La frase

Lluís Pastor

P08/88028/01653

UOC
Universitat Oberta de Catalunya
www.uoc.edu

Índice

Introducción 5

Objetivos 6

1. El tiki-taka 7

2. Tiki-taka 2 9

3. ¿Cómo burlar al minotauro? 11

4. El camino de Pulgarcito 13

5. El acordeón y otros ejercicios sobre la longitud de las frases 16

6. El índice de bruma 19

7. Esos locos con esas locas fórmulas 21

8. Coja las riendas del texto 25

9. Una etapa ciclista de montaña 27

10. Un verbo más, un sustantivo menos 29

Introducción

Los textos se conciben y en ese momento el autor busca ideas para su construcción. Estas ideas se ordenan y aparece la estructura del texto: la guía que va a permitir que el autor no se pierda en su itinerario intelectual. Pero los textos también se redactan, y para redactar hay que tener herramientas que permitan convertir las ideas en párrafos y frases.

Pero para hacer frases hace falta conocer la fórmula magistral que permite concatenar palabras hasta el siguiente punto. Para llegar a la solución, el módulo propone los conceptos de *tema* y de *rema*, la información conocida y la información nueva de una frase. Con estos conceptos el escritor puede determinar qué tipo de solución quiere aplicar a cada una de sus frases.

Otra cuestión de importancia vital en el momento de construir frases es determinar el grado de claridad que tiene cada una de ellas y, en su conjunto, la claridad que tiene un texto. Para avanzar en esta cuestión, el módulo proporciona distintas herramientas que permiten a quien analice un texto determinar su nivel de claridad. Y esto, claro está, tiene mucho que ver con el tipo de público que vaya a tener cada uno de los textos que hagamos.

Finalmente, el módulo analiza el concepto de ritmo y facilita orientaciones para estimular que el público siga leyendo un texto que le hayamos preparado.

Objetivos

1. Facilitar al estudiante un sistema de análisis y de construcción de frases.

2. Facilitar al estudiante herramientas para que pueda determinar la claridad de un texto.

3. Proporcionar orientaciones sobre qué tipo de variables inciden en el ritmo de las frases.

1. El tiki-taka

Escribir no es redactar. Escribir, se ha visto, es idear, planificar y redactar. Y ahora que toca redactar, ¿qué mueve la redacción? ¿Qué es redactar? No es sólo acumular palabras de manera secuencial, aunque orgánicamente acabe siendo eso. Los profesores nos repiten que en la redacción lo mejor que podemos hacer es construir frases que respondan a la estructura de sujeto más verbo más predicado. Pero se nos olvida, porque no entendemos por qué. Son más claras, dicen, pero seguimos sin entenderlo.

Yo tengo mi propia regla de redacción y sólo requiere que se entienda lo que quieren decir dos palabras: tema y rema. Al principio de la redacción están el tema y el rema. Redactar es combinar el tema política oracional[1], la información que el lector ya conoce, con el rema, la información que es desconocida para el lector y que la frase le descubrirá. Las frases avanzan combinando tema y rema, como un equipo de fútbol que se pasa la pelota con facilidad, tuya-mía, tuya-mía, tiki-taka, tiki-taka. La combinación de tema y rema es el política tiki-taka[2] de la redacción. El tema sedimenta lo que el lector ya sabe, el rema le da nueva información para que la frase avance. Tema y rema dosifican la información en las frases de un texto y ese movimiento de ida y vuelta zurce las palabras a las frases y las frases entre sí. La construcción de tema y rema describe la confección de las frases de un texto.

(1)Incorporo el adjetivo *oracional* al concepto tema para distinguirlo del uso de la palabra *tema* como idea central de un texto.

(2)El tiki-taka es el modo en el que se describe, en el periodismo deportivo, la manera en la que fluye el dominio del balón en un equipo que sabe jugar bien al fútbol.

Nada más hace falta si sabemos que las frases se construyen mezclando el tema oracional con el rema, en ese orden. ¿Por qué hay que colocar primero el tema? Porque el tema es la información conocida y sitúa al lector. El tema es la batea a la que se agarra el rema para que las corrientes de la lectura no se lo lleven. El tema debe ir al principio para poder vincular la información nueva que proporcione el rema a algún hecho que resulte significativo para el lector. En la frase, "El Barça es un equipo que sobrevive con una dignidad pasmosa[3]" el rema "es un equipo que sobrevive con una dignidad pasmosa" sólo es significativo si se conoce previamente el tema "el Barça" y se sabe que es un equipo de fútbol de elite mundial. Si hay alguien en el planeta que desconozca lo que es el Barça, la frase resulta irrelevante puesto que no le dice nada. Es justo lo que sucede en el inicio de este artículo firmado por Ramón Aymerich[4]. El artículo comienza así: "Rita Spikings posa frente a su casa en Alicante". ¿Quién es Rita Spikings? No lo sé. ¿Cómo quiere alguien que me interese lo que cuenta si no sé a qué se refiere? Si no sé de qué va el tema de la oración, el resto no me interesa[5]. Si no hay un tema en la oración todo es rema, todo es nuevo y el lector no sabe dónde puede vincular la información nueva.

(3)La Vanguardia, 16 de febrero, pág. 55.

(4)La Vanguardia, 16 de febrero, pág. 64.

(5)Y en este caso, el propio articulista utiliza este desconocimiento sobre quién es Rita Spikings para intentar atrapar la atención del lector, puesta en la primera frase del primer párrafo.

Otro caso. Así comienza una noticia de la sección de Economía de *La Vanguardia*: "La cadena hotelera Express by Holiday Inn está en venta". La periodista que la escribió conoce que hay que facilitar un tema antes de proporcionar el rema. Por esta razón, aclara que Express by Holiday Inn es una cadena hotelera. No sabemos qué significa la marca, pero el lector sí tiene conciencia de lo que es una cadena de hoteles. Después de esta frase el lector puede seguir leyendo –o no– con total conocimiento de causa. Qué distinto hubiera sido dar sólo rema: "Express by Holiday Inn está en venta". ¿Qué es Express by Holiday Inn? ¿Cómo sé que me puede interesar?

Por lo tanto, la combinación básica para redactar oraciones es tema-rema, información conocida-información nueva. Ésa sí es una fórmula que se memoriza fácilmente, puesto que se entiende. Se entiende, desde luego, más que el dogma sujeto más verbo más predicado. Pero es que ¿acaso esta recomendación es falsa? No, sólo que es menos significativa que el tema-rema. Pero rasquemos la carcasa de lo tradicional. Habitualmente el sujeto es la cosa o la persona que se conoce, es decir, el tema. Y el predicado es la información nueva que se facilita respecto a este sujeto o la acción que realiza. Esto quiere decir que ambas fórmulas vienen a decir lo mismo. Lo que pasa es que en una se entienden las causas de la construcción (tema-rema) y en la otra hay que creérsela porque lo dicen los mayores. Por cierto, los mayores que formularon la explicación del tema y del rema fueron los lingüistas del Círculo de Praga.

Esta organización oracional de tema y de rema es lo que hace que teóricos de la lengua y profesores de lengua inglesa coincidan. Por un lado, De Beaugrande y Dressler afirman: "Ya que la tendencia natural de los comunicadores es fijar un punto de orientación antes de presentar material nuevo o sorprendente, el nivel de informatividad tiende a elevarse hacia el final de las cláusulas o de las oraciones". (1997: 129) La *informatividad* alude a lo mismo que el concepto información nueva y el punto de orientación remite al tema oracional. El profesor de lengua, William Strunk, propone un consejo más práctico: el lugar en la frase para las palabras que el escritor desee realzar es usualmente el final de la frase. Este final de la frase también apunta al lugar en el que reside la información nueva, ese espacio prominente que reserva Strunk para la palabra clave de la oración.

2. Tiki-taka 2

Imagine un teatro, a oscuras, antes de empezar la función. El telón se abre y suenan unos compases musicales. Reina en la escena el negro. Los ojos se preparan para la sorpresa. De pronto, un foco ilumina uno de los rincones del escenario. ¿Adónde miran los ojos? Al rincón iluminado. Bajo el foco, una maceta con flores. La luz se apaga y la mente espera que la guíen de nuevo. Ahora el foco se enciende en el centro de la tarima y la luz inunda la figura de una bailarina. ¿Qué ha pasado en esos primeros segundos del espectáculo? La luz de los focos que se han encendido ha orientado la mirada del público. La luz de los focos ha dominado la narración. Ha marcado hacia dónde tenían que mirar los ojos de los espectadores y cuándo tenían que hacerlo.

Lo mismo sucede en los textos, en las frases. El lector espera que primero aparezca el tema de la oración y luego que a este tema se le vincule un rema, una información nueva. Y así, en esa rutina de presentación de informaciones, las frases van fluyendo. Pero quien redacta puede generar una sorpresa en el lector. Como el foco que se encendía en la oscuridad para orientar la mirada hacia el espacio iluminado, el rema puede aparecer donde no se lo espera para focalizar esa parte de la oración. Si la información nueva aparece alguna vez antes de la información conocida el efecto que se logra es parecido al que conseguía crear el foco del teatro en la oscuridad del escenario. Esa aparición de la información nueva antes de la información conocida se llama focalización y el nombre no nos sorprende. Pero sí hay que tener en cuenta que la aparición de un elemento que no proporcione información conocida al principio de la oración siempre es significativa. La operación es bien sencilla: sólo hay que situar el rema en posición temática y el lector salta sobresaltado. "No volverá a jugar en Barcelona..." ¿quién, quién? "...el astro brasileño". Y al situar el rema en la posición que el lector esperaba el tema lo que se está rompiendo es el orden nuclear de la frase (sujeto más verbo más predicado). Y se construye una nueva frase con el orden modificado: verbo más predicado más sujeto. Y esto, ¿no era una herejía? Sí, pero ahora sabemos por qué. La focalización –también llamada tematización– sorprende porque modifica la posición de la información nueva y de la información conocida, pero no se puede utilizar habitualmente porque el efecto sorpresa puede mudar fácilmente en desconcierto. Ésa es la razón por la que se desaconsejan los hipérbatos, porque truecan las posiciones de la información esperada. Y eso hay que hacerlo en contadas ocasiones.

¿En qué ocasiones puede resultar conveniente utilizar la tematización? Cuando la información conocida no sea necesaria, puesto que todo el mundo la da por sabida. A la muerte del dictador español Francisco Franco muchos diarios titularon en su portada: "Ha muerto". No hacía falta reproducir el tema oracional –la información conocida– puesto que el dictador era la única persona pública que centraba el interés por su estado de salud. Cuando el efecto que

se consigue con la tematización es superior al efecto que se logra con el orden habitual de disposición de la información en la frase, este recurso resulta interesante.

3. ¿Cómo burlar al minotauro?

Construir oraciones es dosificar la información que requiere el lector de la mejor manera posible. Al tema de una oración le sigue el rema, como hemos visto. Y el rema de esta oración, por ejemplo, se convierte en el tema de la siguiente. Luego, la tercera oración incorpora un nuevo tema oracional y propone un nuevo rema para este tema. Esta dosificación de la información hace avanzar cada frase y también hace avanzar la relación de unas frases con otras hasta salir del laberinto que es todo texto.

Ahora bien, en alguna parte del texto puede aparecer un tipo de dosificación muy peculiar. En ese caso, la progresión temática puede parecer que se empantana o, al contrario, la información nueva que proporcionan las frases afectadas puede avanzar a una velocidad supersónica. Si hemos encontrado alguno de estos síntomas en el texto es probable que estemos delante de una progresión temática de tipo constante o de una progresión temática de tipo lineal.

¿En qué consiste la progresión temática de tipo constante? En una progresión temática de tipo constante el mismo tema oracional se mantiene durante algunas oraciones. Sería el caso siguiente: "El presidente del Gobierno ha anunciado una batería de medidas para paliar la sequía. El presidente Rodríguez Zapatero ha propuesto a sus homólogos que se ponga en marcha una política de transvases en el marco de la Unión Europea. Y el presidente español también ha anunciado la construcción de nuevas plantas desalinizadoras". En las tres oraciones se mantiene el mismo tema oracional (el presidente del Gobierno, el presidente Rodríguez Zapatero y el presidente español) y en cada una de ellas se ofrece un nuevo rema. Si realizáramos un esquema de esta situación el resultado sería: Tema1-rema1. Tema1-rema2. Tema1-rema3.

Este tipo de progresión se llama constante puesto que el tema se mantiene constante durante varias oraciones. Cuando se cruza este tipo de oraciones parece que el texto se arrellana y no avanza. Entonces, ¿por qué se aplica? Por la extrema claridad que confiere al tema sobre el que se está tratando. ¿Alguien ha dudado de que estas oraciones giran sobre la acción de gobierno del presidente Zapatero?

En el extremo contrario está el recurso de la progresión temática de tipo lineal. En este caso, sucede que la información avanza a todo trapo en pocas frases. Si se modificaran las oraciones anteriores para lograr una progresión lineal el resultado podría ser el siguiente: "El presidente del Gobierno ha anunciado una batería de medidas para paliar la sequía. La sequía este año 2008 en España ha sido la más importante de los últimos 60 años. Lo lamentable es que en estos 60 años no se ha puesto en marcha una política de gestión del agua para situaciones de escasez". La primera oración es la misma que en el caso anterior.

Pero la segunda recoge el rema de la anterior y lo convierte en su tema oracional (la sequía). La operación que se produce en la tercera oración es la misma: el rema de la segunda oración se convierte en tema oracional de la tercera (los últimos 60 años). Un esquema de lo dicho plantearía un tema1-rema1 en la primera oración, un tema2 (que es un rema1 reconvertido)-rema2 y un tema 3 (antes rema2)-tema3.

Esta progresión provoca que la información avance mucho linealmente: en tres oraciones se ha pasado de hablar del presidente Zapatero a la gestión del agua. ¿Cuándo se recomienda? Cuando interese dar mucha información y que no sea demasiado significativa, puesto que se pierde claridad.

El segundo elemento que resulta clave para entender cómo se construyen las frases tiene que ver con el tipo de puntuación que se usa. Hay que tener en cuenta que las frases pueden avanzar sumando palabras y separando las estructuras internas con comas (o puntos y comas) o que las frases pueden avanzar a costa de los puntos. Si se opta por el punto como solución de puntuación las frases serán más cortas, más claras pero con menos recorrido. En cambio, si se opta por la solución de otros auxiliares gráficos distintos al punto, forzosamente las oraciones serán más largas. El estilo de puntuación clásica utiliza todos los signos de puntuación que requiera cada frase del texto. Hay que tener en cuenta que para utilizar los signos de puntuación hay que conocer cuál es el uso indicado para cada uno de ellos. Los signos de puntuación son el equivalente a las marchas en un coche: existen para que tengamos una conducción del texto óptima.

Un caso aparte es el de la puntuación enfática. Este tipo de puntuación sustituye cualquier otro signo por puntos. Al realizar esta acción inmediatamente las oraciones se convierten en microoraciones: "No tenía tiempo. Apenas veía nada. Sólo pensaba en terminar". El énfasis que proporciona este recurso se basa en que esta segmentación exagerada proporciona un máximo de claridad al lector. De nuevo, es como si un foco iluminara esta parte del texto. Y el lector se siente atraído. Sólo por un momento. Luego se cansa.

4. El camino de Pulgarcito

La coherencia se lograba, como se ha visto, en el ámbito de la idea. El texto debía surgir a partir de una serie de ideas precisas y ordenadas. Las relaciones entre estas ideas conferían al texto una constitución granítica, más rocosa cuanto más coherente fuera su trama. En cambio, ¿qué es la cohesión? La cohesión son las pistas que el autor del texto va colocando en el interior de las frases y entre las frases para que el lector no se pierda y avance en su interpretación. Podría decirse que la coherencia es al texto y a la relación entre ideas, lo que la cohesión es al párrafo y a la relación entre frases y entre los propios párrafos. Esa función molecular ha provocado que los lingüistas De Beaugrande y Dressler hayan afirmado que con el término cohesión se quiere destacar la función que desempeña la sintaxis en la comunicación. (1997)

Como en el cuento, las migas de pan sirven para que el lector no se pierda. Una miga conduce a la siguiente en un recorrido de principio a fin. ¿Cuáles son los mecanismos que consiguen que el lector siga de frase en frase el itinerario marcado por el escritor? Los mecanismos hacen mención a dos tipos de operaciones fundamentales: la repetición y el vínculo. En el caso de la repetición es como si fuéramos encontrando las migas en el camino. Ante la duda seguiríamos el camino en el que viéramos la siguiente miga de pan. En el caso del vínculo, el autor se encarga de marcar el camino con señales (una indicación de color sobre la corteza de algunos árboles, un letrero de madera) que, aunque austeras, clarifican por dónde hay que transitar. En el texto, la operación de repetir la llamaremos referencia y la operación de vincular la llamaremos conexión.

En la referencia, un elemento lingüístico B remite a un elemento lingüístico A, que ha aparecido antes en el texto, de modo que el elemento B sólo puede interpretarse a partir del conocimiento de A. Un elemento, en esta operación, remite a otro anterior y esta repetición va cosiendo el texto. Es como si de un elemento surgiera un hilo fino que buscara a un elemento anterior. Si se sigue el símil, sobre el texto irían apareciendo estos hilos que relacionan palabras con otras palabras en una especie de urdimbre que lo traba todo.

Las referencias pueden ser de tipos distintos y se pueden ordenar por el grado de sutileza de la repetición. El caso más evidente es el que muestra la repetición literal de un elemento. Se trata de que un elemento reaparezca tal cual en dos lugares distintos del texto, con las mismas palabras o con expresiones idénticas. En este caso el lector no puede albergar dudas sobre este tipo de recurso y sobre la función que está desempeñando. No obstante, hay que tener en cuenta que si se exagera este tipo de repetición literal de una palabra o

conjunto de palabras desciende el nivel de informatividad de un texto, puesto que se lo satura de tema oracional (la información conocida) en detrimento de nuevos remas.

El siguiente grado de sutileza lo representa la repetición parcial. En este caso, sólo se repite una parte del elemento. Por ejemplo, en un texto cuyas frases citaran al Gobierno francés, una repetición parcial reproduciría sólo la palabra *Gobierno* en la frase o frases siguientes.

Otros casos de repeticiones son los que representan la anáfora semántica, la anáfora pragmática, la anáfora sintáctica y la extensión de referencia. Antes de pasar a ver en qué consisten hay que tener en cuenta que el término anáfora tiene un significado análogo a repetición. La anáfora semántica equivale a utilizar sinónimos para repetir un concepto. Así, en el ejemplo anterior, Gabinete podría convertirse en anáfora semántica de Gobierno. El uso de sinónimos es muchas veces frecuentado para omitir repeticiones abusivas de ciertas palabras. Por ejemplo, en una crítica de una novela, la tentación primera es sustituir *novela*, por *relato*, luego por *libro*, luego por *obra*, etc. La búsqueda de sinónimos para no repetir el término novela puede hacerse cargante para el lector, puesto que descubre que la variación es artificial y que no responde al matiz necesario en cada situación. (Hicks, 1999: 39) En esos casos, la repetición literal resulta una opción adecuada. Aparte de los sinónimos, lo que Daniel Cassany llama cadenas nominativas también muestra un tipo de repetición de carácter semántico. En el caso de las cadenas nominativas se trata de relacionar el léxico de un mismo campo semántico o que mantiene relaciones semánticas y que se ha utilizado para cohesionar un texto. (1999: 81)

En cambio en la anáfora pragmática la sustitución del término se produce a partir del conocimiento cultural del lector. En nuestro ejemplo, el Gobierno de François Fillon se constituiría en anáfora pragmática del Gobierno francés. Si no se sabe que François Fillon es el primer ministro de ese Gobierno resulta imposible establecer la relación. Por fin, la anáfora sintáctica se vale de los recursos sintácticos para marcar las repeticiones. Es, desde luego, más sutil para el lector pero en cambio este tipo de repeticiones infestan los textos. En la frase: "Los franceses saben cuál es el objetivo de la presidencia de Sarkozy". El plural de *franceses* remite mediante esta repetición del plural al artículo *los*, de la misma manera que la desinencia de *saben* remite al sujeto *los franceses*, y así hasta urdir el vasto tejido de las repeticiones sintácticas. Los tiempos verbales en los que se coordina un texto (en presente, en pasado, etc.) también proporcionan pistas cohesionadoras del texto al lector. (Cassany, 1999: 81)

La extensión de referencia se usa para que una frase, un párrafo o una parte considerable del texto se repita utilizando sólo un pronombre. Sería un caso de extensión de referencia sustituir el contenido desarrollado durante tres párrafos por el pronombre *esto* en una frase del tipo: "Esto que acabamos de ex-

plicar". *Esto* sustituye a una porción significativa del texto. Se puede, además, focalizar este pronombre al principio de una frase que inaugure un párrafo y, entonces, la vinculación con lo anterior resulta todavía más diáfana.

La catáfora, en cambio, revierte el sentido de la repetición. Se trata de un elemento que anuncia la presencia de otro elemento posterior. La frase "El ejemplo que después veremos" remite a un elemento que aparecerá con posterioridad. Una catáfora avisa de una repetición posterior, envía el hilo hacia delante y aumenta la expectación del público.

La elisión es tal vez el tipo de repetición más delicado, puesto que muestra cómo la ausencia esperada de un elemento resulta significativa para el lector que la decodifica como la marca de una repetición. En la frase: "Francia envió 5.000 soldados y Alemania, 3.000", la coma entre Alemania y la cifra de soldados enviados muestra la ausencia del verbo, que se entiende porque, como referencia que es, esta elisión va a buscar el verbo *enviar* que ha aparecido anteriormente.

El recurso de la conexión, en cambio, no se fundamenta en la repetición de un elemento, sino en el contacto de dos elementos. Este contacto además siempre tiene un sentido: copulativo o de suma, disyuntivo o de resta, adversativo o de contraste, o condicional o de dependencia. Los conectores suelen ser conjunciones (y, o, pero), locuciones prepositivas (en primer lugar, por esto, etc.) o adverbiales (en adelante, de repente, etc.). Un conector al principio de la frase es un elemento focalizado (o tematizado) que pone en evidencia el vínculo de la frase con la frase anterior. Del mismo modo, un conector al principio de un párrafo pone en evidencia el vínculo del párrafo con el párrafo anterior o con todo el texto desarrollado antes de su aparición.

5. El acordeón y otros ejercicios sobre la longitud de las frases

¿Ha tocado usted un acordeón? ¿Ha sentido cómo se despereza entre sus manos y se estira como si fuera un gato después de la siesta? ¿Luego ha probado a contraerlo como los pétalos de una amapola al anochecer? Eso es lo que podemos hacer con las frases. El ejercicio del acordeón permite tonificar los músculos que alargan y acortan la longitud de las frases. Este ejercicio está basado en otro, descrito por Roche, Guiguet y Voltz, que ellas llaman la bola de nieve. En la bola de nieve, una frase se construye del mismo modo que crece una bolita de nieve que se desliza por la pendiente de una montaña. Al principio la bola no es más que una piedra y unos cientos de metros ladera abajo la bola se ha convertido en una locomotora de varios metros de diámetro. De la misma manera, la bola de nieve textual empieza la frase con una palabra de una letra, la segunda palabra tiene dos letras, la tercera tiene tres; la cuarta, cuatro; la quinta, cinco... y así hasta que su imaginación aguante.

La adaptación de esta bola de nieve para convertirla en el acordeón es la siguiente. Propóngase hacer un párrafo cuya primera frase tiene una palabra; la segunda, dos; la tercera, tres; la cuarta, cuatro; la quinta, cinco y alcance una frase de quince palabras. U obre a la inversa: empiece su párrafo por una frase de 25 palabras, haga que la siguiente tenga veinte, la siguiente quince, la siguiente diez y culmine el párrafo con una frase de cinco palabras y otra de tres o de una. O, puestos a jugar, reproduzca en un párrafo la siguiente combinación: 12, 12, 15, 3, 15, 20. Convierta esta combinación en seis frases que contengan el mismo número de palabras que las cifras que le he propuesto.

¿Qué lograremos con estos ejercicios? Fundamentalmente hacerle consciente de que la claridad de lo expuesto tiene una relación directa con la longitud de las frases. Las frases más largas pueden transportar más información, y suelen hacerlo. En cambio, las frases cortas no pueden transportar información porque en las pocas palabras que las forman apenas se transporta nada. Esto muestra que las frases cortas están para establecer conceptos con claridad. Estará de acuerdo conmigo en que no tiene el mismo efecto decirle a un niño: "Acábate las patatitas y la verdura que te ha preparado tu padre con tanto cariño y deja de charlar y molestar a tu hermanito" que "Come y calla". La primera frase es un tren mercancías de información; la segunda, una locomotora de claridad.

Pero es que, además, la memoria a corto plazo en la que se almacena una frase temporalmente para poder comprenderla tiene un límite. Esta memoria a corto plazo me la imagino como una caja perforada por dos lados y dispuesta sobre una mesa que tiene las mismas dimensiones que el plano de la caja que reposa sobre ella. Por uno de los lados perforados entran las palabras: una, dos, tres, cuatro, cinco... trece, catorce... veinte, y, cuando va a entrar la vigésimo

primera palabra, por el otro lado cae la primera que entró. Cuando penetre la siguiente por el orificio de entrada, saldrá y caerá la segunda por el orificio de salida. La caja tiene un límite y, cuando se rebasa, las palabras que entraron primero se pierden. Ése es el funcionamiento de la memoria a corto plazo. Tiene un límite. Y cuando se supera, porque la oración es muy larga o porque está mal escrita, tenemos que volver al principio de la oración porque nos hemos perdido. El profesor de Periodismo Luis Núñez Ladevéze lo cuenta así: "Se han hecho muchos estudios sobre estos aspectos y, efectivamente, hay una relación, aunque no causal ni estilística, entre oraciones cortas y claridad. Si las oraciones son muy largas la memoria literal, que es muy limitada, se encuentra con el grave problema de que resulta difícil recordar literalmente el comienzo. La fluidez de la lectura, o sea la rapidez y ligereza, dependen de que el lector no tenga que volver a leer lo ya leído para comprender los conceptos complejos o para relacionar unas oraciones con otras porque se hayan desdibujado los nexos en la memoria literal". (1993: 212)

Si quiere, lo probamos. Reproduzco otro ejercicio que permite comprobar la capacidad de la memoria a corto plazo. Cinco personas van a intentar memorizar una frase. Cada una de ellas recordará las palabras dichas con anterioridad y añadirá una palabra nueva. ¿A ver cuántas vueltas podemos dar a este grupo de cinco personas? ¿Empezamos? El. El capitán. El capitán Mac Whirr. El capitán Mac Whirr, del. El capitán Mac Whirr, del vapor. (Primera vuelta.) El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan. El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía. El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una. El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de. El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de esas. (Segunda vuelta.) El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de esas fisonomías. El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de esas fisonomías que. El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de esas fisonomías que, por. El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de esas fisonomías que, por lo. El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de esas fisonomías que, por lo que. (Tercera vuelta.) El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de esas fisonomías que, por lo que respecta. El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de esas fisonomías que, por lo que respecta a. El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de esas fisonomías que, por lo que respecta a las. El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de esas fisonomías que, por lo que respecta a las apariencias. El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de esas fisonomías que, por lo que respecta a las apariencias, era. (Cuarta vuelta.) El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de esas fisonomías que, por lo que respecta a las apariencias, era la. El capitán Mac Whirr, del vapor Nan-Shan, tenía una de esas apariencias... (Patapúm. Atascados se acabó.)

El grupo ha podido almacenar sin errores 21 palabras. Tal vez se hubiera llegado un poco más lejos, pero no mucho más. La memoria a corto plazo es así. Y ni siquiera la prosa perfecta de Conrad encuentra alojamiento en esa sala de visitas del cerebro.

6. El índice de bruma

En 1951 el consultor estadounidense Robert Gunning creó su índice de bruma. El índice de bruma de Gunning pretendía objetivar la claridad o la dificultad –la bruma– de un texto. De hecho, desde 1935 Gunning empezó a preocuparse por la claridad de los textos que se editaban para la educación de los niños. Los educadores poco han cambiado en este último siglo respecto a su preocupación por los problemas de lectura de los jóvenes. Los educadores se preocupan de adecuar los textos para que los niños y los jóvenes puedan entenderlos.

Poco tardó Gunning en darse cuenta de que los problemas que asediaban a los educadores eran también las preocupaciones de los periodistas. El problema sobre la claridad de un texto, defendía con absoluta lógica, era la otra mitad del problema que genera un cierto tipo de escritura. Y Gunning insistía en que la escritura de los diarios vivía día sí y día también en una atmósfera de bruma y de complejidad innecesaria. En 1944, Robert Gunning fundó Robert Gunning Associates, la primera consultora sobre claridad de estilo. La consultora trabajó para medios de comunicación. La contrataban para que mejorara los índices de claridad de los textos de los periodistas. X-A Gunning lo llamaron el diario *The Wall Street Journal*, la revista *Newsweek* y la agencia United Press. Gunning logró en esos medios que los textos se pasaran a leer con menor dificultad. En una escala que determinó, sus clientes pasaron de un nivel de dificultad de 16, vinculada a textos de lectura difícil, a una dificultad de nivel 11, propia de textos dirigidos a públicos generales.

Robert Gunning ideó su índice de bruma para resolver los problemas de claridad de los clientes de su consultora. La fórmula del índice de bruma resulta sencilla de entender y sencilla de aplicar. No es la única. Un centenar de fórmulas que pretenden lo mismo se acumulan en los anales de la investigación sobre la claridad y la legibilidad de los textos.

La fórmula de Gunning se fundamenta en dos cuestiones nucleares para mejorar la claridad de un texto: la longitud de las palabras y la longitud de las frases. A mayor longitud de palabras y frases, más bruma. A más bruma, menos claridad. Gunning propone en su fórmula tres pasos muy sencillos. En primer lugar, averiguar la media de palabras por frase, dividiendo el número de palabras por el número de frases. En segundo lugar, detectar las palabras de tres sílabas o más de bloques de 100 palabras. Este segundo supuesto parte de la base de que las palabras más largas son más complicadas de entender. Y Gunning excluye del grupo de polisílabos los nombre propios y las declinaciones verbales. El tercer y último paso consiste en sumar los dos resultados anteriores y multiplicarlos por 0,4. El número que surge de esta última operación es el índice de bruma de un texto. Si el número que aparece del análisis

de un texto es mayor que el que aparece del análisis de otro es que su índice de bruma es mayor. Un índice de bruma superior a 20 convierte un texto en un paisaje húmedo y desapacible.

7. Esos locos con esas locas fórmulas

Soy un partidario ferviente del índice de bruma de Gunning. No falla nunca. Y, además, el análisis de los dos factores que permiten detectar la bruma, la media de palabras por frase y el número de palabras largas, permite orientar a quien tiene que escribir en un medio de comunicación sobre dónde tiene el problema. Si resulta que la media de palabras por frase supera las 25 palabras, se puede recomendar acortar las frases. Si resulta que en la porción de texto analizada hay 45 o más palabras largas, la solución urgente es buscar un léxico más ligero. Y es que, como decía el profesor William Strunk, la claridad es la señal principal de un buen estilo y para quien considera que escribir es comunicar la claridad sólo puede ser considerada una virtud. (1979: 79)

Robert Gunning propone la fórmula del índice de bruma, pero no es el único teórico que ha intentado establecer mecanismos objetivos para determinar la claridad de un texto. Para cualquiera de los casos que vamos a ver resulta significativo establecer que la claridad de un texto se relaciona con que resulte sencillo leerlo con rapidez y que no requiera un gran esfuerzo de interpretación. La claridad, y me avanzo unas líneas a las conclusiones, tiene mucho que ver, en ese sentido, con la longitud de las palabras, con la longitud de las frases y con la adecuación de las palabras al público al que va dirigido el texto.

Para determinar cuán importante es la longitud de las palabras me remito a la llamada Ley de Zipf (luego Zipf-Mandelbrot). Esta ley determina que las palabras más cortas son más comprensibles puesto que son más usadas por los hablantes. Por otro lado, puede resultar que las palabras más cortas sean menos informativas que las palabras más largas. Para establecer esta ley, Zipf realizó un estudio sobre las palabras más usadas del idioma alemán. Zipf concluyó que las palabras más usadas en alemán no son, contra lo que pudiera dictarnos el prejuicio, las palabras más largas, sino los monosílabos. Esto se explica, según Zipf, porque el lenguaje sigue una cierta "ley de economía del esfuerzo". Los datos que proporciona Zipf (que sigue los trabajos de Kaedmp, que distinguió los siguientes porcentajes del uso del alemán: monosílabos, un 49,76%; bisílabos, un 28,94%; trisílabos, un 12,93%; tetrasílabos, un 5,93%, y pentasílabos, un 1,72%) aseguran una relación entre la claridad y la longitud de las palabras. Las palabras más cortas, según este razonamiento, son las más usadas y acaban convirtiéndose en las palabras más claras o, al contrario, porque son las más claras, acaban siendo las más usadas. En cualquier caso, brevedad es claridad. Ésa es la contribución de Zipf en esta pesquisa y, añado, si a menor longitud de palabra, mayor claridad, es probable que a menor longitud de frase, mayor claridad también.

Dos años antes de que Gunning pusiera en marcha su índice de bruma, Rudolf Flesh recibió un encargo. Rudolf Flesh era un jurista alemán que había mostrado su interés en dictaminar qué texto resultaba más claro que otro. En 1949, como decía, la agencia de noticias Associated Press (AP) encargó a Flesh unas normas de redacción. ¿Cuál era el problema de la agencia de información estadounidense? Tras la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos se había erigido en el coloso mundial y sus periodistas empezaron a ocupar el planeta. De hecho, el movimiento de las agencias de información en general y de Associated Press en particular anticipa la globalización actual. Los periodistas de AP mandaban sus informaciones a la central para que se pudieran repartir entre los diarios y radios que pagaban por recibir noticias de todo el mundo. Pero no todas las noticias se entendían con la misma claridad: la extensión de la plantilla y la incapacidad de controlar y mejorar el aprendizaje de unos periodistas diseminados por toda la Tierra pusieron en alerta a la organización. Hacían falta unas guías para que los periodistas (estuvieran en París o en Jartum) escribieran con mayor claridad.

Flesh encaró el trabajo y proporcionó a la agencia americana una fórmula de facilidad de lectura. La fórmula es probablemente precisa pero resulta engorrosa y poco práctica. El primer paso de esta fórmula era, según Flesh, buscar el promedio de palabras por oración (ya ve, lector, que éste es un principio que se mantiene inalterable). Este promedio debía multiplicarse, paso 2, por 1.015. Por otro lado, paso 3, había que buscar el número de sílabas por cada 100 palabras y multiplicarlo por 0,846 (el número de sílabas hace referencia a la longitud de las palabras). Se sumaban los dos resultados, paso 4. Y se restaba a la suma resultante la cantidad de 206.835, paso 5 y final. Este resultado es el "índice de facilidad de lectura". Este índice tiene una puntuación que oscila entre 0 y 100. Si el resultado se acerca a 100 el texto resulta fácil de leer; si se obtiene un número bajo, el texto cuesta más.

Flesh analizó textos de Mark Twain y quedó contento: su índice de facilidad de lectura es de 77 y concluyó que sus textos son fáciles. El profesor Szigriszt adaptó la fórmula de Flesh a la lengua española. La fórmula de Szigriszt es: P (comprensibilidad) = 207-62,3S-p. Donde S es el promedio de sílabas por palabra y p el promedio de palabras por frase. Según el resultado, el texto se ubica en una escala. Esta escala muestra que un índice entre 85 y 100 determina que un texto sea muy fácil y que puede entenderlo un 94% de la población. Un texto con índice de 75 a 85 resulta fácil y lo alcanza a comprender un 91% de la población. Un texto con índice entre 50 y 75 lo entiende entre un 83 y un 88% de la población. Un índice entre 35 y 50 delata textos difíciles, que entiende la mitad de la población. Y por debajo del índice 35 los textos los entiende un porcentaje minoritario de la población. Según este índice de facilidad de lectura, el penúltimo párrafo que ha leído tiene un índice 83. Fácil. Menos mal.

A los sistemas de detección de legibilidad quiero añadir el método "cloze". Este método consiste en borrar o esconder algunas palabras de un texto. Si el lector logra adivinarlas por el contexto, esto significa que la palabra era previsible. Si

una palabra es previsible es que la frase es sencilla. Cuanto más previsible sea una palabra, más fácil es la frase. Pero también menos informativa, puesto que ya sabemos o intuimos lo que nos va a decir la frase. Por lo tanto, si las palabras son previsibles, el texto es claro. Esto sirve si queremos crear textos claros; la literatura tiene unos movimientos que hacen disfrutar al lector justo cuando el escritor ha ido en dirección contraria. De esa conjunción no previsible de palabras surge el ensalmo de la literatura.

Por otro lado, el lingüista De Richadeau, poco amante de las fórmulas matemáticas, estableció unos principios para determinar la comprensibilidad de un texto. Según él, la claridad aumenta si disminuye la longitud de las frases. La claridad aumenta si las construcciones de las frases son más simples y más próximas a las frases nucleares. La claridad aumenta si la proporción de palabras usuales, cortas, concretas y personales aumenta. Y la claridad aumenta si una persona al leer un texto mutilado por el procedimiento "cloze" le resulta fácil identificar la palabra ausente.

De lo dicho, quiero hacer un inciso especial en el enunciado que propone que la claridad aumenta si la proporción de palabras usuales, cortas, concretas y personales aumenta. Sobre esto hay que tener en cuenta que las palabras abstractas son menos usadas que las palabras concretas y, por lo tanto, menos claras. Es más usual decir que llevaba el cesto lleno de ciruelas que decir que llevaba el cesto lleno de remordimientos. Por lo tanto, el uso de palabras abstractas perjudica la claridad de un texto. A este respecto, se puede afirmar que la prosa de Rilke, por ejemplo, basada en frases cortas, resulta poco clara por su uso intensivo de palabras abstractas.

La claridad de una redacción tiene que ver con la longitud de las palabras empleadas, con que sean mayoritariamente concretas; con la longitud de las frases y con que las palabras empleadas sean previsibles. A este respecto, al índice de bruma de Gunning y a otras fórmulas que se basan en los criterios de longitud de palabras y de frases, les echo en falta un criterio acerca de la predictibilidad de las palabras usadas en un texto. No me conformo con establecer los niveles de claridad de un texto exclusivamente a través del análisis de la longitud de las piezas que lo componen. Podrían completarse estas fórmulas incluyendo el factor de desconocimiento de ciertas palabras. De hecho, el desconocimiento del significado de las palabras que componen un texto es un elemento insorteable para discriminar su grado de dificultad. De este modo, el índice de bruma podría incorporar una operación final que consistiría en multiplicar el resultado por el número de palabras desconocidas por el lector del fragmento más 1 (esta suma final de 1 impide que el resultado, si no hay ninguna palabra desconocida por el lector, sea 0).

Con esta nueva operación lo que se está diciendo es algo de mayor calado que la simple modificación matemática del proceso. Si se incorpora esta modificación se subraya que el grado de dificultad –de falta de claridad– de un texto no es una característica intrínseca del texto, sino que la bruma se sitúa en la

relación entre el texto y el lector. Podría hablarse de un índice de fluidez del texto para focalizar la importancia de la decodificación como un proceso dialógico en el que interviene también el grado de conocimientos del lector.

8. Coja las riendas del texto

Redactar es tomar continuamente decisiones. Y para poder tomar decisiones hay que tener por descontado los conocimientos gramaticales. Quien escribe y quien luego va a leer deben compartir código. Ni la ortografía, ni la gramática, ni las reglas de puntuación deben molestar esa relación. Al contrario, el conocimiento de estos aspectos fortalece la relación entre autor y lector.

La puntuación, en concreto, no debe ser un estorbo en esa relación. La puntuación permite coger las riendas del texto. La puntuación sustituye en el texto escrito la función de la voz y de los gestos. Ayuda a multiplicar los efectos que si tuviéramos al lector frente a nosotros vehicularíamos con nuestra voz o nuestro cuerpo. Ahora elevo el volumen de la voz, ahora hablo más rápido, ahora más lento. Ahora soy más solemne. Ahora señalo con mis manos el objetivo. La puntuación también muestra las distintas unidades que forman una frase; las estructura.

Por esa razón, resulta fundamental saber en qué momento hay que usar una coma, un punto o un punto y coma. La bibliografía en ese sentido es amplia y hay que haberla visitado para reducir las dudas y conocer los usos. Es muy difícil conducir seguro si no sabemos cambiar las marchas del coche.

No obstante, también es cierto que hay unas tendencias en la puntuación. La puntuación, como timón del barco textual, ha variado en función de los cambios que se han producido en la mente del público en cada momento histórico. Con carácter general se puede decir que el 80% de los signos de puntuación utilizados son comas y puntos. Es decir, la coma y el punto son los signos más frecuentes y más importantes. En relación con este dato, hay que señalar que a lo largo de los tres últimos siglos se ha incrementado el uso del punto en detrimento de la coma. ¿Qué quiere decir esto? Que el público reclama que las frases sean más cortas. Si una frase es más larga nos veremos obligados a poner más comas para introducir incisos o para advertir de la presencia de oraciones subordinadas. En cambio, si las frases se acortan, los puntos sustituyen a las comas. Como las comas tienen muchos usos y el punto uno sólo, si no sabe poner comas, ponga puntos. La niebla de su texto se desvanecerá.

Una puntuación clásica, una puntuación que explote todas las posibilidades que ofrecen los auxiliares gráficos, es más rica, claro está, que la que usa sólo puntos y comas. El uso de este tipo de puntuación coincide con el uso de frases más largas y con un estilo más cohesionado. Un uso correcto y variado de la puntuación no excluye que en algún pasaje se fuerce la aplicación exclusiva de puntos. Si sólo se ponen puntos, las frases se acortan irremediablemente y el texto se hace más claro, aunque si se exagera se tornará menos cohesionado; se segmentará. Un uso exagerado de puntos en una serie de frases va a poner en

alerta al lector y este tipo de alertas sólo tienen sentido si realmente queríamos llamarle la atención. Cuando esto sucede, se puede decir que se está empleando un tipo de puntuación enfática. No es enfática porque se utilicen signos de exclamación y de interrogación. Es enfática porque el uso exclusivo del punto, incluso donde deberíamos poner comas, reduce a la mínima expresión las oraciones y llama la atención del lector. Le sacude. Algo raro está pasando. Y con oraciones cortas se multiplica la claridad. Por encima de cualquier otro efecto.

La puntuación regula la extensión de las frases, esos periodos que tienen autonomía sintáctica y que se marcan visualmente con puntuación fuerte (punto) o semifuerte (dos puntos). Las frases largas proporcionan más información pero acaban siendo menos claras. Si su longitud es excesiva incluso pueden hacer que el lector se pierda, por aquello de la memoria a corto plazo. En cambio, las frases cortas aportan menos información, lo que muestra que su objetivo es multiplicar la claridad de lo dicho.

9. Una etapa ciclista de montaña

"Entre los latinos, el ritmo de la prosa era un elemento capital del estilo. Fácilmente podemos apreciar y gozar todavía de las sabias construcciones rítmicas de Cicerón, sus largos y equilibrados periodos de gran aliento, como alimentados por los fuelles poderosos de un órgano. [...] Ritmo más estrecho lleva la prosa narrativa de César; mientras que Tácito, el barroco, se complace en quebrantar la armonía rítmica para sacarle efectos llamativos o expresivos a la prosa." Quien nos recordaba la importancia del ritmo de un texto era el profesor Alonso Schökel. El profesor recuerda la importancia que se le daba en la cultura romana al ritmo de la prosa. Tanto era así que se privilegiaba el final de las frases. Según dónde recayeran las dos últimas sílabas tónicas de la frase se sabía si el ritmo se aceleraba o se ralentizaba y esto permitía multiplicar los efectos rítmicos. Hoy, como entonces, estos efectos se pueden lograr cuidando la posición de las últimas sílabas tónicas de la frase o del periodo y regulando la longitud de las frases. Schökel recomienda aguzar el oído para atrapar los vaivenes del ritmo: "A cuantos deseen formarse su estilo, yo les aconsejo que desarrollen su oído rítmico, que aprendan a dominar la construcción de la frase y periodo para obtener un ritmo fluido. [...] Otro ejercicio fecundo es la lectura en voz alta, a velocidad justa". (1961: 121)

El oído resulta fundamental para manejar el ritmo, para modificarlo, para adecuarlo a la necesidad de cada frase en cada momento. El gran Stevenson también apuesta en tener más ojo, al poner más oído: "Cada frase de cada párrafo, como un aire o un recitativo de música, debe combinar artísticamente lo largo y lo corto, lo acentuado y lo que no está, de un modo que resulte grato a un oído sensible. Y, a este respecto, el oído es el único juez". (2005: 25) E incluso se atreve a dar su propia receta rítmica: la variación, la sorpresa. "Pero el equilibrio tampoco debe ser demasiado notorio y exacto, ya que la regla principal estriba en ser infinitamente variado: en interesar, decepcionar, sorprender y, sin embargo, en recompensar al fin."

Al releer los consejos del novelista Stevenson vuelven otra vez a mi mente –y ya hace tiempo que me acompañan– la recomendación que el periodista Carlos Pérez de Rozas nos daba en sus clases de maquetación. La maquetación –el diseño y puesta en página– de un diario o una revista tiene que ser como una etapa de montaña de la vuelta ciclista, decía. Hay que huir del efecto que producen las etapas en llano. ¿Qué pasa en esas etapas? Pues que los ciclistas van tirando por carreteras durante seis horas al mismo ritmo sin que nada suceda y luego todo el interés se centra en los segundos finales del *sprint*. Si estás en casa mirando la etapa por la televisión, te aburres durante horas sólo para presenciar el único momento emocionante, esos últimos segundos en los que los corredores se desesperan para ver quién llega el primero. En cambio, en las etapas de montaña un suceso emocionante sigue a otro. Ahora suben la

primera cima, una estribación menor que pone en evidencia a los corredores que no andan finos. Ahora la descienden y cada uno busca el mejor lugar para afrontar la segunda subida. Ésta sí que es buena. Los corredores se van quedando. Los buenos se escapan y algunos hacen la goma. Se ve la cara de sufrimiento en sus rostros y en cada segundo le puede cambiar la vida a los deportistas. Cara o cruz. Quedarán fuerzas para seguir o quedarán para sufrir. Ése es el efecto de una etapa de montaña. Todo lo que pase tiene interés y el espectador se queda clavado en su sillón, sin atender a nada más.

Ése era el efecto que buscaba el buen periodista que nos daba clases de diseño y maquetación. Propongo aplicar la metáfora a la escritura: que cada frase incite al lector a empezar la siguiente. A lo Stevenson, recuerde: "Cada frase de cada párrafo, como un aire o un recitativo de música, debe combinar artísticamente lo largo y lo corto, lo acentuado y lo que no lo está, de un modo que resulte grato a un oído sensible. Y, a este respecto, el oído es el único juez." (2005: 25)

10. Un verbo más, un sustantivo menos

En la final de la Champions League se enfrentan Verbo contra Sustantivo. Escoja a quién va a animar. No se puede quedar indiferente porque de lo contrario no disfrutará del espectáculo. Pero antes de escoger, déjeme que le oriente acerca de quién es quién. Como entiendo que soy parcial, reproduzco para empezar una idea del escritor George Orwell, que muchas veces hemos oído repetida pero pocas veces nos han explicado qué significaba. Orwell afirma en un ensayo famoso titulado *Política y lengua inglesa*, escrito en 1946, que nunca hay que usar la voz pasiva donde podamos usar la voz activa. En su recomendación puede ser que haya algo de oído en el sentido de que la voz pasiva ralentiza el ritmo de la oración. Pero lo que es seguro que sí que hay es la consideración de que en la voz pasiva los sustantivos sustituyen a los verbos.

La pasiva pone en evidencia esta tensión entre usar verbos conjugados y usar formas no personales del verbo (infinitivo, participio y gerundio). Si se usan verbos conjugados la oración cobra vida. El verbo es vida (si se me permite adaptar el eslogan de las plataformas antitransvase del Ebro[6]). En cambio si se opta por las voces pasivas, el verbo conjugado se transforma en un participio (una forma no personal del verbo) que, a su vez, multiplica la necesidad de nuevos sustantivos que se incorporan a través de sintagmas preposicionales (por...). Y la carga nominal de la oración crece si se prescinde de los verbos conjugados y se sustituye la voz activa por la pasiva. En este caso, el estatismo del participio sustituye al dinamismo de la acción verbal.

(6)Los manifestantes catalanes gritaban en las manifestaciones: "lo riu és vida" (el río es vida).

Tal como afirma el profesor de Periodismo Núñez Ladevéze (1993), en igualdad de condiciones el estilo verbal suele ser más corto que el estilo nominal. Lo que quiere decir que los procedimientos para alargar la oración nominal son mucho más pesados que los aplicables a la verbal. A este respecto hay que tener en cuenta que la preponderancia de sustantivos obliga a la presencia de nuevos sintagmas introducidos por preposición y esto penaliza las frases. No es lo mismo decir "La nueva carretera que el Gobierno quiere hacer encarecerá los peajes" que "La realización de la nueva carretera por el Gobierno supondrá un encarecimiento de los peajes". El primer ejemplo responde a un estilo verbal, mucho más cercano al que utilizaríamos si explicáramos el caso a un amigo. En el segundo, se ha cambiado ese estilo verbal por uno nominal. Los efectos: la frase se alarga (menos claridad), las palabras se alargan (menos claridad), la variedad que proporcionan las subordinadas se cambia por la acumulación de complementos preposicionales y el ritmo se ralentiza y parece que nos ha dado un ataque de estupendismo, nos hemos engolado y se nos entiende menos. Desgraciadamente, los malos usos de profesores y políticos, entre otros, pueden provocar que suene más serio el estilo nominal. Eso sólo pasa porque se confunde seriedad con falta de claridad y porque estamos acostumbrados a que algunos colectivos de profesionales que se pasan el día comunicando

trasladen al público el esfuerzo por entenderlos. El estilo verbal cuesta más a quien escribe pero resulta más claro para quien lo lee, mientras que con el estilo nominal se produce el caso inverso: todo el esfuerzo se traslada al lector. Mal asunto para quien quiera atrapar la atención y el interés de su público.