

Hacia una reflexión autónoma sobre la escritura: las Artes de escribir de la Ilustración

Elvira Narvaja de Arnoux
Instituto de Lingüística
Universidad de Buenos Aires

RESUMEN. En la serie de las artes de escribir de la Ilustración, que se inicia con el *Art d'Écrire* de Condillac y se cierra con el *Curso de Bellas Letras* de Vicente Fidel López, se analiza, en primer lugar, el desplazamiento de la problemática retórica de la oralidad hacia la reflexión sobre la especificidad de la escritura y el papel que juega en él la reconceptualización del atributo de “armonía”. Luego se estudia la dimensión normativa de los textos y se consideran la unidad lingüística a la que se aplica y la modalidad pedagógica de reformulación correctiva. Finalmente, se atiende a cómo los autores justifican socialmente el dispositivo que instauran basándose tanto en la ética de la comunicación escrita como en los requerimientos de la formación del Estado nacional.

Palabras clave: Artes de escribir, retórica, escritura, discurso normativo, reformulación.

ABSTRACT. In the corpus of the *Writing Arts* in the Illustration, from the *Art d'Écrire* by Condillac to the *Curso de Bellas Letras* by Vicente Fidel López, it is analyzed, in the first place, the displacement of rhetoric orality treatment towards the concern on the specificity of writing and the role that the new conception of the “harmony”-attribute plays in it. Later the normative aspect of texts is studied, and both the language unit to which it is applied and the pedagogic modality of corrective reformulation are considered. Finally, the article considers the social justification by the authors of the teaching device they establish, grounded on both the ethics of written communication and on the requirements of the National state configuration.

Keywords: Writing arts, rhetoric, writing, normative discourse, reformulation.

Data de recepción: 13.12.2004. Data de aceptación: 22.12.2004.

LAS REPRESENTACIONES acerca del escritor, el escrito y el acto de escribir muestran una notable estabilidad a través de diferentes etapas históricas. Algunas de las que un analista puede reconocer en la actualidad¹ han sido planteadas inicialmente, con particular nitidez, en lo que en líneas generales podemos considerar el pensamiento ilustrado. Gramáticos, retóricos, estudiosos de las “bellas letras” y educadores se interrogaron, desde mediados del siglo XVIII, sobre la especificidad de la escritura y sobre los procedimientos a los que debería apelear el que escribía para optar, en puntos cruciales de su tarea, por una u otra forma dentro del abanico de posibilidades expresivas que se le presentaban.

Diversas obras preocupadas por el arte de escribir recortaron, en el amplio campo de la tradición retórica, un espacio de reflexión autónomo, para lo cual necesitaban desprender la escritura de la oralidad, interrogar los saberes involucrados —entre otros, el gramatical— y los mecanismos por los cuales estos se adquirirían o debían ser adquiridos por los escritores, definir el campo de las Letras y sentar las bases de reconocimiento de una escritura en las lenguas nacionales.

En este trabajo consideraré, primeramente, el desplazamiento que se opera en la relación oralidad / escritura y cómo el tratamiento de la figura de la armonía expone las dificultades de conceptualización. Luego, me detendré en la necesidad que expresan estos tratados de delimitar una unidad de lo escrito sobre la cual puedan aplicarse las normas, y el alcance y la justificación que proponen del dispositivo prescriptivo.

La serie textual analizada

Los abordados son textos pedagógicos, inscriptos en mayor o menor medida en proyectos educativos estatales y que conforman una red cuyos nudos corresponden a distintas geografías y momentos pero que están ligados por remisiones múltiples, que van de las variadas formas de apropiación —adaptación, resumen, traducción, cita— a los gestos polémicos más comunes: supresión, desvalorización o refutación. El análisis de las redes que los textos sobre el lenguaje conforman en un área cultural permiten reconocer los aspectos asociados con las distintas temporalidades que en ellos conviven y definir tanto las zonas discursivas más sensibles a las transformaciones sociales y a las nuevas perspectivas en el campo intelectual o científico como las más estables, en las cuales el peso de la tradición escolar es decisivo².

1 Noé Jitrik, por ejemplo, al reflexionar sobre la escritura en su *Discurso* de aceptación del Doctorado *Honoris Causa* en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla (junio, 2001), apela a dos nociones —la armonía y la dimensión ética que orienta y regula socialmente su práctica— que se inscriben, como veremos, en la tradición ilustrada.

2 Respecto del pensamiento gramatical he abordado estos fenómenos en diferentes trabajos: “Gramática nacional y pensamiento ilustrado: huellas de una travesía intelectual”, en *Letterature d’America*, Anno XV, n° 59, Bulzoni Editore, Universidad de Roma “La Sapienza”, 1997; “El ejemplo como ilustración y como norma en las gramáticas escolares de Andrés Bello”, *Linguas e Instrumentos lingüísticos*, Ed. Pontes e Projeto História das Idéias Lingüísticas no Brasil, Campinas, 1998; “La reformulación de la *Grammaire* de Condillac en el

He construido una serie³ que se abre con el *Art d'Écrire* de Condillac, editado en París, como parte del *Cours d'Étude pour l'instruction du Prince de Parme*⁴, entre 1769 y 1773, y se cierra en el *Curso de Bellas Letras*⁵ de Vicente Fidel López, publicado en Santiago de Chile en 1845. Los otros textos considerados son las *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, traducción al español hecha por José Luis Munárriz de la obra del inglés Hugo Blair⁶, que tuvo amplia difusión en el ámbito hispánico; las *Lecciones de Retórica y Poética* de Melchor Gaspar de Jovellanos que integran el *Curso de Humanidades Castellanas*⁷ completado en 1797, el *Arte de Hablar en prosa y verso*⁸ de José Gómez Hermosilla de 1826; y la “Ideología oratoria o Retórica” que es la tercera parte de los *Principios de Ideología*⁹ de Juan Manuel Fernández de Agüero, notas del curso de Filosofía dictado entre 1822 y 1827 en la Universidad de Buenos Aires. Interrogo, así, los textos “ilustrados” que corresponden a la etapa de mayor creatividad y polémica —tanto con el Barroco como con el Romanticismo— y la serie se cierra con la integración de la sensibilidad romántica al texto normativo. En las omisiones, distancias y reformulaciones de López podemos reconocer lo que ya no puede ser dicho a mediados del siglo XIX y las nuevas perspectivas que se imponen. Pero también se muestran, al confrontarlo con los otros integrantes de la red, los núcleos cristalizados de los textos pedagógicos. Todo ello conforma un texto discursivamente heterogéneo donde al mismo tiempo en que se insertan largas citas —marcadas como tales— del texto de Blair, la fuente principal, se muestran sus límites y se los cuestiona, y donde tramos en los que resuenan antiguas reflexiones son desplazados y resemantizados.

Curso de Humanidades Castellanas de Jovellanos”, en *Histoire, Epistémologie, Langage*, Tomo XXIII, 1, 2001; “El análisis del discurso en el pensamiento gramatical ilustrado: Jovellanos lector de Condillac”, en Elvira Arnoux y Carlos Luis (eds.), *El pensamiento ilustrado*, Vol.2 de la *Historia* citada, EUDEBA, 2003.

- 3 Brigitte Schlieben-Lange, que se interesó por las comunidades argumentativas paneuropeas, planteó la importancia del método serial para “circunscribir largas duraciones y cambios lentos” y señaló que “la homogeneidad y la representatividad conforman una buena serie”. Ver al respecto: *História do falar e história da lingüística*, Campinas, Editora da Unicamp, 1993.
- 4 Condillac Étienne B. de, *L'Art d'Écrire, Cours d'Études pour l'instruction du Prince de Parme*, París, del'Imprimerie de Ch. Houel, 1798.
- 5 López, Vicente Fidel, *Curso de Bellas Letras*, Santiago, Imprenta del Siglo, 1845. El autor sigue los lineamientos de la reforma ortográfica aprobada en Chile.
- 6 Blair, Hugo, *Lectures on Rhetoric and Belles-Lettres* (1783), traducción al español de José Luis Munárriz: *Lecciones sobre la Retórica y las Bellas Letras*, 4 tomos, 3ª edición, Madrid, Ibarra, impresor de la cámara de S.M., 1816. Munárriz hizo un trabajo de adaptación en algunos tramos del texto e ilustró con ejemplos españoles.
- 7 Jovellanos, Gaspar M. de, *Curso de Humanidades Castellanas, Obras de Gaspar Melchor de Jovellanos*, Biblioteca de Autores Españoles, Tomo XLVI, Madrid, Ediciones Atlas, 1963.
- 8 Gómez Hermosilla, José, *Arte de Hablar en prosa y verso*, novena edición, París, Librería de Garnier Hermanos, 1842.
- 9 Fernández de Agüero, Juan Manuel, *Principios de Ideología elemental, abstractiva y oratoria*, Tercera parte “Ideología oratoria o Retórica”, Buenos Aires, Instituto de Filosofía, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1940.

Esta travesía de la reflexión ilustrada sobre la escritura y sobre todo su presencia en el ámbito hispánico, de la cual dan cuenta las numerosas ediciones, particularmente de Blair y Hermosilla, y la existencia común de ejemplares en las bibliotecas privadas y públicas, permitirá, en análisis posteriores, abordar la escritura de los letrados hispanoamericanos del XIX en la tensión que se entabla entre los textos prescriptivos, que indudablemente conocían, y las nuevas formas literarias que se desarrollaban en el ámbito europeo. Esta tensión puede llegar al estallido de la parodia como lo demuestran Emir Rodríguez Monegal y Leyla Perrone-Moisés en su trabajo sobre Lautréamont y la retórica española¹⁰. Estos autores señalan el conocimiento pormenorizado —tal como se revela en su discurso— que tenía Isidoro Ducasse, franco-uruguayo, de la traducción de la *Iliada* y del *Arte de Hablar* de Hermosilla en los que “pudo encontrar un modelo de discurso didáctico y una práctica de la poesía que han dejado huellas en su propio discurso”. Y agregan “el atrabiliario don José Gómez de Hermosilla le ha suministrado el paradigma del profesor de retórica parodiado por él hasta sus últimas consecuencias. Los *ex abrupto* didácticos de los *Chants de Maldoror*, el absurdo lógico y el moralismo frío de las *Poésies* tienen modelos fuertes en el *Arte de Hablar*”.

La finalidad de las obras consideradas, cuyos títulos son variados —Curso de Bellas Letras, Arte de Escribir, Arte de Hablar, Tratado de Retórica y Poética— es establecer normas para un adecuado desempeño escrito en un momento en el que, como sabemos, se amplía notablemente la circulación de los textos escritos, se acentúa la producción en las lenguas nacionales, se desarrollan los medios gráficos y se anuncia la expansión del sistema educativo.

Estas obras descriptivas y prescriptivas exponen el gesto estatal¹¹ de regular las prácticas sociales, en nuestro caso, las lingüísticas. Actúan, a su manera, por un lado, en la construcción del pueblo de la nación ya que para ello el despliegue territorial de lo escrito es fundamental y, por el otro, en las nuevas formas de participación política porque tienden a ampliar el número de letrados. Asimismo, intervienen en la puesta en marcha de las nuevas instituciones para cuyo funcionamiento son necesarios textos construidos desde el ideal de la racionalidad moderna: claros, sencillos, económicos.

La reflexión ilustrada sobre la escritura se ejerce en tres dominios: teórico, en el que al indagar la especificidad de la escritura se la confronta con otros sistemas semióticos y en el que se diferencia la perspectiva adoptada de las que rigen otras disciplinas lingüísticas, particularmente la Gramática y la Retórica¹²; pedagógico, ya que se busca establecer normas que

10 Rodríguez Monegal, Emir y Leyla Perrone-Moisés, “Isidoro Ducasse et la rhétorique espagnole”, *Poétique* 55, 1983.

11 Recordemos, además, que es la etapa en la que se afirma la representación del Estado nacional con sus atributos reconocidos: la centralización administrativa y jurídica, el mercado interior y la lengua común. El desarrollo de la cultura escrita se relaciona, aunque de maneras distintas, con estos tres aspectos.

12 Me he referido a la relación de las artes de escribir con el pensamiento gramatical en: “Orden gramatical y estilo en las Artes de Escribir”, en Giovanni Parodi (ed.), *Lingüística e Interdisciplinariedad. Desafíos para el nuevo milenio. Homenaje a Marianne Peronard*, Valparaíso, Editorial Universitaria de Valparaíso, 2001; y “El pensamiento gramatical y las artes de escribir”, *Teorías lingüísticas y Teoría y Crítica literarias*, Actas de las IV Jornadas de la Lengua Española, Universidad del Salvador, edición electrónica, 2002. Retomo algunos aspectos desarrollados en estos artículos, en el apartado “La unidad de la escritura”.

faciliten el aprendizaje del modelo de escritura que proponen; y político en la medida en que se interroga la legitimidad del dispositivo normativo y se propone una ética de la comunicación escrita en la que el respeto al lector se evidencia en la claridad expositiva y en el rechazo a ambigüedades engañosas.

Oralidad / escritura

Si bien la escritura pasa a ocupar un lugar central y se tiende a su reconocimiento como sistema dotado de autonomía, lo oral, reprimido, presiona en distintas zonas de los textos analizados e incide, a menudo, en la valoración de los escritos. Esto se debe a que la tradición retórica ha impuesto modos de percibir la relación y la jerarquía de ambas discursividades y nuestros autores no pueden desprenderse fácilmente de ellos.

1 Tradición retórica y perspectiva semiótica

La Retórica clásica le asignaba a la escritura un papel importante en la formación del orador pero lo que apreciaba era que este pudiera improvisar frente a un auditorio. La escritura era concebida como una ejercitación lingüística que llevaba a un mejor desempeño oral. Al respecto Quintiliano señalaba: "...por lo que pertenece al estudio es necesario hacer acopio del mejor lenguaje y que se forme la oración con un exacto y puro estilo, de tal suerte que aún lo que de repente decimos se parezca a lo que tenemos escrito y si mucho tuviéremos escrito digamos aún mucho más"¹³, resaltando que la escritura da soltura, fluidez, elegancia y solidez al habla. Para alcanzar la sabiduría de la elocuencia, este autor establecía que "hay que escribir con el mayor cuidado y lo más que se pueda" ya que "sin este conocimiento de que se requiere haber trabajado mucho en escribir, la facilidad de hablar de repente solo producirá una vana locuacidad". Erasmo, muchos siglos después y a pesar del avance de la cultura escrita, retoma el tema de la importancia de la escritura para el orador diciendo: "El mejor maestro para aprender a hablar es escribir"¹⁴, donde señala el vínculo pedagógico y ubica también en un primer plano el objetivo de hablar. Los autores abordados en este trabajo, en cambio, privilegian las operaciones propias de lo escrito y al hacerlo deben, en cierta medida, desprenderse de la carga prestigiosa de la "improvisada" elocuencia.

13 M. Fabio Quintiliano, *Instituciones oratorias*, traducción del latín de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Buenos Aires, Joaquín Gil editor, 1944. La cita y la siguiente corresponden al Libro décimo, p. 498. En lo que podemos llamar con un oxímoron "preparación de la improvisación" la escritura tenía una función importante: "Nunca se ha de escribir más que cuando tuviéremos que decir mucho, de repente, porque de esta manera se conservarán el peso, y aquella ligereza de las palabras adquirirá mayor gravedad", p. 503.

14 Erasmo, *Oeuvres choisies*, Paris, Le livre de Poche, Librairie Générale Française, 1991 ; en « De ratione studii » (El método para estudiar, 1511), p. 231.

Otro modo de articulación entre oralidad y escritura se mostraba, asimismo, desde la Antigüedad, en la preocupación por la lectura en voz alta, cuidadosamente preparada, y necesaria, además, durante siglos en el ámbito latino para descifrar la escritura continua o los precarios dispositivos textuales. La entrevista vocalización, que se asentó en la importancia social de los discursos orales hasta fines del XVIII, explica la persistente imagen —en las Retóricas, primero, y en las Artes de escribir, luego— del oído como evaluador del texto escrito. En Condillac, por ejemplo, si bien la preocupación por la especificidad de la escritura es muy marcada, encontramos a menudo observaciones como la siguiente:

“...debe haber cierta proporción entre las partes de una frase. Si esta proporción no está *el oído será herido*; y todo aquello que lo ofende causa una distracción, que no permite al espíritu aprehender tampoco el vínculo entre las ideas”, pp. 37-38¹⁵.

Dos inquietudes se exponen aquí: la primera, que “herida” y “ofensa” se puedan provocar también al cuerpo de la retórica si no se parte de él para pensar la escritura, aunque luego se opere el distanciamiento; y la segunda, que lo esencial para el pensamiento ilustrado, el vínculo entre las ideas deje de lado, equivocadamente, los viejos moldes que el “lector oyente” ha internalizado —en particular, la escucha de una vocalización potencial— que facilitan la aprehensión intelectual.

Si bien la perspectiva retórica seguía influyendo, el pensamiento ilustrado era sensible a la reflexión semiótica. Dos de los autores considerados, Condillac y Hermosilla, en sus gramáticas, se habían interesado por la génesis del lenguaje no solo desde la perspectiva de la evolución de la especie sino también atendiendo a la generación de los enunciados en los actos de comunicación. Respecto de estos planteaban que se podía optar por un sistema dentro de un abanico de posibilidades que incluían lo oral, lo gestual —la pantomima o la lengua de señas, por ejemplo— y lo escrito en sus distintas modalidades. Al abordar la escritura en tanto proceso de construcción de textos cuyo significante es gráfico debían diferenciarla de la producción oral y separarse de la tradición retórica centrada en ella. Sin embargo, no podían eludir la circunstancia de que la escritura alfabética tenía vínculos estrechos con la oralidad. En ese sentido, la concepción que dominaba era la de representación de los sonidos: Destutt de Tracy, por ejemplo, insiste en que este tipo de escritura “copia los sonidos”¹⁶. No obstante, por su actividad de filósofos, gramáticos o pedagogos nuestros autores eran conscientes de que la voz de la escritura no se escuchaba de la misma manera en todos los tipos de textos ni que el material sonoro se explotaba igual en uno que en otro extremo del continuum: la poesía y los textos científicos. Este reconocimiento era particularmente importante porque el

15 En esta cita, como en las otras del presente artículo, la traducción es mía. También me pertenecen los resaltes en las citas.

16 “...est la copie figurée de la langue parlée, et rien de plus », p. 262 de *Éléments d'idéologie. Seconde partie : Grammaire*, par M. Destutt, Comte de Tracy (1803) ; Paris, Vrin, 1970.

ideal de lengua escrita que proponían se aproximaba más al segundo de los términos, lo que le permitía desdeñar los efectos de sonoridad.

Así, los desplazamientos que operan las artes de escribir, si bien son significativos no pueden eludir ni las representaciones dominantes acerca de la escritura alfabética ni el peso tradicional de la oralidad como objetivo de la enseñanza retórica ni su importancia en los espacios públicos tradicionales donde se consagraba la figura del orador.

2 *El orador y el escritor*

Recordemos, entonces, que hasta el ingreso amplio de las sociedades occidentales en la cultura escrita las prácticas verbales más consideradas, ya sea por la envergadura de las decisiones en las que intervenían o por su incidencia en un público extenso, eran las orales. De allí que las retóricas se interesaran en ellas: elocuencia del foro, del púlpito, de los espacios deliberativos o de los homenajes. Incluso en la cultura humanista, erudita o mundana, la elocuencia era un factor decisivo para el desempeño social. Sin embargo, progresivamente los textos escritos, con su desprendimiento del contexto inmediato, se fueron valorizando como instrumentos necesarios para las nuevas formas de sociabilidad y para la construcción de la opinión pública¹⁷. Esto dio lugar a que se percibiera, entre otras, la figura del autor y se considerara que la propiedad intelectual asociada con el libro debía ser protegida¹⁸. Pero a pesar de estas transformaciones, la representación del “hombre que escribe” y de la situación de escritura es tardía. Podemos decir que recién aparece con nitidez separada de las prácticas orales en el Romanticismo. Si bien desde Quintiliano se hacían referencias a las condiciones mejores para escribir —en el retiro material o espiritual, sin testigos que interrumpieran, no al dictado sino con su propia mano¹⁹— la imagen del escritor con la hoja en blanco sin el propósito de ser escuchado es afirmada por el Romanticismo. Al respecto es significativo el siguiente fragmento del *Curso de Bellas Letras* de Vicente Fidel López, último representante de la serie:

“Fácil es comprender, al primer golpe de vista, que *el hombre que escribe no obedece tan exclusivamente, como el ombre que abla, al imperio de las situaciones*; porque si bien son muchas aquellas en que puede encontrarse el orador el escritor no puede estar sino en una, en una que no varía; siempre se encuentra solo; sin más confidente sin más vijía, *sin más oyente que el papel en que deposita sus ideas*”, p. 182.

17 Ver: Roger Chartier, *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, Barcelona, Gedisa, 1995; y Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública*, México, Ediciones G. Gili, 1986 (primera edición en alemán, 1962),

18 Ver: Emmanuel Kant, *Qu'est-ce qu'un livre* (1789-1791), París, PUF, 1995.

19 *Op. cit.*, Libro décimo, cap. III: “Del modo de escribir”, pp 483-484.

Esta visión de la ausencia del otro, que refuerza la preposición “sin”, y de la actividad del escritor fuera de situaciones de comunicación particulares, separada del universo social, ancla en un tipo de escritura, la literaria, aunque se la entienda en sentido amplio y, posiblemente, asociada con el objeto más prestigioso, el libro. Incluso es negado el trabajo de la escritura en su necesaria adecuación al destinatario —a pesar de que estos textos normativos recorran el amplio espectro de los discursos razonados escritos— y remplazado por la imagen del depósito sobre la hoja de lo que el escritor, única fuente del sentido, posee o construye internamente: las ideas. Es cierto que esta representación del escritor es una de esas coagulaciones históricas²⁰ dependiente, en gran medida, del Romanticismo pero lo interesante es la tardía valoración social de la figura del hombre que escribe y la difícil conceptualización de la lectura como una práctica distinta del escuchar. También es significativa la necesidad de diferenciar al escritor del orador y, al mismo tiempo, de destacar los aspectos que comparten como modo de legitimar al primero. En este sentido Vicente Fidel López señala:

“¿Quién puede dudar de que el escritor participa en sumo grado de los rasgos del orador? Sea que el hombre able, sea que escriba, es evidente que revela siempre su alma; i que no pierde en el silencio del gabinete el aire propio, distintivo de su inteligencia, así como no lo perdería tampoco cuando rodeado de un auditorio numeroso diese rienda suelta a su palabra inspirada, momentánea: mas *siempre deben distinguirse la improvisación i la redacción*, como dos trabajos diversos que originan obras que aunque ermanas, llevan una fisonomía totalmente diferente”, p. 186.

En la oposición improvisación / redacción y en la asociación del primer término con la oratoria se muestra el peso que aún tiene la tradición retórica y la necesidad de definirse respecto de ella. Esta preocupación por reconocer la especificidad de lo escrito respecto de lo oral y del escritor respecto del orador atraviesa toda la serie abordada.

3 La armonía

Es, tal vez, en la tensión que recorre las artes de escribir entre dos de los atributos asignados tradicionalmente a la escritura, la claridad y la armonía, donde se exponen con mayor nitidez las dificultades en abordar el texto desde una perspectiva que deje de lado la producción oral: “La armonía y la fuerza pueden alterar con frecuencia el orden de la construcción de la gramática particular *siempre que* la claridad no padezca”, dice Fernández de Agüero, p.90. Y Hermsilla: “*nunca se sacrifique a lo grato del sonido la claridad, la precisión, la energía, la concisión y la naturalidad del estilo*”, p.278, donde se enuncian los atributos valorizados por el pensamiento ilustrado.

20 Ver al respecto: Noé Jitrik, *Los grados de la escritura*, Buenos Aires, Bordes-Manantial, 2000.

La mayoría de los textos define la armonía siguiendo la tradición retórica: “La armonía consiste en cierta elección y colocación de las palabras de que consta la sentencia, de forma que resulte *grata al oído y fácil a la pronunciación*”, dice Jovellanos, p.117. Hermosilla va a señalar: “Dos cosas hay que considerar en la armonía de las cláusulas, 1º el *sonido o modulación agradable* en general, sin expresión o imitación alguna; 2º la disposición artificiosa de los *sonidos*, para que expresen o imiten alguna cosa”, p.276. Los ejemplos los suministran los géneros que pueden ser declamados: la poesía o la oratoria. De allí la regla que propone Jovellanos, donde la armonía corresponde también a la adecuación entre sentimiento y palabra:

“La regla general que sobre esto se puede dar es que el poeta o el orador se deje arrebatar cuanto le sea posible del sentimiento que su asunto le excite. Entonces, uno y otro, cuando describe el placer, la alegría y otros objetos agradables, del sentimiento de su asunto pasará naturalmente o con muy poco estudio a emplear palabras de número blando, líquido y corriente. Cuando las sensaciones son fogosas y animadas se valdrá de que tengan *números más vivos y animados*. Finalmente, los asuntos melancólicos y sombríos, ellos mismos se expresarán naturalmente en *medidas lentas y palabras largas*”, p.118.

Las elecciones léxicas e, incluso, la construcción de la frase se presentan como “naturalmente” motivadas por el sentimiento que el asunto provoque en el sujeto y los rasgos —medida, longitud— en la cadena significativa estimularán en el destinatario emociones próximas a las que experimenta aquel. El placer de la sonoridad se completa con el vínculo con los objetos o con los afectos, en un recorrido hacia una concepción cercana a la que sostiene el simbolismo fonético.

El reconocimiento de la voz en la escritura ligada al campo de las emociones no plantea dificultades en los géneros en los que el trabajo sobre el significante los define o constituye un aspecto fundamental de su eficacia, pero cómo abordar la armonía en géneros razonados o explicativos, como la prosa filosófica, la informativa o la pedagógica. No resulta fácil vincular el ethos discursivo, que está asociado con la figura del orador o del poeta, a la escritura “objetiva” propia de otras prácticas sociales donde la claridad de la exposición es decisiva.

En ese esfuerzo por conceptualizar la escritura a partir de los atributos retóricos tradicionales nuestros autores buscan proyectar la armonía sonora en modalidades o géneros no asociados con la oralidad, pero al hacerlo alcanzan efectos no deseados. Hermosilla, por ejemplo, llega a hacer observaciones de este tipo: “Para que nuestra prosa salga numerosa, fluida y sonora es preciso que de tiempo en tiempo, y aún con bastante frecuencia, se encuentren en ella versos de diferentes medidas”, y más adelante para reforzar la afirmación se dedica concienzudamente a separar en versos la primera cláusula del *Quijote*: “En un lugar de la Mancha (primer octosílabo)/, de cuyo nombre no quiero (segundo) / acordarme, no ha mucho tiempo (uno de nueve)” y así sucesivamente. Cierra diciendo: “¡Qué estupefactos se quedarán algunos, al encontrar nada menos que nueve versos en la primera cláusula de *Quijote*. No lo esperaban ciertamente”, p. 284.

Es evidente que el prestigio de las lenguas clásicas con los juegos de colocación que les permiten los casos, e importante en la construcción de una armonía sonora, actúan sobre nuestros tratadistas. Asimismo, la búsqueda de versos en una escritura prestigiosa como la de Cervantes aparece como un camino para valorar las lenguas propias, cuya tradición deben consolidar. Pero, para pensar autónomamente la escritura y atender a la diversidad genérica, la armonía como término persistente e inevitable bloquea la reflexión. Las estrategias de desplazamiento y resemantización dan cuenta de los intentos de desatarlo de la oralidad y abrirlo a una nueva perspectiva sobre el lenguaje escrito. En este sentido los extremos de la serie son significativos porque o se apoyan en las analogías con otros lenguajes o desplazan la armonía al plano de las ideas y dan a la sonoridad un tratamiento diferenciado, incluso textualmente, como punto separado o como apéndice.

Condillac, por ejemplo, después de referirse al efecto de la luz sobre los objetos, dice:

“El arte del pintor reside en copiar esa armonía.

Es así cómo nuestros pensamientos se embellecen mutuamente: ninguno es por sí mismo lo que es con la ayuda de los que lo preceden y lo siguen. Hay en cierta medida entre ellos reflejos que portan los matices de uno a otro; y cada uno debe a los cercanos todo el encanto de su colorido. El arte del escritor es *aprehender esta armonía: es necesario que se perciba en su estilo ese tono que agrada en un hermoso cuadro*”, p.168.

Se opera así un deslizamiento de la armonía de la naturaleza a la del cuadro, de este al pensamiento y del pensamiento al estilo y se establece una equivalencia entre armonía y tono donde ambos se desprenden del campo de los sonidos y se proyectan indistintamente sobre la pintura y la escritura²¹. El juego de la metáfora —hilada, en este caso— que al mismo tiempo expone y anula significados es particularmente productivo, como sabemos, en la construcción de conocimientos pero también es índice de las vacilaciones primeras. Condillac, en su búsqueda de una armonía que neutralice el sema “sonoridad”, apela también a la analogía con el lenguaje del rostro:

“¿Cuál es el rostro más apropiado a la expresión? Es aquel que por la forma de los rasgos y por las relaciones que tienen entre sí, se altera según la vivacidad de las pasiones y el matiz de los sentimientos. Agregue a eso la regularidad, y suponga incluso que en su estado habitual, no muestra más que sentimientos que agradan; usted unirá a la expresión, las gracias y la belleza.

Es lo mismo para *el estilo*: hay que rechazar toda idea baja, grosera, deshonesta; debe ser correcto y plegarse a todo tipo de caracteres; en una palabra, *tiene su modelo en esta acción, que es el lenguaje de un rostro regular, agradable y expresivo*”, p. 283.

21 Al hacer esto último anuncian, en cierta medida, una posterior representación de la escritura donde el dibujo de las letras en el blanco de la página y las distintas formas de textualización se vuelven significantes.

Estos desplazamientos se completan, en Condillac, con la exclusión del cuerpo del texto, del tratamiento independiente del tema de la armonía del estilo y su ubicación como un anexo al que designa “disertación”, donde atiende a los criterios habituales basados en la sonoridad. Parte allí de la armonía musical, expone los rasgos de las lenguas clásicas que se adecuaban a esa armonía y señala las diferencias con el francés, que es “poco apropiado para pintar el movimiento”, que puede en algunos casos “imitar los ruidos” y que gracias a la cualidad de los sonidos puede expresar los sentimientos: “Los sonidos abiertos y sostenidos son apropiados para la admiración; los sonidos agudos y rápidos, para la alegría; las sílabas mudas, para el temor...”. La norma en este caso es vaga:

“En general, *todo discurso es agradable al oído cuando se pronuncia fácilmente*. Hay que evitar la repetición de los mismos sonidos, y sobre todo de las mismas consonantes, de los hiatos, y de todo aquello que hace hacer esfuerzos al que lee. Pero sobre todo esto no hay preceptos para dar a aquellos que no están felizmente organizados; *los otros tienen el oído por guía*”, p. 443.

Como vemos, la lectura que aparece aquí es la lectura en voz alta y las indicaciones tienden a facilitar la pronunciación. Es decir que otra vez la armonía sonora es presentada como atributo de aquellos textos destinados a la declamación. Pero el arte de escribir —y Condillac ha insistido en ello— debe considerar otra armonía que es la que este autor abordó en la parte central del tratado, donde el desplazamiento al que me referí tiene también la función de reconocer las diferencias entre las nuevas lenguas nacionales y las lenguas clásicas y vincular aquellas al espacio de la escritura.

Vicente Fidel López, por su parte, opta por una estrategia en la que separa idea y sonido en el tratamiento de cada unidad de la escritura, y en esto se distancia claramente de su fuente, Blair. A cada unidad que analiza —palabra, frase, período, discurso— la considera como signo de la idea o combinación de ideas o juicios y como sonido o combinación de sonidos. Pero desplaza la armonía del universo de los sonidos y la ubica como atributo de la combinación de ideas:

“La frase tiene un centro, una idea principal, porque la frase debe tener armonía; esta armonía consistirá, pues, en que todas las otras ideas subalternas que componen esa frase, contribuyan a formar la *unidad* del juicio que ella debe expresar”, p.41.

Da, también, un paso más: “Blair llama impropriamente armonía a la cualidad musical del período”. Y luego agrega: “Por muy escogidas que estén las palabras, y por muy sonoras que sean, si están mal dispuestas, nada se habrá echo por la armonía de la sentencia”, p.47. Largas citas de Blair alternan entonces con comentarios críticos que se cierran con el reconocimiento de la diferencia de los “idiomas modernos” “más claros y populares” que los antiguos pero que “se ven privados de las riquezas de la *terminación* y de las libertades de la *inversión*”. Y concluye afirmando la perspectiva de la Modernidad al mismo tiempo que hace una conce-

sión a las representaciones tradicionales: “La claridad i la filosofía an ganado; pero se an rebentado las cuerdas de la lira”, p. 47.

Sintetizando, la tensión entre claridad y armonía expone el problema y la resemantización de la armonía permite pensar la escritura desde otro lugar. En el trabajo de conceptualización el peso de la tradición retórica y, al mismo tiempo, la necesidad de atender a, y valorizar, las lenguas nacionales genera desplazamientos, analogías e, incluso, desarrollos imprevisos. La oralidad rechazada presiona, además, en los espacios más sensibles y con ello nos permite ver el esfuerzo que nuestros autores deben realizar para avanzar en la construcción de una reflexión autónoma sobre la escritura.

Las normas

El discurso descriptivo-prescriptivo de las artes de escribir necesita definir unidades donde pueda aplicarse el instrumental normativo, determinar los aspectos que se deben considerar y, a partir de ello, sentar las bases para la implementación de una estrategia pedagógica.

1- La unidad de la escritura

¿Cuál es esa unidad, en un doble sentido de parte identificable del discurso escrito que pueda conmutarse o combinarse con otras del mismo tipo y de segmento textual cuya articulación interna le asegure cierta autonomía. Palabras, géneros y figuras ya han sido tratados por las retóricas en relación con la sonoridad, la situación, el estilo. La búsqueda de la especificidad de la escritura y la necesidad de abordar un espacio propio llevan a nuestros autores a ingresar por la zona en que las lenguas europeas manifiestan, por la ausencia de casos, una mayor distancia respecto del latín: el orden de las palabras. Pero este orden debe evaluarse en segmentos que puedan desprenderse del texto y ser regulados internamente. Encuentran, así, lo que las gramáticas posteriores van a designar como “oración”.

En la delimitación de la unidad de la escritura las vacilaciones terminológicas son significativas ya que exponen también las dificultades de conceptualización. Se habla así de la *cláusula*, la *frase*, la *oración*, la *sentencia* o el *período*, es decir, esos lugares primeros del discurso que imponen un tratamiento local. La artillería prescriptiva va a aplicarse antes que nada a ellos. Y al hacerlo va a exponer sus diferencias, fundamentalmente, respecto del pensamiento gramatical de su época así como antes lo había hecho en relación con la Retórica. Recordemos que la gramática estaba interesada, en algunas de sus expresiones, por la trabazón lineal de las palabras, por la construcción, por la concordancia y el régimen, pero ajena a esa unidad de la escritura; y, en otras, preocupada por gramatizar la proposición lógica, partiendo siempre de ejemplos contruidos, y no del corpus de los escritores nativos. Notablemente, la oración tal como la va a aceptar la gramática del XIX es pensada, primero, en las

artes de escribir, que se distancian tanto de la retórica latina como de las gramáticas generales y particulares. Lo que para las gramáticas nacionales va a ser el lugar natural de análisis se construye en estos tratados²² que la marcan con la impronta de la escritura: unidad de sentido y autonomía sintáctica entre dos puntos.

Para el análisis de la cláusula²³ (o frase) se apoyarán, en general, en el metalenguaje gramatical pero señalando sus diferencias. En Condillac, por ejemplo, encontramos enunciados refutativos de este tipo: “Los gramáticos le dirán que los adjetivos conjuntivos se refieren siempre al sustantivo que los precede inmediatamente; pero esta regla es totalmente falsa”, p. 70. Así como en relación con los temas abordados antes necesitan, como dijimos, desprenderse de la tradición retórica, en lo central de una reflexión sobre la escritura —la construcción de la cláusula— deben separarse del pensamiento gramatical. En esto recorren un camino habitual: toda búsqueda de un espacio nuevo debe deslindar campos al mismo tiempo que ejercer la crítica sobre los términos que las otras disciplinas le suministran.

Los aspectos de la cláusula a cuya regulación destinan los mayores esfuerzos son los ya señalados: la unidad y el orden de las palabras. En cuanto a la primera, la consigna es neoclásica: no cambiar de escena. Los personajes, la acción y las coordenadas temporoespaciales deben mantenerse y, si eso no ocurre, es conveniente dividirla. Además, se debe considerar tanto el vínculo entre las ideas como el conocimiento previo del lector previsto: “No basta con no hacer entrar en una frase más que las ideas que pueden naturalmente construirse en ella, habrá además que examinar hasta qué punto puedan ser extrañas al lector. Cuanto más difícil resulte aprehenderlas, menos se las debe hacer entrar en una misma frase”, p. 596. La ubicación de las palabras, por su parte, más libre en la oralidad ya que la entonación permite superar las posibles ambigüedades, debe ser más estricta en los textos escritos. El principio es afirmado reiteradamente por Condillac: se debe tender a la mayor ligazón entre las ideas. De allí que se deba ser muy cuidadoso con la ubicación de relativos, adverbios y conectores. Respecto, por ejemplo, a la colocación del adverbio, Blair señala:

“Con respecto a los adverbios sucede, que como en la conversación el tono y énfasis con que los pronunciamos muestran generalmente su referencia, y fijan claramente el sentido; adquirimos el hábito de esparcirlos vagamente en el tenor de un período. Pero en los escritos, donde el hombre habla a los ojos y no al oído, debe ser más cuidadoso; y enlazar los adverbios con las palabras que califican, de manera que a primera vista presenten sin duda alguna la intención del escritor”, Blair, pp.275-276.

22 Jean-Pierre Seguin (*L'invention de la phrase au XVIIIe siècle*, Lovaina-París, Editiond Peeters, 1993) afirma, al referirse al *Art d'écrire* de Condillac: “... il est clair que c'est dans la phrase, en qui l'art de la prose a trouvé son unité de mesure, son emblème, son mythe ».

23 Opto, en general, por el término “cláusula” porque me parece que expresa mejor la situación de frontera entre campos disciplinarios distintos, particularmente entre Gramática y Retórica

“Hablar a los ojos” y “a primera vista” definen el dispositivo enunciativo de la escritura con las dos figuras del escritor y del lector, en esa comunicación diferida donde la vista y no el oído interviene. La construcción de la cláusula es esencial para que ese tipo de comunicación pueda cumplirse exitosamente. El orden de la escritura es, en primer lugar, el orden de la cláusula y allí se despliegan con seguridad las normas. Hermosilla, por ejemplo, va a determinar:

“Cuando los complementos que siguen al verbo son poco más o menos de la misma extensión su orden es el siguiente: 1º el objeto o como se dice en gramática el acusativo; 2º el término, o gramaticalmente el dativo; 3º los complementos indirectos o refiriéndonos a las lenguas que tienen declinación el ablativo (...) Mas si alguno de ellos fuese más largo que los otros se dejará para el último”, p.253.

La regulación de la unidad y el orden de la cláusula es encarada con energía y con una rigurosidad que asombran, evidentemente porque en ellas buscan con insistencia la unidad y el orden de la escritura.

2- La reformulación correctiva

Para resolver la distancia entre los ejemplos y la norma se opta por corregir los textos de autores consagrados. Condillac, Hermosilla, Blair se detienen en mostrar cómo los escritores reconocidos escriben mal, con lo cual desacralizan la escritura literaria. Pero, luego, dan un paso más: los reformulan aplicando sobre ellos la nueva normativa. A veces, incluso, presentan antes la reformulación para que resulte más evidente la oscuridad, la ambigüedad, el desorden o el descuido del original.

Hermosilla, por ejemplo, arremete contra Cervantes. Analiza la frase: “En resolución él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio”. El gerundio “leyendo” —señala— “está mal colocado: 1º porque parece que se refiere a la frase adverbial ‘de claro en claro’ y 2º porque separa del verbo ‘pasaban’ el sujeto y la modificación, que en esta expresión deben ir unidos para formar la frase entera ‘pasarse las noches de claro en claro’, lo cual es una especie de fórmula” Sigue analizando el fragmento y finaliza con la reformulación que lo deja satisfecho: “Se enfrascó tanto en su lectura, que embebido en ella, se le pasaban las noches de claro en claro y los días de turbio en turbio”.

Ningún escritor se salva de esos juicios valorativos que buscan reducir la distancia entre normas y textos queriendo resolver en el espacio del discurso la relación compleja entre escritura literaria y normativa y la necesidad de abrir la escritura a las nuevas prácticas sociales, políticas, educativas o vinculadas al desarrollo de los medios gráficos. El disciplinamiento de lo escrito es encarado confiadamente por el pensamiento ilustrado, para el que poner orden es un requerimiento estatal ineludible —a cuya posible arbitrariedad no es sensible— y que se asienta en la racionalidad de la legislación: “No es hacerles un servicio a

los genios liberarlos del sujetamiento al método: este es para ellos lo que las leyes son para el hombre libre”, Condillac, p. 343. Hermosilla, por su parte, opera un deslizamiento de la racionalidad moderna a la razón como sinónimo de cordura: “...siendo las reglas las decisiones de la sana razón, preguntar si debemos observarlas, es lo mismo que preguntar si cuando hablamos o escribimos debemos hablar como racionales o como locos; y nadie sostendrá que debemos delirar”, p.472. Esta confianza en las normas expresa la particular relación entre saber y práctica, dominante en la Ilustración. La práctica es el espacio donde se aplican directa y técnicamente conocimientos autónomos adquiridos por el saber, que debe ser amplio y crítico. Esto implica, como señala Lucien Goldmann que la práctica no es considerada “una actividad creadora en el sentido propio y estrecho del término ni es capaz de incidir sobre el contenido de la verdad y transformar cualitativamente al hombre y a la sociedad”²⁴.

Para “escribir la lengua con propiedad y estilo” (Blair) y alcanzar en este último claridad y carácter (Condillac) son necesarias, entonces, las normas, pero también la aplicación y el trabajo. Blair señala que “el que imagina que puede coger esto únicamente por el oído o al vuelo o adquirirlo con la lectura de alguno de nuestros buenos autores se verá defraudado en sus esperanzas”. Las instituciones educativas que se crearán o afianzarán en el siglo XIX a medida que se amplíe el sistema serán las encargadas de controlar a través de un trabajo escolar intenso la internalización de las normas.

Como hemos visto hasta ahora, la afirmación de una perspectiva propia sobre la escritura llevó a nuestros autores a diferenciarla de la oralidad y, por lo tanto, a distanciarse de la tradición retórica; y la crítica al concepto de armonía fue una herramienta importante. Asimismo, debieron determinar una unidad de la escritura sobre la que se pudiera aplicar rigurosamente el dispositivo normativo y encontraron la cláusula, cuyo reconocimiento y abordaje les permitió separarse de la gramática y postular como procedimiento pedagógico la reformulación correctiva. Pero se plantean nuevos problemas, importantes desde la perspectiva ilustrada: ¿qué es lo que legitima la norma? Y ¿cuáles son los límites de la regulación de la escritura?

Justificación del dispositivo normativo

Imbuidos de la racionalidad moderna, los tratadistas deben fundamentar, entonces, la opción de regular las prácticas escritas, necesaria para la formación de los nuevos letrados. De allí, que desde distintas perspectivas busquen dar razón de su empresa.

1- El disciplinamiento de la escritura y la formación de los letrados

Como esbocé al comienzo, para que la escritura superara la posición subordinada que tenía en las obras retóricas fueron necesarias transformaciones sociales que expusieran la

24 Lucien Goldmann, *La Ilustración y la sociedad actual*, Caracas, Monte Avila, Colección Prisma, 1968.

peculiaridad de la comunicación escrita y la necesidad de atender a ella: la extensión de la lectura silenciosa que imponía una textualización más cuidada, la ampliación del número de alfabetizados que hacía posible una comunicación social diferida, el aumento de la circulación del material impreso que permitía construir identidades colectivas a partir de las lecturas compartidas, y la valoración del acceso a la cultura escrita como llave de la movilidad social y de la democratización. Además, la ampliación progresiva del aparato estatal con el ingreso de funcionarios provenientes de sectores sociales no tradicionales y la multiplicación de las prácticas políticas asignaron a la enseñanza de la escritura un lugar privilegiado ya que se consideraba que aseguraba la publicidad y transparencia de los actos y una regulación social más impersonal. Sin embargo, las artes de escribir cuya normativa estaba destinada a esas nuevas prácticas sociales y a esos nuevos sectores se apoyan, notablemente, como vimos, en modelos y ejemplos literarios que tratan de acercar al ideal de una prosa que instruya, clara, sencilla y económica.

La conciencia de que deben atender a los géneros insertos en las nuevas prácticas sociales se muestra en la concepción de escritura literaria que atraviesa los textos. Esta es amplia —a lo largo de la serie se abrirá progresivamente a más géneros— y privilegia la figura del letrado, que en realidad es el destinatario de los tratados en las modalidades que adoptará en el siglo XIX. Al respecto es interesante la definición de composición literaria que suministra Hermosilla porque en ella el destinatario del dispositivo normativo es presentado como fuente que legitima la delimitación del campo:

“De esas alocuciones que piden particular atención unas se hacen de viva voz y otras por escrito; unas en prosa, y otras en verso; y se dividen como se verá a su tiempo, en un gran número de clases; pero todas ellas se comprenden bajo la denominación genérica de *composiciones literarias*. Se les da este nombre, porque para ser perfectas, exigen, cuando son de extensión considerable, que su autor sea lo que llamamos un hombre de letras, es decir, un hombre que haya cultivado su talento natural con el estudio y la lectura”, p. 28.

A la formación de los futuros letrados, surgidos de las clases que se han impuesto en la escena histórica y que integrarán el aparato del estado nacional, se dirige la regulación de la escritura que proponen estas obras.

2- La dimensión ética de la comunicación escrita

Las artes de escribir ilustradas son poco sensibles a los cambios históricos y van a tender a afirmar la atemporalidad del sistema normativo. Hermosilla, que en este como en otros temas no duda, afirma: “El arte de hablar es una colección o serie de principios verdaderos, inmutables, y fundados en la naturaleza misma del hombre, los cuales nos enseñan lo que debemos hacer, y lo que nos es preciso evitar, para hablar de la manera más acomodada al fin

que nos proponemos”, p. 26. Sin embargo saben que, como dice Condillac, “el arte de escribir es un campo de disputas” sobre todo cuando los principios no se basan en “el carácter de los pensamientos” sino en el gusto, es decir, en “nuestros hábitos de sentir, de ver, de juzgar, hábitos que varían según el temperamento de las personas, su condición y su edad”, p. 143. La heterogeneidad del universo social, en este caso, limita el dogmatismo normativo.

Nuestros ilustrados son conscientes del hecho de que deben justificar el imponer reglas a la práctica individual. Lo fundamentan, entonces, en una ética de la comunicación escrita, que impone el respeto al lector. El límite en las transformaciones del orden de palabras, por ejemplo, está dado por la necesaria claridad expositiva. El lector no debe verse perturbado ni siquiera momentáneamente. Aquello que altera al lector exigiéndole un esfuerzo interpretativo va a ser calificado como vicioso.

Condillac muestra con insistencia el límite de la aceptabilidad en la escritura. Toma así una oración y altera el orden de los constituyentes para mostrar cuál es la transformación no deseada y las razones de ello. Expone el orden directo, en el cual los modificados preceden a los modificadores —“Los filósofos no han podido descubrir la naturaleza del cuerpo”—; acepta “Los filósofos no han podido del cuerpo descubrir la naturaleza”; y considera una trasposición contraria al principio de ligazón de las ideas “Los filósofos no han podido descubrir del cuerpo la naturaleza” porque separa el objeto del verbo, “naturaleza” de “descubrir”, p. 48. Más allá de los interrogantes que plantea el ejemplo, lo interesante es observar cómo las operaciones parafrásticas permiten abrir el abanico de posibles construcciones en un punto de la cadena, optar en función del entorno (“...en la secuencia discursiva la elección no es nunca indiferente”, Condillac, p.29) y rechazar algunas de ellas a partir del criterio de aceptabilidad que se legitima en el ojo y no en el oído del otro. El escritor debe evitar provocar equívocos momentáneos aunque se resuelvan con el segmento siguiente: “queremos que un escritor sea claro, y queremos que lo sea sin trabajo. La belleza de las construcciones depende siempre del orden de las ideas; y el lector se fatiga con los esfuerzos de un escritor porque los comparte”, Condillac, p. 78.

El mayor vínculo o ligazón entre las ideas es el principio que guía también el armado del “tejido discursivo”:

“...el tejido se forma cuando todas las frases construidas en relación con lo que precede y lo que sigue, se sostienen unas a otras por las ideas en las que se reconoce la mayor ligazón.

Aquí hay dos inconvenientes que deben ser evitados: uno es detenerse sobre las ideas que el espíritu suplirá fácilmente; otro es dejar de lado ideas intermedias, que son necesarias para el desarrollo del pensamiento”, Condillac, p.287.

El reconocimiento de la importancia discursiva de la elipsis y el modelo del discurso razonado cercano a la demostración remiten, por cierto, a un tipo particular de textos cuya función es informar o instruir.

A un lector poco entrenado se destinan, asimismo, las operaciones de limpieza que se encuentran en la mayoría de las artes de escribir: excluir los elementos innecesarios para la comprensión, “purgar” de paréntesis el escrito, “cortar” lo superfluo en la oración. En algunos casos la limpieza es, también, para no generar efectos de sentido no deseados. Hermosilla da normas al respecto cuando se refiere a la energía de las cláusulas. Como ejemplo podemos citar: “Limpiarlas de toda palabra inútil, es decir, que no añada algo al sentido. Estas pueden ser compatibles con la claridad y la unidad, pero debilitan las cláusulas y las hacen lánguidas y arrastradas”, p. 262.

Condillac insiste en la consideración del lector cuando se refiere a unidades amplias:

“En todo discurso hay una idea por la cual se debe comenzar, otra por la que se debe terminar, y otras por donde se debe pasar. La línea está trazada; todo lo que se separa de ella es superfluo. Ahora bien, uno se separa insertando cosas extrañas, repitiendo lo que ya ha sido dicho, deteniéndose en detalles inútiles. Estos defectos, si son frecuentes, enfrían el discurso, lo enervan, o incluso lo oscurecen. *El lector, cansado, pierde el hilo de las ideas que no se ha sabido hacerlo evidente: no entiende más, no siente más, y las mayores bellezas tendrán dificultades en despertarlo de su letargo*”, p.326.

El interés por el lector reemplaza al interés de las retóricas por el auditorio, pero aquel es presentado como un receptor pasivo o cuya actividad interpretativa es limitada y al que hay que evitar inquietar. Un orden de la oración que atiende al vínculo entre las ideas y que excluya agregados innecesarios facilitará la tarea de ese lector. Ahora bien, más allá de esta ética de la comunicación escrita planea la necesidad para la elite dirigente de controlar la participación de otros sectores y de determinar los modos de lectura legítimos. De allí el interés de la siguiente observación de Fernández de Agüero: “La escritura multiplicada y sobre todo la impresa es el mayor preservativo contra las tempestades fácilmente excitadas por la elocuencia en especial por la popular”, p. 18. Como vemos, el discurso ético ancla aquí —como en otros casos— en la política.

3- *Dispositivo normativo y Estado nacional*

Vicente Fidel López, en el cierre de la serie, va a cuestionar la eficacia, en el proceso de aprendizaje individual, de las normas, aunque las exponga, y va a acentuar el aspecto formador de la práctica y la incidencia del talento de cada sujeto. Su rechazo a las reglas es significativo: “De nada o de mui poco valen las reglas abstractas: para aprender a construir buenas frases no basta, por cierto, echar en la memoria tal i cual número de principios; es preciso entregarse con paciencia a buenas i escojidas lecturas y darse a la práctica de escribir. No ai más regla que leer y practicar, practicar i leer”, p. 41. Y en otro momento agrega “¿Cómo se obtiene esto?... Con talento, con lecturas bien meditadas, i con práctica constante. Tres cosas

que por desgracia no se alcanzan con reglas, sino a fuerza de trabajo individual o de dotes naturales”, p.45. El peso del Romanticismo se manifiesta en Vicente Fidel López no solo en sus reticencias respecto de la efectividad de las normas sino también en que, al contrario de los otros casos, los ejemplos literarios que sirven de ilustración a los fenómenos no están sometidos a manipulaciones. Por otra parte, expone una notable sensibilidad a lo diverso que lo lleva a orientar al lector respecto de los autores que pueden servir de modelo para variados estilos, modalidades y géneros.

Sin embargo, todo tratado que tome por objeto la escritura no puede dejar de atender a la dimensión normativa propia del género. Aquellos que adoptan la mirada del Romanticismo, al elaborar un texto destinado al sistema educativo²⁵, deben también expedirse acerca de la posibilidad de regular el espacio de lo escrito y deben dar razones que lo justifiquen. Pero no lo hacen ni desde el discurso pedagógico ni desde la ética de la comunicación escrita sino desde la perspectiva del Estado nacional que al mismo tiempo deben construir y legitimar. Para ellos, las normas sobre la escritura son normas sociales y como tales deben ser consideradas, más que como saberes que el individuo adquiere y que actúan sobre su desempeño. De allí el interés que tiene Vicente Fidel López, donde la relación entre normas y literatura se resuelve gracias a una analogía entre código y nación:

“Entre la Retórica y la Literatura ai las mismas diferencias qe entre un Código y una Nación: la Retórica es un Código real respecto de la Literatura; i por esto es qe necesita tener una suficiente intelijencia de las cosas, para no aplicar a una Literatura nueva y contemporánea una Retórica envejecida o arrancada al polvo de los siglos pasados; lo que sería tan perjudicial y absurdo como el intentar a toda costa tener siempre sometido un pueblo a leyes viejas (...), p. 27.

La crítica corresponde a las artes de escribir ilustradas, aunque utilice el término amplio de retórica, que aplicaron un dogmatismo neoclásico ajeno a la sensibilidad romántica y a la eclosión, en el espacio europeo, de nuevas modalidades de escritura literaria. La solución no está, entonces, en suprimir las normas sino en establecer otras que atiendan a los cambios producidos. Así como la revolución política liberó al pueblo de la nación de las viejas ataduras y le permitió asumir su soberanía y establecer a partir de ello una legislación renovada, las normas deben subordinarse a la producción escrita resultado, a su manera, de una revolución literaria. Esto implica, además, invertir la relación entre práctica y norma dominante en la Ilustración:

“De todo esto resulta de una manera evidente la diferencia radical qe separa a la *Literatura* de la *Retórica*, i qe coloca a ésta en una categoría inferior respecto de aquella; así como un Código es también inferior a la *soberanía nacional* qe lo estableció i qe queda siempre en pié para reformarlo cuando se llegue a sentir la necesidad verdadera de acerlo”, p. 27”.

25 López fue, además, profesor de Retórica en el Instituto Nacional de Chile, en 1842.

Esas nuevas normas, sin embargo, van a conservar un núcleo estable, así como el Estado nacional mantiene modos de regulación social de etapas anteriores. A ese núcleo López lo naturaliza:

“La Retórica, lo mismo que los Códigos, encierra verdades absolutas y verdades relativas: las primeras se fundan en la naturaleza constante de la especie humana, i las otras, en la naturaleza variable y progresiva de las ideas que influyen sobre la inteligencia: de modo que en Literatura, lo mismo que en Lejislación, se necesita *sostener i variar* a la vez; *conservar i progresar*”, p.27.

Los principios que guían al conservador y estable Estado chileno²⁶, posterior a la etapa de la Independencia, donde López se desenvuelve, se proyectan finalmente sobre el espacio de las Letras. *Sostener i variar, conservar i progresar* son los principios que han guiado también la acción sobre la normativa ortográfica. El texto de López expone en la ortografía reformada²⁷, aprobada por la Universidad de Chile en 1843, el gesto político de construir la nación en la lengua escrita, para lo cual se instauran nuevas normas que consideran las transformaciones del español americano. Las reglas acerca del discurso escrito deben tener la misma orientación: en este caso, atender progresivamente a los cambios producidos en el campo literario.

Observaciones finales

Al estudiar la serie de las “artes de escribir” reconocimos la incidencia de las transformaciones materiales (nuevos soportes y modos de difusión de la cultura escrita), políticas (construcción de los Estados nacionales) y sociales (ampliación de los sectores que deben alcanzar un dominio de lo escrito) en el desarrollo de una reflexión autónoma sobre la escritura. Los textos normativos, destinados a la enseñanza, en los que el pensamiento ilustrado se desplegó, si bien debían abrirse a los nuevos requerimientos, no podían eludir la tradición retórica. De allí la tensión entre las antiguas representaciones del discurso escrito y las nuevas.

Las obras exponen, además, la compleja relación que entablan con el campo literario. Aunque globalmente sea privilegiado en la ejemplificación, los fragmentos de escritores consagrados son objeto de múltiples correcciones y manipulaciones tratando de que discursivamente se acerquen a la prosa informativa prevista para los textos de divulgación, escolares y científicos y para los periodísticos. La intensa polémica con el Romanticismo, a pesar de que

26 Ver al respecto: Ana María Stiven V., *La seducción de un orden*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2000.

27 Lidia Contreras ha analizado detenidamente la reforma en *Historia de las ideas ortográficas en Chile*, Santiago de Chile, Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos, 1993; y *Ortografía y Grafémica*, Madrid, Visor, 1994. Me referí a la reforma desde una perspectiva glotopolítica en: “La Reforma Ortográfica Chilena”, *Lingüística Interdisciplinaria - Lecturas XI* (“Escritura y oralidad”), Buenos Aires, Ed. Cursos Universitarios, 1991.

su blanco aparente sea el Barroco, solo puede resolverse, en un texto prescriptivo, desde otra legitimación que la de la autoridad literaria cuestionada: la ética del lector o la que el Estado nacional impone. En el cierre de la serie considerada se optará por esta última: las reglas de la escritura son como las leyes, corresponden a un momento de la sociedad y regulan sus prácticas, por ello deben ser respetadas; sin embargo, tienen la posibilidad de variar porque están inscritas en la historia.