

INTRODUCCIÓN

Al hablar y al escribir utilizamos la misma lengua; es, por así decir, la lengua de todos sin dejar de ser la de cada uno. Cada una de ellas supone un ente singular (habla) dentro de un modelo general (lengua); es más, es en la concreción individual donde se advierte, y confirma, la existencia de ese instrumento compartido. Ciertamente es que todas parten de una misma base, de lo que Saussure llama la *langue*, pero el uso personal de cada individuo la convierten en *parole*, tanto en el hablar cotidiano, como en el especializado, en el profesional y —lo que nos interesará de modo fundamental en este libro— con mayor ostensibilidad, en el poético.

De hecho, cuanto más conscientemente se usa el lenguaje, tanto más personalizado y especializado resulta y, por tanto, también más reconocible e identificable como el de una persona concreta o como el utilizado para un determinado ámbito, género o propósito. De todos ellos, es en el hablar y escribir poético y literario donde el deseo y la exigencia de adaptación de los recursos lingüísticos a este propósito particular individualizante, así como a sus necesidades expresivas específicas, son aún más manifiestos y palpables. Abundan por ello innumerables reflexiones y estudios sobre las particularidades del lenguaje poético.

Además, es recomendable hablar de varios tipos de lenguaje poético: del lenguaje de los poetas en general, del lenguaje poético de determinadas épocas o escuelas y, finalmente, del lenguaje de un poeta individual en concreto. Se efectúa así una especie de traslación de la pareja *langue-parole* dentro del lenguaje poético hacia la distinción entre estilo epocal y estilo personal. Es en estas consideraciones donde entra en juego más directamente el papel de la retórica, y dentro de ella el *ornatus*, de modo particular el de las figuras retóricas. Y no hay que olvidar que también en el ámbito de la retórica y del *ornatus* se pueden adaptar las categorías de *langue* y *parole* si se entiende por ello la esquematización de sus recursos, por un lado, y por otro, su disponibilidad en aquellas aplicaciones concretas que, en cada actualización, se convierten en *parole*.

Comencemos por la consideración del *ornatus*. A primera vista y desde las retóricas de la antigüedad, forma parte de la *elocutio* (Spang, 2006, 195 y ss.) Para quienes no lo recuerden, la tradición retórica recomienda para la elaboración de un discurso la aplicación de un esquema de cuatro fases consecutivas: en primer lugar, la *inventio*, como búsqueda de materiales y argumentos; después, la *elocutio*, que se refiere a la formulación verbal de discursos de cualquier tipo, incluido el literario. La tercera y la cuarta fase ya no se refieren a la elaboración del discurso propiamente dicho, sino a su memorización, *memoria*, y su ejecución, *actio*.

Es decir, el *ornatus*, que nos va a ocupar en esta breve introducción, pertenece, y se limita, a una parte de los pasos de la elaboración de un discurso. Sin embargo, a pesar de tratarse únicamente de un apartado, ha despertado tal interés que en numerosos tratados de retórica se independizó hasta tal punto que incluso en nuestra época no es raro que se confunda la retórica en su totalidad con el subapartado del repertorio de figuras. «¿La retórica, no es eso de las metáforas?». Esto supone una reducción cuanto menos curiosa.

¿Qué debemos entender entonces por *ornatus*? Traducirlo y concebirlo irreflexivamente como adorno o decoración, como suele ocurrir, es obviamente un desacierto. Su pertenencia a las *virtutes elocutionis* —una especie de normativa del buen decir que recomienda respetar los requerimientos de claridad, pertinencia y corrección— no debe inducirnos a calificarlo de añadido caprichoso o prescindible. Muy al contrario, los fenómenos de la buena forma, de la ordenación lograda, de la estructura elegante de un texto a través de la elección adecuada de palabras, sintaxis, melodía y ritmo no son elementos agregados a un texto previamente elaborado, sino que forman parte intrínseca de su factura originaria. La belleza del enunciado es parte de su esencia significativa y ayuda a comprenderlo y a disfrutarlo.

No ha perdido vigencia la antigua convicción de que el *verum* coincide con el *pulchrum*; es más, la intrínseca combinación de la verdad con la belleza sigue siendo garante de la obra de arte lograda. La adecuada elección de la forma, la palabra y/o la figura es imprescindible en la configuración del poema conseguido, como lo demuestra continuamente Miguel d'Ors.

La creación poética y la artística en general es insondable, es un secreto con siete sellos. Se debe prescindir de la idea de que existe un recetario para la creación de una obra lograda. Hay que deshacerse de la idea de que al escribir, los poetas se proponen emplear tal o cual figura para componer un determinado poema o —lo que resultaría más absurdo— utilizar un número concreto de determinadas figuras para crear un poema. Es más probable y natural que los poetas ni siquiera sean conscientes de que emplean una u otra figura, sino más bien que para plasmar una determinada idea o emoción, buscan y se les ocurren unas formulaciones lingüísticas que luego al iniciado en el laberinto de las figuras retóricas le resultan familiares y le proporcionan herramientas para una interpretación adecuada.

En conclusión, contenido y forma, configuración ideológica o estructura profunda y expresión verbal o estructura de superficie forman una unidad funcional, una única

amalgama significativa, desde los inicios de la creación de un texto. Es más, a través del conocimiento de los hábitos de figuración de un poeta es posible, primero, reconocerlo, y segundo, interpretar con más certeza su obra. Estar familiarizado con la figuración de Góngora o de Alberti, por ejemplo, permite identificarlos y ser capaz de entenderlos mejor. Las figuras retóricas no solamente son herramientas de manipulación del lenguaje, sino que, observadas en su conjunto particularizado, posibilitan una visión individualizadora de una obra o de la creación total de un autor. Antaño esta perspectiva se designaba como «estilística». Ya en aquel entonces no era la estilística prescriptiva la que desde fuera orientaba a los autores —y no solo los literarios— a respetar determinadas pautas expresivas, sino una consideración individualizadora que en su conjunto permitía hablar del estilo personal.

Volvemos, por tanto, a los instrumentos retóricos, pero sin prescribir al autor un determinado modo de hacer, dejándole plena libertad al poner por obra las posibilidades expresivas que ofrece el conjunto de las figuras retóricas a la hora de plasmar un mensaje personal.

Para el receptor se instaura un proceso similar al de la audición musical: determinadas particularidades tonales, rítmicas o instrumentales permiten identificar al compositor, por así decir, «a ciegas», o incluso una obra particular de este autor.

Dediquemos ahora unas reflexiones a las figuras retóricas. De entrada, hay que aclarar una frecuente confusión del mismo término «figura», dado que en su significación más habitual abarca todos los recursos retóricos; y solo una segunda acepción designa una parte de este conjunto del que se exceptúan los tropos. Es decir, y conviene insistir en ello, la metáfora en esta visión no sería una figura.

En este estudio esta distinción no se aplica: todos los recursos se considerarán figuras.