea el estilo clásico el físico Brian Greene para explicar una de las ideas más extravagantes que la mente humana haya podido imaginar jamás: la teoría de los universos múltiples o multiversos.[33]

Si el espacio se está expandiendo, entonces en los primeros tiempos del universo debió de haber sido más pequeño. En algún momento, en el pasado remoto, todo lo que vemos ahora —los ingredientes que componen cada planeta, cada estrella, cada galaxia, e incluso el espacio mismo— debió de haber estado comprimido en un

diminuto punto infinitesimal, que luego estalló y se expandió evolucionando hasta convertirse en el universo que hoy conocemos.

Así nació la teoría del Big Bang [...]. Sin embargo, los científicos eran conscientes de que la teoría del Big Bang adolecía de una notable deficiencia. Sorprendentemente, lo único que no explicaba esa teoría era precisamente el *bang*. Las ecuaciones de Einstein funcionaban maravillosamente al describir cómo evolucionaba el universo desde un punto diminuto después del estallido, pero las ecuaciones no funcionaban (igual que cuando las calculadoras dan error cuando uno intenta dividir 1 entre 0) cuando se aplicaban al extraordinario escenario de los primeros instantes del universo. En ese punto, la teoría del Big Bang no nos da ni la menor pista de lo que podría haber producido o generado dicho estallido.

Greene no se lamenta ni se pavonea por el hecho de que este razonamiento dependa de complejos estudios matemáticos. Al contrario, nos muestra, con imágenes y ejemplos cotidianos, lo que revelan las matemáticas. Aceptamos la teoría del Big Bang porque nos muestra la imagen, como en una película, del espacio contrayéndose y explotando a toda velocidad. Y comprendemos esa compleja idea de las ecuaciones que no funcionan con un sencillo ejemplo, la división por cero, que podemos entender sin mucha dificultad en dos sentidos. Podemos pensar: ¿qué significa exactamente dividir un número por cero? O podemos teclear la operación en nuestra calculadora y comprobar que nos da error.

Greene nos cuenta que los astrónomos han hecho recientemente un increíble descubrimiento, que él ilustra con una analogía:

Igual que la gravedad de la Tierra ralentiza el ascenso de una pelota que lanzamos al aire, así el tirón gravitacional de cada galaxia respecto a las otras debería de estar ralentizando la expansión del espacio. [...] [Pero] lejos de ralentizarse, la expansión del espacio empezó a aumentar rápidamente alrededor de unos 7.000 millones de años y se ha estado acelerando desde entonces. Es como si lanzamos despacio una pelota hacia arriba y se ralentiza un poco al principio, pero luego se dispara hacia arriba cada vez más deprisa.

Pero los astrónomos no tardaron en encontrar una solución, que el autor ilustra con un símil parecido:

Todos estamos acostumbrados a que la gravedad sea una fuerza que hace solo una

Nos encontramos en este universo y no en otro por la misma razón por la que nos encontramos en la Tierra y no en Neptuno: nos encontramos donde las condiciones son óptimas para nuestra forma de vida.

¡Pues claro! Dado que hay muchos planetas, al menos uno de ellos estará seguramente a una distancia adecuada del Sol para acoger vida, y nadie piensa que sea prudente ni juicioso preguntar por qué nos encontramos en este planeta y no en Neptuno. Eso es lo que ocurriría si hubiera muchos universos.

Pero los científicos aún afrontan otro problema que Greene ilustra con una analogía:

Igual que en una zapatería bien surtida te garantizan que vas a encontrar calzado de tu talla, solo en un multiverso bien surtido puede garantizarse que nuestro universo, con su peculiar carga de materia oscura, puede estar representado. En sí misma, la cosmogonía inflacionaria resultaba fallida. Porque aunque su infinita serie de *big bangs* generaría una inmensa colección de universos, muchos de ellos tendrían características parecidas, como una tienda de zapatos que tuviera zapatos y zapatos del 36 y del 47, pero nada de la talla que uno busca.

La pieza que completa este puzle es la teoría de cuerdas, según la cual «el número de posibles universos puede establecerse en la cifra casi incomprensible de 10⁵⁰⁰, un número tan enorme que desafía cualquier analogía».

Al combinar la cosmología inflacionaria y la teoría de cuerdas [...], el depósito de universos casi se desborda: en manos de la inflación, la enorme y diversa colección de posibles universos que propone la teoría de cuerdas se presentan como universos reales, adquieren vida por un *big bang* tras otro. Entonces podemos prácticamente garantizar que nuestro universo estará entre ellos. Y como tiene las características especiales y necesarias para que se dé nuestra forma de vida, se da la vida y ese es el universo que habitamos.

En apenas tres mil palabras, Greene nos ha permitido entender una idea alucinante, sin necesidad de disculparse porque la física y las matemáticas que sustentan la teoría pudieran dificultar la explicación o porque los lectores pudieran no entenderla. El autor narra una serie de acontecimientos con la confianza de que cualquiera que los esté observando sabrá lo que significan,

porque los ejemplos que ha escogido son *exactos*. La división por cero es un ejemplo perfecto de cómo las ecuaciones «no funcionan»; y la gravedad tira de una pelota lanzada del mismo modo que ralentiza la expansión cósmica; la improbabilidad de encontrar un objeto concreto en una serie pequeña de posibilidades se puede aplicar tanto a las tallas de zapatos en una tienda como a los valores de las constantes físicas en un multiverso. Los ejemplos no son tanto metáforas o analogías como *verdaderos casos* del fenómeno que está intentando explicar, y son casos que los lectores pueden ver con sus propios ojos. Este es el estilo clásico.

Seguramente no es una coincidencia que Greene, como muchos científicos desde Galileo, sea un lúcido expositor de ideas difíciles, porque el ideal de la prosa clásica se adapta bien a la imagen del mundo que tienen los científicos. Frente a los malentendidos habituales según los cuales Einstein demostró que todo es relativo y Heisenberg demostró que el observador siempre afecta a lo que observa, la mayoría de los científicos creen que hay verdades objetivas sobre el mundo y que un observador desinteresado puede descubrirlas y comprenderlas.

Del mismo modo, esta muestra de prosa clásica no podría estar más lejos de la idea del mundo que tienen algunas ideologías académicas relativistas, tales como el posmodernismo, el posestructuralismo y el marxismo literario. Y no es casual, desde luego, que esos sean los universitarios que continuamente ganaran el Concurso Anual de Malos Escritores, una broma publicitaria del filósofo Denis Dutton que se celebró en los últimos años noventa.[34] El primer premio, en 1997, fue para el eminente crítico Fredric Jameson, por la frase de apertura de su libro sobre la crítica cinematográfica:

Lo visual es esencialmente pornográfico, que es como decir que tiene su fin en el arrebatado, en la fascinación irresponsable; pensar en sus atributos se convierte en accesorio, si no se desea traicionar su sustancia; mientras que [por otro lado] la mayoría de las películas austeras necesariamente extraen su energía del intento de reprimir su propio exceso (más que del ingrato esfuerzo de castigar al espectador).

La afirmación de que «lo visual es esencialmente pornográfico» no es, por decirlo suavemente, un hecho sobre el mundo que cualquiera pueda ver y

comprobar. La expresión «que es como decir» promete una explicación, pero esa explicación no es más que una idea incomprensible y desconcertante: ¿acaso algo no puede tener «su fin en el arrebató, en la fascinación irresponsable» sin ser pornográfico? El lector, confuso, sabe ahora por el autor que su capacidad para entender el mundo no sirve para nada; su papel es admirar las enigmáticas valoraciones y pronunciamientos del gran profesor erudito. La escritura clásica, con su idea fundamental de igualdad de escritor y lector, consigue que el lector se sienta como un genio. La mala escritura consigue que el lector se sienta como un idiota.

El texto ganador de 1998, redactado por otro eminente miembro de la crítica, Judith Butler, es también un desafiante rechazo del estilo clásico.

El desplazamiento desde un relato estructuralista en el que el capital se entiende como elemento destinado a estructurar las relaciones sociales de un modo relativamente homólogo a una visión de la hegemonía en la que las relaciones de poder están sujetas a la repetición, convergencia y rearticulación plantea la cuestión de la temporalidad en la misma idea de la estructura, y marca un giro desde una forma de teoría althusseriana que toma las totalidades estructurales como sujetos teóricos a uno en el que las visiones en las posibilidades contingentes de la estructura abordan una renovada concepción de la hegemonía vinculada con los emplazamientos contingentes y las estrategias de la rearticulación del poder.

Un lector de este pasaje intimidatorio puede maravillarse ante la capacidad de Butler para hacer juegos malabares con las proposiciones abstractas sobre otras proposiciones más abstractas todavía, y sin ningún referente real a la vista. Lo que tenemos es un desplazamiento desde el relato de una idea a una visión con una rearticulación de una cuestión..., lo cual me recuerda aquella fiesta hollywoodiense de *Annie Hall* donde se oye a un productor cinematográfico decir de fondo: «Bueno, ahora solo es una intuición, pero creo que podré conseguir dinero para convertirla en un concepto y, después, convertirla en una idea». Lo que ocurre es que el lector no puede entenderlo: no puede ver por sí mismo lo que Butler está viendo. Dado que el pasaje no tiene ningún sentido en absoluto, habrá que dar por sentado que algunos eruditos seguramente creen que eso puede cambiar con el tiempo.

El carácter abstruso y aparentemente complejo de la escritura de los

ganadores del concurso es engañoso. La mayoría de los profesores pueden elaborar sin mayores esfuerzos este tipo de basura, y muchos estudiantes, como Zonker Harris, en la viñeta del *Doonesbury*, adquieren esa habilidad sin que nadie les haya enseñado.



Del mismo modo, resulta engañoso el lenguaje aparentemente sencillo de la explicación de Greene sobre el multiverso. Se toma el trabajo (haciendo uso de su habilidad literaria) de eliminar todo lo superfluo de un asunto hasta reducirlo a lo esencial, y lo narra en una secuencia ordenada, y lo ilustra con analogías que resultan tan familiares como ajustadas. Como dijo Dolly Parton: «No te *creerías* lo caro que me resulta parecer sencilla».

La presentación clara de una idea en el estilo clásico no debería confundirse con la arrogancia en que esa idea es correcta. En otros lugares de su ensayo, Greene no oculta el hecho de que muchos de sus colegas físicos piensan que la teoría de cuerdas y el multiverso son extravagancias indemostrables. Lo único que el autor pretende es que los lectores lo entiendan. Thomas y Turner explican que el lector de la prosa clásica «puede llegar a la conclusión de que un texto es magnífico en su estilo, clásico en su expresión, pero completamente errado en sus ideas».[35]

Y sin embargo, a pesar de su carácter directo, el estilo clásico sigue siendo una ficción, una impostura, una pose. Incluso los científicos, con su compromiso de ver el mundo tal cual es, son *un poquito* posmodernos. Reconocen que es difícil conocer la verdad, que el mundo no se nos revela tal cual es, que entendemos el mundo a través de nuestras teorías y construcciones

mentales, que no son imágenes, sino proposiciones abstractas, y que nuestros modos de comprender el mundo deben estar constantemente cuestionados en busca de prejuicios y sesgos ocultos. Lo único que ocurre es que los buenos escritores no dejan entrever esta ansiedad en cada pasaje que escriben; la ocultan inteligentemente en pos de la claridad.

Si recordamos que el estilo clásico es una pose, también nos daremos cuenta de la necesidad aparentemente extravagante de que el escritor deba saber la verdad antes de ponerla sobre el papel y que no utilice el proceso de escritura para organizar y clarificar sus pensamientos. Por supuesto, ningún escritor trabaja así, pero eso es lo que se simula en la conversación. Uno nunca le diría a un amigo: «Voy a decirte tres cosas. La primera que voy a decir es que un pájaro carpintero acaba de posarse en ese árbol». Uno simplemente lo diría.

El problema que se plantea a la hora de suprimir indicadores y avisos en la ordenación del discurso es que el lector tiene que poner más de su parte para comprender los indicadores que se ahorra mientras está viendo el paisaje, como las complejas direcciones para un atajo que tarda más en averiguarse que el tiempo que puede ahorrar el atajo. Es mejor si la ruta se presenta lo suficientemente clara como para ver cuándo hay una curva. La buena escritura aprovecha las expectativas del lector, que se pregunta qué será lo siguiente. El texto acompaña al lector en un viaje, u ordena los materiales en una secuencia lógica (de lo general a lo específico, de lo mayor a lo menor, de lo previo a lo posterior), o cuenta una historia mediante un arco narrativo (o argumental).

No se trata de que los escritores tengan que evitar los indicadores argumentales por completo. Incluso la charla más espontánea tiene indicadores. «Deja que te cuente una cosa», «Hazme un resumen», «En otras palabras», «Como te estaba diciendo», «Apunta lo que te digo», «¿Te sabes el del pastor, el cura y el rabino?». Como todas las decisiones que se toman a la hora de escribir, el uso y la cantidad de indicadores requieren sensatez y moderación: demasiados, y el lector se perderá leyendo esas señales; demasiado pocos, y no tendrá ni idea de dónde está y hacia dónde va.

El arte de la prosa clásica es utilizar los indicadores moderadamente, igual que los utilizamos en las conversaciones, y con un mínimo de metadiscurso. Una manera de presentar un tema sin metadiscurso es abrirlo con una pregunta.

Este capítulo aborda los factores que provocan que los nombres sean más o menos populares. ¿Por qué algunos nombres son más populares que otros?

Otro modo de presentar un tema consiste en utilizar una metáfora continuada o una alegoría empleando el estilo clásico: una visión. El contenido de un texto se trata como un hecho real que puede verse con los ojos reales.

El párrafo precedente demostraba que los padres a veces dan a las niñas nombres de chico, pero jamás ocurre lo contrario. Como hemos visto, los padres a veces dan a las niñas nombres de chico, pero jamás ocurre lo contrario.

Y como el hecho de *ver* implica que hay *espectadores*, ya no tendremos que remitirnos a los párrafos que «demostraban» cosas y capítulos que «resumían» otras, como si los párrafos y los capítulos tuvieran voluntad y cerebro para actuar de semejante modo y por su cuenta. Los elementos activos son el escritor y el lector, que forman parte del mismo espectáculo, juntos, y el escritor puede referirse a ambos con el famoso pronombre ‘nosotros’. Esto le proporciona además otras metáforas que pueden sustituir el metadiscurso, tales como avanzar juntos o cooperar en un proyecto:

En el capítulo anterior se analizó la fonética. En este se abordará la fonética. En este se abordará la fonética. Ahora que ya hemos estudiado la fonética, llegamos a la intrincada cuestión de los significados semántica. y la semántica.

Lo primero que se va a discutir es el tema de los nombres propios. Empecemos con los nombres propios.

Y respecto a la idea de resumir lo que ya se dijo, la clave es la expresión «en otras palabras». No tiene ningún sentido copiar una frase de cada párrafo y pegarlas juntas al final. Con eso lo único que se logra es obligar al lector a indagar en el interés de esas frases una y otra vez, y en todo caso no es más que una confesión de que el autor no está presentando ideas (que siempre se pueden revestir con un lenguaje diferente), sino únicamente dando vueltas a lo mismo y llenando páginas. Un resumen o una conclusión debería repetir solo las palabras clave para permitir que el lector las relacionara con los párrafos anteriores que explicaban todos los temas en detalle. Pero esas palabras

deberían estar dispuestas en nuevas frases que funcionaran por sí mismas como un pasaje independiente. Una conclusión debería ser autónoma e independiente, como si los materiales que se están resumiendo nunca se hubieran planteado.

El metadiscurso no es la única forma de ostentación literaria que entorpece y arruina la prosa profesional. Otra es la confusión del asunto que el escritor se trae entre manos. Los escritores viven en dos universos. Uno es el mundo del objeto de su estudio: la poesía de Elizabeth Bishop, el desarrollo del lenguaje en los niños o la rebelión Taiping en China. El otro es su mundo profesional: los artículos publicados, las conferencias, las tendencias y los rumores. La mayor parte de las horas de trabajo de un investigador se emplean en el segundo mundo y resulta fácil confundir ambos. El resultado es la típica expresión inicial de un documento académico:

En los últimos años, un número cada vez mayor de psicólogos y lingüistas han vuelto su mirada al problema de la adquisición del lenguaje en los niños. En este artículo se revisarán las recientes investigaciones dedicadas a este proceso.

Que no se me moleste nadie, pero hay muy poca gente interesada en saber en qué emplean su tiempo los profesores. El estilo clásico ignora los materiales de segunda mano y mira directamente al objeto de estudio por el que se les paga.

Todos los niños adquieren la capacidad de hablar sin necesidad de recibir lecciones. ¿Cómo consiguen esa habilidad?

Para ser justos, a veces el tema de conversación sí *es* la actividad de los investigadores, como cuando se hace un estudio destinado a ilustrar a los licenciados u otros miembros universitarios en los rudimentos de la literatura especializada. Pero los investigadores son propensos a perder de vista a los destinatarios de sus escritos y con aire narcisista suelen describir las obsesiones de su gremio más que dedicarse a explicar lo que sus lectores realmente quieren saber. El narcisismo profesional no se reduce únicamente a los miembros de las instituciones académicas. Los periodistas encargados de

un tema a menudo se *ocupan* de cómo se *ocupan* otros periodistas de dicho tema, creando la famosa «cámara de eco» de los medios. Los carteles de los museos explican cómo el fragmento de una vasija que está en tal vitrina se ajusta a una clasificación de estilos cerámicos más que explicar quién lo hizo y para qué se utilizaba. Las guías musicales y cinematográficas están dominadas por los datos que cifran cuánto dinero ha recaudado una película el fin de semana de su estreno, o cuántas semanas ha estado en los cines o en las carteleras. Los Gobiernos y las empresas organizan sus webs en torno a sus estructuras burocráticas más que con la información que busca el usuario.

Los escritores demasiado pagados de sí mismos o demasiado timoratos también tienden a quejarse de que lo que hacen es terriblemente difícil y complicado y controvertido:

¿Qué son los conflictos irresolubles? La «irresolubilidad» es un concepto controvertido, que significa diferentes cosas para diferentes personas.

La «resiliencia» frente al estrés es un constructo complejo y multidimensional. Aunque no existe una definición universalmente aceptada de resiliencia, en general se entiende que es la capacidad para recuperarse de una dificultad o un trauma.

El problema de la adquisición del lenguaje es extremadamente complejo. Es difícil proponer definiciones precisas del concepto «lenguaje» y del concepto «adquisición» y del concepto «niño». Existe una enorme incertidumbre en lo que atañe a la interpretación de los datos experimentales y una enorme controversia en torno a las distintas teorías. Se precisan más investigaciones.

La última cita es un pastiche, pero las otras dos son reales y verdaderas, y todas son típicas del estilo «ombliguiста» que convierte la escritura académica en algo tan tedioso. En el estilo clásico, el escritor concede al lector la suficiente inteligencia para darse cuenta de que muchos conceptos no son fáciles de definir y que muchas controversias no son fáciles de resolver. El lector está ahí para ver cómo lo resuelve el escritor.

Otra mala costumbre de la escritura timorata es el uso excesivo y torpe de las comillas —en inglés *shudder quotes*, o *scare quotes* o *sneer quotes* (citas temerosas, miedosas o burlonas)— con las que el escritor pretende

distanciarse de una expresión vulgar o un dicho común.

Al combinar las fuerzas, se puede conseguir que «el total sea mayor que la suma de sus partes».

Pero esta no es «la moraleja».

Puede que sean capaces de «pensar por sí mismos» incluso cuando todo el mundo tiene una idea fija, pero no siempre se dan cuenta de cuando «se pasan tres pueblos».

Todo comenzó como un movimiento liderado por unos cuantos «jóvenes turcos» contra la «vieja guardia» que controlaba la profesión.

Es una «rata de biblioteca» y ha sido capaz de especializarse prácticamente en todas las disciplinas que le interesan.

Los autores que emplean estas fórmulas parecen estar diciendo: «No se me ocurre un modo más digno y elegante de decir esto, pero, por favor, no piensen que soy un paleta ignorante que habla así habitualmente; que soy un universitario serio». El problema va más allá de la torpeza en el uso de estas fórmulas. En el último ejemplo, espigado de una carta de recomendación, ¿se supone que tenemos que pensar que el estudiante es un joven tenaz y formal o que es un empollón sin cerebro, alguien del que se rumorea o se dice que es muy listo pero que en realidad no lo es? El uso de estas comillas vergonzantes (a veces llamadas «comillas aéreas», en los discursos orales, porque en el mundo anglosajón se utilizan las comillas dobles o inglesas [“”], y no las latinas [«»]) llega a extremos insondables en el estilo angustioso, egotista, insolente y anticlásico del posmodernismo, que rechaza la posibilidad de que cualquier palabra pueda referirse en absoluto a nada, o incluso que haya un mundo objetivamente existente que podamos expresar con palabras. De aquí el burlón titular que apareció en la revista satírica *The Onion* con motivo del fallecimiento del faro y líder del posmodernismo: «Jacques Derrida “ha muerto”».

Las comillas tienen usos completamente legítimos y adecuados, por ejemplo cuando se reproducen las palabras de otros («Y entonces dijo: “Idiotas”»), citando rigurosamente lo dicho, más que para utilizarlas para dar expresividad a un significado («El *New York Times* utiliza “millenniums”, no “millenia”»), y para señalar que el escritor no acepta el significado de una palabra tal y como

se está utilizando en otros casos («Ejecutaron a su hermana para preservar el “honor” de su familia»). [En español contamos con las comillas angulares («»), también conocidas como latinas o españolas), las comillas inglesas (“”) y las comillas simples (‘’). Las comillas simples suelen tener un carácter filológico, y se utilizan para citar palabras concretas en su condición de partes del discurso o por su significado: «El verbo ‘volver’ pertenece a la segunda conjugación»; «Mi hermano dejó claro que ‘compartir’ significaba ‘repartir’»). Por lo demás, el uso significativo de las comillas es idéntico al que se le da en inglés: expresiones impropias, expresiones vulgares, aclaratorias, etc. En ocasiones, cuando no se desea cargar el texto con comillas, los ejemplos se transcriben en cursiva: *Sus palabras fueron: «No lo haré»* (Ortografía, RAE, 1999)]. Los melindres ante una elección léxica no deben considerarse entre los usos legítimos de las comillas. El estilo clásico confía en su propia voz. Si uno no está cómodo utilizando una expresión sin unas comillas exculpatorias o vergonzantes, no debería utilizarla en absoluto.

Y luego tenemos el problema del ocultamiento compulsivo. Muchos autores amortiguan o mitigan su prosa con cojines de plumas que lo único que pretenden es afirmar que no desean respaldar lo que están diciendo; entre esos acolchamientos lingüísticos están las palabras y expresiones siguientes: ‘al parecer’, ‘aparentemente’, ‘aproximadamente’, ‘bastante’, ‘casi’, ‘en cierta manera’, ‘en cierta medida’, ‘en comparación’, ‘en parte’, ‘justamente’, ‘parcialmente’, ‘por así decir’, ‘predominantemente’, ‘presumiblemente’, ‘relativamente’, ‘un tanto’, ‘una especie de’. En inglés es recurrente la fórmula «*I would argue*», que podría equivaler en español al «Yo diría» o el más exculpatorio «En mi opinión personal». (¿Significan esas expresiones que uno *diría* eso si la situación planteada fuera otra o que podría dar una opinión que no fuera personal?). Considérese el «prácticamente» de la carta de recomendación estudiantil que se transcribió antes [p. 60]. ¿Qué quería decir realmente el escritor: que hay algunas áreas en las que el estudiante estaba interesado pero que no se molestaba en estudiar o tal vez que lo había intentado en esas áreas pero carecía de competencia para aprenderlas? Y luego está aquel científico que me enseñó un cuadro de su hijita de cuatro años y me dijo, radiante: «Prácticamente la adoramos».

Los escritores adquieren esta costumbre de protegerse para ajustarse al imperativo burocrático de cubrirse las espaldas. Con esas expresiones los escritores esperan salir del atolladero, salir airosos de un embrollo o al menos confían en que se les imputen cargos menores si algún crítico les demuestra que estaban equivocados. Es la misma razón que ampara a los periodistas de tribunales cuando reiteran hasta la saciedad ‘presuntamente’, ‘presumiblemente’ o ‘supuesto, -a’ en sus reportajes, como en «La supuesta víctima fue encontrada en medio de un charco de sangre con un cuchillo en la espalda».

Hay una alternativa a la costumbre de cubrirse las espaldas: «Pues demándame». Un escritor de estilo clásico cuenta con el sentido común y la benevolencia de sus lectores, igual que en las conversaciones diarias sabemos cuándo un hablante está expresándose «en general» o quiere decirnos «y así todo, más o menos». Si alguien nos dice que Liz quiere trasladarse a Seattle porque es una ciudad lluviosa, no interpretamos que esté asegurando que allí llueve las veinticuatro horas al día siete días a la semana simplemente porque no ha precisado su enunciado con un «ciudad relativamente lluviosa» o «bastante lluviosa». Como Thomas y Turner explican, «la precisión se convierte en pedantería si se utiliza sin razón alguna y porque sí. Un escritor de estilo clásico expresará los asuntos con precisión, pero sin la promesa de que sus palabras pueden demostrarse empíricamente. La convención entre el escritor y el lector es que el escritor no va a ser interrogado sobre los puntos de los que habla porque son estructurales o meros esbozos».[36] En todo caso, un enemigo que sea lo suficientemente miserable como para hacer una lectura literal de un texto sin esas precauciones exculpatorias encontrará las vías adecuadas para atacar abiertamente al escritor aunque haya utilizado mil muletillas de ese tipo.

En ocasiones un escritor no tiene más remedio que proteger sus afirmaciones. Mejor aún, el escritor puede *matizar* sus afirmaciones, esto es, precisar las circunstancias en las cuales su afirmación no se sostiene o es impropia; y esto es mejor que dejarse una puerta de salida abierta o comportarse evasivamente respecto a lo que quiso o no quiso decir. Una afirmación en un documento legal siempre será interpretada como una

confrontación, sin la presunción de cooperación que gobierna las conversaciones comunes y habituales, así que en estos casos conviene hacer todas las precisiones oportunas. Un universitario que esté proponiendo una hipótesis debe dejar constancia expresa de todos los detalles, tan precisamente como le sea posible, para que al menos los críticos puedan ver con exactitud lo que está queriendo expresar y le concedan cierto crédito. Y si existe una razonable probabilidad de que los lectores puedan malinterpretar una tendencia estadística como si fuera una ley inamovible, entonces un escritor responsable se adelantará a las críticas y precisará las generalizaciones adecuadamente. Las declaraciones del tipo «Las democracias no se enfrentan en guerras», «Los hombres son mejores que las mujeres en geometría espacial» o «Comer brócoli previene el cáncer» no hacen justicia a la realidad de esos fenómenos y remiten, como mucho, a pequeñísimas diferencias que podrían observarse en dos curvas de campana superpuestas. Dado que se derivan graves consecuencias de la mala interpretación de estas afirmaciones si se entienden como leyes absolutas, un escritor responsable debería insertar expresiones que las precisaran, como «la media», «el promedio», «en circunstancias normales», junto con un «ligeramente» o «un poco», y modificadores semejantes. Lo mejor es expresar la magnitud del efecto y el grado de certeza explícitamente, en afirmaciones desprotegidas como «Durante el siglo xx, las democracias entablaron muchas menos guerras con otras democracias que con países con regímenes totalitarios». No se puede decir que los buenos escritores nunca modulen sus afirmaciones: es que su protección o salvaguarda intelectual es una elección, no un tic.

Paradójicamente, los intensificadores como ‘muy’, ‘mucho’, ‘enormemente’, ‘altamente’, ‘extremadamente’ también funcionan como moduladores. No solo enturbian la prosa del escritor, sino que pueden socavar su propósito. Si me estoy preguntando quién me ha sisado el dinero de la cartera, da más confianza oír «No ha sido John: es un hombre honrado» que «No ha sido John: es un hombre honradísimo». La razón es que los adjetivos y los sustantivos no modificados tienden a ser interpretados categóricamente: ‘honrado’ significa ‘absolutamente honrado’, o, al menos, ‘absolutamente honrado en el sentido que nos interesa aquí’ (igual que en «Jack se bebió la cerveza», la frase

implica que se la bebió toda y no dio solo unos tragos). En cuanto se añade un intensificador, se está cambiando una dicotomía absoluta (honrado / no honrado) para transformarla en una escala o gradación. Claro, lo que se está intentando es situar el objeto de discusión en lo más alto de la escala (digamos, en un 8,7 de 10), pero lo mejor habría sido que el lector no hubiera tenido la posibilidad de considerar su grado relativo de honradez. Tal es el fundamento del consejo (atribuido errónea y habitualmente a Mark Twain) de «escribir ‘condenadamente’ cada vez que uno tenga la tentación de escribir ‘muy’, así el editor lo borrará y el texto quedará maravillosamente redactado»... aunque hoy la sustitución debería ser por otros adverbios y adjetivos, un poco más fuertes que ‘condenadamente’.[37]

La prosa clásica es una ilusión agradable; es como sumergirse en un juego. El escritor debe esforzarse en mantener la ilusión de que su prosa es una ventana al mundo más que simplemente un batiburrillo de palabras. Como un actor malo e incompetente, un escritor que confía en las fórmulas verbales oxidadas acabará rompiendo el hechizo. Este es el tipo de escritor que se pone manos a la obra en su busca del santo grial, pero descubre que ni tiene una varita mágica ni puede dar en el clavo, así que se lía a dar palos de ciego y acaba cayéndose con todo el equipo mientras observa cómo tiene el vaso medio lleno, lo cual ya es decir.

Huir de los clichés como de la peste... es una obviedad.[38] Cuando un lector se ve obligado a deambular de dicho en dicho, a través de polvorientas expresiones manoseadas, acaba convirtiendo el lenguaje en imágenes mentales y deslizándose hacia la pura verborrea carente de sentido.[39] Y algo peor, cuando un devoto de los clichés ha desconectado su cerebro visual al sumirse en una sucesión de expresiones muertas, inevitablemente acabará mezclando las metáforas y un lector que aún conserve su cerebro visual operativo se quedará desconcertado ante esa apabullante imaginería absurda e incongruente. «Las alitas de pollo están por las nubes», «Grecia se ha dormido en los laureles», «Microsoft ha cerrado todas las ventanas al futuro», «Jeff es un hombre del renacimiento: llega hasta el fondo de todo y lo lleva al extremo», «Si no te echo un capote, te va a pillar el toro», «Aún no se ha

inventado un condón que le quite los calcetines a la gente», «¿Se puede caer más bajo? Bueno, ¡el cielo es el límite!».

Y aun cuando una imagen manoseada sea el mejor modo de expresar una idea, el escritor clásico puede mantener a su lector implicado en la lectura recordándole a qué se refiere el dicho literalmente y jugando con la imagen para mantenerla viva en su mente.

Cuando a los americanos se les habla de política exterior, se quedan en blanco. Intenté explicarle a un neoyorquino los matices de la política de coaliciones en Eslovaquia. Lo intenté. Casi necesitó un chute de adrenalina para salir del coma. (Del historiador Niall Ferguson).

La publicación de trabajos universitarios en internet es educación con sobrepeso. Con la publicación en internet, uno puede ver sus asuntos publicados solo quince segundos después de haberlos escrito. Es una educación hasta arriba de metanfetamina. Publicación para locos del *speed*. (Del lingüista Geoffrey Pullum).

Intentar dirigir a los propietarios de los equipos es como intentar reunir a un grupo de gatos. Sugerir que dirigir a los propietarios de los equipos es como intentar reunir a un grupo de gatos es una desconsideración para con los gatos. (Del político, abogado, empresario e inmortal portero de los Montreal Canadiens, Ken Dryden).

Hobbes despojó la personalidad humana de cualquier capacidad para amar o para la ternura o incluso para el simple compañerismo, dejándola únicamente con el miedo. Hobbes despojó la personalidad humana de cualquier capacidad para el amor, para la ternura o incluso para el simple compañerismo, dejándola solo con el miedo. Cuando arrancó la cizaña, nos dimos cuenta de que tampoco había trigo. (Del historiador Anthony Pagden).

Y si uno tiene que utilizar un cliché, ¿por qué no expresarlo de un modo que tenga un sentido más vivo? Cuando uno lo piensa, el destino de algo que se ignora es perderse en el olvido, no en el limbo, y el modelo de un deseo irrealizable es que «no se puede estar en misa y repicando» o no se le pueden «pedir peras al olmo». El redactor se verá a menudo sorprendido y la escritura adquirirá más viveza si uno se toma unos segundos para observar la expresión original del cliché. «Dorar la píldora» no es solo una frase hecha y

aburrida, sino que además es seguramente menos adecuada que cualquiera de las metáforas originales que aparecen, por ejemplo, en *El rey Juan* de Shakespeare, «pintar las flores» o «dorar el oro», la última de las cuales claramente se hace eco de la redundancia visual en la superposición de ‘dorar’ y ‘oro’. En este sentido, se podría evitar el cliché totalmente mediante el recurso de adaptar una de las muchas imágenes que propone el autor en el texto completo: «Dorar el oro, pintar las flores, ponerle perfume a las violetas, calentar el hielo, añadir colores al arco iris, o con un candil buscar el hermoso ojo del cielo para adornarlo, es una pérdida de tiempo y un exceso ridículo» (*Vida y muerte del rey Juan*, IV, ii).

Además, los clichés inconscientes pueden ser incluso peligrosos. A veces me pregunto cuánta irracionalidad se ha excusado en este mundo por la tontería de decir: «La coherencia es el duende de los espíritus mediocres», que no es más que una corrupción de la frase de Ralph Waldo Emerson, que hablaba de «la coherencia *insensata*». Recientemente, un funcionario de la Casa Blanca se refirió al Comité Americano-Israelí de Asuntos Políticos como «el gorila de ochocientas libras en la sala», confundiendo dos expresiones típicas en el inglés americano: «el elefante en la sala» (que hace referencia a algo evidente que no se desea ver) y al «gorila de ochocientas libras» (algo tan poderoso que puede hacer lo que le dé la gana; es una expresión nacida del chiste: «—¿Dónde se sienta el gorila de ochocientas libras? —Donde le da la gana»). Dada la controversia sobre si el *lobby* judío está siendo ignorado en lo que se refiere a la política exterior estadounidense o lo controla todo vilmente, el sentido del primer cliché es un lugar común; el sentido del segundo resulta incendiario.

Aunque nadie puede evitar el uso de dichos y clichés totalmente —forman parte de todas las lenguas, igual que las palabras simples—, los buenos escritores siempre buscan símiles y metáforas nuevos que mantengan activos los sensores del córtex cerebral. Shakespeare aconseja no «añadir colores al arco iris»; Dickens describe a un hombre «con piernas tan largas que parecía la sombra vespertina de alguien»; Nabokov presenta a Lolita desmadejada en un asiento, «con las piernas abiertas, como una estrella».[40] Pero no hay que ser un gran escritor de ficción para atraer la atención del lector con otra

imaginería mental. Un psicólogo explicaba una simulación informática en la que se generaba tal actividad en las neuronas que estas estallaban «como palomitas de maíz en el horno».[41] Un editor que quería contratar a nuevos talentos escribió que había asistido a un funeral en el que «la concentración de autores era tan densa que me sentía como un *grizzly* de Alaska junto a la típica cascada, haciendo equilibrios para sacar salmones con un zarpazo».[42] Incluso el bajista de la banda ficticia Spinal Tap merece nuestra admiración, si no por su perspicacia literaria, sí por su atención a la imaginería mental que excita cuando le dice a un periodista: «En la banda tenemos mucha suerte de contar con dos visionarios, David y Nigel; son como poetas, como Shelley y Byron [...]. Es como el fuego y el hielo, en realidad. Me parece que mi papel en la banda es estar un poco en medio de uno y otro, como una especie de agua tibia, más o menos».

En la prosa clásica el escritor dirige la mirada del lector hacia un aspecto del mundo que el lector no podría ver por sí mismo. Todas las miradas están en el objeto: un protagonista, un actor y promotor, una fuerza directriz. El agente activa o provoca algo, y lo mueve o lo cambia. O consigue que algo interesante se aparezca a nuestra vista, para que el lector pueda estudiarlo y examinarlo concienzudamente. El estilo clásico minimiza las abstracciones, que no se pueden comprender a simple vista. Esto no significa que evite asuntos y temas abstractos (recuérdese la explicación del multiverso de Brian Greene); solo significa que el autor muestra el tema y el objeto de estudio de un modo transparente, mediante un desarrollo narrativo que presenta a personajes reales haciendo cosas, más que remitiendo a conceptos abstractos que encapsulan esos acontecimientos en un mundo único y restrictivo. Obsérvense los pasajes torpes y confusos de la izquierda, que están llenos de nombres abstractos (subrayados) y compárense con las versiones de la derecha, más directas.

Los investigadores descubrieron que ciertos grupos típicamente asociados con bajos niveles de alcoholismo, niveles de alcoholismo en realidad consumen tales como los judíos, la gente bebe en cantidades moderadas de alcohol; sin realidad cantidades moderadas de alcohol,

embargo, aún tienen niveles bajos de alto aunque pocos de ellos beben demasiado y consumo asociados con el alcoholismo, se convierten en alcohólicos. como los judíos.

Tengo serias dudas de que intentar Dudo que intentar enmendar la enmendar la Constitución pudiera funcionar Constitución tuviera éxito en estos dado el estado actual de las cosas. En un momentos, pero en el futuro puede estado de cosas potencial, sin embargo, una considerarse la posibilidad de hacerlo. estrategia destinada a una enmienda constitucional podría ser estimable.

Los individuos con temas de salud mental Las personas con enfermedades mentales pueden llegar a ser peligrosos. Es importante pueden llegar a ser peligrosas. afrontar este asunto desde un amplio Necesitamos profesionales de salud abanico estratégico, incluida la asistencia de mental, pero puede que también sea salud mental, pero también desde una necesaria una relación más estrecha con la perspectiva de refuerzos legales. policía.

¿Qué perspectivas tenemos de conciliar un ¿Deberíamos intentar cambiar la sociedad modelo de cambio destinado a la reducción reduciendo los prejuicios, esto es, de prejuicios, pensado para que la gente se favoreciendo que la gente se aprecie más aprecie más mutuamente, con un modelo de mutuamente? ¿O deberíamos animar a los cambio basado en la acción colectiva, grupos desfavorecidos a luchar por la destinado a incentivar las luchas para igualdad a través de la acción colectiva? conseguir la igualdad intergrupala? ¿O podemos hacer las dos cosas?

¿Alguien reconocería un ‘nivel’ o una ‘perspectiva’ si se los encontrara por la calle? ¿Se los podríamos señalar a alguien? ¿Y qué decir de ‘asunción’, ‘concepto’, ‘condición’, ‘contexto’, ‘estrategia’, ‘marco’, ‘modelo’, ‘papel’, ‘planteamiento’, ‘proceso’, ‘tema’, ‘tendencia’, ‘variable’ o ‘multiplicidad’? Todos estos términos se denominan metaconceptos: conceptos sobre conceptos. Sirven como una especie de material de envasado del que los académicos, los burócratas y los portavoces empresariales revisten sus asuntos y temas. Solo cuando se desembala ese revestimiento salta a la vista el verdadero asunto con su verdadero ropaje. La expresión «en un estado de cosas potencial» no es más que «en el futuro»; y la fórmula «modelo de cambio destinado a la reducción de prejuicios» no es más sofisticada que «reducir los prejuicios». Recuérdese que el texto vencedor de 1998 en el

Concurso de Mala Escritura estaba compuesto casi íntegramente de metaconceptos.

Junto a los ataúdes verbales como ‘modelo’ o ‘nivel’, en los que los escritores entierran a sus actores y a sus acciones, la mayoría de las lenguas proporciona un arma peligrosa llamada nominalización, que consiste en favorecer las expresiones con sustantivos. En inglés, la ley de la nominalización permite coger un verbo perfectamente natural y embalsamarlo en el interior de un sustantivo sin vida añadiendo sufijos como *-ance*, *-ment*, *-ation* o *-ing*. En vez de ‘afirmar’ (*affirm*) una idea, se lleva a cabo su ‘afirmación’ (*affirmation*); en vez de ‘posponer’ o ‘aplazar’ (*postpone*) algo, uno *implementa* un ‘aplazamiento’ (*postponement*). En español, también, las nominalizaciones generan sustantivos derivados de verbos o adjetivos, y ya no se ‘traslada’ un vehículo, sino que se *procede* al ‘traslado’ del vehículo (NGLE, RAE, 12.7.1). Puede encontrarse un amplio surtido de nominalizaciones en los textos comunes: en vez de ‘valorar’ algo, se ofrece ‘una valoración’; los barcos no se hunden, sino que se habla del ‘hundimiento’; no se dice que el planeta se está calentando, sino que se habla del ‘calentamiento’ del planeta; no se cree en algo, sino que se tiene la ‘creencia’, etc. Algunos sufijos llamados nominalizantes son *-ancia*, *-encia*, *-anza*, *-ción*, *-sión*, *-ismo*, *-dad*, *-tad*, *-ada*, *-ería*, *-aje*, *-mento*, *-miento* o *-dura*. La escritora universitaria Helen Sword los llama «sustantivos zombis» porque deambulan por el escenario sin un agente consciente que dirija su movimiento.[43] Pueden convertir un texto en la noche de los muertos vivientes:

La prevención de la neurogénesis disminuye la evasión.

Cuando prevenimos la neurogénesis, los ratones ya no evitan a otros miembros de su especie.

Los participantes leen aseveraciones cuya veracidad resultó afirmada o negada por la subsiguiente presentación de un texto de valoración.

Presentamos a los participantes con una frase, seguida de la palabra ‘verdadero’ o ‘falso’.

Los controles de comprensión fueron utilizados como criterios de exclusión.

Excluimos a las personas que no consiguieron entender las instrucciones.

Puede ser que algunos genes perdidos aporten su contribución al déficit espacial.

Tal vez algunos genes perdidos contribuyan al déficit de control espacial.



Tom Toles
The Buffalo News
Universal Press Syndicate

El último ejemplo podría servir para demostrar que los verbos pueden ser exprimidos y privados de vida cuando se convierten en adjetivos también, como cuando se emplea ‘contributivo’ en vez de ‘contribuir’ o como cuando

‘futuro’ acaba transformándose en ‘futurible’. Como sugiere la viñeta de Tom Toles, los nombres y los adjetivos zombis son elementos característicos del lenguaje academicista.

¿Alguna verbalización interrogatoria? Pero no solo son los círculos académicos los que sueltan a esos zombis en el mundo. Como respuesta a la inminente llegada de un huracán que amenazaba la Convención Republicana de 2012, el gobernador Rick Scott le dijo a la prensa: «No hay previsión de cancelación», esto es, que no tenía previsto cancelarla. Una vez más, las malas costumbres lingüísticas no han pasado desapercibidas para los humoristas: tal es el caso de McNelly, cuya viñeta apareció en prensa cuando el famoso creador de sufijos Alexander Haig, secretario de Estado con el Gobierno de Reagan, fue cesado.



Cuando una construcción gramatical se asocia con discursos políticos, uno puede estar seguro de que esa construcción es un modo de evadir la responsabilidad. Los sustantivos zombis, al contrario de los verbos cuyos cuerpos han poseído, pueden deambular por las frases sin sujetos. Esto es lo que tienen en común con las construcciones en pasiva que también pueblan este tipo de ejemplos, como «fue afirmado» o «fueron utilizados». En una tercera maniobra evasiva, muchos estudiantes y políticos se alejan de los

pronombres ‘yo’ y ‘tú’, con sus respectivas variantes de caso. El psicólogo social Gordon Allport llamó la atención sobre este asunto en una «Epístola a los doctorandos»:

Vuestra ansiedad y el sentimiento de inseguridad os tentarán para que utilicéis en exceso la voz pasiva:

Sobre la base del análisis realizado de los datos recogidos, se ha sugerido que la hipótesis no válida puede ser rechazada.

«Por favor, señor..., ¡yo no lo hice! ¡Ya venía así...!» Intentad dominar vuestra cobardía y empezad el capítulo de la conclusión con una afirmación creativa: «¡Bueno, pues aquí estamos! Me parece que...».

Podéis intentar defender ese molestísimo uso de la pasiva señalando que la única alternativa sería emplear en exceso la primera persona del pronombre personal o el pontificio ‘nosotros’. Es más seguro, pensaréis, quitarse de en medio en ese momento crítico de vuestra carrera. Yo os digo: incluso en los momentos más críticos, no creo que haya nada malo en decir ‘yo’ cuando hay que decir ‘yo’.[44]

Con frecuencia los pronombres personales de primera y segunda persona del singular no son solo inofensivos, sino perfectamente prácticos. Con ellos se simula una conversación, como recomienda el estilo clásico, y son utilísimos para el lector poco comprometido. Se requiere un importante esfuerzo para seguir el rastro a personajes identificados con las terceras personas (él, ella, ellas o ellos). Pero a menos que uno se encuentre en pleno arrebatado de un trance o en un raptó de éxtasis, nunca se pierde el rastro de uno mismo o de la persona a la que se está dirigiendo (yo, nosotros, tú, vosotros). Esta es la razón por la que las directrices para evitar los estilos legalistas y otras turbias manías profesionales recomiendan usar los pronombres de primera y segunda persona, invertir las pasivas en activas, y dejar que los verbos sean verbos en vez de convertirlos en sustantivos zombis. A continuación, algunos ejemplos de expresiones poco recomendables y sus soluciones correspondientes del acuerdo firmado en Pensilvania para favorecer la comprensión del usuario en textos contractuales (Pennsylvania Plain Language Consumer Contract Act).

Si el Comprador incumple y el Vendedor Si el Comprador se retrasa en los pagos, el
emprende acciones legales por medio de Vendedor puede: 1) contratar a un abogado

un abogado, el Comprador será para recuperar el dinero; 2) cargar al responsable de las costas del abogado. Comprador las tarifas del abogado.

Si el balance de pago se cumple por Si pago toda la cantidad antes de la fecha completo en forma prepago, se acordada, me devolverás la porción reembolsará el monto correspondiente del correspondiente de la fianza. ingreso de la fianza.

El Comprador está obligado a realizar Debo hacer todos los pagos a su debido todos los pagos en lo sucesivo. tiempo.

Las cuotas de los miembros pagadas con Si pago las cuotas del club antes de que abra, antelación a la apertura del club quedarán el club pondrá el dinero en una cuenta en custodia. fiduciaria. (Pinker, 2013).

Con un estilo concreto y conversacional se consigue algo más que permitir que la jerga profesional resulte más fácil de leer: puede ser una cuestión de vida o muerte. Obsérvese la advertencia que aparecía en una pegatina de un generador portátil:

La exposición leve al CO puede causar daños con el tiempo

La exposición intensa al CO puede resultar fatal sin necesidad de que se adviertan síntomas significativos previos.

Los bebés, los niños, los ancianos y otras personas con problemas de salud pueden verse afectados con más facilidad por el Monóxido de Carbono y sus síntomas son más graves.

El texto está en tercera persona y plagado de sustantivos zombis como «exposición intensa» y pasivas como «pueden verse afectados». La gente puede leerlo y no tener ni idea de que algo terrible está a punto de suceder. Tal vez, como consecuencia de este desastre lingüístico, más de cien estadounidenses convierten sus casas en cámaras de gas sin darse cuenta y se ejecutan a sí mismos y a sus familias al poner en marcha generadores y calefactores de combustión en lugares cerrados. Sería mucho mejor que la pegatina llevara el siguiente texto, que efectivamente ya aparece en un modelo reciente:

Utilizar un generador en lugares cerrados PUEDE MATARTE EN CUESTIÓN DE MINUTOS.

El generador emite monóxido de carbono. Este gas es un veneno que usted no

puede ni ver ni oler.

No lo utilice NUNCA en el interior de la casa ni en el garaje, NI SIQUIERA con las puertas y ventanas abiertas.

Utilícelo solo en el EXTERIOR y lejos de ventanas, puertas y rendijas de ventilación.

En esta pegatina hay verbos concretos en voz activa y una segunda persona, a la que se dirige el mensaje, y narra un hecho concreto: si usted hace esto, puede morir. Y lo que se pretende sea una advertencia se expresa en imperativo: «No lo utilice nunca...», «Utilícelo...», igual que se haría en una conversación, en vez de emplear generalizaciones impersonales («Una exposición leve puede causar daños...»). En español, además de estos problemas expresivos, la información de aparatos domésticos y maquinaria suele agravarse con traducciones muy deficientes y, en ocasiones, incomprensibles.

El consejo de devolver a la vida, en calidad de verbos, a los sustantivos zombis y de convertir las pasivas en activas es común a todas las guías de estilo y a las leyes del lenguaje sencillo. (En español las formas de pasiva son menos comunes que en inglés y un tanto extrañas a nuestra lengua, pero su uso es cada vez mayor debido a la imitación de las estructuras sintácticas inglesas). Por las razones que hemos visto, en la mayoría de los casos la recomendación del uso de la voz activa es un buen consejo, pero es un buen consejo solo cuando un escritor o un editor entiende *por qué* se ofrece. Ninguna construcción lingüística puede sobrevivir en los idiomas durante un milenio y medio a menos que sirva para algo, y eso afecta tanto a las pasivas como a las nominalizaciones. Una y otra fórmula pueden utilizarse hasta el abuso, y entonces generalmente se utilizan mal, pero eso no significa que no deban utilizarse en absoluto. Las nominalizaciones, como veremos en el capítulo 5, pueden resultar útiles para conectar una frase con las precedentes, de modo que el pasaje resulte coherente. La voz pasiva, por su parte, tiene muchos usos, tanto en inglés como en español. Uno de ellos (me ocuparé del resto en los capítulos 4 y 5) es indispensable para el estilo clásico: la voz pasiva permite al escritor dirigir la mirada del lector, igual que un cineasta escoge el mejor ángulo de cámara.

A menudo los escritores necesitan que la atención del lector se aparte del

agente o de la acción. La voz pasiva permite llevar a cabo esta operación porque el agente puede omitirse, cosa que resulta imposible en la voz activa. En inglés, uno puede decir «*Pooh ate the honey*» (voz activa, actor mencionado), o bien «*The honey was eaten by Pooh*» (voz pasiva, actor mencionado), o bien «*The honey was eaten*» (voz pasiva, actor no mencionado), pero no se puede decir *«*Ate the honey*» (voz activa, actor no mencionado). En castellano, la voz pasiva sin actor también se utiliza con frecuencia, aunque la forma pasiva de este ejemplo («La miel fue comida por Pooh») resulta extraña y forzada. Sería aceptable con otros verbos: «El secretario envió la carta», cuyas pasivas son «La carta fue enviada» o «La carta se envió». Más ejemplos: «Juan denunció la agresión» (voz activa, actor mencionado), «La agresión fue denunciada» (voz pasiva, actor no mencionado), «Se denunció la agresión» (voz pasiva impersonal). En ocasiones la omisión es éticamente cuestionable, como cuando el político evasivo admite solo que «Se cometieron errores», omitiendo en la frase quién los cometió. Pero a veces resulta útil omitir al agente porque los personajes secundarios o menores de una historia pueden ser una distracción. Tal y como el lingüista Geoffrey Pullum ha apuntado, no hay nada malo en que una noticia utilice la voz pasiva para decir: «Los equipos de bomberos fueron activados para apagar los incendios».[45] El lector no necesita saber que el concejal de turno fue el encargado de avisar a los bomberos.

Incluso cuando actor y objeto de la acción son visibles en la escena, la elección de activa o pasiva permite al escritor mantener al lector concentrado en uno de los dos antes de señalar el acto interesante en el que están implicados. Esto ocurre porque la atención del lector habitualmente se centra en la entidad nombrada por el sujeto de la oración. Activas y pasivas difieren en cuanto al carácter u objeto que se puede considerar sujeto (agente o paciente) de la acción, y de aquí que sea importante elegir con cuál ocupar la mente del lector en primer lugar. Una construcción en voz activa atrae la mirada del lector sobre alguien que está haciendo algo: «¿Ves a esa mujer con la cesta de la compra? Le ha estado tirando tomates al mimo». La voz pasiva atrae la mirada del lector sobre alguien que está recibiendo la acción que alguien realiza sobre él: «¿Ves a ese mimo? Ha sido recibido a tomatazos por

esa mujer de la cesta de la compra». Utilizar la voz errónea puede hacer que el lector vaya de un lugar a otro como el espectador de un partido de tenis: «¿Ves a esa mujer con la cesta de la compra? El mimo ha sido recibido a tomatazos por ella».

El problema con las pasivas que entorpecen y enturbian la prosa burocrática y académica es que no se han elegido con esos propósitos ni conscientemente. Esas construcciones son síntomas de dejadez en un escritor que ha olvidado que debería estar presentando claramente un hecho a su lector. Él sabe cómo se desarrolla la historia, así que basta con que describa lo que ocurre (algo que sucede o que se hace). Pero el lector, si no tiene a ningún sujeto a la vista, no tiene manera de visualizar el hecho mientras su instigador lo lleva a cabo. El lector se ve obligado a imaginar efectos sin causa, lo cual es tan difícil como imaginar la sonrisa sin gato de la que hablaba Lewis Carroll.

En este capítulo he intentado llamar vuestra atención sobre algunas de las costumbres literarias que acaban dando como resultado una prosa pastosa, rancia y turbia: el metadiscurso, la señalización, la prevención, las disculpas, el narcisismo profesional, los clichés, las metáforas mezcladas, los metaconceptos, las pasivas innecesarias y los sustantivos zombis. Los escritores que quieren vivificar su prosa podrían intentar memorizar esta lista de cosas que no deben hacerse. Pero es mejor tener en mente la metáfora principal del estilo clásico: un escritor, en conversación con un lector, dirige la mirada del lector hacia un aspecto concreto del mundo. Cada uno de los aspectos que deben evitarse se corresponde con una mala costumbre que obliga al escritor a desviarse de su plan.

El estilo clásico no es el único modo de escribir. Pero es un ideal que puede apartar a los escritores de sus peores hábitos, y funciona particularmente bien porque consigue que el acto antinatural de la escritura se parezca a dos de nuestros actos más naturales: hablar y ver.

[26] El especialista en escritura James C. Raymond, el psicólogo Philip Gough, la profesora de literatura Betsy Draine y la poeta Mary Ruefle han expresado esta idea de diferentes formas.

- [27] Algunas consideraciones sobre la omnipresencia de las metáforas concretas en el lenguaje, en Pinker, 2007, cap. 5.
- [28] Grice, 1975; Pinker, 2007, cap. 8.
- [29] Francis-Noël Thomas y Mark Turner, *Clear and Simple as the Truth*, Princeton: Princeton University Press, 1994, p. 81.
- [30] *Ibid.*, p. 77.
- [31] Los ejemplos originales del autor son los proverbios ingleses que hablan del pájaro que madruga y coge su gusano, y del ratón que llega tarde pero consigue el queso («*The early bird gets the worm, but the second mouse gets the cheese*»). (N. del T.).
- [32] Ambas citas, en Thomas y Turner, 1994, p. 79.
- [33] Brian Greene, «Welcome to the multiverse», *Newseek/The Daily Beast*, 21 de mayo de 2012.
- [34] D. Dutton, «Language crimes: A lesson in how not to write, courtesy of the professoriate», en *Wall Street Journal*, 5 de febrero de 1999, http://denisdutton.com/bad_writing.htm
- [35] Thomas y Turner, 1994, p. 60.
- [36] P. 40.
- [37] Probablemente el consejo se debe al periodista William Allen White; <http://quoteinvestigator.com/2012/08/29/substitute-damn/>.
- [38] «Evitar los clichés como la peste» es uno de los muchos preceptos estilísticos popularizados por William Safire en su libro *Fumble-Rules* (1990). Este género de textos humorísticos se remonta al menos a los años setenta y se denominan *faxlore*, *xeroxlore* o *photocopylore*, dependiendo del medio por el que se popularizaban. Véase <http://alt-usage-english.org/humorousrules.html>.
- [39] Keysar *et al.*, 2000; Pinker, 2007, cap. 5.
- [40] El símil de Dickens es de *David Copperfield*.
- [41] Roger Brown, en un documento inédito.
- [42] Adam Below, «Skin in the game: A conservative chronicle», *World Affairs*, verano de 2008.
- [43] H. Sword, «Zombie nouns», *New York Times*, 23 de julio de 2012.
- [44] G. Allport, «Epistle to thesis writers», fotocopia que ha pasado de mano en mano durante generaciones entre los estudiantes de Psicología de Harvard; no tiene fecha, aunque seguramente será de los años sesenta.
- [45] Duncker, 1945.

La maldición del conocimiento

LA CAUSA PRINCIPAL DE UNA PROSA INCOMPENSIBLE ES LA DIFICULTAD
QUE TENEMOS PARA CONCEBIR QUE OTRA PERSONA PUEDE NO SABER ALGO
QUE NOSOTROS SÍ SABEMOS

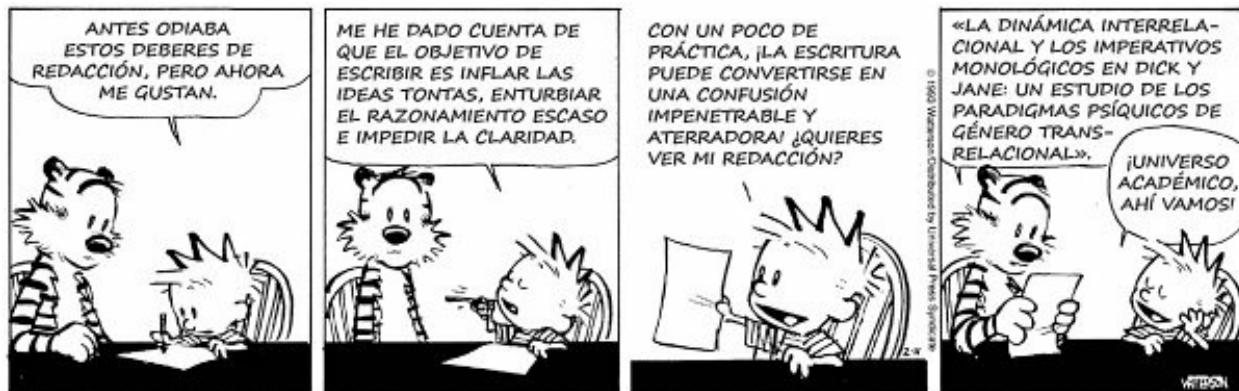
¿Por qué resulta tan difícil comprender muchos escritos? ¿Por qué un lector normal tiene que sudar tinta para entender un artículo académico, el texto de una devolución de impuestos o las instrucciones para poner el wifi en casa?

La explicación más habitual es la que se expone en esta viñeta:



*Buen principio.
Necesita más galimatías y jerigonza.*

Según esta teoría, la prosa oscura es una elección, una decisión. Los burócratas y los directores empresariales insisten en la necesidad de los galimatías para cubrirse las espaldas. Y los escritores tecnológicos, con sus camisas de cuadros, se vengaron de los deportistas universitarios que se rieron de ellos y de las chicas que se negaron a quedar con ellos para salir. Los pseudointelectuales vomitan su oscura verborrea para ocultar el hecho de que no tienen nada que decir. Los profesores de las disciplinas más irrelevantes revisten la trivialidad y lo obvio con los accesorios de la sofisticación científica, confiando en que así aturdirán a sus audiencias con pretenciosas jerigonzas. Calvin se lo explica así a Hobbes:



Desde siempre he sido escéptico respecto a la teoría de la confusión premeditada (con idea de engañar al prójimo), porque mi experiencia me dice que no es cierta. Conozco a muchos profesores que no tienen nada que esconder y no tienen ninguna necesidad de impresionar a nadie. Realizan trabajos innovadores y originales sobre temas importantísimos, razonan perfectamente y con ideas claras, y son honrados, gente con los pies en el suelo, el tipo de personas con las que además te irías a tomar una cerveza. Sin embargo, sus textos son una basura.

La gente me dice a menudo que los miembros de la comunidad académica no tienen más remedio que escribir así de mal porque los cancerberos de los periódicos y de las editoriales universitarias insisten en la necesidad de emplear ese lenguaje cansino y pesado, dado que lo consideran una prueba de la seriedad del autor. Esa no es mi experiencia y creo que no es más que un mito. En *Stylish Academic Writing* (La escritura académica actual; no, no es uno de los libros más ligeros del mundo), su autora, Helen Sword, analizaba el estilo literario académico en una muestra de quinientos artículos publicados en prensa especializada universitaria, y descubrió que en todos los campos de estudio había una interesante minoría de textos escritos con gracia, con energía, con vitalidad y talento.[46]

Cuando se trata de explicar cualquier defecto o flaqueza humana, la primera herramienta que busco es la navaja de Hanlon: «Nunca atribuyas a la malicia lo que puede explicarse perfectamente por la pura estupidez».[47] El tipo de estupidez del que estoy hablando no tiene nada que ver con la ignorancia o con un cociente intelectual bajo; en realidad, son con frecuencia los más brillantes

y los más informados quienes sufren este problema. En cierta ocasión fui a una conferencia sobre biología dirigida a un público amplio y general, durante un congreso de tecnología, entretenimiento y diseño. La conferencia también se iba a grabar para distribuirla por internet a millones de personas que podrían estar interesadas. El conferenciante era un eminente biólogo que había sido invitado para que explicara sus recientes descubrimientos en la estructura del ADN. Se embarcó en una presentación técnica, plagada de jerga especializada, que obviamente parecía dirigida a sus colegas biólogos moleculares, y de inmediato se hizo evidente que nadie en la sala estaba entendiendo ni una palabra de lo que decía. Es decir, evidente para todo el mundo excepto para el eminente biólogo. Cuando el moderador le interrumpió y le pidió que explicara el trabajo con más claridad, el hombre pareció verdaderamente sorprendido y no menos enojado. Este es el tipo de estupidez del que estoy hablando.

Llamémoslo la maldición del conocimiento: consiste en la dificultad de concebir que otra persona puede no saber algo que nosotros sí sabemos. Este término fue inventado por los economistas para explicar por qué la gente no es tan hábil en las negociaciones como podría serlo... en teoría, cuando poseen una información que sus contrarios no poseen.[48] Un vendedor de coches usados, por ejemplo, podría poner a una chatarra el mismo precio de un segunda mano perfecto, del mismo fabricante y modelo, porque los clientes no tienen modo de saber cuál es la diferencia. (En este tipo de análisis, los economistas dan por hecho que todo el mundo es un aprovechado amoral, de modo que nadie hace nada por pura honradez). Pero al menos en mercados experimentales, los vendedores no se aprovechan (mucho) de sus conocimientos personales. Valoran sus objetos en venta como si sus clientes supieran tanto sobre la calidad del producto como ellos mismos.

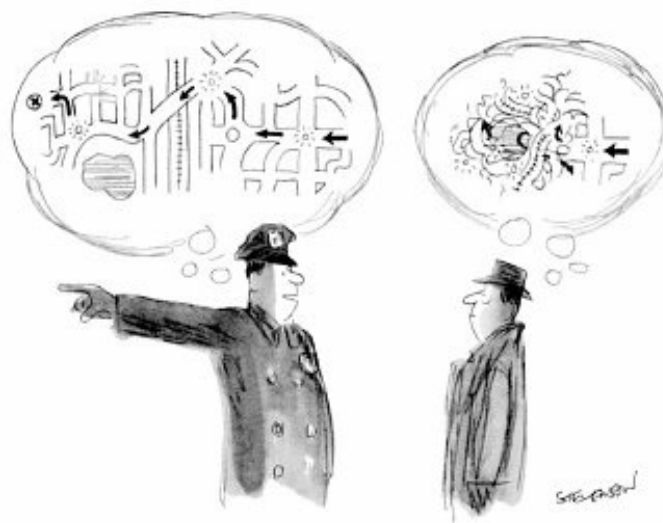
La maldición del conocimiento es mucho más que una simple curiosidad en la teoría económica. La incapacidad para dejar a un lado algo que uno sabe, pero que otros no saben, es una tendencia tan característica del ser humano que los psicólogos siguen descubriendo cada vez más versiones del mismo fenómeno y dándoles nuevos nombres. Está el egocentrismo, la incapacidad típica de los niños para observar el mundo desde el punto de vista de otra

persona.[49] Está la vía retrospectiva, que es la tendencia de la gente a pensar que una consecuencia que ellos conocen, tal como la confirmación del diagnóstico de una enfermedad o el resultado de una guerra, debería haber resultado obvia para alguien que tenía que hacer una predicción sobre ello antes de que sucediera.[50] También está el falso consenso, en el que la gente que toma una importante decisión personal (como aceptar la participación en un experimento e ir por todo el campus convertido en hombre anuncio con la palabra ‘¡Arrepentíos!’) da por hecho que todo el mundo tomaría la misma decisión.[51] También está la ilusión de la transparencia, en la que los observadores que personalmente conocen el trasfondo de una conversación (y, por tanto, pueden saber que un hablante está siendo sarcástico) dan por hecho que el resto de los oyentes pueden de algún modo detectar ese sarcasmo también.[52] Y también está la incapacidad para entender el discurso de las falsas creencias de otras personas, como cuando un niño de tres años ve que se esconde un juguete mientras otro niño está fuera de la sala y asume que este último lo buscará donde está escondido en vez de donde lo vio por primera vez.[53] (En un experimento semejante, un niño entra en una sala, abre una caja de caramelos y se sorprende de que haya lápices dentro. No es que el niño únicamente piense que otro niño que entre en la sala sabrá que la caja contiene lápices, sino que proclamará que él mismo sabía que esa caja ¡siempre tuvo lápices!). Los niños, en general, son incapaces de distinguir su propio conocimiento del de los demás, aunque no totalmente. Incluso los adultos inclinan ligeramente la cabeza o la mirada en la dirección donde creen o saben que puede estar un objeto escondido que otra persona está buscando en una sala.[54]

Los adultos son especialmente desafortunados cuando intentan evaluar los conocimientos y habilidades de otras personas. Si da la casualidad de que un estudiante conoce el significado de una palabra rara, como ‘apogeo’ o ‘dilucidar’, o la respuesta a una cuestión concreta, como dónde nació Napoleón o cuál es la estrella más brillante del firmamento, dará por hecho que otros estudiantes también lo saben.[55] Cuando a una serie de voluntarios se les entrega una lista de anagramas para que los resuelvan (y sabiendo que a algunos de los participantes se les han dado ciertas respuestas por anticipado),

los beneficiados entienden que los anagramas que son más fáciles para *ellos* (porque conocen las soluciones) también son ¡por arte de birlibirloque! más fáciles para *todos los demás*.^[56] Y cuando a los usuarios veteranos de teléfonos móviles se les pregunta cuánto tardaría un novato en aprender a utilizar un teléfono, calculan que no más de trece minutos..., en realidad, tardan treinta y dos.^[57] Los usuarios menos expertos se acercaban más a la hora de predecir las curvas de aprendizaje, aunque sus estimaciones, también, resultaban escasas: decían que un usuario novato tardaría veinte minutos. Cuanto mejor se sabe una cosa, menos se recuerda lo difícil que fue aprenderla.

La maldición del conocimiento es la mejor solución que conozco para explicar por qué personas muy inteligentes escriben fatal.^[58] No es solo que el escritor tenga lectores que no saben lo que él sabe: es que no dominan la jerga de su gremio, no son capaces de adivinar los pasos omitidos (esos que al autor le parecen demasiado obvios como para citarlos) y no tienen modo de visualizar una escena que para el autor es tan clara como el agua. Y por lo tanto, ese autor no se molesta en explicar la jerga, ni en aclarar la lógica, ni en aportar los detalles imprescindibles. La experiencia general en este sentido, tal y como se muestra en esta viñeta del *New Yorker*, resulta desde luego muy familiar.



Los que quieran desprenderse de esa maldición del conocimiento deben en

primer lugar saber lo endiablada que es. Igual que un borracho que está demasiado perjudicado como para darse cuenta de que está demasiado perjudicado para conducir, nosotros no nos damos cuenta de la maldición porque dicha maldición nos lo impide. Esta ceguera nos afecta en todos los actos comunicativos. Los estudiantes de un seminario guardan sus documentos bajo el nombre del profesor que se les ha asignado, así que tienen un montón de correos electrónicos con adjuntos llamados (*todos*) pinker.doc. Los profesores rebautizan los documentos, así que Lisa Smith cuenta con diez o doce adjuntos (*todos*) llamados smith.doc. Acudo a un sitio de la Red para sacarme una tarjeta de «viajero de confianza» (TTP) y tengo que decidir si pincho en GOES, Nexus, GlobalEntry, Sentri, Flux o FAST... Todos estos nombres son términos burocráticos que no significan nada para mí. Un mapa de senderismo me informa de que un camino hasta una cascada me llevará dos horas, sin especificar si eso significa que tardaré dos horas solo en ir o en ir y volver, y ni siquiera me marca las desviaciones que me voy a encontrar en el trayecto. Mi piso está lleno de un montón de aparatos que nunca recuerdo cómo se usan por culpa de esos inescrutables botones que uno tiene que apretar uno, dos o cuatro segundos, y a veces dos botones a un tiempo, y que a menudo hacen cosas diferentes dependiendo de unos «modos» invisibles que se activan con otros botones... Cuando tengo la suerte de encontrar el manual, esos panfletos me iluminan con explicaciones del tipo «En estado de {alarm y chime setting}. Presione el botón [SET] y el {alarm 'hour' setting} → {alarm 'minute' setting} → {time 'hour' setting} → {'day' setting}, quedará completo. Presione el botón [MODE] para ajustar los elementos». Estoy absolutamente seguro de que todo esto estaba perfectamente claro para los ingenieros que lo diseñaron. [En los manuales de instrucciones que se ofrecen en España los procedimientos son los mismos, con una mezcla de español, inglés y otras lenguas desconocidas].

Multiplíquense estas frustraciones diarias por mil millones y se comenzará a entrever que la maldición del conocimiento es una verdadera lacra en los afanes de la humanidad, a la par con la corrupción, la enfermedad y la entropía. Los equipos de profesionales carísimos —abogados, contables, gurús de la informática, consultores telefónicos— absorben grandes sumas de

dinero de la economía para clarificar los textos que se transcriben de mala manera. Hay un viejo dicho que asegura que por la falta de un clavo se perdió la batalla, y lo mismo se puede decir cuando falta un adjetivo: la carga de la Brigada Ligera durante la guerra de Crimea es solo el ejemplo más famoso de un desastre militar provocado por órdenes imprecisas. El accidente nuclear en Three Mile Island, en 1979, ha sido atribuido a un desastroso cartel: al parecer, los operadores interpretaron mal el texto de una luz de aviso; y otro tanto ocurrió en el accidente aéreo más catastrófico de la historia, en el que el piloto de un 747 en el aeropuerto de Tenerife anunció por radio que estaba «*at takeoff*», que es tanto como «*taking off*», y que significaba que estaba a punto de despegar; pero un controlador aéreo interpretó que estaba «*at the takeoff position*» (esto es, parado y esperando órdenes) y no hizo que se detuviera, de modo que se empotró con otro 747 en la pista.[59] La papeleta de votación que se entregó a los votantes en Palm Beach en las elecciones presidenciales de Estados Unidos en 2000 (las famosas «papeletas mariposa») llevaron a muchos votantes de Al Gore a votar por el candidato equivocado, lo cual concluyó con la elección de George W. Bush, cambiando así el curso de la historia.

¿Cómo podemos evitar la maldición del conocimiento? El consejo tradicional —imaginar siempre al lector vigilando lo que escribes por encima de tu hombro— no es tan efectivo como podría suponerse.[60] El problema es que intentar ponerse únicamente en el lugar del otro no asegura en absoluto que uno pueda descubrir o averiguar lo que sabe o no sabe la otra persona.[61] Cuando uno ha aprendido algo tan bien que olvida que otras personas pueden no saberlo, también olvida *comprobar* si los demás lo saben o no. Varios estudios han demostrado que la gente no consigue deshacerse fácilmente de su maldición del conocimiento, que no es fácil recordar cuánto nos costó aprender algo o ignorar lo que sabemos, por mucho que se nos recuerde que debemos tener en cuenta siempre al lector.[62]

Pero imaginar al lector observando tu trabajo por encima del hombro es un buen principio. A veces la gente aprende a rebajar o calibrar sus conocimientos cuando se les muestra cómo estos sesgan sus juicios, y si

vosotros habéis llegado hasta este punto, comprenderéis lo que digo y seréis receptivos a esta advertencia.[63] De modo que, para lo que nos interesa, venga, estoy hablándote *a ti*. Tus lectores saben mucho menos que tú sobre el asunto del que estás hablando, y saben mucho menos de lo que tú piensas que saben, y a menos que sigas un camino comprensible explicando lo que tú sabes y lo que ellos desconocen, con toda seguridad los volverás locos.

Un método mejor de exorcizar esa maldición del conocimiento es ser consciente de los charcos concretos que vas a encontrarte en el camino. Hay uno del que todo el mundo es más o menos consciente: el uso de la jerga, las abreviaturas y el vocabulario técnico. Toda actividad humana —la música, la gastronomía, los deportes, el arte o la física teórica— desarrolla un argot para evitar que sus entusiastas y profesionales tengan que decir o teclear una larga descripción cada vez que se refieren a un concepto conocido cuando están juntos o se comunican entre ellos. El problema es que como nosotros somos especialistas en nuestro oficio o nuestra afición, estamos tan acostumbrados a utilizar esas palabras clave tan a menudo que saldrán de nuestros dedos automáticamente, y nos olvidaremos de que nuestros lectores tal vez no son miembros del club exclusivo desde el cual les estamos dando lecciones.

Obviamente los escritores no pueden evitar las abreviaturas y los términos técnicos en su totalidad. Los términos abreviados son inobjetables y, en realidad, indispensables cuando un término se ha afianzado en la comunidad para la que uno escribe. Los biólogos no necesitan definir continuamente «factor de transcripción» o explicar qué es el ARNm cada vez que se refieren a esas cosas, y muchos términos técnicos llegan a ser tan comunes, se utilizan tanto y resultan tan útiles que al final pasan a la conversación popular; y eso es lo que ocurre con términos como ‘clonar’, ‘gen’ o ‘ADN’. Pero la maldición del conocimiento provoca que la mayoría de los escritores no calculen bien hasta qué punto se ha popularizado un término y hasta qué punto ha penetrado en la comunidad que lo ha aprendido.

Se puede suprimir una sorprendente cantidad de términos y el texto no se resentirá por ello. Un científico que reemplace «modelos murinos» por «ratas y ratones» no utilizará más espacio en la página y su texto no resultará menos científico. Los filósofos son prácticamente tan rigurosos cuando escriben

expresiones «*ceteris paribus*», «*inter alia*» o «*simpliciter*» como cuando dicen «siendo el resto igual», «entre otras cosas» o «simplemente / en sí mismo». Y aunque los abogados y letrados puedan dar por hecho que la jerga contractual, como «la parte contratante de la primera parte», tiene utilidad a efectos legales, la mayor parte de esta es completamente superflua. Tal y como Adam Freedman señala en su libro sobre legalismos, «lo que distingue la jerigonza legal es su combinación de terminología arcaica y su febril verborrea, como si estuviera escrito por un amanuense medieval hasta arriba de *crack*».[64]

Las abreviaturas y las siglas siempre tientan a los escritores inconscientes porque pueden ahorrarse unas cuantas pulsaciones en el ordenador cada vez que usan un término concreto. Los escritores olvidan que esos pocos segundos que se ahorran en sus vidas se consiguen a costa de los muchos minutos robados a las vidas de sus lectores. Miro una tabla de cifras cuyas columnas están marcadas con ‘DA’, ‘DN’, ‘SA’, ‘SN’, y siempre tengo que volver atrás y buscar una explicación: «Diferente Afirmativo», «Diferente Negativo», «Similar Afirmativo», «Similar Negativo». Cada abreviatura está rodeada de un buen espacio en blanco. ¿Por qué razón el autor ha decidido no escribirlo todo? Las abreviaturas que se han acuñado para una cantidad pequeña de textos conviene evitarlas por completo, para ahorrarle al lector la molestia de tener que entregarse a la tarea de aprenderse pares asociados, esas tareas en las que los psicólogos obligan a sus pacientes o voluntarios a memorizar pares arbitrarios de textos como «DAX-QOV». Incluso en el caso de abreviaturas que son más o menos habituales, los términos deberían enunciarse al completo la primera vez que se escriben. Como señalan Strunk y White: «Nadie sabe que SALT significa Strategic Arms Limitation Talks [Acuerdos para el Control de Armas Estratégicas], y aunque alguien lo supiera, cada minuto están naciendo niños que algún día se van a encontrar con esas siglas por primera vez. Merecen ver todas las palabras, y no simplemente las iniciales».[65] El peligro no se limita solo a la prosa profesional. Algunos de nosotros recibimos por Navidad esas tarjetas en las que el portavoz de una familia amiga escribe alegremente: «Irwin y yo lo pasamos genial en el IHRP después de enviar a los niños al UNER, y todos seguimos trabajando en nuestros ECP

en los SFBS». [Este tipo de abreviaturas y siglas son muy habituales en el inglés estadounidense, pero muy escasas en los textos escritos en español, donde las abreviaturas en una postal navideña son una rareza, salvo tal vez un TQ, «te quiero», o BCN, «Barcelona», u otras siglas, abreviaturas o símbolos bien conocidos].

Un escritor educado también cultivará la costumbre de añadir algunas palabras o una explicación a los términos técnicos habituales, como en «*Arabidopsis*, una planta de flor de la mostaza», más que el simple «*Arabidopsis*» (que he visto en muchos artículos científicos). No se trata solo de un acto de generosidad: un escritor que explica los términos técnicos puede multiplicar el número de sus lectores por miles y no empleará más que un puñado de caracteres, el equivalente literario de encontrarse un billete de cien dólares en la acera. Los lectores también agradecerán que el escritor use generosamente las expresiones «por ejemplo», «como en el caso de» o «tal como» y otras fórmulas parecidas, porque una explicación sin un ejemplo apenas es un poquito mejor que ninguna explicación en absoluto. Por ejemplo, esta es la explicación del término retórico ‘silepsis’: es el uso de una palabra que relaciona, califica o rige dos o más palabras distintas pero tiene un significado diferente en relación con cada una de estas últimas. ¿Entendido? Bueno, prosigamos con un «como en el caso de» Benjamin Franklin, cuando dijo: «Debemos ejecutar esto juntos, o nos van a ejecutar por separado». Más claro ahora, ¿no? ¿No? Bueno, a veces es mejor dos ejemplos que uno solo, porque ello permite al lector *triangular* sobre el aspecto del ejemplo que es relevante para la definición. ¿Y si añadimos algo más? La silepsis puede verse también en las palabras de Groucho Marx, cuando dijo: «Puedes ir y coger un taxi, y si no consigues un taxi, puedes ir y coger una rabieta».[66]

Y cuando los términos técnicos son inevitables, ¿por qué no escoger los que son más fáciles para los lectores, y aquellos que puedan comprender y recordar? Curiosamente, el campo de la lingüística se encuentra entre los peores infractores de esta regla, con montones de términos técnicos confusos: los *temas* (verbales, por ejemplo) no tienen nada que ver con los temas que puede imaginar un lego en la materia, y un *PRO* (pronombre determinante, en la lengua inglesa) no tiene nada que ver con un *pro* (un profesional), que se

pronuncian igual pero no son la misma cosa, y un *préstamo* no es un préstamo, y los predicados denominados «de estado permanente» o «transitorio» son formas poco intuitivas de señalar determinadas fórmulas léxicas y sintácticas («ser alto», permanente; «estar enfermo», transitorio); los «principios» A, B y C (de la gramática generativa) podrían llamarse «principio reflexivo», «principio pronominal» y «principio nominal». Durante mucho tiempo me dieron grandes quebraderos de cabeza los trabajos de semántica que analizaban los dos significados de la palabra *some*. En un sentido laxo, conversacional, *some* viene a significar ‘algunos, aunque no todos’): cuando digo «*Some men are chauvinists*» (Algunos hombres son chauvinistas), lo natural es interpretar que algunos hombres son chauvinistas y otros no. Pero en un sentido estricto, y lógico, *some* significa «al menos uno», y no descarta que puedan ser «todos»; no existe ninguna contradicción cuando se dice en inglés «*Some men are chauvinists; indeed, all of them are*» (Algunos hombres son chauvinistas; en realidad, todos lo son). Muchos lingüistas se refieren a estos sentidos semánticos como «elementos mayorantes» y «minorantes», que son términos tomados de las matemáticas, y que yo jamás podré comprender en toda su extensión.

Este ejemplo demuestra que aun perteneciendo al mismo «club» profesional, nunca se acaba de estar protegido frente a la maldición del conocimiento. Uno sufre diariamente la experiencia de verse desconcertado y perplejo ante artículos de nuestra propia disciplina, disciplinas anejas, subdisciplinas y sub-sub-disciplinas. Véase el siguiente texto de un artículo redactado por dos eminentes neurocientíficos cognitivos y que apareció en una publicación que difunde pequeños artículos y reseñas para un público amplio y general.

La naturaleza lenta e integradora de la percepción consciente está confirmada desde el punto de vista conductista por observaciones tales como «la ilusión del conejo», donde el modo como un estímulo se percibe finalmente se ve influido por acontecimientos o postestímulos que surgen varios cientos de milisegundos después del estímulo original.

Después de abrirme camino a machetazos a través de esa turbamulta de pasivas, palabras zombis y redundancias, decidí que el contenido del texto

radicaba en el término «ilusión del conejo», un fenómeno que supuestamente demostraría «la naturaleza integradora de la consciencia». Los autores escriben como si todo el mundo supiera qué es «la ilusión del conejo», pero yo llevo en el negocio casi cuarenta años y jamás había oído hablar de esa idea. Y su *explicación* tampoco *explica* nada. ¿Cómo se supone que vamos a visualizar «un estímulo» o «postestímulos» y «el modo como un estímulo se percibe finalmente»? ¿Y qué tiene que ver todo esto con los conejos? Richard Feynman escribió en cierta ocasión: «Si te has escuchado decir alguna vez: “Creo que entiendo esto”, es que no lo entiendes». Aunque el artículo se hubiera escrito para personas como yo, todo lo que podría decir después de leer semejante explicación sería: «Creo que lo he entendido...».

Así que me puse a indagar en esa oscura «ilusión del conejo cutáneo», que consiste en que si uno cierra los ojos y alguien te da unos golpecitos en la muñeca, luego en el codo y luego en el hombro, parece como si hubiera una relación entre todos los golpecitos a lo largo del brazo, como si un conejo fuera dando saltos por él. Vale. Ya lo he cogido: la experiencia consciente de una persona respecto a los primeros golpecitos depende de la localización de los últimos golpecitos. Pero... ¿por qué los autores no lo dicen así, sin más? ¡Eso no les habría obligado a escribir más palabras que hablando del estímulo tal y el postestímulo cual!

La maldición del conocimiento es maligna porque oculta no solo el contenido de nuestros pensamientos a los demás sino también su mismísima formulación. Cuando sabemos algo muy bien, no nos damos cuenta de hasta qué punto pensamos en ello de un modo abstracto. Y olvidamos que otra gente, que ha vivido su propia vida, no tiene por qué conocer nuestras historias peculiares y particulares y nuestros procesos personales de abstracción de ideas.

Hay dos caminos en los que nuestros pensamientos pueden perder sus anclajes en el mundo de lo concreto. Uno se llama «agrupación». La memoria humana a corto plazo, denominada también «memoria de trabajo», solo puede funcionar con unos cuantos elementos cada vez. Los psicólogos solían pensar que su capacidad rondaba los siete elementos (dos arriba o dos abajo), pero posteriormente se rebajó esa estimación y en la actualidad se cree que su

capacidad ronda los tres o cuatro elementos. Afortunadamente, el resto del cerebro está equipado con procesadores para superar esa congestión. Puede agrupar ideas en unidades cada vez mayores que el psicólogo George Miller motejó como «trozos» o «grumos».[67] (Miller fue uno de los grandes estilistas en la historia de las ciencias del comportamiento y no es ninguna coincidencia que eligiera un término muy coloquial en vez de dedicarse a inventar una palabra para la jerga técnica).[68] Cada «trozo» o «grumo» o «grupo» de elementos, independientemente de la cantidad de información que contenga, ocupa únicamente un solo espacio mínimo en la memoria a corto plazo. Y por esa razón solo podemos retener unas cuantas letras de una secuencia arbitraria como, por ejemplo, «B M F M I R F A O T A N U E». Pero si las letras pertenecen a grupos conocidos, como abreviaturas o palabras, por ejemplo, «BM, FMI, RFA, OTAN, UE» (solo cinco grupos), podremos recordar las catorce letras. Y nuestra capacidad se multiplicará de nuevo si somos capaces de «empaquetar» esos cinco grupos en un solo grupo, por ejemplo componiendo una historia: «El BM y el FMI se reúnen en la RFA con la OTAN y la UE», que ocupa el espacio de una unidad de conocimiento, de manera que nos quedan tres o cuatro libres para otras historias. Por supuesto, esta «magia» depende de la capacidad de aprendizaje de cada cual y su historia particular. Para alguien que nunca ha oído hablar de las diferencias entre la RFA y la RDA (República Federal de Alemania y República Democrática Alemana), el nombre ocupará tres grupos, y no uno. Los especialistas en mnemotécnica, que siempre nos asombran vomitando cantidades sobrehumanas de información, invierten muchísimo tiempo construyendo enormes inventarios de agrupaciones de elementos en sus memorias a largo plazo.

La «agrupación» no es solo un truco para mejorar la memoria; es el alma de una inteligencia superior. Cuando somos niños, vemos a una persona darle una galleta a otra y recordamos ese acto como ‘dar’. Una persona le da una galleta a otra a cambio de un plátano; nosotros agrupamos los dos actos de dar en una sola unidad y pensamos en la secuencia ‘intercambiar’, ‘negociar’ o ‘canjear’, por ejemplo. La persona 1 intercambia un plátano con la persona 2 por un trozo de metal brillante y redondo, porque sabe que puede intercambiarla después con la persona 3 por una galleta; eso lo pensamos como ‘vender’. Un

montón de gente comprando y vendiendo es un ‘mercado’. Y la actividad general de muchos mercados la agrupamos en ‘la economía’. La economía puede ser pensada ahora como una entidad que responde a las acciones determinadas por los bancos centrales; a eso lo denominamos ‘política monetaria’. Un tipo de política monetaria que implique la compra de bienes privados por parte del banco central se agrupa en el cerebro como el concepto ‘expansión cuantitativa’. Y así sucesivamente.

Al leer y aprender, dominamos una enorme cantidad de abstracciones y cada una se convierte en una unidad mental que podemos activar en un instante y compartir con otros mediante la emisión o pronunciación de su nombre. Una mente adulta rebosante de «agrupaciones» mentales es una poderosísima máquina de razonamiento, pero eso tiene un coste: puede fallar a la hora de comunicarse con otras mentes que no dominan las mismas agrupaciones mentales. Muchos adultos cultos se quedarían fuera de una conversación en la que se criticara al presidente por no potenciar la «expansión cuantitativa», aunque desde luego entenderían el proceso si se lo detallaran. Un estudiante de instituto se quedaría en blanco si se le hablara de «política monetaria» y un escolar ni siquiera seguiría una conversación sobre «la economía».

La cantidad de abstracción que un escritor puede desplegar depende de la capacitación de sus lectores. Pero adivinar las «agrupaciones» de conocimiento que domina un lector típico requiere un don de clarividencia con el que pocos están bendecidos. Cuando somos aprendices en nuestras respectivas especialidades, nos unimos a un pequeño grupo en el que —esa es la impresión que tenemos— ¡todo el mundo parece saber muchísimo! Y hablan de sí mismos como si sus conocimientos tuvieran que ser innatos para cualquier persona con cierta educación. Mientras permanecemos en ese grupo reducido, este se convierte en todo nuestro universo. Y no somos capaces de pensar que es una diminuta burbuja en un vasto multiverso de burbujas. Cuando nos ponemos en contacto por vez primera con los alienígenas de otros universos y les hablamos rápida e ininteligiblemente en nuestro código local, ellos no pueden entendernos sin un Traductor Universal de ciencia ficción.

Incluso cuando tenemos la impresión de estar hablando en una jerga especializada, puede que seamos reacios a dar un paso atrás y hablar con

sencillez. Eso podría dar la impresión a nuestros pares y colegas de que no somos más que unos novatos, unos principiantes y unos bisoños. Y si nuestros lectores conocen nuestra jerga, podríamos estar insultando su inteligencia al explicársela. Así que preferimos correr el riesgo de hacerles un lío mientras, al menos, aparentamos ser sofisticados, antes que desarrollar lo que nos parece obvio pareciendo inocentes o condescendientes.

Es verdad que todos los escritores deben calibrar el grado de especialización en su lenguaje frente al que pudiera ser el mejor conocimiento del tema que tuviera la audiencia. Pero, en general, es más aconsejable asumir que tienen pocos conocimientos en vez de pensar que saben mucho. Todas las audiencias se ajustan a una curva de campana de sofisticación, e inevitablemente aburrimos a unos pocos de la parte superior al tiempo que dejamos perplejos a otros cuantos de la parte inferior; el único problema es saber cuántos se aburren y cuántos no entienden nada. La maldición del conocimiento significa que tendemos a sobrevalorar la familiaridad del lector con nuestro pequeño mundo más que a infravalorarla. En cualquier caso, no debería confundirse la claridad con la condescendencia. La explicación de Brian Greene del multiverso, en el capítulo 2, demuestra que un estilista clásico puede explicar una idea casi esotérica con un lenguaje sencillo sin necesidad de utilizar un tono paternalista. La clave es asumir que vuestros lectores son tan inteligentes y sofisticados como vosotros, pero que da la casualidad de que no saben algo que vosotros sí sabéis.

Tal vez el mejor modo de recordar los peligros de las abreviaturas privadas es acordarse del chiste sobre aquel hombre que va por primera vez a un hotel de las Catskills y ve a un grupo de cómicos jubilados del Borscht Belt contando chistes en torno a una mesa con sus amigos.[69] Uno de ellos grita: «¡El cuarenta y siete!», y los otros se parten de risa. Otro dice: «¡El ciento doce!», y los otros se desternillan de nuevo. El recién llegado es incapaz de saber qué está pasando, así que pide a los viejos veteranos que se lo expliquen. Y uno de ellos le dice: «Estos tíos han estado tanto tiempo juntos que ya se saben todos los chistes. Así que, para ahorrar tiempo, los han numerado, y ahora ya lo único que necesitan es decir el número». El recién llegado dice: «¡Vaya, eso sí que es ingenioso! Voy a probar yo...». Se levanta

y grita: «¡Veintiuno!». Un silencio mortal. Lo intenta otra vez: «¡Setenta y dos!». Todo el mundo lo mira, pero nadie se ríe. Se deja caer en su asiento y le susurra a su confidente: «¿Qué es lo que hago mal? ¿Por qué no se ríe nadie?». El hombre le contesta: «¡Es que los cuentas muy mal!».

Si uno es incapaz de comprender que nuestras «asociaciones mentales» pueden ser distintas a las de otra persona, se explicará entonces que dejemos estupefactos a nuestros lectores con abreviaturas, jerigonzas y sopas de letras. Pero no es la única manera de dejar confundidos y estupefactos a nuestros lectores. A veces la expresión textual es tan enloquecidamente opaca que ya ni siquiera necesita estar repleta de terminología técnica de un grupúsculo privado. Entre los científicos cognitivos, el «postestímulo» no es un modo normal de referirse a un golpecito en el brazo. Un cliente habitual de productos financieros puede estar razonablemente familiarizado con el mundo de las inversiones y sin embargo verse aturdido cuando lee en un panfleto de cierta compañía algo que denominan «variaciones y derechos del capital». Un usuario común de la Red, intentando mantener su página, puede quedarse estupefacto ante las instrucciones de la empresa de mantenimiento si esta empieza a hablarle de «nodos», «adjuntos» o «*content-type*» (¡tipos de contenido normalizados!). Para el usuario hispanohablante, los textos trufados de terminología confusa en inglés u otras lenguas impiden que puedan comprenderse en absoluto. Y que el cielo proteja al viajero soñoliento que intente poner la alarma en el reloj del hotel y deba interpretar «función de alarma» y «modo segunda pantalla» o al ciudadano que lea las normas municipales y que tenga que descifrar que «la recogida separada de AEE debe hacerse de manera separada». (Se dice que AEE significa «aparatos eléctricos y electrónicos»).

¿Por qué la gente inventa esta terminología tan confusa? Creo que la respuesta reside en otro modo por el cual la especialización consigue que nuestros pensamientos sean más particulares y personales y, por lo tanto, más difíciles de compartir: cuando nos familiarizamos con algo, pensamos en ello más en términos del uso que le podemos dar y menos en relación con su aspecto y su composición. Este proceso del pensamiento, otro elemento básico de la psicología cognitiva, se llama «fijación funcional».[70] En un

experimento clásico de manual, a una serie de personas se les entrega una vela, una cajetilla de cerillas y una caja de chinchetas, y se les pide que coloquen las velas en el muro de modo que la cera no gotee en el suelo. La solución es sacar las chinchetas de la caja, clavar la caja en la pared con las chinchetas y poner la vela en el interior de la caja. A la mayoría de la gente jamás se le ocurre esto porque piensan en la caja como un contenedor para las chinchetas en vez de imaginarlo como una pieza de cartón por sí misma: un objeto físico autónomo, con características muy útiles como una superficie plana y paredes perpendiculares. Ese punto ciego se denomina «fijación funcional» porque la gente se empecina en pensar en la función de un objeto y olvida su estructura física. El bebé que ni se fija en el regalo de cumpleaños y juega con el papel de regalo que lo envolvía nos recuerda hasta qué punto perdemos nuestra perspectiva sobre los objetos como objetos y pensamos en ellos como medios para un fin.

Ahora bien, si unimos la fijación funcional con la agrupación conceptual, y aplicamos el resultado a esa maldición que oculta nuestros pensamientos conscientes, tendremos una explicación de por qué los especialistas utilizan tanta terminología particular, junto a abstracciones, metaconceptos y sustantivos zombis. No están intentando confundirnos, epararnos o engatusarnos: ¡es que piensan así! La imagen mental de un ratón acobardado en la esquina de una jaula con otro ratón dentro se convierte en «evitación social». No se puede culpar a los neurocientíficos por pensar así. Han visto esa película miles de veces; no necesitan siquiera darle al botón del *play* en su memoria visual ni ver a un animal aterrorizado cada vez que hablan sobre sus experimentos. Pero nosotros, lectores, oyentes o espectadores, sí que necesitamos verlo, al menos la primera vez, para saber exactamente qué ha ocurrido.

De modo parecido, los escritores dejan de pensar —y por tanto dejan de escribir— sobre objetos tangibles y, en cambio, se refieren a ellos por el papel que esos objetos desempeñan en sus tareas diarias. Recuérdese el ejemplo del capítulo 2, en el que un psicólogo le mostraba a una serie de personas unas frases en una pantalla, seguidas de la señal «verdadero» o «falso». Explicaba lo que estaba haciendo como «la presentación subsiguiente

de una palabra valorativa», y se refería a la indicación de verdadero o falso como una «palabra valorativa» porque así lo decidió él, de modo que los participantes en el experimento podían evaluar si una u otra palabra podía aplicarse a la frase precedente. Por desgracia, se le olvidó explicarnos qué era una «palabra valorativa»; además de no ahorrar caracteres, tampoco fue más sino menos científicamente preciso. Del mismo modo, unos golpecitos en la muñeca se convierten en un «estímulo» y unos golpecitos en el codo, «postestímulos», solo porque los redactores están obsesionados con el detalle de que una acción va después de la otra y ya no se preocupan en absoluto de que esos «estímulos» no son más que golpecitos en el brazo.

Pero a nosotros, los lectores, sí que nos preocupa. Somos primates; y un tercio de nuestro cerebro está dedicado a la visión, y una buena parte de sus circunvoluciones al tacto, el oído, el movimiento y el espacio. Para que nosotros podamos ir del «creo que lo entiendo» al «lo entiendo», necesitamos ver algo y tenemos que sentir los movimientos. Muchos experimentos han demostrado que los lectores entienden y recuerdan lo que leen mucho mejor cuando se expresa en un lenguaje concreto que les permite formar imágenes visuales, como las frases que aparecen a la derecha:[71]

El juego se cayó de la mesa.

El juego de ajedrez se cayó de la mesa.

El contador estaba lleno de polvo.

El contador del aceite estaba lleno de polvo.

Georgia O'Keefe denominó a algunos de Algunos paisajes de Georgia O'Keefe sus trabajos «equivalencias» porque sus representaban rascacielos angulares y formas se habían abstraído de un modo neones públicos, pero la mayoría de ellos que proporcionaban un paralelismo eran huesos blanqueados, sombras del emocional respecto de la experiencia desierto y caminos erosionados del Nuevo original. México rural.

Véase cómo las descripciones abstractas de la izquierda olvidan exactamente el tipo de detalles físicos que un experto ya se ha cansado de citar o ver, pero que un neófito o un recién llegado tiene que poder ver: se trata de un juego de ajedrez de marfil, no de un juego; un contador de aceite no es solo un «contador»; los huesos blanqueados no son solo «formas». Un compromiso con lo concreto no solo facilita enormemente la comunicación, también nos

permite un mejor razonamiento. Un lector que sabe en qué consiste la ilusión del conejo cutáneo está en disposición de poder evaluar si ello realmente implica que la experiencia consciente se puede extender en el tiempo o se puede explicar de otra manera.

La profusión de metaconceptos en la escritura profesional —todos aquellos conceptos, temas, contextos, marcos y perspectivas— también adquiere sentido cuando uno piensa en la historia personal de asimilación y fijación funcional de los escritores. Académicos, consultores, comentaristas políticos y otros analistas simbólicos realmente piensan en «temas» (pueden llenar una página con temas), «niveles de análisis» (pueden discutir cuál es el mejor y más apropiado) y «contextos» (pueden utilizarlos para averiguar por qué algo funciona en un lugar pero no en otro). Esas abstracciones se convierten en «contenedores» en los cuales almacenan y manipulan sus ideas, y antes de que se den cuenta, ya no pueden llamar a nada por su nombre. Compárense estos textos de jerigonza profesional (a la izquierda) con sus equivalentes concretos (a la derecha):

Testamos a los participantes bajo condiciones de Examinamos a los estudiantes en aislamiento acústico cuyo baremo podría una sala silenciosa. establecerse entre bueno y excelente.

Las acciones gerenciales junto a y en la inmediata La caza de pájaros cerca de los vecindad de los aeropuertos no sirven para mitigar aeropuertos no sirve para reducir el en exceso el riesgo de colisiones aeroportuarias número de colisiones de aves con durante las operaciones de salida y de los aviones en los despegues y aproximación. aterrizajes.

Creemos que la opción ICTS para ofrecer soluciones Eligieron nuestra empresa porque integradas, combinando fuerza efectiva de trabajo, protegemos los edificios con servicios caninos y tecnología de vanguardia, fue la guardias, perros y sensores. clave diferenciadora en el proceso de selección.

Lo que nosotros vemos como una «sala silenciosa», un profesor que se dedica a experimentos sociológicos o psicológicos lo ve como un lugar (no indicado) «bajo condiciones de aislamiento acústico», porque eso es en lo que ha estado pensando cuando eligió la sala. Para un experto en seguridad situado

en lo alto de la cadena de mando, que vive cada día con la responsabilidad de rebajar los riesgos en un aeropuerto, las trampas para pájaros colocadas junto a las pistas son un recuerdo lejano. Y el encargado de las relaciones públicas de una empresa de seguridad puede referirse a las actividades de la compañía en un folleto informativo en términos parecidos a los que imagina cuando quiere vendérselos a sus posibles clientes.

Quitarse de encima las capas de abstracción conocida y asimilada, y mostrar al lector *quién hizo qué a quién* es un reto importante para un escritor. Tomemos por ejemplo el núcleo narrativo imprescindible para describir la correlación entre dos variables (como fumar y el cáncer, o los videojuegos y la violencia), que son típicos de la información de salud pública y de ciencias sociales. Un escritor que ha pasado horas y horas pensando en las correlaciones habrá acabado aislando mentalmente cada una de las dos variables, y habrá hecho lo mismo con los posibles modos en que pueden relacionarse. Esas agrupaciones verbales las tiene al alcance de la mano y naturalmente volverá a ellas cuando tenga algo que decir:

Existe una correlación significativa y positiva entre las cantidades de alimentos ingeridos y el índice de masa corporal.

El índice de masa corporal es una función relativa de la ingesta de comida.

La ingesta de comida predice el índice de masa corporal de acuerdo con una relación directamente proporcional.

Es posible que un lector sea capaz de desentrañar esto, pero es difícil, tan difícil como arrancar el plástico en un producto retractilado. Si el escritor descosifica las abstracciones al sacarlas de sus «casillas nominales», podrá referirse a ellas con la lengua que nosotros utilizamos para las acciones, las comparaciones, las consecuencias y, entonces, todo queda más claro.

Cuanto más comas, más engordarás.

La maldición del conocimiento, junto a las agrupaciones conceptuales y la fijación funcional, contribuye a dar sentido a la paradoja de por qué el estilo clásico es difícil de dominar. ¿Por qué es tan difícil fingir que tenemos abiertos los ojos, que miramos al mundo y que mantenemos una conversación?

La razón por la que es más difícil de lo que parece es porque si uno es lo suficientemente experto en una materia para tener algo que decir, probablemente habrá acabado pensando en su disciplina con agrupaciones conceptuales abstractas y niveles funcionales que parecen innatos en su modo de pensar, pero completamente desconocidos para los lectores... y uno es el último en darse cuenta de ello.

Como escritores, pues, deberíamos intentar meternos en las cabezas de nuestros lectores y ser conscientes de lo fácil que resulta caer en la jerga particular y en abstracciones privadas. Pero esos esfuerzos no nos llevarán muy lejos. Ninguno de nosotros tiene —y pocos desearían tener— un poder de clarividencia que nos permita ver los pensamientos privados de los demás.

Para escapar a la maldición del conocimiento, tenemos que ir incluso un poco más allá de nuestros poderes de adivinación. Tenemos que cerrar el bucle, como dicen los ingenieros, y procurar captar las señales que se nos devuelven desde el mundo de los lectores; esto es, mostrar un boceto a algunas personas que son parecidas a las que queremos que sean nuestra audiencia y averiguar si ellas pueden entenderlo o no.[72] Puede que esto suene un poco trivial, pero en realidad es profundo. Los psicólogos sociales han descubierto que solemos estar extremadamente seguros de nosotros mismos —a veces hasta el punto de dar pábulo a las falsas ilusiones o los delirios de grandeza— respecto a nuestra capacidad para adivinar lo que piensan otras personas, incluso las personas más cercanas.[73] Solo cuando preguntamos a esas personas estamos en condiciones de descubrir que lo que resulta obvio para nosotros no lo es tanto para ellas. Por eso es por lo que los escritores profesionales tienen editores. Y por eso es por lo que los políticos hacen encuestas, las empresas tienen grupos focales (estudios de opinión y actitudes del público) y las empresas de internet utilizan pruebas alfa y beta, con las que ofrecen un par de diseños de sus webs (A y B) y obtienen datos en tiempo real, sabiendo así en cuál de ellas obtienen más clics.

La mayoría de los escritores no pueden permitirse tener grupos focales o hacer pruebas A/B, pero pueden pedir a un compañero de piso, o a un colega de despacho, o a un miembro de la familia que lean lo que han escrito y se lo

comenten. Estos lectores no tienen que constituir necesariamente una muestra representativa de la audiencia prevista o futura. A menudo basta con que el lector no sea uno mismo.

Esto no significa que uno deba incluir hasta la última sugerencia que le ofrecen los demás. Cada «comentarista» tiene su propia maldición de conocimiento, junto con sus manías y temas favoritos, sus puntos ciegos y sus ideas irrenunciables, y el escritor no puede complacer a todos. Muchos artículos académicos contienen algunos *non sequitur* (inferencias) y digresiones que los autores añadieron por la insistencia de algún revisor anónimo que había leído el texto y que tenía el poder de rechazar su publicación si no se incluían sus comentarios. La buena prosa nunca se escribe en comité. Por otra parte, el escritor debería revisar el texto cuando un comentario procede de varios lectores o cuando tiene sentido para el propio escritor.

Y esto nos lleva a otro modo de huir de la maldición del conocimiento: enseñaos el borrador *a vosotros mismos*, preferentemente cuando ha pasado el suficiente tiempo como para que el texto ya no os resulte familiar. Si sois como yo, os descubriréis pensando: «¿Qué demonios quise decir con eso?», o bien: «Bueno, ¿y esto cómo sigue?», o incluso más a menudo: «¿Quién ha escrito esta mierda?».

Me han dicho que hay escritores que pueden teclear un texto coherente de una sentada, y como mucho comprueban la ortotipografía y retocan la puntuación antes de enviarlo para su publicación. Probablemente no seáis de estos. La mayoría de los escritores pulen un borrador tras otro. Yo trabajo cada frase unas cuantas veces antes de pasar a la siguiente y reviso todo el capítulo en conjunto dos o tres veces antes de enseñárselo a alguien. Luego, con los comentarios de otras personas a mano, reviso cada capítulo dos veces más, antes de darle otra vuelta al tema y darle al libro entero dos revisiones completas, por lo menos. Solo entonces le envío un ejemplar a mi editor, que empieza otro par de rondas de ajustes y retoques.

Hay demasiadas cosas que tienen que salir bien en un texto para que la mayoría de los mortales lo capten a la primera. Es difícilísimo formular un pensamiento que sea interesante y cierto. Solo después de haber plasmado

algo parecido en una página, el escritor puede liberarse de sus recursos cognitivos, una liberación necesaria para dedicarse a conseguir que la frase sea gramatical, elegante y, más importante aún, transparente para el lector. La forma en que los pensamientos se suscitan en el cerebro del escritor no tiene nada que ver con la forma en la que son absorbidos por el lector. El consejo fundamental en este y en otros libros de estilo no versa tanto sobre cómo escribir, sino sobre cómo revisar.

Muchos consejos de escritura tienen el tonillo de consejos morales, como si ser un buen escritor te hiciera mejor persona. Por desgracia para la justicia poética y cósmica, muchos escritores con talento son unos sinvergüenzas, y muchos ineptos literatos son la sal de la tierra. Pero el imperativo de procurar superar la maldición del conocimiento puede ser el consejo de escritura que más se acerque al consejo moral: intentad siempre alejaros de vuestras ideas fijas y corporativas, y procurad descubrir cómo sienten y piensan vuestros lectores. Puede que no os haga mejores personas en todas las esferas de la vida, pero será sin duda una constante fuente de amabilidad y generosidad para con vuestros lectores.

[46] Sword, 2012.

[47] El aforismo tiene el nombre de Robert J. Hanlon, que colaboró en el libro de Arthur Bloch *Murphy's Law Book Two: More Reasons Why Things Go Wrong!*, Los Ángeles: Price, Stern, Sloan, 1980).

[48] La expresión «maldición del conocimiento» fue acuñada por Robin Hogarth y popularizada por Camerer, Lowenstein y Weber, 1989.

[49] Piaget e Inhelder, 1956.

[50] Fischhoff, 1975.

[51] Ross, Greene y House, 1977.

[52] Keysar, 1994.

[53] Wimmer y Perner, 1983.

[54] Birch y Bloom, 2007.

[55] Hayes y Bajzek, 2008; Nickerson, Baddeley y Freeman, 1986.

[56] Kelley y Jacoby, 1996.

[57] Hinds, 1999.

[58] Otros investigadores han llegado a la misma conclusión, como John Hayes, Karen Schriver y Pamela Hinds.

[59] Cushing, 1994.

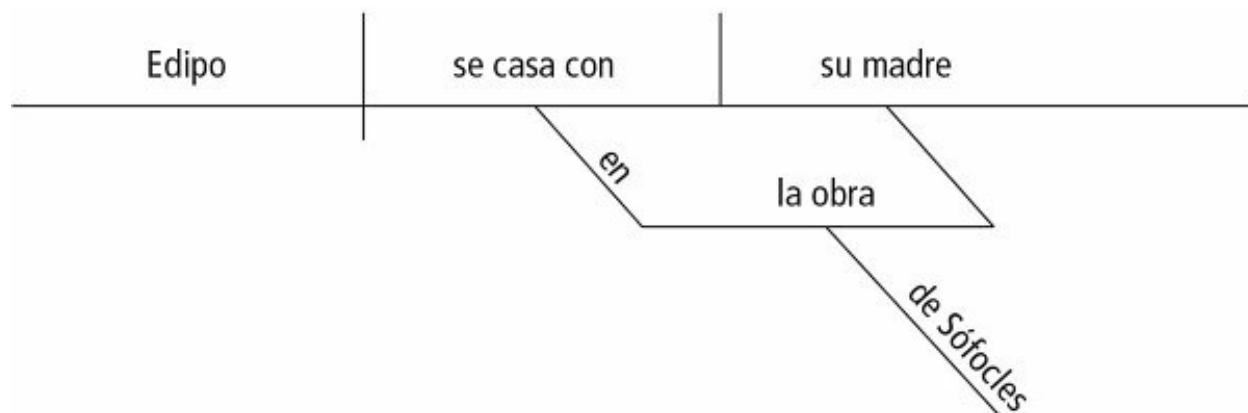
- [60] Del título del manual de estilo de Robert Graves y Alan Hodge de 1943, *The Reader over your Shoulder: A Handbook for Writers of Prose*, Nueva York: Random House, 1979 (edición revisada).
- [61] Epley, 2014.
- [62] Fischhoff, 1975; Hinds, 1999; Schriver, 2012.
- [63] Kelley y Jacoby, 1996.
- [64] Freedman, 2007, p. 22.
- [65] P. 73 de la segunda edición (1972).
- [66] Algunos lectores habrán notado que la definición de ‘silepsis’ es parecida a la definición de ‘zeugma’ que se propuso en relación con el obituario de Sendak en el capítulo 1. Los expertos en tropos retóricos no tienen una explicación coherente para distinguirlos. En algunos casos se advierte que no es más que un caso de zeugma «extremo».
- [67] Miller, 1956.
- [68] Pinker, 2013.
- [69] A mediados del siglo xx fueron muy populares los hoteles estivales de las montañas Catskills, cerca de Nueva York. El Borscht Belt era el nombre popular de esta cadena de hoteles que, como nota característica, ofrecían espectáculos humorísticos que se hicieron muy famosos. Muchos cómicos y músicos (en su mayoría judíos) comenzaron en esos establecimientos vacacionales sus carreras en el mundo del espectáculo. (*N. del T.*)
- [70] Duncker, 1945.
- [71] Sadoski, 1998; Sadoski, Goetz y Fritz, 1993; Kosslyn, Thompson y Ganis, 2006.
- [72] Schriver, 2012.
- [73] Epley, 2014.

La red, el árbol y la cuerda

COMPRENDER LA SINTAXIS PARA EVITAR LA PROSA AGRAMMATICAL,
ENREVESADA Y CONFUSA

«**A** los niños ya no se les enseñan los diagramas sintácticos». Junto con «Internet está arruinando nuestra lengua» y «La gente escribe esos galimatías adrede», la de los diagramas sintácticos es la razón que he oído más a menudo para explicar lo mal que se escribe en la actualidad.

Los lloros y lamentos por el arte perdido de las oraciones con sus diagramas se refieren a la descripción lingüística que inventaron Alonzo Reed y Brainerd Kellogg en 1877 y que se estuvo enseñando, al menos en las escuelas estadounidenses, hasta los años sesenta del siglo xx, cuando cayó víctima de la revolución profesoral contra todo formalismo.[74] En aquel sistema, las palabras de una oración se situaban en una especie de mapa de metro en el que las intersecciones (variadas, porque podían ser perpendiculares, inclinadas o ramificadas) representaban las relaciones gramaticales, tales como el sujeto con el predicado o el modificador con su elemento modificado. Así, por ejemplo, es como se tendría que disponer el diagrama de la oración «En la obra de Sófocles, Edipo se casa con su madre».



El sistema Reed-Kellogg fue bastante innovador en su momento, pero yo personalmente no lo echo de menos. Era solo un modo de presentar la sintaxis sobre el papel, y no especialmente bien, con características desagradablemente molestas para el usuario, como un ordenamiento difícil de las palabras o convenciones gráficas arbitrarias. Pero estoy de acuerdo con la idea básica que se esconde tras esos ataques de nostalgia: la gente leída debería saber cómo pensar la gramática.

La gente *ya sabe* cómo utilizar la gramática, por supuesto. Lo llevan haciendo desde que tenían dos años. Pero el dominio inconsciente de la lengua es nuestra herencia natural como seres humanos, y no es suficiente para poder escribir buenas frases. Nuestro sentido instintivo nos dice qué palabras que van juntas pueden arruinar la frase cuando esta se complica, y nuestros dedos pueden cometer un error que jamás aceptaríamos si tuviéramos suficiente tiempo y memoria para observar la frase de un solo vistazo. Aprender a ser consciente de las unidades del lenguaje puede permitir al escritor razonar su modo de construir una oración de un modo gramaticalmente coherente cuando sus intuiciones fallan, y a diagnosticar el problema cuando sabe que hay algo mal en la frase, pero no puede identificar qué es.

Saber algo de gramática también permite que un escritor tenga acceso a una puerta de entrada al mundo de las letras. Igual que los cocineros, músicos o futbolistas tienen que dominar algún tipo de jerga para ser capaces de compartir sus habilidades y aprender de otros, así los escritores pueden beneficiarse conociendo los nombres de los materiales con los que trabajan y cómo funcionan en su trabajo. El análisis literario, la poética, la retórica, la

crítica, la lógica, la lingüística, las ciencias cognitivas y los consejos prácticos sobre estilística (incluidos en otros capítulos de este libro) con frecuencia se ven obligados a referirse a los predicados o a las oraciones subordinadas, y saber qué significan esos términos permitirá al escritor aprovecharse de conocimientos en los que los especialistas han invertido mucho tiempo y esfuerzo.

Además, la gramática es una disciplina fascinante en sí misma, al menos cuando se explica adecuadamente. Para mucha gente, la sola palabra ‘gramática’ le trae a la memoria el polvo de la tiza y el sentimiento de terror ante un reglazo en los nudillos propinado por una maestra solterona. (Theodore Bernstein, autor de varios manuales de estilo, se refiere al arquetipo como la señorita Thistlebottom; la escritora Kitty Burns Florey, que escribió una historia de los diagramas, la llamaba hermana Bernadette). Pero la gramática no debería concebirse como un suplicio de jerga lingüística y trabajos forzosos, como hace Skyler en la viñeta del *Shoe*.

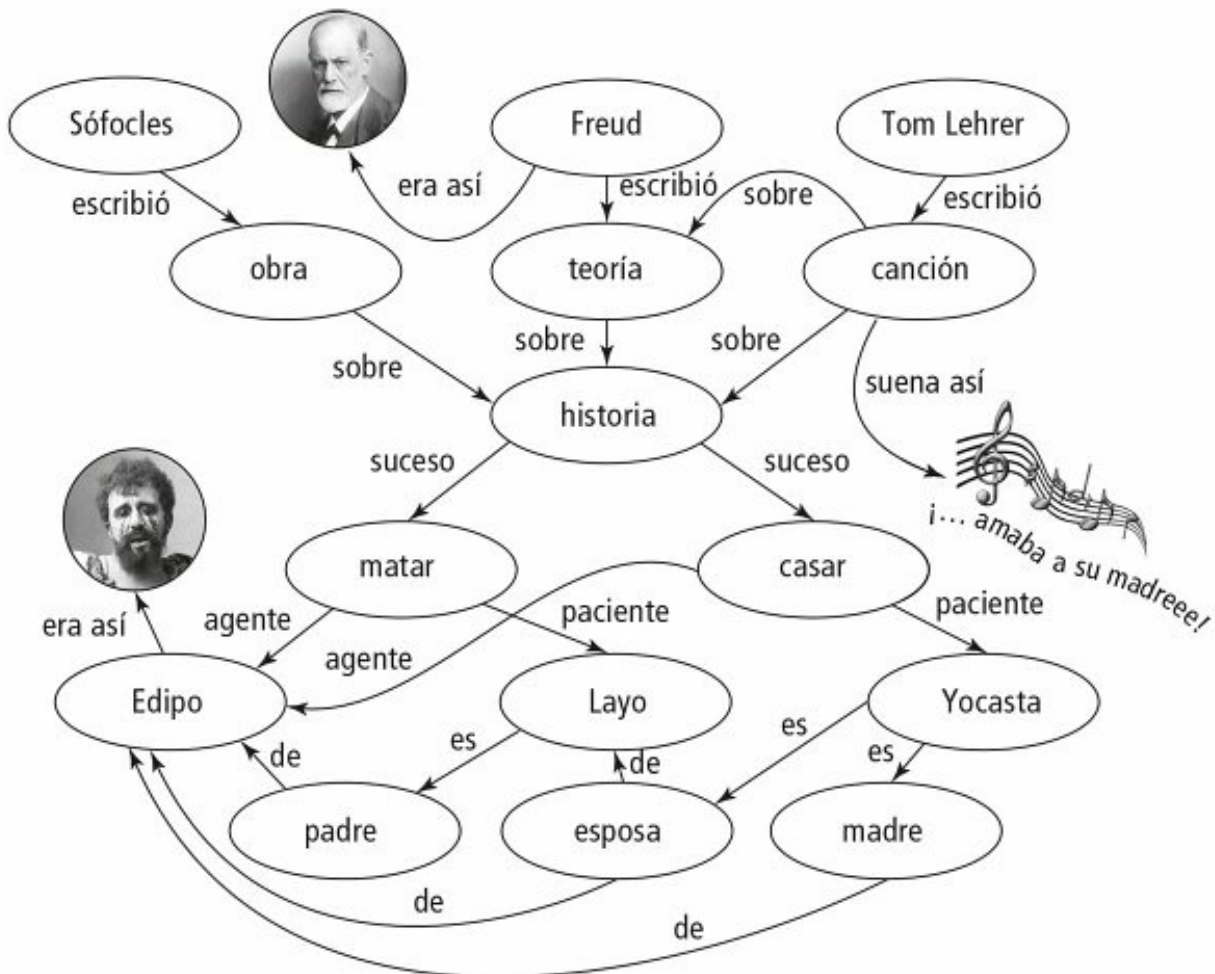
SHOE by Jeff MacNelly



Bien al contrario, la gramática debería concebirse como uno de los grandes éxitos de la adaptación de los seres vivos: la solución de nuestra especie al problema de trasladar pensamientos complejos de una cabeza a otra. Pensar en la gramática como una *app* social en la que se comparten ideas es mucho más interesante y mucho más útil que entenderla como una disciplina dedicada al análisis sintáctico. Y si comprendemos cómo las distintas características de la gramática están diseñadas para que sea posible esa operación, podremos activarlas más clara, correcta y elegantemente cuando escribamos.

Los tres sustantivos del título del capítulo se refieren a tres cosas que reúne la gramática: la red o la telaraña de ideas en nuestra cabeza, la cuerda o el hilo de palabras que acuden a nuestros labios o a nuestros dedos, y el árbol de la sintaxis que convierte la primera en lo segundo.

Comencemos con la red o la telaraña. Mientras uno fantasea o sueña sin palabras, los pensamientos van de una idea a otra: son imágenes visuales, extrañas observaciones, fragmentos de melodías, sucesos graciosos, viejos rencores, fantasías agradables o momentos memorables. Mucho antes de que se inventara la World Wide Web, los científicos cognitivos imaginaron la memoria humana como una red de nodos. Cada nodo representa un concepto, y cada uno está unido a otros nodos por palabras, imágenes y otros conceptos. [75] He aquí un fragmento diminuto de esa vasta red mental, un fragmento que muestra nuestro conocimiento de la trágica historia que contó Sófocles.



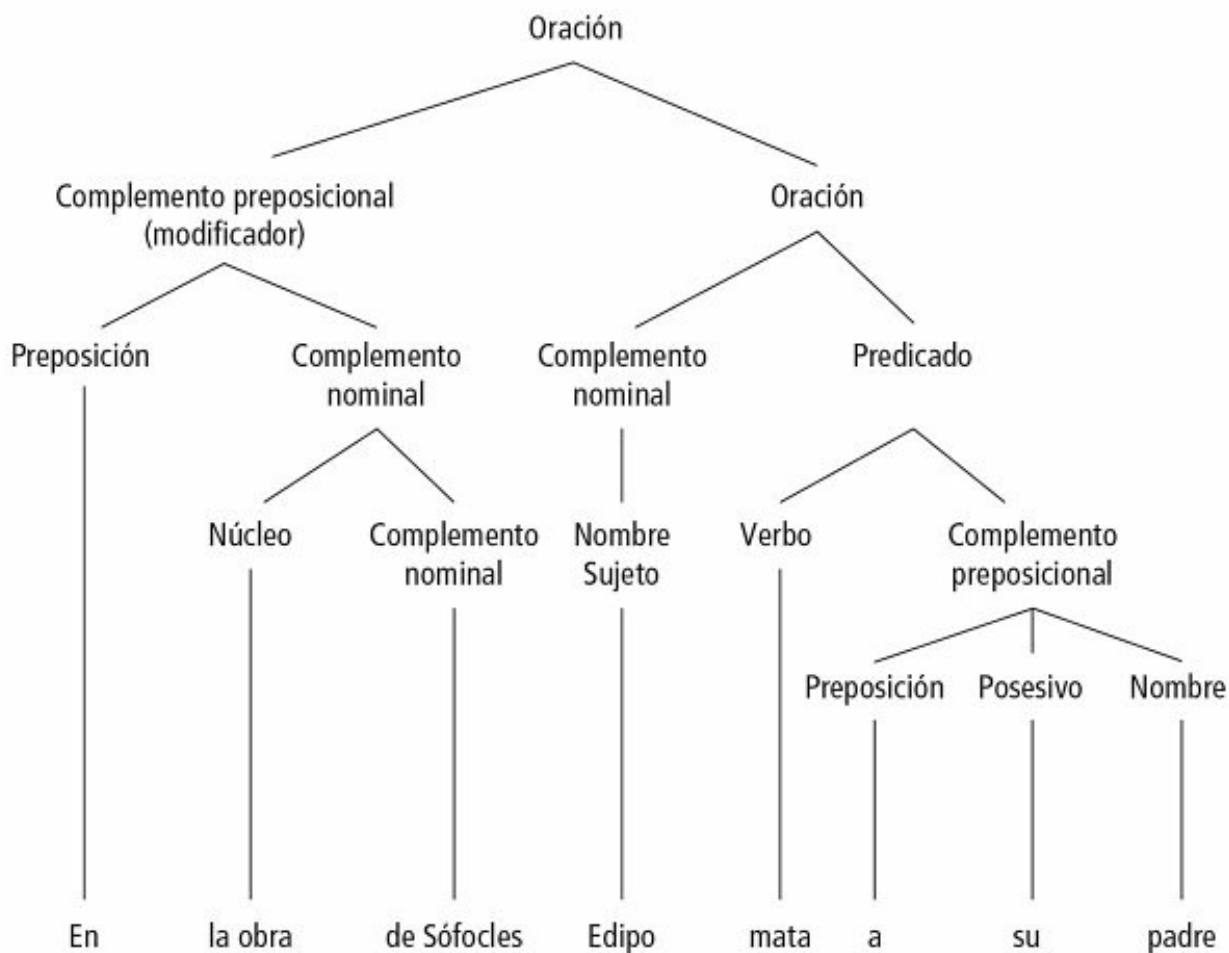
Aunque he tenido que colocar cada nodo en un lugar de la página, en realidad su posición no importa, y no tienen ningún orden. Lo único que importa es cómo están conectados. Un hilo de ideas o de pensamientos podría empezar con cualquiera de esos conceptos, se dispararía con la mención de una simple palabra, y comenzarían las conexiones solo con la activación de algún otro concepto, incluso lejano en la red, o por cualquier conexión neuronal al azar que propiciara que una idea surgiera espontáneamente en la mente. A partir de un concepto o una palabra o una imagen, la mente puede empezar a navegar en cualquier dirección mediante cualquier conexión a cualquiera de los otros conceptos.

Ahora bien, ¿qué ocurre si uno quiere compartir algunos de esos pensamientos? Uno puede imaginar una carrera de inteligentísimos alienígenas espaciales capaces de reunir una parte de esa red en un archivo comprimido de bits y trasladarlo a otro alienígena como si en sus cerebros hubiera dos módems en comunicación. Pero en el *Homo sapiens* eso no funciona así. Hemos aprendido a asociar cada pensamiento con una serie de sonidos que llamamos palabras, y podemos conseguir que los demás tengan ese pensamiento tan solo con pronunciar esos breves sonidos. Pero, por supuesto, necesitamos hacer algo más que soltar palabras sin ton ni son. Si el lector no conoce la historia de Edipo rey y yo me limito a decir que «Sófocles obra historia matar Layo esposa Yocasta casar Edipo padre madre», será improbable que nadie adivine lo que quiero decir ni en mil años. Además de recitar nombres y conceptos, tenemos que pronunciarlos en cierto orden, y ese orden designa las relaciones lógicas entre ellos (el agente, o persona que hace algo; el paciente, o la persona a la que le hacen algo; es o no es; y así sucesivamente): «Edipo mató a Layo, que era su padre. Edipo se casó con Yocasta, que era su madre». El código que traduce la red de relaciones conceptuales que hay en nuestra cabeza en un ordenamiento lógico (de lo primero a lo último) en nuestros labios y (de izquierda a derecha) en el papel se llama sintaxis.[76] Las reglas de la sintaxis, junto con las reglas de la formación de palabras (o morfología: ‘amar’, ‘amabais’, ‘amante’), forman la gramática de las lenguas. Las diferentes lenguas tienen gramáticas diferentes, pero todas ellas sirven para organizar las relaciones conceptuales mediante la

modificación, combinación y organización de las palabras.[77] [En español, las academias suelen incluir en la gramática el estudio de la morfología, la sintaxis, la ortografía y, a veces, la fonética y la fonología].

No es sencillo diseñar un código que pueda organizar y desenredar un ovillo de conceptos y colocarlos en un hilo lineal de palabras. Si un hecho implica a varios personajes enredados en varias relaciones, se necesita un método para seguir el rastro de los acontecimientos y saber quién hizo qué a quién. «Mató Edipo casó Layo Yocasta», por ejemplo, no deja muy claro si Edipo mató a Layo y se casó con Yocasta, o si Yocasta mató a Edipo y se casó con Layo, o si Edipo mató a Yocasta y se casó con Layo... o qué. La sintaxis resuelve este problema porque tiene conexiones y nexos que sirven para relacionar estos grupos de ideas o conceptos, y además puede insertar un hilo de ideas dentro de otro para representar conceptos que son partes de conceptos mayores.

Para comprender cómo funciona la sintaxis, podemos visualizar el ordenamiento de «hilos dentro de hilos» y dibujarlos en los extremos de ramas de un árbol que vaya de arriba abajo. [«En la obra de Sófocles, Edipo mata a su padre»: modificamos la frase para no enturbiarla con la forma en español, con el verbo pronominal ‘casarse’ y el régimen preposicional, etc.].



Explicaremos los detalles más adelante, pero por ahora es suficiente apuntar que las palabras que están en la parte inferior, como ‘padre’, están agrupadas en cláusulas, como «a su padre», que a su vez está encerrada en otra mayor: «Edipo mata a su padre», la cual a su vez está inserta en una cláusula mayor, que es la oración entera.

La sintaxis, por tanto, es una *app* que utiliza un árbol de frases o cláusulas para traducir una red de pensamientos y convertirla en un hilo de palabras. Tras oír o leer la secuencia de palabras, el receptor puede hacer la tarea inversa, colocándolas a su vez en el árbol y recuperando los nexos entre los conceptos asociados. En este caso, un oyente puede deducir que Sófocles escribió una obra de teatro en la que Edipo mataba a su padre, y no que Edipo escribió una obra de teatro en la que Sófocles mataba a su padre, o que el hablante está diciendo cosas sobre un montón de griegos.

El árbol, por supuesto, no es más que una metáfora. Ese árbol no hace más que representar que las palabras están agrupadas en oraciones, que unas oraciones están insertas en otras oraciones mayores, y que la ordenación de palabras y frases puede utilizarse para recuperar las relaciones entre los personajes en la mente del hablante. Un árbol es simplemente un modo sencillo de mostrar esa organización mental sobre el papel. Esa organización podría mostrarse tal vez más ajustadamente con una serie de corchetes, llaves y paréntesis, o con un diagrama de Venn:



Independientemente de las convenciones gráficas que se empleen, comprender el diseño mental que se esconde en una oración —una ordenación lineal de oraciones que representan una madeja enredada de ideas— es la clave para comprender lo que uno está intentando hacer cuando compone una oración. Y eso, a su vez, puede ayudarnos a comprender la cantidad de posibilidades con que contamos y, también, la cantidad de cosas que pueden salir mal.

La razón por la que la tarea es tan difícil es que el principal recurso que la sintaxis pone a disposición de los escritores —la ordenación de izquierda a derecha sobre el papel— tiene que cumplir con dos objetivos a la vez. La sintaxis es el código que utiliza la lengua para representar quién hizo qué a quién. Pero también determina la secuencia de un proceso, de anterior a posterior, en la mente del lector. La mente humana solo puede hacer un pequeño número de cosas a la vez, y el orden en el que aparece la información afecta al modo como se maneja y se asume dicha información. Tal y como veremos, un escritor debe estar conciliando constantemente las dos caras del orden de las palabras: un código para la información y una secuencia de los

sucesos mentales.

Comencemos examinando más de cerca el código de la sintaxis en sí mismo, utilizando la frase de Edipo como ejemplo.[78] Al observar el árbol y las palabras que aparecen en la base, vemos que cada palabra puede encuadrarse en una categoría gramatical. Esas son las «partes del discurso» o las clases de palabras:

artículos	<i>el, los, un</i>
nombres o sustantivos	<i>hombre, obra, Sófocles</i>
verbos	<i>matar, escribir, pensar, ver</i>
adjetivos	<i>grande, rojo, loco, limpio</i>
preposiciones	<i>a, con, desde, hacia</i>
adverbios	<i>francamente, lejos, muy</i>
pronombres	<i>yo, tú, quién, mí</i>
conjunción	<i>y, aunque</i>
interjección	<i>oh, vaya</i>

Algunas gramáticas consideran las conjunciones como coordinadores o subordinadores dependiendo de la función sintáctica que tengan. También suelen incluir los demostrativos, los numerales y los artículos en la categoría denominada «determinativos».

Cada palabra ocupa un lugar en el árbol sintáctico de acuerdo con su categoría (decimos «mi padre» y no *«padre mi»), porque las normas de la sintaxis no especifican el orden de las palabras, sino el orden de las categorías. Una vez que se ha aprendido que en español el artículo va delante del nombre, ya no se tiene que reaprender ese orden cada vez que uno aprenda un nombre, como ‘libro’, ‘cuchillo’ o ‘pelicano’. Una vez que se ha visto un nombre, se puede decir que se han visto todos. En todo caso, hay que tener en cuenta que hay subcategorías en la categoría del nombre, como los nombres propios, los nombres comunes, los incontables... y algunas gramáticas incluyen en esta categoría los pronombres, lo cual provoca algunas

particularidades en su uso. En cualquier caso, el principio es básico: las palabras de una subcategoría son intercambiables, y si uno sabe dónde puede situarse esa subcategoría, uno sabe también dónde pueden colocarse todos los elementos pertenecientes a esa subcategoría.

Veamos una de las palabras de nuestro ejemplo: ‘mató’. Junto a su categoría gramatical (verbo), vemos en el árbol (entre paréntesis) su función gramatical, en este caso: núcleo. Una función gramatical no indica qué *es* una palabra, sino lo que *hace* en una oración particular: cómo se relaciona con el resto de las palabras para determinar el significado de la oración.

El «núcleo» de una oración es la voz que concentra toda la significación de la oración. Determina el sentido último de la oración: en este caso, «mató a su padre» es solo una posibilidad del verbo ‘matar’, un caso particular. También determina la categoría gramatical de toda la secuencia: en este caso, es el sintagma verbal, un sintagma construido en torno al verbo. (En algunos casos se denomina grupo verbal, e incluso predicado, porque a veces coincide con la estructura del predicado, aunque aquí entenderemos el predicado como una de las dos grandes ramas del árbol sintáctico, como se verá más adelante). Un sintagma verbal es una serie de palabras ordenadas (no importa cuántas) que ocupa un lugar concreto en el árbol. No importa la cantidad de información que se incluya en este sintagma verbal —«mató a su padre», «mató a su padre un martes», «mató a su padre tras un violento combate»—, siempre se podrá colocar en la misma posición en el seno de la oración como si el sintagma consistiera únicamente en el verbo «mató». Esto también sucede con otros tipos de sintagmas: el sintagma nominal «el rey de Tebas» se construye en torno a un núcleo, el sustantivo ‘rey’, y solo remite a un ejemplo de un rey, y puede colocarse en cualquier lugar donde pueda colocarse el sintagma más sencillo «el rey».

El material informativo suplementario que puede añadirse a un sintagma es susceptible de incluir también funciones gramaticales adicionales que distinguen los distintos papeles en la historia encabezada por el núcleo. En el caso de matar, las *dramatis personae* cuentan con la persona que muere y la persona que mata. La persona que va a morir es, trágicamente, el padre del asesino, y se identifica como la persona que va a morir porque el sintagma

tiene la función gramatical de «objeto»; en castellano, este «objeto» (directo) adquiere la forma de un sintagma nominal condicionado por el verbo. (En inglés, el orden es más estricto: «*Edipo killed his father*», pero el castellano tiene más flexibilidad: «Edipo mató a su padre», pero también «Edipo a su padre mató», etc.). La persona que realiza la acción de matar está designada con un sintagma de una sola palabra: «Edipo», y tiene la función de «sujeto». Los sujetos son especiales: todos los verbos tienen uno (bueno, en realidad, no: «Llueve», «Se vende casa», «Es mediodía»). Pero el sujeto siempre está fuera del sintagma verbal, ocupando una de las dos grandes ramas de la oración: una es el sujeto y la otra el predicado. Hay aún otras funciones gramaticales que funcionan con papeles distintivos. En la oración «Yocasta le dio el bebé a la criada», el sintagma «a la criada» es un objeto indirecto. Y en «Edipo pensaba que Pólipo era su padre», la cláusula «que Pólipo era su padre» es un complemento del verbo «pensar».

Las lenguas también cuentan con funciones gramaticales cuya tarea no es distinguir a los actores de la acción, sino proporcionar otro tipo de información. Los modificadores pueden añadir comentarios sobre el tiempo, el lugar, el modo o la cualidad de una cosa o acción. En nuestro ejemplo tenemos el sintagma «En la obra de Sófocles», que sirve como un modificador de la cláusula «Edipo mató a su padre». Otros ejemplos de modificadores son los adjetivos, los complementos circunstanciales de modo o de lugar, las oraciones adjetivas o de relativo, etc.

También tenemos nombres precedidos por posesivos (en este caso, ‘su’), cuya función gramatical es la de «determinativo». Un determinante responde a la pregunta «¿Cuál?» o «¿Cuántos?», de tal manera que se pueden considerar determinativos o determinantes los artículos, los demostrativos, los posesivos o los numerales. En nuestro ejemplo, el papel determinativo lo desempeña el posesivo ‘su’; en la gramática tradicional se distinguían antiguamente los pronombres posesivos y los nombres posesivos; hoy se denominan solo posesivos y se catalogan bien como determinantes, bien como adjetivos. (En inglés es característica la forma posesiva que, curiosamente, corresponde a un sustantivo marcado por el caso genitivo). Otros determinantes habituales son los artículos, como en «el gato», los demostrativos («este chico»), los

indefinidos («algunas noches», «toda la gente») o los numerales («dieciséis toneladas»).

Si tenéis más de sesenta años o fuisteis a una escuela americana, podéis haber notado que toda esta maquinaria sintáctica difiere en algunos aspectos de lo que os enseñaron. Las teorías gramaticales modernas (como la *Cambridge Grammar of the English Language*, que se utilizó para la versión original inglesa de este libro, o la *NGLE* de la RAE, que se empleó para la versión en español) distinguen las categorías gramaticales (como nombre y verbo) de las funciones gramaticales (como sujeto, objeto directo, núcleo o complemento). Y estas dos esferas lingüísticas (categorías y funciones gramaticales) se distinguen a su vez de otras categorías *semánticas* y funcionales, como acción, objeto físico, poseedor, agente o paciente, que remiten, en realidad, a lo que los referentes de las palabras hacen en el mundo. Las gramáticas tradicionales tienden a considerar los tres conceptos conjuntamente.

Cuando era niño me enseñaron, por ejemplo, que la palabra ‘señora’ en la expresión «la señora Ana» o ‘ese’ en «ese chico» eran adjetivos, porque modificaban a los sustantivos. Pero esto era confundir la categoría gramatical «adjetivo» con la función gramatical «modificador». No hay necesidad de agitar una varita mágica sobre la palabra ‘señora’ para transmutarla en adjetivo solo porque incida en el nombre propio. Es más sencillo decir que a veces un nombre puede modificar a otro nombre. En el caso de ‘ese’, en el grupo nominal «ese niño», los profesores antiguos también entendieron mal la función: es un determinante, no un modificador. ¿Cómo lo sabemos? Porque los determinantes y los modificadores no son intercambiables. Podemos decir «Mira *el* paisaje» o «Mira *este* paisaje» (determinantes), pero no podemos decir *«Mira *hermoso* paisaje» (un modificador). Podemos decir «Mira *el hermoso* paisaje» o «Mira *este hermoso* paisaje» (determinante + modificador), pero no *«Mira *el este* paisaje» (determinante + determinante).

También me enseñaron que un «nombre» era una palabra que designaba a una persona, un lugar o una cosa, lo cual no es más que una confusión que mezcla la categoría gramatical con la categoría semántica. El actor Jon Stewart también pareció confundido cuando en su espectáculo criticó la expresión de

George W. Bush, «guerra contra el terrorismo», diciendo que «¡‘Terrorismo’ ni siquiera es un *nombre!*».[79] Lo que quería decir era que ‘terrorismo’ no es una entidad concreta, y sobre todo, no se le podía dar ese nombre a un grupo de gente organizada como una fuerza enemiga. ‘Terrorismo’, por supuesto, *sí es un sustantivo*, un nombre, igual que otros miles de palabras que no se refieren ni a personas, ni a lugares ni a cosas: ahí tenemos sustantivos como ‘palabra’, ‘categoría’, ‘espectáculo’, ‘guerra’ y ‘nombre’, por referirnos solo a algunos ejemplos que hemos utilizado en las frases anteriores. Aunque los sustantivos son a menudo nombres de personas, lugares y cosas, la categoría nominal solo puede ser definida por el papel que desempeña en un conjunto de reglas. Igual que el ‘alfil’ en el ajedrez no se define como la pieza que parece una mitra obispa, sino como la pieza que puede moverse en diagonal en el juego del ajedrez, una categoría gramatical como la del «nombre» se define por los movimientos que se le permite hacer en el juego de la gramática. Estos movimientos son variados, como aparecer después de un determinante («el rey») o en complementos nominales («el rey de Tebas»), o la posibilidad de tener marca de plural («ojos»), aunque no todos (‘cercañas’, ‘Cervantes’, ‘lavavajillas’, cuya marca aparece en los determinantes). En general, el sustantivo es el núcleo del grupo nominal, que puede ser muy simple («Tomo café»), o complejísimo en virtud de los elementos que inciden en él (artículos y otros determinantes, adjetivos y participios, otros sustantivos o grupos nominales, complementos preposicionales diversos e incluso oraciones enteras: «El gato, que seguía allí sentado, era negro»). La lengua inglesa, además, tiene la particularidad gramatical de contar con un caso genitivo para los nombres: «*king’s*» (del rey). Así, si hacemos las comprobaciones oportunas, veremos que ‘terrorismo’ es desde luego un sustantivo: «el terrorismo», «la lacra del terrorismo», «el terrorismo islamista», «El terrorismo, que tanto nos preocupa, [...]», etc.

A continuación podemos analizar el grupo «de Sófocles». (Para estos casos, el inglés utiliza la forma del llamado genitivo sajón o enclítico posesivo [‘s]). Lo único que nos enseñaron era que se trataba de una forma de posesivo. Bueno, «posesivo» es una categoría semántica, y el caso indicado por el sufijo ‘s y por pronombres como *his* y *my* puede no tener nada que ver con la

posesión. Cuando se piensa bien, no hay ninguna relación mental de pertenencia, ni de ningún otro tipo en sintagmas como «la obra de Sófocles», «la nariz de Sófocles», «la toga de Sófocles», «la madre de Sófocles», «la ciudad natal de Sófocles», «la época de Sófocles» y «la muerte de Sófocles». Lo único que tiene en común el grupo «de Sófocles» en todas esas expresiones es que ocupa el espacio del determinante en el árbol y nos ayuda a determinar qué obra, qué nariz y qué todo tenía el hablante en mente.

En términos más generales, hay que decir que es necesario mantener la mente abierta cuando vamos a establecer el diagrama de una oración más que asumir que todo lo que uno necesita saber sobre la gramática ya estaba decidido antes de que uno hubiera nacido. Las categorías, las funciones y los significados tienen que esclarecerse empíricamente, poniendo en marcha pequeños experimentos como el de sustituir un sintagma cuya categoría no conocemos por otro cuya categoría sí conocemos, y ver si la oración sigue funcionando o no. Basándonos en estos miniexperimentos, los gramáticos modernos han clasificado las palabras en categorías gramaticales que a veces no se ajustan a los casilleros lingüísticos tradicionales.

Por ejemplo, hay autores que eliminarían de la lista de clases de palabras la categoría tradicional denominada «conjunción», así como los subtipos «conjunción coordinante» (palabras como ‘y’ y ‘o’) o «conjunción subordinante» (con palabras como ‘que’ y ‘si’). Resulta que las coordinaciones y las subordinaciones no tienen nada en común y no puede haber una categoría denominada «conjunción» que incluya ambas. Además, muchas de las palabras que tradicionalmente se denominaban «conjunciones subordinantes», como ‘ante’ y ‘tras’, en algunos autores se incluyen actualmente entre las preposiciones.[80] El ‘tras’ de la secuencia «tras haberse esfumado el amor», por ejemplo, es exactamente el mismo que el ‘tras’ que aparece en «tras el baile», y en este caso parece haber un acuerdo unánime en considerarlo una preposición. Los gramáticos españoles advierten de algunas confusiones entre adverbios, preposiciones y locuciones preposicionales. Por ejemplo, es controvertido que «*delante* del espejo» y «*ante* el espejo» no sean de la misma categoría. Algunos gramáticos se debaten entre la denominación de locuciones adverbiales y locuciones preposicionales en otros casos. Esto

sucede porque los gramáticos tradicionales simplemente no han conseguido distinguir las categorías de palabras frente a las funciones que realizan y ello les impide ver que una preposición puede incidir en una cláusula, y no solo en un sintagma nominal.

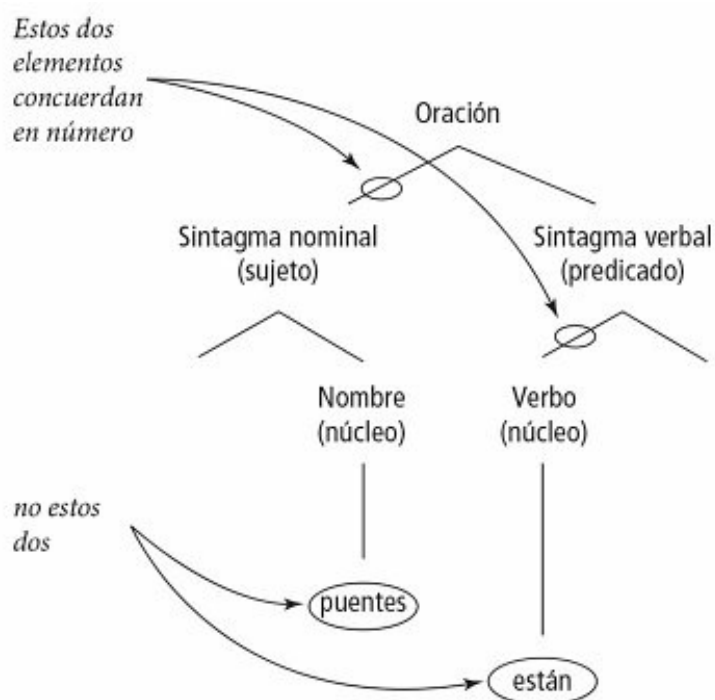
¿Y qué consecuencia extraemos de todo esto? Aunque uno no necesite literalmente ponerse a hacer diagramas de oraciones ni especializarse en toda esta jerga gramatical para escribir bien, en el resto de este capítulo se intentará demostrar que existen muchos casos en los que una cierta «conciencia sintáctica» nos puede sacar del atolladero. En primer lugar, nos puede ayudar a evitar algunos errores gramaticales obvios, aquellos que son errores incluso para nosotros mismos. En segundo término, cuando un editor o un corrector insiste en haber detectado un error en una frase que uno ha escrito, al menos entenderemos de qué se nos habla y podremos decidir si seguir su consejo o no. Como veremos en el capítulo 6, muchas reglas espurias, incluidas algunas que han ocupado titulares periodísticos, son el resultado de análisis chapuceros de las categorías gramaticales. Finalmente, una cierta seguridad sintáctica puede ayudarnos a evitar frases ambiguas, confusas o enrevesadas. Y esa conciencia sintáctica depende de un conocimiento básico de lo que son las categorías gramaticales, y de cómo se distinguen las clases de palabras de las funciones y sus significados, y cómo se ajustan a los diagramas gramaticales.

Los árboles sintácticos son lo que confiere al lenguaje su poder para comunicar los nexos entre las ideas; esto es bastante diferente de lanzar las palabras a la cara del lector. Pero esas ideas no salen gratis, y es una carga extra que se impone a nuestra memoria. Supone un gran esfuerzo cognitivo elaborar y mantener todas esas ramas arbóreas y es fácil que tanto el lector como el escritor se cansen y tiendan a organizar las frases como si se tratara de poner una maldita palabra tras otra.

Comenzaremos con el escritor. Cuando acecha el cansancio, la capacidad del escritor para organizar una rama del árbol puede resentirse. Su campo de visión se reduce a una mirilla y solo es capaz de colocar en serie unas cuantas palabras seguidas. Pero la mayoría de las reglas gramaticales se definen por

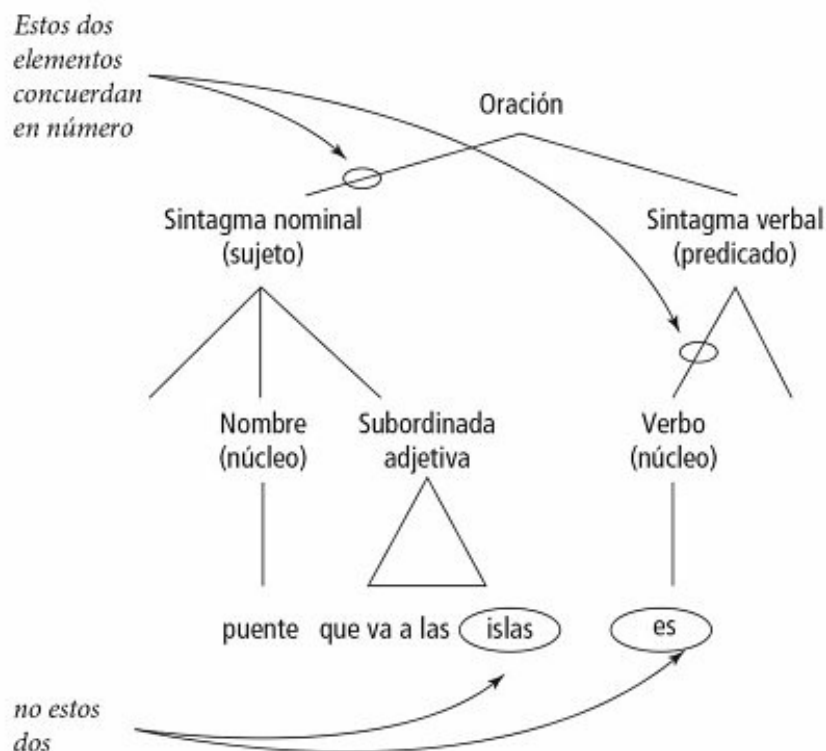
ser árboles, y no series (o hilos), de modo que esa momentánea ceguera arbórea puede acarrear enojosos fallos.

Tomemos, por ejemplo, la concordancia entre el sujeto y el predicado: decimos «El puente está lleno de gente», pero «Los puentes están llenos de gente». No es una regla muy difícil. Los niños son capaces de dominarlo a los tres años, y los errores infantiles del tipo *«Yo tiene hambre» suelen corregirse enseguida e intuitivamente. Pero el sujeto y el verbo que tienen que concordar se definen como ramas de un árbol sintáctico, y no como sucesiones o series:



Seguramente estarán pensando: ¿y qué diferencia hay? ¿Acaso la oración no queda bien construida de todos modos? La respuesta es que esa diferencia es esencial, porque lo que concuerdan no son las palabras, sino las categorías gramaticales. Si uno engorda el sujeto añadiéndole más palabras, como en el diagrama inferior, de modo que el «puente» ya no aparezca inmediatamente antes del verbo, puede que la concordancia se vea afectada si no tenemos en cuenta el árbol y las funciones sintácticas. Decimos: «El puente que va a las islas está lleno de gente» y no *«El puente que va a las islas están llenos de

gente».



En español estas dificultades son improbables, pero existen otras que pueden acarrear algún problema, como en el caso de «La mayoría de los actores novatos no cobran», donde la sintaxis indica que el verbo debería concordar con «la mayoría», y no con «los actores novatos». El *error* es tan frecuente que incluso la RAE admite el plural en el verbo.

Cuando se olvida el gráfico sintáctico, es fácil equivocarse: «En el patio crecía un limonero y un naranjo» (por «crecían»). Existen, sin embargo, algunas complicaciones no siempre resueltas, como en el caso de «Una docena de curiosos observaba/observaban la pelea» (ambas correctas según la RAE) o «El padre con su hija fue al teatro» (¿o «fueron»?; la RAE, nuevamente, acepta ambas fórmulas). Si uno no está atento y tiene en mente el gráfico arbóreo sintáctico, es fácil que el singular «limonero» afecte al verbo, que olvida que hay un sujeto de varios elementos y, por tanto, debe ir en plural.

He aquí unas cuantas concordancias que han aparecido en prensa.[81]

El coste de las mejoras aún no se han estimado.

La disposición de nuestras fuerzas convencionales son siempre...

En este momento, la precisión de las citas no se han discutido.

La popularidad de los DVD de «Family Guy» se vieron en parte favorecidos por el revival en 2005 del programa animado de la Fox.

El impacto de los recortes no han surtido efecto todavía.

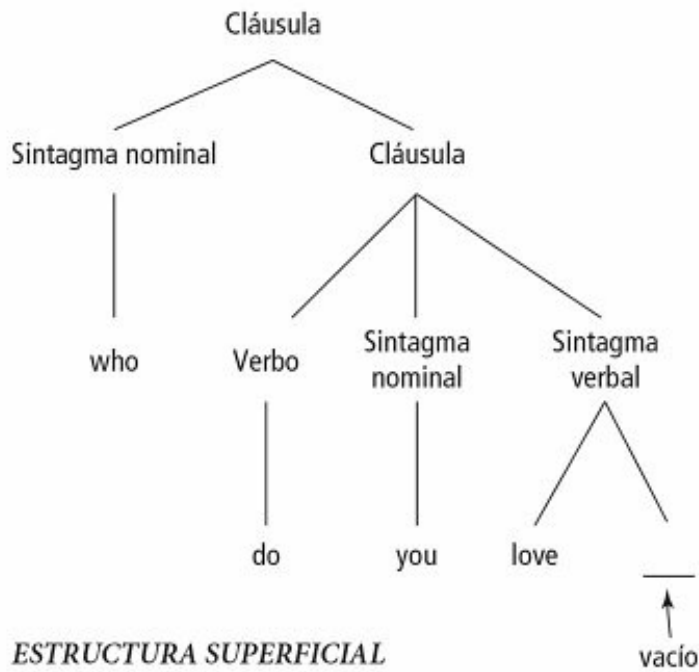
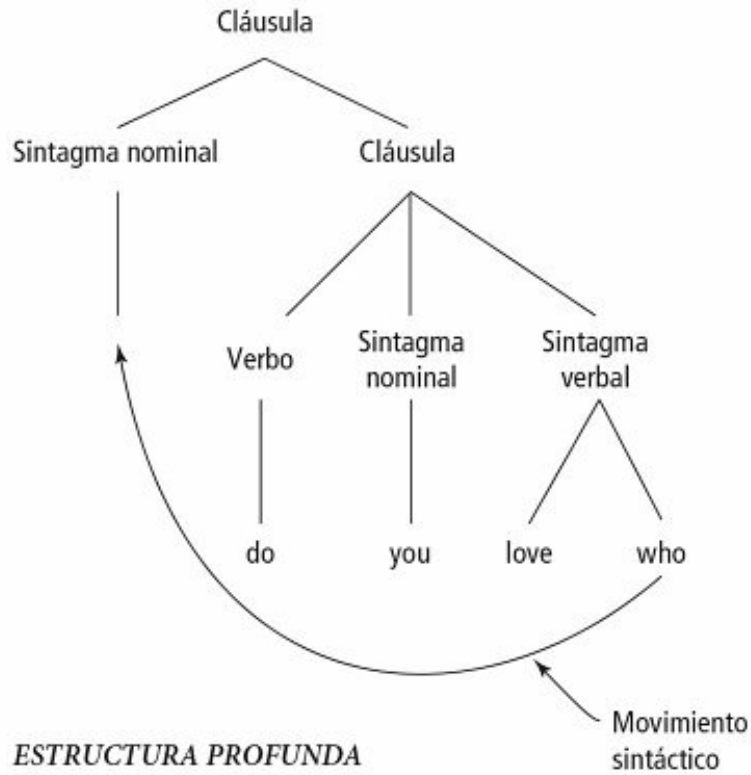
La operación especulativa en los mercados del petróleo, el trigo, el algodón, el café y otros productos han generado miles de millones de beneficio a los bancos de inversión.

Es fácil perderse. Mientras estaba redactando este capítulo, cada pocas páginas me saltaba el corrector de Microsoft Word, y lo más habitual era que señalara un error de concordancia que se había escapado a mi radar sintáctico. Pero incluso los mejores programas no son lo suficientemente listos como para remitirse a árboles sintácticos fiables, así que los escritores no pueden prescindir de la tarea de tener siempre en mente la sintaxis independientemente de sus procesadores de textos. En la lista de errores de concordancia que hemos recabado, por ejemplo, las últimas dos frases aparecen en mi pantalla sin indicación alguna de que sean errores.

Intercalar sintagmas explicativos en un árbol sintáctico es solo una de las muchas formas de alejar el sujeto del verbo. Otra es el proceso gramatical que inspiró al lingüista Noam Chomsky para proponer su famosa teoría según la cual los árboles sintácticos de una oración pueden transformarse al entrar en juego lo que se conoce como la «estructura profunda», en la que un sintagma puede variar de posición, generando un árbol sintáctico levemente alterado en la estructura superficial.[82] Este proceso es responsable, por ejemplo, de algunas preguntas con pronombres, tales como «¿A quién quieres?» o «¿Qué camino cogió?». En la estructura profunda, el pronombre aparece en una posición que uno esperaría en una frase normal, en este caso tras el verbo ‘amar’, como en «*I love Lucy*». El movimiento sintáctico provoca entonces que el pronombre pase a ocupar el principio de la oración, dejando un vacío (subrayado en el diagrama de la estructura superficial). (De ahora en adelante,

mantendré los diagramas limpios, omitiendo las etiquetas y las ramas innecesarias).

Comprenderemos la cuestión llenando mentalmente el vacío con el sintagma que hemos trasladado. El «¿A quién quieres?» («*Who do you love?*») de la estructura superficial es tanto como el *«¿Tú quieres a quién?» de la estructura profunda, donde se mantiene el orden sintáctico.



El movimiento sintáctico también genera una construcción común denominada cláusula de relativo, como en «El espía que vino del frío no sonreía» o «La

mujer que yo quiero no necesita bañarse cada noche en agua bendita». Una cláusula de relativo es una cláusula con un vacío (el antecedente lo completa en la estructura profunda) que modifica un sintagma nominal anterior. La posición del vacío indica el papel que el sintagma modificado desempeña en la estructura profunda; para entender la cláusula de relativo, mentalmente completamos ese blanco. Así: «El espía no sonreía», «El espía vino del frío» > «El espía que [el espía] vino del frío no sonreía»; «Yo quiero a una mujer», «La mujer no necesita bañarse cada noche en agua bendita» > «La mujer que yo quiero no necesita bañarse cada noche en agua bendita».

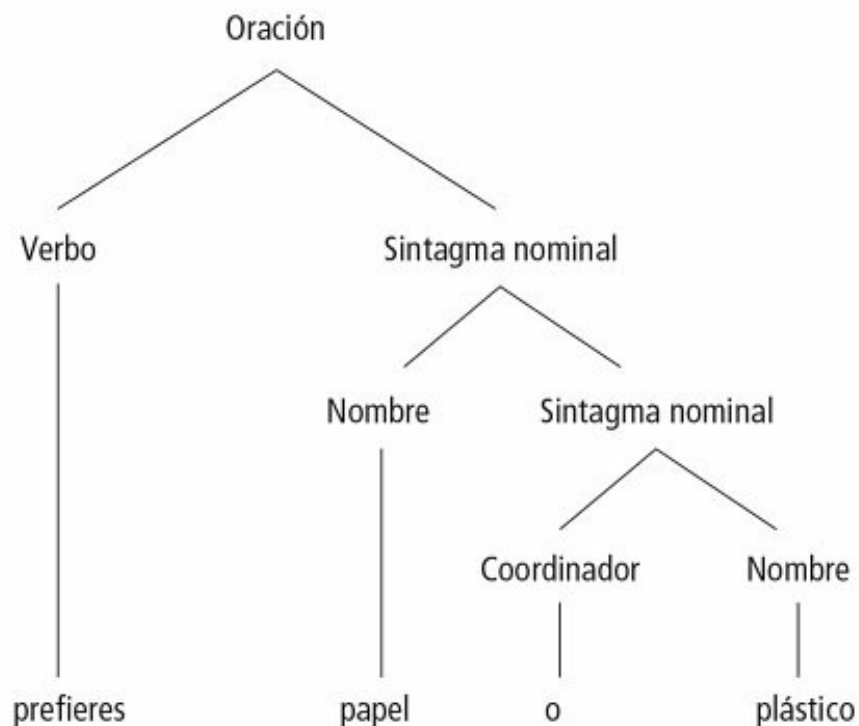
La distancia entre los vacíos de la estructura superficial y los elementos que completan la estructura profunda puede resultar peligrosa, tanto para el escritor como para el lector. Cuando estamos leyendo y nos topamos con uno de esos sustitutos o uno de los vacíos de la estructura superficial, tenemos que acudir a la estructura profunda y mantenerlo en la memoria mientras nos enfrentamos a todo el material que aparece posteriormente, hasta que localizamos el vacío para que lo rellene esa palabra.[83] Con frecuencia ese esfuerzo es excesivo para que pueda manejarlo nuestra memoria de corto alcance, y nos vemos distraídos por las palabras incrustadas:

El impacto, que según predicen las teorías económicas estamos condenados a sufrir _____ antes o después, podrían ser enormes.

¿Has visto el error? Es obvio que el verbo principal debe coordinarse con el singular de «el impacto». El error es tan evidente como «Yo no quiere galletas». Pero la tensión a la que sometemos la memoria podría hacer que se nos colara el fallo [aunque en español este tipo de errores es infrecuente, debido a los constantes «recuerdos» de coordinación de las marcas de género y número en sustantivos, adjetivos, verbos, artículos, demostrativos, posesivos, etc].

La concordancia es uno de los variopintos modos en los que una rama de un árbol sintáctico puede exigir lo que debe ir en otra rama. Esta exigencia sintáctica se denomina en la gramática generativa ‘rección’ (de ‘regir’), y afecta también al modo en que otras partes del discurso, por ejemplo los verbos o los adjetivos, exigen las características de sus complementos.

Decimos que «hacemos la cama» o «hacemos planes»; sin embargo, aunque «esbozamos planes», no «esbozamos la cama». [En castellano tenemos, entre otras curiosidades, verbos que pueden regir CD o no, porque pueden ser transitivos e intransitivos en la misma frase: «Subieron los precios» («Ellos subieron los precios», o «Los precios subieron»)]. Al mismo tiempo, distinguimos entre «dejar leer el periódico» y «dejar de leer el periódico». Algo puede «ser idéntico a» otra cosa, pero debe «coincidir con» ella. Las palabras ‘idéntico, -a’ y ‘coincidir’ exigen distintas preposiciones. Buena parte de los errores se deben al hecho de no observar cuidadosamente cada rama de la coordinación. Una coordinación, tradicionalmente llamada conjunción, es un sintagma compuesto a su vez de dos o más sintagmas que están unidos por un término coordinador («la tierra de la libertad y el hogar de los valientes», «papel o plástico») o se unen mediante comas «piedra, papel o tijera» o «preparados, listos, ¡ya!».



En una coordinación, cada uno de los sintagmas tiene que funcionar en esa posición por sí mismo, como si los otros sintagmas de la coordinación no existieran, y deben tener la misma función (objeto directo, modificador, etc).

«¿Prefieres papel o plástico?» es una oración perfecta porque uno puede decir «¿Prefieres papel?», con ‘papel’ como objeto de ‘preferir’, y también se puede decir «¿Prefieres plástico?», con ‘plástico’ como objeto de ‘preferir’. «¿Prefieres plástico o convenientemente?» es una oración agramatical, porque «convenientemente» es un adverbio y la coordinación *suele* establecerse con palabras de la misma clase o con sintagmas de la misma clase; ‘convenientemente’, aunque es adverbio, no modifica al verbo. «¿Prefieres convenientemente?». Nadie podría jamás cometer este error, debido a la escasa conexión semántica entre el adverbio y el verbo, y en cualquier caso resulta un error flagrante. Hay algunas restricciones en las coordinaciones, por ejemplo, con los determinantes átonos: *«Voy a coger mis y tus libros» («Voy a coger mis libros y los tuyos»). También tenemos la coordinación heterocategorial, con adverbios + grupos preposicionales («Lo hizo lentamente y con mucho esfuerzo») o adjetivos + oraciones de relativo («Se están dando situaciones preocupantes y cuyo fin nadie conoce») [ejemplos de *NGLE*, RAE].

Otro peligro de olvidar la estructura sintáctica es lo que se denomina «asignación de caso». El «caso» es el aderezo de un sintagma nominal con un marcador que advierte de su función gramatical, como la del nominativo para los sujetos, el genitivo para los determinativos (la función erróneamente denominada «poseedor» en las gramáticas tradicionales) y el acusativo para objetos directos, complementos preposicionales y todo lo demás. En inglés, el caso se aplica principalmente a los pronombres. Cuando el Monstruo de las Galletas, Triki, dice «Mí quiere galleta» y Tarzán dice «Yo Tarzán, tú Jane», están utilizando pronombres en distintos casos. En el caso de Triki, está utilizando el preposicional u oblicuo, cuando debería utilizar el nominativo o recto; en el caso de Tarzán, lo que falla es la ausencia del verbo; en inglés dice: «*Me Tarzan*», con lo que utiliza el acusativo en vez del nominativo (*I*, ‘yo’). Los pronombres nominativos en español son ‘yo’, ‘tú’, ‘vos’ (Hispanoamérica), ‘él’, ‘ella’, ‘ello’, ‘nosotros’, ‘nosotras’, ‘vosotros’, ‘vosotras’, ‘ellos’ y ‘ellas’. Los pronombres de acusativo son: ‘me’, ‘te’, ‘lo’, ‘la’, ‘se’, ‘nos’, ‘os’, ‘los’, ‘las’, ‘se’. Los pronombres de dativo son: ‘me’, ‘te’, ‘le’, ‘se’, ‘nos’, ‘os’, ‘les’, ‘se’. Y los pronombres de caso preposicional

u oblicuo son: ‘mí’, ‘conmigo’, ‘ti’, ‘vos’, ‘contigo’, ‘él’, ‘ella’, ‘sí’, ‘consigo’, ‘nosotros’, ‘nosotras’, ‘vosotros’, ‘vosotras’, ‘ellos’, ‘ellas’ y ‘sí’.

Aparte del Monstruo de las Galletas y de Tarzán, la mayoría de los hablantes eligen intuitiva y correctamente el caso cuando un pronombre tiene que situarse en el esquema sintáctico. [En todo caso, no ocurre así siempre en español, donde los hablantes de amplias regiones peninsulares tienen graves problemas para identificar si deben utilizar el acusativo o el dativo de tercera persona. Estas dificultades, que se daban ya en latín, se denominan laísmo, loísmo y leísmo. El leísmo es el uso de las formas de dativo (‘le’, ‘les’) en lugar de las de acusativo. El laísmo es el uso de las formas femeninas de acusativo por las de dativo, y en el loísmo las formas masculinas de acusativo se reemplazan por las de dativo].

Aunque la conciencia sintáctica puede contribuir a que un escritor cometa menos errores (y, como hemos visto, a hacerle la vida más fácil a sus lectores), no estoy sugiriendo que se dibujen los diagramas sintácticos de todas las frases. Ningún escritor hace eso. Ni estoy sugiriendo que se deban formar imágenes mentales de los árboles sintácticos mientras se escribe. Los diagramas solo son un medio para llamar la atención sobre los elementos cognitivos que se activan en la mente y que se conciertan a la hora de componer una oración. La experiencia consciente de «pensar con árboles sintácticos» no es como la de mirar árboles en un parque; es una sensación más etérea, de aprehender cómo las palabras se agrupan en oraciones y sintagmas y cómo determinados elementos suelen concentrarse en los principios de esas frases mientras que suelen olvidarse el resto de los elementos. Como con cualquier forma de autosuperación intelectual, uno debe aprender a volver la mirada hacia dentro, concentrarse en los procesos que habitualmente se desarrollan automáticamente e intentar tomar el control para poder aplicarlos concienzudamente.

Una vez que el escritor ha conseguido que las partes de una frase estén bien coordinadas y ajustadas en el árbol sintáctico, la siguiente cuestión es saber si el lector puede reproducir ese árbol, lo cual es absolutamente necesario. Al contrario de lo que ocurre en los lenguajes de programación, donde los corchetes y los paréntesis que delimitan las expresiones se teclean realmente

como una sucesión o un hilo de la narración, para que todo el mundo pueda verlo, la estructura ramificada del inglés y del resto de lenguas del mundo tiene que deducirse a partir del ordenamiento y la morfología de las palabras, únicamente. Esto implica dos exigencias en el lector. La primera es encontrar las ramas correctas, un proceso llamado en inglés *parsing* y que equivale a un análisis sintáctico o gramatical. La segunda es mantenerlas en la memoria el tiempo suficiente como para comprender el significado: en ese momento el texto puede olvidarse y el significado se integra en la red de conocimiento de la memoria a largo plazo.[84]

Cuando el lector deambula a través de una oración, recorriendo con el dedo una palabra tras otra, no solo está enhebrando una sucesión de cuentas en un hilo. Está también elaborando las ramas de un árbol sintáctico. Cuando lee la palabra ‘el’, por ejemplo, ya sospecha que a continuación seguramente se encontrará un sustantivo (o una palabra que actúe como un sustantivo, como un infinitivo, por ejemplo). Así pues, puede anticipar los diferentes tipos de palabras que pueden completar la frase; en este caso, con toda probabilidad será un sustantivo. Cuando llega la palabra (pongamos por caso, ‘gato’), el lector puede colocar la palabra en su rama correspondiente.

Por eso, cada vez que un escritor añade una palabra a una frase, no está imponiendo una, sino dos exigencias cognitivas al lector: comprender la palabra y colocarla en su lugar adecuado del árbol sintáctico. Esta doble exigencia es una justificación decisiva para la primera norma de estilo: «Evita las palabras superfluas». A menudo descubro que cuando un editor implacable me obliga a recortar un artículo para que se ajuste a un determinado número de caracteres o al tamaño de columna, la calidad de mi prosa mejora como por arte de birlibirloque. La brevedad es el alma del ingenio, y de muchas otras virtudes en el arte de la escritura.

El truco consiste en averiguar qué palabras son superfluas o innecesarias. Suele ser sencillo. Una vez que uno se impone la tarea de identificar las palabras innecesarias, es sorprendente la cantidad de ellas que se pueden encontrar. Se dará con una cantidad alucinante de sintagmas que se caen de las manos y que los están engordando con palabras que no hacen más que molestar al lector sin aportar ningún contenido. Buena parte de mi vida profesional

consiste en leer frases como esta:

Los participantes de nuestro estudio revelan una pronunciada tendencia a ser más variables que los casos normativos, aunque esta tendencia puede deberse en parte al hecho de que los individuos con mayor capacidad de valores cognitivos son más variables en sus respuestas a los cuestionarios de personalidad.

«Una pronunciada tendencia a ser más variables». ¿Existe realmente una diferencia importante entre «mostrar una pronunciada tendencia a ser más variable» y la fórmula, más sencilla, «ser más variable»? (tres palabras de tres niveles en un árbol de siete ramas frente a ocho palabras de seis niveles en veinte ramas del árbol sintáctico). Aún peor, «esta tendencia puede deberse en parte al hecho de que» carga al lector atento con diez palabras más, siete niveles y más de veinte ramas en el árbol sintáctico. ¿Y el contenido? Aproximadamente cero. La oración de cuarenta y siete palabras puede reducirse a poco más de una veintena, con lo cual se podan las ramas del árbol sintáctico claramente.

Nuestros participantes son más variables que los casos normativos, tal vez porque la gente más lista responde de modo más variable a los cuestionarios de personalidad.

He aquí unas cuantas frases con obesidad mórbida, junto con otras alternativas más esbeltas y delgadas que significan lo mismo:[85]

hacer aparición con	aparecer con
es capaz de ser	puede ser
está dedicado a proporcionar	proporciona
en el caso de que	si
es imperativo que nosotros	debemos
propiciar la organización de	organizar
favorecer significativamente el proceso de	acelerar
con una base diaria	diariamente
con el propósito de	para

en la circunstancia de	sobre
a la vista del hecho de	ya que
debido al hecho de que	porque
relativo al tema de	respecto a
tener un impacto facilitador	ayudar
tener grave carencia de	necesitar
en el momento en el que	cuando
se observa ampliamente que XX	XX

Se dan varios tipos de verborreas que deben ser objetivos fijos de la tecla de borrado. Los verbos con poca carga semántica o deslexicalizados (a veces denominados también verbos de apoyo), como ‘hacer’, ‘dar’, ‘echar’, ‘tener’ o ‘tomar’, habitualmente no hacen sino provocar la aparición de sustantivos zombis, como en el caso de «hacer aparición» o «dar un salto». ¿Por qué no utilizar el verbo que ha sido abducido por el zombi, como ‘aparecer’ y ‘saltar’? Las frases que comienzan con ‘Es’ o con ‘Hay’ son candidatas a la liposucción: «Hay una competición entre distintos grupos por los recursos» es exactamente igual a «Los grupos compiten por los recursos». Otros grupos de grasa verbal incluyen metaconceptos que ya succionamos en el capítulo 2, como ‘asunto’, ‘perspectiva’, ‘tema’, ‘proceso’, ‘base’, ‘factor’, ‘nivel’ o ‘modelo’.

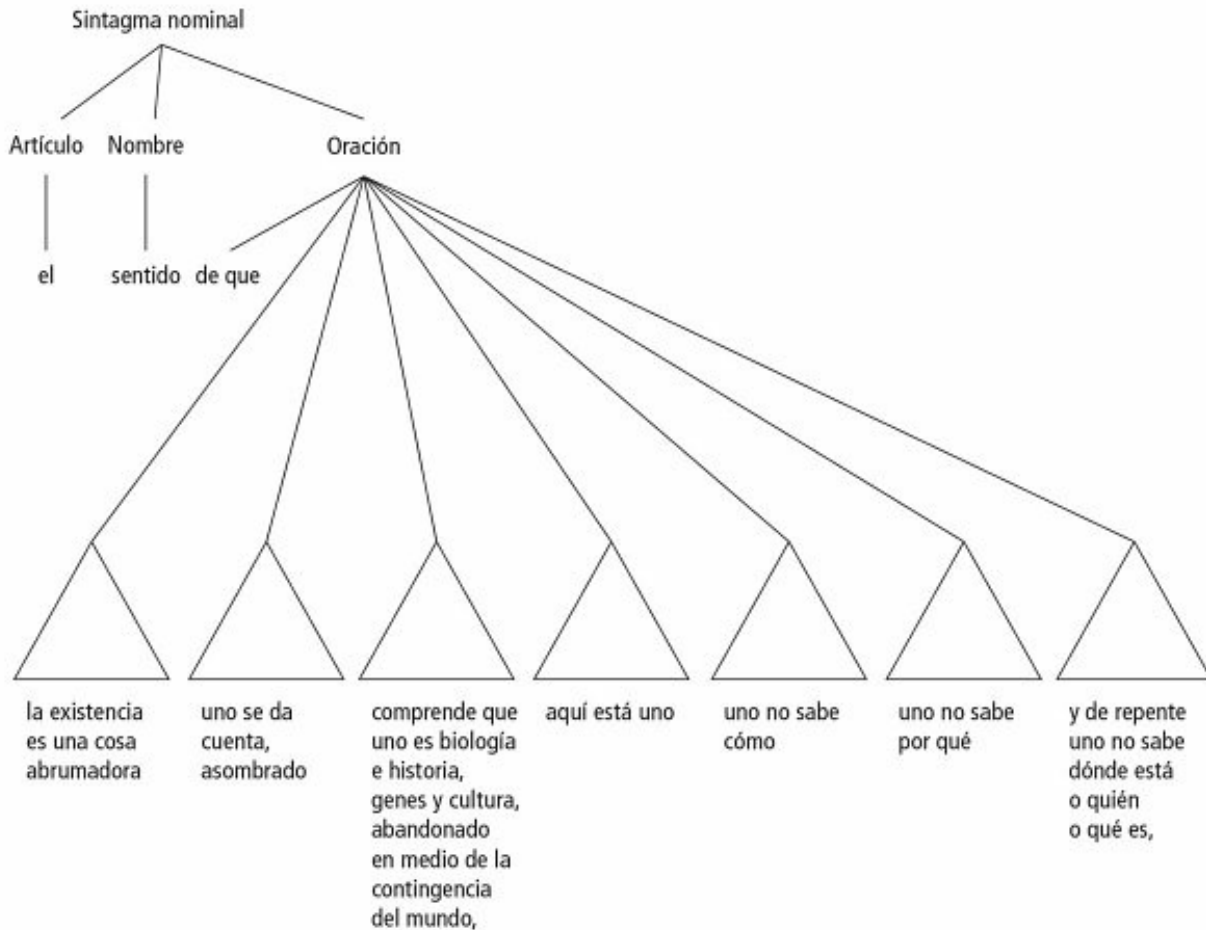
Prescindir de las palabras innecesarias, desde luego, no significa que haya que eliminar todas y cada una de las palabras que son redundantes en el contexto. Como veremos, muchas palabras prescindibles pueden ganarse su permanencia al evitar que el lector pueda equivocarse mientras navega a través de la oración. Otras simplemente contribuyen al ritmo de la frase, lo cual también puede favorecer que la oración sea más comprensible para el lector. Omitir esas palabras sería llevar demasiado lejos la primera regla estilística. Hay un chiste sobre un vendedor ambulante que decidió adiestrar a su caballo para que tirara del carro sin comer. «Primero le di de comer cada dos días, y fue bien. Luego le di de comer cada tres días. Y luego cada cuatro días. Y estaba a punto de conseguir que comiera solo una vez a la semana... ¡y

se me murió!».

El consejo de eliminar las palabras superfluas o innecesarias no debería confundirse con el edicto puritano de que todos los escritores deben recortar todas las frases para que sean lo más breves, escuetas y abstemias posible. Ni siquiera los escritores que se vanaglorian de su proverbial claridad hacen eso. La razón es que la dificultad de una frase no depende de su contabilidad, sino de su *geometría*. Los buenos escritores a menudo emplean frases muy largas, y las adornan con palabras que son, estrictamente hablando, innecesarias. Pero las mantienen y las ordenan de tal manera que el lector pueda asimilarlas secuencialmente, sintagma a sintagma, y así cada uno de ellos aportará una estructura conceptual concreta.

Examinemos ahora este extracto de unas 350 palabras; se trata de un soliloquio de una novela de Rebecca Goldstein.[86]

Así pues: al final uno llega a comprender que el sentido de la existencia es sencillamente una cosa *abrumadora*, uno se da cuenta de ello, asombrado, y comprende que uno es biología e historia, genes y cultura, abandonado en medio de la contingencia del mundo, y de que uno no sabe cómo, uno no sabe por qué, y de repente uno no sabe dónde está o quién o qué es, y todo lo que uno sabe es que uno es parte de ello, una parte consciente e importante de ello, generado y mantenido en la existencia de un modo que apenas se puede comprender, consciente en todo momento de ello, desde luego, de su existencia, de su plenitud, de su gran amplitud y de su intrincada pulsión, y uno quiere vivir de un modo que al menos le haga justicia, uno quiere ampliar su alcance tanto como sea posible e incluso más allá, para vivir la vida de un modo que se ajuste al privilegio de ser parte de ella y consciente de ese torbellino infinito, glorioso y brutal, un torbellino en el que se encuentra, de un modo tan improbable, una psicóloga de las religiones llamada Cass Seltzer, quien, movida por potencias que estaban más allá de sus dominios, hizo algo más improbable que todas las improbabilidades que constituían su improbable existencia, hizo algo que le concedió poder sobre la vida de otra persona, una vida mejor, una vida más brillante, una vida que superaba todas las que había podido anhelar en las profundas y oscuras simas de sus deseos más...



A pesar de su longitud y de su exuberancia léxica, resulta fácil seguir la oración, porque el lector nunca tiene que mantener un sintagma en suspensión, en la memoria, durante mucho tiempo hasta que nuevas palabras llegan en su auxilio. El árbol sintáctico se ha conformado para repartir la carga cognitiva en el tiempo con la ayuda de dos tipos de ramificaciones sintácticas. Una es una estructura plana, en la cual una serie de cláusulas en general sencillas se concatenan una al lado de la otra con conjunciones (y) o con comas. Las palabras que aparecen después de los dos puntos, por ejemplo, consisten principalmente en una larga cláusula que abarca otras siete cláusulas (en el diagrama representadas como triángulos) que abarcan distintas extensiones, de unas cuantas palabras a más de veinte.

Las cláusulas más largas, la tercera y la última, también son árboles planos, y cada uno está compuesto por sintagmas unidos mediante comas o conjunciones.

Incluso cuando la estructura de la oración se complica más, el lector puede dominar el árbol sintáctico, porque su geometría es principalmente final (*right-branching*). En un árbol de geometría final, el sintagma más complejo subordinado a otro sintagma siempre aparece al final (a la derecha), esto es, colgando de la rama situada más a la derecha. Esto significa que cuando el lector tiene que enfrentarse a un sintagma complicado, la tarea de analizar todos los otros sintagmas ya está hecha, y que puede concentrar toda su energía mental en esa. El siguiente sintagma, que pertenece a la versión original en inglés, «*to live one's life in a way commensurate with the privilege of being a part of and conscious of the whole reeling glorious infinite sweep*» (para vivir la vida de un modo que se ajuste al privilegio de ser parte de ella y consciente de ese torbellino infinito, glorioso y brutal), se distribuye a lo largo de un eje diagonal, indicando que es casi totalmente una estructura de sintagmas finales.

Las únicas excepciones, allí donde el lector tiene que analizar una estructura en cascada antes de que el sintagma superior se cierre, son los dos elementos más literarios señalados con triángulos (los elementos coordinados).

El inglés es una lengua predominantemente final (con los elementos decisivos situados al final, a la derecha de las estructuras sintácticas y gramaticales), al contrario que otras, como, por ejemplo, el japonés o el turco, de modo que la sintaxis de carácter final es casi connatural a los escritores. [Esto ocurre en inglés: en español la flexibilidad es mucho mayor y ello se debe a que las marcas morfosintácticas son mucho más abundantes, de modo que el lector siempre está *viendo* el árbol y resulta más improbable perder el hilo sintáctico]. En tanto el modificador sea corto, no representa ninguna dificultad para el lector. Pero si se alarga demasiado, puede forzar al lector a retener una calificación compleja antes de que tenga ni la más remota idea de lo que está calificando. En la siguiente frase, el lector tiene que *analizar* sintácticamente más de una treintena de palabras antes de que llegue a la parte que le cuenta de qué trata la frase, concretamente, los «actores políticos»:[87]

Dado que la mayoría de los estudios existentes han examinado solo una etapa aislada de la cadena de suministros, por ejemplo, la productividad en las granjas, o la eficiencia en

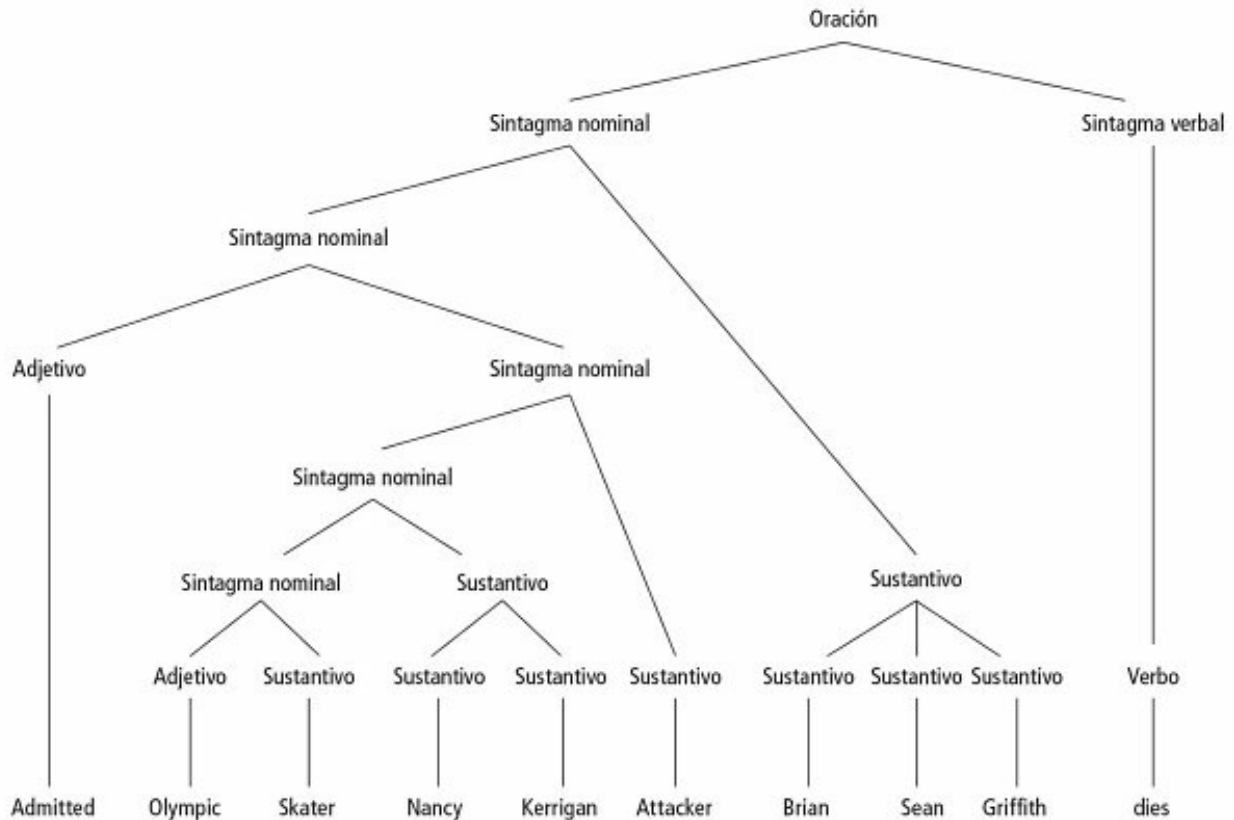
los mercados agropecuarios, aisladamente del resto de la cadena de suministros, los actores políticos han sido incapaces de establecer por qué los problemas identificados en esas primeras etapas de la cadena de suministros se formulan e interrelacionan con los problemas en el resto de la cadena de suministros.

Pero si las ramificaciones son muy floridas, o si las ramas están subordinadas unas respecto a otras, una estructura de geometría inicial puede darle al lector un buen dolor de cabeza. Los ejemplos más evidentes son los posesivos reiterativos como en «*my mother's brother's wife's father's cousin*» (la prima del padre de la mujer del hermano de mi madre). Las estructuras de geometría inicial son habituales en los escritos periodísticos y los titulares en inglés. A continuación, un titular que informaba sobre la muerte de un hombre que había conseguido sus quince minutos de fama en 1994 por pergeñar un complot para meter a Tonya Harding en el equipo olímpico estadounidense mediante la argucia de partirle las piernas a su rival.

Admitted Olympic Skater Nancy Kerrigan Attacker Brian Sean Griffith Dies

(El agresor confeso de la patinadora olímpica Nancy Kerrigan, Brian Sean Griffith, muere)

Un bloguero escribió una entrada que se titulaba «El escritor de titulares del obituario del agresor confeso de la patinadora olímpica Nancy Kerrigan, Brian Sean Griffith, podría haber sido un poco más claro». La falta de claridad en el primer titular es el resultado de la geometría inicial (*left-branching*); tiene una estructura ramificada a la izquierda (todo lo anterior a 'muere') que a su vez contiene otra ramificación (todo lo anterior a Brian Sean Griffith), que a su vez contiene toda la ramificación de Nancy, etc.[88]



Los lingüistas anglosajones dicen que estas construcciones son «*noun piles*» (montones de nombres). He aquí otros ejemplos proporcionados por los corresponsales del foro *Language Log*:

Nude Pic Row Vicar Resigns (El vicario coleccionista de imágenes pornográficas dimite).

Texting Death Crash Peer Jailed (La pareja de la víctima del accidente mortal, encarcelada).

Ben Douglas Bafta Race Row Hairdresser James Brown "Sorry" (El peluquero James Brown pide perdón por su presentación racista de Ben Douglas en los Bafta).

Fish Foot Spa Virus Bombshell (La pedicura con peces esconde un virus peligroso).

China Ferrari Sex Orgy Death Crash (Una orgía sexual en un Ferrari acaba en un accidente mortal en China).

La mejor manera de explicar la diferencia que hay entre los diagramas planos, los de geometría final y los de geometría inicial aparece en el siguiente

trabalenguas de los cuentos del doctor Seuss, *Fox in Socks* (El zorro con calcetines), que utiliza una cláusula plana con tres ramas, cada una de las cuales contiene una breve cláusula de geometría final y la transforma en un sintagma nominal único de geometría inicial: «*When beetles fight these battles in a bottle with their paddles and the bottle's on a poodle and the poodle's eating noodles, they call this a muddle puddle tweetle poodle beetle noodle boottle paddle battle*» (Cuando los escarabajos entablan esas batallas en una botella con unos cucharones y la botella está encima de un caniche y el caniche está comiendo fideos, esto se llama batalla cucharona botellera fideística escarabajera encanichera retorcida aguada y embarrada).

Por muchos añadidos iniciales o finales que pueda tener la batalla, en ningún momento las estructuras añadidas enturbian lo suficiente el significado del sustantivo, se encuentre al principio o al final. En 1950 el lingüista Robert A. Hall escribió un libro titulado *Leave Your Language Alone* (Dejad la lengua en paz). Según la leyenda lingüística, le hicieron una reseña crítica negativa titulada *Leave Leave Your Language Alone Alone* (Deja deja la lengua en paz en paz). Se le propuso al autor que hiciera una réplica y escribió un artículo titulado, obviamente, «Deja deja deja la lengua en paz en paz en paz».

Desafortunadamente, esto solo es una leyenda; el título recurrente fue una invención del lingüista Robin Lakoff para una sátira de una publicación especializada.[89] Pero hay algo interesante que puede extraerse de esa historia: es una oración con múltiples elementos incrustados en el centro, y aunque es perfectamente gramatical, no hay humano que pueda discernirla sintácticamente de un vistazo.[90] Aunque estoy seguro de que el lector puede comprender la explicación de por qué la secuencia de «Deja deja deja la lengua en paz en paz en paz» constituye un árbol sintáctico correcto, es difícil comprenderlo secuencialmente. El cerebro empieza a colapsar en cuanto se encuentra con la sucesión inicial de «Deja deja deja» y estalla definitivamente cuando llega a la sucesión de «en paz en paz en paz» del final.

Las construcciones lingüísticas subordinadas o emplazadas de modo que sorprendan al lector u oyente no se utilizan solo en los chistes; a menudo son el diagnóstico para definir lo que entendemos como sintaxis «enrevesada» o «tortuosa». He aquí un ejemplo de un editorial de 1999 sobre la crisis de

Kosovo (titulado: «Directamente al objetivo: procesar a Milosevic»), redactado por el senador y excandidato a la presidencia Bob Dole:[91]

La perspectiva de que derrotar a un ejército serbio de tercer nivel que por tercera vez en una década está atacando brutalmente a civiles apenas merece la pena el esfuerzo no está basada en una falta de comprensión de lo que está ocurriendo sobre el terreno.

Como ocurría con «Deja deja deja la lengua en paz en paz en paz», esta frase acaba de un modo desconcertante, con tres sintagmas parecidos y sucesivos: «está atacando brutalmente a civiles», «apenas merece la pena el esfuerzo» y «no está basada en una falta de comprensión». Solo con un diagrama podremos averiguar qué quiere decir. La frase original era «*The view that beating a third-rate Serbian military that for the third time in a decade is brutally targeting civilians is hardly worth the effort is not based on a lack of understand of what is occurring on the ground*». Y este es el análisis sintáctico de la misma...

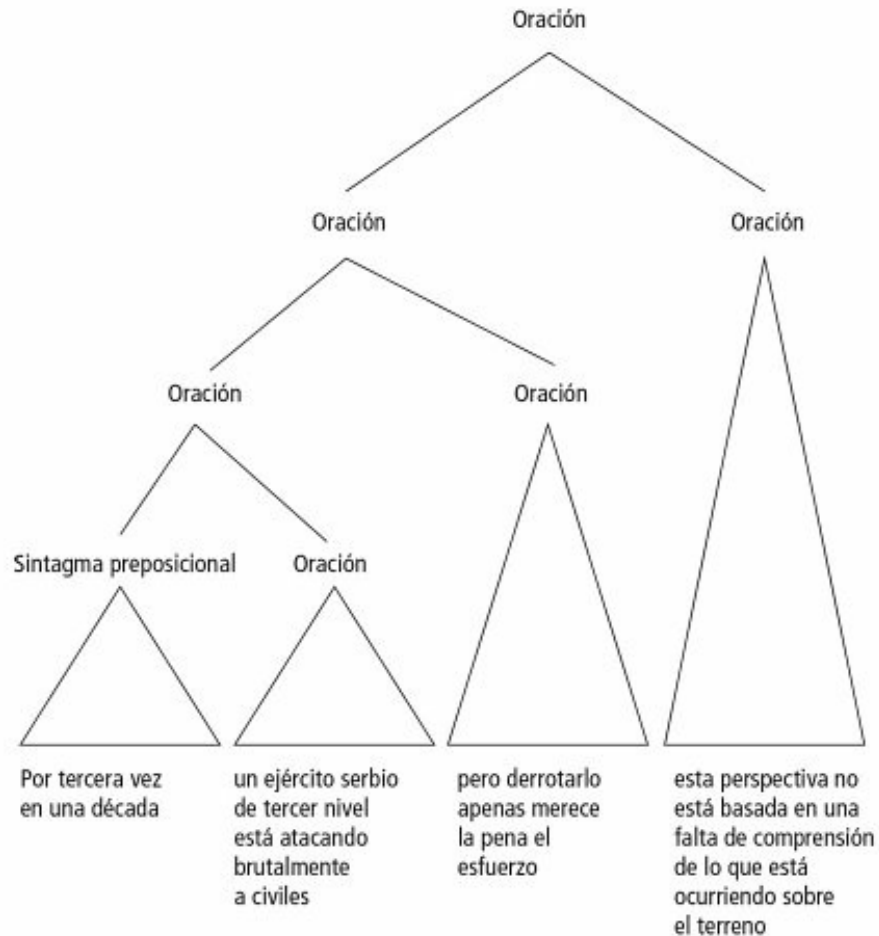
El primero de esos sintagmas, «está atacando brutalmente a civiles», es el que está más profundamente subordinado en el árbol; forma parte de una cláusula de relativo que modifica a «ejército serbio de tercer nivel». El sintagma completo («el ejército que está atacando a civiles») es el objeto del verbo ‘derrotar’. Y ese sintagma («derrotar a un ejército») es el sujeto de una frase cuyo predicado es el segundo de los sintagmas señalados: «apenas merece la pena el esfuerzo». A su vez, la oración pertenece a una cláusula que enuncia el contenido del sustantivo ‘perspectiva’. El sintagma nominal que contiene esa ‘perspectiva’ es el sujeto del tercer sintagma verbal descrito: «no está basada en una falta de comprensión».

De hecho, el sufrimiento del lector comienza bastante antes de que llegue a esa sucesión de sintagmas subordinados unos respecto a otros. Mediada la oración, mientras el lector se está haciendo una composición sintáctica mental de las cláusulas subordinadas, tiene que arreglárselas para averiguar qué demonios está haciendo el «ejército serbio de tercer nivel», cosa que solo podrá descubrir cuando llegue al sintagma «está atacando brutalmente a civiles», que se encuentra después de una consideración temporal («por tercera vez en una década»); el nexo entre ambos términos se muestra con una

flecha curvada en el diagrama. Los aparentes vacíos sintácticos deben completarse y esta es una tarea que surge y que hay que recordar cuando una cláusula de relativo introduce un sustantivo y deja al lector sin saber qué papel va a desempeñar hasta que encuentra el hueco correspondiente. Y mientras el lector lo busca o lo averigua, se van acumulando nuevos materiales lingüísticos («por tercera vez en una década»), con lo cual resulta bastante fácil perder el hilo a la hora de componer toda la secuencia.

¿Cómo podemos arreglar esta frase? Si uno insiste en mantenerla como una frase única, se puede empezar, por ejemplo, desmembrando cada subordinada, colocándolas no dentro, sino al lado de la que la contiene, convirtiendo así una secuencia de subordinación profunda en una secuencia relativamente más plana. Esto nos daría aproximadamente el siguiente resultado: «Por tercera vez en una década, un ejército serbio de tercer nivel está atacando brutalmente a civiles, pero derrotarlo apenas merece la pena el esfuerzo; esta perspectiva no está basada en una falta de comprensión de lo que está ocurriendo sobre el terreno».

No es una gran frase, desde luego, pero ahora que el árbol sintáctico es más plano uno puede ver cómo desarrollar todas las ramas y convertirlas en oraciones separadas. Dividir el texto en dos (o en tres o en cuatro) partes a menudo es el mejor modo de controlar una frase que ha crecido descontroladamente. En el siguiente capítulo, que trata de secuencias de frases más que de frases individuales, veremos cómo se hace.



¿Qué lleva a un escritor a redactar sus textos con este tipo de sintaxis tan tortuosa? Esto sucede cuando se coloca oración tras oración y sintagma tras sintagma en el orden en el que se le van ocurriendo a uno. El problema es que el orden en el que se le ocurren las ideas al escritor es diferente al orden en el que un lector puede recibirlas o recuperarlas. Es la versión sintáctica de la maldición del conocimiento. El escritor puede ver los nexos entre los distintos conceptos en su red interna de conocimientos, pero ha olvidado que el lector necesita reconstruir un árbol sintáctico ordenado para descifrar el texto a partir de una retahíla de palabras.

En el capítulo 3 comentamos dos maneras de mejorar la prosa —enseñando un borrador a alguien, y volviendo a él después de un tiempo durmiendo en el cajón—, y ambos métodos pueden permitir que el escritor descubra esa sintaxis laberíntica antes de que llegue a los lectores. Aún hay un tercer truco

que ha sido utilizado desde antaño: leer el texto en voz alta. Aunque el ritmo del habla no es el mismo que el de las arborescencias sintácticas, está relacionado con ellas de un modo sistemático, de modo que si uno tropieza cuando está recitando una frase, ello puede significar que también está dando bandazos con una sintaxis traicionera. Leer un borrador, aunque sea murmurándolo, también obliga a anticipar lo que los lectores estarán haciendo cuando intenten descifrar vuestra prosa. Algunas personas se sorprenden ante este consejo, porque piensan en esa monserga de las empresas de lectura rápida que enseñan a los lectores a ir directamente de lo impreso al pensamiento. Tal vez también recuerden el estereotipo de la cultura popular en el que los lectores poco avezados mueven los labios cuando leen. Pero algunos experimentos han demostrado que incluso los lectores más dotados tienen una pequeña voz que ronronea en sus cabezas continuamente.[92] Lo contrario no tiene por qué ser cierto —uno puede desplazarse a toda velocidad por un texto propio que, para los demás, es una tortura—, pero los textos que resultan difíciles de declamar con casi toda seguridad serán difíciles de comprender.

Anteriormente ya hemos mencionado que conservar las ramas del árbol sintáctico en la memoria es uno de los dos retos cognitivos para analizar una oración. El otro reto es definir las ramas correctas, esto es, deducir cómo se supone que las palabras se unen en sintagmas y oraciones. Las palabras no vienen con etiquetas como «Yo soy un sustantivo» o «Soy un verbo». Ni existe ninguna frontera delimitada en el papel que señale dónde termina una oración y comienza otra. El lector tiene que suponerlo, y es labor del escritor asegurarse de que esas suposiciones son correctas. Pero no siempre ocurre así. Hace unos años un miembro de cierta asociación de alumnos de Yale publicó lo siguiente:

Estoy coordinando un gran certamen para la Universidad de Yale que se titula «Campus-Wide Sex Week».

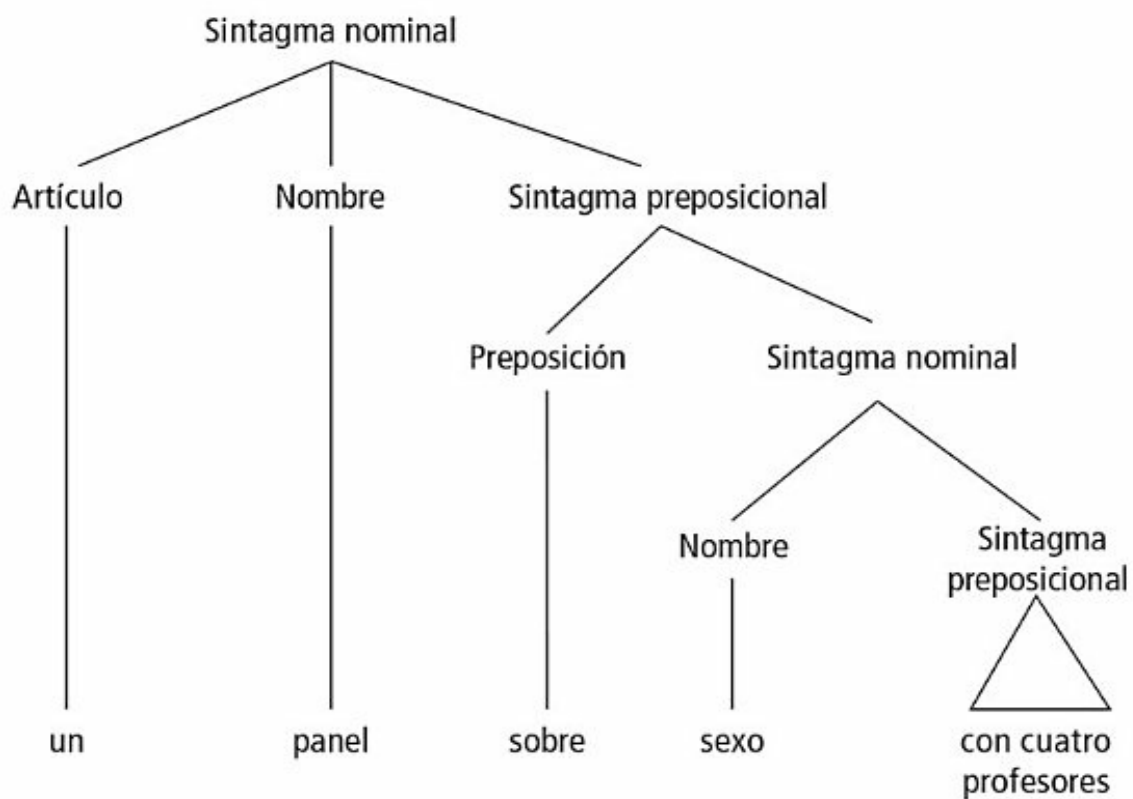
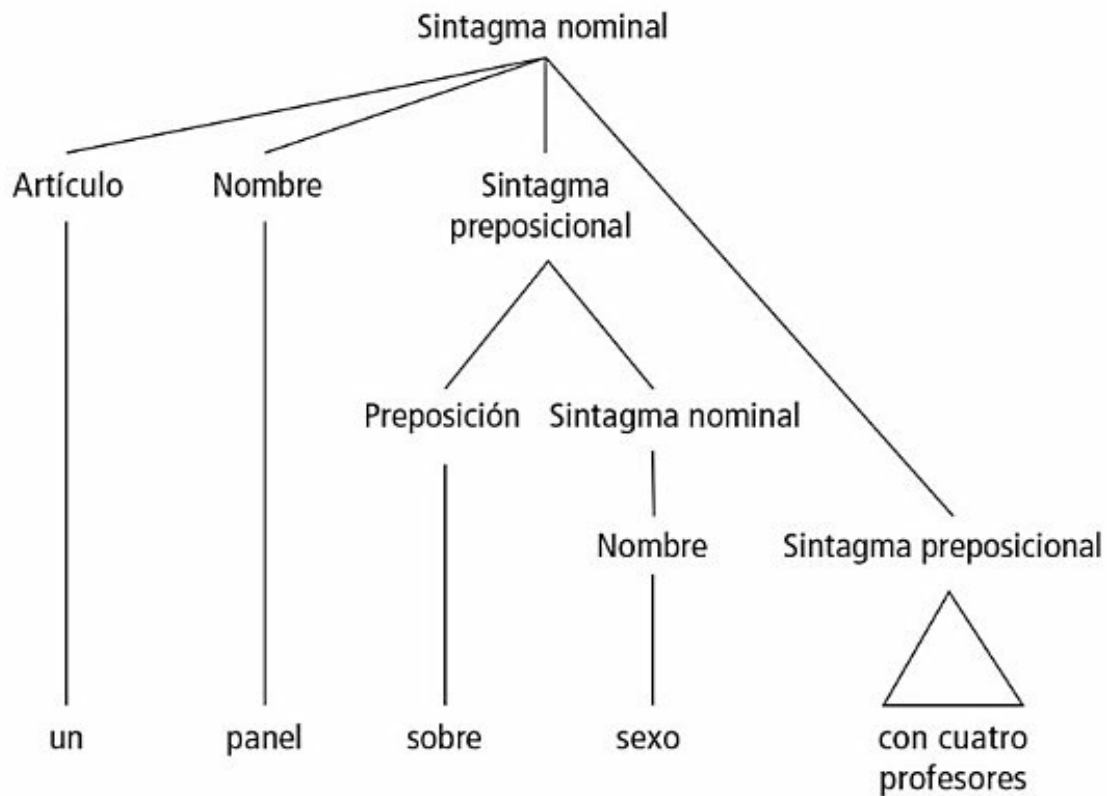
El certamen se compondrá de una serie de conferencias especializadas sobre temas como la problemática transgénero: dónde acaba un género y dónde comienza otro, la historia del amor y la historia del vibrador. Las charlas estudiantiles

versarán sobre los secretos del gran sexo, las relaciones y cómo ser un amante mejor y un panel estudiantil sobre la abstenencia [...]. Habrá un panel especializado sobre el sexo en la universidad con cuatro profesores, un festival de cine (Sex Fest 2002) y un concierto con bandas locales y bandas del campus. [...]

El certamen va a ser espectacular y todo el campus va a implicarse.

Una de las personas que leyó aquello, el escritor Ron Rosenbaum, comentó: «Lo primero que se me pasó por la cabeza leyendo aquello fue que Yale (mi amada *alma mater*) debería celebrar una Semana Gramatical en vez de una Semana Sexual. Aparte de esa *abstenencia* (a no ser que se trate de un error deliberado con la idea de sugerir que “Yale es la capital de la abstinencia universitaria”), estaba ese curioso “panel especializado sobre el sexo en la universidad con cuatro profesores”, cuya sintaxis conseguía que el asunto sonara bastante más peligroso de lo que seguramente pretendía».[93]

El coordinador estudiantil había caído de bruces en el problema de la ambigüedad sintáctica. En el caso de la *abstenencia*, el error se concentraba en una sola palabra que podía dar pie a una doble interpretación, como en los titulares: «Expertos en seguridad dicen que los pasajeros de los autobuses escolares deberían ir sujetos» o «La nueva vacuna incluye la rabia». En el caso de la ambigüedad sintáctica, no suele darse la ambigüedad en una sola palabra, sino en la interconexión de varias o de distintos elementos del árbol sintáctico. El organizador de la Sex Week de Yale olvidó poner a los cuatro profesores en la rama adecuada, la que calificaba al panel especializado: «un panel con cuatro profesores debatirá sobre el sexo en la universidad». Rosenbaum lo analizó dejando ese último elemento a la derecha, y así explicitaba sexo con los profesores.



El sintagma original era «*a panel on sex with four professors*» y todo depende del lugar que ocupe el sintagma preposicional («un panel sobre sexo con cuatro profesores» o «un panel con cuatro profesores sobre sexo»):

Las ambigüedades sintácticas están en el origen de las frecuentes meteduras de pata de los titulares periodísticos («Leyes para la protección de ardillas rechazadas por el alcalde»), informes médicos («el joven tuvo emisiones involuntarias de líquido seminal tras haber estado implicado en juegos amorosos preliminares durante varias semanas»), anuncios clasificados («Se necesita hombre para cuidar vaca que no fume ni beba»), panfletos parroquiales («La charla juvenil de esta semana versará sobre el suicidio adolescente en el sótano de la iglesia») o en las cartas de recomendación («*I enthusiastically recommend this candidate with no qualifications whatsoever*»; «Recomiendo con el mayor entusiasmo a este candidato sin ninguna cualificación en absoluto»; el chiste está en que *qualifications* significa tanto ‘cualificación’ como ‘restricción’ o ‘impedimento’).[94] Estas bromas que circulan por internet son demasiado buenas para ser ciertas, pero yo he encontrado algunos ejemplos que son totalmente verídicos y algunos colegas me han enviado otros:

Los fiscales confirmaron ayer que apelarán la sentencia de «negligencia dolosa» de un motorista que evitó la prisión tras haber sido condenado por haber matado a un ciclista dos veces.

Gianmarco celebrará sus veinte años cantando.

Un cazador adolescente ha sido condenado por asesinato en segundo grado por disparar mortalmente a un caminante en un sendero popular de Washington que confundió con un oso.

Los manipulados contribuyen a excitar Wall Street.[95]

Casi la mitad de los jóvenes son temporales. (*El País*, 11 de mayo de 2003).

Por cada ambigüedad que resulta divertida o casual, debe de haber miles que son simplemente el resultado de una confusión. El lector tiene que repasar la frase varias veces para averiguar cuál de los dos significados pretendía el escritor o, aún peor, puede que continúe leyendo tras dar por buena la interpretación errónea sin darse cuenta. A continuación, tres confusiones que

descubrí en el curso de apenas unos días de lectura:

El senador planea presentar una nueva legislación la semana que viene para fijar una posición en el caso de agresiones sexuales. La medida sustituiría el actual sistema de investigación de agresiones sexuales mediante el procedimiento de apartar los casos de la cadena de mando. [¿Qué se aparta de la cadena de mando: la nueva medida o el actual sistema de investigación?].

China ha cerrado varias decenas de webs, ha multado a dos páginas populares de medios de comunicación y ha detenido a seis personas por hacer circular el rumor de un golpe que recorrió Pekín en medio de su peor crisis política en los últimos años. [¿Qué recorrió Pekín: el rumor o el golpe?].

El mes pasado Irán se negó a admitir las condiciones para reiniciar las negociaciones internacionales sobre sus programas nucleares que Occidente había considerado inaceptables. [¿Qué era inaceptable para Occidente: las condiciones, las negociaciones o los programas nucleares?].

Y por cada ambigüedad que presenta una interpretación coherente (aunque no intencionada), debe de haber miles que desconciertan al lector momentáneamente, obligándolo a retroceder y a reelaborar su análisis sintáctico mental. Los psicolingüistas llaman a estas ambigüedades localizadas «caminos de jardín», que remite a la famosa expresión inglesa «*to lead someone up the garden path*» (llevar a alguien por el camino del jardín, que equivaldría a «llevar a alguien al huerto»: ‘convencer’, ‘embaucar’), esto es: equivocar, engañar, despistar. Los lingüistas han hecho un arte de las frases gramaticalmente correctas pero sintácticamente indescifrables.[96] (Las ambigüedades pueden ser léxico-semánticas, sintácticas y también fonéticas).

El caballo entró al establo destrozado.

Ahí viene la cabra de tu abuela.

Se venden zapatos de piel de señora.

Se vende abrigo de lana de niño.

Juan encontró el juguete que María perdió en el jardín.

Hay un banco en la plaza del pueblo.

Vimos a los cazadores con prismáticos.

Saltó de su coche rápido.

Le dio pienso al burro y luego se lo dio a su amo.

La mayor parte de estas ambigüedades, al contrario de las que se describen en los libros de texto, no dejan al lector estupefacto; solo retrasan una fracción de segundo la lectura. A continuación, unas cuantas que he seleccionado recientemente, con una explicación de lo que ha despistado en cada caso:

En la primera sesión, el señor Romney se opuso a la Ley para Menores Extranjeros, que permitiría a muchos jóvenes inmigrantes ilegales permanecer en el país. [¿Romney se opuso a la ley y su propuesta permitiría que los jóvenes ilegales pudieran quedarse? ¿O era la ley la que permitiría quedarse a los jóvenes y Romney simplemente se opuso?].

Aquellos que creen en la necesidad de las armas nucleares como herramienta disuasoria fundamentalmente confían en el temor a las represalias, mientras que los que no se centran en el temor de que un accidente nuclear pueda conducir a una guerra nuclear. [Los que no..., ¿los que no se centran en el temor a un accidente nuclear? ¿O los que no creen en la necesidad de tener armas nucleares?].

El doctor mostró las prótesis para ancianos de titanio. [Es un caso clásico, como «vender globos para niños de colores» o «vender abrigos para niños de lana»].

Pero la normativa del Tribunal Supremo sobre la legislación de sanidad del año pasado, aunque la mantuvo, permitió a los estados decidir si deseaban ampliar el Medicaid. Aquellos que decidieron que no dejaron a ocho millones de personas sin seguro y que viven en la pobreza sin ninguna asistencia en absoluto. [¿Aquellos que decidieron *que no ampliarían* el Medicaid o aquellos que no dejaron a ocho millones de personas sin asistencia...? En este último caso, la frase carecería de predicado].

Las ambigüedades pueden convertir la experiencia de leer en un tedioso ir y volver sobre nuestros pasos, en vez de una navegación ágil y fluida por las palabras del texto. La maldición del conocimiento oculta esas ambigüedades al escritor, que por lo tanto debe esforzarse en descubrirlas y extirparlas. Afortunadamente, las ambigüedades son uno de los temas principales en la psicolingüística, así que sabemos qué tenemos que buscar y cómo. En los experimentos se han registrado los movimientos de los ojos y las ondas cerebrales de los lectores cuando están discurriendo por las oraciones de un texto, y se han identificado tanto los señuelos que despistan a los lectores como las señales que los guían en la buena dirección.[97]

Prosodia. La mayor parte de las ambigüedades se dan únicamente en las páginas impresas. (Aunque no siempre: «¿Mediste la caja?» / «¿Me diste la caja?»; «Dámela vacía» / «Dame la vacía» son ejemplos clásicos). En el habla, la prosodia de una frase (su melodía, el ritmo y las pausas) suele eliminar la posibilidad de que el oyente capte mal el significado: «El caballo entró en el establo... destrozado». Esa es una de las razones por las que un escritor debería musitar, murmurar o declamar sus esbozos o borradores para sí mismo, sobre todo después de un tiempo, cuando el texto ya no le resulte familiar. De lo contrario, podría verse atrapado en sus propias ambigüedades.

Puntuación. Otro método —tan obvio como evidente— para evitar las ambigüedades es puntuar correctamente los textos. La puntuación, junto con otros indicadores ortotipográficos, como las cursivas, las mayúsculas y los espacios, se desarrolló en la historia de la lengua escrita con dos objetivos fundamentales. El primero era proporcionar al lector pistas sobre la prosodia, de modo que el texto escrito se acercara en lo posible al discurso hablado. El segundo era proporcionar al lector indicaciones sobre las divisiones principales de las oraciones, en sintagmas, eliminando de este modo la ambigüedad a la hora de reconstruir el árbol sintáctico mental. Los lectores avezados confían en la puntuación para avanzar en el discurso, y dominar la ortotipografía elemental es una necesidad innegociable para cualquiera que desee dedicarse a escribir.

Muchas de las ambigüedades más tontas en las bromas de internet proceden de los titulares periodísticos y de los cebos de las revistas, precisamente porque suelen estar despojados de la necesaria puntuación. Dos de mis titulares favoritos son «*Man Eating Piranha Mistakenly Sold as Pet Fish*» (el texto quiere decir que una piraña «comehombres» se ha vendido por error como pez de acuario, pero también se puede entender que un hombre que come pirañas se vende por error como mascota para acuarios) y «*Rachel Ray Finds Inspiration in Cooking Her Family and Her Dog*» (Rachel Ray encuentra la inspiración cocinando a su familia y a su perro, aunque lo que se quería decir era que la chica encontraba inspiración cocinando, con su familia y con su perro). En el primer caso se ha eliminado el guion que uniría *man-eating* y que compondría la palabra que indicaría a los lectores cuál es el problema de

las pirañas. (Piraña comehombres vendida por error como pez para acuarios). En el segundo caso, el problema lo origina la omisión de comas que delimitan los diferentes sintagmas: «...*inspiration in cooking, her family, and her dog*» (encuentra la inspiración en la cocina, su familia y su perro).

La puntuación también ha conseguido que los psicolingüistas se diviertan con las ambigüedades. [Como en la falsa anécdota de la orden de Carlos V: «Perdón imposible que cumpla su sentencia» («Perdón, imposible que cumpla su sentencia» o «Perdón imposible, que cumpla su sentencia»). Y en un blog de J. A. Millán se recoge un anuncio de una inmobiliaria: «Mejor ni lo sueñe»; y en un cartel: «prohibido fumar gas inflamable». Todos los ejemplos se aclararían con una puntuación adecuada)]. Y la nota de prensa de la Sex Week de Yale habría sido más fácil de leer si los autores (estudiantes) hubieran pasado menos tiempo estudiando la historia del vibrador que aprendiendo cómo puntuar. (¿Por qué la historia del romance se considera un tema transgénero? ¿Cuáles son los secretos sexuales de un panel de estudiantes?).

Desafortunadamente, incluso la puntuación más puntillosa no es lo suficientemente informativa como para eliminar todas las ambigüedades. La puntuación moderna tiene su propia estructura gramatical, que no se corresponde ni con las pausas en el discurso hablado ni con las fronteras y los límites sintácticos.[98] Sería agradable, por ejemplo, si pudiéramos aclarar las cosas utilizando comas: «El alumno que no redactó el trabajo según las normas del profesor // fue suspendido» (También, «El alumno, que no redactó el trabajo según las normas del profesor, fue suspendido»). Pero como veremos en el capítulo 6, usar una coma para separar el sujeto de su predicado o un verbo de uno de sus complementos es uno de los pecados más graves de la mala puntuación. Uno puede prescindir de esas normas cuando la necesidad de la desambigüación es imprescindible, como en la observación de George Bernard Shaw: «El que puede, hace; el que no, enseña» (y como señaló Woody Allen, «Y el que no puede enseñar, va al gimnasio»). En todos estos casos, la coma es irregular pero imprescindible. Pero en general las divisiones entre las partes nucleares de una cláusula, tales como el sujeto y el predicado, son zonas libres de comas, y no importa lo compleja que pueda ser la sintaxis.

Palabras indicativas de estructuras sintácticas. Otra manera de prevenir esos «camino jardineros» de la ambigüedad (*garden paths*) es considerar la importancia de algunas palabras aparentemente innecesarias que al parecer no contribuyen mucho al significado de la frase y que están en peligro de acabar en el trastero lingüístico, pero que pueden ganarse la supervivencia gracias a su capacidad para delimitar los sintagmas. En inglés, las palabras en peligro de extinción son *that* y algunos pronombres relativos, como *which* y *who*, que pueden señalar el comienzo de una oración de relativo y que suelen omitirse con frecuencia. En algunos casos esas «palabras innecesarias» pueden eliminarse, como en «*the man [whom] I love*» (el hombre que yo quiero) o «*things [that] my father said*» (cosas que dijo mi padre), y en algunos casos se llevan consigo el verbo, como en «*A house [which is] divided against itself cannot stand*» [Es una cita de los evangelios sinópticos: «La casa dividida no se sostendrá»]. Muchos de los ejemplos de ambigüedad se tornan inteligibles cuando esas palabras aparecen: «El caballo *que* entró al establo *estaba* destrozado».

Y curiosamente, una de las palabras que más se suprime y que más ambigüedades causa en inglés es la más frecuente de esta lengua: el modesto artículo definido '*the*'. El significado de '*the*' no es fácil de definir (abordaremos el tema en el siguiente capítulo), pero puede que no exista un marcador sintáctico más claro: cuando un lector se encuentra con él, sabe que inmediatamente le seguirá un nombre o un sintagma nominal. [En español, los artículos determinados o definidos tienen marca de género y número ('el', 'la', 'los', 'las') y no solo pueden indicar la presencia de un sustantivo, sino cualquier sintagma con funciones de sustantivo (como en «el querer» o «el estar pendiente»). Su supresión es característica de los titulares periodísticos en Hispanoamérica: «Jueces descartan reunión con Gobierno» (por «Los jueces descartan mantener una reunión con el Gobierno»)]. En inglés, el artículo determinado puede omitirse delante de muchos sustantivos, pero el resultado [como en español] puede resultar claustrofóbico, como si los sustantivos te saltaran a la cara sin avisar:

Habiendo presión selectiva fuerte en una característica, entonces los alelos de efecto duradero estarán presentes, pero si la presión selectiva débil, entonces se da presión selectiva débil, entonces la variación genética resultante de variación genética dará como resultado la improbabilidad para incluir alelos de efecto duradero.

Mr. Zimmerman hizo declaración voluntaria en tribunales. El señor Zimmerman hizo la declaración voluntaria en los tribunales.

Esta sensación de que un sintagma nominal sin el artículo no está redactado correctamente puede subyacer en el consejo de muchos escritores y editores que recomiendan evitar la típica construcción periodística (en los ejemplos de la izquierda) y presentar siempre el artículo (incluso en inglés, donde no siempre es semánticamente necesario).

Programa TV entrevista asesino Un programa de televisión entrevista al asesino del bisturí.

Geoffrey Pullum, lingüista, señala El lingüista Geoffrey Pullum señala que la voz necesaria voz pasiva. pasiva a veces es necesaria.

Aunque la prosa académica a menudo está plagada de palabras innecesarias, se da también un estilo agobiante en los textos técnicos en los que esos elementos, como artículos, verbos auxiliares, preposiciones o relativos, se eliminan sin más. Cuando se restauran, el lector siente que tiene espacio para respirar, porque esas palabras lo guían hacia los sintagmas adecuados y puede centrarse en el significado de las palabras sin tener que decidir constantemente a qué sintagma pertenecen:

Recogida de pruebas: publicaciones Según las pruebas, la mayoría de las publicaciones previas mayormente niegan previas niegan la fiabilidad en la relación de la fiabilidad en relación genética - genética con los procesos conductistas, una procesos conductistas, falsamente relación que es falsamente positiva, o, como poco, positiva, en base a valoración de se basa en la sobrevaloración de los verdaderos verdaderos efectos. efectos.

Otro conflicto entre la brevedad y la claridad puede apreciarse en la disposición de los modificadores. En inglés, un sustantivo puede ser modificado bien por un sintagma preposicional a la derecha o por otro sustantivo a la izquierda, como en «*data on manufacturing*» vs. «*manufacturing data*» (datos sobre manufacturas o manipulación de datos), «*strikes by teachers*» vs. «*teacher strikes*» (huelgas de profesores o golpes de profesores), «*stockholders in a company*» vs. «*company stockholders*» (accionistas en compañía o accionistas de una compañía). En inglés, la preposición modifica el significado del sustantivo. [Estos equívocos, en español, guardan más relación con la semántica de los sustantivos que con la influencia de las preposiciones: son clásicos los chistes infantiles del tipo «No es lo mismo un baño en el río que me río en el baño»]. La preposición podría haber salvado el titular «*Manufacturing Data Helps Invigorate Wall Street*», para evitar que se pensara que los datos habían sido manipulados, del mismo modo que una sencilla preposición habría evitado que los lectores del titular «*Teacher Strikes Idle Kids*» entendieran que los profesores agredían a los muchachos perezosos.

Secuencias y sentidos habituales. Otro señuelo habitual que nos lleva al huerto, o más bien a la ambigüedad, procede de los modelos estadísticos de las lenguas, según los cuales ciertas palabras van precedidas o seguidas habitualmente por otras.[99] (Los diccionarios combinatorios, por ejemplo, y también los de modismos y frases hechas, forman parte de esta categoría). A medida que nos convertimos en lectores, vamos ordenando y archivando decenas de miles de secuencias comunes o habituales, tales como «caballo de carreras», «caza de brujas», «ropa de calle», «gente de bien», «números primos», «hombre de palabra» o «marco incomparable». Estos grupos saltan a la vista en el texto, y cuando esas palabras forman parte de un mismo sintagma, sirven para aligerar el proceso de análisis del lector, permitiendo que las palabras se unan rápidamente. Pero cuando da la casualidad de que aparecen juntas y en realidad pertenecen a sintagmas distintos, el lector puede sentirse confuso. Eso es lo que hace que los ejemplos clásicos de ambigüedad resulten tan graciosos («Se venden abrigos de lana de niños»).

Los ejemplos clásicos de ambigüedad que aparecen en los manuales también aprovechan el modo como los lectores se ciñen a los modelos estadísticos en todas las lenguas: cuando un lector se enfrenta a una palabra ambigua, favorece el sentido más habitual. Los ejemplos de las recopilaciones y los manuales sorprenden al lector porque contienen palabras ambiguas en las cuales el sentido menos frecuente es el correcto. Por ejemplo, «El pollo estaba en la mesa *preparado* para comer», «El obispo bendice a los *fieles* del hospital». Estos errores también se pueden dar en la vida común.

Paralelismos estructurales. Los árboles sintácticos desnudos, sin las palabras al final de sus ramas, aún permanecen en la memoria durante unos segundos después de que las palabras hayan desaparecido, y durante ese tiempo el lector puede utilizarlos como plantillas para comprender la siguiente frase.[100] Si la frase siguiente tiene la misma estructura que la precedente, sus palabras pueden colocarse con facilidad en el árbol y el lector las asimilará sin dificultad. El modelo se llama paralelismo estructural y es uno de los trucos más antiguos en el mundo literario, al tiempo que se considera propio de una prosa elegante (y a menudo conmovedora):

Él me lleva a pastar a los verdes pastos; él me lleva a las tranquilas aguas. (Salmos 23, 2).

Lucharemos en las playas, lucharemos en los cultivos, lucharemos en los campos y en las calles, lucharemos en las colinas..., ¡nunca nos rendiremos! (Discurso de Churchill).

Tengo el sueño de que un día, en las rojas colinas de Georgia, los hijos de los antiguos esclavos y los hijos de los antiguos propietarios de esclavos se podrán sentar juntos a la mesa de la fraternidad. [...] Tengo el sueño de que mis cuatro hijos un día vivirán en una nación en la que no sean juzgados por el color de su piel, sino por su personalidad. (Discurso de M. L. King).

Los paralelismos estructurales no solo funcionan en los pasajes poéticos y en las exhortaciones, sino también en la prosa expositiva común. A continuación, un pasaje de Bertrand Russell utilizándolo para explicar el movimiento denominado romanticismo:

El movimiento romántico se caracteriza, en su conjunto, por la sustitución de los modelos utilitaristas en favor de la estética. La lombriz de tierra es útil, pero no bella; el

tigre es bello, pero no es útil. Darwin (que no era romántico) alababa a la lombriz de tierra; Blake alababa al tigre.

Si regresamos a los cuatro pasajes definidos como buena escritura del capítulo 1, veremos que, ejemplo tras ejemplo, se da este tipo de paralelismo estructural; sobre muchos de ellos se llamó la atención al principio con tanta insistencia que después ya no consideré necesario apuntarlo.

Aunque los escritores novatos pueden repetir una estructura oracional sencilla hasta el punto de convertirla en inútil, la mayoría de los escritores se van al extremo contrario y varían su sintaxis constante y caprichosamente. Esto puede desequilibrar al lector, llevándolo a suposiciones incorrectas respecto a las estructuras oracionales. Véase esta entrada sobre los nombres plurales, del *The New York Times Manual of Style and Usage*:

Los sustantivos derivados de lenguas extranjeras forman sus plurales en inglés de distintos modos. Algunos utilizan la fórmula original y sus plurales extranjeros, como *alumnae, alumni, data, media, phenomena*. Pero forme los plurales de otros simplemente añadiendo una *s*, como en *curriculum, formulas, memorandums, stadiums*.

¿Se ha quedado parado el lector, como yo, cuando ha leído «forme los plurales»? El fragmento comienza con dos oraciones en indicativo cuyos sujetos se refieren a los sustantivos extranjeros y cuyos predicados versan sobre cómo esos nombres «forman» o «utilizan» el plural. Luego, sin aviso previo alguno, la tercera frase da un giro inesperado y utiliza el imperativo, y damos por hecho que tiene que ser *el lector*, y no los nombres, el que tiene que formar los plurales de determinado modo.

A continuación, un ejemplo paradigmático de la prosa académica, donde el autor cree que tiene que variar la sintaxis en cada frase y en cada cláusula prácticamente, y acaba con un gran y enorme «camino jardinero»: una enorme ambigüedad.

Los autores sugieren que las distintas presiones en la selección han influido en las capacidades cognitivas y en las características de la personalidad, y que las diferencias en

la inteligencia son el resultado de un equilibrio mutación-selección, mientras que el equilibrio de la selección (*balancing selection*) explica las diferencias de la personalidad.

El autor no tiene la culpa de que el término técnico *balancing selection* parezca un sintagma verbal (equilibrar una selección), sino que sea realmente un sintagma nominal («selección equilibradora»: uno de los diversos tipos de selección natural). Pero para que el lector pudiera entenderlo bien como un sintagma nominal, debería haber planteado un contexto en el que el lector de hecho esperara un sintagma nominal. En vez de eso, nos obliga a jugar un partido de *ping-pong* desde el orden causa-efecto de la primera cláusula («han influido») al orden efecto-causa de la segunda («son el resultado de») y luego volver al orden causa-efecto en la tercera («explica las»). Y mientras nos lleva de un lugar a otro, modifica su vocabulario de una frase a la siguiente, y nuevamente sin ninguna razón: las «capacidades cognitivas» de la primera frase remiten a lo mismo que se denomina «inteligencia» en la segunda. Si reformulamos el texto con una sintaxis paralela y una terminología coherente, incluso los lectores que no están familiarizados con los términos técnicos podrán entenderlo:

Los autores sugieren que las distintas presiones en la selección han influido en las capacidades cognitivas y en los rasgos de la personalidad: el equilibrio mutación-selección explica las diferencias en las capacidades cognitivas, mientras que la selección equilibradora explica las diferencias en los rasgos de la personalidad.

Adviértase, también, cómo la sintaxis en paralelo permite al lector entender incluso las frases con las ambigüedades más confusas: «María perdió su muñeca en el jardín y Juan la encontró allí».

Enamorados del sintagma de la puerta de al lado. Y finalmente, vayamos con el panel sobre sexo de los cuatro profesores. Veamos cómo era la frase: «Habrà un panel especializado sobre el sexo con cuatro profesores». El problema reside en el lugar en el que se sitúa en el árbol sintáctico el sintagma «con cuatro profesores». Los lectores tienden a unir los sintagmas a otros que tienen cerca, y no a llevarlos lejos en el esquema sintáctico; por eso tendemos a comprender que los cuatro profesores no tienen nada que ver con el panel,

sino con las prácticas sexuales en la universidad. Otra manera de expresarlo es que a los sintagmas les gusta unirse a las palabras que tienen al lado si es posible, en vez de encapsularse y trasladarse a otro lugar en el que podrían situarse más adecuadamente.

Como los lectores tienden a unir los sintagmas a las palabras que aparecen inmediatamente antes o después de ellos, interpretarán erróneamente una frase cuando el escritor tiene en mente una asociación más remota. Junto al sexo *practicado por* los profesores, esta tergiversación explica los errores en otros ejemplos, como los juegos amorosos de varias semanas de duración, las vacas que no fuman ni beben, el camino que se confundió con un oso o los niños de lana y los zapatos de piel de señora.

Muchos autores de libros de estilo, tales como Strunk y White, intentan proteger a los escritores contra estos ejemplos risibles con el siguiente consejo: «Mantén juntas las palabras que están relacionadas». Por desgracia, el consejo no es muy útil porque está formulado en términos de sucesiones y no de diagramas arbóreos. En «un panel sobre el sexo con cuatro profesores», intentar mantener juntas las palabras relacionadas no ayuda mucho: ya están juntas. El sintagma que propicia toda la confusión, «sobre el sexo», se encuentra pegado a su sintagma inmediato y relacionado a la izquierda, «un panel», pero también está unido al sintagma «con cuatro profesores», con el que no está relacionado. Lo que tiene que preocupar al escritor es que la conexión en el árbol sintáctico («un panel sobre sexo» y «sexo con cuatro profesores») no formen una sucesión en la oración completa. En realidad, el modo más evidente de aclarar la frase —intercambiar el orden de los dos sintagmas, para que quede «un panel con cuatro profesores sobre sexo»— separa los términos relacionados («un panel» y «sobre sexo» en vez de mantenerlos juntos, al menos en la sucesión de palabras. Siguen relacionados y conectados en el árbol, aunque en un orden distinto.

El consejo se puede plantear mejor así: «Mantén separados los sintagmas no relacionados (aunque se atraigan mutuamente)». Si el panel hubiera tratado de drogas en vez de interacciones amorosas, el orden contrario se habría mantenido seguro: «Un panel con cuatro profesores sobre la drogadicción» resulta tan prometedor como un panel sobre sexo con cuatro profesores, pero

el autor haría bien en no redactarlo como «un panel sobre la drogadicción con cuatro profesores». Estas confusiones se deben al efecto de las secuencias con palabras estadísticamente frecuentes: el par «sexo con» atrae inmediatamente al sintagma de la derecha; el par «sobre drogadicción» atrae inmediatamente al sintagma de la izquierda. Los escritores tienen que mirar en ambas direcciones, y procurar evitar que los sintagmas se enreden en amistades peligrosas con un vecino que pueda resultar inapropiado. Aquí se proponen algunos reordenamientos en los que se han eliminado las ambigüedades.

Se necesita: hombre que no fume ni beba para cuidar vaca.

Durante varias semanas el joven tuvo emisiones involuntarias de líquido seminal tras haber practicado juegos amorosos preliminares.

La charla juvenil de esta semana en el sótano de la iglesia versará sobre el suicidio adolescente.

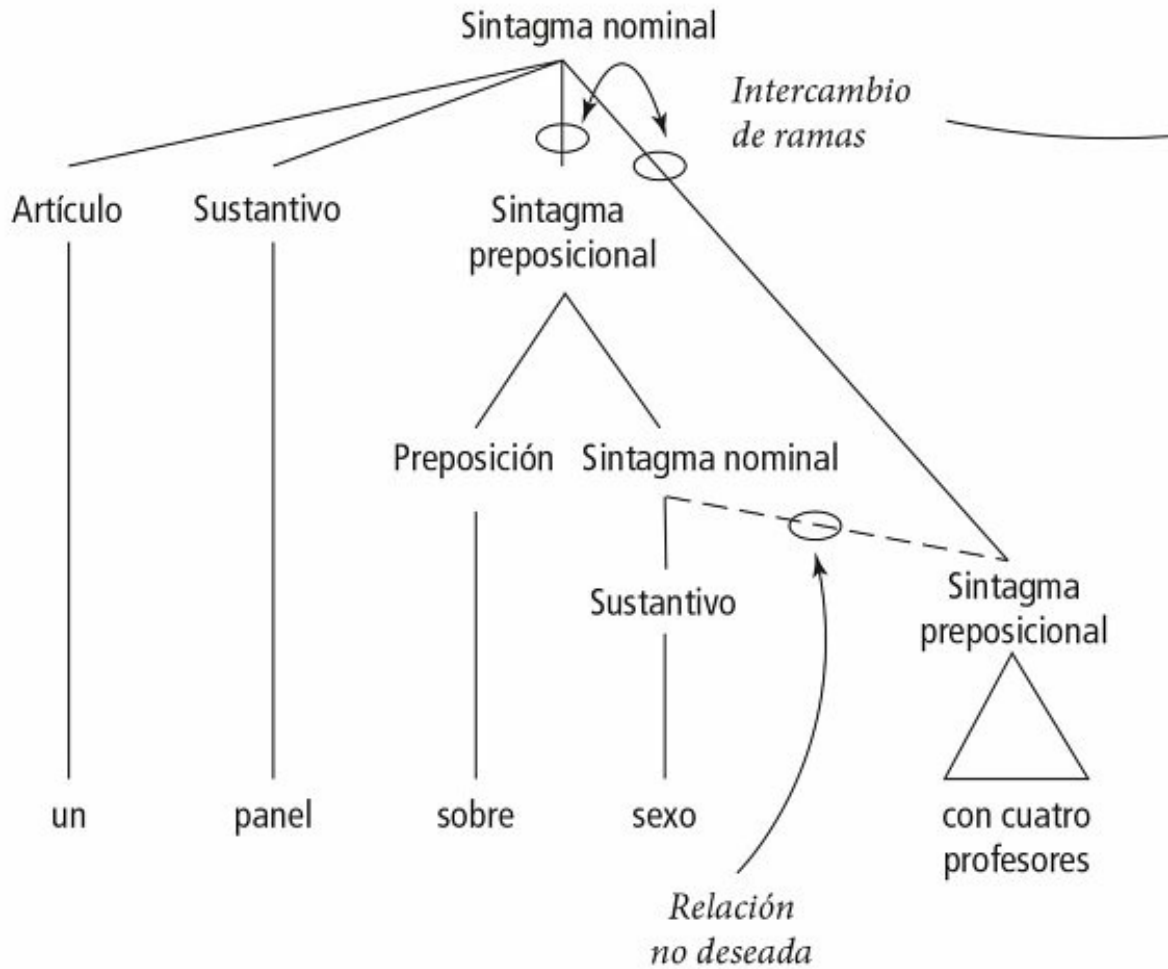
Casi la mitad de los jóvenes tienen trabajos temporales.

Los fiscales confirmaron ayer que apelarán la sentencia de «negligencia dolosa» de un motorista que evitó la prisión tras haber sido condenado en dos ocasiones por haber matado a un ciclista.

Un cazador adolescente ha sido condenado por asesinato en segundo grado por disparar mortalmente a un caminante, al que confundió con un oso, en un sendero popular de Washington.

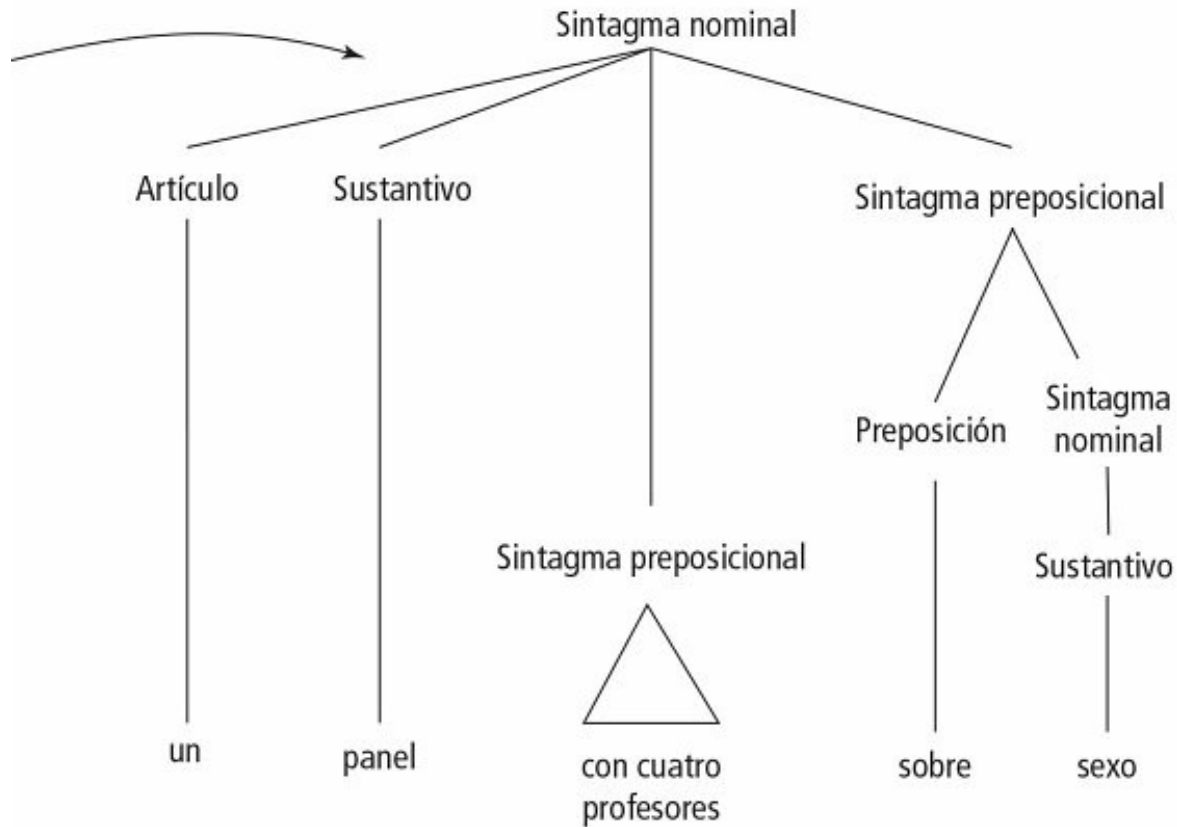
La recomendación de mover un sintagma junto a las palabras que le corresponden, y alejarlo de aquellas que no le corresponden, solo es útil en tanto la sintaxis de la lengua permita esos desplazamientos. El inglés, por ejemplo, tiene algunos problemas en este sentido. En muchas otras lenguas, como el latín, el español o el ruso, los escritores gozan de la libertad de intercambiar el orden de las palabras para que se ajusten a sus presupuestos retóricos, gracias a los marcadores de los sustantivos, o a la correspondencia con los marcadores verbales, y así pueden mantener la relación entre sintagmas en la cabeza del lector. El inglés, que tiene un sistema muy rudimentario de casos y coordinación, debe ser más tiránico en lo que al ordenamiento de sintagmas se refiere.

VERSIÓN AMBIGUA



Esto le crea bastantes problemas al escritor. Las reglas de la sintaxis inglesa lo obligan a poner el sujeto delante del verbo y el verbo delante del objeto. Pero puede que el escritor desee que el lector no *piense* en el contenido del sujeto antes de que piense en el contenido del verbo y el objeto.

¿Y por qué iba un escritor a desear controlar el orden en el que el lector tiene sus pensamientos? La prevención de relaciones peligrosas y no deseadas, como acabamos de ver, es una de las razones. Hay otras dos, y cada una de ellas es un principio fundamental de la composición escrita.



Lo mejor para el final. El devoto escocés le pide al Señor que nos libre de «espectros y fantasmas, y bestias con zarpas y monstruos que nos asaltan durante la noche», y no de «monstruos que nos asaltan durante la noche y bestias con zarpas y fantasmas y espectros». El orden se ajusta a nuestros procesos cognitivos: es enojoso discurrir por un sintagma cargado y largo (monstruos que nos asaltan durante la noche) mientras uno aún conserva en la memoria un sintagma aún más largo del que forma parte (en este caso, una coordinación que abarca cuatro elementos: monstruos, bestias, espectros y fantasmas). Un sintagma cargado y denso es más fácil de digerir si aparece al final, cuando la tarea de reunir todos los demás elementos coordinados ya se ha realizado y la mente ya está dispuesta a asimilar otras cosas. (Esto es otra versión del consejo que recomienda situar las ramas de la derecha en el árbol sintáctico antes que en las de la izquierda o integradas como una oración de relativo en la mitad). «Lo ligero antes que lo denso» es uno de los principios

más antiguos de la lingüística, y ya se descubrió en el siglo iv a. C., gracias al ingenio del gramático sánscrito Pāṇini.[101] Este principio con frecuencia dirige las intuiciones de los escritores cuando tienen que elegir un orden en el que disponer los elementos de una lista, como en «vida, libertad y la búsqueda de la felicidad» (Declaración de Independencia de Estados Unidos), «El salvaje, el inocente y el baile de la calle E» (disco de B. Springsteen), «¡Más rápido que una bala! ¡Más potente que una locomotora!» (Supermán), «¡Capaz de saltar rascacielos de un solo salto!» (Supermán).

Primero el tema, después el comentario. Primero lo sabido, después lo novedoso. Existen versiones más precisas del consejo strunkiano de «poner las palabras más relevantes de una frase al final». Paul McCartney debía de ser consciente de este hecho cuando cantaba: «*So may I introduce to you, the act you've known for all these years: Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band!*». (Permítanme que les presente el espectáculo que conocen desde hace tantos años: ¡la Banda del Club de los Corazones Solitarios del Sargento Pepper!). Una vez que ha captado la atención de los oyentes, y les ha recordado que están ahí para presentarles a alguien, utiliza el final de la frase para proporcionarle una novedad interesante; Paul no dice: «Aquí está la Banda del Club de los Corazones Solitarios del Sargento Pepper, el espectáculo que conocen desde hace años, ¿puedo presentárselos?».[102] Una vez más, es una buena psicología cognitiva: la gente conoce algo gracias a la técnica de integrar nueva información en su red de conocimientos previa. Al espectador, al oyente o al lector no les gusta que un hecho se les arroje a la cara inesperadamente y de la nada, y tienen que mantener esa información en suspenso, en la memoria a corto plazo, hasta que encuentran un escenario relevante en el que situarla unos instantes después. Las técnicas de ordenamiento («primero el asunto y luego el comentario» y «primero lo sabido y luego lo novedoso») son grandes hitos en el desarrollo de la coherencia textual y favorecen la idea de que una oración fluye y debe adentrarse en la siguiente en vez de ir arrastrando a golpes al lector de un lado a otro.

La sintaxis inglesa exige que el sujeto vaya antes del objeto. [Se trata de una tendencia general también en castellano, pero la flexibilidad de nuestra lengua permite más variantes («Javier abrió la puerta» / «Abrió la puerta Javier»),

aunque a menudo esas variantes tienen contenido semántico. También es habitual que el objeto vaya inmediatamente tras el verbo, pero no siempre ocurre: «Compro todos los días el pan». Y hay, además, construcciones donde se disloca la posición *tradicional* de la oración: «Algo así necesitaría yo» (ejemplo de la *NGLE*), donde Suj. – Verb. – Obj. > Obj. – Verb. – Suj.]. La memoria humana exige lo ligero antes de lo denso. La comprensión humana exige que se le ofrezca el tema antes que el comentario y lo conocido antes que lo novedoso. ¿Cómo puede reconciliar un escritor estas exigencias irrenunciables si la sintaxis fuerza un orden determinado?

La necesidad es la madre de la invención y durante siglos la lengua inglesa ha desarrollado atajos para saltarse su rígida sintaxis. Esos atajos consisten en construcciones alternativas que son más o menos sinónimas pero que sitúan a los actores gramaticales en diferentes posiciones, de izquierda a derecha, en el orden de la frase, lo cual significa que aparecen en momentos distintos en el proceso mental del lector, que tiende a funcionar desde lo anterior a lo posterior. Los escritores hábiles siempre tienen esas construcciones a mano para controlar simultáneamente el *contenido* de una frase y la *secuencia* de sus palabras.

La fórmula más habitual es la injustamente denostada voz pasiva: «Layo fue asesinado por Edipo», como fórmula opuesta a «Edipo asesinó a Layo». En el capítulo 2 vimos una de las ventajas del uso de la pasiva, concretamente que el agente del hecho, expresado con ‘por’ (o ‘by’, en inglés) podía dejar de mencionarse. Esto resulta muy útil para criminales que intentan mantener sus nombres fuera de los focos y para los narradores que quieren que sepas que los helicópteros se utilizaron para apagar los fuegos, pero no creen que sea necesario que sepáis que el chico que pilotaba el helicóptero se llamaba Bob («Los incendios fueron apagados»). Ahora veremos otra gran ventaja de utilizar la pasiva: permite mencionar al agente después de citar lo que ha hecho. Eso sirve para poner en marcha dos principios citados de la composición cuando, de otro modo, quedarían petrificados por el rígido ordenamiento de la sintaxis en inglés. La pasiva permite al escritor posponer la mención de un agente que resulta especialmente relevante, o es información menor, o ambas cosas. Veamos cómo funciona.

Echemos un vistazo a este pasaje de la Wikipedia en la entrada sobre *Edipo rey*:

Un hombre llega a Corinto con el mensaje de que el padre de Edipo ha muerto. [...] Al final se descubre que ese mensajero era un antiguo pastor del monte Citerón, al que le fue entregado un niño [...]. El niño, dice, le fue dado por otro pastor de la casa de Layo, al que se le dijo que se librara del crío.

El texto presenta tres pasivas en rápida sucesión [en inglés, «*was given a baby*», «*was given to him*» y «*had been told*»]; este tipo de frases resultan muy molestas en castellano, pero se han conservado en la traducción para seguir el hilo argumental del autor; cuando no hay agente explícito, las construcciones en español se formulan con lo que se denomina «pasiva sintética», con ‘se’: «se le entregó un niño», «se le dijo»]. La opción de presentar una sucesión de pasivas tiene razones de peso. En primer lugar, se nos informa sobre el mensajero; todas las miradas recaen sobre él. Si aparece en lo que se va a anunciar posteriormente, debería mencionarse en primer lugar. Y eso es lo que ocurre, gracias a la voz pasiva, aunque lo que se vaya a contar ya no lo tenga como actor principal: «Se le (a él, información conocida) entregó un niño (información nueva)».

Y ahora que se nos ha presentado al niño, el crío está presente en nuestro cerebro. Si hay algo nuevo que decir sobre él, las novedades deberían comenzar mencionando a ese bebé. Una vez más, la voz pasiva lo hace posible, aunque el niño realmente no haga nada: «El niño le fue dado por otro pastor» (o mejor, aunque con redundancia pronominal: «El niño se lo dio otro pastor»). Este segundo pastor en cuestión no solo es una novedad interesante, sino importante y trascendente que se singulariza con otra frase larga y llena de peripecias: «otro pastor de la casa de Layo, al que se le dijo que se librara del crío». Es una gran verborrea para un lector que intenta desentrañar la sintaxis de la oración, pero la voz pasiva le permite llegar al final, cuando todas las tareas del lector ya están hechas.

Ahora imaginemos que un editor imprudente decide ajustarse al consejo habitual de evitar las pasivas y, en consecuencia, decide alterar el pasaje:

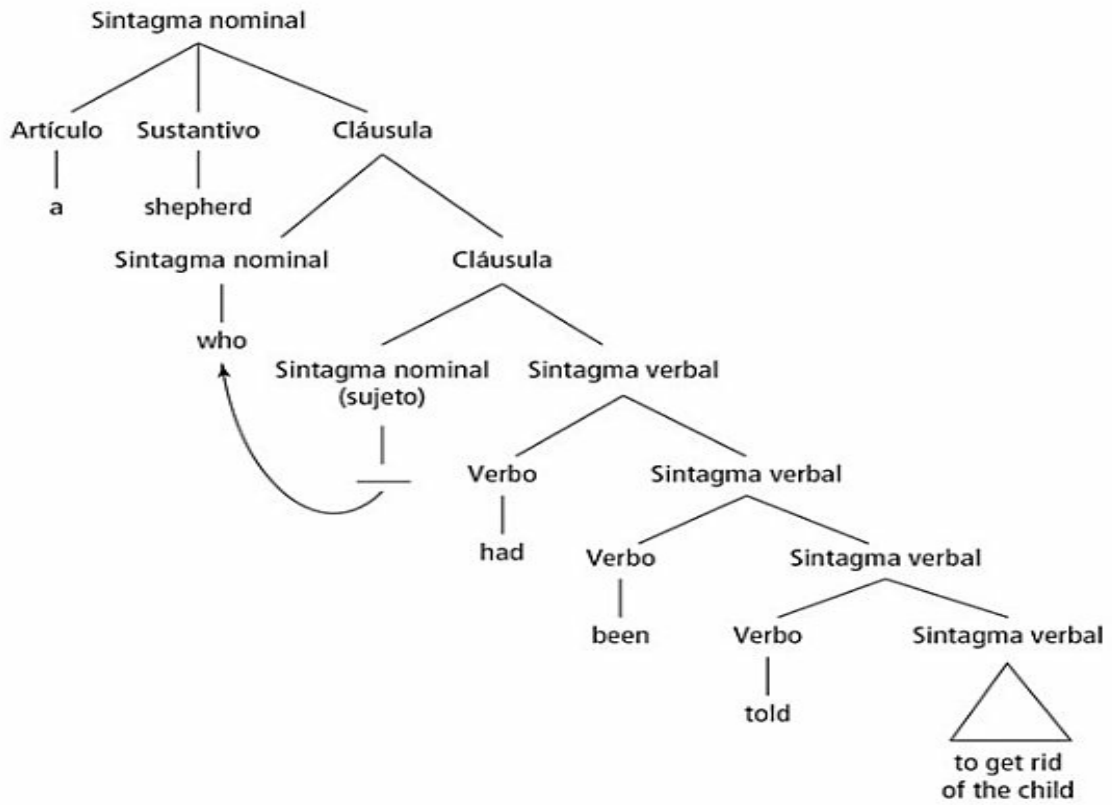
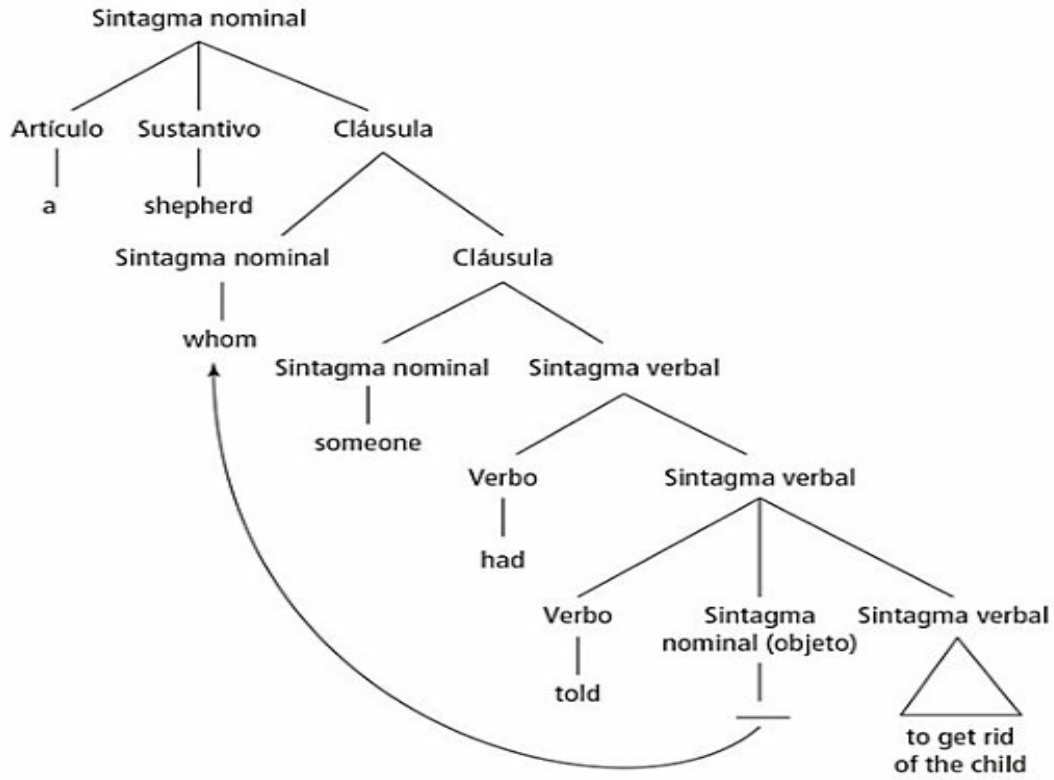
Un hombre llega de Corinto con el mensaje de que el padre de Edipo ha muerto [...]. Resulta que ese mensajero era un antiguo pastor del monte Citerón y que alguien le dio un niño [...]. Otro pastor de la casa de Layo, dice, a quien alguien le había dicho que se librara del niño, le dio el bebé.

¡Voz activa, alaporreactiva! Esto es lo que ocurre cuando un sintagma muy cargado y denso, con nueva información, se ve obligado a aparecer al principio de una frase solo porque da la casualidad de que es el agente de la acción y que ese es el único lugar en el que una oración en activa le permite estar.

El pasaje original tiene aún una tercera pasiva («al que se le dijo que se librara del crío») que el editor de mis pesadillas también ha puesto en voz activa: «a quien alguien le había dicho que se librara del niño».

Esto no hace sino destacar otro beneficio de la voz pasiva: puede descongestionar la memoria del lector componiendo los vacíos del árbol sintáctico. Cuando un elemento se modifica con una oración de relativo, y su papel en el seno de la oración es el objeto (indirecto del verbo, en este caso), el lector se ve obligado a enfrentarse a un largo trecho que existe entre el vacío del árbol sintáctico y su suplantación.[103] Obsérvese en la página siguiente el árbol en el que hay una oración de relativo en la voz activa.

En el primer diagrama se puede observar una larga flecha curvada entre el verbo y su objeto, que salta tres palabras y tres sintagmas. Ese es el material que un lector debe mantener en mente entre el momento en que se encuentra con el relativo y el momento en el que descubre cuál es su acción. Ahora obsérvese el diagrama donde la oración de relativo se ha puesto en voz pasiva. Una pequeñísima flecha conecta el relativo con el vacío inmediato, y el lector tiene una gratificación inmediata: apenas ha dejado atrás el relativo, ya sabe cuál es la acción que ejecuta. Ciertamente, la forma de pasiva aparece más densa que la activa, con cuatro niveles de ramas, y no tres, pero eso sucede al final, cuando ya no hay nada que deba mantenerse en mente. Esta es la razón por la que la prosa bien escrita sitúa las oraciones de relativo en voz pasiva, y la prosa difícil y enojosa las mantiene en voz activa, como esta:



Entre los asistentes al encuentro estaba Mohamed el Baradei, el exdiplomático de las Naciones Unidas al que los opositores que exigían la destitución del señor Morsi han señalado como uno de sus negociadores en la mesa de un nuevo gobierno interino, informó Reuters, citando fuentes oficiales anónimas.

Esta oración es un engorro, entre otras cosas por el enorme trecho que existe entre el sujeto de la oración de relativo («el exdiplomático de las Naciones Unidas») hasta que encuentra el verbo, nueve palabras después. Aunque la frase tiene poco arreglo, si se forma la voz pasiva se podría transcribir como «el exdiplomático de las Naciones Unidas que ha sido designado por los opositores que exigen la destitución del señor Morsi».

La voz pasiva es solo uno de los instrumentos que tiene la lengua inglesa para reordenar las oraciones al tiempo que preserva su significación y los papeles semánticos de cada sintagma. A continuación, otros cuantos trucos que pueden ser útiles cuando resulta imprescindible o aconsejable separar a vecinos comprometidos, para situar la información antigua antes, para completar los vacíos sintácticos que hacen incomprensibles las oraciones o para dejar los sintagmas más densos para el final.

Edipo se encontró con Layo en el camino a Tebas.	En el camino a Tebas, Edipo se encontró con Layo.
El criado abandonó al niño, a quien Layo había condenado a morir, en la montaña.	El criado abandonó en la montaña al niño a quien Layo había condenado a morir.
Yocasta entregó el niño a un criado.	Yocasta /e entregó el niño a un criado.
Una maldición pendía sobre el reino.	Había una maldición sobre el reino.
Que Edipo supiera la verdad era inevitable.	Era inevitable que Edipo supiera la verdad.
Edipo mató a Layo.	Fue Edipo quien mató a Layo. Fue Layo a quien Edipo mató.
Edipo mató a Layo.	Lo que hizo Edipo fue matar a Layo.

Las versiones de la derecha o modificadas son un poco más largas, tienen más palabras y, en algunos casos, son más formales que las de la izquierda, y las cuatro últimas, con abundantes palabras superfluas, son candidatas a ser sustituidas por sus equivalentes más breves. Pero, de momento, en esta comparativa puede verse por qué a veces resultan tan útiles: proporcionan al

escritor una libertad añadida para ordenar los sintagmas de distintos modos en el árbol.

La anteposición permite al escritor mover un sintagma modificador hacia la izquierda, y puede apartarse de un sintagma comprometido al cual, de otro modo, podría vincularse de una manera incómoda (como ocurría con los profesores que hablaban o practicaban sexo en la Universidad de Yale). Las siguientes cuatro construcciones permiten al escritor desplazamientos hacia la derecha cuando un sintagma es demasiado denso o demasiado novedoso para ocupar un espacio central en una oración. Los dos últimos permiten contar con distintos resortes de control sobre lo que el lector tendrá ante sus ojos, lo que se debe dar como sabido y lo que se entenderá como novedoso. Las particiones con relativos suelen invertir el orden habitual: la información nueva se incrusta en primer lugar y la información conocida, que sirve como fondo o información antecedente, se sitúa al final. La llamada falsa partición conserva el orden habitual (de lo conocido a lo novedoso), pero sus dos formulaciones añaden un giro importante: la información inicial no es exactamente información conocida, en el sentido de haberse mencionado previamente en la comunicación, pero se ha *presupuesto*: al lector se le pidió antes que lo aceptara como una verdad, y ahora se le confirma que era cierto: «Fue Edipo quien mató a Layo», por ejemplo, da por supuesto que alguien mató a Layo, y la única cuestión es quién lo hizo; la cláusula principal de la sentencia nos informa de quién fue el asesino.

Otro de los grandes recursos que las lenguas ponen a disposición de los escritores es la elección del verbo. Algunos verbos tienen un homólogo que narra el mismo escenario pero completa sus necesidades funcionales (el sujeto, el objeto, el objeto oblicuo) con diferentes actores (agente, el objeto, la fuente o el receptor):

Yocasta le dio el niño a su criado.

El criado recibió el niño de Yocasta.

Ella privó a su tío de un puro.

Ella le robó un puro a su tío.

Morris le vendió un reloj a Zak.

Zak le compró un reloj a Morris.

Puse margarina en vez de manteca.

Cambié la manteca por la margarina.

Los vándalos huyeron de la policía.

La policía persiguió a los vándalos.

El portero sufrió una lesión por parte del impetuoso delantero.
El impetuoso delantero infligió una lesión al portero.

Al igual que ocurre con el variado menú de las construcciones, el menú de verbos puede proporcionar al escritor varias opciones para situar en distintas posiciones un sintagma de información conocida, de información nueva, un sintagma ligero o un sintagma denso y largo. Aunque el delito de hurto se mantiene, el verbo ‘privar’ sitúa el objeto robado al final, mientras que el verbo ‘robar’ sitúa a la víctima al final («Privó a su tío de un carísimo y artesano puro cubano» frente a «Le robó el puro a su asqueroso y avaricioso tío»).

Puede que los buenos escritores no se den cuenta de cómo funcionan estas construcciones y las variaciones en los tipos de verbos, y seguramente no saben ni cuáles son. Las palabras y estructuras permanecen en la memoria, con pequeñas etiquetas que señalan «con esta fórmula se retrasa la mención de un modificador» o «el objeto directo es la cosa transferida». Los artistas conscientes de su arte identifican una necesidad mientras escriben, o señalan un problema en una oración cuando la revisan, y cuando todo funciona correctamente la palabra adecuada o la construcción perfecta surgen de inmediato en su mente.

Bajo la superficie de estas intuiciones implícitas, me parece, está la tácita conciencia de que el objetivo del escritor es codificar una red de ideas en una secuencia de palabras utilizando un árbol de sintagmas. Los que aspiran a ser artistas harían bien en cultivar esa conciencia artística y gramatical. Puede ayudarles a evitar errores en la escritura, callejones sin salida y pasajes confusos. Y, al tiempo, puede eliminar el temor y el aburrimiento de la gramática, porque siempre resulta más atractivo dominar un sistema cuando uno tiene una idea clara de las funciones que dicho sistema debe cumplir.

[74] Florey, 2006.

[75] Pinker, 1997.

[76] Pinker, 1994, cap. 4.

- [77] Pinker, 1994, cap. 8.
- [78] El autor utiliza el análisis de *The Cambridge Grammar of the English Language* (Huddleston y Pullum, 2002), con algunas simplificaciones, incluidas las que aparecen en el manual *A Student's Introduction to English Grammar* (Huddleston y Pullum, 2005). El análisis sintáctico en español se ciñe a la *Nueva gramática de la lengua española* (RAE, 2010), aunque, en aras de la claridad que propone Pinker, se ha empleado la terminología clásica. (*N. del T.*)
- [79] El suceso se describe en Liberman y Pullum, 2006.
- [80] Huddleston y Pullum, 2002; Huddleston y Pullum, 2005.
- [81] Bock y Miller, 1991.
- [82] Chomsky, 1965; véase Pinker, 1994, caps. 4 y 7.
- [83] Pinker, 1994, cap. 7. Otros estudios recientes sobre los análisis sintácticos experimentales, en Wolf y Gibson, 2003; Gibson, 1998; Levy, 2008; Pickering y Van Gompel, 2006.
- [84] Pinker, 1994; Wolf y Gibson, 2003.
- [85] Algunos ejemplos proceden de Smith, 2001.
- [86] Rebecca Goldstein, *36 Arguments for the Existence of God: A Work of Fiction*, Nueva York: Pantheon, 2010, pp. 18-19.
- [87] De «Types of Sentence Branching», Report Writing at the World Bank, 2012, http://colelearning.net/rw_wb/module6/page7.html.
- [88] En el análisis sintáctico utilizo la etiqueta «sintagma nominal» para lo que la *Cambridge Grammar* llama solo «nominal».
- [89] Zwicky *et al.*, 1971/1992. Véase también <http://itre.cis.upenn.edu/~myl/language-log/archives/001086.html>.
- [90] Pinker, 1994, cap. 4; Gibson, 1998.
- [91] *Boston Globe*, 23 de mayo de 1999.
- [92] Fodor, 2002a, 2002b; Rayner y Pollatsek, 1989; Van Orden, Johnston y Hale, 1988.
- [93] R. Rosenbaum, «Sex Week at Yale», *Atlantic Monthly*, enero-febrero de 2003; reproducido en Pinker, 2004.
- [94] En Lederer, 1987, sin citar originales.
- [95] «Manufacturing Data Helps Invigorating Wall Street», en *Language Log*, <http://language-log.ldc.upenn.edu/nll/?p=4401>.
- [96] Bever, 1970.
- [97] Pinker, 1994, cap. 7; Fodor, 2002a; Gibson, 1998; Levy, 2008; Pickering y Van Gompel, 2006; Wolf y Gibson, 2003.
- [98] Nunberg, 1990; Nunberg, Briscoe y Huddleston, 2002.
- [99] Levy, 2008.
- [100] Pickering y Ferreira, 2008.
- [101] Cooper y Ross, 1975; Pinker y Birdsong, 1979.
- [102] El ejemplo está tomado de Geoffrey Pullum.
- [103] Gordon y Lowder, 2012.

Arcos de coherencia

CÓMO ASEGURARTE DE QUE LOS LECTORES ENTIENDEN LO QUE SE LES CUENTA, CAPTAN EL ASUNTO, SIGUEN LA PISTA A LOS ACTORES Y PERCIBEN QUE A UNA IDEA LE SIGUE OTRA

Cuando uno redacta un texto en prosa, hay mil cosas que pueden salir mal. El texto puede resultar ampuloso, pobre o demasiado académico; esas son las costumbres que el estilo clásico, que considera la prosa como una ventana al mundo, trata de mitigar o eliminar. El pasaje puede ser críptico, abstruso, insondable; estos son los síntomas de la maldición del conocimiento. La sintaxis puede ser defectuosa, enrevesada, ambigua; estos son los fallos que pueden evitarse teniendo en cuenta la naturaleza arbórea de las oraciones.

Este capítulo versará sobre otro asunto que también puede entorpecer la escritura. Aun cuando todas las frases del texto sean brillantes, lúcidas y estén bien construidas, la organización de la serie puede resultar entrecortada, deslavazada, dispersa... En una palabra, incoherente. Véase este pasaje:

El norte de Estados Unidos y Canadá son lugares donde las garzas viven y crían. Pasar el invierno allí tiene sus ventajas. Las grandes garzas azules viven y crían en la mayor parte de Estados Unidos. Para las garzas es una gran suerte poder evitar los peligros de la migración. Las garzas viajan al sur cuando llega el frío. Las garzas más madrugadoras que llegan a los espacios de cría tienen más ventajas. Los inviernos son relativamente templados en Cape Cod.

Las frases, en sí mismas, son bastante claras, y obviamente versan sobre un tema concreto. Pero el pasaje resulta incomprensible. A partir de la segunda

frase ya nos estamos preguntando dónde es ‘allí’. La tercera nos deja atónitos y nos preguntamos si las grandes garzas azules son distintas a las garzas en general, y si lo son, si esas garzas viven solo en el norte de Estados Unidos, a diferencia de otras garzas, que viven también en Canadá. La cuarta oración parece salir de la nada y la quinta parece contradecir a la cuarta. Luego, el párrafo se remata con dos *non sequitur*: dos afirmaciones de las que no se ofrecen ni premisas ni conclusiones.

En realidad, modifiqué ese pasaje para que pudiera verse hasta qué punto resulta incoherente, solo para dramatizar el tema que nos ocupa en este capítulo. Pero los fallos menores de coherencia se encuentran entre los errores más comunes en el arte de la redacción. Considérense algunas de las frases torpes que hemos analizado en los capítulos anteriores, repetidas aquí en sus versiones mejoradas.

Los investigadores han averiguado que en grupos con bajos niveles de alcoholismo, como los judíos, la gente bebe realmente pequeñas cantidades de alcohol, y pocos de ellos beben lo suficiente para convertirse en alcohólicos.

Por tercera vez en una década, un ejército serbio de tercer nivel está atacando brutalmente a civiles, pero apenas merece la pena hacer el esfuerzo de intentar derrotarlo; esta perspectiva no está basada en una falta de comprensión de lo que está ocurriendo sobre el terreno.

Incluso con la sintaxis reparada, las frases resultan difíciles de entender, y el contexto original tampoco aclara mucho. El problema es la coherencia: no sabemos por qué una frase va tras otra. Y la alteración o modificación de la sintaxis no soluciona nada. Necesitamos un contexto que dirija al lector y que le ayude a entender por qué un escritor tiene la necesidad de afirmar lo que afirma:

Uno podría pensar que la razón de que algunos grupos étnicos tengan altos niveles de alcoholismo es que el acto de beber es habitual en el seno del grupo. Según esta hipótesis, beber ciertas cantidades de alcohol —aunque sea moderadamente— pone a las personas en riesgo de beber mucho más y llegar a ser alcohólicos. Si es así, deberíamos observar que los grupos con los índices más bajos de alcoholismo son aquellos en los que

beber está completamente prohibido, como en el caso de los mormones o musulmanes. Pero eso no es lo que han descubierto los investigadores [...].

Muchos analistas políticos escriben como si la manera más obvia de enfrentarse a los países que cometen violaciones de derechos humanos fuera invadirlos con nuestras fuerzas armadas, enormemente superiores. Cualquiera que se oponga a una invasión militar, dicen, debe ignorar las atrocidades que van a tener lugar. Pero esa no es la razón por la que algunos analistas y yo mismo favorecemos una estrategia diferente para solucionar esta crisis. No se equivoquen: [...].

Siempre que se da una sucesión de oraciones, los lectores necesitan ver que existe una conexión entre ellas. Los lectores están tan ansiosos de coherencia que a menudo la inventan cuando esta ni siquiera existe. Un tipo de metedura de pata habitual consiste en secuencias oracionales que son graciosas no por sus problemas de sintaxis, sino por sus problemas de coherencia.[104]

La señorita Charlene Mason cantó «No volveré jamás», dando una gran alegría a todos los asistentes.

El sermón de la mañana: «Jesús camina sobre las aguas». El sermón vespertino será «Buscando a Jesucristo».

Se vende perro: come de todo y le encantan los niños.

No estropeamos sus prendas con máquinas. Lo hacemos cuidadosamente a mano.

La paciente lleva deprimida desde que comenzaron las visitas a mi consulta en 2008.

En realidad, es ese deseo de coherencia lo que rige todo el proceso de comprensión del lenguaje. Supóngase que un lector ha comprendido una oración correctamente y que ahora tiene que averiguar quién hizo qué a quién o qué es verdad de qué. Debe integrarlo todo con el resto del conocimiento, porque una suposición rondando en el cerebro sin vincularse intelectivamente a nada es tan inútil como un libro colocado aleatoriamente en una estantería en una biblioteca o una página web sin enlaces que dirijan a ella. Esta conexión intelectual debe repetirse en cada frase del texto. Así es como el contenido de un pasaje se integra en la red de conocimientos del lector.

Este capítulo trata del sentido de estilo en pasajes que abarcan más de una frase: un párrafo, una entrada de un blog, una reseña, un artículo, un ensayo o un libro. Algunos de los principios de estilo que se aplicaron en las frases,

como la construcción en una estructura arbórea ordenada o la necesidad de situar la información conocida antes de la novedosa, también se pueden aplicar a pasajes más extensos. Pero, como veremos, el discurso coherente utiliza sobre todo recursos que difieren de la estructura arbórea, y nuestro análisis por tanto debe ajustarse a dichos recursos.

A primera vista, la organización de un texto se parece real y efectivamente a un árbol, con unos pasajes encastrados en otros más amplios. Las distintas cláusulas se unen o se integran en una oración, las distintas frases conforman un párrafo, los párrafos configuran una sección, varias secciones forman un capítulo, y varios capítulos un libro. Un texto con esta estructura jerárquica resulta fácilmente asimilable para los lectores, porque a cualquier nivel de granularidad, desde cláusulas a capítulos, el pasaje puede representarse en la mente del lector como un cúmulo único, y el lector no tiene ninguna necesidad de hacer malabares más que con unos cuantos datos cada vez, mientras averigua cómo están relacionados. [La «granularidad», una voz que se usa en las disciplinas relativas al almacenamiento de datos, no es más que la jerarquización, que permite un ordenamiento fácil y accesible de la información].

Para componer un pasaje con esta estructura ordenada, un escritor debe organizar los contenidos que desea trasladar ajustándose a una clara jerarquía. Algunas veces puede tener la suerte de comenzar con una idea clara de la organización jerárquica de sus materiales, pero más a menudo ocurrirá que tendrá en la cabeza un enjambre de ideas desordenadas zumbando en su cabeza y tendrá que definir las, organizarlas y ordenarlas adecuadamente. La solución tradicional es hacer un esquema, que no es nada más que un árbol estructural, con las ramas señaladas con marcas, guiones, apartados, números árabes o romanos, más que líneas y segmentos en bifurcación. Un modo de elaborar un esquema es plasmar las ideas en una hoja más o menos al azar y luego buscar aquellas que podrían situarse juntas. Si luego se reelabora el boceto con los grupos de ideas relacionadas situadas unas junto a las otras, y se ordenan los grupos que parecen pertenecer a otras ideas más generales, y se agrupan estas también en organizaciones más amplias, y así sucesivamente, el autor acabará

teniendo entre manos un esquema general con apariencia de árbol.

Pero ahora nos enfrentamos a la gran diferencia que hay entre el árbol sintáctico de una oración y el esquema general de un texto. Cuando se trata de colocar las unidades significativas en orden, de izquierda a derecha, las reglas de la sintaxis inglesa permiten a los escritores solo unas cuantas posibilidades. El objeto, por ejemplo, con casi toda seguridad tendrá que ir después del verbo. Pero si uno está escribiendo un ensayo sobre los mamíferos, depende de cada cual si escribe primero sobre los roedores, y luego sobre los primates, y luego sobre los murciélagos, y así sucesivamente, o primero sobre los primates, luego sobre los felinos, luego sobre los cetáceos y los delfines, o cualquiera de los otros 403.291.461.126.605.635.584.000.000 posibles órdenes que pueden darse de los veintiséis subgrupos de mamíferos. El reto del escritor es ser capaz de elaborar un esquema para ordenar esas unidades de texto: convertir uno de esos móviles de Calder en un árbol rígido.

Con frecuencia ocurrirá que un autor escogerá un orden más o menos arbitrariamente y utilizará señales verbales o encabezamientos numerados para guiar a su lector en su viaje a través del texto («parte II, sección C, subsección 4, apartado b» o «sección 2.3.4.2»). Pero en muchos géneros, los encabezamientos numerados no son posibles, y como vimos en el capítulo 2, la señalización excesiva puede aburrir y confundir al lector. E independientemente de los muchos o pocos encabezamientos o señalizadores que se utilicen, siempre es mejor tender un camino intuitivo a través del terreno: un esquema para identificar la sucesión de unidades o elementos, ordenados de modo natural, que permita a los lectores anticipar lo que se van a encontrar en el texto. No hay algoritmo alguno que haga esto, pero permitidme que presente aquí un par de ejemplos.

En cierta ocasión tuve ocasión de dar un curso de literatura sobre neurobiología y genética del lenguaje, que abarca una amplísima variedad de estudios, entre ellos, casos concretos de pacientes neurológicos, simulaciones computarizadas de redes neurales, con neuroimágenes de zonas cerebrales que permanecen activas durante los procesos lingüísticos, etc. La primera tentación fue ordenar los estudios históricamente, que es como lo hacen los

libros de texto, pero eso habría sido un acto de complacencia en el narcisismo profesional: mis lectores estaban interesados en el cerebro, no en la historia de los médicos y profesores que habían estudiado el cerebro. Se me ocurrió que una trayectoria más clara a través de esa jungla podría consistir en irme acercando, como en una visión de *zoom*, desde una visión a vuelo de pájaro hasta llegar hasta los componentes más pequeños y microscópicos. Desde el punto de vista más elevado, uno apenas si puede distinguir los dos grandes hemisferios cerebrales, así que comencé hablando de pacientes con hemisferectomía y otros descubrimientos que localizaban el lenguaje en el hemisferio izquierdo. Acercando la lente a ese hemisferio, uno puede ver una gran hendidura que divide el lóbulo temporal del resto del cerebro, y ha resultado que el territorio en los alrededores de esa hendidura tiene una importancia crucial, desentrañada tras repetidos estudios clínicos, en la actividad lingüística en pacientes con ictus y en escaneos de sujetos sanos. Si nos acercamos aún más, uno puede distinguir las distintas regiones —el área de Broca, el área de Wernicke, etc.— y el estudio puede centrarse en habilidades lingüísticas más concretas y específicas, como el reconocimiento de palabras y el ordenamiento sintáctico, que se han vinculado a dichas áreas. Luego podemos observar el cerebro por el microscopio y echar un vistazo a los modelos de las redes neuronales. Aquí podemos ampliar las lentes del microscopio hasta alcanzar el nivel genético, lo cual nos permitirá estudiar la dislexia y otros desórdenes lingüísticos hereditarios. Toda la investigación se situaría a lo largo de un *continuum* único que iría de lo general a lo local. Ya tenía mi orden.

Los modos de ordenar los materiales son tan variados como los modos de contar una historia. En otra ocasión tuve que explicar una investigación sobre el inglés, el francés, el hebreo, el alemán, el chino, el holandés, el húngaro y el arapesh, una lengua que se habla en Nueva Guinea. El punto de partida natural parecía ser el inglés, pero ¿en qué orden diseccionaría las otras lenguas? Supongo que podría haberlas estudiado dependiendo de lo familiares que me resultaran a mí o a los lectores norteamericanos, o en el orden en que se hubieran hecho los estudios, o incluso alfabéticamente. Pero en vez de hacer eso, me remonté en el tiempo, más y más (y más y más incluso) hasta encontrar

las primeras familias lingüísticas: primero encontré las lenguas pertenecientes a las tribus germánicas, que vivieron hace aproximadamente dos mil años (el alemán y el holandés); luego pasé a las otras tribus indoeuropeas, tales como los pueblos itálicos, que se apartaron de sus hermanos germánicos hace aproximadamente 3.500 años, de donde nació el francés; luego pasé a las tribus urálicas, que probablemente coexistieron con los indoeuropeos hace más o menos 7.000 años y nos dejaron lenguas como el húngaro; y así sucesivamente, remontándome en la historia hasta dar con las familias lingüísticas.

Se pueden dar muchos otros esquemas de ordenamiento de textos: se puede guiar al lector en un camino a través de un territorio geográfico; se pueden narrar los trabajos de un héroe que debe superar obstáculos en su camino en pos de un objetivo; se puede fingir un debate en el que dos bandos presentan sus respectivas ideas, replicándose mutuamente, resumiendo sus casos y esperando un veredicto; y, a veces, se puede recontar la historia como un viaje de iniciación o descubrimiento que culminó en nuestros conocimientos actuales.

Tener conciencia de la naturaleza arbórea de un texto también puede contribuir a comprender uno de los pocos recursos disponibles en la prosa no técnica para marcar de un modo visual la estructura del discurso: los saltos de párrafo. Muchas guías de escritura proporcionan instrucciones detalladas sobre cómo organizar un párrafo. Pero las instrucciones son por fuerza erróneas, ya que no existe nada concreto que pueda denominarse párrafo. Es decir, no existe nada en un esquema, ni una rama de un árbol organizativo, ni una unidad de discurso que pueda decirse que se corresponde lógicamente con un bloque de texto delimitado por un blanco o por un punto y aparte. Lo que existe es precisamente el punto y aparte: una marca visual que permite al lector una pausa, tomar aire, asimilar lo que ha leído y, finalmente, encontrar ese lugar en la página.

Los puntos y aparte generalmente coinciden con las divisiones que se han establecido en el árbol organizativo del discurso, esto es, los conglomerados temáticos o intelectuales coherentes en sí mismos. Pero la misma quiebra puede utilizarse para divisiones entre ramas del mismo tamaño, sea una

conclusión final o una digresión menor, el final de un resumen largo, o algo intercalado. En ocasiones el escritor debería dividir un bloque intimidatorio de letra impresa con un punto y aparte, aunque solo fuera para dar al lector la oportunidad de descansar la vista. Los autores académicos a menudo desestiman esta opción y levantan espantosos muros de texto visualmente monótono. Los periodistas, conscientes de las limitaciones de atención de sus lectores, abren vanos y en ocasiones se sitúan en el extremo opuesto, y dividen sus textos en nanopárrafos que consisten en una frase o dos como mucho. Los escritores novatos tienden a estar más cerca de los profesores y académicos que de los periodistas, y utilizan poquísimos puntos y aparte. Siempre es recomendable tener piedad con los lectores y, de vez en cuando, dejar que descansen la vista. Lo único que hay que tener en cuenta es que no se les deje a mitad de una idea o de una sucesión de pensamientos. Es mejor no abrir un hueco por encima de la explicación de un discurso ni abrir uno por debajo de un discurso que no se ha cerrado.

A pesar de todos los beneficios cognitivos de una organización jerárquica, no todos los textos tienen que estar organizados en forma de árbol. Un escritor hábil puede intercalar múltiples líneas argumentales, o manipular deliberadamente el suspense y la sorpresa, o embaucar al lector con una sucesión de asociaciones, de modo que cada asunto conduzca al lector hasta el siguiente. Pero ningún escritor puede dejar la organización macroscópica de un texto al azar.

Y esté el texto organizado o no para ajustarse a un diseño jerárquico, la metáfora del árbol tiene sus limitaciones. Ninguna frase es una isla; ni un párrafo, ni una sección o un capítulo. Todas estas estructuras textuales tienen vínculos con otros conglomerados. Una frase puede desarrollar, calificar o generalizar lo que la precede. Un asunto o tema puede discurrir a lo largo de una amplia franja de texto. Personas, lugares e ideas pueden repetir sus apariciones y el lector puede seguir su rastro mientras van y vienen. Estas relaciones y conexiones, que abarcan desde las ramas de un árbol a las ramas de otro, violan la pulcra geometría y el desarrollo que ofrecen los árboles. [105] Denominaremos a esas relaciones «arcos de coherencia».

Igual que esos manojos y líos de cables que caen por la parte trasera de los escritorios, las conexiones conceptuales de una frase con otra tienen tendencia a enredarse en una enorme maraña inescrutable. Esto se debe a que los vínculos relacionados con una idea en nuestra red de conocimientos se dispersan hacia arriba, abajo o hacia los lados uniéndose a otras ideas, a menudo salvando largas distancias. En el cerebro de los escritores, los vínculos entre ideas se mantienen firmes por el código natural que hace posible la memoria y el razonamiento. Pero fuera de ahí, en la página en blanco, las conexiones tienen que señalarse con recursos léxicos y sintácticos pertenecientes a la lengua. El reto del escritor es utilizar todos esos recursos para que el lector pueda injertar la información que se le proporciona con series de oraciones dentro de su red de conocimiento sin quedar enredado en ella.

La coherencia comienza cuando el escritor y el lector tienen claro *el tema* del que se habla. El tema corresponde al pequeño territorio de la vasta red de conocimiento en el que las frases que se reciben deberían incrustarse. Puede parecer evidente que un escritor debería empezar poniendo su tema sobre la mesa para que el lector pudiera verlo, pero no todos los escritores lo hacen. Un escritor podría pensar que es un poco burdo presentar el asunto con todas sus letras, como en: «Este ensayo trata de los hámsteres». O tal vez podría descubrir cuál es el verdadero tema de su trabajo cuando ha acabado de presentar todas sus ideas sobre el papel, pero podría olvidarse de regresar y revisar el principio para hacerle saber al lector sus descubrimientos.

Un experimento clásico de los psicólogos John Bransford y Marcia Johnson demostraba por qué es esencial explicarle al lector cuál es el tema del texto cuanto antes.[106] Pidieron a unos voluntarios que leyeran y recordaran el siguiente pasaje:

El procedimiento es en realidad bastante sencillo. En primer lugar, ordena los elementos en diferentes grupos dependiendo de su composición. Por supuesto, un montón puede ser suficiente dependiendo de cuánto haya que hacer. Si tienes que ir a algún otro lugar debido a la falta de instrumental, ese es el siguiente paso, de lo contrario estarás en una estúpida situación. Es importante no excederse en ningún acto concreto. Es decir, es mejor hacer pocas cosas de una vez que demasiadas. A

corto plazo esto puede no parecer muy importante, pero las complicaciones de hacer demasiadas cosas pueden surgir enseguida. Un error puede resultar muy caro también. La manipulación de los mecanismos adecuados debería ser evidente y no necesitamos detenernos en ello en este momento. Al principio el procedimiento en su conjunto puede parecer complicado. Sin embargo, no tardará en convertirse en otra faceta más de la vida. Es difícil prever que exista un final para la necesidad de esta tarea en el futuro inmediato, pero nunca se sabe.

Es innecesario decir que el texto no tenía ningún sentido para los voluntarios, como supongo que no tiene ningún sentido para vosotros, y apenas podían recordar unas cuantas frases. A otro grupo de personas se le entregó el mismo texto, pero con un regalito oculto entre las instrucciones: «El texto que vas a leer versa sobre cómo poner una lavadora». El índice de recuerdo o memorización se multiplicó por dos. A un tercer grupo se le dijo cuál era el tema *después* de leer el texto. Eso no les sirvió de nada. La moraleja para el escritor es evidente: un lector debe conocer el tema de un texto para poder comprenderlo. Como dicen los editores de periódicos: «No escondas la entradilla». (La entradilla, copete o *lead* es la frase o frases iniciales de un medio de comunicación que resumen lo más importante de la información).

Ahora bien, cualquiera podría objetar que el experimento estaba manipulado, porque se escribió un pasaje sobre una actividad física concreta en términos vagos y abstractos. Pero los científicos también llevaron a cabo un estudio en el que casi todas las frases se referían a un tema concreto o a una acción concreta.

Un periódico es mejor que una revista.

La playa es mejor sitio que la calle.

Al principio es mejor correr que caminar.

Puedes intentarlo varias veces.

Se requiere cierta maña, pero es fácil de aprender.

Incluso los niños pueden disfrutarlo.

Una vez que aciertas, las complicaciones son mínimas.

Los pájaros rara vez se acercan mucho.

La lluvia, sin embargo, empapa muy pronto.

Demasiada gente haciendo la misma cosa también puede causar problemas.

Uno necesita bastante espacio.

Si no hay complicaciones, puede ser un asunto sencillo.

Una piedra puede servir como ancla.

Si se suelta, sin embargo, no tendrás una segunda oportunidad.

¿Tiene sentido? ¿Y si damos una pista? «Todas las frases tratan de construir y hacer volar una cometa». Es necesario dejar claro el tema, porque incluso el lenguaje más explícito puede tocar solo unos cuantos puntos básicos de una historia. El lector tiene que completar el fondo o el paisaje: leer entre líneas, unir los puntos con una raya, como en los viejos pasatiempos; y si el lector no sabe de qué trata el texto o cuál es el escenario o el paisaje que hay que aplicar, acabará confuso y perdido.

Junto con el tema de un texto, el lector habitualmente necesita saber cuál es el *objetivo*. Necesita saber qué está intentando conseguir el autor que ha decidido abordar ese tema concreto. La conducta humana en general es comprensible solo una vez que uno conoce cuáles son los objetivos del actor. Cuando uno ve a alguien haciendo grandes aspavientos con los brazos, lo primero que uno quiere saber es si está intentando atraer la atención, si está espantando moscas o si está ejercitando los deltoides. Lo mismo ocurre con la escritura. El lector necesita saber si un escritor está parloteando sobre un tema con el fin de explicarlo, si aporta hechos novedosos e interesantes sobre el mismo, si presenta algún debate al respecto o si lo está utilizando como ejemplo para una importante generalización. En otras palabras, un escritor tiene que tener algo sobre lo que hablar (el tema) y algo que decir al respecto (el objetivo).

Los escritores generalmente se resisten a explicar en pocas palabras cuál es su propósito al principio. A veces les parece que eso podría arruinar el interés del lector. A veces son víctimas del narcisismo profesional y escriben como si

el lector estuviera interesado en cada callejón sin salida, cada tontería o cada quimera en los que se enredan mientras deambulan por su tema. Más a menudo ocurre que ni ellos mismos saben cuál es el propósito o el objetivo de su estudio hasta que han acabado de escribir el primer borrador, y rara vez regresan al principio para reformular el trabajo para que el objetivo quede claro desde el comienzo. Una antigua tira cómica titulada «La tesis doctoral» mostraba a un niño disparando una flecha al aire. Luego veía dónde caía, caminaba hacia allí y pintaba una diana en torno al lugar donde se había clavado la flecha. No es así como debería funcionar la ciencia, pero así es como a veces funciona la escritura.

Algunos géneros, como el artículo de prensa académica, obligan al autor a presentar su objetivo en un resumen, un extracto o una sinopsis. Otros, como los trabajos para revistas y periódicos, ayudan al lector con un título explicativo o una entradilla (una suerte de explicación por debajo del llamativo titular) o un recuadro con una parte ilustrativa del texto. Algunas guías de estilo, como la excelente *Style: Toward Clarity and Grace* de Joseph Williams, proporcionan una fórmula. Williams aconseja a los escritores estructurar cada sección con un «asunto» (el tema) seguido de una «elaboración» (explicación o desarrollo), y fijar el objetivo o el propósito al final del tema.

El lugar preciso en el que se muestra o se presenta el objetivo de un texto es menos importante que el imperativo de comunicarlo en algún momento, no demasiado lejos del principio. Desde luego, hay guionistas de comedia, humoristas, articulistas expertos y autores de novelas de misterio que pueden excitar la curiosidad y mantener el suspense, y resolverlo finalmente con una sorprendente revelación. Pero todos los demás deberíamos esforzarnos en informar y no confundir, y eso significa que los escritores deberían dejar claro a sus lectores lo que están intentando contar y conseguir.

Cuando un lector *navega* a través de un texto, uno de los retos principales es poder seguir el rastro de las ideas que lo transitan y discernir las relaciones lógicas entre una idea y la siguiente. Lo veremos en un texto sencillo en el cual el autor lo hace con facilidad.

Mi modelo de discurso coherente es la versión *original* del texto que manipulé al comenzar este capítulo. Procede de un trabajo semanal del tabloide local, *The Cape Codder*, titulado «Pregunta a los amigos de los pájaros». Los amigos de los pájaros en realidad no es más que un amigo de los pájaros, Mike O'Connor, que tiene una tienda en Orleans, Massachusetts, llamada Bird Watcher's General Store. Poco después de abrir la tienda, descubrió que tenía que contestar a tantos interrogantes que le planteaban los clientes curiosos que pensó que podía contestar a sus preguntas desde una columna del periódico. En esta, concretamente, O'Connor contestaba a una lectora preocupada por un tipo de garza que se había presentado en un pantano cercano a su casa y que no podía alimentarse porque el pantano estaba congelado.[107] Tras contestar a su lectora que las garzas podían sobrevivir unos cuantos días sin comer, le proporcionaba el trasfondo necesario a su patética escena.

Las grandes garzas azules viven y crían prácticamente en cualquier sitio del norte de Estados Unidos y en la mayor parte de Canadá. Cuando llega el frío, las garzas emigran al sur. Algunas vienen a Cape Cod, donde los inviernos no suelen ser demasiado duros. La mayor parte de esas garzas suelen ser aves jóvenes sin mucha experiencia o adultos macho perdidos, demasiado tercos como para preguntar por dónde se va al sur. Pasar el invierno en estas latitudes tiene sus ventajas, y no estoy hablando del aparcamiento gratuito en Provincetown en temporada baja. Las garzas tienen aquí la posibilidad de evitar los peligros de la migración, y además pueden ser las primeras en llegar a los lugares de cría.

Sin embargo, hay un riesgo en esta costumbre de quedarse tan al norte. Sí, nuestros inviernos son en general suaves y agradables. Pero también hay inviernos como este, inviernos interminables. Nieve, hielo y frío no son circunstancias agradables para las aves, y apostaría a que muchas garzas no reservarían plaza para visitar Cape Cod el año que viene.

Las garzas tienen una cosa a su favor: son excelentes cazadoras y unas oportunistas de primera. Cuando no pueden pescar peces debido al hielo, comen otras cosas, como crustáceos, ratones, topillos o pequeños pájaros. Se vio en cierta ocasión a una garza hambrienta comiéndose una camada de gatillos campestres. Lo sé, lo sé, a mí también me conmocionó saber aquello de las garzas comiéndose pájaros pequeños.

Las garzas también tienen una extraña costumbre que no va en su favor. En

invierno, al parecer escogen y defienden solo un agujero particular para pescar. Cuando esas zonas se congelan, algunas garzas no pescan en otros lugares, al parecer, y con frecuencia se quedan junto a los ríos helados durante días esperando a que regrese el pescado. Bueno, ya decíamos lo de su terquedad.

El primer y necesario cordón umbilical entre una oración «entrante» y la red de conocimiento de un lector es el tema, el asunto, la cuestión. La palabra inglesa *'topic'*, sin embargo, tiene en realidad dos significados en el ámbito de la lingüística.[108] En este capítulo examinamos el tema de un *discurso* o texto, concretamente la cuestión sustantiva o principal de una serie de frases conectadas. En el capítulo 4 ya estudiamos el tema de una *oración*; en fin: de qué hablaba esa oración. En la mayoría de las oraciones en inglés, como en la mayoría de las lenguas del mundo, el tema coincide con el sujeto gramatical, aunque no es una correspondencia exacta y puede presentarse en un sintagma u oración aparte, como en «Si hablamos de fruta, prefiero los arándanos» o «Hablando de patos, ¿sabes el del tío que entra en un bar con un pato en la cabeza?». En aquel capítulo vimos que en un pasaje coherente el tema del discurso se alinea con el tema de la oración. Ahora veremos cómo utiliza O'Connor este principio en un texto desarrollado y más amplio.

El tema de la columna es, evidentemente, las garzas en invierno; eso fue lo que le preguntó la lectora. La idea de la columna es explicar por qué una garza se queda mirando un río helado sin hacer nada y no va a pescar a otra parte. El tema de la primera oración, y concretamente el sujeto, es también el tema de la columna: «Las grandes garzas azules viven y crían». Imaginaos que hubiera comenzado con mi texto manipulado: «Canadá es un lugar donde viven y se crían garzas». Eso desconcertaría al lector, porque no existe ninguna razón por la que se tenga que poner a pensar en Canadá.

A medida que avanza el texto, O'Connor mantiene a las garzas en su posición de sujeto textual y gramatical. A continuación veremos una lista de sujetos ordenados: los que se refieren a las garzas, en la columna de la izquierda, y los que se refieren a otros asuntos, en la columna de la derecha; las líneas horizontales señalan la separación entre párrafos.

Las grandes garzas azules viven

Pasar el invierno en estas latitudes

las garzas emigran
Algunas vienen
La mayor parte de esas garzas suelen ser
Las garzas tienen aquí la posibilidad de evitar

hay un riesgo
nuestros inviernos son
hay inviernos como este
Nieve, hielo y frío

Las garzas tienen una cosa
son excelentes cazadoras
comen otras cosas,
Se vio en cierta ocasión a una garza hambrienta

a mí también me conmocionó

Las garzas también tienen
al parecer escogen
algunas garzas no pescan

decíamos

Dejando aparte las interjecciones con las que concluyen los dos últimos párrafos, en los que el autor se dirige claramente al lector utilizando un recurso humorístico («Lo sé, lo sé, a mí también...» y «ya decíamos lo de su terquedad»), los sujetos (y por tanto los temas de las oraciones) son llamativamente coherentes. En el primer, tercer y cuarto párrafos, todos los sujetos salvo uno remiten a las garzas. La sucesión coherente de temas oracionales, todos relacionados con el tema de la columna, forma un ajustado «arco de coherencia» en todo el pasaje.

Mejor aún, las garzas no son solo sujetos pasivos. Son agentes que hacen cosas. Migran, evitan peligros, cazan, comen, observan los ríos helados. Esto es un sello distintivo del estilo clásico, y, en realidad, de cualquier escrito con buen estilo. Siempre es más fácil para el lector seguir un relato si puede fijar la mirada en un protagonista que avanza con el argumento del texto, en vez de tener que concentrarse en una sucesión de entes que sufren pasivamente lo que les acontece o en acciones zombificadas.

Vale la pena detenerse en un par de trucos que permiten a O'Connor mantener el foco ininterrumpidamente en sus protagonistas. En un momento dado, deja caer estratégicamente una frase de pasiva: «Se vio en cierta

ocasión a una garza...», lo cual se opone claramente a «Los ornitólogos vieron a una garza». Aunque la garza hubiera sido observada por un simple aficionado sin identificar en ese momento del pasaje, la voz pasiva mantiene a la garza en el centro de atención del lector. Y O'Connor se ocupa de mover los modificadores temporales al comienzo de la frase: «Cuando llega el frío», «Cuando los peces huyen de las aguas congeladas», «En invierno», «Cuando esas zonas se congelan». Estos complementos antepuestos evitan la monotonía de una larga retahíla de oraciones parecidas, aunque las garzas sigan siendo los sujetos gramaticales de todas ellas.

Estos modificadores temporales tienen que ver, todos, con el frío, y eso es también una elección consciente. La información nueva de cada frase habla de cómo reaccionan las garzas al clima frío. Así, en cada una de esas frases, se presenta algún aspecto del tiempo invernal (mencionado en el modificador inicial) para comentar a continuación lo que hacen las garzas al respecto (y esto se presenta en la oración principal a continuación). Lo conocido precede a lo nuevo.

En el segundo párrafo, el mal tiempo ocupa su lugar en la escena como tema en sí mismo. La transición es ordenada. El giro en el tema se anuncia en la penúltima frase del primer párrafo: «Pasar el invierno en estas latitudes tiene sus ventajas» y se mantiene coherentemente en el segundo, donde dos de las frases tienen como sujetos dos elementos fríos, y las otras dos los tienen en complementos de fórmulas como «Hay», lo cual significa que son equiparables a sujetos. Tenemos un segundo arco de coherencia abarcando todo el texto, que une todas las manifestaciones del invierno y el clima frío.

El arco que une las frases sobre las garzas y el arco que une las frases sobre el clima frío son dos ejemplos de lo que Williams denomina «series temáticas»: mantienen al lector concentrado en un tema concreto mientras avanza de frase en frase. Hay otro arco de coherencia, que conecta las diferentes apariciones de un ente en la escena mental del lector mientras va y viene a lo largo del pasaje.

El sistema nominal del inglés proporciona al lector distintos modos de distinguir los elementos que el lector conoce por primera vez frente a los

elementos que ya le son conocidos. Esta es la principal distinción entre un artículo indeterminado ('un', 'una', 'unos', 'unas') y un artículo determinado ('el', 'la', 'los', 'las').[109] Cuando un personaje hace su primera aparición en escena, se le presenta con un indeterminado. Cuando se nos habla posteriormente de él, ya sabemos quién es, y se menciona con el artículo determinado.

Un inglés, un francés y un judío están en la sala de espera de un médico y a todos se les ha dicho que tienen solo veinticuatro horas de vida. Se les pregunta qué piensan hacer el último día de sus vidas. El inglés dice: «Me voy a ir a mi club, a fumarme una pipa, beber un poco de brandy y a charlar con los amigos». El francés dice: «Voy a llamar a mi amante y vamos a disfrutar de una cena suntuosa, una botella del mejor vino y una noche de amor apasionado». El judío contesta: «Voy a ir a ver a otro médico».

Los artículos determinados e indeterminados (a veces llamados definidos o indefinidos) no son los únicos recursos que tiene el inglés [y el castellano] para distinguir los sustantivos concretos e indeterminados. Los plurales indefinidos y los incontables pueden ir acompañados del cuantificador 'alguno' ('alguna', 'algunos', 'algunas', y también 'algo' o 'nada' y otros, como 'tanto', 'mucho', 'poco', 'demasiado', 'bastante', 'más', 'menos', 'todo', y sus variantes de género y número), como en «Había algunos cristales en el suelo» o «Había algo de barro en el portal». También pueden aparecer sin cuantificadores: «Había cristales en el suelo» y «Había barro en el portal». La definición o concreción aparece generalmente marcada por los demostrativos 'este', 'ese', 'aquel' y sus variantes de género y número, y en algún caso se podría entender también que los posesivos o los sintagmas o complementos nominales que sugieren pertenencia o relación serían también modelos para señalar definición o concreción, como en «la rodilla de Clara» o «los chicos de mis tíos».

La distinción entre una primera aparición en escena y las subsiguientes apariciones puede también venir marcada por el uso de sustantivos o nombres indefinidos por una parte y pronombres por otra. Los pronombres como 'él', 'ella' o 'ellos' son algo más que un recurso para ahorrarnos pulsaciones en el teclado. Le dicen al lector: «Ya conoces a este tío; no tienes que pararte y

pensar en otro tipo cualquiera». [En español, los pronombres de sujeto ('yo', 'tú', 'él', 'ella', 'ello', 'nosotros', 'nosotras', 'vosotros', 'vosotras', 'ellos' y 'ellas') suelen estar *integrados* en la flexión verbal, que expresa el número y la persona, aunque a veces se explicitan].

Stanley Goldfarb murió y sus familiares y la congregación se reunieron para dedicar una tarde a la oración y el luto. Cuando llegó el momento de que los deudos salieran a la palestra y lo ensalzaran, nadie se movió. Tras varios minutos, el rabino empezó a ponerse nervioso. «Alguien tendrá algo agradable que decir de él», suplicó. Más silencio. Por fin, se pudo escuchar una voz desde el fondo de la sala: «Su hermano era peor».

Ayudar al lector a seguir el rastro de los personajes que hacen repetidas apariciones en un texto es un asunto peliagudo. Repetir un nombre o un nombre indefinido puede confundir a los lectores y hacerles pensar que algún personaje o asunto nuevo se ha colado en escena.[110] (Imaginaos: «Stanley Goldfarb murió y los familiares de Stanley Goldfarb se reunieron para dedicar...»). Por otra parte, si aparecen nuevos personajes en escena, o ha transcurrido bastante tiempo entre la primera aparición, de modo que apenas puede ser un recuerdo lejano, un sustantivo o un pronombre pueden dejar perplejo al lector, que se preguntará quién es ese 'él' o 'el hombre' del que se habla. Las siguientes meteduras de pata muestran claramente los peligros de ciertos usos pronominales y de demostrativos.[111]

La culpa, la venganza y la amargura pueden ser emocionalmente destructivas para ti y para tus hijas. Debes librarte de ellas.

Después de que el gobernador Baldwin observara la actuación del león, lo llevaron a Main Street y le dieron veinticinco libras de carne cruda frente al teatro Cross Keys.

El conductor escapó por los pelos, porque un tablón roto se incrustó en la cabina y a punto estuvo de volarle la cabeza. Tuvieron que sacarlo para liberarlo.

Mi madre quiere que vuelvan a operarle el rabo al perro, y si esta vez no se cura, tendrá que olvidarlo.

Regresemos ahora con las garzas y veamos cómo O'Connor se refiere a ellas. Las presenta con un sintagma generalizador: «Las grandes garzas azules viven...». Y ahora que ya las tenemos en escena, emplea una expresión más

breve: «Las garzas emigran...». En este momento necesita referirse a un subconjunto de esas garzas, así que nos las presenta con un indefinido: «Algunas vienen a Cape Cod». Se remite a ese subconjunto de garzas en una segunda ocasión, así que regresa a una expresión más concreta, con un demostrativo: «La mayoría de esas garzas». Luego emplea un giro extraño: nos dice que las garzas (en general) pueden evitar los peligros de la migración. Como esas garzas (en general) ya nos las presentó algunas frases atrás, porque son las que se detienen en Cape Cod y no las que siguen camino al sur, lo que debemos tener es un sintagma con un artículo determinado o con un demostrativo: «Las garzas» o «Estas garzas».

Después del interludio —el párrafo cuyo tema central es el invierno—, donde se nos presenta aún otro subconjunto (el hipotético grupo de garzas que no va a reservar plaza para regresar el año siguiente), necesitamos un reajuste, y por eso volvemos a tener una generalización; en la siguiente mención puede evitarse el sustantivo y dejarlo todo en manos de la flexión verbal («son», «pueden» y «comen»). La garza que se come a los gatitos es diferente del resto y se presenta con una expresión indefinida, con artículo indeterminado, «una garza hambrienta», seguida de una referencia a las garzas que se comen pajaritos; ya las conocemos, así que luego vuelven a ser «las garzas», con una identidad marcada por una oración con gerundio predicativo: «garzas comiéndose pájaros pequeños».

Obsérvese también lo que O'Connor evita cuando se refiere repetidamente a las garzas. Aparte de transformar a las «grandes garzas azules» en «garzas», no fuerza el texto para encontrar nuevas formas de designar a esas aves. Las garzas son garzas: no se convierten en *Ardea herodias*, ni en zancudas de las marismas, ni en celestes aviarios volátiles, ni en zafiros centinelas de los cielos. Muchos expertos en estilística advierten contra esa compulsión de nombrar las cosas con distintas palabras cuando se mencionan repetidamente. Henry Fowler, autor de *A Dictionary of Modern English Usage* (cerca de Strunk y White, el manual de estilo más influyente del siglo xx), estigmatizó esa práctica llamándola «la variación elegante». Theodore Bernstein la llamó «monologofobia», el temor a utilizar la misma palabra dos veces, y sinonimiomanía, la «compulsión a llamar a una 'pala', sucesivamente,

‘artefacto jardinero’ y ‘herramienta volteadora de tierra’». Los directores de los periódicos a veces advierten a sus autores de que si siguen la regla mal concebida de «No utilizar una palabra dos veces en la misma página», probablemente acabarán cayendo en la verborrea periodística, salpicando su prosa con palabras que emplean los periodistas pero que la gente jamás utiliza, tales como ‘refulgencia’, ‘gastroteca’, ‘alias’, ‘vehículo’, ‘paréntesis vacacional’ y ‘manto blanco’ (para la nieve), y los verbos ‘componer’ (por escribir), ‘realizar’ (por hacer), ‘inquirir’ (por preguntar), ‘penetrar’ (por entrar), ‘poseer’ (tener) o ‘mascullar’ (por murmurar).

Para ser justos con los periodistas y otros sinonimiomaníacos, hay veces en las que un escritor verdaderamente necesita evitar la repetición de palabras cuando están demasiado cercanas. Véase la segunda frase del párrafo precedente, en el que he decidido cambiar ‘garzas’ por ‘aves’. La alternativa habría sido escribir: «Aparte de transformar a las “grandes garzas azules” en “garzas”, no fuerza el texto para encontrar nuevas formas de designar a las garzas». Estas terceras garzas son una vulgaridad molesta, e incluso desconcertante, por la misma razón por la que repetir el nombre de Stanley Goldfarb en el chiste del funeral habría resultado sorprendente y desconcertante. O considérese, por ejemplo, la frase de la entrada de Edipo que aparece en la Wikipedia: «El niño, dice, se lo entregó otro pastor de la casa de Layo, a quien le habían dicho que se librara de la criatura». La entrada utiliza «la criatura» porque una segunda mención de «el niño» no habría funcionado. Cuando un sustantivo se repite en rápida sucesión, los lectores pueden dar por hecho que la segunda mención se refiere a un individuo u objeto diferente, y lo buscará infructuosamente por todo el escenario. Esto se debe a que el modo natural de referirse a un individuo o a un objeto por segunda vez es con un pronombre: «Tú sabes quién es este hombre». Pero a veces ni siquiera funcionan los pronombres: en la frase repetida sobre Edipo, «librarse de él» habría sido una solución confusa, porque no sabríamos quién es ese ‘él’, y en este caso un sintagma nominal definido, como «la criatura» o «las aves», puede servir como pronombre honorario.

Así pues, ¿qué regla de oro debería seguir un escritor: «Evítese la variación elegante» o «No utilice la misma palabra dos veces en una página»? Las guías

de estilo tradicionales no resuelven esta contradicción, pero los psicolingüistas pueden echar una mano.[112] La redacción de textos no debería regirse por el capricho, porque en general la gente asume que si alguien utiliza dos palabras diferentes es porque se está refiriendo a dos cosas distintas. Y como veremos casi de inmediato, el léxico *nunca* debería variarse cuando el escritor está comparando o contrastando dos cosas. Sin embargo, el léxico debería modificarse cuando un elemento se repite en múltiples ocasiones y seguidamente, y repetir el sustantivo podría sonar monótono o podría sugerir equivocadamente que un nuevo actor ha entrado en escena.

Cuando se varía el léxico, hay que tener en cuenta que el lector solo puede seguir con acierto el rastro de algunas variantes. La variante más cómoda es un pseudopronombre, para que pueda ser pronominalizado de dos modos distintos. En primer lugar, el segundo término debería ser más genérico que el nombre original, aplicable a una clase más amplia de elementos; por eso la primera de estas dos secuencias (que fueron utilizadas en un experimento sobre comprensión lectora) es más fácil de comprender que la segunda.

Un autobús venía rugiendo por la esquina. El vehículo casi atropelló a un peatón.

Un vehículo venía rugiendo por la esquina. El autobús casi atropelló a un peatón.

Además, la variante debería recordar fácil e inmediatamente el referente, de modo que los lectores no se tengan que devanar los sesos averiguando de quién o de qué está hablando el autor. Un autobús es un ejemplo típico de un vehículo, así que la asociación de ‘vehículo’ con el precedente ‘autobús’ resulta fácil y cómoda. Pero si la primera frase hubiera sido «Un tanque venía rugiendo por la esquina», que se refiere a un ejemplo un poco atípico de vehículo, el lector tendría que dedicarle algún tiempo más a averiguar la conexión. Una de las razones por las que O’Connor evitaba referirse a las garzas como ‘aves’ o ‘pájaros’ es porque las garzas no son un ejemplo típico de pájaros, de modo que los lectores no habrían pensado rápidamente en las garzas cuando vieran escrita la palabra ‘pájaro’. Otra cosa bien distinta habría sido si la columna hubiera versado sobre los gorriones.

En el capítulo 2 prometí explicar lo que algunos sustantivos como ‘anticipación’ y ‘cancelación’ (como opuestos al uso de los verbos ‘anticipar’

o ‘cancelar’) están provocando en la lengua. La respuesta inmediata y principal es que tienen el mismo papel que los pronombres, los artículos definidos y los sinónimos genéricos que acabamos de estudiar: permiten a un escritor referirse a algo por segunda vez (en este caso una situación o un acontecimiento, más que una persona o una cosa) sin necesidad de incurrir en una repetición tediosa o confusa. Supongamos que comenzamos con un pasaje que diga «El gobernador canceló la convención de hoy». En este punto es más coherente proseguir con «La cancelación fue inesperada» que con «Fue inesperado que el gobernador cancelara la convención» o «El hecho de que el gobernador cancelara la convención fue inesperado». Así pues, los sustantivos zombis también tienen su lugar en la lengua. El problema que plantean es que los escritores afectados por la maldición del conocimiento los utilizan a la menor ocasión porque ellos, los escritores, ya han estado pensando en el asunto, así que para ellos es un asunto bien conocido y creen que se ajusta perfectamente al uso de un sustantivo. Olvidan que sus lectores se están topando con ese asunto por primera vez y que necesitan verlo con sus propios ojos.

Además de un hilo coherente en los temas oracionales y un modo ordenado de referir las posibles repeticiones, hay un tercer «arco de coherencia» a la hora de desarrollar las oraciones, y consiste en la lógica relación entre una proposición y otra. Volvamos a algunos ejemplos del pasaje manipulado del principio. ¿Qué resulta tan desconcertante en la siguiente secuencia?

Es una ventaja para las garzas poder evitar los peligros de la migración. Las garzas emigran al sur cuando llega el invierno.

¿Y qué resulta tan gracioso en las siguientes?

La paciente ha estado deprimida desde que vino a la consulta por vez primera en 2008.

La señorita Charlene Mason cantó «No volveré jamás», dando una gran alegría a todos los asistentes.

En el pasaje manipulado sobre las garzas, la segunda frase es un *non sequitur*:

no podemos entender por qué el autor nos está diciendo que las aves emigran al sur justo después de decirnos que las garzas deberían evitar los peligros de la migración. En el pasaje original, las dos afirmaciones aparecen en un orden contrario, y el autor las relaciona con una frase que dice que algunas garzas van a Cape Cod, donde los inviernos no son tan fríos. Esa oración presenta dos arcos de coherencia lógica: Cape Cod es un *ejemplo* de migración hacia el sur, y el hecho de que sus inviernos no sean tan fríos es una *explicación* de por qué algunas garzas se detienen allí. Los lectores podrían sin embargo esperar que las garzas escogieran un destino más cálido que Cape Cod —puede que no sea tan frío como otros lugares, pero es bastante más que otros muchos—, así que en la siguiente frase O'Connor reconoce esta *expectativa frustrada* y proporciona dos explicaciones para esa anomalía. Una es que algunas garzas (las jóvenes e inexpertas) pueden llegar a Cape Cod accidentalmente o por casualidad. La otra es que invernar en una latitud relativamente septentrional tiene ciertas ventajas que compensan la desventaja del frío. O'Connor luego *desarrolla* esta explicación (la de que hay otras compensaciones) con dos ventajas concretas: es más seguro no viajar demasiado lejos y las garzas locales son las primeras en tener descendencia.

Ahora volvamos a las meteduras de pata. El psiquiatra que redactó la primera frase seguramente pretendía que la segunda oración expresara una «secuencia temporal» entre los dos hechos: 1) la paciente va a ver al doctor y 2) la paciente ha estado deprimida (desde entonces). Lo que ocurre es que nosotros la interpretamos como una secuencia causa-efecto: la mujer fue a ver al médico y eso la deprimía. En la segunda frase, la de la cantante, el problema no radica en la relación entre distintas oraciones —hay una interpretación de causa-efecto en ambos casos, de todos modos—, sino en la explicación de qué es lo que causa qué. La idea que se pretendía transmitir era que era la canción lo que provocaba el placer; en la interpretación «maliciosa», lo que causa el placer es la idea de que Charlene no vuelva por allí jamás.

Ejemplos, explicaciones, expectativas frustradas, desarrollos, secuencias, causas y efectos son arcos de coherencia que determinan cómo a una afirmación le sigue otra. No son tanto componentes lingüísticos como

elementos racionales, que permiten identificar los modos como una idea puede conducir a otra en nuestro hilo de pensamiento. Uno podría pensar que un pensamiento puede conducir a otro de mil maneras, pero en realidad el número es bastante menor. David Hume, en su libro *Investigación sobre el conocimiento humano* (1748), escribió: «Parece que solo existen tres principios de relación entre las ideas, concretamente: *semejanza, contigüidad* en el tiempo o en el espacio, y *causa o efecto*».[113] El lingüista Andrew Kehler dice que Hume estaba básicamente en lo cierto, aunque él y otros lingüistas han subdividido esos tres grandes principios en aproximadamente una docena de tipos de conexión más específicos.[114] Y más concretamente, en lo que a la coherencia del lenguaje se refiere, han mostrado cómo las conexiones entre ideas se expresan como conexiones entre oraciones. Los nexos lingüísticos clave son palabras conectoras como ‘porque’, ‘de modo que’ o ‘pero’. Echemos un vistazo a la lógica de las relaciones de coherencia y cómo se expresan habitualmente.

Similitud Las garzas viven en el norte de Estados Unidos. Las garzas viven en la mayor parte de Canadá. *y, del mismo modo, como, asimismo, también, parecido a*

Contraste Las garzas tienen una cosa a su favor: son cazadoras oportunistas. Las garzas tienen una cosa en contra: defienden su zona de pesca incluso cuando el río está helado. *pero, por el contrario, por otra parte, por otro lado, sin embargo*

Semejanza y contraste vinculan dos proposiciones que son similares en la mayor parte de los sentidos pero diferentes al menos en un sentido. Llamen la atención del lector tanto por las semejanzas como por las diferencias. Esas relaciones pueden comunicarse sin usar siquiera un nexo: lo único que tiene que hacer el escritor es escribir utilizando paralelismos sintácticos y variar únicamente las palabras que señalan la diferencia. Desgraciadamente, muchos escritores pierden la ocasión y modifican caprichosamente su narración cuando están comparando dos cosas, un caso típico de *sinonimiomanía* que desconcierta al lector porque no sabe si el autor está dirigiendo su atención a la diferencia entre dos cosas que contrastan o a alguna diferencia entre cosas

parecidas. Imagínese que O'Connor hubiera escrito: «Las garzas son cazadoras oportunistas, pero las grandes garzas azules defienden su zona de pesca incluso cuando el río está congelado». El lector se preguntaría si solo las grandes garzas azules defienden sus zonas de pesca o lo hacen todas las garzas.

Siempre me sorprende ver cuán a menudo los científicos utilizan inconscientemente los sinónimos en las comparaciones, porque el principio cardinal del trabajo experimental es la ley de la variable única: si uno quiere ver los efectos de una supuesta variable causal, manipúlese esa variable únicamente y manténgase todo lo demás constante. (Si uno quiere comprobar si una medicina disminuye la presión arterial, no implique a todos los voluntarios en un programa experimental al mismo tiempo, porque si la presión disminuye, nunca sabrá si ello se debe a la medicina o al ejercicio). El paralelismo sintáctico es simplemente la ley de la variable única aplicada a la escritura: si uno quiere que los lectores aprecien alguna variable, manipúlese la expresión de esa variable únicamente, pero déjese el resto de la expresión igual y sin modificar. A continuación se ponen dos ejemplos; a la izquierda hay dos textos, uno que expresa semejanza y otro que expresa contraste: dos científicos que hacen con su prosa lo que jamás harían en el laboratorio. A la derecha, los mismos textos ajustados con más rigor lingüístico.

En las diez naciones con las poblaciones más amplias conectadas a la Red, las páginas informativas extranjeras representan menos del 8 % de las 50 páginas informativas más visitadas, mientras que en Francia, el 98 % de todas las visitas a fuentes informativas se dirige a páginas nacionales.	En las diez naciones con las poblaciones más amplias conectadas a la Red, las páginas informativas extranjeras representan menos del 8 % de las 50 páginas informativas más visitadas; en Francia, la cifra es solo del 2 %.
---	--

El conocimiento infantil de cómo se utilizan las herramientas podría ser el resultado de su experiencia, pero también el examen de los objetos definidos por la forma y su manipulabilidad puede proporcionar claves que indican que los humanos no precisan mucho	El conocimiento infantil de cómo se utilizan las herramientas podría ser el resultado de su experiencia con las mismas; por otro lado, podría ser el resultado de su percepción de las posibilidades de la herramienta a
--	--

tiempo experimentando con un objeto con el fin partir de la forma y manipulabilidad de descubrir cuáles son sus funciones. de las mismas.

El primer ejemplo, que dice que la mayoría de los usuarios de internet visitan las páginas de noticias de su país, arruina su deseo de expresar una relación de semejanza de tres modos distintos. Invierte la sintaxis («las páginas informativas representan» frente a «visitas a fuentes informativas»), cambia la escala de medición (del porcentaje de visitas a páginas extranjeras al porcentaje de visitas a páginas nacionales), y usa un nexos o conector que resulta perversamente ambiguo. Si se usa «mientras» en un sentido temporal (esto es, «al mismo tiempo»), ello implica semejanza; si ese «mientras» se emplea en sentido lógico («aunque» o «pero» o «sin embargo»), sugiere contraste. Al releer varias veces ese pasaje nos damos cuenta de que los autores pretendían resaltar la semejanza.

El segundo ejemplo también da un traspie con la expresión de su mensaje. Vuelca la sintaxis de una proposición en la otra («Los niños saben cómo utilizar las herramientas por la experiencia» y «El examen del objeto proporciona las claves [a los niños, etc.]»), y utiliza el nexos «también» de un modo bastante confuso. «También» implica semejanza o desarrollo ulterior (otra relación de semejanza que trataremos a continuación), y el autor lo utiliza aquí para dar a entender que hay al menos dos hipótesis para explicar cómo utilizan las herramientas los niños (más que la hipótesis única que sugiere que lo saben por experiencia). Pero lo que está intentando el autor es ofrecer un *contraste* entre las dos hipótesis, de modo que «también» sitúa al lector en la mala dirección (el autor probablemente escogió esa fórmula porque hay «también» otra hipótesis sobre la mesa que los científicos tienen que considerar). El autor parece darse cuenta del problema mientras avanza, así que emplea circunloquios («puede proporcionar claves que indican que») para señalar que, en realidad, está contrastando dos hipótesis. Pero habría sido mejor reescribir la frase para sugerir el contraste desde el principio, utilizando un nexos claro y poco ambiguo, como, por ejemplo, «por otro lado». («Examen»), además, es un término que en psicología se utiliza para describir las cualidades visibles de un objeto que sugieren lo que uno puede hacer con

él, como la portabilidad o la flexibilidad).

Semejanza y contraste no son las únicas relaciones basadas en la identidad o similitud. Con la *elaboración* o *desarrollo*, un hecho singular se describe primero de un modo genérico y luego en detalle. Además, hay otras cuatro relaciones que se corresponden con dos pares concretos, dependiendo de cuál sea el hecho que el autor desea mencionar en primer lugar. Está la *ejemplificación* (una generalización, seguida de uno o más ejemplos) y la *generalización* (uno o más ejemplos, seguidos de una generalización). Y también está lo contrario: la *excepción*, que puede presentarse también con una generalización inicial o con la excepción en primer lugar.

Elaboración Las garzas tienen una cosa a su favor: son unas perfectas oportunistas. : (*dos puntos*), esto es, es decir, en otras palabras, también, además, adviértase que, el cual

Ejemplificación Las garzas son unas perfectas oportunistas. *por ejemplo, tal como,* Cuando las aguas están congeladas y no hay *tales como, incluido,* peces, comen otras cosas, como crustáceos, *como* ratones, topillos y pájaros pequeños.

Generalización Cuando las aguas están congeladas y no hay *en general, sobre todo,* peces, las garzas comen cualquier cosa, como *generalmente,* crustáceos, ratones, topillos y pájaros pequeños. Son unas perfectas oportunistas.

Excepción: con inicial Los inviernos en Cape Cod son generalmente suaves y agradables. Pero también hay inviernos como este, inviernos interminables. *sin embargo, por otra parte, pero también*

Excepción: con inicial Parece que este invierno no terminará nunca. Sin embargo, los inviernos de Cape Cod son generalmente suaves y agradables. *sin embargo, no obstante, pero, aunque*

El segundo principio de relaciones, según Hume, era la contigüidad. Una secuencia que hace referencia al antes y el después, habitualmente con alguna conexión o vínculo entre los dos hechos. En este punto también la lengua nos proporciona los medios para mencionar los hechos en distinto orden mientras

conservamos el significado invariable.

Secuencia: antes- Cuando llega el frío, las garzas *y, antes, luego, entonces*
después emigran al sur.

Secuencia: Las garzas emigran al sur cuando *después, una vez que,*
después-antes llega el frío. *mientras, cuando*

La lengua proporciona a los escritores un segundo modo de controlar el orden en el que se mencionan dos acontecimientos. No solo pueden elegir entre ‘antes’ y ‘después’, sino que pueden elegir si desean anteponer un modificador temporal o dejarlo en su lugar: «Tras la llegada del frío, las garzas emigran al sur» frente a «Las garzas emigran al sur tras la llegada del frío». Pero en este punto la lengua puede ser un tanto más astuta que sus propios usuarios. Aunque las lenguas distinguen claramente el orden en que acontecen dos cosas en el mundo frente al orden en el que esas dos cosas se mencionan en un texto, los *hablantes* tienden a ser más concretos, y naturalmente asumen que el orden en el que se mencionan los acontecimientos es el orden en que los hechos tuvieron lugar (como en la picardía «Se casaron y tuvieron un niño, pero no en ese orden»). En circunstancias normales, los escritores deberían tener en cuenta la organización mental de los lectores y describir los acontecimientos en un orden cronológico: «Se duchó antes de comer» se entiende mejor que «Comió después de ducharse». Por la misma razón, «Después de ducharse, comió» es más fácil que «Antes de comer, se duchó».[115] Por supuesto, las cosas no son siempre así. Si el foco de atención se ha concentrado en un acontecimiento posterior, y el escritor debe presentar uno anterior, el imperativo de mencionar lo conocido antes que lo novedoso prevalece sobre el imperativo de mencionar lo anterior antes que lo posterior. Por ejemplo, si uno ha estado observando las huellas mojadas que van hasta la mesa del desayuno y está buscando una explicación, sería más interesante leer «Antes de desayunar, Rita se duchó» que leer «Después de ducharse, Rita desayunó».

Y esto nos traslada hasta la tercera categoría de conexiones citada por Hume: la causa y el efecto. En este punto, de nuevo la lengua es matemáticamente elegante y proporciona al escritor una amplia variedad de simetrías. Puede expresar en primer lugar la causa o el efecto, y la fuerza

causal puede hacer que algo ocurra o impedir que dicha cosa ocurra.

Resultado (causa-efecto)	Las garzas jóvenes son inexpertas, así que <i>y, como resultado, por</i> algunas de ellas solo emigran hasta Cape Cod. <i>tanto, así que</i>
Explicación (efecto-causa)	Algunas garzas emigran solo hasta Cape Cod, <i>porque, como, debido</i> porque son jóvenes e inexpertas. <i>a</i>
Expectativa frustrada (prevención- efecto)	Las garzas sufren cuando las charcas están <i>pero, mientras, sin</i> congeladas. Sin embargo, pueden cazar y <i>embargo, de todos</i> comer muchas otras cosas. <i>modos, aunque</i>
Prevención fallida (efecto- prevención)	Las garzas pueden cazar y comer muchas otras <i>a pesar de, incluso,</i> cosas en invierno, aunque las charcas estén <i>aun cuando</i> congeladas.

Existe otra relación de coherencia muy importante que no cuadra bien con la tríada de Hume: la *atribución*. Fulano de tal cree que no sé qué y no sé cuántos. La atribución aparece habitualmente con nexos como «según tal persona» o «tal persona afirmó que». Es importante explicarlo bien. En muchos pasajes escritos no está claro si el autor está defendiendo una posición o está explicando una posición que otra persona está defendiendo. Este es uno de los problemas de la frase de Bob Dole sobre la intervención en Serbia que hemos visto anteriormente.

Aún quedan otras cuantas relaciones de coherencia, tales como las anticipaciones a una reacción del lector («Sí, ya sé, ya sé»). Existen también lo que se denominan zonas grises y modos distintos de agrupar y dividir las relaciones, cosa que permite a los lingüistas tener un montón de asuntos sobre los que discutir.[116] Pero esta decena de fórmulas citadas, aproximadamente, cubren la mayor parte del territorio. Un texto coherente es un texto en el cual el lector siempre sabe qué relación existe entre una frase y la siguiente. De hecho, la coherencia se extiende más allá de las frases concretas y también se puede aplicar a ramas enteras del árbol argumental del discurso (en otras palabras, uno los temas del esbozo o gráfico inicial). Varias proposiciones pueden aparecer interconectadas por una serie de relaciones de coherencia, y el concepto global resultante puede estar a su vez conectado con otros. Por

ejemplo, la idea de la garza que se come gatitos silvestres era *similar* a la idea de las garzas que comen crustáceos, ratones y pájaros pequeños. La serie completa de esos alimentos aparece ya unida como un bloque único de texto que sirve como *ejemplificación* de que las garzas comen otras cosas, aparte de peces. Y su habilidad y capacidad para comer cosas que no son peces es, a su vez, una *elaboración* de su condición de cazadoras oportunistas.

Las relaciones de coherencia entre series de oraciones no tienen por qué estar perfectamente alineadas. También pueden estar secuenciadas a lo largo de amplios espacios textuales. La extraña conducta de defender una zona de pesca (un agujero de hielo) conecta con la pregunta inicial de la lectora, al principio de la columna. Es una explicación, una causa del efecto por el que la lectora estaba preguntando.

Cuando un escritor empieza a disparar frases, necesita estar seguro de que sus lectores pueden reconstruir las relaciones de coherencia que él tiene en mente. El modo más evidente de cumplir con esta regla es utilizar los conectores o los nexos adecuados. Los nexos típicos o habituales que se han señalado aquí, en realidad, son solo típicos y habituales, y los escritores pueden prescindir de ellos cuando la conexión resulta obvia para el lector. Es una decisión importante. Hay muchísimos nexos que pueden dar la impresión de que el autor está repitiéndose en lo mismo o siendo condescendiente con el lector, y eso puede dar a la prosa un aire pedantesco. Imaginaos simplemente la secuencia «Las garzas viven en el norte de Estados Unidos; asimismo, las garzas viven en la mayor parte de Canadá». O bien «Las garzas tienen una cosa a su favor [...]. Por otra parte, las garzas tienen una cosa en contra». En otro sentido, la extrema escasez de nexos puede dejar al lector estupefacto y sin saber cómo una afirmación se engarza con la siguiente.

Para rematar la complejidad del caso, el número óptimo de nexos y conectores depende de los conocimientos del lector.[117] Los lectores que están familiarizados con el tema en cuestión ya sabrán de sobra que algo es parecido a algo, qué cosa causa tal otra, y qué tiende a acompañar a qué, y no necesitan que todas esas conexiones se expresen explícitamente. Puede que incluso se sientan perplejos si el escritor usa los nexos que resultan obvios: entenderán que el autor debe tener poderosas razones para hacerlo y, por tanto,

creerán que debe de estar queriendo expresar *otra* cosa, una que no sea tan obvia, y perderán el tiempo intentando averiguarlo. En el caso de los lugares donde viven las garzas, la mayoría de los lectores saben que el norte de Estados Unidos está contiguo a Canadá y que ambos lugares tienen un ecosistema parecido, así que no necesitan ningún «asimismo». Si el autor hubiera mencionado otras aves menos conocidas y otros territorios ignotos — digamos, los halcones abejeros orientales que viven en Yakutsk y Shenyang—, el lector podría agradecer que le contaran si esos territorios son parecidos, lo cual supondría que esa especie se adapta a un ecosistema específico, o distinto, demostrando así que son adaptables y flexibles.

Dar con el nivel justo de concreción en las relaciones de coherencia es una cuestión importante, en la que el escritor tiene que pensar mucho: tiene que pensar en el nivel de conocimiento de sus lectores y mostrarles a algunos de ellos un borrador para ver si lo entienden correctamente. Es un aspecto del arte de escribir que depende de la intuición, la experiencia y la suposición, pero para esto existe también una regla general. Los seres humanos tienen la tendencia a atribuir buena parte de sus conocimientos a los demás (capítulo 3), lo cual significa que en términos globales el gran peligro es que la prosa resulte más confusa debido a la escasez de conectores o nexos que pedante por culpa de un exceso de estos. Ante la duda, nexo.

Sin embargo, si se utilizan los nexos, utilícenlos solo en una ocasión. La prosa se torna hinchada cuando un escritor novato martillea al lector en la cabeza con indicadores redundantes, como si no estuviera seguro de si un nexo es suficiente o no.

Tal vez la razón de que tanta gente viva en la Tal vez la razón de que tanta gente ignorancia es porque lo quieren así. viva en la ignorancia sea que lo quieren [Explicación]. así.

Existen muchas influencias biológicas en el Existen muchas influencias biológicas carácter personal, tales como la capacidad en el carácter personal, tales como la cognitiva, la conciencia, la impulsividad, la capacidad cognitiva, la conciencia, la aversión al riesgo y otras parecidas. impulsividad o la aversión al riesgo. [Ejemplificación].

Medimos separadamente la sincronización cerebral en zonas localizadas frente a otros elementos de amplio espectro. Medimos separadamente la sincronización cerebral en zonas localizadas y otros elementos de amplio espectro.

La primera redundancia señalada, «la razón es porque», se reprueba siempre y en todas partes, y ello se debe a que la palabra ‘razón’ ya implica que estamos tratando de dar una explicación, y no necesitamos un ‘porque’ que nos lo recuerde. (Algunos puristas también se molestan ante la expresión «la razón por [la] que», pero esta ha sido utilizada por buenos escritores durante siglos y no debería ser más reprochable que «el lugar donde» o «el tiempo en que»). La redundancia gratuita convierte la prosa en algo difícil no solo porque los lectores tengan que duplicar el esfuerzo de desentrañar el enredo, sino porque suponen naturalmente que cuando un escritor dice dos cosas, quiere decir dos cosas, y buscan infructuosamente la segunda clave cuando es inexistente.

Los nexos de coherencia son los héroes olvidados de la prosa clara. No son muy frecuentes —la mayoría de ellos se dan solo un puñado de veces cada cien mil palabras—, pero son el engrudo del razonamiento y una de las herramientas más complejas —y sin embargo importantes— que deben dominarse a la hora de escribir. Un reciente estudio con alumnos de instituto con malas notas demostró que muchos de ellos, incluso aquellos que leían bien, parecían incapacitados para redactar un texto coherente.[118] A un estudiante se le pidió que escribiera un trabajo sobre Alejandro Magno; comenzó diciendo: «Pienso que Alejandro Magno fue uno de los grandes líderes militares»; luego se volvió hacia su madre y dijo: «Bueno, ya he escrito una frase. ¿Y ahora qué?». Al final resultó que los fallos en el dominio de los conectores o nexos de coherencia se encontraban entre las habilidades que diferenciaban de un modo más agudo a los estudiantes con problemas de sus compañeros exitosos. Cuando se les pidió a esos estudiantes que leyeran *De ratones y hombres*, y completaran una oración que comenzara con «Aunque George...», [119] muchos se sintieron confusos y desorientados. Unos cuantos escribieron: «Aunque George y Lenny eran amigos». Los profesores decidieron poner en marcha un programa que enseñaba a los alumnos, específicamente, a construir pensamientos coherentes y complejos, con el foco

centrado en las conexiones entre las diferentes ideas. Aquello representó un giro radical en el tipo de tareas que predominan en las enseñanzas medias, donde hoy se les exige a los estudiantes que escriban memorias y reflexiones personales. Los estudiantes tuvieron una mejoría espectacular en sus notas y en diferentes materias, y muchos de ellos se graduaron en el instituto y se matricularon en la universidad.

No es ninguna casualidad que utilicemos la palabra ‘coherente’ para referirnos tanto a pasajes concretos de texto como a líneas abstractas de razonamiento, porque las relaciones lógicas que gobiernan unos y otras — consecuencia, generalización, contradicción, negación, causalidad— son las mismas. Aunque la afirmación de que la buena prosa favorece un pensamiento más claro no siempre es cierta (puede haber pensadores brillantes que sean escritores torpes y escritores hábiles que sean pensadores simplones), tal vez sea cierto cuando se trata del dominio de la coherencia. Si uno intenta arreglar un texto incoherente y descubre que ningún «por lo tanto», «además» o «sin embargo» se sostienen, eso será un claro indicio de que el argumento subyacente puede que sea incoherente también.

La coherencia depende de algo más que de ciertas decisiones mecánicas, como la de mantener el tema principal en la posición de sujeto o una elección adecuada de los nexos y conectores. Depende también de las impresiones que se van a lanzar al lector a lo largo del texto, después de muchos párrafos, y eso depende del dominio que tenga el autor del texto como conjunto.

Permitidme explicar lo que quiero decir compartiendo aquí mi reacción a otro texto, en esta ocasión mucho más elevado que el artículo sobre las garzas. Es del prefacio a la obra magna de John Keegan, *Historia de la guerra* (1993):[120]

La guerra no es la continuación de la política con otros medios. El mundo sería un lugar más sencillo de comprender si este proverbio de Clausewitz fuera cierto. Clausewitz, un veterano militar prusiano de las guerras napoleónicas que dedicó sus años de soldado retirado a componer lo que estaba destinado a ser el libro más famoso sobre la guerra —titulado *Sobre la guerra*—, en realidad escribió que la guerra era la continuación «de un desarrollo político» (*des politischen Verkehrs*)

«con la implementación de otros medios» (*mit Einmischung anderer Mittel*). En el alemán original se expresa una idea sutil y compleja, más de lo que pueden afinar otras lenguas con las que se le cita habitualmente. En ambas modalidades, en cualquier caso, el pensamiento de Clausewitz se queda a medias. Su pensamiento aborda la existencia de estados, de los intereses de estado y del cálculo racional respecto a cómo pueden conseguirse. Sin embargo, la guerra es anterior al estado, a la diplomacia y a la estrategia con miles de años de diferencia. La guerra es casi tan antigua como el hombre, y ocupa los lugares más recónditos de su corazón, lugares donde se enturbia la razón, donde reina el orgullo, donde predomina la emoción y donde reina el instinto. «El hombre es un animal político», dijo Aristóteles. Clausewitz, hijo de la doctrina aristotélica, no dijo sino que un animal político es un animal que hace la guerra. Y no se atrevió a contradecir la idea de que el hombre es un animal pensante en el cual el intelecto rige la necesidad de cazar y la capacidad para matar.[121]

Keegan se encuentra entre los historiadores militares más insignes y su *Historia de la guerra* fue un *best seller* aclamado por la crítica. Algunas reseñas elogiaron la calidad de su escritura. Desde luego, la forma es muy sólida y, a primera vista, también lo es la coherencia. Los temas principales de nuestro párrafo son la guerra y Clausewitz, y contamos con una serie de conectores o nexos, como «sin embargo» o «en cualquier caso». No obstante, a mí me parece que este párrafo no es muy coherente.

Los problemas comienzan con la primera frase. ¿Por qué un libro sobre la guerra tiene que empezar diciéndonos lo que *no* es la guerra? Yo ya conocía el proverbio de Clausewitz, pero es difícil que lo tuviera en mente cuando comenzara a leer un libro sobre la guerra, aunque no fuera más que por el hecho de que siempre me pareció una frase oscura: una impresión confirmada por la equívoca explicación de Keegan en la tercera y cuarta frases. Si el dicho de Clausewitz era tan sutil, complejo e incomprensible, ¿cómo va a aclararse el lector diciéndole que es falso? Y si ni siquiera la gente que conoce el dicho sabe lo que quiere decir, ¿por qué iba a ser el mundo más sencillo si fuera cierto? En definitiva, ¿el dicho *es* falso? Keegan nos dice entonces que la famosa cita está sencillamente «incompleta». ¿No debería haber empezado diciendo: «La guerra no es *solo* la continuación de la política por otros medios»?

Vale, me digo, vamos a esperar al resto de la explicación. Enseguida se nos dice que la guerra ocupa un lugar donde predominan las emociones, donde reina el instinto. Pero dos frases después se nos dice que el instinto de la caza y del asesinato lo rige el intelecto. Asumamos lo último que se nos ha dicho y demos por hecho que es el intelecto el que lo dirige todo. Entonces, ¿qué parte de esta idea no pudieron confrontar Clausewitz y Aristóteles: el hecho de que el hombre sea un animal racional o el hecho de que lo que piense es cómo cazar y matar? (¿Y qué pinta Aristóteles en el pensamiento de Clausewitz?).

El confuso parlamento inicial de *Historia de la guerra* nos proporciona una ocasión singular para estudiar otros elementos principales de la coherencia, que llaman la atención aquí por su ausencia: la negación clara y probable, la proporcionalidad y la coherencia temática.

El primer problema es el torpe uso de la negación de Keegan. Lógicamente hablando, una frase con negaciones como ‘no’, ‘ni’ o ‘nunca’ no es más que el espejo de una oración afirmativa. Decir que el número entero 4 no es impar es, desde el punto de vista lógico, lo mismo que decir que es par. Si algo no está vivo, es que está muerto, y viceversa. Pero psicológicamente hablando, una sentencia negativa y una sentencia afirmativa son esencialmente diferentes. [122]

Hace más de tres siglos, Baruch Spinoza señaló que la mente humana no podía suspender la incredulidad en la verdad o la falsedad de una aseveración y dejarla colgando en el limbo lógico esperando una etiqueta de «cierto» o «falso» para colgársela.[123] Escuchar o leer una afirmación es creerla, al menos de momento. Para que concluyamos que algo no es cierto, debemos dar un paso cognitivo suplementario y colgar la etiqueta «falso» en la proposición. Cualquier aseveración que no está etiquetada se trata como cierta. En consecuencia, cuando tenemos muchas aseveraciones en mente, podemos tener dificultades a la hora de decidir dónde poner la etiqueta de «falso» e incluso olvidarnos por completo de utilizarla. En este caso, todo lo que simplemente se menciona lo damos por cierto. Richard Nixon no despejó ninguna sospecha sobre su carácter cuando declaró: «No soy ningún corrupto», ni Bill Clinton consiguió acallar los rumores cuando dijo: «No he tenido relaciones sexuales con esa mujer». Los experimentos han demostrado que cuando a los miembros

de un jurado se les dice que no tengan en cuenta el testimonio de algún testigo, nunca es así (lo tienen siempre en cuenta), igual que cuando a alguno de nosotros nos dan la orden: «En el próximo minuto, intente no pensar en un oso polar».[124]

La diferencia cognitiva entre creer que una proposición es cierta (lo cual no requiere ningún esfuerzo más allá de la mera comprensión) y creer que es falsa (lo cual requiere añadir una etiqueta mental y recordarlo) tiene una importancia decisiva para un escritor. Lo más evidente es que, en la lectura, una aseveración negativa, como «El rey no ha muerto», resulta más difícil de asimilar que una aseveración afirmativa como «El rey está vivo».[125] Toda negación requiere un trabajo mental, y cuando una frase contiene muchas negaciones, el lector puede sentirse abrumado. Incluso peor: una frase puede tener más negaciones de las que uno cree. No todas las palabras negativas comienzan con una 'n'; muchas tienen el concepto de negación implícito, como 'poco', 'pequeño', 'menos', 'apenas', 'aunque', 'raro', 'en vez de', 'dudoso', 'denegar', 'refutar', 'evitar' o 'ignorar'. [126]

El uso de múltiples negaciones en una frase (como las de la columna de la izquierda, a continuación) resulta molesto, como poco, e incomprensible, en el peor de los casos.

Según el último informe anual sobre la violencia, la violencia, por primera vez la zona por primera vez la zona subsahariana no es la subsahariana no es la región menos región más violenta del mundo. pacífica del mundo.

Los científicos han descubierto, sin embargo, que los niños no responden más tiempo a la pelota si esta se cambiaba por como estaba previsto a la presencia de otro objeto que si estaba allí todo el rato. En una pelota, sino que, por el contrario, realidad, los niños miraron a la pelota la misma no se fijan en ellas significativamente cantidad de tiempo en todos los casos. más cuando no se cambian los objetos.

El panel de tres jueces despachó una ley que anulando la suspensión de la orden permite los matrimonios del mismo sexo. Había de un juez de distrito para no aplicar una prohibición contra esos matrimonios y un

la prohibición de matrimonios del juez había despachado una orden para no mismo sexo. aplicarla, pero se había dictado una suspensión sobre esa orden. Hoy el panel ha levantado esa suspensión.

Tal y como decía la Duquesa en *Alicia en el país de las maravillas*, «La moraleja es: “Sé lo que querrías ser”; o, si lo quieres más sencillo: “Nunca te imagines ser diferente de lo que a los demás pudieras parecer o hubieses parecido ser si les hubiera parecido que no fueses lo que eres”».

No son solo los lectores los que se confunden con tantas negaciones. Los propios escritores pueden perder el hilo y poner demasiadas en un discurso o en una frase, consiguiendo que signifique lo contrario de lo que pretendían. El lingüista Mark Liberman denomina a esas oraciones «falsas negativas», y señala que «es fácil no comprenderlas».[127]

Tras un par de días en Surry County, no me encontré menos cerca de desenmarañar el enigma.

Ninguna herida de la cabeza es demasiado leve como para dejar de ignorarla.

Es difícil dejar de no infravalorar la influencia de Paul Fussell.

Tendrás que *despelar* las gambas tú mismo.

¿Me ayudas a *desaflojar* esta tapa?

La lengua española no tiene una cierta peculiaridad de la lengua inglesa, según la cual dos negaciones pueden constituir una afirmación. En el famoso verso de Pink Floyd, «*We don't need no education*», se da una doble negación y muchos puristas recomendarían «*We don't need any education*» para evitar una reprimenda sintáctica. (Solo teóricamente, al tener dos negaciones, la frase indica que sí se necesita educación). Aunque el inglés normativo recomienda una sola negación para evitar la confusión, el hecho cierto es que las dobles negaciones son muy habituales en inglés y no convierten la frase en una afirmación: únicamente aportan énfasis.[128] En español es perfectamente posible la frase «No me digas nada» y el oyente entenderá que debe estar callado. En cambio, «No dejes nada por hacer» ya puede causar alguna confusión, dado que en realidad son *tres* negaciones.

Las dificultades que plantean las negaciones se han apuntado desde hace

mucho tiempo en los manuales de estilo. El «Ask Mr. Language Person» de Dave Barry satirizaba los consejos clásicos.

CONSEJO PARA LOS PROFESIONALES. Para que vuestra escritura resulte más atractiva, procurad no «escribir negativamente». Utilizad expresiones positivas.

MAL: No utilices este electrodoméstico en la bañera.

BIEN: Adelante, utiliza este electrodoméstico en la bañera.

La broma tiene su lado serio. Como la mayoría de los consejos estilísticos que se formulan como mandamientos más que como explicaciones, la orden pura y simple de evitar las negativas es prácticamente inútil. Tal y como Mr. Language Person sugiere, a veces el escritor realmente necesita expresarse con una negación. ¿Cuántas horas podemos estar sin utilizar palabras como ‘no’ o ‘ni’? La pregunta sarcástica «¿Qué parte de la palabra ‘no’ no has entendido?» nos recuerda que la negación es perfectamente factible y utilizable en el habla cotidiana. ¿Por qué no debería ser así en la escritura?

La respuesta es que la negación se entiende fácilmente cuando la proposición que va a negarse es posible o favorable.[129] Compárense las negaciones de estas dos columnas:

Las ballenas no son peces.

Los bacalaos no son mamíferos.

Barack Obama no es musulmán.

Hillary Clinton no es musulmana.

Vladimir Nabokov nunca ganó el Premio Nobel. Vladimir Nabokov nunca ganó un Óscar.

Las frases de la columna de la izquierda niegan una proposición que los lectores podrían encontrar razonable o plausible o que podrían aceptar o dar por segura. Las ballenas parecen peces grandes; Obama ha sido objeto de rumores sobre su religión; a Nabokov se le negó un Premio Nobel de Literatura que muchos críticos piensan que se merecía. Los experimentos han demostrado que las aseveraciones como las que se presentan en la columna de la izquierda, y que niegan una posible creencia, son más fáciles de comprender que las aseveraciones de la columna de la derecha, que niegan una creencia poco posible. La primera reacción al leer la primera frase de la derecha es: «¿Y quién ha dicho que los bacalaos sean mamíferos?», «¿Y quién cree que

Hillary Clinton es musulmana?», «¿Y por qué iba Nabokov a ganar un Óscar?». Las frases negativas son asimilables cuando el lector ya tiene una afirmación en mente o puede crear una de inmediato: todo lo que tiene que hacer es colgar la etiqueta de «falso» en ella. Pero ponerse a imaginar una aseveración en la que uno no cree (como «El bacalao es un mamífero») para después negarlo a continuación, requiere dos episodios de pesado trabajo cognitivo en vez de solo uno.

Y ahora entendemos por qué la introducción a la *Historia de la guerra* resulta tan desconcertante. Keegan comenzaba negando una proposición que el lector no debía estar especialmente interesado en creer y que no resultaba tampoco más atractiva después de tanta explicación. (Es improbable que el lector creyera, de entrada, que la guerra es la política por otros medios, así que no era necesario negarlo). Lo mismo puede decirse de las dos frases desconcertantes que utilizamos al comienzo de este capítulo, en la página 168, las que hablaban de los bebedores moderados y de la intervención serbia. En todos esos casos, el lector seguramente pensará: «¿Y quién demonios cree eso?». Cuando un autor tiene que negar algo que el lector no ha pensado en ningún momento, tiene que ocuparse de que lo crea antes de empeñarse en negárselo. O, para decirlo de modo más claro: cuando un escritor quiere negar una proposición ignorada, debería afrontar la negación en dos pasos:

1. Puede que pienses...
2. Pues no.

Eso es lo que hice cuando arreglé las frases de las páginas 205 y 206.

La otra característica de la negación que Keegan maneja erróneamente se refiere a su incapacidad para hacer que la negación sea clara y carezca de ambigüedad, lo cual requiere apuntalar dos cosas: el *campo* y el *foco*.^[130] El campo de un «operador lógico» (también llamado en lógica «conector lógico» o «conectiva») como ‘no’, ‘todo’ o ‘algo’ consiste en la proposición exacta a la que pertenece. Cuando el tren de Boston-Nueva York llega a estaciones intermedias a lo largo de la ruta, el conductor anuncia: «Todas las puertas no se abrirán». De repente, entro en pánico, pensando que estoy atrapado. Por

supuesto, lo que se quiere decir es que no todas las puertas se van a abrir. En la lectura pretendida, el operador negativo «no» tiene un campo de acción sobre la proposición universalizadora «Todas las puertas se abrirán». El conductor quiere decir: «No es que todas las puertas del tren vayan a estar cerradas». En la lectura no prevista, el cuantificador universalizador «todas» tiene un campo de acción sobre la proposición negativa «Las puertas no se abrirán». Los pasajeros claustrofóbicos lo entenderán como «Las puertas no se van a abrir, y estamos hablando de todas las puertas».

El conductor no está cometiendo ningún error gramatical. En el inglés coloquial es común que este tipo de palabras, como ‘todas’, ‘no’ o ‘solo’, se sitúen antes del verbo incluso aunque su campo de acción pueda afectar a varios sintagmas.[131] En el anuncio de la compañía ferroviaria, se debe entender que el ‘no’ no actúa lógicamente respecto a ‘abrir’; su campo lógico es «Todas las puertas se abrirán», así que realmente afecta a toda la cláusula y debe ir incluso antes que el ‘todas’: «No todas las puertas se abrirán». Las lenguas, incluida el inglés, son más flexibles de lo que cualquier lógico podría haber pensado, y el contexto generalmente clarifica lo que quiere decir el hablante. (Nadie en el tren, salvo yo, parece pensar que hay algo aterrador en ese aviso). Del mismo modo, un lógico podría decir que la canción «I Only Have Eyes for You» (Solo tengo ojos para ti) debería retitularse «I Have Eyes for Only You» (Tengo ojos solo para ti), porque el cantante tiene algo más que ojos, y utiliza esos ojos para algo más que mirar a alguien; lo que ocurre es que cuando mira a alguien con esos ojos, eres tú al que mira. Del mismo modo, el lógico diría que la frase «*You only live once*» debería reescribirse como «*You live only once*», con *only* justo al lado de lo que cuantifica: *once*. [En español estos cambios son irrelevantes: «Solo se vive una vez» es lo mismo que «Se vive solo una vez», salvo que en un caso el ‘solo’ se entienda como adverbio y en otro como adjetivo].

Este lógico sería insoportablemente pedante, pero hay un punto de buen gusto en la pedantería. La escritura es con frecuencia más clara y más elegante cuando el escritor sitúa un ‘solo’ o un ‘no’ junto a la cosa que cuantifica. En 1962, John F. Kennedy declaró: «Hemos decidido ir a la Luna no porque sea fácil, sino porque es difícil».[132] Esto suena un poco más elegante que «No

hemos decidido ir a la Luna porque sea fácil, sino porque es difícil». No solo es más elegante: es más claro. Siempre que una frase tiene un ‘no’ y una explicación, y el ‘no’ afecta a otro elemento distinto al que verdaderamente tendría que modificar, los lectores pueden quedarse estupefactos respecto al campo de acción de la negación y, por tanto, respecto a lo que verdaderamente significa la frase. Supongamos que Kennedy hubiera dicho: «No hemos decidido ir a la Luna porque es fácil». Los oyentes no habrían sabido si Kennedy estaba decidiendo cancelar el programa lunar (porque era demasiado fácil) o si había decidido seguir adelante con el programa lunar (pero por alguna otra razón, no por su facilidad). Al situar la negación justo donde debe ir, modificando la explicación, se elimina completamente la ambigüedad. Esta es la regla: nunca escribas una frase con la forma X no Y porque Z, como «Dave no es malo porque hizo lo que se le dijo». Debería ser: «Dave no es malo, porque hizo lo que se le dijo», donde la coma mantiene la conjunción causal ‘porque’ fuera del campo de acción de la negación; o «Dave es malo, y no porque hiciera lo que se le dijo» (sino por otra razón), donde la conjunción está junto a la negación, indicando que sí actúa sobre todo su campo sintáctico.

Cuando un elemento negativo tiene un amplio campo de acción (esto es, cuando se aplica a toda la cláusula), no tiene por qué ser literalmente ambigua, pero puede ser moleestamente vaga. La vaguedad reside en el foco de la negación: el sintagma que el escritor tiene en mente y que afecta a toda la frase. Tómese la frase «Yo no vi al hombre del traje de franela gris». Podría significar:

Yo no lo vi. Amy, sí.

Yo *no* lo vi; tú pensaste que sí.

Yo no *lo* vi: vi a otro hombre distinto.

Yo no lo *vi*; estaba mirando para otro lado.

Yo no vi a un *hombre* con traje gris; era una mujer.

Yo no vi a un hombre con *traje* de franela gris; llevaba una falda escocesa.

Yo no vi a un hombre con traje de *franela* gris; era de poliéster.

Yo no vi a un hombre con traje de franela *gris*; era marrón.

En una conversación, podemos incidir en el sintagma o acentuar el elemento

que deseamos negar, y en la escritura podemos utilizar cursivas para hacer lo mismo. Más a menudo, será el contexto el que clarifique qué aseveración afirmativa era posible en primer lugar, y por tanto cuál es la que el escritor se va a tomar la molestia de negar. Pero si la cuestión en concreto resulta poco familiar y tiene muchas partes, y si el escritor no sitúa al lector para que se concentre en una de esas partes como asunto en el que vale la pena concentrarse, puede ocurrir que el lector no sepa en qué debe fijarse. Este es el problema con la desconcertante especulación de Keegan sobre el complejo pensamiento que Clausewitz y Aristóteles no se *atreveron* a confrontar, que el hombre es un animal racional en el cual el intelecto rige la necesidad de cazar y la capacidad para matar: ¿les espantaba la posibilidad de que el hombre piense, de que sea un animal, o de que piense en cazar y matar?

Pero permitamos a Keegan la oportunidad de explicarse. Lo hace en el segundo párrafo, que utilizaré para ilustrar, por ausencia, otro principio de coherencia: el sentido de la proporcionalidad.[133]

Esta no es una idea que resultara más fácil de asumir para un hombre moderno que para un oficial prusiano, nieto de un prelado religioso y criado en el espíritu de la Ilustración dieciochesca. Tal y como Freud, Jung y Adler nos enseñaron a admitir, nuestros valores morales siguen siendo los de las grandes religiones monoteístas, que condenan el asesinato de los semejantes en todos los casos, salvo en determinadas circunstancias especiales. La antropología nos dice, y así lo sugiere también la arqueología, que nuestros ancestros prehistóricos estaban sometidos a la violencia natural; el psicoanálisis intenta convencernos de que hay un salvaje justo debajo de nuestra piel. Sin embargo, preferimos reconocer la naturaleza humana cuando la vemos desplegada en el comportamiento diario de la mayoría civilizada de la vida moderna... imperfecta, sin duda, pero ciertamente cooperativa y frecuentemente benévola. La cultura nos parece la respuesta a cómo se comportan los seres humanos; en el interminable debate académico entre «naturaleza o educación», es la escuela «educativa» la que obtiene un mayor apoyo de los aficionados. Somos animales culturales y es la riqueza de nuestra cultura lo que nos permite aceptar nuestra indudable potencialidad para la violencia, pero creer sin embargo que su expresión es una aberración cultural. Las lecciones de la historia nos recuerdan que los países en los que vivimos, sus instituciones, e incluso sus leyes, nos han sido legados a través del conflicto, a menudo de los conflictos más sanguinarios. Nuestra dieta diaria de noticias nos informa de continuas carnicerías,

a menudo en regiones bastante cercanas a nuestros países, en circunstancias que niegan nuestra idea de total normalidad cultural. De igual manera, debemos consignar las lecciones de la historia y de otras disciplinas a una especial y distinta categoría de «alteridad» que invalida nuestras expectativas de cómo nuestro mundo será mañana y al día siguiente. Nuestras instituciones y nuestras leyes, nos decimos, han establecido diques a la potencialidad humana para la violencia y esa violencia en la vida diaria será castigada como criminal por nuestras leyes, mientras que las instituciones del Estado pueden emplearla como una forma particular de «guerra civilizada».

Creo que entiendo adónde quiere llegar Keegan —el hombre tiene impulsos innatos hacia la violencia, y sin embargo aún nos negamos a creerlo—, pero la fuerza de su presentación empuja en otra dirección. La mayor parte de este pasaje dice todo lo contrario: que no podemos evitarlo, pero somos conscientes del lado oscuro de la humanidad. Keegan nos recuerda todos los aspectos de ese lado oscuro, incluyendo las ideas de Freud, Jung, Adler, la antropología, la arqueología, el psicoanálisis, la violencia que respira en todos nosotros, nuestra indudable tendencia a la violencia, las lecciones de historia sobre la conflictividad, la violencia sanguinaria, nuestra dieta diaria de noticias, reportajes de carnicerías, la potencialidad humana para la violencia y la violencia en nuestra vida diaria. El lector acaba pensando: ¿quiénes son esos «nosotros» que no se dan cuenta de todo esto?

El problema, aquí, es una falta de equilibrio, de proporcionalidad. Un importante principio en el arte de la composición escrita es que la cantidad de palabras que uno dedica a un asunto no debería extralimitarse respecto a la importancia que tenga en el conjunto de la argumentación. Si uno cree que el 90 por ciento de las pruebas y de los argumentos sustenta una posición, entonces alrededor del 90 por ciento del texto debería dedicarse a aportar razones. Si un lector dedica solo un 10 por ciento de su tiempo a ver por qué es una buena idea, y el 90 por ciento restante a considerar que podría ser una mala idea —aunque el escritor esté insistiendo continuamente en que realmente es una buena idea—, entonces las impresiones más potentes del lector estarán en contra y se opondrán a los deseos del autor. El autor, entonces, se verá obligado a minimizar furiosamente lo que ha estado

diciendo, lo cual no hará más que levantar las suspicacias del lector. Keegan intenta salir de su propio cenagal de contrapruebas lanzando repetidamente invectivas sobre un anónimo «nosotros» y sus creencias obstinadas y defensivas, lo cual solo invita al lector a pensar: «¡Hombre, habla por ti!». El lector acaba teniendo la sensación de que está siendo acosado más que persuadido.

Por supuesto, los escritores responsables tienen que lidiar con argumentos en contrario y refutar pruebas que se oponen a sus ideas. Pero si hay suficientes pruebas en contra como para merecer un debate amplio, merecerán también un capítulo por sí mismas, y el punto esencial de ese capítulo será examinar las posturas y opiniones contrarias. Un estudio justo y adecuado de las pruebas en contrario puede entonces ocupar todo el espacio que sea necesario, porque su tamaño reflejará su importancia *solo en esa sección*. Esta estrategia de «divide y vencerás» es mejor que dejar que los contraejemplos y los argumentos en contrario se cuelen en la principal línea argumental o a lo largo de todo el texto mientras se intimida a los lectores y se les sugiere que miren para otro lado.

Tras una larga página en la que se habla largo y tendido de pacifismo, cristianismo y del Imperio romano, Keegan regresa a los errores de la famosa cita de Clausewitz y a los errores que sugiere el moderno pensamiento bélico. [134] Este pasaje nos ayudará a comprender el tercer principio de coherencia general de un texto.

[La cita de Clausewitz] desde luego distinguía claramente entre el depositario legal de las armas y el rebelde, el terrorista y el bandolero. Presuponía un alto nivel de disciplina militar y un absoluto grado de obediencia en los subordinados respecto a sus legítimos superiores [...]. Daba por hecho que las guerras tenían un principio y un final. Lo que no consideraba en absoluto era una guerra sin principio o sin final, una guerra endémica de no Estados, incluso de pueblos preestatales, en los que no hubiera distinción alguna entre los legítimos e ilegítimos titulares de las armas, porque todos los varones serían soldados; una forma de guerra que ha prevalecido durante largos períodos en la historia de la humanidad y que, en cierta medida, aún se cuele en la vida de los Estados civilizados y, de hecho, está volviendo a utilizarse gracias a la práctica común de reclutar a sus jóvenes como caballería ligera «irregular» e infantería. [...] Durante el siglo xviii la expansión de este tipo de

fuerzas —cosacos, «cazadores», *highlanders*, «fronterizos», húsares— ha conformado uno de los movimientos militares contemporáneos más llamativos. Por encima de su habitual gusto por el saqueo, el pillaje, la violación, el asesinato, el secuestro, la extorsión y el vandalismo sistemáticos, sus patrones civilizados decidieron cubrirlos con un tupido velo.

Todo esto resulta fascinante, pero a lo largo de las siguientes seis páginas los párrafos saltan de las costumbres bélicas de los cosacos a más explicaciones y exégesis de Clausewitz. Como el «nosotros» del segundo párrafo, a quienes vemos supuestamente como unos seres tremendamente violentos que niegan la importancia de la violencia, el desventurado personaje de Clausewitz en este relato se muestra muy interesado en los modales crueles y cobardes de los cosacos, pero, según Keegan, es incapaz de entenderlos y comprenderlos. Una vez más, el conjunto de la narración va en una dirección mientras que el contenido de la argumentación del autor va en la contraria. Keegan acaba así ese capítulo:[135]

Es en un nivel cultural donde la respuesta de Clausewitz a su pregunta —¿qué es la guerra?— es deficiente. [...] Clausewitz era un hombre de su tiempo, un hijo de la Ilustración, contemporáneo de los románticos alemanes, un intelectual, un reformista práctico [...]. Si su cabeza hubiera estado amueblada con otra dimensión intelectual [...] tal vez le habría sido posible percibir que la guerra abarca mucho más que la simple política: que es siempre una expresión cultural, a menudo un determinante de formas culturales, y en algunas sociedades, es la mismísima cultura.

¡Eh, espera un momento! ¿No nos había dicho Keegan en el segundo párrafo que el problema de Clausewitz y sus herederos era que lo vinculan todo y *demasiado* a la cultura? ¿No nos dijo que es nuestra cultura la que nos permite creer que la violencia es una aberración, y que la guerra primitiva, que preferimos ignorar, es una manifestación de la naturaleza, la biología y el instinto? Entonces, ¿cómo puede ser el problema de Clausewitz que no vincule lo *suficiente* el concepto de guerra a la cultura? Y en otro sentido, ¿cómo puede ser Clausewitz un producto *tanto* de la Ilustración *como* del movimiento romántico alemán, que surgió precisamente como reacción a la Ilustración? Y ya que estamos, ¿cómo pueden reconciliarse esa filiación clerical y nuestros

valores de raigambre religiosa monoteísta con que seamos todos hijos de la Ilustración, que en sí misma se *oponía* a las religiones monoteístas?

Para ser justos con Keegan, después de leer el libro, no creo que esté tan confuso como las primeras páginas de su libro podrían sugerir. Si uno deja de lado las incoherentes y frívolas alusiones a los grandes movimientos intelectuales, se puede observar que el autor tiene efectivamente algo que decir, concretamente, que la guerra ordenada y calculada de los Estados modernos es una desviación de la oportunista rapacidad de las tribus tradicionales, que la guerra tradicional ha sido siempre habitual y que nunca se ha abandonado. El problema de Keegan es que ignora otro principio de coherencia en la escritura, el último al que haremos referencia en este capítulo.

Joseph Williams se refiere a este principio como *relaciones temáticas coherentes*, o, en breve: coherencia temática.[136] Un escritor, después de presentar su tema, ofrecerá una larga serie de conceptos que explicarán, enriquecerán o comentarán ese tema. Estos conceptos se centrarán en una serie de asuntos que aparecerán repetidamente a lo largo de la disertación. Para mantener la coherencia del texto, un escritor debe permitir que el lector pueda seguir el rastro de esos asuntos, refiriéndose a ellos de un modo coherente o explicando su relación. Y vimos por encima una versión de este principio cuando estudiamos que para ayudar al lector a seguir el rastro de un elemento a lo largo de varias menciones, un escritor no debería oscilar y dar bandazos utilizando distintos sinónimos innecesarios. Ahora podemos generalizar el principio aludiendo a las series de conceptos relacionados, esto es, a los temas. El escritor debería referirse a cada tema de un modo coherente, de un modo que permita al lector saber cuál es cuál.

Así pues, este es el problema. El tema general de Keegan es la historia de la guerra: esa parte la tenemos clara. Sus temas particulares abordan las primitivas formas de guerra y las formas modernas de hacer la guerra. Pero aborda los dos temas deambulando penosamente entre una serie de conceptos que solo están relacionados muy marginalmente con uno y otro tema, y en un sentido que puede interesar al propio Keegan, pero que resulta incomprendible para el lector, que acaba por no entender nada. Aprovechándonos de una

visión retrospectiva, podemos ver que esos conceptos pueden agruparse en dos conjuntos, cada uno de los cuales se corresponde a uno de los temas de Keegan.

Clausewitz, guerra moderna, Estados, Guerra primitiva, tribus, clanes, irregulares, cálculo político, estrategia, diplomacia, terroristas, bandoleros, cosacos, saqueos y disciplina militar, «nosotros», el intelecto, pillajes, instinto, naturaleza, Freud, el Aristóteles, el aspecto pacifista de las énfasis en el instinto en el psicoanálisis, las religiones monoteístas, el sistema de pruebas antropológicas de la violencia, la justicia criminal, las restricciones civilizadas pruebas arqueológicas de la violencia, el de la guerra, el aspecto intelectualizador conflicto en la historia, el crimen en las de la Ilustración, los modos en que la noticias, los modos en los que la cultura cultura restringe la violencia permite la violencia

También podemos reconstruir por qué cada término podría haberle recordado algún otro elemento. Pero es mejor cuando las relaciones son explícitas, porque en la amplísima red de la imaginación del autor, cualquier cosa puede ser parecida o vincularse a otra. Jamaica es como Cuba; ambas son naciones en islas caribeñas. Cuba es como China: ambas son regímenes autodenominados comunistas. Pero un texto sobre «países como Jamaica y China» que yerre a la hora de identificar sus elementos comunes —aunque ambas tengan algún elemento común con Cuba— acaba siendo incoherente.

¿Cómo se podrían haber presentado estos temas de un modo más coherente? En *The Remnants of War* (Los despojos de la guerra), el especialista en ciencias políticas John Mueller se ocupa del mismo campo que Keegan y acierta donde Keegan falla. Dice que la guerra moderna se está quedando obsoleta, de tal modo que es la guerra primitiva e indisciplinada la que se está convirtiendo en el modelo de las guerras que se desarrollan en el mundo actual. Pero la exposición de Mueller de los dos temas es un modelo de coherencia:[137]

En términos generales, parece haber dos métodos de desarrollo de las fuerzas de combate: engatusar o reunir mediante coacción a grandes cantidades de hombres para que se embarquen en empresas violentas, profanas, sacrificiales, dudosas, masoquistas y esencialmente absurdas conocidas como guerras. Los dos métodos

conducen a dos tipos de guerra, y la distinción puede ser importante.

Intuitivamente, parece que el modo más fácil (y más barato) de reclutar a los combatientes sería [...] alistar a aquellos que disfrutan con la violencia y la buscan constantemente o que la utilizan para enriquecerse, o por ambas razones. En el mundo civil tenemos un nombre para esas personas: criminales. [...] Los conflictos violentos en los que predomina gente de ese tipo se denominan guerras criminales, una modalidad en la que a los combatientes se les induce a desatar la violencia principalmente por diversión y por el provecho material que pueden obtener de dicha experiencia.

Los ejércitos criminales parecen surgir de un par de procesos. A veces los criminales —ladrones, piratas, terroristas, bandoleros, vándalos, matones, bandidos, filibusteros, gánsteres y forajidos— se organizan o se unen en cuadrillas o bandas o mafias. Cuando estas organizaciones se hacen lo suficientemente grandes, pueden funcionar y actuar como verdaderos ejércitos.

O bien los ejércitos criminales pueden formarse cuando un gobernante necesita combatientes para llevar a cabo una guerra y llega a la conclusión de que la leva de criminales y maleantes es el método más juicioso y directo para conseguirlo. En este caso, los criminales y los maleantes actúan esencialmente como mercenarios.

Sin embargo, ocurre que los criminales y malvados tienden a ser unos soldados deplorables. [...] Para empezar, resulta difícil controlarlos. Pueden ser fuente de numerosos problemas: son ingobernables, desobedientes, con tendencia al motín, y a menudo suelen cometer crímenes mientras están de servicio (o fuera de él), lo cual puede ir en detrimento de la empresa militar o literalmente arruinarla [...].

Y aún más importante: los criminales pueden mostrarse reacios a permanecer en combate y a luchar cuando las cosas se ponen feas, y a menudo simplemente desertan cuando su antojo y la oportunidad coinciden. El crimen habitual, después de todo, se ceba en los débiles —más en las ancianas que en fornidos atletas—, y los criminales a menudo se convierten en fervientes y devotos verdugos de gentes indefensas. En todo caso, siempre que aparece la policía, salen huyendo. El lema del criminal, al fin y al cabo, no es una variante de «Siempre fieles», «Todos para uno y uno para todos», «Deber, honor y patria», «Banzai» o «Recuerda Pearl Harbor», sino de «Coge el dinero y corre». [...]

Estos problemas derivados de la contratación de criminales como combatientes han obligado a que, históricamente, se haya optado por la leva de hombres normales como soldados: gente que, al contrario que los criminales y los convictos, no vuelve a ser violenta en ningún otro momento de su vida. [...]

El resultado ha sido el desarrollo de guerras disciplinadas u ordenadas, en las que

los hombres principalmente ejercen la violencia no por diversión o por provecho propio, sino porque su adiestramiento y su adoctrinamiento han inducido en ellos la necesidad de acatar las órdenes, de observar cuidadosamente unos códigos de honor inventados y tendenciosos, de buscar la gloria o la fama en combate, de amar, honrar o temer a sus superiores, de creer en una causa, de temer la vergüenza, la humillación o los costes de la rendición, o, sobre todo, de ser leales con sus compañeros combatientes y merecer la lealtad de estos [...].

No hay posibilidad de error en los temas que se desarrollan en el texto de Mueller; nos los explica con detalle. Uno de ellos es lo que denomina la «guerra criminal», que estudia a lo largo de seis párrafos consecutivos. Comienza recordándonos qué es un criminal y explicándonos cómo funcionan las guerras criminales. En los siguientes dos párrafos se desarrolla la explicación de cómo se forman los ejércitos criminales y los dos siguientes explican los dos problemas que los ejércitos criminales presentan para sus jefes: un problema por párrafo. Esos problemas, naturalmente, conducen a Mueller a su segundo tema, la guerra ordenada o disciplinada, y explica ese tema en los dos párrafos siguientes.

El desarrollo de cada tema no solo resulta coherente porque esté localizado en una serie ordenada de párrafos consecutivos, sino porque se refiere a cada asunto utilizando un conjunto de términos transparentes y bien relacionados. En una de las series temáticas tenemos términos como ‘criminal’, ‘guerra criminal’, ‘crimen’, ‘diversión’, ‘provecho’, ‘bandas’, ‘mafias’, ‘matones’, ‘mercenarios’, ‘pendencieros’, ‘víctimas’, ‘verdugos’, ‘violencia’, ‘deserción’, ‘huida’, ‘capricho’, ‘oportunismo’ y ‘correr’. En la otra tenemos ‘hombres comunes’, ‘adiestramiento’, ‘adoctrinamiento’, ‘honor’, ‘gloria’, ‘fama’, ‘vergüenza’, ‘lealtad’, ‘código’ y ‘creer en una causa’. No nos sentimos estupefactos ni tenemos que indagar en la relación que guardan las palabras que forman un conjunto, como ocurre con la estafalaria serie de Keegan: ‘Clausewitz’, ‘cultura’, ‘Estados’, ‘política’, ‘Ilustración’, ‘animal político’, ‘justicia criminal’, ‘religiones monoteístas’, ‘Aristóteles’, etc. Las relaciones que conectan los términos de Mueller son obvias.

La coherencia temática en la exposición de Mueller es una feliz consecuencia de su uso del estilo clásico, sobre todo del mandato de mostrar

más que contar. En cuanto vemos a esos matones maltratando a ancianitas y huyendo cuando aparecen los polis, entendemos perfectamente cómo opera un ejército compuesto de ese tipo de individuos. También vemos cómo el jefe de un Estado moderno se las arregla para buscar un modo más fiable de mostrar músculo con el fin de promover sus intereses, concretamente, desarrollando un ejército moderno bien adiestrado. Podemos entender incluso cómo, para esos Estados modernos, la guerra puede ser la continuación de la política por otros medios.

En todos los ejemplos previos de mala escritura nos burlamos de presas fáciles: periodistas agobiados por sus jefes, académicos ampulosos, anuncios publicitarios o los típicos estudiantes novatos. ¿Pero cómo es posible que un autor avezado como John Keegan, un hombre que muestra frecuentes destellos de literatura atractiva, pueda servir de modelo de escritura incoherente, y salga mal parado cuando se le compara con la escritura de un joven que vende alpiste en Cape Cod? Parte de la respuesta es que los lectores masculinos lo aguantan todo en un libro que se titule *Historia de la guerra*. Pero el problema más grave reside en la propia sabiduría que hace de Keegan un autor tan cualificado para escribir ese tipo de libros. Inmerso como estaba en el estudio de la guerra, se convirtió en una víctima del narcisismo profesional, y empezó a confundir la historia de la guerra con la «historia de un gran hombre en mi disciplina que lo sabe todo de la guerra». Después de toda una vida dedicada al estudio universitario de ese tema, estaba tan henchido de erudición que sus ideas se precipitaron sobre el papel en avalancha, antes de que pudiera organizarlas.

Hay una gran diferencia entre un pasaje de escritura coherente y una erudición presuntuosa, los pensamientos de un diario o la versión publicada de unas notas personales. Un texto coherente es un texto pensado y calculado: un árbol ordenado de secciones encastradas en secciones, entrelazadas con arcos de coherencia que señalan temas, aspectos, actores y asuntos, y que se mantienen unidos y vinculados por conectores que enlazan una proposición con la siguiente. Como la mayoría de los objetos pensados y calculados, los textos coherentes no surgen accidentalmente o por casualidad, sino que requieren esbozos y planificación, atención al detalle y, sobre todo, un cierto

sentido de la armonía y el equilibrio.

[104] Sobre todo, de Lederer, 1987.

[105] Wolf y Gibson, 2006.

[106] Bransford y Johnson, 1972.

[107] M. O'Connor, «Surviving winter: Heron», *The Cape Codder*, 28 de febrero de 2003; reproducido en Pinker, 2004.

[108] Huddleston y Pullum, 2002; Huddleston y Pullum, 2005.

[109] Huddleston y Pullum, 2002; Huddleston y Pullum, 2005.

[110] Gordon y Hendrick, 1998.

[111] La mayoría, de Lederer, 1987.

[112] Garrod y Sanford, 1977; Gordon y Hendrick, 1998.

[113] Hume, 1748/1999 [trad. cast.: Madrid: Alianza Editorial, 1980/1988].

[114] Grosz, Joshi y Weinstein, 1995; Hobbs, 1979; Kehler, 2002; Wolf y Gibson, 2006. Las conexiones entre ideas descritas por Hume, tal y como las explicó originalmente, no son idénticas a las que describe Kehler, pero su trilogía es un modo muy útil de organizar las relaciones de coherencia.

[115] Clark y Clark, 1968; Miller y Johnson-Laird, 1976.

[116] Grosz, Joshi y Weinstein, 1995; Hobbs, 1979; Kehler, 2002; Wolf y Gibson, 2006.

[117] Kamalski, Sanders y Lentz, 2008.

[118] Peg Tyre, «The writing revolution», en *The Atlantic*, octubre de 2012, <http://www.theatlantic.com/magazine/archive/2012/10/the-writing-revolution/309090/>.

[119] El protagonista del clásico de John Steinbeck se llama George Milton. (*N. del T.*)

[120] Publicado en España por Turner (Madrid, 2014). (*N. del T.*)

[121] Keegan, 1993, p. 3.

[122] Clark y Chase, 1972; Gilbert, 1991; Huddleston y Pullum, 2002; Huddleston y Pullum, 2005; Miller y Johnson-Laird, 1976; Horn, 2001.

[123] Gilbert, 1991; Goldstein, 2006; Spinoza, 1677/2000.

[124] Gilbert, 1991; Wegner *et al.*, 1987.

[125] Clark y Chase, 1972; Gilbert, 1991; Miller y Johnson-Laird, 1976.

[126] Huddleston y Pullum, 2002.

[127] Liberman y Pullum, 2006; véanse también las distintas entradas sobre las «falsas negativas» en el blog *Language Log*, <http://languagelog.ldc.upenn.edu/nll/>.

[128] Brint, Green y Welsh, *Las 500 dudas...*, British Council/Espasa, 2016. (*N. del T.*)

[129] Wason, 1965.

[130] Huddleston y Pullum, 2002.

[131] *Ibid.*

[132] Para ser exactos, dijo: «Hemos decidido ir a la Luna en esta década y hacer otras cosas, no porque sean sencillas, sino porque son difíciles»,

<http://er.jsc.nasa.gov/seh/ricetalk.htm>.

[133] Keegan, 1993, pp. 3-4.

[134] *Ibid.*, p. 5.

[135] *Ibid.*, p. 12.

[136] Williams, 1990.

[137] Mueller, 2004, pp. 16-18.

Hablar bien diciéndolo mal

CÓMO DAR SENTIDO A LAS REGLAS DE UNA GRAMÁTICA CORRECTA,
ELECCIÓN DE PALABRAS Y PUNTUACIÓN

Mucha gente tiene opiniones furibundas sobre la calidad de la lengua que utilizamos en la actualidad. Se escriben libros y artículos que deploran el habla de hoy, se envían cartas a los editores y se hacen llamadas a la radio con críticas y quejas. Me parece que pocas de esas objeciones guardan relación con la claridad, la elegancia o la coherencia. La única preocupación que tiene esa gente es el *uso correcto*: las normas propias de la lengua, como estas:

ponerflecha En una canción muy conocida se dice «Tú *contestastes* que no». La forma correcta del pretérito perfecto simple es ‘contestaste’. Posiblemente la incorrección se debe a la presencia habitual de una -s final en la segunda persona del plural de otros tiempos verbales.

ponerflecha Es un error decir *‘contra más’ o *‘contra menos’. La forma correcta es ‘cuanto más’ y ‘cuanto menos’.

ponerflecha El verbo *‘preveer’ no existe. Existe el verbo ‘prever’ y se conjuga como el verbo ‘ver’. No son correctas, por tanto, las formas *‘prevee’, ni *‘preveyó’ ni *‘preveyendo’, sino ‘prevé’, ‘previó’ y ‘previendo’.

Los puristas que se quejan de este tipo de errores los ven como síntomas de un declive en la calidad de la comunicación y de la argumentación razonada en la cultura actual. Como dijo un columnista: «Me preocupa un país que no está muy seguro de lo que está diciendo y al que, además, no parece importarle».

No es difícil ver cómo surgen estos problemas. Hay un tipo de escritor cuyos

usos y costumbres son difíciles de ignorar. Esos escritores son negligentes y descuidados tanto en la lógica como en la historia de la lengua y los modos en que la han utilizado los mejores estilistas. Tienen un oído espantoso para advertir los errores semánticos y estilísticos. Demasiado perezosos para abrir un diccionario, solo los guía el instinto y la intuición, en vez de la atención a los especialistas más exigentes. Para esos escritores, la lengua no es un vehículo en el que expresarse con elegancia y claridad, sino un modo de dar a conocer que pertenece a un grupo social exclusivo.

¿Quiénes son esos escritores? Se podría pensar que me estoy refiriendo a los adolescentes que usan Twitter o a los universitarios novatos que se enredan en Facebook. Pero los escritores que tengo en mente son los puristas —también conocidos como tiquismiquis, pedantes, frikis, esnobs, cursis, repelentes, tradicionalistas, policías de la lengua, listillos, nazis gramaticales y la banda del «Te pillé»—. En su celo por purificar el uso de la lengua y salvaguardar el idioma, tienen dificultades a la hora de pensar claramente en la expresión adecuada y no hacen sino enfangar la tarea del arte de escribir.

El objetivo de este capítulo es intentar que el lector razone cuál es el mejor modo de evitar los principales errores de la gramática, la elección de las palabras y la puntuación. Al anunciar este objetivo casi inmediatamente después de burlarme de la policía de la lengua, puede parecer que me estoy contradiciendo. Si tal es la reacción del lector, es señal de que es víctima de una confusión propia de los tiquismiquis. La idea de que hay solo dos visiones del uso de la lengua —una, que todas las reglas tradicionales deben acatarse, y dos, que todo vale— es el mito fundacional de los tiquismiquis. El primer paso para emplear correctamente la lengua es comprender por qué este mito es erróneo.

El mito dice así:

Érase una vez un tiempo en el que la gente se preocupaba de emplear la lengua correctamente. Consultaban los diccionarios para obtener la información adecuada sobre el significado de las palabras y las construcciones gramaticales. Las personas que confeccionaban esos diccionarios eran los prescriptores: prescribían el uso correcto de la lengua. Los prescriptores mantenían los niveles de excelencia y un respeto por lo mejor de nuestra civilización, y eran un dique contra el relativismo,

el populismo vulgar y la banalización de la cultura ilustrada.

En los años sesenta del siglo xx surgió una escuela de mentalidad opuesta, inspirada por lingüistas universitarios y por las teorías de una educación progresista. Los cabecillas de esta escuela eran los descriptivistas: describen cómo actúa y cómo se usa la lengua efectivamente, más que prescribir cómo debería utilizarse. Los descriptivistas creen que las reglas del uso correcto no son más que el saludo secreto de las clases dominantes, destinadas a mantener a las masas en su sitio. La lengua es un producto vivo y orgánico de la creatividad humana, dicen los descriptivistas, y a la gente se le debería permitir escribir como le viniera en gana.

Los descriptivistas son unos hipócritas: se adhieren a los modelos del uso correcto en su propia escritura, pero no recomiendan la enseñanza y la promoción de esos modelos para los demás, negando por tanto la posibilidad del progreso social a los menos privilegiados.

Los descriptivistas se mostraron al mundo con la publicación del *Webster's Third New International Dictionary* de 1961, que aceptaba errores en inglés como *ain't* o *irregardless*. Esto provocó una reacción que acabó con la publicación de algunos diccionarios prescriptivistas, como *The American Heritage Dictionary of the English Language*. Desde entonces, prescriptivistas y descriptivistas han mantenido una batalla sin cuartel en la que se dirime si los escritores deberían preocuparse por la corrección en la escritura o no.

¿Qué no funciona en este cuento de hadas? Casi todo. Para empezar, la mismísima idea de una corrección objetiva de la lengua.

¿Por qué decimos que en inglés es incorrecto acabar una frase con una preposición o utilizar *decimate* para indicar que se destruye la mayor parte de algo, en vez de decir que se destruye *la décima parte* de algo? ¿Qué significa que es incorrecto el uso (habitual en algunas regiones españolas) de la forma *‘han habido’ o el uso de ‘diezmar’ con el sentido general de ‘disminución’ o ‘merma’? (Los preceptos académicos recomiendan ‘diezmar’ con el sentido de ‘haber gran mortandad’ de animales o plantas, o la versión etimológica que hace referencia a «seleccionar a uno de cada diez» o «pagar diezmos»). Después de todo, no hay verdades lógicas en la lengua que uno pueda proponer como teoremas, ni son descubrimientos científicos que uno pueda contrastar en el laboratorio. Por otro lado, tampoco son estipulaciones de ningún cuerpo gubernamental, ni son como las reglas de la Federación Internacional de Fútbol. Mucha gente da por hecho que existe verdaderamente

este cuerpo gubernamental o jurídico; en algunos países, como España, esta característica se atribuye a la Real Academia Española. En otros casos, esa autoridad se le concede a los lexicógrafos y a los especialistas que confeccionan diccionarios, pero como miembro que soy del Comité de Uso del famoso y prescriptivo *American Heritage Dictionary* (AHD), estoy aquí para decirles que esa suposición es completamente falsa. Cuando le pregunté al editor del diccionario cómo decidían él y sus colegas lo que se incluía y lo que no, me dijo: «Prestamos atención al modo como la gente utiliza la lengua».

Muy bien: así que cuando se trata de hablar correctamente una lengua, no hay nadie en el puesto de mando; los locos dirigen el manicomio. Los editores de un diccionario leen muchísimo y mantienen los ojos bien abiertos ante la irrupción de nuevas palabras y acepciones que puedan aparecer en los textos de los escritores y en distintos contextos, y los editores añaden o cambian las definiciones de acuerdo con otros estudios. Los puristas a menudo se indignan cuando advierten que los diccionarios se preparan así. En su famoso y vehemente alegato de 1962 en el *Webster's Third*, el crítico literario Dwight Macdonald declaró que, aun en el caso de que el 90 por ciento de los angloparlantes utilizara mal una palabra, el restante 10 por ciento tendría la razón —aunque no dijo con qué criterio ni bajo qué autoridad—, y que no deberían permitirse ni registrarse esos usos incorrectos.[138] [Respecto al español, aunque la RAE acepta usos como ‘almóndiga’ o ‘asín’, los puristas no toleran estas formas; entre los múltiples ejemplos de disonancia entre norma y uso, particularmente discutibles son los casos del infinitivo como imperativo, por ejemplo, y ya hay voces que sugieren aceptar ‘iros’ frente al tradicional ‘idos’]. Pero ningún lexicógrafo podría aceptar el mandato de Macdonald. Un diccionario que instruya a sus usuarios para que escriban de un modo que garantice que no se les va a entender sería tan inútil como el famoso diccionario de frases húngaro-inglés de la parodia de los Monty Python, que traducía «Puede usted indicarme dónde está la estación» como «Dame azotitos en el culo».

Al mismo tiempo, hay *algo* que es objetivamente cierto respecto al uso. Podemos estar de acuerdo todos en que George W. Bush estaba hablando mal cuando preguntó «*Is our children learning?*» (*¿Está nuestros chicos

aprendiendo?) o cuando utilizó *inebriating* (embriagante) en vez de *exhilarating* (estimulante, emocionante) o cuando se refirió a los ciudadanos de Grecia como «*Grecians*» (en vez del correcto *Greeks*) o cuando lamentó las políticas que vulcanizaban (en vez de «balcanizaban») la sociedad. Incluso Bush, en un discurso exculpatorio, admitió que todos esos ejemplos eran errores.[139]

Entonces, ¿cómo podemos conciliar la convicción de que hay ciertos usos erróneos con la ausencia de una autoridad que jamás ha decidido lo que está bien y lo que está mal? La clave está en reconocer que las reglas del uso son *convenciones tácitas*. Una convención es un acuerdo que se establece entre los miembros de una comunidad para atenerse a un modo concreto de hacer las cosas. No necesariamente tiene que existir una ventaja intrínseca en la elección de dichas normas, pero sí resulta ventajoso que todo el mundo esté de acuerdo. Por ejemplo, resulta muy conveniente haber llegado a un acuerdo tácito en los pesos y medidas, en los voltajes eléctricos y en el tipo de cables, en los formatos de archivos informáticos o en los tipos de monedas.

Las convenciones, por lo que toca a la prosa escrita, representan una estandarización parecida. Incontables dichos y frases hechas, acepciones y construcciones gramaticales se han acuñado y se han puesto en circulación en el universo de los hablantes de las distintas lenguas del mundo. Los lingüistas acuñan sus modelos en «reglas descriptivas»; esto es, reglas que describen cómo habla la gente y que todos entienden. He aquí algunas de ellas:

ponerflecha El sujeto de un verbo, en su forma pronominal, debe indicarse en caso nominativo, como ‘yo’, ‘tú’, ‘él’, ‘ella’, ‘nosotros’, etc.

ponerflecha La primera persona del verbo ‘ser’ es ‘soy’.

ponerflecha El verbo ‘vulcanizar’ significa ‘combinar azufre con goma elástica para que esta conserve su elasticidad en frío y en caliente’, y también, ‘reparar neumáticos’.

Muchas de esas reglas se encuentran bien arraigadas y afianzadas en las distintas comunidades —y hay reglas de este tipo en todas las lenguas del mundo, unas 6.900—, que respetan las reglas sin haber pensado excesivamente sobre ellas. Por eso nos reímos del Monstruo de las Galletas, de los memes

estúpidos de internet, de George W. Bush y de otros políticos que no cumplen esas reglas convencionales básicas.

Existe no obstante un subconjunto de convenciones menos conocidas y naturales, pero que han sido aceptadas por una comunidad virtual más pequeña de hablantes cultos que las utilizan en foros importantes de cada nación, como los gobiernos, el periodismo, la literatura, los negocios y las instituciones académicas. Esas convenciones son «reglas prescriptivas», reglas que prescriben cómo se *debería* hablar y escribir en esos foros. Al contrario que las normas descriptivas, muchas de las normas prescriptivas tienen que explicitarse, porque no son naturales para la mayoría de los escritores: puede que las normas no se apliquen en el habla vernácula, o puede que cueste ponerlas en práctica en frases completas que tensen o fuercen la memoria del escritor (véase el capítulo 4). Entre los ejemplos se encuentran las reglas que afectan a la puntuación, las formas complejas de concordancia, las minuciosas distinciones semánticas entre palabras (como *militate* y *mitigate* o *credible* y *credulous*, en inglés, que tienen apariencia parecida, o como ‘aprender’ y ‘aprehender’ o ‘infligir’ e ‘infringir’ en castellano).

Esto significa que no existe nada que pueda denominarse «guerra lingüística» entre prescriptivistas y descriptivistas. La supuesta controversia es tan falsa como otras supuestas dicotomías que no son más que eslóganes con gancho: «libertad o libertinaje», o «*America: Love It or Leave It*» (América: ámala o déjala). Es verdad que las reglas descriptivas y prescriptivas son cosas diferentes y que los gramáticos de una y otra tendencia se ocupan de cosas distintas. Pero no es verdad que si un tipo de gramático tiene razón, el otro esté equivocado.

Una vez más, puedo hablar desde la autoridad. Soy, entre otras cosas, lingüista descriptivo: miembro de pleno derecho de la Linguistic Society of America y he escrito muchos artículos y libros sobre cómo la gente utiliza el lenguaje, incluidas ciertas palabras y construcciones que consiguen que los puristas frunzan el entrecejo. Pero el libro que el lector tiene ahora en sus manos es declaradamente prescriptivista: son varios centenares de páginas en las que me estoy dedicando a regañar al lector. Aunque siento fascinación por la exuberancia lingüística de la voz popular, soy el primero en afirmar que

tener reglas prescriptivas es deseable, es más, indispensable en muchas facetas de la escritura. Esas reglas pueden facilitar la comprensión, reducir los malentendidos, proporcionar una plataforma estable para el desarrollo del estilo y la elegancia, y saber si un escritor se ha esforzado a la hora de dar forma a un texto.

Una vez que uno entiende que las reglas prescriptivas son las convenciones de una forma especializada de lenguaje, la mayor parte de las controversias entre las distintas tendencias se evaporan. Una de ellas afecta a la defensa lingüística de formas no estandarizadas como ‘almóndiga’, ‘iros’ o ‘amigovio’ (o, en inglés, *ain't*, *brang*, *can't get no*: la famosa doble negación) contra la acusación común de que son producto de la pereza, la incultura o la falta de lógica: acusaciones que parecen ajustarse bastante bien al racismo o los prejuicios clasistas. La historia nos dice que la razón por la que las lenguas prefieren unas alternativas a otras no es porque las dos versiones se hayan estudiado y se hayan contrastado sus méritos, y haya resultado que las formas estandarizadas (‘albóndiga’, ‘idos’) se hayan considerado superiores. No: son únicamente petrificaciones históricas: las formas correctas son aquellas que casualmente se utilizaban más en el dialecto hablado en una región cuando la lengua escrita se normalizó, hace ya muchos siglos. Si la historia se hubiera desarrollado de un modo diferente, hoy las formas correctas se considerarían incorrectas, y viceversa. El castellano de hace tres siglos escribía ‘philosophía’, ‘luzir’, ‘vezino’, ‘bivir’, ‘símbolo’ o ‘mechanismo’. Y respecto al inglés, el dialecto londinense se convirtió en el modelo de uso en la educación, en el gobierno y en los negocios, y también era el dialecto de la gente culta y de los hablantes más ricos en todo el imperio angloparlante. Las formas no modélicas (como las negativas dobles en inglés, o los laísmos y loísmos en español, o palabras como ‘murciégalo’) quedaron estigmatizadas por su asociación con dialectos menos prestigiosos, utilizados por hablantes más pobres y menos educados.

Pero la apreciación de que no hay nada intrínsecamente erróneo en las formas no modélicas (lo cual es cierto) no debería confundirse con la idea de que las formas no estandarizadas son también convencionales (lo cual es falso). Esta distinción desquicia a los puristas, que temen que si permitimos

que la gente diga «La di una caja», «Han habido disturbios en la calle» o «Tq mucho» y no señalamos su pereza o descuido, no tendremos después fundamentos para advertir a los estudiantes y a los escritores de que eviten ese tipo de expresiones en su prosa. Veamos una analogía. En el Reino Unido todo el mundo conduce por la izquierda, y no hay nada intrínsecamente malo en esa convención; en ningún caso es una costumbre siniestra, torpe o socialista. Sin embargo, tenemos una excelente razón para animar a los británicos a conducir por la derecha. Hay un chiste sobre un tipo que va en coche a su trabajo cuando recibe una llamada de su mujer. «Ten cuidado, cariño —le dice—. Acaban de decir en la radio que hay un loco conduciendo por el lado contrario en la autopista». Y él contesta: «¿Un loco? ¡Hay miles de ellos!».

Y ni siquiera los supuestos diccionarios descriptivistas permiten a sus usuarios dudar sobre cuáles son las formas normalizadas y estandarizadas. La cantinela repetida sin fin de que el *Webster's Third* consideraba la forma *ain't* como inglés correcto es un mito.[140] (*Ain't* es una forma negativa de los verbos ingleses *be* y *have*; es más propia del inglés hablado y uno de los rasgos no normativos más populares del inglés dialectal; tiene un carácter muy general y a veces incluso sustituye al *do not*. Los especialistas del British Council advierten que «jamás de los jamases» debe utilizarse en un contexto formal). La idea de que el *Webster's Third* daba el *ain't* como correcto salió de un informe de prensa del departamento de *marketing* de la editorial, que anunciaba que «*Ain't* recibe el reconocimiento oficial por fin». El diccionario, de un modo bastante razonable, contenía una entrada en la que los usuarios podían aprender qué significaba esa forma, y, por supuesto, se añadía el hecho de que muchos hablantes lo desaprobaban. Los periodistas malinterpretaron el despacho de prensa y anunciaron que el diccionario incluía el *ain't* sin más comentarios.

También hay que recordar que las convenciones en el uso de las lenguas son tácitas. Las reglas del *standard English* o del español normativo no están legisladas por un tribunal de lexicógrafos, sino que surgen de un consenso implícito en el seno de una comunidad virtual de escritores, lectores y editores. Ese consenso puede cambiar a lo largo de los años en un proceso tan aleatorio como incontrolable, y muchas veces de acuerdo con los caprichos de

la moda. (En todo caso, aunque algunas veces los cambios lingüísticos se deban a modas, otras tienen como origen evoluciones fonéticas conocidas y previstas). Ningún funcionario ni gobernante ha decidido nunca que los caballeros respetables y las damas de postín abandonaran para siempre los sombreros y los guantes en los años sesenta o que se hicieran *piercings* y se tatuaran en los noventa. Y ninguna autoridad con menos poderes que Mao Tse-Tung ha podido impedirlo. De modo parecido, durante muchos siglos, un buen número de respetables escritores ha establecido gradualmente un consenso colectivo de lo que es correcto e incorrecto mientras ignoraban otros edictos hoy olvidados por los autodenominados guardianes de la lengua. El prescriptivista del siglo XIX Richard White no tuvo mucha suerte prohibiendo las palabras *standpoint* (punto de vista) y *washtub* (bañera), ni su contemporáneo William Cullen Bryant tuvo éxito proscribiendo *commence* (comenzar, iniciar), *compete* (competir, rivalizar), *lengthy* (prolongado, largo) y *leniency* (clemencia, indulgencia). Y todos sabemos hasta dónde llegó el éxito de Strunk y White cuando quisieron prohibir *to personalize* (personalizar, personificar), *to contact* (ponerse en contacto con) o *six people* (seis personas). [En el caso del español, los guardianes de la pureza han combatido especialmente los anglicismos, incluso aquellos que dan nuevo aire latinizante a palabras viejas: ‘contemplar’ (en su acepción de ‘considerar’), ‘discriminar’, ‘asumir’ y también ‘parking’, ‘filme’, ‘tráiler’, ‘esnobismo’, etc. «La RAE nació hace trescientos años para intentar contener la invasión de galicismos», declaró el académico y novelista José María Merino a *La Vanguardia* (mayo de 2016)]. Los lexicógrafos siempre han entendido la imposibilidad de poner puertas al campo. Al resignarse a ejercer el papel de cronistas de un uso siempre cambiante, reconocen la sabiduría de la famosa contestación de Thomas Carlyle a la aseveración «Acepto el universo», de Margaret Fuller. Carlyle replicó: «¡Dios bendito! ¡Qué hallazgo!».

Aunque los lexicógrafos no tienen poder para evitar o modificar las convenciones lingüísticas —tampoco tienen la intención de hacerlo—, esto no significa, como temen los puristas, que no puedan defender las convenciones vigentes en un momento dado. Esta es la idea que subyace en el *American Heritage Dictionary* del Comité de Estudio del Inglés Hablado y de todos los

diccionarios «de uso» o «históricos» de las academias; en el caso del diccionario citado, el comité lo componen doscientos autores, periodistas, profesores y otras figuras públicas cuyos escritos demuestran que escogen sus palabras con cuidado. Todos los años rellenan cuestionarios sobre pronunciación, significación y uso, y el diccionario informa sobre los resultados del uso en notas que se adjuntan a las entradas de las palabras problemáticas. El Comité de Uso del inglés no es más que un ejemplo de la comunidad virtual para la que escriben los autores más escrupulosos. Cuando se trata de evaluar las mejores prácticas en el uso de la lengua, no hay mayor autoridad. [En cuanto al castellano, aunque existen algunas organizaciones y particulares dedicados a esta normativización o descripción del uso, esta tarea la asumió desde 1713 la Real Academia Española, en la actualidad coaligada con el resto de las academias americanas y la filipina. En algunas comunidades autónomas existen también academias de la lengua: Euskaltzaindia, el Institut d'Estudis Catalans o la Real Academia Galega].

La debilidad de los diccionarios para imponer el sueño prescriptivista de impedir los cambios lingüísticos no significa que los diccionarios estén condenados a emprender una carrera hacia el abismo. En 1962, Macdonald publicó su crítica del *Webster's Third* con el título de «The String Untuned» (La cuerda desafinada), una alusión a la calamitosa violación del orden natural que Ulises presagia en el *Troilo y Cresida* de Shakespeare: «Las aguas estancadas elevarían su cauce por encima de las orillas y se adueñarían del mundo. La fortaleza sería la reina de la imbecilidad y el hijo necio apalearía a su padre muerto». Como ejemplo del cataclismo que resultaría de la poca pericia del *Webster's*, Macdonald temía que los diccionarios de 1988 acabaran incluyendo solecismos como *mischievious*, *inviduous* o *nuclear*, pronunciado como «nucular». Y aquí estamos: más de un cuarto de siglo después de la fecha profetizada y más de medio siglo después de la predicción, y podemos comprobar qué ha ocurrido. Un vistazo a las entradas de esas palabras en cualquier diccionario de inglés demostrará que Macdonald estaba equivocado respecto a la inevitable degeneración de una lengua que no está controlada y vigilada por lexicógrafos. Y aunque yo no puedo demostrarlo, sospecho que incluso aunque los diccionarios hubieran

aprobado términos como *mischievious*, *inviduous* o «nucular», las aguas no se habrían desbordado ni los hijos desnaturalizados habrían apaleado a sus padres muertos.

Y ahora abordemos la controversia más falsa de todas. El hecho de que valga la pena mantener ciertas reglas prescriptivas no implica que valga la pena mantener todas las manías, todas las nimias tradiciones gramaticales o todas las viejas lecciones de la señorita Rottenmeier de turno. Como veremos, muchas reglas prescriptivas impuestas por razones excéntricas o irracionales impiden desarrollar una prosa clara y elegante, y los mejores escritores las han ignorado durante siglos. Algunas normas ficticias, que proliferan como leyendas urbanas y son igual de difíciles de erradicar, son responsables de enormes cantidades de revisiones torpes de sabelotodos y listillos. Sin embargo, cuando la lengua de los profesores intenta ridiculizar esas reglas espurias, las mentes dicotomizadas imaginan que están intentando abolir todos los modelos de buena escritura. Es como si alguien que propusiera revocar una ley estúpida, como una que prohibiera el matrimonio interracial, tuviera que ser condenado como un anarquista o terrorista.

Los expertos en el uso de las lenguas (no confundir con los puristas, que a menudo son ignorantes ilustrados) denominan esas reglas ficticias como fetiches, folclore, duendes, supersticiones, costumbres o (mi favorito) cuentos de viejas (*bubbe meises*, en la versión yidis; la *u* se pronuncia como en castellano y el grupo *ei* se pronuncia como «ai»).

Los cuentos de viejas lingüísticos surgen de distintas fuentes. En inglés, algunos de ellos nacieron en las primeras guías de escritura publicadas en los siglos xvii y xviii, y han permanecido en la tradición oral desde entonces.[141] En aquellos momentos el latín se consideraba la lengua ideal para la expresión del pensamiento. Los manuales de gramática inglesa se redactaban como plataformas para avanzar en el dominio de la gramática latina, e intentaban meter con calzador las construcciones inglesas en las categorías propias del latín. Muchas construcciones perfectamente inglesas fueron estigmatizadas porque no tenían su correspondiente en la lengua de Lucrecio y Plutarco.

Otros problemas surgieron de los infantilismos de los autoproclamados expertos que se inventaban teorías particulares sobre cómo debería

comportarse la lengua, habitualmente con una corriente subterránea puritana para la cual las inclinaciones naturales de la gente debían considerarse formas de disolución y pecado. Según una de esas teorías, las formas del griego y del latín nunca deberían combinarse, de modo que ‘automóvil’ debería ser bien *autokinetikón* o bien *ipsomobile*, y por la misma razón ‘bigamia’, ‘electrocución’, ‘homosexual’ y ‘sociología’ eran abominaciones (las palabras, quiero decir). Según otra teoría, las palabras nunca podían surgir por derivación, como ocurre con la costumbre inglesa de coger una parte de una palabra compleja y formar otro término, como en los verbos recientes *commentate*, *coronate*, *incent* o *surveil*, y los ligeramente más antiguos *intuit* y *enthuse*. Desgraciadamente, esta teoría se intentaría aplicar retroactivamente con *choreograph*, *diagnose*, *resurrect*, *edit*, *sculpt*, *sleepwalk* y centenares de verbos que fueron proscritos y eran y son intachables. [El castellano parece haber sido más flexible en este caso: de las voces latinas *commentare*, *coronare*, *incentivus*, [*sur*] *vigilare*, *intueri* y *enthusiasmus* se incorporaron los verbos ‘comentar’, ‘coronar’, ‘incentivar’, ‘vigilar’, ‘intuir’ y ‘entusiasmar’. Respecto a la segunda serie, el castellano adaptó sin más las formas cultas ‘coreografía’, ‘diagnosis’ y ‘diagnóstico’, ‘resurrección’ y ‘resucitar’, ‘editar’, ‘esculpir’ y ‘sonámbulo’].

Muchos puristas insisten en que el único sentido correcto de una palabra es su sentido original. Por eso insisten, por ejemplo, en que *transpire* solo puede significar ‘llegar a ser conocido’, y no ‘tener lugar’ o ‘suceder’, porque originalmente procede del latín *spirare* (respirar, exhalar) y significaba ‘exhalar vapor’ en sus primeras formulaciones inglesas. En español también varió un tanto su significación: ‘transpirar’ significa sudar o exudar. Por la misma razón se exige que *decimate* (diezmar) solo pueda significar ‘matar a uno de cada diez’ (porque originalmente remitía a la ejecución de una décima parte de los soldados en las legiones romanas que se amotinaron). Esta falsa idea es tan común que ha recibido un nombre: la falacia etimológica. Puede desmontarse con echar un vistazo a cualquier página de manuales etimológicos o históricos, como el *Oxford English Dictionary*, que demostrará que muy pocas palabras conservan sus acepciones originales. La voz inglesa *deprecate*, que hoy significa ‘menospreciar o desaprobar’, significaba antaño ‘rogar

protección a los dioses’. En castellano, por ejemplo, ‘deprecar’, ‘deprecación’ y ‘deprecante’ mantienen la vieja acepción de ‘ruego’ y ‘súplica’. Las voces inglesa y castellana *meticulous* / ‘meticuloso’ (que hoy significan concienzudo o minucioso) significaron en su momento ‘tímido’ y ‘pusilánime’, y estas acepciones aún se conservan en el DRAE. La voz inglesa *silly* significó sucesivamente ‘bendito’, ‘pío’, ‘inocente’, ‘digno de lástima’, ‘débil’ e ‘idiota’. Y como dijo Kory Stamper, que editaba el *Merriam-Webster*, si uno insiste en que ‘diezmar’ se utilice solo con su sentido original de ‘matar a uno de cada diez’, ¿no deberíamos insistir en que ‘diciembre’ se utilice con su significado original y lo situemos en la posición número diez del calendario?

El último refugio del tiquismiquis lingüístico es la afirmación de que los usos adecuados son más lógicos que los alternativos. Como veremos, dicha afirmación tiene su historia. Muchos de los errores en el uso de la lengua son el resultado del trabajo de escritores que piensan lógicamente cuando deberían ajustarse intuitivamente a la convención. Los escritores que transcriben *lose* como *loose* (tal y como sugiere el modelo de *choose*), que puntúan el posesivo de *it* como *it’s* (igual que puntuamos el posesivo de *Pat* como *Pat’s*) o que utilizan *enormity* para significar ‘la cualidad de ser enorme’ (igual que utilizamos *hilarity* para designar la cualidad de ser hilarante) no están siendo ilógicos. Están siendo demasiado lógicos, al tiempo que dejan entrever su falta de familiaridad con las convenciones de los textos escritos. Esto sirve para que el lector se muestre suspicaz y para que los escritores se piquen y procuren mejorar, pero no es un fallo de coherencia o de lógica.

Y esto nos lleva directamente a las razones para obedecer algunas prescripciones o reglas (las únicas aceptadas por los buenos escritores, y opuestas a las ordenanzas arbitrarias que los buenos escritores siempre han ignorado). Una es proporcionar fundamentos para la confianza de que el escritor tiene una historia de lecturas a las que ha prestado la mayor atención. Otra es favorecer la coherencia gramatical: poner en marcha ciertas reglas, como la concordancia, que todo el mundo respeta pero que pueden ser difíciles de ajustar cuando las oraciones se complican un poco (véase el capítulo 4). El uso de una gramática coherente asegura al lector que el escritor

ha tenido cuidado a la hora de elaborar su prosa, lo cual a su vez aumenta la confianza del lector en que su autor ha sido cuidadoso a la hora de investigar, estudiar y pensar sus creaciones. También es un acto de cortesía para con el lector, porque los arcos de coherencia son más fáciles de seguir y más difíciles de malinterpretar.

Y aún más: otra razón para cuidar el uso de la lengua es ratificar una cierta actitud hacia las lenguas. Los escritores cuidadosos y los lectores exigentes disfrutan con la variedad de voces de los lexicones: no existen dos palabras que sean exactamente sinónimas. Muchas palabras aportan suaves matices significativos, proporcionan una cierta mirada a la historia de las lenguas, se ajustan a los elegantes principios de la estructura o revitalizan la prosa con una imaginería distintiva, segura y rítmica. Los escritores escrupulosos identifican las sutiles diferencias de las palabras concentrándose en su forma y su contexto a lo largo de decenas de miles de horas de lecturas. La recompensa de los lectores consiste en compartir —y, si escriben, contribuir a preservar— este rico patrimonio. Cuando un escritor no excesivamente cuidadoso intenta aderezar su prosa con una palabra llamativa que erróneamente piensa que es un sinónimo de otra más común, como ‘simpleza’ por ‘sencillez’ o ‘alzar’ por ‘levantar’, sus lectores probablemente acabarán pensando lo peor: que ha prestado poca atención a lo que ha leído, que está fingiendo un aire de sofisticación del que carece, y que está contaminando y ensuciando una fuente de la que bebemos todos.

En definitiva, las lenguas, por no hablar del mundo en general, sobrevivirán a estos inconvenientes. Muchas acepciones se mantienen firmes a lo largo de grandes lapsos de tiempo a pesar del constante maltrato de los escritores más descuidados. No hay una versión lexicográfica de la ley de Gresham en la que la acepción errónea de una palabra siempre sea desplazada por la buena. (El significado de ‘desinterés’ como ‘falta de interés o de curiosidad por algo’, por ejemplo, ha convivido durante siglos con la acepción de ‘desapego y desprendimiento de todo provecho personal’). Esto no debería sorprendernos en absoluto, porque muchas palabras abarcan varios sentidos que coexisten felizmente, como ‘letrado’, que significa ‘sabio, docto e instruido’ y ‘que sabe escribir’, pero también ‘abogado’ o ‘jurista’. La voz ‘religioso’ designa a una

persona perteneciente a una organización religiosa, a una persona que profesa firmemente una fe, o puede ser un adjetivo para definir a alguien muy concienzudo, por ejemplo. Los diversos sentidos se desprenden del contexto, y así pueden sobrevivir. Una lengua dispone de mucho sitio para múltiples significados, incluidos aquellos que los buenos escritores desean preservar.

Aun así, los escritores se harían un favor, y aumentarían los placeres universales, si utilizaran una palabra en los sentidos que suelen acomodarse a los lectores exigentes. Esto nos conduce a la cuestión de cómo un escritor consciente puede distinguir una regla de uso legítimo de un «cuento de viejas». La respuesta es increíblemente sencilla: consultando. Para la lengua inglesa, consúltese una guía moderna de uso o un diccionario con notas de uso, tales como el *Merriam-Webster Unabridged*, el *American Heritage Dictionary*, el *Encarta World English Dictionary* o el *Random House Dictionary*; para el castellano, véase el *Diccionario panhispánico de dudas*, el *Diccionario combinatorio del español contemporáneo* (Bosque), el *Diccionario del español actual* (Seco), el clásico de María Moliner (*Diccionario de uso del español*), los textos de la Fundéu (Fundación del Español Urgente) o el *DLE/DRAE*. Mucha gente, sobre todo los tiquismiquis rigurosos, tienen la idea de que esos «cuentos de viejas» lingüísticos que algún autoproclamado purista ha soltado por ahí están respaldados por los grandes diccionarios y manuales. En realidad, las obras de referencia, con su minuciosa atención a la historia, a la literatura y a los usos actuales, son los más feroces desacreditadores de las tonterías gramaticales. (Esto no es tan cierto en los folletos de estilo publicados por los periódicos y algunas sociedades profesionales, y en los manuales escritos por aficionados, como críticos y periodistas, que tienden a reproducir irreflexivamente el folclore de las guías viejas).[142]

Lo que viene a continuación es una guía razonada sobre un centenar de cuestiones gramaticales habituales, de selección léxica y de puntuación. Hay algunas cuestiones que aparecen reiteradamente en las guías de estilo, en listados de manías lingüísticas, en columnas periodísticas referidas a la lengua, en airadas cartas al director y en inventarios de errores comunes en los trabajos estudiantiles. Emplearé los siguientes criterios para distinguir la preocupación o el interés legítimo y propio de un escritor consciente frente a

las costumbres folclóricas y de las supersticiones: ¿las reglas prescriptivas amplían simplemente la lógica de un fenómeno gramatical intuitivo a otros casos más complejos, como la necesidad de mantener la concordancia en una oración con muchas ramas en un árbol sintáctico?, ¿los escritores más competentes que prescinden de una determinada norma admiten, cuando se les advierte la infracción, que hay algo mal?, ¿la regla en cuestión ha sido respetada por los mejores escritores del pasado?, ¿la respetan los mejores escritores actuales?, ¿existe un consenso entre los escritores más concienzudos de que esa regla representa una distinción semántica relevante?, ¿y las infracciones de una determinada regla son productos evidentes de una lectura inadecuada o confusa, o un intento barato de sonar pretencioso?

Una norma gramatical, ortográfica o léxica debería eliminarse, por el contrario, si la respuesta a cualquiera de las siguientes preguntas es «sí»: ¿la regla en cuestión está basada en alguna teoría descabellada, como que el inglés o el castellano deberían imitar al latín, o que el significado original de una palabra es el único correcto?, ¿la teoría en cuestión queda refutada inmediatamente por los hechos, como aquella orden que decía que los sustantivos no podían evolucionar hasta formar verbos?, ¿la teoría maníaca en cuestión la formuló un autoproclamado experto?, ¿fue refutada por los grandes escritores del pasado?, ¿la rechazan los escritores más competentes de la actualidad?, ¿está basada en un diagnóstico erróneo de un problema legítimo, tal como declarar que una construcción que a veces es ambigua es siempre antigramatical?, ¿la regla sometida a examen, por ejemplo, no consigue sino hacer más farragosa y menos clara la expresión?

Y finalmente: ¿esa regla en cuestión no estará confundiendo gramática con *estilo*? Todo escritor domina un abanico de estilos que son adecuados para diferentes tiempos y lugares. Un estilo formal que resulta apropiado para una inscripción en un monumento contra un genocidio será diferente del estilo más coloquial que se utiliza en un correo electrónico dirigido a un amigo. Utilizar un estilo informal cuando se requiere un estilo formal convierte la prosa en algo despreocupado, vulgar, superficial o displicente. Y utilizar un estilo formal cuando se requiere un estilo informal da como resultado una prosa que parece hinchada, pomposa, afectada y arrogante. Ambos tipos de

desequilibrios son errores. Muchas guías prescriptivas olvidan este tipo de distinciones, y confunden el estilo informal con una gramática incorrecta.

Mis consejos con frecuencia irritarán a los puristas y a veces dejarán perplejos a los lectores que siempre han tenido la impresión de que tal significado o tal uso gramatical es un error. Pero los consejos son completamente convencionales. En ellos, para lo que se refiere a la lengua inglesa, combinaré los datos de las encuestas recibidas en el Comité de Uso del *American Heritage Dictionary*, las notas de uso de varios diccionarios y guías de estilo, el análisis histórico y erudito del *Merriam-Webster's Dictionary of English Usage*, el metaanálisis de Roy Copperud en *American Usage and Style: The Consensus* y la visión de la lingüística moderna representada en *The Cambridge Grammar of the English Language* y el blog *Language Log*.^[143] En lo que se refiera a la lengua española, se utilizará fundamentalmente la *NGLE* y el *Diccionario Panhispánico de Dudas* de la RAE, junto a distintos manuales, como *El libro del español correcto*, del Instituto Cervantes, o *El español más vivo*, de la Fundación del Español Urgente, entre otros. Cuando los expertos disienten, o cuando los ejemplos no son adecuados, ofreceré mi propia opinión.

Divido los usos conflictivos de la lengua en aspectos gramaticales, expresión de cantidad y calidad, la elección de las palabras y la puntuación.

Gramática

adjetivos y adverbios. De vez en cuando se oyen quejas de que la distinción entre adverbios y adjetivos está desapareciendo en inglés. En realidad, la distinción está viva y en perfecto estado, pero se encuentra sometida a dos aspectos que van más allá de la manida historia de que los adverbios son palabras que modifican el verbo y que acaban en *-ly*.^[144]

El primer detalle es un hecho relativo a los adverbios: muchos de ellos (los llamados «*flat adverbs*» o adverbios planos, que en general se corresponden con los adverbios llamados adjetivales o cortos en español) son idénticos a sus adjetivos correspondientes. Uno puede «*drive fast*» (conducir deprisa, adverbio) o «*drive a fast car*» (conducir un coche rápido, adjetivo); del

mismo modo pueden verse las oraciones «*hit the ball hard*» y «*hit a hard ball*» (golpear duro una pelota o golpear una pelota dura). El listado de adverbios planos difiere según las variantes lingüísticas: «*real pretty*» (como opuesto a «*really pretty*») y «*The house was shaken up bad*» (como opuesto a «*badly*») son comunes en variantes no normativas del inglés y en ocasiones hacen incursiones en el habla coloquial de la lengua normativa. Esta mezcla de usos es lo que da lugar a la vaga impresión de que los adverbios están en peligro. Pero la corriente histórica va en la dirección opuesta: los adverbios y los adjetivos se distinguen hoy mejor que en el pasado. El inglés convencional solía tener muchos adverbios planos que poco a poco se han ido distanciando de sus gemelos adjetivos, tales como «*monstrous fine*» (Jonathan Swift), «*violent hot*» (Daniel Defoe) o «*exceeding good memory*» (Benjamin Franklin). Cuando los puristas de hoy reparan en los pocos que quedan, como los que aparecen en «*Drive safe*», «*Go slow*», «*She sure fooled me*», «*He spelled my name wrong*» o «*The moon is shining bright*», puede que tengan la errónea impresión de que ahí existe un error gramatical y comiencen a promulgar alternativas cursis como «*She surely fooled me*», o la de la siguiente viñeta.



«Tomaré el Desayuno del Alcalde Inglés, con los huevos pocamente hechos».

El chiste es irreproducible: los «*eggs over easy*» son huevos con la yema poco hecha, el hablante entiende que ese *easy* no puede ser adjetivo, por su posición, y no tiene forma de adverbio, así que añade la partícula *-ly* para otorgarle la forma adverbial.

En el caso de la lengua española, la relación de los adjetivos con los adverbios es también muy estrecha. Los llamados adverbios adjetivales o adverbios cortos pueden confundirse en ocasiones con adjetivos y alternan la forma con el sufijo '-mente'. Así: «Juan ha llegado rápido» (o rápidamente), «El alcalde habla claro» (o claramente) y «Te lo agradezco infinito» (o infinitamente). Esos adverbios tienen la misma forma que los adjetivos (en singular y masculino) y, como son adverbios, no tienen flexión; así «El yogur sabe raro» y «Las espinacas saben raro». Como en inglés, los adverbios adjetivales no siempre se pueden sustituir por una forma en '-mente', y así, «Los globos vuelan alto» (y no altamente).

El segundo aspecto de la relación entre estas clases de palabras afecta al adjetivo: no solo modifican a los sustantivos, sino que pueden aparecer como complementos de los verbos, como en «Esto parece excelente», «Nos parece aburrido» o «Me encuentro cansado». También pueden aparecer como adjuntos a un sintagma verbal, como en «Murió joven» o «Se presentaron borrachos». En la sintaxis castellana se denomina complemento predicativo. Recuérdese que en el capítulo 4 vimos que las categorías gramaticales del

adjetivo no siempre coinciden con las funciones gramaticales como modificador y complemento. La gente que confunde estos aspectos puede pensar que los adjetivos en estas frases modifican al verbo y, por tanto, deberían poderse intercambiar por adverbios. El resultado, en inglés, es la ultracorrección («*I feel terribly*», cuando en realidad debería ser «*I feel terrible*»). En castellano es improbable que se produzca esa ultracorrección: «Me siento fatal», «Los jugadores se sienten fatal»; es evidente que no se trata de un adjetivo, sino de un adverbio. Cuando se trata de adjetivos hay concordancia: «Me siento apenado» y «Los jugadores se sienten apenados». En inglés, la expresión «*I feel badly*» puede haber surgido en generaciones anteriores como una versión ultracorregida de «*I feel bad*». Como consecuencia, *badly* se ha convertido en un adjetivo por derecho propio, y significa ‘afligido’, ‘apenado’ o ‘pesaroso’. Afortunadamente, James Brown nunca se ha sentido tentado a ultracorregir «*I Got You (I Feel Good)*» por «*I Got You (I Feel Well)*».

El error al calcular las múltiples funciones de los adjetivos también da lugar a la falsa acusación de que Apple cometió un error gramatical en su eslogan «*Think Different*». La compañía hizo bien en no cambiarlo por «*Think Differently*»: el verbo ‘pensar’ en inglés puede asumir un complemento adjetival que se refiere a la naturaleza de los pensamientos que se tienen. Por eso los tejanos «*think big*» y no «*think largely*». Y por la misma razón, en el musical *Una cara con ángel*, el eslogan publicitario que anuncia una lujosa producción era *Think Pink* y no *Think Pinkly*.^[145] En español, el ‘diferente’ de la oración «Piensa diferente» será siempre un adverbio.

Desde luego, los estudios de los errores típicos en los trabajos estudiantiles muestran que los escritores inexpertos desde luego mezclan adjetivos y adverbios. La frase «*The kids he careless fathered*» («Los hijos que desconsiderado trajo al mundo») es bastante desconsiderada (adjetivo por adverbio), y en «*The doctor’s wife acts irresponsible and selfish*» («La mujer del médico actúa irresponsable y egoísta») el escritor aprovecha la capacidad del verbo ‘actuar’ para imponer adjetivos al verbo (como en «actúa despacio») más allá de lo que la mayoría de los lectores estarían dispuestos a admitir.^[146]

ain't. Todo el mundo sabe que la fórmula *ain't* suele desaprobarse. La prohibición lleva taladrando a los niños desde hace tantos años que han acabado haciendo una canción para la comba:

*Don't say ain't or your mother will faint.
Your father will fall in a bucket of paint.
Your sister will cry; your brother will die.
Your dog will call the FBI.*

(No digas *ain't* o tu madre se desmayará
y tu padre en un cubo de pintura se caerá;
tu hermana llorará y tu hermano morirá,
y tu perro al FBI llamará).

Me encanta esta poética advertencia de lo que ocurrirá si violas la regla prescriptiva; me gusta más que la amenaza de Dwight Macdonald de que las aguas se desbordarían y anegarían este mundo. Pero ambas advertencias son exageradas. A pesar del desprestigio de *ain't*, por su origen en el inglés regional y obrero, y a pesar de más de un siglo de vilipendios en boca de los maestros, hoy esta forma verbal se está haciendo fuerte. No es que *ain't* se utilice como una contracción normalizada de las formas negativas de *be*, *have* y *do*; ningún escritor es tan descuidado. Pero efectivamente hay amplias zonas geográficas donde su presencia es habitual. Una, en las letras de las canciones populares, donde constituye una vibrante y eufónica sustitución del estridente y bisilábico *isn't*, *hasn't* o *doesn't*, como en «It Ain't Necessarily So», «Ain't She Sweet» o «It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)». Otro lugar donde lo encontramos habitualmente es en expresiones que están concebidas para formular la sabiduría popular, como «*If it ain't broke don't fix it*», «*That ain't chopped liver*» o «*It ain't over till it's over*» (Si no se ha roto no hace falta arreglarlo, Esto no es hígado machacado [un plato común judío], No se acaba hasta que no se termina; para los dos últimos, en español tenemos algún símil taurino, como «Hasta el rabo todo es toro», o gastronómico: «No querer ser segundo plato»). Este uso de *ain't* puede encontrarse incluso en expresiones relativamente formales para hacer hincapié en que algún hecho es tan obvio que es inútil cualquier debate, como si dijéramos: «Cualquiera con dos dedos de frente puede verlo». Hilary Putnam, tal vez el filósofo analítico

más influyente de la segunda mitad del siglo xx, publicó un famoso artículo titulado «The Meaning of Meaning» (El significado del significado) en un texto académico. En un momento dado, resumió su teoría con un «*Cut the pie any way you like, 'meanings' just ain't in the head!*». (Corta el pastel como quieras [lo mires por donde lo mires], ¡los 'significados' no están en la cabeza!). Hasta donde yo sé, su padre no se cayó en un cubo de pintura.

and, because, but, or, so, also. A muchos chicos se les enseña que es un error gramatical comenzar una frase con una conjunción (lo que hemos estado llamando «coordinación»). Porque da la impresión de que el texto está escrito fragmentariamente. Y no hacen nada más que poner puntos. Y mayúsculas. Los maestros necesitan una manera sencilla de enseñarles cómo no se deben partir las oraciones, así que simplemente les dicen que las oraciones que comienzan con 'y' y otras conjunciones no son gramaticalmente aceptables.

Poco importa lo útiles que puedan ser esas normas en la educación de los muchachos: es evidente que son muy poco adecuadas para los adultos. No hay nada malo en comenzar una frase con una coordinación. Como vimos en el capítulo 5, '*and*' y '*but*' y '*so*' (y, pero, así) se encuentran entre los marcadores de coherencia más habituales, y pueden utilizarse para comenzar una oración siempre que las cláusulas que conectan sean demasiado largas o demasiado complicadas como para ajustarlas adecuadamente en una sola *superfrase*. En este libro habré comenzado con 'y' o con 'pero' alrededor de unas cien frases, hasta ahora, como en «Y todos sabemos el éxito que tuvieron Strunk y White prohibiendo los verbos 'personalizar' o 'contactar'», con la que se cerraba una serie de frases sobre los puristas que habían fracasado a la hora de intentar modificar la lengua.

El coordinador 'porque' (conjunción causal) puede situarse también perfectamente al comienzo de una frase. La mayoría de las veces —en inglés, no en español— la conjunción se coloca en esa posición cuando introduce una explicación que se ha antepuesto y se ha colocado al frente de la oración principal, como en «*Because you're mine, I walk the line*». Pero también puede iniciar una frase única cuando dicha oración sirve como respuesta a una pregunta: «¿Por qué no puedo tener un poni? Porque lo digo yo». También

puede estar implícito en una serie de afirmaciones relacionadas que exigen una única explicación, que el autor proporciona entonces, como en la reflexión de Aleksandr Solzhenitsyn sobre los tiranos del siglo XX.

Las justificaciones de Macbeth eran débiles... y su conciencia acabó devorándolo. Sí, incluso Yago era un poco ingenuo también. La imaginación y la fuerza espiritual de los malvados de Shakespeare se frenaban en seco con unos cuantos muertos. Porque no tenían *ideología*.

between you and I. Esta fórmula, tantas veces repetida, se presenta en ocasiones como una metedura de pata gramatical de grandes proporciones. Un análisis sintáctico riguroso exige que un sintagma complejo se comporte del mismo modo que un sintagma simple en la misma posición. El objeto de una preposición como 'between' debe estar en acusativo: decimos «*between us*» o «*between them*», y no «*between we*» o «*between they*». Así pues, de acuerdo con este modo de obrar y pensar, los pronombres de una coordinación deben estar en acusativo: «*between you and me*». El sintagma «*between you and I*» parece ser una ultracorrección, que surge cuando a los hablantes se les corregía por decir «*Me and Amanda are going to the mall*», desestimando la rigurosa normativa según la cual debería decirse «*X and I*», y nunca «*me and X*» o «*X and me*».

Pero la convicción de que «*between you and I*» es un error necesita una segunda opinión, junto con la explicación que parece sugerir que ese sintagma es una ultracorrección. Cuando hay muchos hablantes y escritores competentes que fallan a la hora de hacer algo que una teoría sintáctica dice que deberían hacer, ello podría significar que es la teoría la que es errónea, y no los hablantes y los escritores.

Una oración coordinada es una formación rara, y la lógica de los árboles sintácticos que suele aplicarse en la sintaxis inglesa no se aplica en el caso que estamos viendo. La mayoría de los sintagmas tienen un núcleo: una palabra del sintagma que determina sus propiedades. El sintagma «*the bridge to the islands*» (el puente que va a las islas) tiene como núcleo 'bridge', que es un sustantivo, así que podemos decir que se trata de un sintagma nominal, interpretarlo como si se tratara de un tipo de puente y tratar el sintagma en su

forma singular: por eso todo el mundo está de acuerdo en que debería decirse «*The bridge is crowded*» y no «*are crowded*». Pero con la coordinación ocurre algo distinto, porque tiene un núcleo plural: el verbo no puede ceñirse a solo uno de sus componentes. En la coordinación «*the bridge and the causeway*», el primer sustantivo («*the bridge*») es singular, y el segundo sustantivo («*the causeway*») también lo es, pero cuando aparecen coordinados son un plural: «*The bridge and the causeway are crowded*» y no «*is crowded*» («El puente y la autopista están colapsados», y no «está colapsado»).

Tal vez ocurre lo mismo con las formaciones de caso: el caso que se aplica a todo el sintagma coordinado no es necesariamente el mismo que se aplica a cada una de sus partes. Cuando nos esforzamos en aplicar el pensamiento de sintaxis arbórea al escribir, nos concentramos y conscientemente obligamos a las partes a armonizar con el resto. Pero como los sintagmas coordinados no tienen un solo núcleo, la armonía no es un requisito para nuestra gramática intuitiva, y pocos de nosotros podemos ajustarnos a ella. Y por eso hasta un comunicador habitual puede decir «*Give Al Gore and I a chance*» o «*between you and I*». El *Cambridge Grammar* dice que en el inglés contemporáneo muchos hablantes han conseguido que se pueda permitir el pronombre de nominativo como 'I' o 'he' tras la coordinación 'and'. Y muchos de ellos — los que dicen «*Me and Amanda are going to the mall*»— aceptan un pronombre acusativo delante de la conjunción. En inglés podría entenderse como una preferencia natural, porque el acusativo es un caso que se emplea por defecto en esa lengua, y surge en un variopinto abanico de contextos (tales como la exclamación «*Me!?*»), sobre todo en aquellos lugares donde no es preceptivo el nominativo o el genitivo.

Uno podría pensar que la recomendación prescriptiva habitual, con su acorazada aplicación de análisis arbóreo, es más lógica y elegante, y que deberíamos simplemente tratar de emplearla y favorecerla, con la idea de hacer que el inglés resultara más coherente. Pero cuando se trata de la coordinación, esto parece un sueño irrealizable. No solo el número gramatical de una coordinación difiere sistemáticamente del número de sustantivos que lo componen, sino que algunas veces el número y las personas de una coordinación no pueden determinarse en absoluto. ¿Cuál de las modalidades

siguientes puede considerarse correcta?[147]

Either Elissa or the twins are sure to be there. *Either Elissa or the twins is sure to be there.* (Seguro que Elissa o los gemelos están / está ahí).

Either the twins or Elissa is sure to be there. *Either the twins or Elissa are sure to be there.* (Seguro que los gemelos o Elissa está / están ahí).

You mustn't go unless either I or your father comes home with you. *You mustn't go unless either I or your father come home with you.* (No debes ir a menos que o yo o tu padre vaya/vayan/vayamos contigo).

Either your father or I am going to have to come with you. *Either your father or I am going to have to come with you.* (O tu padre o yo voy/va/vamos a tener que ir contigo).

En inglés no hay árbol sintáctico que pueda ayudar al escritor o hablante en estos casos. Incluso los manuales de estilo se lavan las manos y sugieren que los escritores se limiten a observar la sucesión de palabras y que concuerden el verbo con el sintagma nominal más cercano, como las versiones que aparecen en primer lugar. La coordinación de sintagmas, simplemente, no se ajusta a la lógica de los núcleos de los sintagmas. A los escritores también se les aconseja que eviten «*between you and I*», porque esto consigue irritar a los lectores, aunque no es un error ignominioso.

En español no se dan estos problemas, aunque sin duda se dan otros. En el caso de la expresión «entre tú y yo», nuestra lengua no tiene la menor duda y siempre debe emplearse el pronombre nominativo: «entre tú y yo», «entre nosotros y tú», «entre vosotros y yo» o «entre ellos y tú». Y frente a las dudas del inglés y la posición del pronombre de primera persona, en castellano la norma culta indica que la primera persona debe colocarse siempre como último término de la coordinación: «Juan, tú y yo», «Mis padres y yo». Esto afecta también, aunque en menor medida, a otras formas pronominales: «contigo y conmigo» y «para ti y para mí» se prefieren a «conmigo y contigo» o «para mí y para ti». Respecto a los problemas que tiene el inglés con las coordinaciones y la concordancia, la norma española (tanto en su forma oral como en la escrita) indica que los grupos nominales coordinados «se comportan como expresiones nominales en plural, con la repercusión

consiguiente en la concordancia con el verbo y con los atributos y complementos predicativos» (NGLE, 611). Sin embargo, esto no ha sido así siempre: «Lo confirmó Cardenio, don Fernando y sus camaradas» (en *Quijote* I, Cervantes, de NGLE, p. 647). Suele utilizarse el singular en el verbo cuando los dos elementos de la coordinación corresponden a una sola entidad: «El banquero y acreedor exigió los pagos», «La lluvia o la nieve colapsarán el tráfico este fin de semana». Existen particularidades concretas, como la coordinación de grupos nominales o pronominales neutros, que suelen concordar en singular: «No me apetece ni esto ni aquello». O el caso de las subordinadas sustantivas con varios elementos coordinados: en este caso, naturalmente, funcionan como un sustantivo en singular: «Es aconsejable que tú te vayas y los demás se queden». (Los detalles precisos de los usos y peculiaridades en español pueden estudiarse en la NGLE, 33.4, pp. 646 y ss.)

can versus *may*. La siguiente viñeta explica una regla tradicional respecto a dos verbos auxiliares modales.



El chiste es irreproducible, porque se basa en la homografía y homofonía de 'can' (lata) y 'can' (poder), como el chiste de la piscina: «—¿Usted no nada nada? —No, no traje traje». O en el viejo chiste militar: «—Mi cabo, no cabo en la garita. —No se dice 'cabo', se dice 'quepo'. —Mi quepo, no cabo en la garita». O en el viejo chiste escolar: «Lázaro resucitó y andó. —No se dice 'andó', atontado, sino 'anduvo'. —Bueno, anduvo atontado un tiempo, pero luego andó bien».

Al menos la señora O'Malley no contesta con la respuesta que los adultos

habitualmente endilgan a las preguntas con el verbo *can* que emplean los niños: «Puedes, pero la cuestión es: ¿debes?». Un colega mío recuerda que siempre que decía: «Papá, ¿puedo hacerte una pregunta?», la respuesta era: «Ya la has hecho, pero puedes hacerme otra».

Como sugiere la estupefacción del joven de la viñeta, la tradicional distinción entre el significado de ‘*can*’ (capacidad o posibilidad) y el significado de ‘*may*’ (permisividad) es, como poco, bastante tenue. En castellano, de hecho, el verbo ‘poder’ se utiliza en ambos sentidos: «¿Puedo entrar?». La forma *may* del inglés, cuando es necesaria la precisión, se expresa en castellano con una forma de cortesía condicional («¿Puede/Podría decirme qué quiere?»), con una perífrasis («¿Puedo/Me permite entrar?») o con el verbo ‘deber’ («No sé si puedo [debo] preguntarte una cosa...»). Muchos talibanes de la lengua, a la hora de la verdad, no ejercen con coraje sus convicciones, como aquel supuesto experto que insistía en esa distinción en su guía de uso de la lengua, pero al pasar a otro asunto decía que tal verbo «*can only be followed by for*».[148] ¡Pillado! Debería haber utilizado ‘*may*’. Y al contrario, ‘*may*’ se utiliza habitual e inocuamente para expresar posibilidad, tanto como permiso, como en «*It may rain this afternoon*» (Puede llover esta tarde).

En la escritura más formal apreciamos una ligera preferencia por el uso de ‘*may*’ para solicitar permiso. Pero como la señora O’Malley sugería, solo cuando alguien está pidiendo (u otorgando) permiso es preferible el uso de ‘*may*’, y no cuando simplemente se está hablando de ello. La frase «*Students can submit their papers any time Friday*» podría decírsela un estudiante a otro, pero es más probable que la frase «*Students may submit their papers any time Friday*» (Los estudiantes pueden/deben entregar sus trabajos el viernes a cualquier hora) sea un anuncio de un profesor. Como la mayor parte de la prosa ni reclama ni otorga permisos, la distinción es habitualmente cuestionable, y las dos palabras (*may* o *can*) pueden utilizarse más o menos indistintamente.

modificadores ‘colgados’. Veamos si el lector encuentra algún problema en las siguientes frases.

Checking into hotel, it was nice... (Mientras estaba registrándome en el hotel, fue agradable ver a algunos de mis antiguos compañeros de clase en el vestíbulo)

Turning the corner, the view was... (Al doblar la esquina, el panorama fue completamente diferente)

Nacido y criado en pisos de ciudad, hay cosas que siempre me asombraron.

Con el fin de detener la epidemia, se selló la zona.

Considerando la hora, es sorprendente que haya podido llegar.

Mirando la cuestión desapasionadamente, ¿qué prueba hay que confirme esa teoría?

Con el fin de arrancar el motor, es esencial que la transmisión que conecta la trócola esté desconectada.

Para resumir, el desempleo sigue siendo el mayor problema económico y social del estado.

Según una antigua regla inglesa sobre *dangling modifiers* (los modificadores «suelos», «pendientes», «en suspenso» o «colgados», como se han traducido a veces) estas frases son gramaticalmente fallidas. (A veces la regla se remite únicamente a los *dangling participles*, es decir, la forma de gerundio de un verbo, *-ing*, o la forma de pasiva con terminaciones en *-ed* y *-en*, pero en los ejemplos se han incluido también algunos modificadores de infinitivo). La regla dice que el sujeto implícito del modificador (la persona que se está registrando en el hotel, la que da la vuelta a la esquina, etc.) debe ser la misma que el sujeto de la oración principal (*it, the view, etc.*). La mayoría de los editores reordenarían la oración principal, añadiendo otro sujeto con el que se correspondería adecuadamente el modificador. Por ejemplo:

Checking into the hotel, I was pleased to see... (Mientras estaba registrándome en el hotel, me agradó ver a algunos de mis antiguos compañeros de clase en el vestíbulo).

Turning the corner, I saw that... (Al doblar la esquina, vi que el panorama era completamente diferente).

Nacido y criado en pisos de ciudad, siempre consideré asombroso...

Con el fin de detener la epidemia, las autoridades sellaron la zona.

Considerando la hora, nos sorprendería que llegara.

Mirando la cuestión desapasionadamente, ¿qué prueba tenemos para confirmar esa teoría?

Con el fin de arrancar el motor, uno debería asegurarse de que la transmisión que conecta la trócola esté desconectada.

Para resumir, vemos que el desempleo sigue siendo el mayor problema económico y social del estado.

Las columnas periodísticas sobre usos lingüísticos están llenas de disculpas por «errores» como estos, señalados y expurgados por correctores o editores que están acostumbrados a marcarlos. Este tipo de modificadores son extraordinariamente comunes en inglés, y no solo en el periodismo apresurado, sino en las obras de distinguidos autores. Considerando lo frecuentes que son y lo fácilmente que se aceptan incluso en el caso de lectores competentes, podemos llegar a dos conclusiones posibles: o bien los modificadores «en suspenso» constituyen un error gramatical particularmente difícil, para los cuales el escritor debe desarrollar un radar con sensibilidad especial, o bien no son errores gramaticales en absoluto. (¿Se ha dado cuenta el lector del gerundio que hemos dejado «en suspenso» en la frase anterior, que comienza «Considerando...»?).

La segunda conclusión es la correcta: algunos modificadores «colgados» deberían evitarse, pero no son errores gramaticales. El problema que plantean estos modificadores es que sus sujetos son intrínsecamente ambiguos o indefinidos, y algunas veces una frase llevará sin querer al lector al sujeto equivocado. Muchas guías de estilo reproducen (o inventan) modificadores «colgados» que podrían dar lugar a interpretaciones cómicas, como estas que Richard Lederer seleccionó en *Anguished English*:

Habiendo matado a un hombre y tras haber pasado cuatro años en prisión, me pareció que Tom Joad estaba mayor para meterse en problemas.

Cayendo mil pies en la garganta, vi la cascada del Yosemite.

En tanto que babuino criado salvaje en la jungla, me di cuenta que *Wiki* tenía necesidades nutricionales especiales.

Tras pasar cincuenta años en un sótano, el propietario ha decidido vender el cuadro.

Siendo niño, una niña tiene poco interés.

Es fácil —y equivocado— diagnosticar el problema como una violación de

una supuesta regla gramatical denominada «control del sujeto». La mayoría de los verbos que asumen complementos sin sujetos, como en «*Alice tried to calm down*» (Alice intentó mantener la calma), están regidos por una regla incuestionable que obliga al sujeto explícito a ser el mismo que el sujeto desconocido. Esto es, tenemos que interpretar la frase de Alice como «*Alice tried to get Alice to calm down*», más que como «*Alice tried to get someone to calm down*» o «*Alice tried to get everyone to calm down*». Pero con los modificadores no existe esta regla. El sujeto desconocido de un modificador se identifica con el protagonista cuyo punto de vista estamos asumiendo cuando leemos la frase, el cual es habitualmente, aunque no tiene por qué ser siempre así, el sujeto gramatical de la oración principal. El problema no es gramatical: tiene que ver con la ambigüedad, como en los ejemplos que hemos visto en el capítulo 4. El propietario del cuadro —en los últimos ejemplos— que pasó encerrado cincuenta años en un sótano tiene el mismo problema que el panel sobre sexo con cuatro profesores.

Algunos de esos denominados modificadores «colgados» o «suelos» o «suspensos» son perfectamente aceptables. Muchos de esos gerundios y participios se han convertido en preposiciones, como *according*, *allowing*, *barring*, *concerning*, *considering*, *excepting*, *excluding*, *failing*, *following*, *given*, *granted*, *including*, *owing*, *regarding* y *respecting*, y no necesitan sujetos en absoluto. El hecho de añadir «me pareció» o «vimos» en la oración principal para evitar un modificador suelto puede hacer que la frase quede hinchada y ampulosa. En términos generales, un modificador puede quedar «suelto» cuando el sujeto afecta al escritor o al lector, como en «Para resumir» o «Con el fin de arrancar el motor...», de los ejemplos de arriba. Y cuando el sujeto de la oración principal es un elemento nebuloso, como *it* o *there*, el lector los pasa por alto, y por tanto no se corre ningún peligro de que pueda remitir a ese modificador suelto.

La decisión de reformular o no una oración para ajustar el sujeto con el sujeto de un modificador es una cuestión de sentido común, no gramatical. Un modificador «suelto» o «colgado» que se coloca sin ningún conocimiento en una oración puede confundir al lector o dejarlo perplejo, y en ocasiones puede que lo conduzca a interpretaciones erróneas o extravagantes. Además, aunque

uno de esos modificadores no corra el peligro de ser malinterpretado, hay muchos lectores que se han especializado en señalar ese tipo de formaciones y el escritor que los deja correr el riesgo de que se le considere descuidado. En fin, en los géneros más formales no es una mala idea mantenerse atento a estas formaciones y corregir las que puedan resultar más comprometidas.

En castellano, estas formaciones se denominan construcciones absolutas, en general se consideran subordinadas adverbiales temporales, pero también pueden ser causales, concesivas, condicionales, etc., y pueden formarse con gerundios, infinitivos o participios. «Consultando el diccionario, acabó el trabajo» o «Encaramándose a la silla, consiguió alcanzar la mermelada». «Visto el panorama, decidimos marcharnos». La gramática de la RAE también cita los gerundios elocutivos o ilocutivos, cuya relación se mantiene efectivamente, como sugiere el autor de este libro, solo con el lector o el propio autor: «Cambiando de tema, diremos que...». Similares a los ejemplos de la lengua inglesa son los participios de pasado que se asimilan a las formaciones con adjetivos perfectivos o resultativos en lo que se denominan construcciones absolutas: «Lleno el depósito, pudimos emprender el viaje». Las variantes y conflictos lingüísticos se pueden consultar en las distintas secciones de la *NGLE* dedicadas a gerundios, infinitivos y participios, y en la sección 38.6.

if-then. Hay un algo raro en estas frases, ¿pero qué es?

If I didn't have my seatbelt on, I'd be dead.

If he didn't come to America, our team never would have won the championship.

If only she would have listened to me, this would never have happened.

(Lo raro es la falta de concordancia entre las dos cláusulas de la formulación condicional; podrían traducirse así aproximadamente: Si no me *puse el cinturón de seguridad, estaría muerto; Si no *vino a América, nuestro equipo nunca habría ganado el campeonato; Si al menos me *habría escuchado, eso nunca habría ocurrido).

Muchas construcciones condicionales resultan extraordinariamente picajosas en lo que se refiere a los tiempos, los modos y los verbos auxiliares que deben

utilizarse, sobre todo con las formas *had* y *would*. Afortunadamente, hay una fórmula para escribir perfectamente los condicionales y resulta muy clara una vez que uno consigue establecer dos distinciones.

La primera es que el inglés tiene dos tipos de construcciones condicionales. [149]

If you leave now, you will get there on time. [condicional abierta] (Si te vas ahora, llegarás a tiempo).

If you left now, you would get there on time. [condicional remota] (Si te fueras ahora, llegarías a tiempo).

La primera se denomina en inglés condicional abierta (*open conditional*) por la expresión «posibilidades abiertas». Se refiere a una situación sobre la que el escritor no tiene certezas, y ello invita al lector a extraer conclusiones o hacer predicciones sobre dicha situación. He aquí otro par de ejemplos:

If he is here, he'll be in the kitchen. (Si está aquí, estará en la cocina).

If it rains tomorrow, the picnic will be canceled. (Si llueve mañana, se suspenderá la excursión).

Con estas condicionales, todo funciona: se puede utilizar casi cualquier tiempo en las cláusulas denominadas *if* y *then*, dependiendo únicamente de cuándo tengan lugar los hechos relevantes o se conozcan. (Las construcciones condicionales son estructuras bimembres, que constan de una prótasis, que es la oración subordinada, y una apódosis, que es la oración principal. Estos períodos se aplican también en las formulaciones concesivas. Tienen cierta complejidad estructural y son heterogéneas en su significación. Toda la información está en el capítulo 47 de la *NGLE*).

El segundo tipo se llama «condicional remoto» por la expresión «una remota posibilidad». Se refiere a un acontecimiento falso, espurio, incierto, erróneo, altamente improbable, ilimitado, imaginario, un universo que el escritor piensa que es improbable que sea cierto, pero cuyas implicaciones vale la pena analizar.

If I were a rich man, I wouldn't have to work hard. (Si yo fuera rico, no tendría que trabajar tanto).

If pigs had wings, they would fly. (Si los cerdos tuvieran alas, volarían).

Las condicionales remotas son complejas, aunque sus exigencias, como veremos, no son tan arbitrarias como podrían parecer a primera vista. La fórmula es que la prótasis debe estar en pasado (subjuntivo, en castellano) y la apódosis debe contener *would* o un auxiliar parecido, como *could*, *should* o *might* (o uno de los tiempos condicionales, en español). En inglés, si cogemos una doble condicional típica (*double-would*, como el ejemplo de la izquierda) y repetimos la prótasis en pasado (recuérdese, solo en inglés; en castellano debe ser subjuntivo), instantáneamente la frase queda más limpia.

If only she would have listened to me, this *If only she had listened to me, this would
would never have happened.* (Si me *habría *never have happened.* (Si me hubiera
escuchado, esto nunca habría ocurrido). escuchado, esto nunca habría ocurrido).

El problema para los ingleses es que en el ejemplo de la izquierda, la prótasis no debería tener ese *would have*, que solo debe estar en la apódosis. La tarea del condicional *would* es explicar lo que debería ocurrir en ese mundo ficticio o hipotético que plantea la prótasis. La apódosis no plantea ese mundo hipotético: esa es una tarea reservada para la prótasis y su verbo en pasado (o en subjuntivo, en español). Por cierto, esto es verdad para todas las hipótesis en general, y no solo para las formulaciones condicionales. ¿No suena mejor el ejemplo de la derecha?

I wish you would have told me about this *I wish you had told me about this sooner.
sooner.* (Ojalá me *habrías contado esto (Ojalá me hubieras contado esto antes).
antes).

Existe una razón tras esta fórmula. Cuando digo que la prótasis debe ir en pasado, no quiero decir que sea un *tiempo* pasado. El «pasado» o «pretérito» es un término gramatical que remite a una de las formas que los verbos ingleses pueden adoptar, concretamente el verbo más *-ed*, o, en el caso de los verbos irregulares, alguna variante como *made* (de *make*), *sold* (de *sell*) o *brought* (de *bring*). En español, el pasado se expresa en las formas del pretérito imperfecto, del pretérito perfecto simple, del pretérito perfecto

compuesto, del pretérito pluscuamperfecto y del pretérito anterior. El tiempo pasado, por el contrario, es un concepto semántico que se refiere a un acontecimiento que tuvo lugar antes del momento en que se está hablando o escribiendo. En inglés, se utiliza habitualmente la forma de pretérito para referirse al pasado, pero también puede utilizarse con un segundo sentido: los hechos improbables. (Esto se expresa en castellano con el subjuntivo). Ese es el significado que adopta el pretérito inglés en la prótasis condicional. Véase la frase «*If you left tomorrow, you'd save a lot of money*». El verbo *left* no puede referirse en ningún caso a un hecho del pasado, la frase lo dice claramente: mañana. Pero la forma del pretérito es correcta, porque se refiere a un acontecimiento hipotético (remoto). En castellano, estos condicionales denominados «remotos» siempre se expresan en subjuntivo: «Si te fueras mañana, ahorrarías mucho dinero». El *conflicto*, en inglés, es que esa forma de subjuntivo es la misma que la del pasado, como se ha podido observar.

(Por cierto, el 99,98 por ciento de los verbos normales en inglés emplea la forma de pretérito para designar un tiempo pasado o un hecho hipotético. Pero hay un verbo que tiene una forma especial de expresar esa hipótesis: *be*, que distingue «*If I was*» de «*If I were*». Nos ocuparemos de ello cuando estudiemos el subjuntivo).

¿Y qué se puede decir de la segunda parte del condicional, la apódosis, que exige la presencia de los auxiliares *would, could, should* o *might*? Resulta que en realidad no son más que tiempos de pasado o pretérito con un significado de hipótesis remota. Las *d* y la *t* al final de esas formas dan la pista: *would* es solo el pretérito irregular de *will*, *could* es la forma de pretérito de *can*, *should* es el pretérito de *shall* y *might* es el pretérito de *may*.

En español contamos también con ese tipo de perífrasis y usos de verbos auxiliares: «Si te vas ahora, puedes llegar a tiempo», «Si te fueras ahora, podrías llegar a tiempo», «Si te vas ahora, llegarás a tiempo», «Si te fueras ahora, llegarías a tiempo», «Si te vas ahora tal vez llegues a tiempo». Aunque la lengua española tiene peculiaridades especiales también en este aspecto, puede decirse en términos generales que si la apódosis está en presente, la prótasis estará en presente, en futuro o en imperativo; si la apódosis está en pretérito imperfecto de subjuntivo, la prótasis estará en ese mismo tiempo, en

condicional simple o en imperativo; y si la apódosis está en pretérito pluscuamperfecto de subjuntivo, la cláusula subordinada estará en ese mismo tiempo, en condicional perfecto o en condicional simple. En español, los errores en este tipo de formulaciones son escasos, salvo en alguna modalidad del castellano peninsular más septentrional, donde en ocasiones se emplean irregularmente los tiempos condicionales en la apódosis.

Así pues, la regla de los condicionales remotos resulta ser más sencilla de lo que parece: la prótasis contiene un verbo que plantea un mundo hipotético; en la apódosis se analiza o se estudia qué ocurrirá en ese mundo si se da la premisa de la prótasis, utilizando un auxiliar modal.

like, as, such as. Hace mucho tiempo, en la época de *Mad Men*, cuando se anunciaba el tabaco en la radio y en la televisión, cada marca tenía un eslogan. En Estados Unidos fueron famosos «*I'd walk a mile for a Camel*», «*Lucky Strike means fine tobacco*», «*Come to where flavor is. Come to Marlboro Country*» y el más infame, «*Winston tastes good, like a cigarette should*». Sus correspondientes españoles ofrecían pequeñas variantes: «Camel: ¡ningún otro cigarrillo es de sabor tan rico y a la vez tan suave!», «Para mayor placer, fume Camel», «Lucky: el sabor de los mejores tiempos», «Si quiere sabor, venga al sabor de Marlboro», «Winston: el cigarrillo de buen gusto para la gente de buen gusto» o «Winston: el genuino sabor americano».

El caso del eslogan estadounidense de Winston —«*Winston tastes good, like a cigarette should*»— era infame no porque la compañía estuviera utilizando música y señuelos para que la gente se hiciera adicta a los cancerígenos; era infame porque el eslogan tenía un tremendo error gramatical. 'Like' es una preposición, dicen los fiscales, y solo puede regir a un sintagma nominal, como en «*crazy like a fox*» o «*like a bat out of hell*». No es una conjunción (lo que hemos estado llamando 'coordinador') y por eso no puede ir seguido de una cláusula u oración («como debería saber un cigarrillo»). El *New Yorker* se burló de aquel error, Ogden Nash escribió un poema sobre el fallo, Walter Cronkite se negó a anunciarlo en la radio y Strunk y White declararon que era un eslogan analfabeto. El eslogan, decían, debería haber sido: «*Winston tastes good, as a cigarette should*». La agencia de publicidad y la compañía de

tabaco estaban encantadas con aquella publicidad gratuita y añadieron alegremente una coda a su error: «¿Qué prefieres: buena gramática o buen sabor?».

Al igual que ocurre en muchas controversias lingüísticas, el escándalo a propósito de la expresión «*like a cigarette should*» es producto de ineptitud gramatical y de ignorancia histórica. Para empezar, el hecho de que *like* sea una preposición, lo cual significa que rige habitualmente un complemento nominal, no significa que no pueda regir un complemento oracional también. Muchas preposiciones, como *after* y *before*, rigen oraciones, cláusulas o períodos, así que la cuestión de si *like* podría ser una conjunción es una pista falsa. Porque aunque sea una preposición, puede perfectamente introducir una cláusula u oración.

Más importante aún: el uso de *like* que hacía el anuncio, precediendo a una cláusula, no era una corrupción reciente. Esa combinación se ha estado utilizando desde hace seiscientos años en todo el mundo angloparlante, aunque con más frecuencia en el siglo XIX y en Estados Unidos. Se ha empleado en obras literarias y lo han utilizado decenas de grandes escritores (incluidos Shakespeare, Dickens, Twain, Wells y Faulkner), y ha pasado incluso desapercibido para los propios puristas, que sin querer también lo han utilizado en sus propios manuales de estilo. Esto no solo demuestra que los puristas son solo seres humanos que a veces cometen errores; también prueba que el supuesto error no es un error. La empresa R. J. Reynolds Tobacco Company estaba confesando un crimen que no había cometido; su eslogan era perfectamente correcto desde el punto de vista gramatical. Los escritores pueden utilizar *like* o *as* a su gusto, teniendo en cuenta solo que *as* es un poco más formal. La controversia de Winston tuvo tanta repercusión en las guerras gramaticales que algunos lectores pueden pensar erróneamente que el escritor está cometiendo un error.

Una superstición paralela, virulentamente animada por algunos editores, es que *like* no puede utilizarse para presentar ejemplos, como en «*Many technical terms have become familiar to laypeople, like “cloning” and “DNA”*» (Muchos términos técnicos ya son familiares para la gente común, como ‘clonar’ o ‘ADN’). Suelen corregirlo para indicar que debe decirse

«*such as “cloning” and “DNA”*». Según estas supuestas normas, *like* puede utilizarse solo para describir la semejanza con otra cosa, como en «*I’ll find someone like you*» y «*Poems are made by fools like me*» (Encontraré a alguien como tú; La poesía la hacen locos como yo). Pocos escritores siguen rigurosamente esta falsa regla, ni siquiera los listillos que insisten en aplicarla. Uno de ellos, por ejemplo, escribió: «*Avoid clipped forms like bike, prof, doc*» (Evite formas recortadas como ‘bici’, ‘profe’, ‘doc’). *Such as* es más formal que *like*, pero ambos son correctos.

antecedentes posesivos. ¿Preparados para otro ejemplo de furia purista carente de todo sentido? Véase entonces esta frase de un examen (del College Board, en 2002) en el que se pedía a los estudiantes que identificaran el error gramatical, si es que lo había:

Toni Morrison’s genius enables her to create novels that arise from and express the injustices African Americans have endured. (El genio de Toni Morrison le permite crear novelas que tienen su origen y narran las injusticias que han sufrido los afroamericanos).

La respuesta correcta, según los examinadores, era que la frase no tenía error alguno. Un profesor de instituto se quejó amargamente y dijo que sí lo había, porque el sintagma posesivo «Toni Morrison’s» no puede ejercer como antecedente del pronombre ‘her’. El College Board cedió a las presiones y aceptó como buenas —retroactivamente— todas las respuestas de los alumnos que habían identificado *her* como incorrecto. Naturalmente, los críticos más severos lamentaron que la lengua estaba en completa decadencia.[150]

Pero la regla contra ese posesivo (más precisamente, contra ese genitivo) es solo el resultado de la falta de comprensión de los puristas. Lejos de ser un principio establecido de la gramática, esa regla parece haberse formulado de la nada a partir de algún uso estafalario de algún supuesto experto en los años sesenta y se ha repetido acriticamente por otros desde entonces. Los antecedentes en genitivo se han considerado irreprochables a lo largo de toda la historia del inglés, y se pueden encontrar en Shakespeare, en la Biblia llamada «del rey Jacobo» (King James Bible) («*And Joseph’s master took him, and put him into prison*»; El amo de José lo cogió y lo encarceló), en

Dickens o Thackeray, además de Strunk y White («*The writer's colleagues [...] have greatly helped him in the preparation of his manuscript*»); Los colegas del escritor [...] lo han ayudado mucho en la elaboración del manuscrito) y uno de los críticos más virulentos también: «*It may be Bush's utter lack of self-doubt that his detractors hate most about him*» (Seguramente lo que más detestan los detractores de Bush es su increíble arrogancia).

¿Cómo es posible que haya alguien que piense que esta construcción perfectamente natural es agramatical? Las razones expuestas por uno de los censores era que «no existe de hecho una persona a la que se pueda referir el pronombre». ¿Cómo? ¿Existe algún lector neurológicamente intacto que no pueda discernir a quién se refieren los pronombres en las frases «*Bob's mother loved him*» o «*Stacy's dog bit her*»? (La madre de Bob lo quiere; El perro de Stacy la mordió).

Como con cualquier pronombre, un escritor puede confundir a sus lectores si no consigue dejar claro quién es el antecedente, como ocurriría en la frase «*Sophie's mother thinks she's fat*» (La madre de Sophie piensa que está gorda), donde no sabemos si la madre de Sophie piensa que está gorda su hija o ella misma. Pero eso no tiene nada que ver con que el antecedente esté en caso genitivo; ocurre lo mismo en «*Sophie and her mother think she's fat*» (Sophie y su madre piensan que está gorda).

Aunque es perfectamente justo que a los estudiantes que pensaban que había un error se les concediera la respuesta como correcta (porque podrían haber estado influenciados por los errores de los puristas), la ira de los amantes de la lengua debería dirigirse a la torpeza estilística de la desagradable frase sobre Toni Morrison, y no a un error ficticio en ella.

Respecto a la gramática en español, cabe decir aquí que sobre el sustantivo nuclear de un grupo nominal «pueden incidir varios tipos de modificadores y complementos». Delante del nombre pueden aparecer determinantes y adjetivos («la hija», «la hermosa hija»), y tras el sustantivo, pueden aparecer grupos adjetivales, nominales o preposicionales, incluso oraciones de relativo. Debido a la estructura gramatical de la lengua española, los grupos nominales del tipo estudiado aquí, «La hija de Jenny hizo la cena», se consideran complementos nominales y modificadores no argumentales de

posesión, adjunto (*NGLE*, 12.7.3b); en ningún caso pueden entenderse como determinantes. Por otra parte, las confusiones respecto a los antecedentes de un pronombre no guardan ninguna relación con el problema de los complementos nominales o sus funciones, sino con meras coincidencias y ambigüedades.

nominativo predicativo. Cuando uno llega a casa después de un día en la oficina, ¿puede decirle a su mujer: «*Hi, honey, it's I*» (Hola, cariño, soy yo)? Si eso es lo que hace, está siendo víctima de una regla de señorita Rottenmeier que insiste en que un pronombre que sirve como complemento del verbo *to be* debe estar en nominativo (*I, he, she, we, they*) y no en acusativo (*me, him, her, us, them*). Según esta regla, los salmos (120, 5), Jeremías (4, 31) y la Ofelia de Shakespeare deberían haber gritado: «*Woe is I*» cuando la fórmula clásica es «*Woe is me*» («Ay de mí», pero casi literalmente, «Miserable soy yo»). Y la viñeta de la zarigüella Pogo debería haber reelaborado su famosa frase y dejarla así: «*We have met the enemy, and he is we*», en vez del original: «*We have met the enemy, and he is us*».

La regla es producto de las tres confusiones habituales: del inglés con el latín, del estilo informal con la gramática incorrecta y de la sintaxis con la semántica. Aunque el referente del sintagma nominal tras el verbo es el mismo que el sujeto (enemigo = nosotros), el caso del sintagma nominal está determinado por su posición tras el verbo, que siempre debe ser acusativo en inglés. (El caso acusativo se emplea por defecto en inglés, y puede utilizarse en cualquier lugar excepto como sujeto de un verbo conjugado; así, podemos decir «*hit me*», «*give me a hand*», «*with me*», «*Who, me?*», «*What, me get a tattoo?*» o «*Molly will be giving the first lecture, me the second*»). Los predicados acusativos se han estado utilizando durante siglos y los han empleado los mejores escritores, incluidos Pepys, Steele, Hemingway y Woolf, y la elección entre «*It is he*» e «*It is him*» es una decisión que guarda relación con un estilo formal frente a un estilo informal.

secuencia de tiempos verbales y otros giros de perspectiva. Un error bastante común en la escritura estudiantil en inglés consiste en cambiar el tiempo verbal de una oración principal a una subordinada cuando ambas se refieren al

mismo período de tiempo.[151]

*She started panicking and She started panicking and Empezó a asustarse y a got stressed out because she got stressed out because ponerse nerviosa porque no doesn't have enough money. she didn't have enough tenía suficiente dinero.
money.

*The new law requires the The new law requires the La nueva ley exige que el public school system to public school system to sistema de educación pública abandon any programs that abandon any programs that abandone los programas que involved bilingual students. involve bilingual students. incluyan el bilingüismo.

Las versiones incorrectas de la izquierda consiguen que el lector se sienta como si estuviera siendo arrastrado de un lado a otro, adelante y atrás, en la línea del tiempo entre el momento en el que se ha redactado la frase (el presente) y el momento en el que se describe una situación pasada. Estos errores pertenecen a la familia de los «giros inapropiados» en los que el escritor yerra a la hora de fijar un único punto de vista y va saltando de uno a otro. El lector puede sentir vértigo cuando el escritor, dentro de una frase, salta aleatoriamente entre personas (primera, segunda y tercera), voces (activa y pasiva) o tipos de discurso (estilo directo frente a estilo indirecto). (El estilo directo es una cita con las palabras exactas del hablante, habitualmente entre comillas, frente al estilo indirecto, que es una suerte de resumen, habitualmente presentado con la conjunción 'que').

Love brings out the joy in people's hearts, Love brings out the joy in people's hearts, and puts a glow in your eyes. (El amor llena and puts a glow in their eyes. (El amor llena de alegría los corazones de la gente y hace de alegría los corazones de la gente y hace que te brille la mirada). que les brille la mirada).

People express themselves more offensively People express themselves more offensively when their comments are delivered when their comments deliver through the through the Internet rather than personally. Internet rather than personally. (La gente (La gente se expresa más virulentamente se expresa más virulentamente cuando sus cuando sus comentarios son enunciados en comentarios se emiten en internet, más internet, más que cuando lo hacen en que cuando lo hacen en persona). persona).

The instructor told us: «Please read the next two stories before the next class», and that she might give us a quiz on them. (La profesora nos dijo: «Por favor, leed las dos historias antes de la clase de mañana», y que nos haría un examen sobre ellas).

Concentrarse en un punto de vista único y coherente, escogiendo bien los tiempos verbales, es el punto de partida para organizar bien una historia compleja. Pero hay algo más que eso. Un escritor también tiene que armonizar los tiempos verbales de acuerdo con un plan denominado «ordenación de secuencia de tiempos verbales», concordancia temporal o reorientación temporal. La mayoría de los lectores entiende que hay algo raro en las frases de la izquierda.

But at some point following the shootout and car chase, the younger brother fled on foot, according to State Police, who said Friday night they don't believe he has access to a car. (Pero en un momento dado, después del tiroteo y la persecución, el hermano pequeño huyó a pie, según la policía estatal, que dijo el viernes por la noche que no creen que tenga acceso a un coche).

Mark William-Thomas, a former detective who amassed much of the evidence against Mr. Savile last year, said that he is continuing to help the police in coaxing people who might have been victimized years ago to come forward. (Señalado como un error por el *New York Times*, en la columna «After Deadline», el 14 de mayo de 2013). (Mark William-Thomas, un exdetective que recopiló abundantes pruebas contra el señor

contra el señor Savile el año pasado, dijo que Savile el año pasado, dijo que continúa ayudando a la policía a contactar con continuaba ayudando a la policía a personas que podrían haber sido víctimas de ese contactar con personas que podrían haber sido víctimas de ese hombre hace años). haber sido víctimas de ese hombre hace años).

Security officials said that only some of the Security officials said that only some of gunmen are from the Muslim Brotherhood. (Los the gunmen were from the Muslim oficiales de seguridad dijeron que solo algunos Brotherhood. (Los oficiales de de los terroristas pertenecen a la Hermandad seguridad dijeron que solo algunos de Musulmana). los terroristas pertenecían a la Hermandad Musulmana).

Los textos de estilo indirecto, con el verbo declarativo habitualmente en pasado (elementos básicos de los artículos y las noticias), a menudo suenan mejor cuando también el tiempo del verbo de la oración subordinada está en pasado, aunque el acontecimiento estuviera en presente desde el punto de vista de la persona que habla.[152] Esto resulta muy evidente en frases sencillas. Uno diría «Dije que tenía sed», y no «Dije que tengo sed», aun cuando lo que verdaderamente dije en ese momento fuera «Tengo sed». Aunque la sincronía de tiempos en pasado se da cuando se expresa algo que alguien dijo en el pasado, también ocurre cuando se entiende que una proposición se dijo en el pasado, como en «Eso significaba que Amy estaba asumiendo demasiadas responsabilidades».

A primera vista, las condiciones que rigen estas secuencias de tiempos verbales parecen muy farragosas. En el libro *The Careful Writer*, de Bernstein, un manual de estilo bastante informal, se emplean cinco páginas para explicar catorce reglas, excepciones y excepciones a las excepciones. Seguramente, ni el escritor más concienzudo ha conseguido aprendérselas. Es mejor procurar entender los pocos principios que rigen los tiempos verbales en el discurso que intentar memorizar una lista de reglas y normativas que están hechas a medida para el fenómeno concreto de la secuencia de tiempos verbales.

Lo primero es recordar que el pretérito no es lo mismo que el tiempo pasado. Recuérdese el pasaje donde se trataron las construcciones

condicionales, donde el pretérito (en inglés) no solo se utiliza para acontecimientos que acontecieron en el pasado, sino también para acontecimientos que son posibles o probables (el subjuntivo, como en «*If you left tomorrow, you'd save a lot of money*»; Si te fueras mañana, ahorrarías un montón de dinero). Ahora vemos que el pretérito tiene un tercer significado (siempre en inglés): una reorientación temporal en una secuencia de tiempos verbales. (Aunque la reorientación temporal pueda parecer simplemente un ajuste de tiempos en pasado, hay sutiles diferencias semánticas entre la idea de pasado y el tiempo pretérito).[153]

El segundo principio es que la reorientación temporal de los tiempos verbales no es obligatoria siempre, lo cual significa que infringir las reglas de la secuencia de tiempos verbales y mantener el contenido informativo en presente no siempre es un error. Los gramáticos distinguen la secuencia reorientada o «atraída», en la que el tiempo verbal del verbo subordinado se ve metafóricamente atraído por el tiempo del verbo declarativo, de la secuencia «vívida», «natural» o «relevante», en la que el verbo de la oración sustantiva quiebra metafóricamente el hilo temporal de su cláusula y se sitúa en el tiempo real del escritor y el lector. La secuencia vívida, no reorientada, parece más natural cuando la situación de la que se está hablando no es solo cierta en el momento en el que el hablante estaba profiriéndola, sino que es cierta siempre, o al menos indudablemente cierta en el momento en el que el autor la está escribiendo y el lector la está leyendo. Resultaría muy raro decir: «El profesor le dijo a toda la clase que el agua se congelaba a los cero grados centígrados», porque parece sugerir que tal vez ya no ocurre eso; así que deberíamos infringir la norma de la reorientación temporal de los verbos y decir: «El profesor le dijo a toda la clase que el agua se congela a los cero grados centígrados». Esto deja bastante margen para las decisiones personales a la hora de escribir, dependiendo de si el escritor desea enfatizar la permanencia de una idea o hecho que ha tenido lugar en el pasado, por ejemplo. La reorientación en «Simone de Beauvoir apuntó que las mujeres estaban discriminadas» ofrece una posición neutral respecto a si la discriminación es una característica persistente en nuestra sociedad. «Simone de Beauvoir apuntó que las mujeres están discriminadas» representa una

posición más feminista y asume que efectivamente la discriminación persiste.

Un tercer principio es que el estilo indirecto no siempre se presenta tras fórmulas como «él dijo que» o «ella pensaba que»; a veces el verbo declarativo aparece implícito en el contexto. Los periodistas están cansados de repetir «dijo», «declaró», «sentenció», «opinó», y los novelistas a veces lo eluden utilizando una técnica llamada estilo indirecto libre, en el que la narración del autor incorpora el monólogo interior de un protagonista.

Según el primer ministro, no había razón para la alarma. Mientras el país conservara intactas su defensa y sus alianzas, todo iría bien.

Renee estaba cada vez más angustiada. ¿Qué le habría ocurrido a su amigo? ¿Habría saltado desde la torre del Fine Hall? ¿Estarían las aguas arrastrando su cuerpo al lago Carnegie?

Los escritores también pueden hacer lo contrario, e interrumpir la narración de un discurso indirecto con un aparte dirigido al lector, que rompe la tendencia unificadora y sitúa la acción en el presente.

El alcalde dijo a la autoridad estatal, que es la responsable del mantenimiento del túnel, que había reunido a un comité para investigar el accidente.

La clave final para emplear secuencias de tiempos verbales debería resultar bastante evidente si se tiene en cuenta la sección en la que hablábamos del condicional. He aquí unos ejemplos que muestran la reorientación de los tiempos verbales:

Amy can play the bassoon. (Amy sabe tocar el fagot). Amy said that she could play the bassoon. (Amy dijo que sabía tocar el fagot).

Paul will leave on Tuesday. (Paul se marchará el martes). Paul said that he would leave on Tuesday. (Paul dijo que se marcharía el martes).

The Liberals may try to form a coalition government. (Los liberales pueden intentar formar una coalición de gobierno). Sonia said that the Liberals might try to form a coalition government. (Sonia dijo que los liberales podrían intentar formar una coalición de gobierno).

Y el pretérito de un pretérito (el pluscuamperfecto) utiliza el auxiliar (*had*, en inglés; ‘había’, en español), así que cuando el verbo reorientado se refiere a un tiempo pasado, el auxiliar entra en acción.

Lo escribió él solo. Dijo que lo había escrito él solo.

Esto no es obligatorio, de todos modos; los escritores a menudo simplifican las cosas usando un tiempo pretérito en ambos lugares (Dijo que lo escribió él solo; Decía que lo escribía él solo), lo cual, por razones complejas, es técnicamente coherente con la semántica de la reorientación de tiempos verbales. Hay que señalar, no obstante, que la profusión de tiempos en español, con precisiones temporales concretas, impide afirmar que los escritores en español tiendan a *simplificar* este tipo de frases: en realidad, se tiende a *precisar*, y no es lo mismo «Dijo que lo había escrito él solo» que «Decía que lo escribía él solo», «Dijo que lo ha escrito él solo», «Dijo que lo escribió él solo» u otras variantes.

verbalización (formación de verbos o *verbing*) y otros neologismos. Muchos aficionados a la lingüística retroceden ante los neologismos en los que un sustantivo se recicla como verbo:



En la viñeta, el jefe le dice a Anne L. Retentive [juego con *anal retentive* o «anal retentiva»] que va a encargarle un trabajo, y emplea el verbo *to task* (*to task sb with sth*, hacer que alguien se encargue de algo). Anne grita que su mundo se está derrumbando porque considera que *task* no es un verbo. El jefe se va pensando que al día siguiente le pedirá que elabore un calendario, una cronología u horario para su proyecto (**to timeline*).

Otros verbos derivados de sustantivos en inglés (el término técnico es «denominalizados») y que han desestabilizado los mundos de algunos lingüistas infantilizados son *author* (escribir), *conference* (dar o participar en conferencias y congresos), *contact* (entrar en contacto, comunicarse), *critique* (evaluar, criticar), *demagogue* (hablar como un demagogo), *dialogue* (dialogar), *funnel* (embutir, concentrar), *gift* (regalar, dotar), *guilt* (culpar, culpabilizar), *impact* (impactar, golpear), *input* (introducir datos en un ordenador), *journal* (llevar un diario), *leverage* (influir, beneficiar), *mentor* (aconsejar, ser consejero), *message* (enviar mensajes, comunicarse), *parent* (engendrar, actuar como un padre, educando y alimentando), *premiere* (estrenar, actuar por primera vez) y *process* (procesar, en el sentido de ‘pensar algo profundamente’).

Pero estos fanáticos de las antiguallas están equivocándose a la hora de evaluar su sentimiento de colapso de modelos y valores lingüísticos, sobre todo si culpan del supuesto desastre a la capacidad de las lenguas para convertir sustantivos en verbos. En español, la derivación verbal puede llevarse a cabo a partir de sustantivos, adjetivos, adverbios e incluso interjecciones y pronombres. Los verbos con bases sustantivas se llaman

«verbos denominales». La derivación en castellano siempre tiene que acabar formando un término que se ajuste a una de las tres conjugaciones; para ello se utilizan, entre otras fórmulas, los sufijos -ar, -ear, -izar o -ificar. Son verbos derivados de sustantivos en español ‘estratificar’, ‘cristalizar’ o ‘conceptuar’. En inglés, no siempre se utilizan los afijos -ize, -ify, en- o be- para crear verbos nuevos. (Pero, a propósito de esto, esos fanáticos también odian estos prefijos y sufijos, y sus derivados *incentivize*, *finalize*, *personalize*, *prioritize* o *empower*). Probablemente una quinta parte de los verbos ingleses nacieron de sustantivos o adjetivos, y se pueden encontrar en muchísimos lugares de la mejor prosa inglesa.[154] Una mirada a las historias más leídas en el *New York Times* actual contienen verbos arribistas como *biopsy* (tomar muestras biológicas para análisis), *channel* (canalizar, dirigir), *freebase* (purificar o consumir cocaína), *gear* (adaptar, destinar, orientar), *headline* (titular, encabezar), *home* (volver a casa), *level* (nivelar, derribar), *mask* (ocultar, disfrazar), *moonlight* (estar pluriempleado, escapar, huir), *outfit* (equipar, vestir), *panic* (estar aterrorizado, aterrorizar), *post* (publicar una entrada en un medio digital, anunciar), *ramp* (subir o bajar, con *up* y *down*), *scapegoat* (ser cabeza de turco, pagar el pato), *screen* (proyectar, ocultar, separar, evaluar, etc.), *sequence* (ordenar en serie), *showroom* (mostrar, exponer), *sight* (percibir, ver, observar), *skyrocket* (ascender rápidamente), *stack up* (acumular) y *tan* (broncearse), junto a verbos derivados de nombres o adjetivos creados por afijación, como *cannibalize* (canibalizar), *dramatize* (dramatizar), *ensnarl* (anudar, enredar), *envision* (visualizar), *finalize* (finalizar), *generalize* (generalizar), *jeopardize* (comprometer, poner en peligro), *maximize* (maximizar) y *upend* (volcar, poner vertical).

La lengua inglesa favorece este tipo de conversiones verbales denominales y lo lleva haciendo mil años. Muchos verbos nuevos que hicieron rechinar los dientes de los puristas fueron intachables para sus hijos adultos. Es una tontería ponerse nervioso, por ejemplo, ante verbos que hoy son indispensables, como *contact*, *finalize*, *funnel*, *host*, *personalize* o *prioritize*. En español son recientes, pero ya habituales y admitidos en el habla común, los verbos denominales ‘contactar’, ‘personalizar’, ‘verbalizar’, ‘objetivar’ o ‘priorizar’. Muchos verbos que surgieron en las últimas dos décadas se han

ganado un lugar permanente en el lexicon porque comunican su significado de un modo más transparente y rápido que cualquier otra alternativa: tal es el caso de *incentivize*, *leverage*, *mentor*, *monetize*, *guilt* (culpar, culpabilizar, como en «Me culpabilizó por comprar un vestido de novia»). En español son también nuevos ‘incentivar’, ‘monetizar’, ‘monitorizar’ o ‘rentabilizar’. En inglés es nuevo el verbo *to demagogue* (como en «*Weiner tried to demagogue the mainly African-American crowd by playing the victim*»), Weiner intentó embaucar con palabras halagüeñas a la multitud, mayoritariamente afroamericana, haciéndose la víctima).

Lo que realmente pone de los nervios a la señora Retentive y a su ralea no es la derivación verbal en sí misma, sino los neologismos procedentes de determinadas formas de vida. Mucha gente se enfada por los modismos procedentes de las oficinas y los burócratas, como *drill down* (examen detallado de datos e información), *grow the company* (hacer crecer la empresa), *new paradigm* (nuevo paradigma), *proactive* (proactivo, recientemente en el *DLE* de la RAE), o *synergies* (sinergias, también en *DLE*). También se les erizan los pelos de la nuca con la verborrea psicologista de los grupos de trabajo y de los terapeutas, como los términos *conflicted* (estar preocupado por sentimientos conflictivos), *dysfunctional* (disfuncional), *empower* (empoderar), *facilitate* (favorecer), *quality time* (tiempo de calidad), *recover* (sobreponerse), *role model* (modelos), *survivor* (superviviente, a una enfermedad), *journal* (como verbo, ‘llevar un diario’), *issues* (temas, en el sentido de preocupaciones o intereses), *process* (en el sentido de meditar, pensar, procesar) y *share* (en el sentido de hablar para compartir una idea o una vivencia). Muchas de estas palabras de la jerga psicologista se encuentran ya en el español: es particularmente llamativa la palabra ‘empoderar’ (de *to empower*), que se ha adaptado al castellano como el acto de dar poder a un grupo o colectivo para que mejore sus condiciones de vida. La palabra ‘empoderar’ ya existía en castellano, con el significado de ‘apoderar’, pero no con este nuevo.

Los verbos recientes y otros neologismos deberían ser tratados como cuestiones de gusto, y no remitirlos a cuestiones de corrección gramatical. Uno no tiene por qué aceptar esas palabras nuevas, sobre todo los clichés

momentáneos y ocasionales, como los términos *no-brainer* (algo evidente y obvio, que no requiere más reflexión), *game-changer* (punto de inflexión) o «*Think outside the box*» (literalmente, «pensar fuera de la caja»: pensar con originalidad); en castellano son modas pasajeras, entre otras mil, «zona de confort», «mazo», «mega-», «dar un *unfollow*», «*hashtag*», «agregar», «pasar de pantalla», «dar un *fav*», «fologüear», «enviar un MD (o un DM)», etc. Muchos de estos términos no son más que modas que remozan la palabra con un significado banal al que dotan con un aura de sofisticación técnica: es el caso de ‘relato’, ‘interfaz’, ‘sinergia’, ‘paradigma’ o ‘parámetros’ (en inglés, *narrative, interface, synergy, paradigm* y *parameter*).

Pero muchos neologismos se hacen un hueco en las lenguas cuando consiguen expresar con más sencillez conceptos que de otro modo requerirían tediosos circunloquios. La quinta edición del *American Heritage Dictionary*, publicada en 2011, añadió diez mil palabras y acepciones a la edición publicada una década antes. Muchas de ellas expresan conceptos nuevos imprescindibles, como *adverse selection* (selección adversa o selección negativa, información asimétrica; término económico que designa una estafa basada en la pobre información de una de las partes contratantes), *chaos* (en el sentido de la teoría de las dinámicas no lineales), *comorbid* (procesos de enfermedades paralelas), *drama queen* (que tiende a considerarlo todo un drama), *false memory* (falsos recuerdos inducidos), *parallel universe* (universos paralelos), *perfect storm* (tormenta perfecta), *probability cloud* (distribución estadística y activa), *reverse engineering* (ingeniería inversa), *short-sell* (venta al descubierto), *sock puppet* (falsa identidad) y *swiftboating* (malas artes en política). En un sentido completamente real, estos neologismos consiguen que pensemos más fácilmente. El filósofo James Flynn, que descubrió que el cociente intelectual fue aumentando tres puntos cada década a lo largo del siglo xx, atribuye parte de ese aumento al constante goteo de ideas técnicas procedentes de la universidad y de la tecnología en el pensamiento cotidiano de la gente común.[155] La transferencia de conocimientos se vio favorecida por la difusión de términos abreviados para conceptos muy abstractos, como *causation* (causalidad), *circular argument* (pensamiento circular), *control group* (grupo de control: en medicina, pacientes que solo

reciben placebo), *cost-benefit analysis* (análisis de costes-beneficios), *correlation* (correlación), *empirical* (empírico), *false positive* (falso positivo), *percentage* (porcentaje), *placebo* (placebo), *post hoc* (falacia lógica según la cual la sucesión temporal implica una relación causal), *proportional* (proporcional), *statistical* (estadístico), *tradeoff* (solución de compromiso) o *variability* (variabilidad). Es una tontería, y afortunadamente imposible, impedir la aparición de nuevas palabras y pretender congelar los vocabularios en su estado actual, impidiendo que los hablantes adquieran las herramientas para compartir nuevas ideas eficazmente.

Los neologismos también completan de algún modo la riqueza léxica de las lenguas, compensando la inevitable pérdida de palabras y la erosión de los sentidos y acepciones. Buena parte de la alegría de escribir radica en la elección de las decenas de miles de palabras que tienen las lenguas, y es bueno recordar que cada una de esas palabras fue un neologismo en su momento. Las nuevas entradas del *AHD 5* son un buen escaparate de la exuberancia lingüística y de la reciente historia cultural de la «anglosfera»; algunas de ellas se han adaptado al español y otras se mantienen en su forma inglesa.

abrahamic (abrahámico, relativo a cualquiera de las religiones monoteístas), air rage (nerviosismo o furia de los pasajeros de líneas aéreas), amuse-bouche (tapa o aperitivo), backward-compatible (compatible con versiones obsoletas, en informática o tecnología), brain freeze (dolor de cabeza por la consumición de alimentos muy fríos), butterfly effect (efecto mariposa), carbon footprint (cantidad de dióxido de carbono emitido a la atmósfera), camel toe (aparición de pezuña de camello en la indumentaria femenina), community policing (patrullas ciudadanas), crowdsourcing (financiación con múltiples y pequeñas aportaciones), Disneyfication (infantilización, dulcificación, hacer que algo tenga la apariencia de las películas de Disney), dispensationalism (división del mundo dependiendo de una supuesta relación de los hombres con Dios), dream catcher (atrapasueños), earbud (auricular), emo (tribu urbana caracterizada por un emocionalismo infantilizado), encephalization

(aumento craneal durante la evolución), farklept (incapaz de hablar debido a la emoción), fashionist (fascinado por la moda), fast-twitch (acción muscular rápida), Goldilocks zone (zona Ricitos de Oro, zona propicia), grayscale (escala de grises), Grinch (malicioso, malvado), hall of mirrors (lugar confuso), hat hair (despeinado), heterochrony (cambios evolutivos), infographics (infografía), interoperable (compatible), islamofascism (fascismo islámico; en español, también es común 'islamofobia', odio a todo lo musulmán, como homofobia, xenofobia, etc.), jelly sandal (sandalias de playa, de plástico), jiggy (nervioso, excitado), judicial activism (activismo judicial), ka-ching (tintineo de las máquinas registradoras), kegger (fiesta salvaje donde se bebe solo cerveza), kerfuffle (desorden, caos), leet (variedad comunicativa donde se utilizan números en vez de letras: love u 2, «también te quiero»), liminal (límitrofe), lipstick lesbian (lesbiana con apariencia muy femenina), manboob (tetas de hombre), McMansion (vivienda lujosa en barrios residenciales degradados), metabolic syndrome (síndrome metabólico, graves anomalías metabólicas), nanobot (robot microscópico), neuroethics (neuroética), nonperforming (fallido), off the grid (desconectado, apartado del mundo de internet), Onesie (peto), overdiagnosis (sobrediagnóstico, diagnóstico médico irreal), parkour (deporte atlético y gimnástico con el mobiliario urbano), patriline (línea de descendencia patriarcal), phish (petición de información sensible a través de internet), quantum entanglement (relación cuántica), queer theory (teoría subversiva sobre género e identidad sexual), quilling (técnica decorativa), race-bait (excitar prejuicios u odios racistas), recursive (recurrente), rope-a-dope (estrategia de agotamiento del contrario), scattergram (estadística, gráficos de dispersión), semifreddo (postre con helado), sexting (mensajes sexuales por teléfono), tag-team (trabajo por turnos), time-suck (trabajo muy laborioso y poco fructífero), tranche (rodaja, porción, participación), ubuntu (doctrina filosófica favorable a la unidad social y la generosidad), unfunny (desagradable, nada gracioso), universal Turing machine (ordenador universal), vacuum energy (energía oscura), velociraptor (velociraptor), vocal percussion (técnica musical que imita la percusión con la voz), waterboard (deportes acuáticos),

webmistress (jefa o diseñadora de páginas en la red; no guarda ninguna relación con los negocios eróticos o pornográficos de la web), wetware (se denomina así al sistema nervioso central, a imitación de los sistemas informáticos), Xanax (ansiolítico), xenoestrogen (estrógenos artificiales o industriales), x-ray fish (un tipo de pez de acuario al que se le ve la espina), yadda yadda yadda (etcétera), yellow dog (persona desagradable; perteneciente al Partido Demócrata), yutz (bobo, idiota, asocial), Zelig (imitador de famosos o compañeros, pelmazo), zettabyte (memoria informática de 270), zipline (tirolina).

Muchos de estos términos ya se encuentran adaptados y asumidos por los hablantes de español. Entre las últimas palabras incorporadas al *DRAE*, se encuentran: ‘abducir’, ‘antipersona’, ‘birra’, ‘bloguero’, ‘bluyin’ o ‘yin’, ‘botellón’, ‘burka’, ‘cederrón’, ‘chat’, ‘ciclogénesis’, ‘coach’, ‘conflictuar’, ‘culamen’, ‘establishment’, ‘euroescepticismo’, ‘feminicidio’, ‘friki’, ‘grafítero’, ‘hacker’, ‘hiyab’, ‘homófobo’, ‘homoparental’, ‘impasse’, ‘jonrón’, ‘multicultural’, ‘nocaut’, ‘oenegé’, ‘palabro’, ‘papichulo’, ‘quad’, ‘spa’, ‘sunami’, ‘tuitear’ o ‘wifi’.

Si solo me dejaran llevarme un libro a la proverbial isla desierta, sería un diccionario.

Cantidad, calidad y gradación

Las reglas de uso que acabamos de examinar se centraban en la construcción gramatical, y afectaban a las distinciones entre categorías gramaticales y a las marcas de tiempo y modo. Pero otras prescripciones lingüísticas —las que rigen las expresiones de calidad, cantidad y gradación— se consideran más cercanas a las verdades de la lógica y las matemáticas que a las convenciones de la gramática. Ignorar estas normas, dicen los puristas, no es un simple pecadillo, sino un verdadero ataque a la razón.

Este tipo de reivindicaciones o amenazas siempre huelen a chamusquina. Aunque el lenguaje desde luego proporciona a los escritores los medios para expresar delicadas distinciones lógicas, ninguna de esas distinciones se comunica mecánicamente mediante una sola palabra o una construcción. Todas

las palabras tienen múltiples significados que deben extraerse del contexto, y cada uno de esos significados es mucho más sutil que los que sugieren los puristas. Veamos algunas de las sofisterías que se esconden tras esas reivindicaciones que aseguran que determinados usos pueden establecerse de acuerdo con parámetros de coherencia lógica y matemática.

adjetivos absolutos (*very unique*). Dicen que uno no puede estar «un poco casado» y una mujer no puede estar «un poquito embarazada», y los puristas creen que lo mismo se puede decir de otros muchos adjetivos. Uno de los insultos más comunes a la sensibilidad de los puristas anglosajones es la expresión «*very unique*» y otras expresiones en las que un adjetivo «absoluto» o «incomparable» aparece modificado por un adverbio cuantificativo como ‘más’, ‘menos’, ‘algo’, ‘bastante’, ‘relativamente’ o ‘casi’, entre otros. La unicidad (o excepcionalidad, porque *unique* es tanto como ‘singular’, ‘único’, ‘excepcional’), dicen los puristas, es como el matrimonio o los embarazos: algo es único (solo en su especie) o no lo es, así que referirse a distintos grados de excepcionalidad o unicidad carece totalmente de sentido. Según esto, no se podrían modificar, sensatamente, adjetivos como ‘absoluto’, ‘cierto’, ‘completo’, ‘igual’, ‘eterno’, ‘perfecto’ o ‘el mismo’. No se podría escribir, por ejemplo, que una afirmación es «más cierta» que otra, o que un inventario está ahora «más completo» que antes, o que un apartamento es «relativamente perfecto».

A poco que se observe la realidad de los usos, entenderemos que suene la campana que nos avisa del error en que caen los puristas. Muchos grandes escritores han modificado adjetivos absolutos a lo largo de los siglos, incluidos los padres de la Constitución estadounidense, que buscaron «una unión más perfecta». Se dan muchos casos en los que los escritores no reparan y la mayoría del Comité de Uso del *AHD* los aprueba sin más: por ejemplo, «nada puede ser más cierto», «no podría haber un lugar más perfecto» o «un reparto más igualitario de los recursos». Aunque los sintagmas «*very unique*» (muy único) no se deberían aceptar en general, otras formulaciones son perfectamente posibles e inobjectables. Martin Luther King escribió: «Mi situación es bastante excepcional, porque soy hijo, nieto y bisnieto de

predicadores». El *New York Times*, en su sección de ciencia, publicó un artículo que decía: «La criatura es tan única y excepcional en su forma y apariencia que los biólogos que la descubrieron no solo le han dado un nombre nuevo a su especie [...], sino que han declarado que pertenece a una nueva clase animal».

Incluso formulaciones como ese «*very unique*» podrían tener su lugar en la lengua común. La noche pasada, mientras daba un paseo, crucé por delante de la puerta de una sala de fiestas en Princetown, y me dieron una tarjeta satinada con la que se me invitaba a entrar a ver el espectáculo. La tarjeta mostraba a un hombre bien musculado que vestía un esmoquin de lentejuelas plateadas con una pajarita, unos adhesivos en los pezones y un braguero a juego, y nada más, rodeado por un conjunto de bailarinas pelirrojas *de ambos géneros*, y a sus pies yacía un jovencito andrógino con un bigote pintado y con un traje de marinerito con lentejuelas. La tarjeta decía: «Las bombas atómicas. Una *extravaganza* burlesca de *drag queens*. ¡Con la gran superestrella para paladares masculinos Jett Adore! Presentado por la singularísima y fantástica Ben DeLaCreme, de Seattle...». La chica que me dio la tarjeta me prometió que era un «espectáculo completamente único». ¿Cómo discutirlo?

Ahí está el fallo de la lógica de los puristas. La unicidad no es como estar embarazada o estar casado; debe definirse con relación a una escala de medidas. Siempre me dijeron que todos los copos de nieve eran únicos, y así debe ser cuando se observan con un microscopio, pero, francamente, a mí todos me parecen iguales. Por el contrario, los dos guisantes en la vaina de los que habla el dicho (el dicho en inglés, «*like two peas in a pod*», es parecido al español «como dos gotas de agua») siempre me han parecido diferentes: y cada uno de los guisantes es único a poco que lo mires con una lupa. Y lo mismo puede decirse de las gotas de agua. ¿Significa esto que nada es único, o significa que todo es único? La respuesta no es ninguna de las dos: el concepto «único» tiene sentido solo después de especificar qué cualidades le interesan a uno y qué grado de resolución o tamaño estás aplicando.

A veces podemos establecer la cualidad explícitamente y la escala es discreta, como en la frase «Hawái es el único de los estados de Estados Unidos que está rodeado por agua» o «El número 30 únicamente puede

dividirse por los números primos 2, 3 y 5». A los puristas les gustaría reservar la palabra ‘único’ para aquellas circunstancias en las que los adverbios de comparación no son operativos y resultan verdaderamente incongruentes. Pero a menudo nos llaman la atención determinadas cualidades, algunas de ellas en relación con otras, y el objeto que estamos considerando puede estar muy cerca de otros en la escala o a miles de kilómetros de distancia. Decir de algo que es «bastante único» o «muy excepcional» implica que ese objeto difiere de otros objetos parecidos en muchos aspectos, o que difiere de todo lo demás en un grado extraordinario, o ambas cosas. En otras palabras, establézcase una escala o medida cualquiera, y el objeto será aún único. Este sentido «distintivo» ha coexistido con el de «no tiene parecido ni igual» durante todo el tiempo en que «único» ha sido una palabra de uso común. En castellano, coexisten también las dos acepciones: «Solo y sin otro de su especie» y «Singular, extraordinario, excelente». Los otros adjetivos supuestamente absolutos también dependen de la escala de comparación que se establezca, y pueden catalogarse de acuerdo con la escala general o precisa que se esté utilizando en la comparación.

Esto no significa que uno debería liarse la manta a la cabeza y utilizar «muy excepcional» o «*very unique*», aunque se estén repartiendo tarjetas satinadas de Las Bombas Atómicas. Como vimos en el capítulo 2, ‘muy’ es un modificador que resulta vacío en la mayoría de las circunstancias, y la combinación con ‘excepcional’ pone de los nervios a la suficiente cantidad de lectores como para pensar que es recomendable evitarla. (Si uno debe calificar esa palabra, las expresiones «realmente excepcional» o «verdaderamente único», que aportan un cierto grado de confianza, más que grado de distinción, encontrarán menos oposición y críticas). Pero las comparaciones de los supuestos adjetivos absolutos no son ilógicas, y a menudo resultan inevitables.

dos versus más de dos (*between/among* y otras distinciones parecidas). Muchas lenguas distinguen tres cantidades en su sistema numérico: el singular (uno), el dual (dos) y el plural (muchos). El hebreo, por ejemplo, distingue *yom* (día), *yomayim* (dos días) y *yamim* (días). El inglés no tiene marca dual, pero aún se

reconoce la dualidad en palabras como *pair* (un par) o *couple* (un par, una pareja), y, aunque con controversias de todo tipo, en otras palabras cuantificadoras. Además de las formas comentadas, en español quedan restos del número dual en ‘ambos’, ‘entrambos’, en la expresión ‘uno y otro’, y en ocasiones también se citan objetos compuestos de dos piezas, como ‘tijeras’, ‘alicates’, ‘pinzas’ o ‘esposas’. Algunos especialistas entienden como duales las palabras ‘reyes’, ‘padres’, ‘cejas’ u ‘ojos’. ‘Yunta’, ‘pareja’ y ‘par’ parecen claramente restos de un número dual.

Respecto a las formas inglesas *between* y *among*, a muchos estudiantes se les enseña que *between* debe utilizarse solo con dos elementos (porque *tween* se relaciona con *two* [dos] y *twain* [arc. dos]) y *among* se puede utilizar con más de dos elementos; por ejemplo, se dice «*between you and me*», pero «*among the three of us*». Esto solo es media verdad. Es desde luego cierto que *among* no puede utilizarse en un contexto de dos elementos («*among you and me*» es una expresión irregular). Pero no es cierto que *between* se reserve únicamente para la relación con dos elementos: nadie diría «*I’ve got sand *among my toes*» (Tengo arena entre los dedos), «*I never snack *among meals*» (Nunca pico entre horas) o «*Let’s keep this *among you, me, and the lamppost*» (Dejemos esto entre tú, yo y la farola).

Una regla tradicional de la misma calaña asigna la expresión «*each other*» a una relación recíproca entre dos, y «*one another*» a grupos en los que hay más de dos. Si el lector no confía en su oído, no meterá nunca la pata si sigue la regla, y eso es lo que la mayoría de los miembros del Comité de Uso han recomendado. Pero la práctica común es utilizarlos indistintamente —«*The teammates hugged each other*» o bien «*The teammates hugged one another*» (Los miembros del equipo se abrazaron)—, y la mayor parte de los buenos diccionarios y manuales de uso dicen que esto está perfectamente escrito. La lengua española tiene aquí una característica especial: utilizamos los pronombres personales ‘nos’, ‘os’ y ‘se’ con valor recíproco: «María y yo nos enviamos mensajes telefónicos», «¿Os disteis un abrazo al partir?», «Los jugadores de ambos equipos se pegaron». Cuando hay dudas de que estos pronombres átonos puedan ser reflexivos, y no recíprocos, o susciten cierta ambigüedad, se emplean las fórmulas «unos a otros», «los unos a los otros»,

«entre sí», «entre vosotros», etc.

En Prescriptivistán existe una ley que dice que la palabra *alternative* ('alternativa', 'posibilidad', 'opción') remite únicamente a dos posibilidades, y jamás a más de dos. Es una superstición bobá, olvidémoslo.

En español, 'alternativa' se heredó del francés, y al principio tuvo la acepción de 'opción entre dos cosas'. Algunas guías, por tanto, negaban la posibilidad de que la alternativa afectara a más de dos opciones. Los diccionarios actuales recogen la pluralidad de opciones y, por tanto, ese conflicto ha desaparecido de los diccionarios de dudas.

Either y *any*: la restricción dual parece más firme en el caso de *either* (cualquiera de los dos, ninguno de los dos, uno u otro, ambos, o... o...), al menos cuando se utiliza como sustantivo o determinante. Son decididamente estafalarias las frases «*Either of the three movies*» (cualquiera de las tres películas) y «*Either boy of the three*» (cualquiera de los tres chicos); en estos casos, *either* debería reemplazarse por *any* (cualquiera, uno de). Pero cuando *either* se utiliza en una construcción *either... or*, los tríos son más aceptables, aunque no siempre elegantes: «*Either Tom, Dick, or Harry can do the job*», «*Either lead, follow, or get out of the way*» (Tom, Dick o Harry pueden hacer el trabajo; Ponte delante, detrás o lárgate y deja de molestar).

-er y *-est*; *more* y *most*: los adjetivos en inglés tienen flexiones de gradación, y proporcionan comparativos (*harder, better, faster, stronger* [más duro, mejor, más rápido, más fuerte]) y superlativos (*hardest, best, fastest, strongest*, [el más duro, el mejor, el más rápido, el más fuerte]). La tradición dice que deberíamos reservar los comparativos para establecer la relación entre dos objetos y utilizar el superlativo para más de dos: así, podríamos referirnos al más rápido de dos corredores («*the faster of the two runners*») y no escribir «*the fastest*», y sin embargo sería propio decir «*the fastest of three runners*». Lo mismo se puede decir de los adjetivos polisilábicos que evitan *-er* y *-est* en favor de *more* y *most*: «*the more intelligent of the two*»; «*the most intelligent of the three*». Pero no tiene por qué ser una regla invariable: podemos decir «*May the best team win*» (que gane el mejor [de dos]), y no utilizar «*the better team*»; e igual podemos decir «*Put your best foot forward*» (literalmente, poner el mejor pie por delante; significa dar

buena impresión: «Procura causar buena impresión»), y no «*your better foot*». Una vez más, la regla tradicional parece presentarse con excesivo rigor. No es el número de objetos lo que determina la opción lingüística, sino la manera en la que se comparan. Un adjetivo comparativo es apropiado cuando dos objetos están siendo contrastados directamente, uno frente a otro; un superlativo funciona mejor cuando un objeto es superior no solo a las opciones que están a la vista, sino a todo un grupo con el que se compara implícitamente. Si Usain Bolt y yo compitiéramos por un puesto en un equipo olímpico, quedaría raro decir que eligieron al más rápido de los dos («*faster of the two men*»); simplemente, eligieron al más rápido («*the fastest man*»).

En español, aparte de las construcciones comparativas que pueden estudiarse en cualquier manual y en los textos de la RAE, cabe destacar aquí la excepcionalidad de los comparativos sincréticos, que son los que contienen en su significado la comparación; los comparativos sincréticos en español son cuatro: ‘mejor’ (más bueno), ‘peor’ (más malo), ‘mayor’ (más grande) y ‘menor’ (más pequeño). Además, ‘mejor’ y ‘peor’ son también comparativos adverbiales (más bien, y más mal). Los comparativos sincréticos pueden combinarse con el adverbio ‘mucho’. Y no se consideran comparativos sincréticos ‘superior’, ‘inferior’, ‘anterior’ y ‘posterior’.

cuantificadores y número gramatical (*none is versus none are*). En inglés, como en otras lenguas, la clara dicotomía que establece la gramática entre el singular y el plural deja espacios vacíos de difícil resolución. El problema es que hay un desajuste entre la teoría simplista de los números que tradicionalmente se aplica en la gramática y la verdadera naturaleza de los números en toda su extensión matemática y lógica. Imaginemos que nombro una serie de objetos o términos y que le pido al lector que los coloque en dos montones, un montón para cantidades iguales a 1 y otro montón para cantidades superiores a 1. Nuestra conversación sería más o menos así. ¿Preparados?

— Una taza.

— Fácil: 1.

— Las plantas de los maceteros.

- Fácil. Más de 1.
- Una taza y una cuchara.
- Muy fácil: $1 + 1 = 2$, que es más de 1.
- Un par de guantes.
- Bueno, eso depende... Hay dos objetos, pero cuentan como uno cuando los compro, y cuando decido si puedo utilizar la cola rápida en la tienda.
- La cubertería.
- Bueno..., eso también depende. Es un juego, pero tiene muchos cuchillos, cucharas, tenedores, cucharones...
- La gravilla de los maceteros.
- Vaya. ¿Se supone que tengo que contar todas las piedrecitas o puedo considerarlo como *un* montón?
- Nada.
- Hum... En ningún conjunto, supongo. ¿Qué se supone que tengo que decir?
- El escritorio o la mesa.
- ¿Qué?
- Cada objeto de la sala.
- Un momento... ¿Quieres que me retire un poco y considere todos los objetos a un tiempo (eso sería más de 1) o que me acerque y los considere de uno en uno (y eso sería 1 de cada vez)?

Hay problemas lingüísticos que los escritores en inglés, como los de cualquier otro idioma, tienen que resolver cuando quieren utilizar expresiones con *none* (ninguno), *every* (todos) y otros cuantificadores en la dicotomía singular-plural.

Los puristas insisten en que *none* significa ‘no uno, ninguno’ y que, por tanto, debe ser singular: «*None of them was home*», y no «*None of them were home*» («Ninguno de ellos estaba en casa»; y no «Ninguno de ellos *estaban en casa»). Sin embargo, en inglés, esto es falso. Pueden comprobarlo. *None*, en inglés, siempre ha sido singular o plural, dependiendo de si el escritor está calculando un conjunto entero de una sola vez o cada objeto individualmente. El singular («*None of the students was doing well*») resulta un poco más específico y enfático que el plural («*None of the students were doing well*») y a menudo es estilísticamente preferible por esa razón. Pero cuando un cuantificador adicional nos obliga a generar un subconjunto del grupo y decir algo sobre ese subconjunto, el plural es casi imprescindible: «*Almost none of*

them are honest» (y no *is*). (En español, siempre en singular: «Casi ninguno de ellos es honrado»). «*None but his closest friends believe his alibi*» (y nunca en singular, *believes*). («Nadie, salvo sus amigos más íntimos, creyó su coartada»; siempre en singular en castellano). La partícula *any* también puede oscilar en ambos sentidos: «*Are any of the children coming?*» (¿Va a venir alguno de los chicos?); «*Any of the tools is fine*» (Cualquier método es bueno). En castellano, siempre en singular. Y lo mismo ocurre con *no*, dependiendo del número de sustantivos a los que cuantifique: «*No man is an island*» (Ningún hombre es una isla); «*No men are islands*» (Los hombres no son islas).

En contraste con esos tres términos, que especifican la ausencia y carecen de cantidad en sí mismos, algunos cuantificadores señalan una cosa particular en cada caso. *Neither* significa ‘ninguno de los dos’, y es singular: «*Neither book was any good*» (Ninguno de los [dos] libros era bueno); y no «*Neither book were any good*». Lo mismo puede decirse de *either*, incluso cuando se utiliza para seleccionar un objeto de un par: «*Either of the candidates is experienced enough to run the country*» (Cualquiera de los candidatos tiene suficiente experiencia para gobernar el país), nunca en plural. Del mismo modo, el *one* de *anyone* y *everyone*, el *body* de *somebody* o *everybody*, y *thing* en *nothing* advierten que se están refiriendo a un solo objeto (aunque las palabras sugieran un universo de elementos), y eso obliga a una expresión en singular: «*Anyone is welcome to try*», «*Everyone eats at my house*», «*Everybody is a star*», «*Nothing is easy*» (Cualquiera puede intentarlo, Todo el mundo come en mi casa, Todo el mundo es una estrella, Nada es fácil).

Cuando dos sustantivos singulares aparecen coordinados con *and* (y), el sintagma se forma habitualmente en plural, como si la lengua intuitivamente reconociera que uno más uno son dos. «*A fool and his money are soon parted*», «*Frankie and Johnny were lovers*» (El loco y el dinero pronto se despiden, Frankie y Johnny eran amantes). Pero cuando la pluralidad se concentra y se entiende mentalmente como una sola entidad, puede ser singular: «*One and one and one is three*». (En español, esto siempre es plural: Uno más uno más uno son tres). «*Macaroni and cheese is a good dinner for kids*» (Macarrones con queso es una buena cena para los chicos).

Esto forma parte de un fenómeno más amplio denominado concordancia mental o sinesis (unificación, consciencia, razonamiento), donde el número gramatical de un sintagma nominal puede depender de la concepción que el escritor tenga de él, o de su referente, como singular o plural, más que de si se trata de elementos gramaticales marcados como singular o plural. Un escritor puede concentrar mentalmente dos elementos coordinados en una sola unidad: «*Bobbing and weaving is an effective tactic*» (Fintar y esquivar es una buena táctica). O puede hacer exactamente lo contrario: observar un colectivo singular y entenderlo como la pluralidad de individualidades que lo componen (como en «*The panel were informed of the new rules*», El comité fue informado de las nuevas normas; en castellano, siempre en singular). Esto es bastante más común en el inglés británico; los norteamericanos tienen que leer dos veces cuando se encuentran con «*The government are listening at last*», «*The Guardian are giving you the chance to win books*» o «*Microsoft are considering the offer*»; (en castellano, siempre en singular: El Gobierno atiende las peticiones por fin; *The Guardian* te da la posibilidad de conseguir libros; Microsoft está considerando la oferta).

¿Y qué ocurre con otras palabras que unen sustantivos, como *with*, *plus* y *or*? *With* es una preposición, de modo que el sintagma «*a man with his son*» (un hombre con su hijo) no es una coordinación en absoluto, sino un sintagma con un núcleo, «*a man*», modificado con un complemento preposicional. El complemento asume el número singular del núcleo, y por eso decimos «*A man with his son is coming up the walk*» (Un hombre con su hijo viene por el paseo). La palabra *plus* funciona como una preposición, y por eso podemos decir «*All that food plus the weight of the backpack is a lot to carry*» (Toda la comida más el peso de la mochila es mucha carga). Pero *plus* se está empezando a utilizar cada vez más también como una coordinación, y es natural decir «*The hotel room charge plus the surcharge add up to a lot of money*» (El precio del hotel más el recargo suman un montón de dinero).

Y luego tenemos que averiguar qué hacer con *or* (un tema con el que ya nos topamos antes en este capítulo). Una disyuntiva de dos sustantivos singulares es singular: «Se sirve vino o cerveza». Una disyuntiva de dos plurales es plural: «Se reparten nueces o avellanas». Con la disyuntiva de un singular y un

plural, los libros de gramática tradicional para la lengua inglesa dicen que la concordancia de número se ajusta al sustantivo más cercano al verbo: «*Either a burrito or nachos are served*»; «*Either nachos or a burrito is served*». (Se sirve un burrito o nachos; Se sirven nachos o un burrito). Pero esta normativa deja a muchos escritores confusos (el Comité de Uso también está dividido al respecto), y puede que lo mejor sea evitarles a los lectores la tensión de tener que lidiar con sus intuiciones gramaticales y reformular la frase, como, por ejemplo, «El cliente puede escoger o nachos o un burrito». Este tipo de conjunción se denomina «conjunción discontinua».

Ciertos sustantivos especifican una medida y entonces indican lo que están midiendo utilizando un sintagma preposicional, como «un montón de cacahuetes», «un par de calcetines» o «una mayoría de votantes». Estos nombres con síndrome de personalidad múltiple pueden ser singulares o plurales dependiendo de distintas circunstancias: en inglés, dependen del número del complemento, y por eso se dice «*A lot of work was done*», pero «*A lot of errors were made*». (Es posible que los árboles sintácticos de este tipo de frases difieran: y que «*a lot*» sea el núcleo del sintagma en la primera versión mientras que sea un determinante del núcleo «*errors*» en la segunda). Cuando el complemento desaparece («La mayoría de los niños» > «La mayoría») el escritor lo suple mentalmente, y el sintagma fantasma determina el número: «*A lot [of people] were coming*»; «*a lot [of money] was spent*». Hay en inglés otros cuantificadores camaleónicos, como *couple*, *majority*, *more than one*, *pair*, *percentage*, *plenty*, *remainder*, *rest* o *subset*.

Algunas de las construcciones que se han estudiado aquí se denominan en español estructuras partitivas y *generalmente* concuerdan con el sustantivo, y no con el complemento: «La mayoría de los votantes no eligió [pero también ‘eligieron’] al presidente»; «Un montón de gominolas cuesta poco dinero»; «El 30 por ciento de las capturas de arenques del país va a parar a Noruega»; «El resto de la comida se entregará a obras sociales».

Y luego tenemos la desconcertante construcción «*one of those who*» (uno de los que). Recientemente recomendé un libro de Douglas Hofstadter y Emmanuel Sander con una faja que decía: «Soy uno de los científicos cognitivos que cree que la analogía es la clave para explicar la inteligencia

humana». Hofstadter me lo agradeció, pero humildemente me preguntó si me importaría que corrigiera el texto, y cambiara «que cree» por «que creen». Yo, con más humildad aún, le dije que me parecía bien, porque Hofstadter (como seguramente esperaban sus lectores) tenía una conciencia perfecta de la construcción sintáctica. La oración de relativo que comenzaba con *who* («*I am one of those cognitive scientists who believes that...*») tenía como antecedente a los «científicos cognitivos», y no al numeral «uno»: hay un grupo de científicos cognitivos (plural) que valoran la analogía, y yo pertenezco a ese grupo. Así que por eso debería utilizar el plural «creen» (*believe*).

Aunque de ninguna manera podía defender mi expresión, a mí me sonaba bien, así que investigué un poco la construcción. Resultó que yo no estaba solo. Durante más de mil años la campana del ¡error, error! ha sonado cada vez que el plural (uno de los que) exigía el plural del verbo, y escritor tras escritor se han plegado al singular. Entre ellos está el megapurista James Kilpatrick, quien para su disgusto se ha visto utilizándolo repetidamente incluso después de haber sido corregido por UofAllPeople Club. Escribía, por ejemplo: «En Washington nos encontramos ‘priorizar’ por todas partes; esa es una de las cosas que hace Washington insoportable». Lo que ocurre es que a menudo una versión técnicamente correcta suena un poco rara. Más del 40 por ciento del Comité de Uso rechazaba frases como «El coche deportivo resultó ser uno de los productos más exitosos que se fabricaron jamás en este país». A veces el dilema puede soslayarse reformulando astutamente la frase, en este caso, por ejemplo, diciendo: «El coche deportivo resultó ser uno de los productos más exitosos de este país». Pero eso no siempre es posible. En la frase «Tina es una de las pocas estudiantes que se dirige a una consejera, Emma, en busca de ayuda para asumir sus sentimientos», si se utilizara el verbo en plural («dirigen»), tal vez el posesivo («sus») se vería afectado (> «sus», de ellas), con lo que podría pensarse que todas las chicas van buscando consejo para comprender los sentimientos de todas las chicas, y no para cada una de ellas en particular.

La *Cambridge Grammar* sugiere que la construcción es un híbrido de dos árboles sintácticos que se mezclan en la mente del lector: una de las

estructuras es una oración de relativo que tiene como antecedente un sustantivo («científicos cognitivos que creen») y que determina el significado; y otra en la que ese relativo se refiere al partitivo («uno [...] que cree») y que determina el número de las personas u objetos de los que habla la frase. Las guías de uso actuales para la lengua inglesa sugieren que es aceptable tanto el singular como el plural en este tipo de construcciones, dependiendo de quién se fije en la mente del escritor: si el «uno» o «los X».[156]

En español se recomienda utilizar el verbo en tercera persona del plural: «Marta es una de las nadadoras que han obtenido mejores marcas» o «Cervantes fue uno de los escritores que ensayaron la novela bizantina». La gramática española académica dice que «Yo soy de los que dice siempre la verdad» no se considera incorrecta, pero que es menos recomendable que si se utilizara el plural «dicen». No se consideran correctas, sin embargo, las variantes con el verbo en primera o segunda personas: *«Yo soy de los que digo siempre la verdad» o *«Tú eres de los que apoyas esa propuesta». Mejor: «Yo soy de los que dicen siempre la verdad» y «Tú eres de los que apoyan esa propuesta».

***they* es también singular! y el lenguaje no sexista.** En un comunicado de prensa en 2013, el presidente Barack Obama rogaba al Tribunal Supremo que derogara una ley discriminatoria y lo decía con esta frase: «Ningún americano debería vivir jamás bajo sospecha solo por la apariencia que tengan».[157] (Es improbable que en español pudiera darse este error, salvo por negligencia; el texto original es este: «*No American should ever live under a cloud of suspicion just because of what they look like*»). Al redactar de ese modo la petición, el presidente metió el dedo en una de las llagas lingüísticas más dolorosas de los últimos cuarenta años: la llaga de los pronombres de tercera persona del plural (*they, them, their* y *themselves*) con un antecedente en singular: «*no American*» (ningún americano). ¿Por qué no escribió el presidente «por la apariencia que tenga él o ella»?

Muchos puristas dicen que ese uso (poner el pronombre *they* como si fuera singular) es como un meme de gatos y que se tolera solo como una concesión al movimiento feminista. Según esta teoría, en inglés el pronombre *he* sirve

perfectamente como pronombre de género neutro; en castellano, el masculino se considera común: «los diputados», «los periodistas», «los jueces» incluyen también a las diputadas, las periodistas y las juezas. Como suele decirse a los estudiantes anglófonos, «el masculino comprende el femenino, incluso en la gramática». Pero las sensibilidades femeninas no están dispuestas a tolerar el ilusorio sexismo de usar una forma masculina para representar ambos géneros, y por eso se embarcaron en una campaña de ingeniería lingüística que comenzó con el mandato de utilizar el engorroso «*he or she*» (él o ella, él y ella) y que ha acabado derivando en un *they* singular. El científico informático David Gelernter dice: «Descontentas con haber metido sus camiones de ocho ejes y ochenta toneladas en el elegante circuito de deportivos del inglés, [las autoridades feministas] decidieron arremeter contra la gramática, que se derrumbó en un montón de escombros cuando se declaró opcional la concordancia entre el sujeto y el pronombre».[158] (Debería haber dicho «antecedente y pronombre»: el tema no tiene nada que ver con los sujetos).

El dibujante Ryan North aborda el mismo problema de uso con un toque más ligero y sin ninguna hostilidad hacia el feminismo. Una de sus creaciones, T-Rex, es más escéptico que Gelernter sobre la elegancia del inglés y se enfrenta a la lengua en segunda persona, pidiéndole que admita uno de los pronombres de género neutro que se han estado proponiendo desde hace años: *hir*, *zhe* o *thon*.



En una tira inmediata, el dinosaurio hablador duda, primero preocupado porque «los pronombres inventados siempre suenan raros», y luego volviendo

tras sus pasos y preguntándose si no debería aprender a hablar así: «Vendrá un tiempo en el que *elles* tendrán que mirarse a sí *mismes* en el espejo».

Intentemos resolver este lío. Para empezar, T-Rex está en lo cierto y los puristas están equivocados: el inglés no tiene pronombres neutros. Al menos en gramática, el masculino no comprende al femenino. Los experimentos han demostrado que cuando la gente lee la palabra *he* (o en castellano, ‘él’ y todos los elementos con forma masculina, como demostrativos, posesivos, artículos, etc.), el lector tiende a asumir que el escrito pretende referirse a un hombre. [159] Pero no necesitábamos esos experimentos, porque es un hecho evidente de la gramática inglesa (y de la española también) que *he/él* es masculino y no un pronombre de género común. Si cuesta creerlo, léanse las siguientes frases. [160]

¿Es tu hermano o tu hermana el que consigue mantener la respiración cuatro minutos?

El americano medio necesita las pequeñas rutinas para estar dispuesto a trabajar.

Mientras se afeita o se pone las medias, el americano se va preparando poco a poco para los retos diarios.

Ella y Louis tenían un juego: a ver quién encontraba la fotografía más fea de sí mismo.

Apoyo la libertad de los padres y las madres para educar a sus hijos como ellos quieran.

¿Aún piensan que el pronombre masculino (y todos los demás índices masculinos) son comunes o neutrales? Es difícil estar en desacuerdo con la acusación de T-Rex de que este es un error de la lengua inglesa. Parecería que un escritor que quiera abarcar los dos sexos en una frase debe, o bien cometer un error en el número, escribiendo «Ningún americano debería vivir jamás bajo sospecha solo por la apariencia que tengan», o bien cometer un error en el género escribiendo «Ningún americano debería vivir jamás bajo sospecha solo por la apariencia que tenga». Y como dice el dinosaurio, otras soluciones (*it, one, he* o *she, s/he, his/her*, o las nuevas propuestas, como *thon*) también presentan problemas en inglés.

Una posibilidad teórica no siempre es una posibilidad real: pasar por alto la necesidad de inclusión de género, utilizar términos masculinos y dejar que el

lector escudriñe entre líneas y decida si las mujeres están incluidas tampoco lo es. Ninguna publicación relevante en la actualidad recomienda este uso sexista, ni debe hacerlo. Dejando aparte el principio moral de que la mitad de la humanidad no debería quedar excluida de los enunciados genéricos sobre el ser humano, ahora sabemos que las mayores objeciones a un lenguaje no sexista que se difundieron hace cuarenta años han sido refutadas. La elegancia y la expresividad del inglés, y del castellano en algunos casos, no solo han sobrevivido a la sustitución de términos masculinos por términos neutrales ('hombre' por 'humanidad', 'juez' por 'juez' o 'jueza', *fireman* por *firefighter*, y *chairman* por *chair*, y así sucesivamente), sino que la actual generación de lectores que ha crecido con nuevas reglas ha pasado por encima de los temores tradicionalistas. En la actualidad, es el lenguaje sexista lo que detiene al lector en los renglones y lo que distrae del mensaje del escritor.[161] Es difícil, por ejemplo, no sentir vergüenza ajena cuando se lee esta frase de un famoso artículo escrito por un premio Nobel en 1967: «En una sociedad justa, un hombre debería estar libre [...] de las limitaciones que otros hombres puedan imponer sobre sus creencias y actos».[162]

Esto nos retrotrae a la solución del característico *they* singular que se utiliza en Estados Unidos. Lo primero que hay que entender sobre el uso de este término es que no es una invención moderna impuesta a los escritores por las feministas de los años setenta. Gelernter echa de menos «la perfección de las frases de Shakespeare» y la «pura sencillez» de Jane Austen, pero estos lamentos no son más que meteduras de pata de proporciones bufonescas, porque ambos escritores eran usuarios redomados de —efectivamente— el *they* singular. Shakespeare lo utilizó al menos cuatro veces, y en un estudio titulado «Everyone Loves Their Jane Austen», el erudito Henry Churchyard cuenta ochenta y siete ejemplos en sus obras, de los cuales treinta y siete aparecen con la voz de la narradora, y no en boca de los personajes; por ejemplo: «*Every body began to have their vexation*» (Todo el mundo empezó a sentirse incómodo), en *Mansfield Park*. [163] Chaucer, la Biblia del rey Jacobo, Swift, Byron, Thackeray, Wharton, Shaw y Auden también han utilizado esa forma, igual que Robert Burchfield, editor del *Supplement to the Oxford English Dictionary* y la más reciente edición de *Fowler's Modern*

English Usage.

Un segundo asunto que hay que entender respecto al *they* singular es que, aunque ofrece una solución práctica para la necesidad de pronombres libres de marcas de género, ese no es su único interés, ni siquiera el primero. Muchos escritores lo utilizan incluso cuando el género es masculino o femenino y se da un nivel bajo de ambigüedad. George Bernard Shaw, por ejemplo, escribió: «*No man goes to battle to be killed. —But they do get killed*» (Ningún hombre va a la batalla para morir. —Pero efectivamente mueren). Puesto que estaba escribiendo únicamente sobre hombres, no tenía ninguna necesidad de complacer al feminismo, pero utilizó el *they* singular de todos modos, porque la forma supuestamente correcta con *he* habría convertido la frase en una expresión extraña: «*No man goes to battle to be killed. —But he does get killed*» (Ningún hombre va a la batalla para morir. —Pero efectivamente muere). Lo mismo puede decirse de la frase que yo mismo he utilizado un par de párrafos más arriba: «Ninguna publicación relevante en la actualidad recomienda este uso sexista, ni deben hacerlo» («*No major publication will allow this “sexist usage”, nor should they*»). La alternativa supuestamente correcta («*nor should it*», ni debería) sonaría como si yo tuviera una publicación concreta en mente y parecería que estuviera preguntando qué revista importante no debería estar haciendo eso. Un ejemplo contemporáneo con un referente femenino escasamente ambiguo puede ser el que se dio en una entrevista con Sean Ono Lennon, en la que especificaba el tipo de persona que estaba buscando como amante: «Cualquier chica que esté interesada debe simplemente haber nacido mujer y tener entre dieciocho y cuarenta y cinco años. Tiene que tener [*They must have*] un cociente intelectual por encima de 130 y debe ser honrada».[164] Una vez más, no necesitaba utilizar *they* como pronombre de género neutro; ya había concretado el sexo de su amante ideal, en el momento de su nacimiento y en la actualidad (hoy tal vez deberían precisarse ambos detalles). Pero como no estaba hablando de una mujer concreta, sino de todo un grupo, el hablante creyó que convenía el pronombre *they*. En todos estos casos *they* participa en una suerte de coordinación intelectual. «*No man*» y «*any girl*» son gramaticalmente expresiones en singular, pero son psicológicamente plurales: remiten a grupos o clases con

muchos individuos. El desajuste es parecido a uno que ya vimos en ejemplos anteriores, como «*None are coming*» y «*Are any of them coming?*». En castellano, al menos en estos ejemplos, no hay desajustes de número: «No viene nadie», «¿Viene alguno de ellos?».

En realidad, «el *they* singular» es una designación errónea. En todas esas construcciones, *they* no está siendo utilizado como un pronombre singular al que se obliga a concordar con un antecedente singular como «Todo dinosaurio», «todo el mundo», «ningún americano», «el americano medio» o «cualquier chica». Recuérdese cuando intentamos repartir las descripciones de objetos en montones para «uno» y para «más de uno». Entonces descubrimos que la propia idea numérica para expresiones cuantitativas como «nada» o «cada objeto» resultaba bastante difusa. ¿La expresión «ningún americano» («*no American*») se refiere a un americano o a muchos americanos? ¿Quién sabe? $0 \neq 1$, pero entonces tampoco $0 > 1$. Esta indeterminación nos obliga a entender que la palabra *they* en las frases que hemos estado considerando no tiene la semántica habitual de un pronombre y un antecedente, como lo tiene en «*The musicians are here and they expect to be fed*» (Los músicos ya están aquí y quieren comer). Más bien, el pronombre *they* funciona como un sujeto variable: un símbolo que conserva la esencia de una individualidad durante un proceso de múltiples descripciones de esa individualidad. El denominado «*they* singular» significa X en una expresión como «Para todo X, si X es un americano, entonces X no debería estar bajo sospecha debido a la apariencia de X». O bien, «Para todo X, si Sean Ono Lennon considera casarse con X, entonces X ha nacido mujer y X tiene un cociente intelectual superior a 130 y X es honrada».[165]

Así pues, el *they* singular tiene una historia y una lógica. Experimentos que han medido la comprensión lectora con la precisión de milésimas de segundo han demostrado que el *they* singular provoca muy poco o ningún freno, mientras que el genérico *he* detiene la lectura bastante más.[166] Incluso T-Rex, en una tira de *Dinosaur Comics*, admitía que su purismo estaba equivocado:



Dando por hecho que nadie tiene ganas de emprender una campaña a favor del *thon*, ¿significa eso que deberíamos propiciar el uso del *they* singular? Depende del nivel de formalidad, la naturaleza del antecedente y las alternativas disponibles. Obviamente el *they* singular es menos aceptable en los escritos formales que en los textos informales. También resulta un poco excesivo cuando el antecedente es un sintagma nominal indefinido como «a man», cuya fuerza singular hace que la aparente pluralidad de *they* resulte chocante. No es tan problemático con antecedentes cuantificadores universales como *everyone*, y apenas se nota con cuantificadores negativos como *no* o *any*.

Las decisiones del Comité de Uso son sensibles a estas diferencias. Solo una minoría acepta «Una persona de ese nivel no debería mirar las horas que *dedican* al trabajo» («*the hours they put in*»), aunque el tamaño de esa minoría se ha doblado en la pasada década, desde el 20 por ciento hasta casi el 40 por ciento, uno de los muchos signos que sugieren que estamos en mitad de un cambio histórico que está devolviendo al *they* singular la aceptación que ya gozó antes de la irrupción purista del siglo xix. Una escasa minoría del comité acepta «Si alguien llama, decidles que no me puedo poner al teléfono» («*tell them*») o «Todo el mundo regresó a sus asientos» («*to their seats*»). El principal peligro de utilizar estas fórmulas es que un lector más *listo* en cuestiones de gramática puede acusar falsamente al autor de estar cometiendo un error. Si lo hacen, díganles que Jane Austen y yo pensamos que es correcto. (No será necesario recordar que en castellano todas estas frases llevan el pronombre en singular: «Todo el mundo regresó a *su* asiento», «Si llama

alguien, dile que no puedo ponerme», «Si viene cualquiera de las chicas, ruégale que me espere»).

Durante muchas décadas los manuales de uso han recomendado dos vías de escape para esta emboscada gramatical que tiende el pronombre singular. Lo más fácil es expresar el cuantificador en plural, de modo que el *they* funcionará entonces gramaticalmente como un pronombre formal y ajustado. Si el lector piensa que puede mejorar la prosa de Jane Austen, por ejemplo, podría cambiar «*Every body began to have their vexation*» por «*They all began to have their vexations*». Esta es la solución que utilizan generalmente los escritores más avezados, y el lector se sorprendería de la cantidad de frases genéricas o universales que se pueden reformular con sujetos plurales sin que nadie se dé cuenta: «*Every writer [sing.] should shorten their [pl.] sentences*» (Todo escritor debería acortar sus frases) se puede transformar en «*All writers should shorten their sentences*» o bien simplemente «*Writers should shorten their sentences*» («Todos los escritores deberían acortar sus frases» o bien, simplemente, «Los escritores deberían acortar sus frases»).

La otra vía de escape es reemplazar el pronombre con una alternativa indefinida o genérica, y contar con el sentido común del lector para que identifique el referente: «*Every body began to have their vexation*» se convertiría en «*They all began to have a vexation*». Y «*Every dinosaur should look in his or her mirror*» se convertiría en «*Every dinosaur should look in the mirror*».

Ninguna solución es perfecta. A veces un escritor realmente necesita concentrar el foco en un individuo, y entonces el plural resulta inapropiado. En «*Americans must never live under a cloud of suspicion just because of what they look like*», el plural genérico *Americans* puede interpretarse como «el prototipo americano» o «la mayoría de los americanos», lo cual socava la declaración de Obama de que la erradicación de la discriminación debe aplicarse a todos y cada uno de los americanos sin excepción. Con la frase de Shaw, un sujeto plural en «*Men never go to battle to be killed. —But many of them do get killed*» (Los hombres nunca van a la batalla para morir, pero muchos de ellos efectivamente mueren) arruina el estilo clásico del autor, en el que al lector se le exige que medite la locura temeraria de alistarse, y también

sabotea esa yuxtaposición de la baja probabilidad de que un individuo dado muera con la altísima probabilidad de que alguno de ellos morirá. Y no siempre un pronombre puede ser reemplazado por un nombre indefinido o genérico:

During an emergency, every parent must pick up their child. *During an emergency, every parent must pick up a child.* En una emergencia, los padres deben ocuparse de sus hijos.

La sustitución provoca que parezca como si un padre pudiera escoger a un chico cualquiera, en vez de hacerse responsable del suyo propio.

Por culpa de estas complejidades, los escritores siempre han tenido a mano el amplísimo repertorio de trucos que la lengua inglesa pone a su disposición para expresar una información genérica, aunque todos son imperfectos por diferentes razones: *he, she, he* o *she, they*, un antecedente en plural, la sustitución de un pronombre y, quién sabe, tal vez algún día el uso de *thon*.

Para algunos puristas, estas complicaciones proporcionan una excusa para despreciar todo lo relacionado con la visibilidad y la inclusión de género y aliarse con la opción deficiente del uso general del masculino. Gelernter se queja: «¿Por qué debería preguntarme por la ideología feminista mientras escribo? [...] Escribir es un asunto complejo que requiere concentración absoluta». Pero todo esto es falso. Toda frase requiere del escritor un compromiso con la claridad, la concisión, el tono, la cadencia, la precisión y otros valores. ¿Por qué el valor del respeto —y de no excluir a las mujeres— debería ser el único que los escritores pudieran obviar?

Puntuación

La principal labor de la puntuación es suprimir o evitar los «camino jardineros» de la ambigüedad y los dobles sentidos que podrían llevar al lector al error si los textos consistieran solo en vocales, consonantes y espacios.[167] La puntuación reproduce en parte la prosodia (la melodía, las pausas y la acentuación) que se pierde en la letra impresa, y proporciona pistas respecto al invisible árbol sintáctico que determina el significado y el

sentido de una frase. Como dice un famoso chiste estampado en camisetas, la puntuación importa: *Let's eat, Grandma* es muy distinto a *Let's eat Grandma* (Comamos, abuela / Comamos a la abuela).

El problema para el escritor es que la puntuación señala la prosodia en algunos lugares, indica la sintaxis en otros, y, en todo caso, en ninguno de los dos aspectos resulta definitivo. Tras muchos siglos de caos, las reglas de la puntuación en la lengua inglesa comenzaron a fijarse solo hace poco más de un siglo, e incluso hoy las normas difieren a ambos lados del Atlántico y de una publicación a otra. Las reglas, además, están sometidas a cambios dependiendo de las modas, incluida la tendencia actual a reducir toda la puntuación a lo mínimo posible. La puntuación llena páginas y páginas en los manuales y nadie, salvo algún editor profesional, las conoce todas. Ni siquiera los frikis de la ortografía se ponen de acuerdo en cuestiones de puntuación. En el año 2003, la periodista Lynne Truss publicó el improbable *best seller* *Eats, Shoots & Leaves: A Zero Tolerance Approach to Punctuation* (cuyo título es un remedo de un chiste sobre un panda que ametrallaba un restaurante porque había leído una descripción mal puntuada de sus costumbres dietéticas).[168] En su libro, Truss refleja los errores de puntuación que encuentra en anuncios, carteles y periódicos. En un artículo del *New Yorker* de 2004, el crítico Louis Menand censuraba los errores de puntuación que había encontrado en el libro de Truss. Y en un artículo de respuesta en el *Guardian*, el profesor John Mullan censuraba los fallos de puntuación que descubrió en el artículo de Menand.[169]

En todo caso, algunos errores comunes son tan indiscutibles —las frases con oraciones de relativo, aposiciones o locuciones sin comas, el uso erróneo de las comas, la coma entre sujeto y predicado, el falso posesivo *it's*— que se han convertido prácticamente en una confesión de analfabetismo y ningún escritor debería caer en ellos. Tal y como he mencionado, el problema que surge en torno a esos fallos no es que revelen una ausencia de pensamiento lógico, sino que revelan una historia de dejadez ante la página impresa. Con la esperanza de que la capacidad para distinguir las características lógicas e ilógicas de la puntuación pueda contribuir a dominarla, comentaré algunos detalles sobre la estructura del sistema, centrándome primordialmente en los

errores principales que parecen haberse asentado en él.

La coma. La primera de las dos principales funciones de la coma es separar las expresiones parentéticas sobre un hecho o una declaración —tiempo, lugar, modo, propósito, resultado, interés, la opinión del escritor y otros apuntes ocasionales— de las palabras que son necesarias para explicar la afirmación o el hecho concreto. Ya nos ocupamos de esta función cuando estudiamos las oraciones de relativo explicativas y especificativas, como en «Los tiquismiquis ortográficos que no entienden las convenciones de la puntuación no deberían criticar los errores de los demás», que no tiene comas y, por tanto, hace saltar las alarmas de los tiquismiquis, principalmente aquellos que no entienden las convenciones de la puntuación. La misma frase, con comas, «Los tiquismiquis ortográficos, que no entienden las convenciones de la puntuación, no deberían criticar los errores de los demás», introduce un comentario sarcástico sobre la competencia o el saber real de un típico tiquismiquis ortográfico, pero esa mofa es irrelevante frente al consejo que presenta la frase, que se ofrece generosamente a todos los tiquismiquis en general.

Los términos tradicionales «especificativa» y «explicativa» resultan confusos, porque los ejemplos con comas (denominados «cláusulas de relativo integradas» por la *Cambridge Grammar*) no siempre restringen los referentes del nombre a un subconjunto. Lo que hacen es especificar la información necesaria para que la frase tenga sentido. En la frase «Bárbara tiene dos hijos en quienes puede confiar y por tanto no está muy preocupada», la cláusula de relativo no reduce el conjunto de *todos* los hijos de Bárbara para dejarlos solo en los que puede confiar: puede que solo tenga dos. La frase solo indica que como sus dos hijos son hijos en los que Bárbara puede confiar, la mujer no tiene ninguna necesidad de preocuparse.[170]

Y esa es la clave para comprender dónde poner las comas en otras construcciones. Las comas enmarcan un sintagma o una oración que no es una parte constituyente integral de la frase, y que, en consecuencia, no es esencial para comprender su significado. La frase «Susan visitó a su amiga Teresa» nos cuenta que es importante para nosotros saber que Susan señala a Teresa como la persona que tiene intención de visitar. En «Susan visitó a su amiga, Teresa», lo significativo es que Susan visitó a una amiga (ah, y, por cierto, su amiga se

llama Teresa). En el titular «La osa panda del Zoo Nacional pare un segundo cachorro, muerto», la coma separa la circunstancia de que la osa panda haya parido un segundo oseño y el hecho (distinto y diferencial) de que este haya nacido muerto. Sin la coma, ese «muerto» podría haberse incluido en el árbol sintáctico de la oración principal, y podría haberse entendido que los dos oseños nacieron muertos. Las series de modificadores sin comas se relacionan estrechamente con el sustantivo antecedente, como círculos concéntricos en un diagrama de Venn, mientras que los modificadores con comas simplemente añaden hechos relevantes sobre él, como círculos que se solapan. Si la frase hubiera añadido, por ejemplo, «*2nd, stillborn, male cub*», también nos habría quedado claro otro hecho sobre el desgraciado acontecimiento: concretamente, que el segundo cachorro era macho. Sin comas, «*2nd stillborn male cub*», nos habríamos enterado de que el primer oseño muerto también era macho.

No parece tan difícil. Entonces, ¿por qué la patrulla de tolerancia cero con las comas mal puestas se queja de la cantidad de errores que se dan ahí fuera? ¿Por qué los errores con las comas ocupan más de un cuarto de todos los fallos en los trabajos estudiantiles y se dan en una proporción de unos cuatro errores por trabajo?[171] La principal razón es que una coma no solo es una señal de ruptura sintáctica (marca una frase o un sintagma que no está integrado en una oración o sintagma mayor) junto con la correspondiente ruptura semántica (pues aporta un concepto que no es esencial para la comprensión de la oración principal). También señala una *fractura* prosódica: una ligera pausa en la pronunciación. Ahora bien, a menudo esas pausas se suceden: una frase suplementaria, del tipo que requiere una coma, habitualmente aparece precedida y seguida por pausas. Pero otras veces no es así y supone un campo de minas para el escritor descuidado o novato.

Cuando una frase adicional es corta el hablante apenas se detiene en ella y pasa a la siguiente parte de la oración principal sin más, y las reglas actuales de puntuación dan a los escritores la opción de acompañar a la fonética y no poner comas, exactamente como acabo de hacer al principio de este párrafo, omitiendo la coma después de la palabra ‘corta’. La idea es que demasiadas comas y demasiado juntas pueden dar a la frase una apariencia irregular o

espasmódica. También, como una frase puede tener varios niveles sintácticos y el inglés ofrece la posibilidad de separarlos con comas, un escritor puede decidir conservar las comas solo para distinguir las ramas mayores del árbol sintáctico, en vez de triturar la frase en muchos fragmentos diminutos que el lector se vea obligado a reunir como un puzle. La razón por la que me contuve a la hora de poner una coma al final de «Cuando una frase adicional es corta» fue que deseaba utilizarla para ponerla al final de esa frase y el comienzo de la siguiente y separarlas claramente. La cesura habría quedado ligeramente oscurecida si también hubiera escindido la primera con una coma. [Es imprescindible señalar aquí que estas normas no son más que una opinión del autor para la lengua inglesa; esa primera oración en español siempre se cerraría con una coma; en la *Ortografía básica de la lengua española* (RAE/AELE, 2012) se especifica que los complementos circunstanciales, sean oracionales o no, no llevan coma cuando van pospuestos al verbo principal, pero la llevan cuando van antepuestos al mismo: «Cuando el vocativo va en medio del enunciado, se escribe entre dos comas»; «Cuando una frase adicional es corta, el hablante no se detiene en ella»]. A continuación presentaremos algunas frases en las que la coma puede evitarse, al menos cuando se propone un estilo de puntuación «ligero» o «abierto», porque la siguiente frase es corta y lo suficientemente clara como para no exigir una pausa delante.

Man plans and God laughs.

(«El hombre propone y Dios dispone»; lit.: «y Dios se ríe»; en castellano esta frase nunca llevaría comas).

If you lived here you'd be home by now.

(«Si vivieras aquí, a estas horas ya estarías en casa»; es el título de una canción y de una comedia cinematográfica; los títulos originales llevan una coma tras la condicional; en castellano, siempre con coma tras la condicional).

By the time I get to Phoenix she'll be rising.

(«Para cuando llegue a Phoenix, ella se estará levantando»; es una canción popular norteamericana; en castellano, siempre se separa con coma la subordinada circunstancial).

Einstein he's not.

(«No es un Einstein»).

But it's all right now; in fact it's a gas!

(Se trata de una letra de una canción de The Rolling Stones; en la transcripción original sí hay una coma tras «*in fact*»: «Ahora todo está bien; de hecho, ¡es gas!». En castellano, tras este tipo de incisos y conectores discursivos siempre va una coma).

Frankly my dear, I don't give a damn.

(Es una frase muy conocida de la película *Lo que el viento se llevó*, traducida habitualmente como «Francamente, querida: me importa un bledo». En castellano, siempre con coma).

Esto fue lo que escribió Lynne Truss en la dedicatoria de su libro *Eats, Shoots & Leaves*.

A la memoria de los impresores huelguistas bolcheviques de San Petersburgo que, en 1905, exigieron que se les pagara la misma tarifa por los signos ortográficos que por el resto de las letras, y, de este modo, precipitaron directamente la primera Revolución rusa.

Menand se burló de ella y apuntó que la oración de relativo (que se iniciaba con ese ‘que’) era especificativa: Truss quería dedicarle su libro a todos los impresores huelguistas, no solo al grupo que exigía el pago por la puntuación. De modo que Menand indicó que, obviamente, se necesitaba una coma antes del relativo. Los defensores de Truss dijeron que esa opción («A la memoria de los impresores huelguistas bolcheviques de San Petersburgo, que, en 1905, exigieron...») quedaría repleta de comas, obligando al lector a ir saltando vallas por esa parte de la frase, leyendo una o dos palabras de cada vez. Alguien señaló que Menand estaba universalizando la famosa y excéntrica norma de la empresa que le pagaba, el *New Yorker*, que pone todas las subordinadas entre comas, sin importar lo gratuitas que resulten en su contexto o lo espasmódica que pueda resultar la lectura y la pronunciación. Véase esta frase de un artículo del *New Yorker* (2012) sobre los estrategas electorales del Partido Republicano.[172]

Antes de que [Lee] Atwater muriera, de cáncer cerebral, en 1991, expresó su arrepentimiento por la «despiadada crueldad» que le había dispensado a [Michael]

Dukakis al conseguir que la gente creyera que el asesino «Willie Horton era su compañero de candidatura».

Las comas que rodean el sintagma «de cáncer cerebral» están ahí para dejar claro que la causa de la muerte se menciona solo como un mero comentario: no es que Atwater muriera muchas veces y que solo se arrepintiera antes de su mortal cáncer cerebral, y no antes de todas las demás. Esta meticulosidad es excesiva incluso para algunos de los editores de mesa del *New Yorker*, uno de los cuales (Mary Norris) tenía una especie de «salero de comas» para recordar a sus compañeros que las utilizaran con más generosidad.[173]

La prosodia no solo regula en parte el uso de las comas, sino que hasta hace poco la principal función de las mismas fue ajustarse a la prosodia. Los escritores solían situarlas allí donde creían que tenía que haber una pausa natural, independientemente de la sintaxis de la oración.

«It is a truth universally acknowledged, that a single man in possession of a good fortune, must be in want of a wife». (Se trata de la frase inicial de *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen: «Es una verdad universalmente aceptada que un hombre soltero en posesión de una notable fortuna necesita una esposa»).

«A well-regulated militia, being necessary to the security of a free state, the right of the people to keep and bear arms, shall not be infringed». (Segunda Enmienda de la Constitución de Estados Unidos: «Aun siendo muy necesario un ejército bien pertrechado para la seguridad de un Estado libre, no se prohibirá el derecho del pueblo a tener y portar armas»).

Jane Austen y los padres de la Constitución estadounidense no sacarían muy buenas notas en redacción si tuvieran que enfrentarse a los maestros de hoy, porque las comas en la actualidad están menos reguladas por la prosodia y más por la sintaxis: esta es la tendencia que el *New Yorker* ha llevado hasta sus últimas consecuencias. La frase de Austen hoy quedaría extirpada de cualquier coma y la Segunda Enmienda solo tendría una, tras «*free state*».

Aunque la coma que enmarca una oración subordinada pueda omitirse en ocasiones cuando la pronunciación discurre elegantemente por ella, lo contrario no es en absoluto posible: una coma no puede separar los elementos integrantes de una oración (como el sujeto y el predicado),

independientemente de lo mucho que el narrador necesite respirar en esa coyuntura. Dado que las reglas referidas al posicionamiento de las comas forman un batiburrillo de sintaxis y prosodia, no resulta extraño que las quejas de los profesores de redacción ante el uso de las comas que hacen los alumnos puedan asemejarse a las quejas de las mujeres que escriben a Ann Landers a propósito del sexo marital: 1) demasiado; 2) demasiado poco.[174]

En la categoría «Demasiado» tenemos errores en los que los estudiantes sitúan una coma delante de una oración integrada, habitualmente porque ellos harían una pausa en ese punto al pronunciarla.

[Entre el sujeto y el predicado]. «Su inteligencia brillante y su curiosidad, le han abandonado».

[Entre el verbo y su complemento]. «Dijo, que no saber cómo recuperar a alguien podía ser un terrible problema».

[Entre el sustantivo para una idea y una oración que explica su contenido]. «Creo en la teoría, de que quemar los combustibles fósiles ha provocado el calentamiento global».

[Entre una conjunción subordinante y su cláusula]. «Había una mujer cuidando a su marido porque, un accidente lo había dejado inválido».

[Entre dos elementos coordinados]. «Esta conclusión se puede aplicar del mismo modo a Estados Unidos y al resto del mundo».

[Entre un sustantivo y el nombre que identifica a su referente (ninguna de las dos comas son correctas aquí)]. «Fui a ver la película, *Midnight in Paris* con mi amigo, Jessie».

Y en la categoría «Demasiado poco», los estudiantes olvidan colocar la coma para enmarcar una palabra explicativa o un sintagma:

[Enmarcando un adverbio explicativo]. «En muchos sentidos no obstante la vida en las pequeñas ciudades es mucho más agradable».

[Entre un adjunto antepuesto y la oración principal]. «Realizando un movimiento giratorio láncelo al aire».

[Antes de una conclusión adjunta]. «La molécula tiene un doble enlace entre los carbonatos generando así grasas monoinsaturadas».

[Antes de una formulación adversativa adjunta]. «Su religión implica derechos iguales para todos sin embargo no son libres».

[Antes de una oración de relativo explicativa]. «Estos son ácidos de grasas

monoinsaturadas que carecen de dos átomos de hidrógeno».

[Antes de una cita]. «Dijo “No quiero ir”». (En castellano, siempre con dos puntos).

[Compárese con el error complementario derivado de la redacción de una cita indirecta: «Dijo que, no quería ir»].

Los escritores chapuceros también tienden a olvidar que cuando una oración o un elemento suplementario o un sintagma explicativo o un inciso aparecen incrustados en medio de una frase, necesitan enmarcarse con comas en ambos extremos, como si fuera casi un paréntesis, y no solo poner la coma al principio.

El poema de Tsui «Un banquete chino», por otro lado se centra en parte en la cultura asiática.

Una de las mujeres, Esra Naama expuso su caso.

Philip Roth, autor de *El lamento de Portnoy* y muchos otros libros es un candidato eterno al Premio Nobel.

Mi padre, que dio un nuevo significado a la expresión «trabajar duro» nunca cogió vacaciones.

Aún hay otro error con la coma, tan común que los profesores de redacción han inventado muchos términos para referirse a él: la coma empalmadora, la coma errada, la coma fallida o la coma garrafal. Consiste en utilizar una coma para unir dos frases completas, cada una de las cuales puede subsistir por sí misma. En estos casos, convendría separarlas con un punto y seguido o con un punto y coma, y a veces, con dos puntos.

No hay mucha variedad, todo parece lo mismo.

Voy a probar de nuevo y a intentar subrayar la lógica de este pasaje, por favor, dime si aún no queda claro.

La conferencia está programada para las cinco de la tarde del martes, antes habrá una reunión con los miembros del seminario.

No hay camino, los turistas tendrán que avanzar por el riachuelo.

[Aunque no todo es claro y evidente en lo tocante al uso de la coma, la ortografía española tiene algunas normas convencionales que se dan por buenas y lógicas a un tiempo: en resumen, la *Ortografía* académica propone la coma como delimitación de unidades discursivas «inferiores al enunciado,

como algunos tipos de oraciones y grupos sintácticos». Se emplea la coma para delimitar los incisos o elementos suplementarios, como precisiones, ampliaciones, rectificaciones, etc.; se utilizan comas para las aposiciones, las oraciones de relativo explicativas y las construcciones absolutas «Finalizados los trabajos, fuimos a comer». Se emplean comas para delimitar las interjecciones, los llamados apéndices confirmativos, los vocativos y los conectores discursivos ('o sea', 'sin embargo', 'con todo y con eso', etc.). Se usan comas para separar los elementos de una coordinación de suma de elementos. Como se ha dicho para la lengua inglesa, en castellano no se emplean comas para separar los elementos constitutivos de la oración. Los complementos circunstanciales no van precedidos de coma cuando van puestas a la oración principal, pero sí van seguidos de coma cuando van antepuestos a dicha oración. Las construcciones causales, finales, condicionales, concesivas e ilativas también suelen llevar coma, así como los adverbios y otros complementos oracionales. Finalmente, también se utiliza la coma para marcar elisiones verbales. Todos los detalles y precisiones pueden consultarse en *Ortografía básica de la lengua española*, RAE/AELE/Espasa, Madrid, 2012, cap. 3].

Los escritores poco avezados siempre están tentados de unir dos oraciones con una coma cuando las frases parecen estar conceptualmente unidas por alguna de las relaciones de coherencia que abordamos en el capítulo 5 y, por tanto, pretenden unir las en un solo conjunto. Pero hay dos razones por las que debe evitar esa coma y que pueden volver locos a los lectores exigentes. (Yo no se las tolero a mis estudiantes, ni siquiera en los correos electrónicos). Esas comas siempre crean lo que denominamos «camino jardinero» o ambigüedades, distraendo y molestando al lector. Y son muy fáciles de evitar, porque no requieren más habilidad que la de identificar claramente una frase.

Hay varias maneras adecuadas de unir dos frases, dependiendo de la relación de coherencia que las conecte. Cuando dos frases son conceptualmente del todo independientes, la primera debería cerrarse y la segunda, comenzar con una letra mayúscula, igual que nos enseñaron en primaria. Cuando las dos frases están conceptualmente vinculadas, pero el escritor no siente la necesidad de señalar la relación de coherencia que existe

entre ambas, pueden unirse mediante un punto y coma; el punto y coma es un modo ideal de eliminar la «coma garrafal». Cuando la relación de coherencia es una elaboración o una ejemplificación (cuando uno tiene la tentación de decir «esto es», «en otras palabras», «o lo que es lo mismo», «por ejemplo», «esto es lo que quiero decir» o «*Voilà*»), pueden vincularse con los dos puntos: así. Cuando la segunda frase interrumpe intencionadamente el discurso narrativo, exigiendo que el lector se despabile, medite las cosas que lee y preste atención, el escritor puede utilizar una raya o guion largo (—); la raya aviva la escritura, siempre que se utilice adecuadamente. [Los usos de la raya en la escritura española son distintos de los que suelen emplearse en los textos anglosajones; en castellano se utilizan fundamentalmente para aislar incisos, para enmarcar comentarios del narrador o transcriptor y en las reproducciones de diálogos). Y cuando el escritor quiere destacar la relación de coherencia que tiene en mente con un nexos explícito, como un coordinador (‘y’, ‘o’, ‘pero’, ‘sin embargo’, ‘así’, ‘por’, ‘ni’) o con una preposición u otros conectores adversativos, explicativos, causales, etc. (‘aunque’, ‘excepto’, ‘si’, ‘antes’, ‘tras’, ‘porque’), una coma es suficiente, porque la frase es un mero suplemento (como la cláusula subrayada, a la que he antepuesto de inmediato una coma). Simplemente basta con no confundir esos nexos con adverbios tales como ‘sin embargo’, ‘no obstante’, ‘en consecuencia’ o ‘por tanto’, que son *en sí mismos* suplementarios de la cláusula a la que preceden. La cláusula con el adverbio es una frase independiente; por tanto, puede unirse a su predecesora solo con un punto y coma. A continuación se ofrecen varias posibilidades; las que tienen asterisco se consideran incorrectas.

*La conferencia está programada para las cinco de la tarde, antes habrá una reunión.

La conferencia está programada para las cinco de la tarde; antes habrá una reunión.

La conferencia está programada para las cinco de la tarde: antes habrá una reunión.

La conferencia está programada para las cinco de la tarde, pero antes habrá una reunión.

La conferencia está programada para las cinco de la tarde; en todo caso, antes habrá una reunión.

*La conferencia está programada para las cinco de la tarde, en todo caso, antes habrá una reunión.

Otro aspecto interesante de la problemática de la coma y que ha sobrepasado los límites de la edición es la coma enumerativa o coma de Oxford. Esta coma puede encuadrarse en la segunda de las funciones determinantes de la coma, que consiste en separar los elementos de una lista o sucesión. Todo el mundo sabe que cuando dos elementos van unidos por una conjunción, no pueden tener una coma que los una a ellos también: es «Simon y Garfunkel» y no «Simon, y Garfunkel». Pero cuando se suceden tres o más elementos, la coma sirve para diferenciarlos, excepto —y aquí está la controversia— en el último elemento. Así pues, decimos «Crosby, Stills y Nash»; y «Crosby, Stills, Nash y Young». La cuestión controvertida —en el mundo anglosajón, no entre los hispanohablantes, donde esta coma no se emplea jamás, salvo en caso de evidente confusión— es si deberíamos poner una coma también antes del último elemento, así: «*Crosby, Stills, and Nash*» o «*Crosby, Stills, Nash, and Young*». Esto es lo que se llama la coma enumerativa. Por una parte tenemos a la mayoría de los editores británicos (los que no son de la Oxford University Press), la mayoría de los periódicos estadounidenses y el grupo de rock que se hace llamar Crosby, Stills y Nash: todos estos dicen que los elementos de una enumeración deben estar separados (o unidos) por una coma o por la conjunción, pero no por ambas cosas, porque resultaría redundante. Por otro lado, tenemos a la Oxford University Press, la mayoría de los editores estadounidenses y muchos tipos listos que han descubierto que si se omite la coma enumerativa puede darse alguna ambigüedad.[175]

Entre los entrevistados se encontraban las dos exesposas de Merle Haggard, Kris Kristofferson y Robert Duvall.

Este libro está dedicado a mis padres, Ayn Rand y Dios.

Los grandes hitos de la gira de Peter Ustinov son sus reuniones con Nelson Mandela, un semidiós de ochocientos años y un coleccionista de vibradores.

La ausencia de la coma enumerativa en una lista de elementos o sintagmas también puede crear ambigüedades conflictivas. «Disfrutaba de su granja, las conversaciones con su esposa y su caballo»: inmediatamente nos recuerda al famoso Mister Ed. (Cabe señalar que, aunque no todas, muchas de las ambigüedades se solventan en castellano añadiendo la preposición: «Este

libro está dedicado a mis padres, a Ayn Rand y a Dios»; «Disfrutaba de su granja, de las conversaciones con su esposa y de su caballo»). Por otra parte, un lector que no esté al tanto de la música popular de los años setenta podría confundirse con la frase de la izquierda, mezclando grupos y cantantes, y la secuencia abrumadora de «Lake and Palmer and Seals and Crofts»:

Mis artistas favoritos de los años setenta son Simon y Garfunkel, Crosby, Stills, Nash and Young, Emerson, Lake and Palmer y Seals and Crofts. Mis artistas favoritos de los años setenta son Simon y Garfunkel, Crosby, Stills, Nash and Young, Emerson, Lake and Palmer, y Seals and Crofts.

Yo digo que, a menos que la empresa editorial lo prohíba en su libro de estilo, uno debería utilizar la coma enumerativa. Y si se están enumerando listas de listas (como en los ejemplos propuestos), se puede eliminar cualquier ambigüedad con uno de los pocos elementos de la puntuación que explícitamente revelan una estructura gramatical: el uso del punto y coma para delimitar listas de oraciones que continen comas:

Mis artistas favoritos de los setenta son Simon y Garfunkel; Crosby, Stills, Nash and Young; Emerson, Lake and Palmer; y Seals and Crofts.

La ofensa final a los puntillosos de la puntuación es el uso de las comillas para señalar énfasis; suele verse en carteles como:

We sell «ice». (Vendemos «hielo»).

Cell phones may «not» be used in this area. (Está «prohibido» utilizar móviles en esta zona).

«Fresh» seafood platter. (Bandeja de pescado «fresco»).

Employees must «wash hands». (Los empleados deben «lavarse las manos»).

Los dos últimos ejemplos resultan bastante desconcertantes. En todo caso, el error es tan común que ha inspirado una tira cómica.

de Supermán, que lleva la ropa interior por fuera de los pantalones. Pero hace mucho tiempo algunos impresores estadounidenses decidieron que el texto parecía más agradable sin todo ese espacio en blanco que queda por encima de la coma o del punto, y tenemos que vivir con las consecuencias desde entonces.

Aunque hay editoriales y autores en lengua española que prefieren el sistema estadounidense (dejando fuera las comillas), la recomendación académica para el mundo hispanohablante es dejar la coma o el punto (y el resto de signos que no corresponden a la frase) fuera del entrecomillado.

La puntuación estadounidense se le atraganta a cualquier científico informático, lógico o lingüístico, porque cualquier ordenamiento de los delimitadores tipográficos que fallan a la hora de reflejar la zona de acción lógica de un contenido no es más que un puro desastre. En la cúspide de esta mortificante irracionalidad se encuentra la norma americana que impide que un escritor pueda expresar ciertos pensamientos. En un trabajo tan divertido como formal titulado «Punctuation and Human Freedom» («La puntuación y la libertad humana», 1984), de Geoffrey Pullum, se analizaban los dos primeros versos —habitualmente mal citados— del *Ricardo III* de Shakespeare: «*Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this sun of York*». [176] (Ya el invierno de nuestra amargura / se convierte en glorioso verano con este sol de York). Mucha gente lo recuerda como «Este es el invierno de nuestro descontento». Punto final. Supongamos que alguien quiere comentar este error y escribe:

El *Ricardo III* de Shakespeare comienza con el verso «*Now is the winter of our discontent*».

Esta frase es cierta. Pero un editor americano la cambiaría y la pondría así:

El *Ricardo III* de Shakespeare comienza con el verso «*Now is the winter of our discontent.*»

Esta frase es falsa. O al menos no hay modo de que el escritor pueda despojarla de la ambigüedad que permite identificarla como verdadera o

falsa. Pullum llamó a una campaña de desobediencia civil y con la ayuda del alboroto típico de internet sus deseos se hicieron realidad. Muchos escritores y expertos informáticos conscientes de las ilógicas razones del entrecomillado estadounidense han aprovechado la libertad que les permite la Red de no contar con las indicaciones de un editor para abjurar del sistema estadounidense, sobre todo en Wikipedia, que ha apoyado la alterativa denominada Logical Punctuation.[177] Los frikis de la puntuación habrán notado que yo mismo acabo de contravenir las normas estadounidenses en varios lugares, como en

Mucha gente lo recuerda como «Este es el invierno de nuestro descontento». Punto final.

Estos actos de desobediencia civil eran necesarios para dejar claro dónde tenían que ir los elementos de la puntuación en los ejemplos que estaba citando. Los escritores deberían hacer lo mismo si están analizando citas o puntuación, o si escriben para Wikipedia o para cualquier otra plataforma, aunque basta con tener un temperamento que sea lógico y rebelde. Puede que algún día este movimiento insurreccional cambie esas prácticas ortotipográficas del mismo modo que el movimiento feminista de los años setenta cambió la distinción ‘*Miss*’ y ‘*Mrs.*’ por ‘*Ms*’. Sin embargo, la RAE sigue distinguiendo a las mujeres dependiendo de su relación marital, y sugiere la distinción de las abreviaturas ‘*Sra.*’ / ‘*Srta.*’ (señora / señorita), aunque no ‘*Sr.*’ / ‘*Srto.*’ (señor / señorito). Pero hasta que llegue ese día, si uno escribe para una publicación estadounidense en papel, tiene que estar dispuesto a vivir con la irracionalidad de poner el punto o la coma dentro de las comillas.

Espero haber convencido al lector de que enfrentarse a los problemas del uso de la lengua no es como jugar al ajedrez, ni como demostrar teoremas o resolver problemas de física, donde las reglas son claras e infringirlas constituye un error. El ejercicio de la lengua tiene más que ver con el periodismo, la crítica y otras actividades del pensamiento. A la hora de considerar los problemas de uso de una lengua, un escritor debe evaluar críticamente las exigencias de corrección, obviar las normas que sean

discutibles y elegir opciones que neutralicen valores en conflicto.

Cualquiera que estudie la historia de las gramáticas prescriptivas no podrá evitar la sorpresa ante el emocionalismo mal asimilado que suscita este tema. Al menos desde que Henry Higgins lamentaba «el asesinato a sangre fría de la lengua inglesa», los autoproclamados defensores de los elevados modelos lingüísticos han estado despreciándose unos a otros con las invectivas más deplorables.[178] David Foster Wallace expresó su «desesperación» ante el «Mal» intrínseco del «gas lingüístico moderno». David Gelernter se refiere a los partidarios del *they* singular como «violadores del lenguaje», mientras que John Simon ha vinculado a la gente que utiliza palabras de un modo que él desapruera como traficantes de esclavos, pederastas y vigilantes de campos de concentración nazis. Estas hipérboles con frecuencia rozan la misantropía, como cuando Lynne Truss sugiere que la gente que utiliza mal los apóstrofes «merecen que los parta un rayo y ser enterrados en una tumba sin nombre». Robert Hartwell Fiske, después de decir que *humongous* (enorme) es una «palabra horrorosa y feísima», añade: «Aunque no es justo decir que la gente que utiliza esa palabra es también horrorosa y feísima, de algún modo podemos decir que acabamos siendo lo que decimos, lo que escribimos —o que al menos se nos juzga por ello—».

Lo irónico, naturalmente, es que muy a menudo los objetivos de esas invectivas venenosas tienen la historia y el uso común de su parte, y los censores airados solo tienen de su lado la tontería. Geoffrey Pullum, cuyo *Language Log* analiza las quejas sobre el uso y el abuso del lenguaje, ha apuntado la tendencia entre los criticones a «la indignación furibunda, pasando por alto la fase en la que se consultan libros para asegurarse de que tienen alguna razón para indignarse de ese modo [...]. La gente simplemente no indaga en los libros de referencia cuando se trata de la lengua; al parecer creen que su estatus como escritores, unido a su furia, les proporciona todo el fundamento que necesitan».[179]

Aunque vale la pena intentar escribir correctamente, tenemos que verlo con alguna perspectiva. No siempre los errores más deplorables son augurios de la muerte de una lengua, por no decir de una civilización, como el cómic *XKCD* nos recuerda:



Sí, a veces los escritores actuales toman decisiones erróneas. Pero eso es lo mismo que hicieron los escritores de ayer y lo que harán los escritores del futuro, mientras que ahora hay muchos chicos, el objetivo de tanta bilis purista, que escriben maravillosamente, abordan el uso de la lengua con espíritu crítico e incluso desarrollan sus propias formas de purismo (tales como la Typo Eradication Advancement League, o Liga para el Fomento de la Erradicación de Errores Tipográficos), que corrige los carteles con espray, con pintura o con pegatinas.[180]

Y respecto a toda la mala baba que suscitan los temas relacionados con el uso correcto del lenguaje, estos temas son una parte mínima de la buena escritura. Palidecen en importancia ante la coherencia, el estilo clásico y la abrumadora maldición del conocimiento, por no decir nada de la competencia intelectual. Si uno realmente quiere mejorar la calidad de su escritura, o si quiere vociferar contra los pecados de la escritura ajena, los principios de los que debería preocuparse más no son los que rigen las construcciones absolutas o los antecedentes de los posesivos, sino los que rigen el pensamiento crítico y la competencia intelectual. A continuación veremos algunos de esos principios que habitualmente se pasan por alto —y con frecuencia en el griterío purista— y que vale la pena tener en mente cada vez que cojáis papel y bolígrafo.

En primer lugar, hay que estudiar. Los seres humanos tenemos la maldición mortal de contar con una memoria de una elevadísima falibilidad y una confianza desmesurada en nuestras propias habilidades y en lo mucho que

sabemos.[181] Nuestras redes sociales, tradicionales y electrónicas, multiplican los errores, de modo que buena parte de nuestra sabiduría convencional consiste en leyendas urbanas que unos nos contamos a otros y hechos ficticios que son demasiado buenos como para poderlos considerar ciertos. Como dijo Mark Twain: «El problema del mundo no es que la gente sepa poco, sino que sabe muchas cosas que no son ciertas». En realidad, eso no lo dijo Mark Twain: lo he comprobado.[182] Pero quienquiera que lo dijera (probablemente Josh Billings) dio en el clavo. Tenemos la fortuna de vivir en una época en la que ningún tema ha quedado inédito en los estudios de los especialistas, científicos y periodistas. Los frutos de sus investigaciones están disponibles, en cuestión de segundos, para cualquiera que pueda acercarse a una biblioteca. ¿Por qué no aprovechamos esas ventajas e intentamos reducir las cosas que sabemos (o al menos las cosas que escribimos) a las cosas que son ciertas?

En segundo término, hay que asegurarse de que los argumentos que empleamos son sólidos. Si uno está proponiendo algo, esto debería poder verificarse en una fuente escrita: una que haya sido revisada por vigilantes desinteresados, como editores, correctores o revisores. Si uno está planteando una teoría, debería partir de la premisa de que gente razonable la haya avalado y los pasos de las hipótesis se hayan comprobado. Y si uno está planteando una teoría moral —una teoría sobre lo que la gente debería hacer—, lo mejor sería demostrar que hacerlo satisfaría algún principio ético o al menos aumentaría un bien que la gente razonable ya acepta.

En tercer lugar, no hay que confundir una anécdota o una experiencia personal con el estado del mundo. Solo por el hecho de que algo nos haya ocurrido a nosotros, o lo hayamos leído en el periódico o en internet esta mañana, eso no significa que sea cierto y significativo. En un mundo con siete mil millones de seres humanos, forzosamente algo le ocurrirá a alguien en alguna parte, y lo que seleccionan los periódicos y lo que se cuentan unas personas a otras son simplemente las cosas raras y excepcionales. Un acontecimiento es un fenómeno significativo solo si ocurre un número considerable de veces en relación con la cantidad de posibilidades de que efectivamente ocurra, y es solo significativo si esa proporción cambia a lo

largo del tiempo.

En cuarto lugar, hay que tener cuidado con las falsas dicotomías. Aunque es divertido reducir un tema complejo a una guerra entre dos eslóganes, dos bandos o dos escuelas de pensamiento, es un modo muy pobre de comprender el mundo. Pocas ideas pueden integrarse por completo en una palabra que acabe en *-ismo*, y la mayoría de nuestras ideas son tan bastas que podemos prosperar más analizándolas y refinándolas que arrojándolas contra los demás en un concurso del tipo «el que gana se lo lleva todo».

Finalmente, los argumentos deberían basarse en razones, no en personas. Decir que alguien con quien uno discrepa solo tiene motivaciones económicas, o lo hace por fama o por razones políticas o por ignorancia, o dedicarle insultos como ‘simplón’, ‘ingenuo’ o ‘vulgar’ no demuestra que lo que está diciendo esa persona esté equivocado. Y el objetivo de una contradicción o una crítica no es demostrar que uno es más listo o más noble que el contrario. Los psicólogos han demostrado que en cualquier disputa ambas partes están convencidas de que son razonables y están en lo cierto, mientras que el contrario es un burro y un corrupto.[138] No todos pueden tener razón, al menos... no siempre y continuamente. Conviene recordar este pensamiento sabio de la lingüista Ann Farmer: «No se trata de tener razón. Se trata de entender la razón».

Todos estos principios nos devuelven a la pregunta inicial: ¿por qué deberíamos preocuparnos, sobre todo, por el estilo? No hay ninguna contradicción entre el hecho de describir cómo utiliza la gente el lenguaje y prescribir cómo deberían utilizarlo si quieren hacerlo con más eficacia. Podemos compartir nuestros consejos sobre cómo escribir bien sin necesidad de tratar a los demás con desprecio. Podemos intentar remediar las abreviaturas en la escritura sin lamentarnos por la degeneración de la lengua. Y podemos recordarnos las razones que nos llevan a intentar mejorar nuestro estilo: difundir las buenas ideas, prestar atención a los detalles y añadir un poco de belleza al mundo.

[138] Macdonald, 1962.

[139] George W. Bush, «Remarks by the President at the Radio-Television Correspondents

- Association 57th Annual Dinner», Washington Hilton Hotel, 29 de marzo de 2001.
- [140] Skinner, 2012.
- [141] Hitchings, 2011; *Merriam-Webster's Dictionary of English Usage*, 1994.
- [142] Lindgren, 1990.
- [143] *American Heritage Dictionary*, 2011; Copperud, 1980; Huddleston y Pullum, 2002; Huddleston y Pullum, 2005; Liberman y Pullum, 2006; *Merriam-Webster's Dictionary of English Usage*, 1994; Soukhanov, 1999. Dicionarios online: *The American Heritage Dictionary of the English Language* (<http://www.ahdictionary.com/>); *Dictionary.com* (<http://dictionary.reference.com/>); *Merriam-Webster Unabridged* (<http://unabridged.merriam-webster.com/>); *Merriam-Webster Online* (<http://merriam-webster.com/>); *Oxford English Dictionary* (<http://www.oed.com/>); *Oxford Dictionary Online* (<http://www.oxforddictionaries.com>). *Language Log*: <http://languagelog ldc.upenn.edu/nll>. Otras fuentes consultadas para esta sección: Bernstein, 1965; Fowler, 1965; Haussaman, 1993; Lunsford, 2006; Lunsford y Lunsford, 2008; *Oxford English Dictionary*, 1991; Siegal y Connolly, 1999; Williams, 1990.
- [144] M. Liberman, «Prescribing terribly», *Language Log*, 2009, <http://languagelog ldc.upenn.edu/nll/?p=1360>. M. Liberman, 2007, «Amid this vague uncertainty, who walks safe?», *Language Log*, <http://itre.cis.upenn.edu/~myl/languagelog/archives/004231.html>.
- [145] E. Bakovic, «Think this», *Language Log*, 2006, <http://itre.cis.upenn.edu/~myl/languagelog/archives/003144.html>.
- [146] Los errores se han tomado de Lunsford, 2006, y Lunsford y Lunsford, 2008.
- [147] Haussaman, 1993; Huddleston y Pullum, 2002.
- [148] *Merriam-Webster's Dictionary of English Usage*, 1994, p. 218.
- [149] El siguiente análisis está basado en Huddleston y Pullum, 2002.
- [150] G. Pullum, «Menand's acumen deserts him», en Liberman y Pullum, 2006, y <http://itre.cis.upenn.edu/~myl/languagelog/archives/000027.html>.
- [151] Estos y otros ejemplos de errores en los trabajos estudiantiles proceden, adaptados, de Lunsford, 2006, y Lunsford y Lunsford, 2008. Para una explicación de los tiempos verbales y sus relaciones con el tiempo, véase Pinker, 2007, cap. 4.
- [152] Huddleston y Pullum, 2002.
- [153] Huddleston y Pullum, 2002, pp. 152-154.
- [154] Pinker, 1999/2011.
- [155] Flynn, 2007; véase también Pinker, 2011, cap. 9.
- [156] *Merriam-Webster's Dictionary of English Usage*, 1994, pp. 689-690; Huddleston y Pullum, 2002, p. 506; *American Heritage Dictionary*, 2011, nota de uso para 'one'.
- [157] White House Office of the Press Secretary, «Statement by the President on the Supreme Court's Ruling on Arizona v. the United States», 25 de junio de 2012.
- [158] D. Gelernter, «Feminism and the English language», *Weekly Standard*, 3 de marzo de 2008; G. K. Pullum, «Lying feminist ideologues wreck English language, says Yale

- prof», *Language Log*, 2008, <http://itre.cis.upenn.edu/~myl/languagelog/archives/005423.html>.
- [159] Foertsch y Gernsbacher, 1997.
- [160] De G. Pullum, «Lying feminist ideologues wreck English language, says Yale prof», *Language Log*, 2008, <http://itre.cis.upenn.edu/~myl/languagelog/archives/005423.html>; y *Merriam-Webster's Dictionary of English Usage*, 1994.
- [161] Foertsch y Gernsbacher, 1997.
- [162] De G. J. Stigler, «The intellectual and the market place», Selected Papers, n.º 3, Graduate School of Business, University of Chicago, 1967.
- [163] H. Churchyard, «Everyone Loves Their Jane Austen», <http://www.crossmyt.com/hc/linghebr/austheir.html>.
- [164] G. Pullum, «Singular they with known sex», *Language Log*, 2006, <http://itre.cis.upenn.edu/~myl/languagelog/archives/002742.html>.
- [165] Pinker, 1994, cap. 12.
- [166] Foertsch y Gernsbacher, 1997; Sanforth y Filik, 2007; M. Liberman, «Prescriptivist science», en *Language Log*, 2008, <http://languagelog ldc.upenn.edu/nll/?p=199>.
- [167] Nunberg, 1990; Nunberg, Briscoe y Huddleston, 2002.
- [168] El chiste es más o menos así: entra un panda en un café y pide un sándwich, se lo come, y luego saca un arma, dispara a todos los clientes y se dirige a la puerta para marcharse. «¿Por qué? ¿Por qué?», pregunta un camarero malherido en medio de la carnicería. El panda le enseña la entrada de un diccionario en la que dice: «Panda. Gran oso blanco y negro, mamífero, nativo de China». Y añade, en inglés: «*Eats, shoots and leaves*». La confusión la produce esa coma, que consigue que la frase se entienda como «Come, dispara y se va», en vez de «Come brotes y hojas». (*N del T.*)
- [169] Truss, 2003; L. Menand, «Bad comma», *New Yorker*, 28 de junio de 2004; Crystal, 2006; J. Mullan, «The war of the commas», *The Guardian*, 1 de julio de 2004, <http://www.theguardian.com/books/2004/jul/02/referenceandlanguages.johnmullan>.
- [170] Huddleston y Pullum, 2002; Huddleston y Pullum, 2005, p. 188,
- [171] Lunsford, 2006; Lunsford y Lunsford, 2008; B. Yagoda, «The most comma mistakes», en *The New York Times*, 21 de mayo de 2012; B. Yagoda, «Fanfare for the comma man», en *The New York Times*, 9 de abril de 2012.
- [172] B. Yagoda, «Fanfare for the comma man», en *The New York Times*, 9 de abril de 2012.
- [173] M. Norris, «In defense of 'nutty' commas», *New Yorker*, 12 de abril de 2010.
- [174] Lunsford, 2006; Lunsford y Lunsford; 2008; B. Yagoda, «The most comma mistakes», *New York Times*, 21 de mayo de 2012.
- [175] Los ejemplos se han tomado de la entrada de Wikipedia «Serial Comma».
- [176] Pullum, 1984.
- [177] B. Yagoda, «The rise of "logical punctuation"», *Slate*, 12 de mayo de 2011.
- [178] D. F. Wallace, «Tense present: Democracy, English, and the wars over usage», *Harper's*, abril de 2001; D. Gelernter, «Feminism and the English language», *Weekly*

- Standard*, 3 de marzo de 2008; J. Simon, *Paradigms lost*, Nueva York: Clarkson Potter, 1980, p. 97; J. Simon, «First foreword», en Fiske, 2011, p. ix; Fiske, 2011, p. 213; Truss, 2003.
- [179] G. Pullum, «Lying feminist ideologues wreck English, says Yale prof», *Language Log*, 2008, <http://itre.cis.upenn.edu/~myl/languagelog/archives/005423.html>. Véase también M. Liberman, «At a loss for lexicons», *Language Log*, 2004, <http://itre.cis.upenn.edu/~myl/languagelog/archives/000437.html>.
- [180] Deck y Herson, 2010.
- [181] Kahneman, Slovic y Tversky, 1982; Schacter, 2001.
- [182] K. A. McDonald, «Many of Mark Twain's famed humorous sayings are found to have been misattributed to him», *Chronicle of Higher Education*, 4 de septiembre de 1991, p. A8.
- [183] Haidt, 2012; Pinker, 2011, cap. 8.

Agradecimientos

Tengo que dar las gracias a muchas personas que han mejorado mi idea de estilo y *La idea de estilo*.

Durante tres décadas Katya Rice me enseñó mucho de lo que sé sobre estilo al editar seis de mis libros con precisión, seriedad y gusto. Antes de editar este, Katya lo leyó en su condición de experta, señalando algunos problemas y ofreciéndome sabios consejos.

Tengo la buena suerte de estar casado con mi escritora favorita. Además de inspirarme con su propio estilo, Rebecca Newberger Goldstein me animó a persistir en este proyecto, comentó como experta el manuscrito y pensó el título.

Muchos profesores tienen la desdichada costumbre de usar a «mi madre» como abreviatura para designar a un lector no muy sofisticado. Mi madre, Roslyn Pinker, es una lectora muy sofisticada, y me he aprovechado de sus agudas observaciones sobre el uso de la lengua, los muchos artículos sobre el lenguaje que me ha enviado durante décadas y sus incisivos comentarios sobre el manuscrito.

Les Perelman fue el director de Escritura y Redacción en el Instituto Tecnológico de Massachusetts durante las dos décadas que yo estuve ejerciendo como profesor allí, y me ofreció su inestimable apoyo y su consejo en la enseñanza de la escritura a los estudiantes universitarios. Jane Rosenzweig, directora del Centro de Escritura de Harvard, me ha apoyado también enormemente, y ambos me han hecho utilísimos comentarios del manuscrito. Gracias también a Erin Driver-Linn y a Samuel Moulton, de la

Harvard Initiative for Learning & Teaching.

The Cambridge Grammar of English Language y *The American Heritage Dictionary*, quinta edición, son los dos grandes logros de la erudición lingüística en el siglo xxi, y yo he tenido la gran suerte de contar con el consejo y los comentarios de sus supervisores: Rodney Huddleston y Geoffrey Pullum, coautores de la *Cambridge Grammar*, y de Steven Kleinedler, editor ejecutivo del *AHD*. Gracias también a Joseph Pickett, ex editor ejecutivo del *AHD*, que me invitó a presidir el Comité de Uso y me ofreció una visión desde dentro de cómo se hace un diccionario, y a los actuales editores Peter Chipman y Louise Robbins.

Por si todos estos expertos no fueran suficientes, me he aprovechado de los comentarios de otros sabios e inteligentísimos colegas. Ernest Davis, James Donaldson, Edward Gibson, Jane Grimshaw, John R. Hayes, Oliver Kamm, Gary Marcus y Jeffrey Watumull me ofrecieron comentarios muy valiosos del primer borrador. Paul Adams, Chistopher Chabris, Philip Corbett, James Engell, Nicholas Epley, Peter C. Gordon, Michael Hallsworth, David Halpern, Joshua Hartshorne, Samuel Jay Keyser, Stephen Kosslyn, Andrea Lunsford, Liz Lutgendorff, John Maguire, Jean-Baptiste Michel, Debra Poole, Jesse Snedeker y Daniel Wegner contestaron a algunas dudas y me encaminaron hacia las investigaciones más relevantes. Ben Backus, Lila Gleitman, Katherine Hobbs, Yael Goldstein Love, Ilavenil Subbiah y muchos corresponsales más, demasiados para citarlos a todos, me ofrecieron algunos de los ejemplos que aparecen en este libro. Debo dar las gracias muy especialmente a Ilavenil por las variaciones sutiles y los matices del uso de la lengua sobre los que ha llamado mi atención a lo largo de los años.

Mis editores de Penguin, Wendy Wolf en Estados Unidos y Thomas Penn y Stefan McGrath en el Reino Unido, y mi agente literario, John Brockman, apoyaron el proyecto desde el primer momento, y Wendy me proporcionó críticas precisas y consejos en el primer borrador.

Estoy muy agradecido también, por el cariño y el apoyo, a otros miembros de mi familia: a mi padre, Harry Pinker; a mis hijastras, Yael Goldstein Love y Danielle Blau; a mi sobrina y mis sobrinos; a mi familia política, Martin y Kris; y a mi hermana, Susan Pinker, y a mi hermano, Robert Pinker, a quienes

dedico este libro.

Algunas partes del capítulo 6 son adaptaciones de mi trabajo sobre el uso del lenguaje de *The American Heritage Dictionary*, quinta edición, y de mi artículo «False Fronts in the Language Wars» (Frentes falsos en las guerras lingüísticas), publicado en *Slate* en 2012.

GLOSARIO

adjetivo. La categoría gramatical de palabras que habitualmente se refiere a una propiedad o estado: ‘grande’, ‘redondo’, ‘verde’, ‘temeroso’, ‘gratuito’, ‘dubitativo’.

adjunto. Un modificador que añade información sobre el tiempo, el lugar, el modo, la finalidad, la causa o cualquier otra característica del hecho o estado: «María abrió la botella con los dientes»; «El pastor jugueteó con los lobos hambrientos, lo cual fue una locura»; «Hank durmió en la caseta del perro».

adverbio. La categoría gramatical de palabras que modifican a los verbos, los adjetivos y otros adverbios: ‘tiernamente’, ‘inteligentemente’, ‘por fortuna’, ‘muy’, ‘casi’.

afijo. Un prefijo o un sufijo: re-escribir, en-negrecer, niñ-at-o, antigu-alla, desmorona-miento, pre-meditar, ladr-ido; se consideran también afijos los infijos e interfijos.

anapesto. En las métricas clásicas, pie de tres sílabas, dos breves y una larga: «*An-na Lee should get a life*»; «Navidad, Navidad».

antecedente. Es el sintagma nominal al que se refiere un pronombre: «Biff olvidó su sombrero», «Antes de que Jan se fuera, afiló sus lapiceros», «Aquellos zapatos tan caros, que además eran espantosos, se han agotado».

armonización verbal. Cambio en el tiempo de los verbos, habitualmente en textos de estilo indirecto, para ajustar el tiempo del verbo declarativo: «Lisa dijo que estaba cansada»; compárese con «Lisa dijo: “Estoy cansada”». Tradicionalmente se denomina secuencia verbal temporal.

artículo. Categoría de palabras que marcan la definición o indefinición de un sintagma nominal; entre ellos están los artículos definidos *the*, en inglés, y ‘el’, ‘la’, ‘los’, ‘las’ en castellano, y los artículos indefinidos, *a* y *an* en inglés, y ‘un’, ‘una’, ‘unos’ y ‘unas’ en castellano. La *Cambridge Grammar* incluye los artículos en una categoría superior, los **determinantes**, que también cuenta con los **cuantificadores** y los demostrativos como *this* y *that*.

Cambridge Grammar. *The Cambridge Grammar of the English Language* es

un libro de referencia publicado en 2002, escrito por los lingüistas Rodney Huddleston y Geoffrey Pullum en colaboración con otros trece lingüistas. Aquí se utiliza la lingüística moderna para proporcionar un análisis sistemático de prácticamente todas las construcciones gramaticales en inglés. La terminología y análisis del presente libro están basados en la *Cambridge Grammar*.

caso. Es la marca de un sustantivo para indicar su función gramatical: el caso nominativo (para los sujetos), el caso genitivo (para los determinantes, incluidos los posesivos) y el acusativo (para los objetos directos y todo lo demás). En inglés, el caso está marcado solo en los pronombres (nominativo, *I, he, she, we y they*; el acusativo en *me, him, her, us y them*; y el genitivo en *my, your, his, her, our y their*), excepto en el caso genitivo, que puede aparecer marcado con el sufijo -'s en sustantivos singulares y con -s' en los plurales. En español, las flexiones de caso se reducen a los pronombres: nominativo (yo, tú, él, ella, ello, nosotros, nosotras, vosotros, vosotras, ellos, ellas), acusativo (me, te, lo, la, se, nos, os, los, las, se), dativo (me, te, le, se, nos, os, les, se), preposicional u oblicuo (mí, conmigo, ti, vos, contigo, él, ella, ello, sí, consigo, nosotros, nosotras, vosotros, vosotras, ellos, ellas, sí, consigo).

categoría gramatical. Una clase de palabras que son intercambiables en sus posiciones sintácticas y en el modo como se comportan: sustantivo, verbo, adjetivo, adverbio, preposición, determinantes (incluidos los artículos), coordinantes, subordinantes, interjecciones. También se llaman partes del discurso.

cláusula. Es la secuencia tipo que se corresponde con una oración, vaya sola o esté incrustada en una frase u oración más larga. «A Ethan le gustan los higos»; «Me pregunto *si a Ethan le gustarán los higos*»; «El chico *al que le gustan los higos* está aquí»; «La afirmación *de que a Ethan le gustan los higos* es falsa».

cláusula principal, oración principal. Es la oración que expresa la aseveración principal de una frase, y en la cual las cláusulas subordinadas pueden estar insertas: «*Peter repeated the gossip [that Melissa was pregnant] to Sherry*»; «Peter le cotilleó a Sherry que Melissa estaba embarazada»;

«Todas las tardes [si hace bueno] voy al parque».

coherencia, conectores discursivos. Una palabra, un sintagma o un signo de puntuación que indica la relación semántica entre una cláusula o pasaje y la que le precede: «Ana come un montón de brócoli, *porque* le gusta su sabor. *Además*, piensa que es saludable. *Por el contrario*, Emilio ni siquiera lo huele. Y el hijo de Ana *tampoco*».

complemento. Un sintagma que aparece junto a un núcleo (verbal o nominal, por exigencia gramatical o por razones discursivas), completando de este modo su significado: «Un cuadro *de Mabel*», «orgullosa *de su hija*», «internarse *en una cueva*»; «Pensaba *que estabas muerto*», «Dame *el regalo*».

concordancia. La alteración de la forma de una palabra para coincidir en persona o número con otra palabra o sintagma. En inglés, un verbo en presente debe concordar con la persona y el número del sujeto: «*I snicker*», pero «*He snickers*» y «*They snicker*» (Me río, se ríe, se ríen). En castellano la concordancia afecta a los sustantivos con los artículos y los adjetivos en género y número, a los pronombres y su antecedente, a los pronombres con las formas verbales, a los sustantivos con los verbos, etc.

condicional abierto. Un enunciado condicional que remite a una posibilidad abierta, en la que el hablante no sabe si es cierta o falsa: «Si llueve, suspenderemos el partido».

condicional imposible o remoto. Es una oración de condicional que remite a una posibilidad remota, que el hablante considera falsa, puramente hipotética o altamente improbable: «Si los deseos fueran caballos, los mendigos irían al galope»; «Si los cerdos tuvieran alas, volarían». Véase la diferencia entre «Si mi madre está libre, vendrá por aquí» (posibilidad, condicional abierta) y «Si mi madre tuviera ruedas, sería un carrito» (una posibilidad remota).

conjunción. Es el término tradicional para designar la categoría gramatical de palabras que unen dos sintagmas o dos oraciones; conjunciones coordinativas o coordinantes son *and, or, but, yet, so*, en inglés, y en español ‘y’, ‘e’, ‘ni’, ‘pero’, ‘sino’, ‘mas’, y otras compuestas, como ‘tanto... cuanto...’, o ‘bien... bien...’ También hay conjunciones subordinantes: en inglés, *whether, if, to*; las conjunciones subordinantes en español son

completivas, condicionales, concesivas, temporales, consecutivas, ilativas, comparativas o exceptivas ('como', 'porque', 'si', 'aunque', 'como', 'salvo', etc.). La *Cambridge Grammar* las denomina **coordinadores** y **subordinadores** [y son conjunciones coordinantes y subordinantes, según la gramática de la RAE].

coordinación. Una frase compuesta de dos o más sintagmas o dos o más oraciones con la misma función, habitualmente unidas por un coordinador o conjunción coordinante: «perejil, salvia, romero y tomillo»; «Es pobre pero honrada»; «¿Debería quedarme o irme?»; «Vine, vi y vencí».

coordinador. La categoría gramatical de palabras que unen dos o más sintagmas o frases con la misma función. Véase **conjunción**.

cuantificador. Una palabra (habitualmente un determinante) que especifica la cantidad de un núcleo sustantivo: en inglés son cuantificadores: *all, some, no, none, any, every, each, many, most* o *few*. En castellano son cuantificadores 'todo', 'toda', 'todos', 'todas', 'cada', 'alguno', 'algún', 'alguna', 'algunos', 'algunas', 'alguien', 'ninguno', 'nadie', 'cualquiera', 'cuánto', 'tanto', 'mucho', 'bastante', 'demasiado', 'más', 'poco', 'pocos', 'pocas', 'menos', etc.

definitud. Es una distinción semántica marcada por el determinante de un sustantivo o sintagma nominal, e indica si el contenido del núcleo sustantivo es suficiente para identificar el referente en su contexto. Si decimos «Compré *el* coche» (definido), estamos asumiendo que el oyente o receptor ya sabe de qué coche estamos hablando; si decimos «Compré *un* coche» (indefinido), estoy presentando el asunto al destinatario por primera vez. [La RAE distingue 'definitud' e 'indefinitud' de 'especificidad' o 'inespecificidad' en la entrada gramatical destinada a explicar el artículo].

determinante. La parte del sintagma nominal que contribuye a determinar el referente del núcleo sustantivo, respondiendo a la pregunta «¿Cuál?» o «¿Cuántos?». La función determinante la ejercen los artículos y los demostrativos (*a, the, this, that, these, those* en inglés y 'el', 'la', 'los', 'las', 'este', 'ese', 'aquel', etc., en castellano).

determinativo. Es el nombre que la *Cambridge Grammar* utiliza para la categoría de palabras que pueden funcionar como **determinantes**, incluidos

los **artículos** y los **cuantificadores**.

dicción. La elección de las palabras. En este libro no se utiliza esta palabra para referirse a la claridad en la pronunciación. Aunque la acepción que se refiere a la «manera de pronunciar» es más habitual en la lengua española, la dicción propiamente dicha es la «manera de hablar o escribir, considerada como buena o mala únicamente por el empleo acertado o desacertado de las palabras y las construcciones».

discurso. Una secuencia ordenada de frases, tal y como pueden aparecer en una conversación, un párrafo, una carta, una entrada enciclopédica o una redacción.

elipsis. Omisión de un sintagma obligatorio que puede ser sobreentendido a partir del contexto: «*Yes, we can ___!*»; «¿Dónde vas? ___ Al faro». «Tú ___ a Londres y yo ___ a California».

entonación. La melodía o modulación tonal del discurso.

flexión. La modificación de la forma de una palabra dependiendo de su función en la oración, incluyendo la declinación y la conjugación ('yo, mí, me, conmigo'; 'maestro, maestra, maestros, maestras'; 'el, la, los, las'; 'amo, amas, ama, amamos, amáis, aman'). No hay que confundirlo con la **inflexión** (o cambio de tono en la entonación), que pertenece a la **entonación** y la **prosodia**.

fonema. Mínima unidad de sonido, consistente en una vocal o en una consonante simple: 'mesa' /*m-e-s-a*/; 'hueso' /*u-e-s-o*/; 'taxi' /*t-a-k-s-i*/.

función gramatical. El papel que un sintagma o una oración desempeñan en el seno de otra unidad mayor, pudiendo ser sujeto, objeto directo o indirecto, predicado, determinante, núcleo, complemento, modificador o adjunto.

genitivo. Es el término técnico para lo que se denomina impropriamente «caso posesivo». En inglés, es el caso de un sustantivo que funciona como determinativo, como «*Ed's head*» o «*my theory*». Marcado en inglés por la elección de ciertos posesivos (*my, your, his, her, their*, etc.) y con todos los demás sustantivos con el sufijo *-s* o *-s'*: «*John's guitar*»; «*the Troggs' drummer*». En castellano no existe el denominado genitivo sajón. En español, el caso genitivo solo es un recuerdo en los posesivos (hasta treinta formas distintas, dependiendo de la persona y el número).

gerundio. Es la forma que en inglés tiene el sufijo *-ing* y en castellano ‘-ndo’, ‘-iendo’, o las formas compuestas con ‘habiendo’ + participio. En inglés a veces funciona como sustantivo o como infinitivo; en castellano con frecuencia tiene características adverbiales. Gerundio perifrástico («Te estoy mirando»), gerundio predicativo («Llegó llorando»), gerundio adjunto o circunstancial («Se protegía tapándose con el periódico»), gerundio periférico o absoluto («Encaramándose a la silla, consiguió alcanzar las galletas»), etc.

indicativo. Es un término de la gramática tradicional para designar el modo de las expresiones habituales que se dan por ciertas o reales; por el contrario, el subjuntivo, el imperativo, el interrogativo y otros modos designan hipótesis, órdenes, dudas, etc.

infinitivo. Es una forma no personal y no conjugada del verbo. Puede ejercer funciones nominales y verbales: «El lento fluir de las aguas»; «Amar es no decir nunca “lo siento”»; «Me gusta ir al cine»; «Siempre cree tener razón».

intransitivo. Verbo que no admite complementos directos: «Marta se desmayó»; «La ardilla se metió debajo del coche»; «El rosal ha crecido mucho».

irrealis. Literalmente «no real»: una forma del verbo que indica improbabilidad, imposibilidad o posibilidad remota de verificación. En inglés se marca solo con el verbo *to be*: «*If I were a rich man...*» («Si yo fuera rico...»), frente a «Si estuviera enfermo, tendría fiebre». En las gramáticas tradicionales tiende a aplicarse al subjuntivo.

metadiscurso. Palabras que remiten al propio discurso: «Resumiendo»; «En este artículo trataremos los siguientes asuntos»; «Como ya hemos dicho...».

metro. El ritmo de una palabra o de una serie de palabras que forma un modelo de sílabas tónicas y átonas.

modalidad. Aspectos del significado relevantes para comprender el contenido de un mensaje o de una proposición. Este criterio, dice la RAE, permite distinguir entre oraciones declarativas, interrogativas, exclamativas, imperativas o exhortativas. Este tipo de significados se expresan gramaticalmente por el **modo**.

modificador. Un sintagma opcional que comenta o añade información a un

núcleo: «Un chico estupendo», «Nos vemos por la mañana»; «La casa del sol naciente».

modo. Distingue las formas de un verbo o cláusula que proporcionan las distinciones semánticas de la **modalidad**, incluidas las distinciones entre el **indicativo** («Comió»), interrogativas («¿Qué comió?»), el imperativo («¡Come!»), el **subjuntivo** («Si comieras engordarías»), y en inglés el modo *irrealis* del verbo *to be* («If I were you»).

morfema. Es la unidad mínima lingüística con significado léxico o gramatical en que se puede dividir una palabra: *in-divis-ibil-ity*, *am-áb-amos*, *gramatic-al-mente*, *abogad-a*.

morfología. Disciplina que estudia la formación y constitución de las palabras: es el componente de la gramática que investiga las alteraciones léxicas o la formación de nuevos términos a partir de otros antiguos: ‘*demagogue*’ (sust.) > ‘*to demagogue*’ (verbo), ‘*priority*’ > ‘*to prioritize*’. Este proceso se denomina derivación o parasíntesis y puede ser nominal, adjetival, adverbial, verbal, etc.: ‘im-*posible*’, ‘re-*educar*’, ‘des-*tornill-ador*’, ‘lact-*ancia*’, ‘oportun-*idad-es*’, etc.

nombre. La categoría gramatical de palabras (sustantivos) que se refieren a las cosas, personas y otras entidades concebibles, como ‘lirio’, ‘viga’, ‘teléfono’, ‘ganga’, ‘elegancia’, ‘prostituta’, ‘terror’, ‘Joshua’, ‘conciencia’.

nominal. Propio del nombre: un sustantivo, un pronombre, un nombre propio o un sintagma nominal.

nominalización. Un sustantivo elaborado a partir de un verbo o adjetivo: ‘cancelación’, ‘traslado’, ‘conclusión’, ‘hundimiento’, ‘recaudación’, ‘dimisión’, etc.

núcleo. Es la palabra de un sintagma que determina el significado y las propiedades de todo el sintagma en su conjunto: «El *hombre* que sabía demasiado», «Las *clases* de matemáticas *son* muy aburridas»; «Aquel *escritor* ha publicado una novela espantosa».

objeto. En la gramática española el objeto es un complemento (directo o indirecto) que acompaña a un verbo y que habitualmente señala una entidad que es esencial para definir la acción y los actores: «Demostrar un teorema», «Entregar un paquete al cliente». En la gramática anglosajona el objeto es

también un complemento que sucede a una preposición (circunstancial), como en «*into the cave*» o «*before the party*». Los objetos, por tanto, pueden ser **directos, indirectos y oblicuos**.

objeto directo, complemento directo. El objeto al que se dirige la acción del verbo; o, si el verbo tiene dos objetos, el que indica la entidad que está directamente afectada o interesada por la acción: «Si le das *una galleta* a un ratón», «No he visto *esa película*», «*Llévaselo*». Ejemplos en inglés (un libro infantil y una canción): «*If you give a muffin to a moose*», «*Cry me a river*».

objeto indirecto, complemento indirecto. El objeto que habitualmente se entiende como el receptor o beneficiario de la acción del verbo. (En inglés suele aparecer en primer lugar cuando se da la sucesión de objetos directo e indirecto: «*Give me the apple*»). «*Dame la manzana*»; «*Voy a comprarle un libro a mi madre*»; «*Voy a comprárselo*».

objeto oblicuo. Objeto de una preposición: «*bajo la puerta*».

oración subordinada. Es una cláusula incrustada en un sintagma más amplio, y que remite a la oración principal. «*She thinks I'm crazy*» (Piensa que estoy loco), «*Peter repeated the gossip [that Melissa was pregnant] to Sherry*» (Peter le cotilleó a Sherry que Melissa estaba embarazada).

parte del discurso. Es el término tradicional para referirse a las categorías gramaticales.

participio. Forma no personal del verbo que generalmente se presenta junto a un auxiliar u otro verbo. La lengua inglesa tiene dos tipos de participios: el participio de pasado, que se utiliza en la voz pasiva («*It was eaten*») y en el pretérito perfecto («*He has eaten*»); y el participio gerundio, que se utiliza en el presente continuo («*He is running*») y en los gerundios («*Getting there is half the fun*»); es una frase hecha que alude a la circunstancia de que el proceso de hacer algo es lo verdaderamente divertido). En inglés la mayoría de los verbos forman el participio de pasado con el sufijo *-ed* («*I have stopped*»; «*It was stopped*»), pero unos 165 tienen formas irregulares («*I have given it away*»; «*It was given to me*»; «*I have brought it*»; «*It was brought here*»). Todos los participios-gerundios en inglés se forman con *-ing*. En castellano solo hay participios de pasado (antaño se tenían por

participios de presente formas como ‘andante’, de ‘andar’, o ‘cantante’, de ‘cantar’, que hoy se consideran adjetivos). Existen formas regulares, como ‘amado’, ‘temido’ o ‘partido’, y otras irregulares, como ‘abierto’, ‘dicho’ o ‘visto’. Se emplean preferentemente en los tiempos compuestos y en la voz pasiva; además, en muchos contextos gramaticales pueden tenerse por simples adjetivos.

persona. Es la distinción gramatical entre el hablante (primera persona), el destinatario (segunda persona) y todos aquellos que no participan en la conversación o en la comunicación (tercera persona). Aparece su marca en los pronombres y en los verbos.

pie. Una secuencia de sílabas pronunciadas como una unidad y con un ritmo específico: «*The sun did not shine*», «Abenámar, Abenámar». En realidad, el pie es una unidad métrica de las lenguas cuyas voces atienden a la cantidad (sílabas largas o breves), como el latín o el griego. Por asimilación, en castellano hablamos de sílabas tónicas y átonas.

predicado. Es la función gramatical del sintagma verbal, y se corresponde con un estado, un acontecimiento o una relación que se afirma del sujeto: «*The boys are back in town*» (Los chicos han vuelto a la ciudad); «*Tex is tall*» (Tex es alto); «*The baby ate a slug*» (El niño se comió una babosa). La voz ‘predicado’ a veces se utiliza para referirse al núcleo del predicado, o, si el verbo es copulativo, al verbo, al sustantivo, adjetivo o complemento que forma el núcleo del mismo.

preposición. Es la categoría gramatical de palabras que habitualmente expresan relaciones espaciales o temporales: ‘a’, ‘ante’, ‘bajo’, ‘cabe’, ‘con’, ‘contra’, ‘de’, ‘desde’, ‘durante’, ‘en’, ‘entre’, ‘hacia’, ‘hasta’, ‘mediante’, ‘para’, ‘por’, ‘según’, ‘sin’, ‘so’, ‘sobre’, ‘tras’, ‘versus’ y ‘vía’.

pretérito. Es una forma personal del verbo utilizada para indicar el pasado o hechos del pasado. «*She left yesterday*» (Se fue ayer). También se emplea como subjuntivo en algunas series condicionales: «*If you left tomorrow, you'd save money*» (Si te fueras mañana, ahorrarías dinero). La mayoría de los verbos en inglés tienen formas regulares de pretérito, formadas con el sufijo *-ed* («*I stopped*»), pero hay unos 165 que tienen formas irregulares. En castellano contamos con las formas de pretérito imperfecto, pretérito

perfecto simple, pretérito perfecto compuesto, pretérito pluscuamperfecto, pretérito anterior y los pretéritos de subjuntivo: imperfecto e imperfecto compuesto. Como en inglés, hay formas regulares y otras irregulares: ‘amaba’, ‘temía’, ‘partí’, pero ‘puse’, ‘oyeron’, ‘vi’.

pronombre. Una subcategoría de nombres entre los que se incluyen los pronombres personales y los pronombres interrogativos y relativos. Los pronombres personales en español son: ‘yo’, ‘tú’, ‘él’, ‘ella’, ‘ello’, ‘nosotros’, ‘nosotras’, ‘vosotros’, ‘vosotras’, ‘ellos’, ‘ellas’, ‘me’, ‘te’, ‘lo’, ‘la’, ‘se’, ‘nos’, ‘os’, ‘los’, ‘las’, ‘les’, ‘mí,’ ‘conmigo’, ‘ti’, ‘vos’, ‘contigo’, ‘sí’, ‘consigo’. Los pronombres interrogativos son: ‘quién’, ‘qué’, ‘cuánto’, ‘cuál’, ‘cuándo’, ‘cómo’, ‘dónde’, ‘adónde’, ‘cuál’, ‘cuán’; y los relativos: ‘quien’, ‘que’, ‘cuanto’, art. + ‘cual’/‘que’, ‘cuando’, ‘como’, ‘donde’, ‘adonde’, ‘cuyo’, ‘cuan’.

prosa clásica. Es un término acuñado por los eruditos literarios Francis-Noël Thomas y Mark Turner en su libro *Clear and Simple as the Truth* (1994) para referirse a un estilo prosístico en el que el escritor parece dirigir la atención del lector a una verdad concreta y objetiva del mundo mediante la artimaña de comprometer al lector en una suerte de conversación. Esto contrasta con el estilo práctico, egotista, contemplativo, oracular y otros.

prosodia. La melodía, el tempo y el ritmo del discurso.

régimen. Es un término gramatical tradicional que se aplica a los modos en los que el núcleo de un sintagma puede determinar las propiedades gramaticales de otras palabras en su mismo sintagma o en otras partes de la oración, y ello incluye la concordancia, el caso y la selección de complementos.

relativo, oración de. Es una cláusula que modifica a un sustantivo; a menudo, en la estructura profunda aparece un vacío que indica el papel que dicho sustantivo desempeña en la oración: «Cinco chicos gordos *que* ___ *tocan rock*»; «Una oración *que* *modifica a un sustantivo*»; «Mujeres *a las que amamos* ___»; «Ojos violetas *por los que moriría* ___»; «Fruta *para que la coman los cuervos* ___».

secuencia de tiempos verbales. Véase **armonización de tiempos verbales (concordancia de tiempos verbales)**.

semántica. Es la disciplina que estudia el significado de una palabra, de una

expresión o de una oración. No trabaja sobre distinciones o precisiones de las definiciones.

sintagma. Palabra o grupo de palabras que se comporta como una unidad en una oración que, habitualmente, tiene un significado único y funcional: «en la oscuridad», «el hombre del traje gris»; «vino tinto»; «Unión Económica Europea», «caminaba por el parque».

sintagma nominal. Es un sintagma cuyo núcleo es un sustantivo: «María Antonieta»; «rata almizclera»; «el hombre que vino del frío»; «Cualquier cosa que quieras».

sintagma verbal. Un sintagma cuyo núcleo es un verbo y que puede acoger al mismo verbo y a sus complementos y adjuntos: «*I thought I saw a pussycat*» (Juraría haber visto un lindo gatito); «*I am strong*» (Soy fuerte).

sintaxis. La disciplina gramatical que estudia la ordenación de las palabras en sintagmas y oraciones.

subjuntivo. Es el modo que aparece habitualmente en los verbos de oraciones subordinadas; en inglés se utilizan las formas habituales del verbo, pero indican una situación hipotética, exigida o pretendida: «*It is essential that I be kept in the loop*» (Es esencial que me mantengáis al tanto); «*He bought insurance lest someone sue him*» (Se hizo un seguro por temor a que lo demandaran). En español contamos con cuatro tiempos de subjuntivo (presente, pretérito imperfecto, presente compuesto, pretérito imperfecto compuesto; más otros dos de futuro apenas utilizados): «No creo que María se case», «No creo que María se haya casado», «Nunca creí que María se casara/casase»; «Jamás pensé que María se hubiera casado».

subordinador. Es una categoría gramatical que contiene un pequeño número de palabras que introducen oraciones subordinadas: «*She said that it will work*» (Dijo que funcionaría); «*I wonder whether he knows about the party*» (Me pregunto si sabrá que tenemos fiesta). En términos generales se corresponde con las conjunciones subordinantes. En español tenemos las siguientes conjunciones subordinantes: completivas ('que', 'si'; «Imagino que vendrá»); condicionales ('si', 'como'; «Devuelve ese libro si no te gusta»); causales ('porque', 'como'; «Lo haré porque quiero»); concesivas ('aunque', 'si bien'; «Aunque no le gusta el libro, sigue leyendo»);

temporales ('luego que', 'ni bien'); consecutivas ('que'; «Llovía tanto que tuvimos que refugiarnos»); ilativas ('luego', 'conque'; «Pienso luego existo»); comparativas ('que', 'como'); exceptivas ('salvo', «Aprobaron todos, salvo yo»).

sujeto. Es la función gramatical del sintagma del que el predicado está diciendo algo. En las oraciones activas con verbos de acción habitualmente se corresponde con el actor o agente de la acción: «*The boys are back in town*» (Los chicos han vuelto a la ciudad); «*Tex is tall*» (Tex es alto); «*The baby ate a slug*» (El niño se comió una babosa). En las oraciones de pasiva habitualmente se corresponde con el complemento agente, mientras que el objeto directo se convierte en sujeto paciente: «El presidente convocó la reunión» > «La reunión fue convocada por el presidente».

suplemento. En este libro, el suplemento es un adjunto o modificador libre, independiente del resto de la oración gracias a las pausas en el discurso y por la puntuación en la escritura. «*Fortunately, he got his job back*», «Afortunadamente, recuperó su trabajo», «*My point —and I do have one— is this*», «Mi objetivo —y desde luego tengo uno— es este», «Los zapatos, que costaban cinco mil euros, eran espantosos». No conviene confundir este suplemento con el suplemento de la terminología de Alarcos Llorach, donde se configura como un sintagma preposicional y funciona como complemento de régimen ('contar con', 'depender de', 'cuidar de', 'acostumbrarse a', etc.).

sustantivo zombi. Es el nombre que Helen Sword dio a la nominalización innecesaria que oculta al agente de la acción. Su ejemplo es: «La proliferación de nominalizaciones en una formación discursiva puede ser un indicativo de una tendencia a la pomposidad y la abstracción», en vez de: «Los escritores que sobrecargan sus frases con sustantivos derivados de verbos y adjetivos tienden a sonar pomposos y abstractos».

tema. El tema de una oración es el sintagma que indica de qué está hablando la oración; en inglés habitualmente se corresponde con el sujeto, aunque también puede expresarse en complementos: «Respecto al pescado, me gusta el bacalao». El tema de un **discurso** es el asunto del que trata una conversación o un texto; puede mencionarse repetidamente a lo largo del

discurso, a veces con distintas palabras.

tiempo (verbal). Es la marca de un verbo que indica el tiempo del estado o acontecimiento en relación con el momento en el que la oración se profiere; en inglés se consideran tiempos verbales únicamente el presente («*He mows the lawn every week*», «Siega el césped todos los días») y pasado («*He mowed the lawn las week*», «Segó el césped la semana pasada»). Un tiempo puede tener distintos significados, aparte del habitual; véase **pretérito**. En español, entendemos tiempo verbal como «la categoría gramatical que permite localizar los sucesos en relación con el momento en que se habla». Nuestra lengua tiene diez tiempos verbales (simples y compuestos) en modo indicativo (incluyendo los dos condicionales) y otros seis en modo subjuntivo (simples y compuestos).

transitivo. Se dice del verbo que requiere un objeto directo: «Beatriz colocó la lámpara en el techo».

ultracorrección. Es la ampliación de reglas mal entendidas a casos donde no deberían aplicarse, como en «*I feel terribly*» (en vez de «*terrible*»); «*They planned a party for she and her husband*» (en vez de «*for her*»); «La inflación es un grave problema económico» (por ‘inflación’); «Cincuenta millones de personas ejercitaron su derecho al voto» (‘ejercitar’ por ‘ejercer’: ejercieron).

verbo. Es la categoría gramatical de palabras que, en inglés, sufre flexiones de tiempo y que, en general, se refiere a una acción o un estado: «*I thought I saw a pussycat*» (Juraría haber visto un lindo gatito; de los dibujos animados *Merrie Melodies*). En castellano la flexión verbal se expresa en el número y la persona, y en el tiempo y el aspecto: «Ojalá me *hubieras visto* cuando *llegué* porque *traía* zanahorias que *fueron recolectadas* cuando *amaneció*».

verbo auxiliar. Un tipo especial de verbo que aporta información gramatical, especialmente de tiempo, aspecto, modo (y negación, en inglés): «Pedro ha estado comiendo judías tres horas», «*She doesn't love you*» (Ella no te quiere); «Bob fue criticado», «El tren ha salido de la estación», «Deberíamos haber estado preparándonos».

verbo auxiliar modal. Son característicos de la lengua inglesa y son *will*, *would*,

can, could, may, might, shall, should, must y *ought*. Indican necesidad, posibilidad, obligación, futuro y otros conceptos modales.

verbo derivado con base sustantiva. Verbo derivado de un nombre: «El guiso empezó a *burbujear*», «Estamos *demonizando* a los extranjeros».

voz. Es el elemento que diferencia una oración activa («*Beavers build dams*», «Los castores construyen diques») de una oración pasiva («*Dams are built by beavers*», «Los diques son construidos por castores»).

voz activa. Es el modelo clásico de una oración en la que el actor o causa (agente) es el sujeto gramatical: «Un conejo mordió al jardinero»; lo contrario es la **voz pasiva**: «El jardinero fue mordido por un conejo».

voz pasiva. La voz pasiva es una construcción gramatical en la que el objeto de la voz activa aparece como sujeto, y el sujeto de la voz activa es un objeto o simplemente desaparece; en inglés va precedido por la preposición *by*: «*He was bitten by a rabbit*» (Fue mordido por un conejo); compárese con la voz activa: «*A rabbit bit him*» (Un conejo lo mordió); «Fue atacado por sus propios seguidores y no supo dónde meterse». En español la voz pasiva se emplea poco y «resulta forzada»; son más frecuentes las pasivas sintéticas: «El presidente convocó una reunión», «La reunión fue convocada por el presidente», «Se convocó una reunión».

yambo. Pie o metro compuesto de dos sílabas, una breve y una larga, o, en la terminología moderna, una átona y una tónica, o una débil y una fuerte: «*Michelle*», «*away*»; «*To bed!*».

BIBLIOΓΡΑΦΙΑ

- Adams, P. y S. Hunt, *Encouraging consumers to claim redress: Evidence from a field trial*, Londres: Financial Conduct Authority, 2013.
- American Heritage Dictionary of the English Language* (5.^a ed.), Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2011.
- Bernstein, T. M. *The careful writer: A modern guide to English usage*, Nueva York: Atheneum, 1965.
- Bever, T. G., «The cognitive basis for linguistic structures», en J. R. Hayes (ed.), *Cognition and the development of language*, Nueva York: Wiley, 1970.
- Birch, S. A. J. y P. Bloom, «The curse of knowledge in reasoning about false beliefs», en *Psychological Science* 18 (2007), pp. 382-386.
- Bock, K. y C. A. Miller, «Broken agreement», en *Cognitive Psychology* 23 (1991), pp. 45-93.
- Bransford, J. D. y M. K. Johnson, «Contextual prerequisites for understanding: Some investigations of comprehension and recall», en *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 11 (1972), pp. 717-726.
- Cabinet Office Behavioural Insights Team, *Applying behavioural insights to reduce fraud, error and debt*, Londres: COBIT, 2012.
- Camerer, C., G. Lowenstein y M. Weber, «The curse of knowledge in economic settings: An experimental analysis», en *Journal of Political Economy* 97 (1989), pp. 1232-1254.
- Chomsky, N., *Aspects of the theory of syntax*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1965.
- Clark, H. H. y W. G. Chase, «On the process of comparing sentences against pictures», en *Cognitive Psychology* 3 (1972), pp. 472-517.
- Clark, H. H. y E. V. Clark, «Semantic distinctions and memory for complex sentences», en *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 20 (1968).
- Connors, R. J. y A. A. Lunsford, «Frequency of formal errors in current college writing, or Ma and Pa Kettle do research», en *College Composition and Communication* 39 (1988), pp. 395-409.

- Cooper, W. E. y J. R. Ross, «Word order», en R. E. Grossman, L. J. San y T. J. Vance (eds.), *Papers from the parasession on functionalism of the Chicago Linguistics Society*, Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- Copperud, R. H., *American usage and style: The consensus*, Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1980.
- Crystal, D., *The fights for English: How language pundits ate, shot, and left*, Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Cushing, S., *Fatal words: Communication clashes and aircraft crashes*, Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Daniels, H. A., *Famous last words: The American language crisis reconsidered*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1983.
- Deck, J. y B. D. Herson, *The great typo hunt: Two friends changing the world, one correction at a time*, Nueva York: Crown, 2010.
- Duncker, K., «On problem solving», en *Psychological Monographs* 58 (1945).
- Eibach, R. P. y L. K. Libby, «Ideology of the good old days: Exaggerated perceptions of moral decline and conservative politics», en J. T. Jost, A. Kay y H. Thorisdottir (eds.), *Social and psychological bases of ideology and system justification*, Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Epley, N., *Mindwise: (Mis)understanding what other think, believe, feel, and want*, Nueva York: Random House, 2014.
- Fischhoff, B., «Hindsight ≠ foresight: The effect of outcome knowledge on judgment under uncertainty», en *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance* 1 (1975), pp. 288-299.
- Fiske, R. H., *Robert Hartwell Fiske's dictionary of unendurable English*, Nueva York: Scribner, 2011.
- Florey, K. B., *Sister Bernadette's barking dog: The quirky history and lost art of diagramming sentences*, Nueva York: Harcourt, 2006.
- Flynn, J. R., *What is intelligence?*, Nueva York: Cambridge University Press, 2007.
- Fodor, J. D., «Prosodic disambiguation in silent reading», informe presentado ante la North East Linguistic Society, 2002a.
- , «Psycholinguistics cannot escape prosody», en

https://gc.cuny.edu/CUNY_GC/media/CUNY-Graduate-Center/PDF/Programs/Linguistics/Psycholinguistics-Cannot-Escape-Prosody.pdf.

- Foertsch, J. y M. A. Gernsbacher, «In search of gender neutrality: Is singular *they* a cognitively efficient substitute for generic *he*?», en *Psychological Science* 8 (1997), pp. 106-111.
- Fowler, H. W., *Fowler's Modern English usage* (2.^a ed.), Nueva York: Oxford University Press, 1965.
- Freedman, A., *The party of the first part: The curious world of legalese*, Nueva York: Henry Holt, 2007.
- Garrod, S. y A. Sanford, «Interpreting anaphoric relations: The integration of semantic information while reading», en *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 16 (1977), pp. 77-90.
- Garvey, M., *Stylized: A slightly obsessive history of Strunk and White's «The Elements of Style»*, Nueva York: Simon & Schuster, 2009.
- Gibson, E., «Linguistic complexity: Locality of syntactic dependencies», en *Cognition* 68 (1998), pp. 1-76.
- Gilbert, D. T., «How mental systems believe», en *American Psychologist* 46 (1991), pp. 107-119.
- Goldstein, R. N., *Betraying Spinoza: The renegade Jew who gave us modernity*, Nueva York: Nextbook/Schocken, 2006.
- Gordon, P. C. y R. Hendrick, «The representation and processing of coreference in discourse», en *Cognitive Science* 22 (1988), pp. 389-424.
- Gordon, P. C. y M. W. Lowder, «Complex sentence processing: A review of theoretical perspectives on the comprehension of relative clauses», en *Language and Linguistics Compass* 6/7 (2012), pp. 403-415.
- Grice, H. P., «Logic and conversation», en P. Cole y J. L. Morgan (eds.), *Syntax & semantics* (vol. 3, «Speech acts»), Nueva York: Academic Press, 1975.
- Grosz, B. J., A. K. Joshi y S. Weinstein, «Centering: A framework for modeling the local coherence of discourse», en *Computational Linguistics* 21 (1995), pp. 203-225.
- Haidt, J., *The righteous mind: Why good people are divided by politics and*

- religion*, Nueva York: Pantheon, 2012.
- Haussaman, B., *Revising the rules: Traditional grammar and modern linguistics*, Dubuque, Iowa: Kendall/Hunt, 1993.
- Hayes, J. R. y D. Bajzek, «Understanding and reducing the knowledge effect: Implications for writers», en *Written Communication* 25 (2008), pp. 104-118.
- Herring, S. C., «Questioning the generational divide: Technological exoticism and adult construction of online youth identity», en D. Buckingham (ed.), *Youth, identity, and digital media*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007.
- Hinds, P. J., «The curse of expertise: The effects of expertise and debiasing methods on predictions of novel performance», en *Journal of Experimental Psychology: Applied* 5 (1999), pp. 205-221.
- Hitchings, H., *The language wars: A history of proper English*, Londres: John Murray, 2011.
- Hobbs, J. R., «Coherence and coreference», en *Cognitive Science* 3 (1979), pp. 67-90.
- Horn, L. R., *A natural history of negation*, Stanford, California: Center for the Study of Language and Information, 2001.
- Huddleston, R. y G. K. Pullum, *The Cambridge Grammar of the English Language*, Nueva York: Cambridge University Press, 2002.
- , *A student's introduction to English grammar*, Nueva York: Cambridge University Press, 2005.
- Hume, D., *An enquiry concerning human understanding*, Nueva York: Oxford University Press, 1748/1999.
- Kahneman, D., P. Slovic y A. Tversky, *Judgment under uncertainty: Heuristics and biases*, Nueva York: Cambridge University Press, 1982.
- Kamalsky, J., T. Sanders y L. Lentz, «Coherence marking, prior knowledge, and comprehension of informative and persuasive texts: Sorting things out», en *Discourse Processes* 45 (2008), pp. 323-345.
- Keegan, J., *A history of warfare*, Nueva York: Vintage, 1993.
- Kehler, A., *Coherence, reference, and the theory of grammar*, Stanford, California: Center for the Study of Language and Information, 2002.

- Kelley, C. M. y L. L. Jacoby, «Adult egocentrism: Subjective experience versus analytic bases for judgment», en *Journal of Memory and Language* 35 (1996), pp. 157-175.
- Keysar, B., «The illusory transparency of intention: Linguistic perspective taking in text», en *Cognitive Psychology* 26 (1994), pp. 165-208.
- Kosslyn, S. M., W. L. Thompson y G. Ganis, *The case for mental imagery*, Nueva York: Oxford University Press, 2006.
- Lanham, R., *Style: An Anti-textbook*, Filadelfia: Paul Dry, 2007.
- Lederer, R., *Anguished English*, Charleston: S. C. Wyrick, 1987.
- Levy, R., «Expectation-based syntactic comprehension», en *Cognition* 106 (2008), pp. 1126-1177.
- Liberman, M. y G. K. Pullum, *Far from madding gerund: And other dispatches from Language Log*, Wilsonville, Oregón: William, James & Co, 2006.
- Lindgren, J., «Fear of writing» (sobre *Texas Law Review Manual of Style*, 6.^a ed., y *Webster's Dictionary of English Usage*), *California Law Review* 78 (1990), pp. 1677-1702.
- Lloyd-Jones, R., «Is writing worse nowadays?», en *University of Iowa Spectator*, abril de 1976.
- Lunsford, A. A., «Error examples», inédito; programa sobre redacción y retórica de la Universidad de Stanford, 2006.
- , «Our semi-literate youth? No so fast», inédito, Departamento de Inglés de la Universidad de Stanford, 2013.
- Lunsford, A. A. y K. J. Lunsford, «“Mistakes are a fact of life”: A national comparative study», en *College Composition and Communication* 59 (2008), pp. 781-806.
- Macdonald, D., «The string untuned: A review of *Webster's New International Dictionary* (3.^a ed.)», *New Yorker*, 10 de marzo de 1962.
- McNamara, D. S., S. A. Crossley y P. M. McCarthy, «Linguistic features of writing quality», en *Written Communication* 27 (2010), pp. 57-86.
- Merriam-Webster's Dictionary of English Usage*, Springfield, Massachusetts: Merriam-Webster, 1994.
- Miller, G. A., «The magical number seven, plus or minus two: Some limits on

- our capacity for processing information», en *Psychological Review* 63 (1956), pp. 81-96.
- Miller, G. A. y P. N. Johnson-Laird, *Language and perception*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1976.
- Miller, H., «Image into word: Glimpses of mental images in writers writing», en *Journal of the Assembly for Expanded Perspectives on Learning* 10 (2004-2005), pp. 62-72.
- Mueller, J., *The remnants of war*, Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 2004.
- Nickerson, R. S., A. Baddeley y B. Freeman, «Are the people's estimates of what other people know influenced by what they themselves know?», en *Acta Psychologica* 64 (1986), pp. 245-259.
- Nunberg, G., *The linguistics of punctuation*, Stanford, California: Center for the Study of Language and Information, 1990.
- Nunberg, G., T. Briscoe y R. Huddleston, «Punctuation», en R. Huddleston y G. K. Pullum, *The Cambridge Grammar of the English Language*, Nueva York: Cambridge University Press, 2002.
- Nunnally, T., «The possessive with gerunds: What the handbooks say, and what they should say», en *American Speech* 66 (1991), pp. 359-370.
- Oxford English Dictionary, The Compact Edition of the Oxford English Dictionary, Complete Text*, Nueva York: OED, 1991.
- Piaget, J. y B. Inhelder, *The child's conception of space*, Londres: Routledge, 1956.
- Pickering, M. J. y V. S. Ferreira, «Structural priming: A critical review», en *Psychological Bulletin* 134 (2008), pp. 427-459.
- Pickering, M. J. y R. P. G. van Gompel, «Syntactic parsing», en M. Traxler y M. A. Gernsbacher (eds.), *Handbook of Psycholinguistics* (2.^a ed.), Amsterdam: Elsevier, 2006.
- Pinker, S., *The language instinct*, Nueva York: HarperCollins, 1994.
- , *How the mind works*, Nueva York: Norton, 1997.
- , *Words and rules: The ingredients of language*, Nueva York: HarperCollins, 1999/2011.
- (ed.), *Best American science and nature writing 2004*, Boston: Houghton

- Mifflin, 2004.
- , *The stuff of thought: Language as a window into human nature*, Nueva York: Viking, 2007.
- , *The better angels of our nature: Why violence has declined*, Nueva York: Viking, 2011.
- , «George A. Miller (1920-2012)», en *American Psychologist* 68 (2013), pp. 467-468.
- Pinker, S. y D. Birdsong, «Speakers' sensitivity to rules of frozen word order», en *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 18 (1979), pp. 497-508.
- Poole, D. A., L. D. Nelson, M. M. McIntyre, N. T. VanBergen, J. R. Scharphorn y S. M. Kastely, «The writing styles of admired psychologists», inédito, Departamento de Psicología de la Central Michigan University.
- Pullum, G. K., «Punctuation and human freedom», en *Natural Language and Linguistic Theory* 2 (1984), pp. 419-425.
- , «50 years of stupid grammar advice», en *Chronicle of Higher Education*, 22 de diciembre de 2009.
- , «The land of the free and “The Elements of Style”», en *English Today* 26 (2010), pp. 34-44.
- , «Elimination of the fittest», en *Chronicle of Higher Education*, 11 de abril de 2013.
- Rayner, K. y A. Pollatsek, *The psychology of reading*, Englewood Cliffs, Nueva Jersey: Prentice Hall, 1989.
- Ross, L., D. Greene y P. House, «The “false consensus effect”: An egocentric bias in social perception and attribution processes», en *Journal of Experimental Social Psychology* 13 (1977), pp. 279-301.
- Sadoski, M., «Mental imaginery in reading: A sampler of some significant studies», en *Reading Online* (1998), www.readingonline.org/researSadoski.html.
- Sadoski, M., E. T. Goetz y J. B. Fritz, «Impact of concreteness on comprehensibility, interest, and memory for text: Implications for dual coding theory and text design», en *Journal of Educational Psychology* 85 (1993), pp. 291-304.

- Sanforth, A. J. y R. Filik, «“They” as a gender-unspecified singular pronoun: Eye tracking reveals a processing cost», en *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 60 (2007), pp. 171-178.
- Schacter, D. L., *The seven sins of memory: How the mind forgets and remembers*, Boston: Houghton Mifflin, 2001.
- Schrivver, K. A., «What we know about expertise in professional communication», en V. Berninger (ed.), *Past, present, and future contributions of cognitive writing research to cognitive psychology*, Nueva York: Psychology Press, 2012, pp. 275-312.
- Shepard, R. N., «The mental image», en *American Psychologist* 33 (1978), pp. 125-137.
- Siegal, A. M. y W. G. Connolly, *The New York Times Manual of Style and Usage*, Nueva York: Three Rivers Press, 1999.
- Skinner, D., *The story of ain't: America, its language, and the most controversial dictionary ever published*, Nueva York: HarperCollins, 2012.
- Smith, K., *Junk English*, Nueva York: Blast Books, 2001.
- Soukhanov, A., *Encarta World English Dictionary*, Nueva York: St. Martin's Press, 1999.
- Spinoza, B., *Ethics*, Nueva York: Oxford University Press, 1677/2000, trad. al inglés de G. H. R. Parkinson.
- Strunk, W. y E. B. White, *The elements of style* (4.^a ed.), Nueva York: Longman, 1999.
- Sunstein, C. R., *Simpler: The future of government*, Nueva York: Simon & Schuster, 2013.
- Sword, H., *Stylish academic writing*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2012.
- Thurlow, C., «From statistical panic to moral panic: The metadiscursive construction and popular exaggeration of new media language in the print media», en *Journal of Computer-Mediated Communication* 11 (2006).
- Truss, L., *Eats, shoots & leaves: The zero tolerance approach to punctuation*, Londres: Profile Books, 2003.
- Van Orden, G. C., J. C. Johnston y B. L. Hale, «Word identification in reading proceeds from spelling to sound to meaning», en *Journal of Experimental*

- Psychology: Learning, Memory, and Cognition* 14 (1988), pp. 371-386.
- Wason, P. C., «The contexts of plausible denial», en *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior* 4 (1965), pp. 7-11.
- Wegner, D., D. J. Schneider, S. R. I. Carter y T. L. White, «Paradoxical effects of thought suppression», en *Journal of Personality and Social Psychology* 53 (1987), pp. 5-13.
- Williams, J. M., «The phenomenology of error», en *College Composition and Communication* 32 (1981), pp. 152-168.
- , *Style: Toward clarity and grace*, Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Wimmer, H. y J. Perner, «Beliefs about beliefs: Representation and constraining function of wrong beliefs in young children's understanding of deception», en *Cognition* 13 (1983), pp. 103-128.
- Wolf, F., y Gibson, E., «Parsing: An overview», en L. Nadel (ed.), *Encyclopedia of Cognitive Science*, Nueva York: Macmillan, 2003, pp. 465-476.
- , *Coherence in natural language: Data structures and applications*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2006.
- Zwicky, A. M., P. H. Salus, R. I. Binnick y A. L. Vanek (eds.), *Studies our in the left field: Defamatory essays presented to James D. McCawley on the occasion of his 33rd birthday*, Filadelfia: John Benjamins, 1971/1992.

Índice

Portada

El sentido del estilo

Prólogo

El sentido del estilo

01. Escribir bien

02. Una ventana al mundo

03. La maldición del conocimiento

04. La red, el árbol y la cuerda

05. Arcos de coherencia

06. Hablar bien diciéndolo mal

Agradecimientos

Glosario

Bibliografía

Sobre este libro

Sobre

Créditos

El sentido del estilo



¿Cuál es el secreto de la buena prosa? ¿Es importante escribir bien en la era de la comunicación instantánea? En este divertido y reflexivo libro sobre el arte moderno de la escritura, Steven Pinker nos explica por qué todos necesitamos un sentido del estilo. Más que nunca, la moneda de nuestra vida social y cultural actual es la palabra escrita, desde Twitter y los mensajes de texto hasta los blogs y los libros electrónicos y analógicos. Pero la mayoría de las guías de estilo no preparan a la gente para los desafíos de la escritura en este siglo, representándola como un campo minado de errores graves en lugar de como un modo de placentero virtuosismo. No logran lidiar con un hecho ineludible sobre el lenguaje: cambia con el tiempo, pues millones de escritores y hablantes lo adaptan a sus necesidades. Cambios confusos en un mundo en declive moral en el que cada generación cree que los niños de hoy están degradando la sociedad y denostando el lenguaje. Partiendo de las últimas investigaciones en lingüística y ciencia cognitiva, Pinker desafía el dogma reciclado de las guías de estilo anteriores y muestra por qué el estilo sigue siendo importante: para la comunicación efectiva, para la difusión de ideas, para ganarse la confianza del lector y para agregar belleza al mundo. Esclarecedor y alegre, *El sentido del estilo* nos enseña que el buen estilo es parte de lo que significa ser humano.

Steven Pinker, Montreal (Canadá), 1954.

Nació en una comunidad judía de habla inglesa de Montreal, Canadá. Obtuvo una licenciatura en Psicología Experimental en la Universidad de McGill y luego se mudó a Cambridge, Massachusetts, en 1976, donde pasó la mayor parte de su carrera entre Harvard y el MIT. Steven Pinker es profesor del Departamento de Psicología en la Universidad de Harvard, aunque también ha dado clases en Stanford y el MIT. Es un psicólogo experimental que realiza investigaciones sobre cognición visual, psicolingüística y relaciones sociales. Ha ganado numerosos premios por sus investigaciones, su enseñanza y sus libros. Es miembro electo de la Academia Nacional de Ciencias, dos veces finalista del Premio Pulitzer, ha sido nombrado Humanista del Año, ha recibido nueve doctorados honorarios y ha sido incluido en la lista de «Los 100 principales intelectuales públicos» elaborada por la revista *Foreign Policy* y seleccionado en la lista de «Las 100 personas más influyentes del mundo» elaborada por *Time*. Actualmente es presidente del Comité de Uso del American Heritage Dictionary. Escribe para numerosas publicaciones como *The New York Times*, *Time* y *The Atlantic*, y es autor de diez libros, entre los cuales destacan *El instinto del lenguaje*, *Cómo funciona la mente*, *La tabla rasa*, *El mundo de las palabras* y *The Better Angels of Our Nature*. En la actualidad, Pinker vive entre Boston y Truro con su esposa.

Título original: *The Sense of Style: The Thinking Person's Guide to Writing in the 21st Century* (2016)

© Del libro: Steven Pinker

© De la traducción: José Calles Vales

Edición en ebook: mayo de 2019

© Capitán Swing Libros, S. L.

c/ Rafael Finat 58, 2º 4 - 28044 Madrid

Tlf: (+34) 630 022 531

28044 Madrid (España)

contacto@capitanswing.com

www.capitanswing.com

ISBN: 978-84-120300-1-3

Diseño de colección: Filo Estudio - www.filoestudio.com

Corrección ortotipográfica: Victoria Parra Ortiz

Composición digital: leerendigital.com

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

STE-
VEN
PIN-
KER



Capitán Swing®

*El sentido
del*

ESTILO

La guía de escritura del **pensador del siglo XXI**