

# 13 El uso del lenguaje

Hemos dicho que la novela es una ficción que busca imitar a la vida. Los hechos que una novela narra no son, por lo general, reales, como tampoco lo son sus personajes. Todo el mundo que la novela levanta está en realidad construido únicamente con palabras. No hay bosques, ciudades, personas, habitaciones, no hay sucesos ni sentimientos... únicamente hay palabras.

Traigamos de nuevo a colación las palabras de Mario Vargas Llosa que ya vimos al inicio de este curso:

Esa capacidad [de la novela] de persuadirnos de su «verdad», de su «autenticidad», de su «sinceridad», no viene nunca de su parecido o identidad con el mundo real en el que estamos los lectores. Viene, exclusivamente, de su propio ser, hecho de palabras [...]. Si las palabras y el orden de una novela son eficientes, adecuados a la historia [...] el lector quedará tan sugestionado y absorbido por lo que ella le cuenta que [...] tendrá la sensación de que aquella novela es la vida misma manifestándose a través de unos personajes, unos paisajes y unos hechos que le parecen nada menos que la realidad encarnada, la vida leída.

La capacidad de la novela para persuadirnos y convencernos de su verdad viene exclusivamente de su propio ser hecho de palabras. Por eso las palabras, el lenguaje, son la principal herramienta del escritor. Es mediante el lenguaje como construyes a tus personajes, creas escenas, incorporas puntos de giro o escribes descripciones. El lenguaje es el núcleo de todo, la única forma auténtica que reviste en realidad tu novela. Por eso como escritor debes tener un excelente dominio del lenguaje.

En su *Poética*, Aristóteles advierte: «La tragedia [es] imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado». Reparemos en la condición «en lenguaje sazonado», que pone el foco en que, en una obra literaria, el lenguaje es importante en sí mismo.

También Evelyn Waugh decía: «Para mí la literatura no es un estudio psicológico de personajes, sino un ejercicio en el uso del lenguaje, y eso es lo que me obsesiona».

Al comenzar a hablar de la novela, en el módulo uno, acordamos que la novela es un objeto estético. El disfrute de los buenos lectores viene también dado por la capacidad de la obra para conmover su sentido de la belleza, de lo hermoso, de lo artístico. Y esas «vibraciones estéticas» a las que en algún momento se refiere Vladimir Nabokov se logran en gran medida a través del lenguaje, de las palabras que el escritor elige para componer su obra y de las impresiones que logra suscitar en el lector por su medio.

Ahora bien, como dijo Marcel Proust: «Todo escritor está obligado a crearse su propia lengua». Al menos hasta cierto punto, el novelista debe construir un lenguaje propio que le ayude a poner en pie la historia que ha tramado y el mundo en el que esta transcurre. En especial porque, como apunta James Wood en *Los mecanismos de la ficción*, la literatura, al contrario que otras expresiones artísticas como la música o la pintura, se construye con las mismas palabras que todos usamos a diario.

Las palabras que el novelista utiliza son las mismas palabras que pronunciamos a diario para comprar el pan o responder a un correo electrónico. No hay unas palabras exclusivas únicamente a disposición de los escritores. El escritor no se sirve de un material especial, que el resto de las personas no acostumbra a usar, como hacen los pintores, los músicos o los escultores con la pintura, los sonidos o la piedra. El lenguaje que usan «los millonarios del estilo», como llama Wood a autores como Herman Melville, D. H. Lawrence, Henry James o Virginia Woolf, a los que considera «estilistas lujosos», es el mismo que tú utilizas.

Si nos paramos a pensarlo, ciertamente es sorprendente cómo, con tan solo juntar palabras, se crean imágenes, se levanta un mundo, se da vida a un personaje. Casi podría decirse que es magia.

Nabokov decía que «La literatura se escribe por y para dos sentidos: para una especie de oído interior, capaz de percibir “melodías inaudibles”; y para el ojo que dirige la pluma y descifra la línea impresa».

Es decir, cuando leemos, se pone en juego mucho más que nuestra imaginación, ocupada en proyectar en la pantalla de nuestra mente la historia. También se activa nuestro oído interno, capaz de distinguir el ritmo y la sonoridad de las frases; y nuestros ojos, que descifran la línea impresa y capturan el significado

de cada palabra, siguen atentos las uniones de adjetivos y nombres, sopesan los verbos y siguen las cadenas que forman las oraciones.

La escritura, incluso la de una novela, es siempre una forma de comunicación. El lenguaje es el único modo que tienes como escritor de expresar el mundo. No solo el mundo externo, físico, sino también el mundo interior de sentimientos y emociones que caracteriza al ser humano.

Mediante el lenguaje debes expresar la realidad concreta tal como es. Pero también debes poner de manifiesto mediante el lenguaje su rica, variable y subjetiva naturaleza.

Porque como escritor es probable que busques expresar unas determinadas ideas y puntos de vista, los tuyos. Pero también habrás de expresar la realidad tal como la perciben tu narrador o tus personajes. Todo ese subjetivismo se construye a través del lenguaje, a través de la forma en que lo uses.

Puedes ser descarnado, lírico, parco, prolijo, poético, frío, cálido, austero, exuberante... en función, en primer lugar, de tu estilo como escritor; y, en segundo lugar, en función de las necesidades concretas de la novela que estás escribiendo: según el registro y la atmósfera que sean apropiados para ella.

En este módulo vamos a ocuparnos del lenguaje como recurso literario. No vamos a entrar a explicar cuestiones de ortografía o gramática, aunque, por supuesto, debes dominar el lenguaje a nivel de ortografía, sintaxis y gramática. Cuida bien esos aspectos. La corrección lingüística es una condición imprescindible para escribir. Es básica y se da por supuesta cuando se escribe una novela.

Pero aquí vamos a ocuparnos de la elección de las palabras, el ritmo del lenguaje, su uso metafórico... esos aspectos de la lengua que vuelven literario un texto.

# La palabra exacta

Venimos repitiendo que la novela es un flujo de información, pero también un periódico o un informe sobre el crecimiento de la población mundial son información, sin embargo, no consideramos a ese tipo de textos literatura. Terry Eagleton dice que cuando definimos una obra como literaria nos referimos a que, en ella, lo que se dice debe interpretarse en función de cómo se dice. Es decir, en una novela la forma es tan importante como el fondo. Y, como ya hemos dicho, esa forma está compuesta de palabras. Por eso es tan importante cuidarse de dar con la palabra precisa, la palabra exacta.

Probablemente todos los escritores anteriores se afanaron por buscar las mejores palabras para construir su obra, pero fue Gustave Flaubert quien volvió explícita esa lucha del escritor por dar con la palabra adecuada. En su correspondencia se recoge con frecuencia su obsesión casi patológica por dar con la palabra correcta, *le mot juste*.

¡Qué extraña manía la de pasarse la vida consumiéndose a propósito de palabras y sudando para redondear frases! Hay veces, es cierto, que se disfruta enormemente; pero ¡con cuántos desánimos y amarguras pagamos ese placer! Hoy, por ejemplo, he empleado ocho horas en corregir cinco páginas, y creo que he trabajado muy bien.

Guy de Maupassant decía que para cualquier cosa que se quiera decir, solo existe una palabra para expresarla, un verbo para animarla y un adjetivo para describirla. Y que la obligación del escritor es buscar hasta descubrir esa palabra, ese verbo o ese adjetivo y nunca darse por satisfecho hasta encontrarlos, sin rehuir jamás la dificultad que esto implica.

Julian Barnes, en *El loro de Flaubert*, dice al respecto:

La palabra correcta, la frase verdadera, la oración perfecta están siempre «ahí fuera», en algún lugar; la tarea del escritor consiste en localizarlas por cualesquiera medios que estén a su alcance.

Y también Edith Wharton reflexionó sobre el tema:

Las palabras son las representaciones físicas del pensamiento, y solo empleando estos símbolos con exactitud podrá el escritor ceñirse a su tema con precisión [...] y conferirá a su creación un colorido que el tiempo no borrará. [...] El autor que demasiadas veces se ha contentado con expresar su pensamiento de manera más o menos aceptable ha puesto de una vez por todas un límite a su talento que ya nunca superará.

Por tanto, las palabras, elegir la palabra adecuada, es importante a la hora de escribir una buena novela. Veamos un par de ejemplos que lo atestiguan:

En su novela *Expiación*, Ian McEwan describe un momento de quietud y silencio en un día de verano y termina diciendo: «Los gorjeos líquidos de los pájaros se habían evaporado en el calor».

McEwan elige el adjetivo «líquido» para caracterizar a los gorjeos, Obviamente un gorjeo no es líquido, pero al usar ese adjetivo el autor consigue transmitir esa cualidad de ligereza y liviandad del trino de los pájaros. Además, al elegir el adjetivo «líquido», puede decir que el calor ha evaporado los trinos, creando así una imagen sugestiva en la mente del lector. No son los pájaros los que han dejado de cantar, es el calor el que ha evaporado sus cantos, lo que además contribuye a reforzar la idea de un día cálido de verano.

Por su parte, Tom Wolfe, en *La hoguera de las vanidades*, describe la confrontación entre los jóvenes delincuentes que acuden con determinación a enfrentarse con el Sistema en las salas de un juzgado, solo para descubrir que allí su fuerza y su firmeza son pronto fagocitadas por la burocracia.

Todos los de esa calaña entraban en los tribunales cargados de adrenalina, mostrando sus protuberantes músculos de acero, desafiando a todo el mundo con sus cuadradas mandíbulas, dispuestos a defender el honor y, si era necesario, hasta la piel de sus colegas de los ataques que pretendía infligirles el Sistema. Sin embargo,

al poco rato caían en la somnolencia, el tedio y la confusión. Eran hombres de acción. No estaban preparados para lo que aquella jornada exigía de sus protagonistas, pacientes, largas esperas mientras avanzaba penosamente ese tedioso ir «pasando lista», algo de lo que hasta entonces no habían oído hablar jamás, y teniendo que escuchar toda aquella palabrería atildada, todo aquello de «si se digna obsequiarnos con su presencia».

Wolfe elige con acierto el adjetivo «atildada» para referirse a la forma de hablar del juez. «Atildado» no es un adjetivo que suela emplearse para designar la forma de hablar de una persona, por eso su uso sorprende en primera instancia al lector. Pero de inmediato reconoce que la elección de la palabra es de lo más adecuada; que, de hecho, «atildada» es la palabra exacta para consignar la forma en que un joven delincuente puede percibir las expresiones cuidadas del magistrado que juzga su caso.

Por tanto, usar bien el lenguaje implica, en primer lugar, descender hasta el nivel de la palabra: saber elegir la palabra apropiada para expresar aquello que quieres transmitir. Con este par de ejemplos hemos visto que elegir la palabra adecuada crea pequeños efectos de sorpresa en el lector, así como golpes de placer que le alientan a continuar leyendo. El lenguaje es, por tanto, una de las principales técnicas que el escritor puede usar para «atrapar» al lector, para persuadirle de que siga leyendo, aunque a menudo los autores noveles no lo tienen presente.

Ahora bien, ¿qué es necesario para dar con la palabra exacta? Lo primero, como es natural, es disponer de un vocabulario extenso. No se trata de impresionar al lector usando las voces menos usadas del diccionario. Se trata, como hemos visto, de encontrar la palabra adecuada. Aquella que, en primer lugar, se ajusta a la perfección a lo que quieres transmitir y que, en segunda instancia, te permite crear imágenes que destellen en el texto y llamen la atención del lector.

Como es natural, un vocabulario amplio no se adquiere de la noche a la mañana. Que el vocabulario mejore pasa, principalmente, por leer mucho, bueno y variado; y también por que el tiempo transcurra para que las palabras que la lectura nos enseña se asienten y pasen a formar parte de nuestra habla cotidiana.

En los libros es donde están todas las palabras. Cervantes usó ocho mil palabras diferentes en *El Quijote* y en la versión inglesa de *Orgullo y prejuicio* Jane Austen usa más de seis mil. Imagina cómo puedes aumentar tu vocabulario leyendo.

Haz que tu régimen de lecturas sea variado. Elige autores de todas las épocas, de todos los géneros y de todas las nacionalidades. No te circunscribas a un único género, por mucho que te guste y aunque sea el que tú acostumbras a escribir. Antes bien, ábrete a nuevas experiencias lectoras: prueba con otros géneros, lee poesía y ensayo, relatos, autores clásicos, contemporáneos, desconocidos...

Lee también libros escritos en diferentes lenguas. Cada idioma tiene su propia forma de expresión y de usar el lenguaje y, aunque los leas traducidos, serás capaz de captar esas sutilezas propias de cada idioma. Lo notarás en cuanto te acostumbres a leer prestando atención al lenguaje, y eso mejorará tu vocabulario y tu manera de usar el léxico.

Lee además obras escritas en diferentes épocas. Cada época tiene también su manera de usar el lenguaje, que varía rápidamente con el transcurrir de los años. Lee *La Celestina* y *El Lazarillo*, luego lee a Emilia Pardo Bazán, a Pío Baroja, a Carmen Laforet, a Juan José Millás o José Ángel Mañas... Aprender las diferencias en el registro lingüístico de obras escritas en diferentes periodos históricos resulta fácil y muy instructivo y tu vocabulario se verá enriquecido casi sin que te des cuenta.

Lee también obras de no ficción. Ensayos sobre arte, psicología, alimentación, naturaleza, política, sociología, religión..., biografías, libros de viajes, correspondencia de hombres y mujeres célebres... En los libros de no ficción también vas a encontrar una miríada de palabras nuevas, en gran medida vocabulario técnico y especializado, propio de un lenguaje profesional, que ampliará tu léxico.

Mientras lees, permanece atento a cómo los autores usan el lenguaje, qué palabras eligen, cómo construyen las frases, cómo juegan con ellas creando imágenes y metáforas. No te detengas únicamente en lo que el texto dice, sino que presta atención a cómo lo dice. Recuerda que, de acuerdo con Terry Eagleton es ese matiz el que convierte un texto en una obra literaria. En el lenguaje reside en gran medida el arte.

Es preciso hacer aquí una advertencia respecto a los sinónimos. Cuando un escritor tiene un lenguaje reducido suele echar mano del diccionario de sinónimos para buscar nuevas maneras de expresar una idea, tal vez para no repetir de nuevo una palabra que ya ha usado. Qué duda cabe de que el diccionario de sinónimos es un gran aliado del escritor, pero hay que usarlo con cuidado.

Las palabras, aunque con significados parecidos, pueden tener diferentes matices. Si, por usar un sinónimo, eliges una palabra cuyo significado exacto no conoces porque no forma parte de tu vocabulario habitual, consúltala en el diccionario. Asegúrate de que su significado encaja en la frase en que vas a usarla y que no ha diferencias de matiz que la conviertan en errónea o inadecuada.

Italo Calvino señala:

Como para el poeta en versos, para el escritor en prosa el logro está en la felicidad de la expresión verbal, que en algunos casos podrá realizarse en fulguraciones repentinas, pero que por lo general quiere decir una paciente búsqueda del *mot juste*, de la frase en la que cada palabra es insustituible, del ensamblaje de sonidos y de conceptos más eficaz y denso de significado. Estoy convencido de que escribir prosa no debería ser diferente de escribir poesía; en ambos casos es búsqueda de una expresión necesaria, única, densa, concisa, memorable.

## La construcción de las frases

Las palabras se organizan en frases. Así que tan importante como dar con la palabra exacta es colocar esa palabra en el lugar oportuno y construir una frase que no solo sea correcta a nivel de sintaxis, sino también sonora y expresiva.

James Joyce confesaba a un amigo, mientras escribía *Ulises*, que había trabajado durante todo un día para escribir tan solo dos frases. Cuando su amigo lo achacó a una búsqueda de *le mot juste*, Joyce contestó: «No, ya tengo las palabras, lo que estoy buscando es su orden exacto dentro de la frase». Y ya hemos visto que Calvino habla de frases «en la que cada palabra es insustituible, del ensamblaje de sonidos y de conceptos más eficaz y denso de significado». Por su parte, Truman Capote decía: «Me importa un bledo que me acusen de preciosismo, pero estoy convencido de que se puede estropear una historia si falla el ritmo de la frase [...], o si fallan los párrafos o la puntuación».

En efecto, la puntuación y la sintaxis pueden estropear una historia y por eso merecen toda la atención mientras se escribe. Pero mediante la puntuación también se pueden crear efectos que contribuyan a la elocuencia del texto. Por ejemplo, mediante la longitud de las frases.

A los autores noveles se les recomienda que escriban con frases cortas. Pero si todas tus frases tienen una extensión similar resultará imposible crear esos efectos rítmicos, de aumento o disminución de la velocidad del relato y, por tanto, del ritmo.

Las frases cortas son una excelente manera de transmitir agilidad y rapidez. Por ejemplo, para escribir escenas de vértigo, cuando narras una huida o una persecución, una carrera o cualquier tipo de competición; en general, cuando quieras otorgar preponderancia a la acción.

En *El Señor de las Moscas*, William Golding se sirve de frases cortas para subrayar la tensión que vive Ralph, escondido y aguardando a que el grupo encabezado por Jack le dé caza:

Volvió a enderezarse. Oyó voces en la cima del Peñón del Castillo. Samyeric discutían con alguien. Pero los helechos y la hierba estaban a solo unos pasos. Allí es donde ahora debía ocultarse, junto al matorral que mañana le serviría de escondite.

En otras ocasiones, Golding usa frases cortas para subrayar una idea o pensamiento y, de ese modo, expresar su significado:

Alzó bruscamente la cabeza y escuchó. Había que prestar atención ahora a un nuevo ruido: un ruido profundo y amenazador, como si el bosque mismo si hubiera irritado con él, un ruido sombrío, junto al cual el ulular de antes se veía sofocado por su intensidad. Sabía que no era la primera vez que lo oía, pero no tenía tiempo para recordar.

Romper la línea.

Un árbol.

Escondarse y dejarles pasar.

Un grito más cercano le hizo ponerse en pie y echar de nuevo a correr con todas sus fuerzas entre espinos y zarzas.

En este caso las frases cortas, que además forman por sí solas un único párrafo, resumen las tres opciones que Ralph tiene para huir de sus perseguidores: romper la línea que forman sus hostigadores, subirse a un árbol o esconderse y dejarles pasar.

Las frases cortas también resultan perfectas para representar la forma rápida y encadenada en que las ideas se forman en el pensamiento. Son ideales para los flujos de conciencia.

[...] A ver si me puedo levantar pronto iré a Lambe ahí junto a Findlater a hacer que me manden unas flores que poner por aquí por si acaso él le trae a casa mañana hoy quiero decir no no el viernes es día de mala suerte primero quiero arreglar la casa de algún modo creo el polvo crece mientras estoy dormida entonces podemos tener música y cigarrillos puedo acompañarle primero tengo que limpiar las teclas del piano con leche qué me voy a poner me

pondré una rosa blanca o esas magdalenas de Lipton me gusta el olor de una tienda grande y rica a 7 y 1/2 la libra o las otras con cerezas encima y el azúcar rosado 11 chelines un par de libras de esas una bonita planta en medio de la mesa yo lo sacaré más barato espera dónde fue que las vi no hace mucho me gustan las flores me encantaría tener toda la casa nadando en rosas Dios del cielo no hay cosa como la naturaleza las montañas salvajes y luego el mar y las olas lanzándose y luego el campo tan bonito con campos de avena y trigo y toda clase de cosas y todo el buen ganado por ahí que se le ensancha a una el alma de verlo [...]

En este fragmento del célebre monólogo de Molly Bloom, de *Ulises*, las frases no están puntuadas, pero es fácil darse cuenta de que se trata de frases cortas, que discurren casi diríamos que precipitadamente, para emular así la rapidez del pensamiento humano.

Por su parte, usar frases largas resulta ideal para acentuar la lentitud, la morosidad; por ejemplo, cuando quieras otorgar preponderancia a la reflexión. También puedes usar frases largas para ralentizar la acción e incrementar así la tensión antes de un momento clave o de gran tensión dramática. Las frases largas también funcionan muy bien para reflejar monotonía, hechos repetitivos cuya reiteración desees poner de manifiesto.

Isabel quedó maravillada; nunca se había ofrecido tan directamente a su olfato la blanca flor de la dulzura cultivada. ¡Qué bien había sido educada la niña, se dijo nuestra admirada joven; con cuánto acierto la habían orientado y moldeado; y sin embargo, qué sencilla, natural e inocente seguía siendo! A Isabel le gustaba mucho analizar el carácter y la calidad de la gente, ahondar, como quien dice, en los profundos misterios personales, y le había agradado dudar, hasta ese momento, de si aquel tierno esqueje en realidad no lo sabría ya todo. ¿No sería su extrema franqueza la demostración de un perfecto conocimiento de sí misma? ¿Era una pose

adoptada para agradar a las visitas que recibía su padre, o más bien la expresión directa de una naturaleza sin tacha?

En este fragmento de *Retrato de una dama*, Henry James elige largas oraciones para construir un pasaje en el que Isabel Archer reflexiona sobre la hija del señor Osmond, como una forma de exponer la complejidad de sus ideas y cavilaciones.

Pero, por lo general, y más allá de usos específicos como los que acabamos de señalar, un texto literario no se compone únicamente de frases cortas o de frases largas. Por el contrario, en el texto se mezclan frases de diversas extensiones porque de ese modo se logra crear un efecto rítmico.

Volvamos sobre las palabras de Vladimir Nabokov, que decía que la literatura se escribe por y para dos sentidos: el ojo que descifra la línea impresa y ese oído interior, capaz de percibir «melodías inaudibles». Sí, incluso aunque nadie vaya a leer tu texto en voz alta, el cerebro es capaz de percibir esos cambios en los patrones de las frases y encontrar en ellos la armonía.

Fíjate en cómo lo hace Thomas Bernhard en este fragmento de *Helada*:

El dibujo del papel de su habitación se convertía cada vez más, en el curso de la noche, en un infierno, en el que se desarrollaban escenas horribles entre figuras deformes. A él lo aplastaban hasta llegar el alba. Y ese era el momento en que, por agotamiento y por repugnancia hacia todo y hacia sí mismo, se quedaba adormecido. No dormía. No.

En él, se entremezclan oraciones más largas con otras más cortas. La primera y la tercera frase son largas, pero la segunda tiene una extensión menor. Además, las dos últimas frases (la cuarta y la quinta) son mucho más cortas que las anteriores. De hecho, la última frase, formada por una única palabra, es más breve todavía que la anterior, formando así un interesante *diminuendo*.

Fijémonos en este otro fragmento tomado de *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert.

Las horas se sucedían, pesadas, tristes, interminables, desesperantes, y no contaba sus minutos sino por la progresión de aquella agonía.

Se trata de una oración de cierta extensión, en la que además la acumulación de los cuatro adjetivos ralentiza el ritmo de la frase. Asimismo, en la frase se han elegido con acierto esos cuatro adjetivos que definen las horas: pesadas, tristes, interminables, desesperantes. Con la conjunción de ambos recursos, la frase que se desarrolla con lentitud, gracias a esos adjetivos que parecen gotear, y la adecuada elección de las palabras esa sola oración logra transmitir de un modo inequívoco el lento transcurrir del tiempo.

En general, lo ideal es escribir frases cortas y largas en alternancia para crear efectos rítmicos. De esta forma te aseguras de dos cosas importantes:

La primera es crear un texto musical. Un texto donde la combinación de frases cortas y largas resulte rítmica y agradable. La segunda y fundamental es que escribir frases de distinta longitud es una excelente manera de mantener la atención del lector. Este detecta un cambio en el patrón y enseguida se enfoca de nuevo en el texto.

Al escribir frases cortas o de longitud media permites que el lector descase. Preparándole para una frase larga que será como una larga caricia. Mientras que al escribir frases largas o medias e intercalar de pronto frases cortas es como si un golpe de platillo llamara de pronto la atención en medio de una melodía monocorde.

Por tanto, al escribir, presta atención tanto al ritmo como a la musicalidad de tus frases y úsalos para reforzar el sentido tanto de los pasajes como del conjunto de la obra.

# Las metáforas

Como mencionamos al empezar a hablar del lenguaje, él es la única herramienta de la que dispone el escritor para reflejar una realidad que es cambiante y que, además, es subjetiva.

Mediante la elección de las palabras y el uso del lenguaje cada escritor busca reflejar la particular manera que de sentir el mundo tienen sus personajes, su narrador y, en último extremo, él mismo. Pero como esas «maneras de sentir» son personales, necesitas recurrir a símiles, comparaciones y metáforas que te ayuden a comunicar al otro (es decir, al lector) esa realidad que a él puede resultarle ajena.

El diccionario define metáfora como la «Traslación del sentido recto de una voz a otro figurado, en virtud de una comparación tácita, como en *las perlas del rocío, la primavera de la vida o refrenar las pasiones*».

Pero la metáfora es más que un recurso literario, porque en el fondo es imposible escribir (e incluso hablar) sin recurrir a ella.

Volvamos al fragmento de Thomas Bernhard cuando dice: «El dibujo del papel de su habitación se convertía cada vez más, en el curso de la noche, en un infierno, en el que se desarrollaban escenas horribles entre figuras deformes».

El dibujo del papel de pared como un infierno es una metáfora. Un papel pintado no puede ser un infierno, pero el narrador de Bernhard lo convierte en tal para expresarle al lector el agobio de sus noches en vela.

La metáfora no solo cumple el papel de volver comprensible para el lector el mundo subjetivo que el autor está levantando antes sus ojos, también tiene la función de crear imágenes en la mente del lector que, de nuevo, actúen como un destello que atrapa su atención.

Fijémonos en este par de metáforas tomadas de la novela de Franz Werfel *Una letra femenina azul pálido*: «Las nubes [...] gravitaban bajas e inmóviles con un

color de fundas de mueble sucias» y «Una calma como de franela gruesa reinaba en derredor».

Werfel no usa un simple adjetivo para describir las nubes, ni recurre a un color. No dice que las nubes eran grises, si lo hubiera dicho es posible que el lector pasase por encima de esa descripción, que esta no creara ninguna resonancia. Pero lo que dice es que las nubes eran del color de fundas de mueble sucias. Al hacerlo logra que el lector se detenga un instante a pensar cómo son las fundas de mueble sucias, y, al tiempo, crea una imagen chocante en la mente del lector. porque no ha asociado las nubes a una idea trivial, como podría ser nubes de algodón o de vellones de lana, sino que las ha unido a un concepto inusual: fundas de muebles.

Algo similar sucede con el símil que compara la calma con franela gruesa. La franela es un tejido y, como tal, tiene la cualidad de ahogar los sonidos, de amortiguar las sensaciones. Se nos dice además que la franela es gruesa, luego esas cualidades de la tela se multiplican. El lector comprende lo que el autor expresa al decir «calma como de franela». Y, de hecho, de nuevo se crea una imagen chocante que lleva la atención no solo a lo que se dice, sino también a cómo se dice.

Analícemos algunas metáforas más. En *Bajo las estrellas de otoño*, la primera parte de la *Trilogía del vagabundo*, Knut Hamsun escribe: «¡Gac, gac!, graznan los patos sobre nuestras cabezas... y el espléndido arado sigue surcando el cielo bajo las estrellas».

El «espléndido arado» es la formación en uve que los patos adoptan para volar durante sus migraciones. Esa uve puede compararse con la reja de un arado que surca el cielo. Prestemos atención a la elección del verbo «surcar», que en su primera acepción es «hacer surcos en la tierra al ararla», con él Hamsun ha elegido la palabra justa. Por último, el uso de una onomatopeya, el «gac, gac», que representa el graznido de los pájaros, logra que la imagen sea no ya meramente visual, sino que involucre también al oído. El lector no solo ve a los patos cruzar el cielo, también los oye. Y todo ello ha sido logrado de la manera más literaria, más hermosa posible. Knut Hamsun ha hecho mucho más que describir una bandada de patos cruzando el cielo estrellado.

En *La hoguera de las vanidades*, Tom Wolfe también usa una metáfora. Dos personajes están comiendo en un local de moda cuya decoración es tan oscura y cuya iluminación es tan escasa que el narrador dice: «Y la oscuridad era tan cerrada que incluso Vogel, apenas a medio metro de distancia, parecía un Rembrandt».

Las pinturas de Rembrandt se caracterizan por tener fondos oscuros, sobre los que destacan las figuras de los retratados. Vogel, uno de los personajes, contra el fondo oscuro del restaurante poco iluminado parece pintado por el pintor holandés. Wolfe continúa así la descripción: «Un rostro iluminado, un rayo de luz que daba a su cabeza de abuela una blancura deslumbrante, un destello de camisa bajo la cinta de la corbata..., y todo lo demás sumergido en la negrura». *Esas frases refuerzan la idea de un cuadro de Rembrandt, en el que emerge de la negrura una cabeza de anciano iluminada y un atisbo de camisa blanca.*

En esta metáfora, Wolfe recurre además a la metonimia, que es la figura retórica que consiste en designar una cosa o idea con el nombre de otra con la cual existe una relación de dependencia o causalidad; como en este caso la relación obra/autor. El narrador no dice «parecía un cuadro de Rembrandt», sino sencillamente «parecía un Rembrandt».

Con esta metáfora de nuevo se crea una imagen potente que impacta en el lector. En cuestión de milésimas de segundo su cerebro recuerda cómo es un Rembrandt y puede visualizar de inmediato el ambiente del restaurante y a la figura que emerge de él. Igualmente, la narración produce un destello que captura su atención. Y se ha descrito algo sin caer en imágenes manidas o frases sobre las que el lector puede pasar sin ser impactado.

Como ves, metáforas, símiles y comparaciones contribuyen a darle expresividad y plasticidad a la narración. Convierten algo que podría ser abstracto en una imagen clara en la mente del lector y, cuando son buenas, actúan como llamadas en el texto que llevan la atención a cómo se dice lo que se está diciendo; recordemos que esa importancia del *cómo* sobre el *qué* es lo que distingue a la obra literaria. Las metáforas logran además crear ese efecto de belleza, de obra de arte, que también debe perseguir la novela.

Por todo lo anterior resulta tan peligroso caer en el cliché al usar metáforas.

Un cliché suele ser una metáfora, una imagen o un símil que se ha vuelto tan común por el uso excesivo que ya no aporta ningún significado para el lector. Cuando la metáfora se hace demasiado familiar, se vuelve invisible. Ya no comunica.

Si el narrador de Bernhard dijera que en sus noches de insomnio su cama era como una parrilla candente que le hacía padecer un infierno, la asociación infierno/parrilla candente no chocaría al lector; precisamente porque se suele asociar el infierno con el fuego y los instrumentos de tortura al rojo vivo. Pero que la idea del infierno la encarne un papel de pared resulta menos común. La metáfora es entonces visible y logra comunicar su idea. Además, sirve como recurso para atraer sobre el texto la atención del lector.

Lo mismo sucede con las nubes del color de fundas de mueble sucias, la metáfora de Franz Werfel. Como dijimos, si el escritor hubiera comparado las nubes con algodón o vellones de lana sucia la imagen hubiera perdido gran parte de su fuerza. Si llama nuestra atención es porque no es común equiparar las nubes con fundas de muebles.

Por eso debes tener especial cuidado para no construir tus metáforas a base de clichés, no compares los dientes con perlas ni el cabello rubio con el oro. Esas imágenes funcionaron en su momento, pero ahora son ya enormes clichés.

En su *Curso de literatura europea*, Vladimir Nabokov dice:

Quando decimos cliché, estereotipo, frase trillada pseudoelegante y demás, nos referimos entre otras cosas a que, cuando se utilizó por primera vez en literatura, la frase era original y tenía un intenso significado. De hecho, se convirtió en frase manida porque su significado al principio era vivo, claro y atractivo, por lo que se siguió empleando una y otra vez, hasta volverse un estereotipo, un cliché.

Por eso Nabokov se refiere al cliché como «*trozos de prosa muerta*».

Al construir tus metáforas busca imágenes novedosas que logren ese efecto doble de, por un lado, llamar la atención del lector y, por otro, ser una imagen exacta que consigue que el lector pueda representarse algo concreto.

Pero el cliché no solo atañe a las metáforas, también se da en lo referente a ideas preconcebidas y prejuicios: «las mujeres conducen mal», «los andaluces son graciosos». Por eso, a la hora de plantear los temas de tu novela o de crear tus personajes ten mucho cuidado de no estar haciéndolo desde el lugar común.

## El lenguaje y las atmósferas

Hablamos de las atmósferas y de cómo construirlas en el módulo anterior. Como señalamos entonces al hablar de ellas, el lenguaje es uno de los recursos de los que el novelista dispone para crearlas, quizá el principal. Es la elección de las palabras lo que más contribuye a crear una atmósfera de misterio, de desolación, de jovialidad o de esperanza.

Y lo es gracias al uso de los campos semánticos.

El campo semántico aparece definido en la Wikipedia como «un conjunto de palabras o elementos significantes con significados relacionados, debido a que comparten un núcleo de significación o rasgo semántico (sema) común y se diferencian por otra serie de rasgos semánticos distinguidores».

Es decir, los campos semánticos están formados por grupos de palabras que están relacionadas por su significado. Y precisamente puedes servirte de todas esas palabras que tienen en común su significado para reforzar la atmósfera de tu novela.

Así, si quieres dar una sensación de oscuridad, te servirás de aquellas palabras que pertenezcan al campo semántico de dicha palabra, como «noche», «tiniebla», «tenebroso», «negrura» o «lóbrego». Salpicando tu narración con esta

sociedad de palabras, unidas por su significado, lograrás transmitir al lector de manera inequívoca esa sensación de oscuridad que buscas.

Si por el contrario la sensación que buscas provocar es la de claridad, buscarías palabras de su mismo campo semántico: «luz», «luminoso», «blancura», «resplandor», «brillo». A través de ellas, de su inclusión en la narración, la atmósfera tomaría cuerpo.

Veámoslo con un par de ejemplos.

Volvamos de nuevo a *El desierto de los Tártaros*, la obra de Dino Buzzati, y fijémonos en las palabras que elige para transmitir la atmósfera de vacío, casi de desolación, que caracteriza la novela: «noche cerrada», «desnudo cuarto», «tétricos muros», «completamente solo», «la Fortaleza es melancólica», «vago aire de castigo y exilio», «aquella tierra triste», o «aire húmedo e ingrato».

Mientras que, en *Pepita Jiménez*, Juan Valera describe una naturaleza idealizada como escenario de una historia en la que triunfan la juventud y el amor. Para ello elige palabras que remiten a la belleza y a la alegría. Como «huertas deliciosas», «agua cristalina», «grato murmullo», «estoy encantado», «abrazado y besado», «candor selvático», «hermosos y robustos».

Todas las que acabamos de apuntar, pertenecientes a las novelas de Buzzati y Valera, aparecen, con algunas más de la misma índole, en tan solo un par de páginas. Pero esa densidad se repite a lo largo de las aproximadamente trescientas páginas que tienen ambas novelas. Es la densidad de palabras de un mismo campo semántico la que construye la atmósfera.

De este modo el lenguaje contribuye a crear una atmósfera que, a su vez, subraya el sentido último de la obra.

# El lenguaje y los registros

Cuando en módulos anteriores hablamos de los diálogos nos referimos ya al registro del habla y lo definimos como «el modo de expresarse en función de las circunstancias».

Mencionamos entonces que debes elegir el registro apropiado para tus personajes, en función de quiénes sean estos: lugar de origen, nivel socioeconómico, nivel cultural, educación, profesión, etc.

Por ejemplo, en *Manhattan Transfer* aparece un personaje de origen francés que, como tal, no habla correctamente el inglés. Para marcar su registro, Dos Passos altera las grafías de algunas palabras para señalar así la incorrecta dicción del extranjero:

—Si voy a Atlanta, y espero que no, en seis meses salgo de la *cársel miyonario*... Señor Herf, si necesita usted dinero, basta una palabra... le presto mil dólares. En *sinco años me paga usted y en pas*. Yo le *conosco*.

En *Misericordia*, de Benito Pérez Galdós, se reúne a la puerta de una iglesia una comunidad de mendigos. Galdós procura reflejar el registro del habla de la gente de baja extracción social y poca cultura.

—Como tú y como yo. De mí nada dirán, pues en San Andrés bendito me casé con mi Roque, que está en gloria de la consecuencia de la caída de un andamio. Esta dice que tiene el marido en Celi-pinas y será que desde allá le hace los chiquillos... por carta... ¡Ay, qué mundo! Te digo que sin criatura no se saca nada, no miran a la dinidá de una, si no a si da el pecho o no da el pecho. Les da lástima de las criaturas sin reparar en que más honrás somos las que no las tenemos [...]

Galdós refleja el lenguaje popular añadiendo el «bendito» al santo que da nombre a una iglesia. Alude a la defunción de un hombre diciendo que «está en gloria» y usa el incorrecto «de la consecuencia de una caída» en lugar del correcto «como consecuencia» o «a consecuencia». También usa *Celipinas* por Filipinas, *dinidá* por dignidad y *honrás* por honradas.

Pero, y también hemos hablado ya de esto, el registro afecta a tu narrador.

En primer lugar, y como ocurre con los personajes, el registro variará en función de quién sea tu narrador. Un niño no contará una historia como un adulto, un extranjero incorporará palabras o expresiones en su lengua madre, un hombre del siglo XVIII no se expresa como uno del siglo XX... Pero, además, el registro del habla del narrador puede usarse con fines estilísticos y literarios.

John Barth escribió en 1960 *El plantador de tabaco*. Como la acción de la novela se sitúa a finales del siglo XVII, el autor optó por que su narrador y sus personajes adoptasen el registro del habla propio de la época. Todavía más, procuró imitar los temas y estilos de las novelas escritas en aquel periodo.

En 1670, año último de los servicios de Roxanne, resolví dejar Malden e ir a Londres. En primer lugar, estaba cansado de comerciar; en segundo lugar, no veía ocasión de mejorar mis propiedades tabaqueras; y aunque el Puntal de Cooke es, de cuantos lugares hay en la tierra, el más caro a mi corazón, así como la primera y más grande de mis propiedades, de todos modos me llenaba siempre de congoja vivir como viudo en la casa que había erigido para mi desposada.

El uso de expresiones como «año último» en lugar de «último año», «caro a mi corazón», «la primera y más grande de mis propiedades» o «mi desposada»; la elección del verbo «erigir», en lugar de «levantar»; o el hecho de que los personajes se traten por lo general de «vos» (por ejemplo, en la frase «¿Entonces queréis decir que me enviáis a Maryland?»)... logran que el lector olvide a menudo que está leyendo una obra contemporánea.

James Joyce fue todavía más allá y en su conocida novela *Ulises* usó diferentes registros a lo largo de los dieciocho capítulos que componen la obra. Así, encontramos registros épicos, administrativos, periodísticos, teatrales, bíblicos, médicos...

He aquí un ejemplo de un pasaje en el que usa el registro médico:

El distinguido científico Herr Professor Luitpold Blumenduft ofreció pruebas médicas demostrando que se podría calcular que la fractura instantánea de las vértebras cervicales y la consiguiente escisión de la médula espinal, conforme a las más acreditadas tradiciones de la ciencia médica producirían inevitablemente en el sujeto humano un violento estímulo ganglionar de los centros nerviosos del aparato genital [...]

Mientras este otro es un ejemplo de un pasaje en el que el registro usado es el periodístico (de la época):

El venerable presidente de esa noble orden presidía la sesión y la concurrencia era de notables dimensiones. Después de un instructivo discurso del presidente, magnífica pieza de oratoria pronunciada con elocuencia y energía, tuvo lugar una interesante e instructiva discusión, del acostumbrado alto nivel de excelencia, en cuanto a la deseabilidad de la resurgibilidad de los antiguos juegos y deportes de nuestros antiguos antepasados pancélticos.

Joyce usó el cambio de registros como un juego más de los muchos que incluyó en su novela, pero no fue el primero en hacerlo. Ya Dickens cambiaba el registro con el que hablaba su narrador en *La casa lúgubre* para reforzar el tema sobre el que versara la narración en ese momento o reforzar la caracterización de un personaje. Así sucede con el señor George, un antiguo soldado cuyas apariciones en la novela siempre vienen narradas con un lenguaje de alusiones militares.

Así: «El señor George [...] coge el sombrero y se dispone a marchar contra el enemigo», «cuadra su codo izquierdo con gesto marcial», «sale de la habitación, haciendo resonar en el pavimento las espuelas y el sable que ya no lleva», «hizo un saludo militar» o «Allan Woodcourt no duda de lo que hubiera sucedido si el señor George y el señor Tulkinghorn se hubiesen encontrado en algún campo de batalla». El señor George habla «con precisión militar» o «con cierto aplomo marcial, como si diera su opinión delante de un consejo de guerra».

Las menciones a lo militar o marcial son continuas en cada escena en la que interviene el señor George: se alude a sables y espuelas, campos de batalla, consejos de guerra o marchas contra el enemigo...

Como ves, trabajar de la manera apropiada el registro de tu narrador puede ser necesario cuando escribes novelas ambientadas en otras épocas. Pero también es un recurso interesante que puedes aplicar simplemente como un juego literario.

## El lenguaje y el estilo

Por último, el lenguaje también ayuda a conformar el estilo de un escritor, tu estilo.

Edith Wharton apuntaba que «El estilo es el ingrediente más personal en la combinación de los componentes de los que está hecha cualquier obra de arte». De modo que hablar del estilo es hablar casi de algo inasible o, por lo menos, inefable.

Sin embargo, podemos distinguir el estilo de un escritor —por eso reconocemos una novela de Thomas Bernhard, de Colette o de Virginia Woolf—, del mismo modo que podemos distinguir el estilo de un pintor, por ello reconocemos un cuadro de Picasso, o de un músico o compositor, por eso reconocemos un estudio de Satie.

El estilo no es fácil de describir, pero todos sabemos cuándo lo hay, de igual manera que notamos dolorosamente su ausencia. Y, cuando hay estilo, el escritor tiene una parte importante de su labor hecha en lo referente a persuadir al lector.

El estilo de un autor lo forman diversos elementos, combinados en una receta que es única para cada escritor: las *técnicas* y recursos que usa y cómo los usa, las influencias que ha recibido, su visión personal del mundo y la personalidad con la que se enfrenta a ese mundo, así como su visión propia de la narrativa y de la creación literaria.

Pero el estilo de un novelista también tiene mucho que ver con el lenguaje. Borís Pasternak decía que «en su urgencia por expresarse, [el escritor] utiliza un lenguaje antiguo, el cual se transforma desde dentro en el proceso creativo».

Como ya hemos apuntado al comienzo de este módulo, el escritor usa el mismo lenguaje que cualquier persona, pero lo usa de una manera particular, única. Y eso es en parte debido a su idiolecto.

El término idiolecto se utiliza para designar el conjunto de usos de una lengua característico de un individuo concreto. Cada escritor (cada persona) tiene su propia versión distinta e individual de la lengua que habla y escribe. Dicha versión personal está basada en el vocabulario que el escritor ha ido construyendo a lo largo de los años. De ahí la importancia de tener un amplio vocabulario que ya hemos señalado: cuanto mayor sea tu vocabulario, más rico será tu estilo.

Ludwig Wittgenstein decía: «Los límites de mi lenguaje son los límites de mi mundo». Según esto, cuanto más rico y amplio sea tu lenguaje, más grande será tu mundo. Y como uno de los principales objetivos de la novela es reflejar el mundo, cada una de tus novelas (así como el conjunto de tu obra literaria) se engrandecerán también a medida que acrescieras tu vocabulario.

Por tanto, tu idiolecto se basa en una selección particular del léxico, pero también de la gramática. Puede reconocerse por las palabras y frases que sueles utilizar, como también por los giros peculiares que habitualmente usas.

Pero el idiolecto en el que se basa tu estilo está influido además por muchos otros factores: tu familia, tus estudios, la zona en la que vives y la zona de la que

procedes, tu cultura, tu nivel socioeconómico... Exactamente igual que cuando hablamos del registro de tu narrador o de tus personajes.

Porque el idiolecto se relaciona con tu idioma, pero también con tu dialecto; es decir, la forma en que ese idioma se habla y se escribe en la zona en la que vives o de la que eres originario.

El idiolecto también se relaciona con tu cronolecto. Es decir, con la edad que tienes, así como también con la época en la que vives. Podemos distinguir un texto escrito en el siglo XIX de uno escrito en el siglo XX. E incluso podemos distinguir textos escritos a principios del siglo XX de textos escritos a finales del mismo siglo.

Por último, el idiolecto se relaciona con tu sociolecto. Es decir, la manera de usar el lenguaje y las expresiones propias de la clase social a la que perteneces, que también están influidas por la educación que has recibido, por tu nivel cultural y por tu formación.

Hay escritores principiantes que confiesan no leer para que otros autores no influyan en su estilo. Sin embargo, como ves, tu estilo está influido por múltiples factores. Todas esas influencias se mezclan y se diluyen hasta que se forma algo único cuando se pone en relación con tu forma de ver, sentir y pensar la realidad.

Como ya has podido comprender, el estilo está muy relacionado con las ideas y el pensamiento. De ahí que muchas veces concuerde con el tipo de novelas que escribes, así como con las ideas que subyacen tras tus argumentos.

Comparemos para terminar los estilos de dos escritores: John Dos Passos, de cuya novela, *Manhattan Transfer* ya nos hemos ocupado en este curso; y Henry James, de quien tomaremos de nuevo un fragmento de la novela *Washington Square*.

El ideal de tranquilidad y de retiro elegante, en 1835, se encontraba en Washington Square [...] [Las casas] se erguían a través de una plaza cercada por una valla de madera y provista de abundante vegetación silvestre, lo que acrecentaba su sencilla apariencia rural.

A la vuelta de la esquina se encontraba la zona más distinguida de la Quinta Avenida, que partía de allí con un aire confiado y espacioso en el que se adivinaba un destino prometedor.

*Washington Square* – Henry James

Subió en un autobús de Washington Square. En la tarde del domingo la Quinta Avenida se alargaba rosada, polvorienta, trepidante. Por la acera de la sombra pasaba de cuando en cuando un señor con sombrero de copa y levita. Sombrillas, vestidos de verano, sombreros de paja, brillaban al sol que centelleaba en las plazas, en las ventanas superiores de las casas, y relampagueaba en la pintura de las limusinas y de los taxis. Olía a gasolina, a asfalto y a menta, a polvos de talco, a perfumes.

*Manhattan Transfer* – John Dos Passos

En ambos fragmentos los dos escritores describen casi la misma zona de la ciudad de Nueva York, pero, como habrás observado, las diferencias de estilo son notorias.

Henry James nació en 1843 y solía codearse con la aristocracia. Aunque inconfundible, el estilo de James se relaciona claramente con la época y la sociedad victoriana en las que el autor vivió. Sociedad que refleja en sus novelas de corte psicológico, escritas con largas oraciones de carácter muy descriptivo. La Nueva York de Henry James es una ciudad con rincones que todavía conservan cierto sabor rural. Pero también es la Nueva York aristocrática de los salones de la buena sociedad.

Por su parte, John Dos Passos nació en 1896 en una familia de origen portugués y su ideología estuvo muy cerca del socialismo. Su Nueva York es una ciudad que se moderniza a ojos vista. Es una ciudad «trepidante», que él refleja por medio de un estilo de frases cortas, de estilo casi impresionista. A partir de fragmentos (sombreros, vestidos, taxis, olor a gasolina) crea una imagen completa. El Nueva

York de Dos Passos no se circunscribe además a las clases adineradas. En sus páginas se codean banqueros, artistas y lavaplatos.

De modo que podemos apreciar cómo la época, la ideología y las formas artísticas del momento son algunos de los factores que influyen en el estilo de estos dos escritores, haciéndolos distinguibles y, en cierta medida, únicos.

Finalicemos este módulo dedicado a la importancia que tiene trabajar bien el lenguaje a la hora de escribir una novela con una acertada cita de Constantino Bértolo:

Los buenos escritores lo son porque, aunque pueda parecer lo contrario, no les es fácil decir lo que quieren decir, trabajan contra la resistencia que les ofrece el lenguaje, se resisten a que lo dado escriba por ellos y, en ese juego de resistencias, descubren y aplican su talento.