

11

El tono y  
la atmósfera

FORMACIÓN PARA ESCRITORES

SINJANIA

Hemos logrado que el lector se sitúe en nuestra historia gracias al tiempo y al espacio del que nosotros la hemos dotado; gracias a esos dos recursos hemos construido un entorno reconocible y verosímil, aunque ficticio, en el cual se desarrollará nuestro texto.

Sin embargo, todavía es posible añadir un elemento más para redondear nuestras narraciones: la atmósfera.

La atmósfera narrativa alude al clima emocional, al espacio psicológico, que envuelve a narrador y personajes e impera en el texto. Es decir, atañe a la forma en que la historia se presenta. Pero también atañe de forma inequívoca a la manera en que el lector recibirá la obra.

Julio Cortázar definía la atmósfera como «esa aura que pervive en el relato y poseerá al lector como antes había poseído, en el otro extremo del puente, al autor».

La atmósfera hace por tanto referencia al espacio en el que se sitúa la narración, pero en lugar de centrarse en el aspecto físico (que ya estudiamos en lecciones anteriores), lo hace en el aspecto metafórico.

Para su creación también es necesario recurrir a la descripción y hacer uso de entornos naturales, paisajes, edificios, habitaciones o cualquier otro espacio que sirva de marco a la historia. No obstante, para conseguir una atmósfera determinada habrá que fijarse en las propiedades emocionales de los lugares que se escojan: sus cualidades metafóricas.

Todos los relatos y todas las novelas tienen una determinada atmósfera, pero a menudo esta es de carácter neutro. En realidad, no todas las historias necesitan una atmósfera destacable, pero ciertos temas sí parecen pedirla. Tal es el caso de novelas de misterio o terror, es casi imposible escribir estos géneros sin armar buenas atmósferas. Pero también las atmósferas son básicas en novelas con un fuerte componente nostálgico o aquellas cuyos personajes se encuentran sometidos a una intensa presión que acaba por afectar a su equilibrio psicológico.

La atmósfera, cuando está bien lograda, es quizás, de entre todos los elementos que componen un texto literario, uno de los que resulta más claramente

perceptible para el lector. Mientras que puede permanecer al margen de otros elementos, la atmósfera logra afectarle directamente y consigue que se sienta de manera semejante a como lo hacen los personajes. Por eso es tan efectiva cuando se usa bien.

En pocas palabras, para construir una atmósfera hay que centrarse en la sensación que espacios, ambientes y descripciones pueden provocar en el lector. Y esa sensación se consigue gracias al tono del que nos sirvamos.

# El tono

El tono es a la narración textual lo que la entonación a la conversación hablada; el tono de cada texto es único y debe corresponderse con la intención que la narración quiere transmitir: angustia, alegría, inquietud, incertidumbre, tristeza, regocijo... De él depende que una palabra sea una invitación, una amenaza, un insulto o una alabanza.

Podemos afirmar que, en cierta medida, el tono forma parte del punto de vista del narrador, puesto que se puede decir que representa la actitud emocional que el narrador mantiene hacia el argumento y hacia los protagonistas. Por tanto, el tono juega un papel muy importante en la construcción de la historia, pues esta variará sensiblemente según el acento que adopte la voz del narrador.

El registro de tonos posibles oscila entre la mayor implicación emotiva del narrador a la implicación nula del mismo. Si el narrador aparece implicado emocionalmente en la historia, el tono de la narración vendrá marcado por los sentimientos; pero si el narrador no está implicado emocionalmente en la narración, esta tendrá un carácter expositivo y en ella se ofrecerán hechos concretos antes que emociones.

Un mismo tono puede caracterizar todo un texto, o bien podemos encontrar distintos tonos en una misma narración, adecuándose a las distintas partes de la historia. Pero, en cualquier caso, es necesario reflexionar sobre qué tono

debemos imponer al texto para alcanzar nuestros fines y trabajar sobre él. Para ello, debemos prestar siempre atención a lo que la narración exige, asegurándonos de que texto y tono se corresponden, se identifican, se unen; si logramos esto, la calidad de nuestra narración aumentará de manera incuestionable.

La correspondencia entre tono y narración se produce, una vez más, gracias al lenguaje. Puesto que es necesario ajustar el tono a las características de lo que estamos contando en cada momento concreto de la narración, debemos adecuar las palabras a aquello que queremos transmitir.

Para ello debemos, en primer lugar, comprender con seguridad cuál es la situación que estamos narrando: por ejemplo, si se trata de una situación solemne, o si por el contrario se trata de una situación trivial, para encauzar por ahí el lenguaje del que nos serviremos para representarla.

Pero el tono de la narración vendrá también dado por otros aspectos, como es la relación del protagonista con su realidad: ¿es una relación de superioridad, de inferioridad, de indiferencia, de miedo, de sumisión?; ¿cómo interacciona el personaje con su entorno?; ¿qué vínculo le une al resto de personajes?; etc.

A continuación, vamos a repasar algunos tipos de tonos. Son solo una muestra para comprender lo variado que estos pueden ser y dar algunas pinceladas acerca de cómo se construyen. Sin embargo, es importante que tengamos en cuenta que, a parte de los ejemplificados, hay muchos otros tonos: nostálgico, opresivo, sentimental, íntimo, coloquial y un largo etcétera.

Encontramos un **tono humorístico** en la novela *¡Espérame en Siberia, vida mía!* de Enrique Jardiel Poncela:

La marcha por el pasillo concluyó abriendo una puerta pintada de almazarrón y entrando —Mario primero y el «señor Vicente» después— en una especie de desván repleto de cubas de vino, donde se hallaban reunidos los socios de la Unión General De Asesinos Sin Trabajo.

Eran cuarenta y dos hombres cuyas caras revelaban la ferocidad más inefable, esa ferocidad que solo logra uno encontrar en los rostros de los escritores dramáticos cuando se estrena con éxito la comedia de un compañero. Estaban todos sentados en lo alto de las cubas, con las piernas colgando y las gorras ladeadas hacia el suroeste. En el foro, en una cuba mayor que las demás, reposaba la Junta Directiva, compuesta por un Presidente, un Vicepresidente, un Secretario, cuatro Vocales y dos Consonantes. El Presidente tenía a su vera un bote de «melocotón al natural» lleno de piedrecitas y que, al agitarse, hacía el oficio de campanilla.

Jardiel Poncela se sirve de diversos aspectos para construir el tono humorístico de su narración. El primero es, naturalmente, la situación: una reunión de sicarios —sin trabajo— que se produce en la bodega de un bar. El nombre de la asociación, que imita en clave de humor el de una asociación profesional, también contribuye a la hilaridad: Unión General De Asesinos Sin Trabajo.

Otros detalles contribuyen al humorismo: las gorras de los asistentes «ladeadas hacia el suroeste», la lata de melocotón «al natural» llena de piedras que hace las veces de campanilla o la composición de la junta directiva, que incluye «cuatro vocales y dos consonantes».

Por su parte, algunos pasajes de *Solaris*, de Stanislav Lem, se caracterizan por su **tono académico**, del que el autor se sirve para describir el planeta que da nombre a la novela:

Solaris había sido descubierto casi cien años antes de que yo naciera. El planeta gira alrededor de dos soles gemelos: el rojo y el azul. Durante más de cuarenta años ninguna nave se había acercado a él. En aquella época, se daba por segura la teoría de Gamow-Shapley sobre la imposibilidad de que existiera vida en los planetas de estrellas binarias. Las órbitas de estos planetas varían constantemente a causa del juego de la gravitación alrededor de la pareja de soles. Las perturbaciones que causan encogen y amplían alternativamente la órbita y, si se origina cualquier tipo de vida, esta se ve destruida o bien por la radiación, o bien por el frío

helador. Estos cambios se producen a lo largo de millones de años, por tanto, dentro de la escala astronómica o biológica (dado que la evolución requiere varios cientos de millones, sino billones de años), en un periodo muy corto.

Según los cálculos iniciales, se suponía que Solaris se acercaría al cabo de quinientos mil años a la distancia correspondiente a media unidad astronómica de su sol rojo y, transcurrido otro millón de años, caería en su ardiente precipicio.

El tono académico de Lem se construye, en parte, porque el fragmento es expositivo e impersonal, simplemente aporta datos objetivos. Pero, además, usa conceptos técnicos y científicos como «órbita», «estrella binaria», «gravitación», «radiación», «escala astronómica o biológica», «evolución» o «unidad astronómica», que presuponen ciertos conocimientos por parte del lector. También imita al lenguaje académico al citar una teoría científica: la teoría de Gamow-Shapley.

Daniel Defoe, por su parte, opta por servirse de un **tono solemne** en su famosa obra *Robinson Crusoe*:

Me urgió a que me fijara y me diera cuenta de que los estados superiores e inferiores de la humanidad siempre sufrían calamidades en la vida, mientras que el estado medio padecía menos desastres y estaba menos expuesto a las vicisitudes que los estados más altos y los más bajos; que no padecía tantos desórdenes y desazones del cuerpo y el alma, como los que, por un lado, llevaban una vida llena de vicios, lujos y extravagancias, o los que, por el otro, sufrían por el trabajo excesivo, la necesidad y la falta o insuficiencia de alimentos y, luego, se enfermaban por las consecuencias naturales del tipo de vida que llevaban; que el estado medio de la vida proveía todo tipo de virtudes y deleites; que la paz y la plenitud estaban al servicio de una fortuna media; que la templanza, la moderación, la calma, la salud, el sosiego, todas las diversiones agradables y todos los placeres deseables eran las bendiciones que aguardaban a la vida en el estado medio; que, de este modo, los hombres pasaban tranquila y silenciosamente por el mundo y

partían cómodamente de él, sin avergonzarse de la labor realizada por sus manos o su mente, ni venderse como esclavos por el pan de cada día, ni padecer el agobio de las circunstancias adversas que le roban la paz al alma y el descanso al cuerpo; que no sufren por la envidia ni la secreta quemazón de la ambición por las grandes cosas, más bien, en circunstancias agradables, pasan suavemente por el mundo, saboreando a conciencia las dulzuras de la vida, y no sus amarguras, sintiéndose felices y dándose cuenta, por las experiencias de cada día, de que realmente lo son.

Este fragmento, serio y grave, tiene cierta actitud moralizante mientras describe las bondades de quienes se conforman con una fortuna media. Para ello alude a las virtudes de una vida tranquila, a la búsqueda de la paz y la felicidad por medio de una existencia que rehúya la ambición. Y se sirve precisamente de palabras como «calamidades», «desastres», «vicisitudes», que opone a «paz», «plenitud» y «deleite»; o «vicios», «lujos» y «extravagancias», que contrapone a «templanza», «moderación», «calma». De este modo crea el contraste entre los modos de vida indeseables y el que deberíamos seguir.

Por último, analicemos el **tono irónico** del que sirve Laurence Sterne en su novela *Vida y opiniones del caballero Tristram Shandy*.

En el mismo pueblo donde vivían mis padres habitaba el cuerpo delgado, erguido, maternal, notable, bondadoso y anciano de una partera, quien con la ayuda de un poco de sentido común y algunos años de plena dedicación a su menester (para el que no confió demasiado en sus propias fuerzas y sí mucho en las de la naturaleza), adquirió una reputación no despreciable en el mundo. Ese *mundo*, para mejor informar a su Señoría, no va más allá de un pequeño círculo de cuatro millas inglesas de diámetro, sobre poco más o menos, inscrito en el del mundo de verdad. En él, la vivienda campestre, donde vivía esta buena señora ya anciana, formaba el centro.

El narrador de Sterne —el propio Tristram Shandy— se muestra irónico ya en el modo de describir a la partera de la que habla: «habitaba el cuerpo delgado, erguido, maternal, notable, bondadoso y anciano de una partera»; no la define como ser humano, sino como un cuerpo de determinadas características. Y aunque señala que la mujer alcanzó reputación en su mundo, añade acto seguido que ese mundo no abarcaba más de cuatro millas. La mordacidad del narrador de Sterne no alcanza solo a la partera, pues la usa también al referirse a sí mismo e, incluso, al propio lector de la obra, al que alude sin cesar (como en este caso, cuando le llama «señoría»).

Como podemos apreciar con estos ejemplos, la elección del tono narrativo suele vincularse al tipo de tema de la narración, así como a la forma en que dicho tema se quiera exponer. Así, el humorismo de Jardiel Poncela, la solemnidad del narrador de Defoe o el tono académico del de Lem.

Sin embargo, una posibilidad que dota de gran expresividad a la narración es la que resulta del contraste entre el tema planteado y el tono utilizado. Tal es el caso de Sterne, que parodia así las novelas biográficas tan en boga en su época. O es también lo que ocurre, por ejemplo, en el relato de Julio Cortázar «Instrucciones para llorar»: en él, el tema se vincula con la emoción, pero el tono es impersonal, explicativo, al estilo de unas instrucciones de uso.

Dejando de lado los motivos, atengámonos a la manera correcta de llorar, entendiendo por esto un llanto que no ingrese en el escándalo, ni que insulte a la sonrisa con su paralela y torpe semejanza. El llanto medio u ordinario consiste en una contracción general del rostro y un sonido espasmódico acompañado de lágrimas y mocos, estos últimos al final, pues el llanto se acaba en el momento en que uno se suena enérgicamente. Para llorar, dirija la imaginación hacia usted mismo, y si esto le resulta imposible por haber contraído el hábito de creer en el mundo exterior, piense en un pato cubierto de hormigas o en esos golfos del estrecho de Magallanes en los que no entra nadie, nunca. Llegado el llanto, se tapaná con decoro el rostro usando ambas manos con la palma hacia adentro. Los niños llorarán con la manga del saco contra la cara, y de preferencia en un rincón del cuarto. Duración media del llanto, tres minutos.

Tengámoslo siempre presente: el tono viene marcado en gran medida por el lenguaje que escojamos para narrar. Hemos analizado en algunos de los ejemplos anteriores las palabras elegidas por los autores para construirlo. Pero también la longitud de las frases, de los párrafos o el tipo de diálogos que intercalemos van a contribuir al tono de la narración.

Hay, por tanto, diferentes formas de trabajar el tono, pero siempre debemos tener presente que este debe resultar para el lector una insinuación, un bordonéo sonando por detrás de lo que se narra (y a la vez formando parte de lo que se narra) que evoque en su oído esa idea que buscamos transmitir.

Esa sensación de sonoridad del tono vendrá dada por la coloración de las palabras, por sus cualidades tanto onomatopéyicas como evocadoras; es decir, por las relaciones que propone su campo semántico.

## El campo semántico

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, llamamos campo semántico a un grupo de palabras que están relacionadas por su significado. Y podemos servirnos de todas esas palabras que tienen un significado común para reforzar el tono de nuestro relato.

Así, si queremos dar una sensación de oscuridad, nos serviremos de aquellas palabras que pertenezcan al campo semántico de la dicha palabra (oscuridad), como *noche*, *tiniebla*, *tenebroso*, *negrura* o *lóbrego*. Salpicando nuestra narración con esta sociedad de palabras, unidas por su significado, lograremos transmitir al lector de manera inequívoca esa sensación de oscuridad que buscamos.

Observemos en el siguiente fragmento de *La lluvia amarilla* cómo Julio Llamazares ha dado con un tono que logra evocar en nosotros la sensación de ruina mediante el uso de palabras como *destrucción*, *irreparable*, *musgo*, *carcoma*,

*moho, podrido, arrumbar, óxido, podredumbre y desplomar*; pero aplicándolas no solo a la palabra casa, sino también a tejados, paredes, esqueleto o vigas.

Salvo la de Gavín, que un rayo atravesó de arriba abajo cuando aún prácticamente estaba intacta, el proceso de destrucción siempre era el mismo, e igual de irreparable, en cada casa. El moho y la humedad roían en silencio, primero, las paredes, más tarde, los tejados, y, luego ya, como si de una lepra se tratara, el esqueleto descarnado de las vigas en que aquéllos se apoyaban. Después, aparecían los líquenes silvestres, las negras garras muertas del musgo y la carcoma, y, al fin, cuando la casa entera estaba ya podrida hasta sus últimas sustancias, el viento o una nevada acababan arrumbándola. Yo escuchaba en la noche el crujido del óxido, la oscura podredumbre del moho en las paredes, sabiendo que, muy pronto, sus brazos invisibles alcanzarían también mi propia casa. Y, a veces, cuando la lluvia y la ventisca arreciaban detrás de los cristales y el río retumbaba como un trueno en la distancia, de repente, me despertaba en medio de la noche el estruendo brutal de una pared al desplomarse.

Por otra parte, el campo semántico también se puede utilizar para fraguar el tono de una narración en un sentido muy diferente, inverso; es decir, podemos usar una serie de palabras que compartan campo semántico, pero en un contexto opuesto al que sería el propio de dichos términos. De esta manera, construiremos el tono en un sentido contrapuesto, una tarea difícil, pero que puede dar un excelente resultado para atraer la atención del lector.

O podemos, como ya vimos con el ejemplo del fragmento de *Robinson Crusoe*, contraponer las palabras de dos campos semánticos opuestos para crear un contraste de ideas o sensaciones.

# La atmósfera

La atmósfera de una narración es invisible, intangible, inasible, pero a pesar de ello es un punto clave en la construcción de una realidad verosímil para el lector (ya vimos que no necesariamente verídica o real), de modo que este pueda penetrar en la historia, formar parte de ella.

Podemos decir que la atmósfera es algo así como un aire, un sabor, un rastro psíquico; ahora bien, como en el caso del tono, ese énfasis debe darse con sutileza, con indicaciones y sugerencias delicadas.

La atmósfera viene dada por la puesta en común de diferentes elementos, que contribuyen a generar un efecto total por acumulación. En su formación intervienen no solo los lugares concretos donde transcurre la acción (una habitación o un sótano, por ejemplo), sino también los personajes y sus actitudes, la época histórica, el tiempo meteorológico (ya hemos hablado de la falacia patética) e incluso la manera de hablar de narrador y personajes. La conjunción de todos esos componentes creará una sensación concreta que el escritor debe prever, con objeto de provocar en el lector una u otra reacción.

La noche era profunda. No veía nada delante de mí, ni a mi alrededor, y las ramas de los árboles chocaban entre sí llenando la noche de un incesante rumor. Finalmente vi una luz y en seguida mi compañero llamó a una puerta. Nos contestaron los gritos agudos de unas mujeres. Después una voz de hombre, una voz sofocada, preguntó:

«¿Quién es?». Mi guía dio su nombre. Entramos. Fue un cuadro inolvidable.

Un hombre viejo de pelo blanco y mirada loca, con la escopeta cargada en la mano, nos esperaba de pie en mitad de la cocina mientras dos mozarrones, armados con hachas, vigilaban la puerta.

Distinguí en los rincones oscuros a dos mujeres arrodilladas, con el rostro escondido contra la pared.

«El miedo» – Guy de Maupassant

Vemos aquí cómo Maupassant crea una atmósfera inquietante gracias en parte a que sitúa su acción en una casa situada en medio de un bosque, en plena noche, pero también debido a la actitud de los personajes, ya que el protagonista se encuentra con hombres armados y mujeres asustadas.

Podemos decir que la atmósfera es en gran parte consecuencia de la dramatización de lugares, ambientes, épocas... es decir, que es fruto de la intención del escritor de convertir un paisaje, una edificación, un momento del día, etc., en un personaje más de su narración. Un personaje que no solo tiene un carácter concreto, sino que además será capaz de establecer una relación con el resto de los personajes que intervienen en la historia.

Surgido así de las brumas espectrales de aquel desierto de hierba, a orillas de un mar vacío, era un lugar muy curioso aquel Almirantazgo. Frente a nosotros, más allá de un trozo de landa roída por los cardos y limitada por unas cuantas casas largas y bajas, la niebla agrandaba los contornos de una especie de fortaleza ruinoso. Aparecía, detrás de los fosos medio cegados por el tiempo, como una potente y pesada mole gris de muros lisos, en los que tan solo se abrían algunas aspilleras y unas pocas troneras para los cañones. La lluvia ponía como una coraza en aquellas losas relucientes. El silencio era el de una ruina abandonada; por las rondas, llenas de barro, ni siquiera se oyen las pisadas de un centinela; algún que otro matojo empapado de lluvia hendía los parapetos de líquenes grises; en los vertederos que daban a los fosos se mezclaban hierros retorcidos y cascotes de vasijas rotas. La poterna de entrada descubría el extraordinario espesor de los muros; las altas épocas de Orsenna habían dejado su monograma en aquellas bóvedas bajas y enormes por las que corría un aire de moho y antiguo poderío.

*El mar de las Sirtes* –Julien Gracq

Ese es el caso de la fortaleza del Almirantazgo en *El mar de las Sirtes*, la novela de Julien Gracq. La fortaleza representa el antiguo esplendor y presente decadencia de toda una nación. Las descripciones morosas de su estado abandonado y casi diríamos que melancólico logran convertirla en un personaje más cuya presencia acompaña las andanzas del protagonista a lo largo de toda la obra. La fortaleza es como un viejo soldado que permanece en su puesto esperando un zafarrancho de combate que nunca llega, hasta que los años de espera e inactividad logran que pierda no solo las fuerzas, sino también el interés en la batalla en la que un día deberá participar.

Al igual que el tono, podemos decir de la atmósfera que a menudo forma parte del punto de vista del narrador, pues de alguna manera alude a sus percepciones sensoriales. Si aquel tenía su origen en la actitud emocional del narrador, esta se basa en su reacción a los estímulos del entorno en que transcurre la narración. El tono es espiritual; la atmósfera casi material. Por eso a menudo trabajar una atmósfera implica el uso de un narrador en primera persona.

De este modo, mediante asociaciones y significados que pasan desapercibidos a priori para el lector, se crea un efecto unitario y coherente que se extiende por toda la narración. Así, la atmósfera actúa como el fondo en el que acontecen los sucesos, pero también como catalizador de la historia; además interactúa con la vida psíquica y anímica de los personajes, dando consistencia al texto.

Así sucede, por ejemplo, en *El señor de las moscas*. Un grupo de niños, que llegan por accidente a una isla en el Pacífico y quedan en ella sin supervisión adulta, sucumben con rapidez a la atmósfera salvaje y libre de su nuevo medio.

Había una poza al extremo del río, un pequeño lago retenido por la arena y lleno de blancos nenúfares y juncos afilados. [...] Oculto del sol, Jack se arrodilló junto a la poza y desplegó las dos grandes hojas que llevaba en las manos. Una de ellas contenía arcilla blanca y la otra arcilla roja. Junto a ellas había un trozo de carbón vegetal extraído de la hoguera. [...]

Se embadurnó de arcilla.

—¡Si tuviese un poco de verde!

Volvió hacia Roger el rostro medio pintado y quiso responder a la confusión que notó en su mirada:

—Es para cazar. Igual que se hace en la guerra. Ya sabes... Camuflaje. Es como tratar de parecerse a otra cosa... [...]

Jack estudió detalladamente un nuevo rostro. Coloreó de blanco una mejilla y la cuenca de un ojo; después frotó de rojo la otra mitad de la cara y con el carbón trazó una raya desde la oreja derecha hasta la mandíbula izquierda. Buscó su imagen en la laguna [...]. Un círculo de sol cayó sobre su rostro y en el fondo del agua apareció un resplandor. Miró con asombro, no a su propia cara, sino la de un temible extraño. [...] De un salto se puso en pie riendo con excitación. Junto a la laguna, su espigado cuerpo sostenía una máscara que atrajo hacia sí las miradas de los otros y les atemorizó. Empezó a bailar y su risa se convirtió en gruñidos sedientos de sangre. Brincó hacia Bill, y la máscara apareció como algo con vida propia tras la cual se escondía Jack, liberado de vergüenza y responsabilidad.

En el fragmento, Jack se pinta como un salvaje y esas pinturas le liberan «de vergüenza y responsabilidad». Ya no tiene por qué obedecer las normas y reglas que la civilización le ha inculcado y puede abandonarse a un estado primigenio y selvático. La atmósfera le ha vencido.

Pero el cambio de Jack llevará la acción hacia nuevos derroteros: el grupo de niños se dividirá en dos bandos, uno que trata de mantener cierto orden, y otro que se entrega a una vida salvaje. En *El señor de las moscas*, la atmósfera es entonces mucho más que un efecto, se convierte en un elemento estructural que sirve a la trama.

# Cómo trabajar las atmósferas

La atmósfera es otro de esos recursos difíciles de construir, pero muy eficaces cuando se aplican con acierto. Hay varios elementos de los que podemos servirnos para construir nuestras atmósferas, tales como las descripciones, el lenguaje y la propia experiencia de los personajes.

## Las descripciones

A la hora de crear una atmósfera, las descripciones se usan no meramente para que el lector se ubique en un espacio físico, sino que contribuyen a otorgar determinadas cualidades sensoriales a ese espacio para, a través de ellas, crear la atmósfera.

En *Rebeca*, de Daphne du Maurier, encontramos un ejemplo de atmósfera nostálgica. Ya su comienzo evoca la melancolía por la pérdida de Manderley, la casa solariega del esposo de la narradora y protagonista.

Anoche soñé que había vuelto a Manderley. Me encontraba ante la verja del parque, pero durante algunos momentos no pude entrar. La puerta estaba cerrada con candado y cadena. Llamé en sueños al guarda, pero nadie me contestó, y cuando miré detenidamente a través de los barrotes mohosos de la verja, vi que la caseta estaba abandonada.

No humeaba la chimenea y las ventanucas y sus celosías bostezaban en su abandono. Entonces, como todos los que sueñan, me sentí de repente dotada de una fuerza sobrenatural, y atravesé como un espíritu la barrera que me detenía. Serpenteaba el camino ante mí, retorcido y tortuoso como siempre, pero según avanzaba noté que había cambiado; ahora era estrecho y estaba descuidado, no como yo lo había conocido. Al principio me extrañó y no com-

prendí lo que había pasado; pero cuando tuve que bajar la cabeza, para no tropezar con una rama que cruzaba el camino, me di cuenta de lo ocurrido. La naturaleza había reconquistado lo que fue suyo y, poquito a poco, con sus métodos arteros e insidiosos, había ido invadiendo el camino, extendiendo por él sus dedos largos y tenaces. El bosque, siempre amenazador, incluso en tiempos pasados, había triunfado al fin. Oscuro y salvaje, llegaba hasta los bordes del camino.

Daphne du Maurier nos describe el Manderley al que, de manera recurrente, su protagonista regresa en sueños. Describe las verjas, la caseta del guardia y el camino que desde ellas conduce hacia la mansión. Pero, al margen del estado de abandono del lugar, du Maurier señala una serie de obstáculos que impiden a la protagonista avanzar hacia la que fue su casa: «la puerta estaba cerrada con candado y cadena», tiene que avanzar por un camino estrecho y «bajar la cabeza para no tropezar con una rama que cruzaba el camino». Esos obstáculos simbolizan la incapacidad real de la protagonista para regresar a su hogar destruido, perdido para siempre, y al que solo puede volver en sueños.

Como ves en este ejemplo, las descripciones a menudo tienen un sesgo, no son neutras, meras enumeraciones de formas, colores y tamaños. Pueden usarse de manera intencional para crear una impresión que afecta a los personajes, por supuesto, pero que traspasa las páginas y llega hasta el lector.

## El lenguaje

En todos los ejemplos que hemos visto a lo largo de esta lección hemos resaltado la importancia que tienen las palabras para construir tonos y atmósferas.

Vastas panorámicas del espacio se arremolinaban ante mí en una dimensión desconocida, y en el centro veía una colección de cubos gigantes, esparcidos en una ensenada de agitada radiación violeta. Entre ellos se movían otras figuras enormes, cambiantes, unos

conos rugosos cuya talla alcanzaba los diez pies de altura y que reposaban sobre su base compuesta de un material semielástico, con escamas y bultos. De sus ápices salían cuatro miembros flexibles, cilíndricos, cada uno por lo menos de un pie de ancho, y de una sustancia similar, aunque más parecida a la carne, a la de los conos. Estos eran los supuestos cuerpos de los miembros que los coronaban. Según pude observar, tenían la capacidad de contraerse y dilatarse algunas veces hasta alcanzar una medida de largo similar a la altura del cono al que estaban adheridos. Dos de estos miembros tenían unas enormes garras en el extremo, mientras que un tercero llevaba una cresta de cuatro apéndices rojos con forma de trompeta, y el cuarto acababa en un globo amarillo de dos pies de diámetro, en medio del cual había tres enormes ojos, de un ópalo oscuro, que, dada su posición en el miembro elástico, podían volverse en cualquier dirección. Fue una escena que me causó gran fascinación, pero al mismo tiempo me inspiraba una repelencia atroz, dada la absoluta extrañeza y el aura de temibles descubrimientos que se desprendía de ella.

«La Hermandad Negra» – H.P. Lovecraft y August Derleth

En este ejemplo encontramos palabras que se engloban dentro de un mismo campo semántico: constantes referencias a términos biológicos («escamas», «garras», «apéndices») que nos remiten a lo animal, a lo reptante, a lo repulsivo; los términos que se refieren a lo geométrico («conos», «cilíndricos»), aplicados a los organismos desconocidos, nos provocan una sensación de extrañamiento. No existen criaturas con esas formas en la Tierra, lo cual azuza nuestra imaginación y pone en marcha una serie de connotaciones evidentes: si no hay un ser con forma cónica, ese ser no es de este mundo, luego no sé cómo reaccionar ante lo que la narración me describe.

Veamos ahora un ejemplo de una atmósfera radicalmente distinta:

Cuando iba a empezar a probar los pasteles le pidieron que cantara alguna canción popular inglesa. Después de dejar que insistieran un rato, cantó una romanza sobre un alegre caballero que, al dar

una serenata a su amada, encuentra en su balcón unos guantes y una escalera de cuerda que no son suyos. Era una canción malvada, pero era la única que sabía Billee que pudiera hacer reír. Constaba de cuatro estrofas, todas eran largas y no eran nada graciosas para un auditorio francés, aunque incluso para un auditorio inglés Little Billee carecía por completo de aptitudes cómicas.

Sin embargo, fue muy aplaudido al final de cada estrofa. Cuando terminó le preguntaron decepcionados si estaba totalmente seguro de que la canción no era más larga, y mostraron su disgusto. Entonces los estudiantes, montando como a caballo sobre sus sillas bajas, de robustas patas, y agarrados al respaldo, empezaron a galopar alrededor del estrado con mucha seriedad: la procesión más extraña que el joven inglés había tenido ocasión de presenciar en su vida. Billee empezó a reírse con tal gana que las lágrimas le corrían por las mejillas. Al terminar la procesión no pudo comer ni beber de la risa. [...]

*Trilby* – George du Maurier

El tono alegre de esta narración se identifica a la perfección con la descripción de un festejo, pero *Trilby* es la historia de un amor contrariado con un triste final a la que, sin embargo, el autor le confiere una atmósfera alegre, vital, puesto que el narrador está relatando unos hechos que acontecieron en unos años felices de la vida de sus protagonistas, logrando gracias a la creación de la atmósfera que esa felicidad se traspase a la historia.

En este fragmento encontramos palabras como «pasteles», «alegre caballero», «hacer reír», «aptitudes cómicas»...

Ya hemos visto antes como Lovecraft usaba el campo semántico para reunir palabras con la finalidad de crear una sensación de desagrado, misterio y pavor en el lector.

Como es natural, los adjetivos juegan un papel importante a la hora de crear atmósferas sirviéndose del lenguaje. La riqueza de la adjetivación contribuye no solo a crear imágenes vívidas, sino también a construir sensaciones.

En el fragmento de «La hermandad Negra» encontramos «desconocida», «atroz» «temible»... George du Maurier usa «alegre», «graciosas», «cómicas»; fijémonos en que aunque las usa en un sentido negativo —«no eran nada graciosas», «carecía por completo de aptitudes cómicas»—, el efecto que se logra es justamente el contrario, porque el conjunto de la narración transmite una idea de jovialidad y diversión.

También los verbos juegan un papel importante. En Lovecraft encontramos «arremolinaban», «movían», «contraerse y dilatarse»: y en du Maurier «cantó», «dar una serenata», «hacer reír».

Asimismo, los nombres también cumplen un papel. En Lovecraft encontramos «escamas», «bultos», «extrañeza» «repelencia»; y en du Maurier «cómicas» y «risa».

Todas esas palabras, nombres, adjetivos y verbos han sido elegidos para crear un estado en el personaje y una impresión en el lector. En definitiva, para crear una atmósfera y un tono.

## La experiencia del personaje

Hemos repasado cómo la acertada elección de las palabras con las que se construyen las descripciones de los espacios, los seres y los objetos que intervienen en la historia contribuye a crear atmósferas. Pero si lo hace es porque a través de esos recursos se logra transmitir de forma elocuente el estado de ánimo de ese personaje que se relaciona con esos seres, espacios y objetos.

Como el escritor no dispone de otro material, esa sensación se transmite de nuevo mediante las palabras.

El narrador de Lovecraft describe a los extraños seres que contempla «en una dimensión desconocida». Y señala que la escena la causa «gran fascinación», pero al tiempo «una repelencia atroz», una «absoluta extrañeza». En efecto, el narrador ha hecho un «temible descubrimiento», pues ante él tiene a los Primi-geños, llegados hace eones a la Tierra desde el vasto espacio exterior.

Mientras en *Trilby*, el narrador describe la chocante procesión en la que los compañeros de Little Billee montan en sus sillas a horcajadas y giran con seriedad en torno a la mesa; esa escena provoca que Billee ría hasta que las lágrimas corren por sus mejillas y no pueda comer ni beber a causa de la risa.

Lo que el personaje presencia o hace contribuye así a reforzar la atmósfera, pues le vemos reaccionar a ella y podemos reconocer y compartir sus sentimientos.

Para concluir, podemos decir que la atmósfera se compone mediante numerosos elementos. Tal vez el más relevante de todos sea el lenguaje, la adecuada elección de las palabras, pero tampoco podemos perder de vista las descripciones, el tono, el punto de vista o el ritmo. La conjunción de todos estos recursos contribuirá a crear una atmósfera determinada: aquella que decidamos para nuestra historia.