

# 4 La estetización del tema

#### 4. La estetización del tema

En el módulo anterior hablamos de la invención y la disposición. Dos momentos de reflexión sobre la obra previos a la elocución, es decir, al momento de comenzar a ponerla en palabras. Dos momentos de reflexión insoslayables que determinaran muchos aspectos relevantes del texto: extensión, formato, tema, longitud de párrafos y frases... así como, por supuesto, la trama: argumento, conflicto, personajes, acción, manejo del tiempo, etc.

Volvamos sobre la invención, que definimos como la búsqueda y selección de los materiales temáticos con los que se compondrá la obra. Al hablar de ella repasamos las distintas maneras en que la historia puede surgir en la mente del escritor: puede tener un tema y, a partir de él, idear una historia que lo represente; puede tener una historia, puede tener uno o varios personajes... Es tirando de ese pequeño cabo como el escritor empieza a trabajar, a asociar ideas y a perfilar y aclarar el texto que escribirá.

En ese proceso, un paso indispensable es el que se relaciona con precisar el tema del que tratará la obra. El tema será determinante para muchos aspectos tanto de la configuración del texto como del estilo con el que este será desarrollado, puede dictar desde la extensión de frases y párrafos hasta la elección de un determinado tono y un determinado registro, así como, por supuesto, la elección de las palabras.

De manera que sea cual sea el modo en que el primer atisbo de la obra surge para el autor, este debe emplearse a fondo en determinar cuál será su tema subyacente.

Puede que, justamente, su primera idea sobre el texto sea el tema, porque el escritor quiere abordar un asunto que le interesa; en ese caso, se tratará de explorar sus posibilidades de desarrollo y buscar un argumento que pueda representarlo. Pero también puede suceder que la primera representación que tenga el escritor sea un personaje, una historia o una escena; entonces deberá pensar sosegadamente en qué tema simbolizan ese personaje, esa historia o esa escena, de qué asunto son una metáfora, cuál es su simbolismo.

Como advertimos en el módulo anterior, el escritor debe juzgar con ecuanimidad si el tema que ha elegido es interesante, pero también si lo son las opciones que se le ocurren para su desarrollo; y, no menos importante, debe juzgar si él posee los recursos necesarios para desarrollar ese tema como se merece.

Recordemos la idea de Edith Wharton acerca de ser poseedor de una mina, pero no de las herramientas para explotarla; renunciar a los temas que no podremos o sabremos explorar adecuadamente es el primer paso para trabajar en profundidad aquel otro que sí tenemos la capacidad para desarrollar y transformar en una gran obra.

Adentrémonos más en la importancia del tema y empecemos ya a conocer algunos recursos estilísticos que como autor puedes utilizar para subrayar el tema de tus obras.

## 4.1 Explorar el tema

El tema es la idea principal o el significado subyacente que un autor explora en una obra. Se relaciona también con el aprendizaje que el lector puede sacar tras concluir la lectura.

El tema no tiene por qué ser trascendental o grandilocuente. Puede ser un tema en apariencia sencillo, como la amistad o el amor. Lo importante es saber cuál es, porque él nos ayudará a construir mejor el texto.

Podemos decir que la historia, la acción, lo que sucede en la narración, es una representación metafórica del tema, una parábola que lo explica. Así, lo que sucede puede ser la lucha de dos amantes por vencer las vicisitudes que los separan, como en *Los novios*, de Alessandro Manzoni, pero el tema es el amor; lo que sucede puede ser que un hombre amanece transformado en insecto, como en *La metamorfosis*, de Franz Kafka, pero el tema es la pérdida de la identidad debido al sometimiento excesivo a la autoridad; lo que sucede puede ser el intento de acabar con un vampiro, como en *Drácula*, de Bram Stoker, pero su tema es la lucha de la ciencia y la técnica contra el oscurantismo y la superstición...

#### 4. La estetización del tema

Como ves, tema e historia (o acción o argumento) no son para nada lo mismo: la historia es simplemente una de las formas en que ese tema puede ser expuesto. Aunque nunca hay una sola forma de exponer un tema; pensemos, por ejemplo, en la infinidad de historias o argumentos que versan sobre el amor, sin que se parezcan para nada a la novela de Manzoni. Pero, en cualquier caso, la historia bebe siempre directamente del tema y muchos de los aspectos que la configurarán dependen en gran medida de él.

Por eso tener claro el tema y trabajarlo con acierto es uno de los mejores modos (si no el mejor) de darle consistencia a la historia y de hacer que todas sus partes estén ligadas entre sí de un modo sólido. El tema, cuando se trabaja bien, recorrerá toda la narración como un bordoneo, un tono que resuena en todas sus páginas.

Dada su importancia, es importante saber cómo trabajar con el tema. Vamos a explorar las distintas opciones.

Puede darse la situación de que el autor tenga claro el tema que quiere abordar en su obra desde el primer momento. Como decía Vargas Llosa, con frecuencia es la vida quien impone ciertos temas a los escritores: el autor escribe sobre algunos asuntos porque le han ocurrido determinadas cosas y trata de *liberarse* de ellas «tornándolas historias».

En ese caso, cuando el autor tiene claro el tema en primera instancia, lo que debe hacer es buscar una historia, un argumento, que la represente del mejor modo posible. Fantaseemos por un momento con cómo pudo concebir Bram Stoker su famosa novela *Drácula*. Imaginemos que Stoker, que se graduó con honores en matemáticas y en ciencias y vivió los cambios tecnológicos y los descubrimientos científicos que se sucedieron rápidamente a finales del siglo XIX, quiso reflexionar sobre cómo esos cambios iban a transformar la sociedad. Tal vez su idea fue que esos cambios desterrarían para siempre la ignorancia, las tinieblas del atavismo y la superstición. Entonces se le ocurrió que esas tinieblas podrían estar personificadas en un monstruo: a fin de cuentas, Stoker era un escritor de terror. La historia para ilustrar ese tema, entonces, podría ser la lucha de una serie de personas por dar caza a ese monstruo, sirviéndose para ello de los adelantos de su época: están en contacto mediante telegramas, se mueven en vehículos a vapor, graban sus experiencias en rollos de cera...

#### 4. La estetización del tema

Pero también puede suceder al revés: lo que tiene el escritor es una historia, un argumento, o bien unos personajes. En ese caso es necesario tomarse tiempo para identificar el tema que subyace bajo ellos. Sobra decir que siempre es necesario darse un tiempo para reflexionar: explorar en profundidad el argumento, comenzar a desarrollarlo y a sopesar opciones, analizar el conflicto... Y hacerlo pensando en qué tema se esconde tras todo ello.

Recordemos el modo en que la historia de *El barón rampante* se le apareció a Italo Calvino: «Un chico se encarama a un árbol, trepa por las ramas, pasa de una planta a otra, decide no bajar nunca más». ¿Qué hay detrás de esa historia?, ¿cuál es su tema? Podríamos decir que el deseo de libertad, de no someterse a ninguna autoridad (el chico se encarama al árbol para escapar de las imposiciones paternas). ¿Y cómo podría representarse ese tema?, ¿qué situaciones podrían exponerlo? En primera instancia, como hemos visto, haciendo que el pequeño Cosimo, el protagonista, tome una decisión que lo libere de —y al mismo tiempo lo enfrente a— la autoridad: se rebela contra su padre, que quiere obligarlo a comer caracoles. Más tarde, y siempre desde las alturas arbóreas, Cosimo tendrá otras ocasiones de buscar la libertad y enfrentarse a la autoridad: participará en la Revolución francesa, que significó en su momento el fin de la tiranía, y también luchará contra la invasión napoleónica, que implicaba la imposición de una nueva autoridad.

De manera que para explorar las posibilidades del tema es necesario plantearse numerosas preguntas, cuantas más, mejor: ¿puede haber una única situación que ilustre bien el tema, o por el contrario se presta a narrar una secuencia de ellas?; ¿cuántos personajes son necesarios para exponerlo adecuadamente?; ¿se presta el tema a incluir tramas secundarias que ilustren sus distintas facetas?; ¿desde qué punto —o puntos— de vista podrían narrarse los hechos?; ¿es necesario mostrar un cambio en el protagonista?; ¿y qué lapso de tiempo debe transcurrir para poder hacerlo?; ¿dónde podrían suceder los hechos: basta con un único escenario o debería haber más?

Esta exploración del tema, que como sabemos forma parte de la invención, ayuda a revelar muchos de los matices de la historia que nos ayudarán a ir determinando algunos de los aspectos formales y estilísticos del texto.

Así, por ejemplo, el tema se relaciona de manera directa con el conflicto, ese conflicto que actúa como motor de la acción y que siempre contribuye a dar cohesión a cualquier historia y profundidad a cualquier personaje. De modo que al sopesar el tema se apreciará con mayor claridad de qué posibles formas podría manifestarse el conflicto y cómo el personaje se va a ver afectado por él.

Precisamente al examinar bajo la luz del tema a los personajes también se podrá dilucidar cómo les afecta este o qué ideas tendrán ellos al respecto, para asegurarse de que las expresan y representan.

Por último, sopesar el tema también ayuda a dar con las mejores opciones para lograr que el argumento, lo que sucede, lo represente adecuadamente.

## 4.2 Párrafos y frases

Pero centrémonos ahora en las formas concretas en que el tema contribuye a configurar el texto y a determinar su estilo. Kierkegaard dijo, refiriéndose a Mozart: «La feliz característica que pertenece a todo clásico, aquello que le convierte en clásico e inmortal, es la absoluta armonía de las dos fuerzas: la forma y el contenido». Esa armonía entre forma y contenido que solo las mejores obras y los mejores escritores alcanzan se debe justamente a la adecuación entre el tema y la manera en que este se convierte en texto.

En este sentido, el tema también nos ayudará a determinar la extensión de la obra. Edith Wharton apuntó al respecto:

Cualquier tema debe contener, necesariamente, sus propias dimensiones. Y uno de los dones primordiales del escritor de ficción es el de discernir si ese tema que se presenta ante él, rogándole que lo materialice, se ajusta más a las proporciones de un relato breve o a las de una novela.

Edith Wharton, *Escribir ficción*

#### 4. La estetización del tema

Conociendo el tema y explorando sus posibilidades narrativas será como sabremos la extensión que puede alcanzar el texto. No obstante, no hay que perder de vista que la decisión de la extensión de la obra es siempre, finalmente, una decisión del autor. Por ejemplo, tanto Alejo Carpentier como Martin Amis trataron el tema del paso del tiempo, pero a la inversa: desde la muerte hasta el nacimiento. El primero lo hizo mediante el relato «Viaje a la semilla», mientras que el segundo eligió hacerlo con una novela (de no demasiada extensión): *La flecha en el tiempo*.

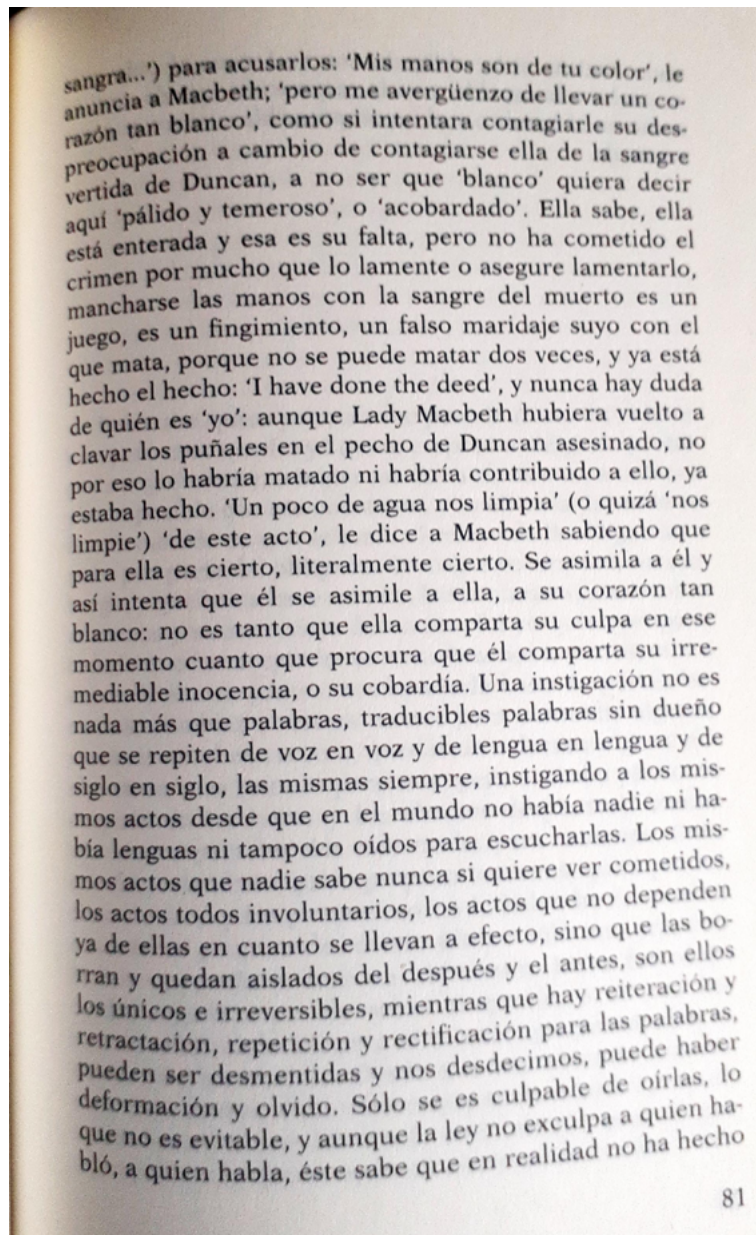
Del mismo modo, el tema nos puede dar una idea preliminar de la extensión de los párrafos y las frases, lo que configurará de manera clara no solo la fisonomía del texto, sino también su estilo.

Hay temas que, por su formalidad o complejidad, demandan una escritura en párrafos largos, compuestos por oraciones coordinadas y subordinadas. Mientras que, por otro lado, temas más informales o abordados de una forma humorística o irónica serán mejor representados mediante párrafos de extensión media o breve, articulados a su vez en frases cortas o medias.

Reparemos en la diferencia en la extensión de párrafos y frases de dos obras distintas. Ambas fueron publicadas en 1992, lo que significa que fueron escritas en una misma época, pero sus temas son distintos y su sintaxis también. Una es *Corazón tan blanco*, la célebre novela de Javier Marías; la otra es *El informe pelícano*, de John Grisham.

*Corazón tan blanco* es una novela que versa sobre el tema de la memoria, los secretos y la identidad. Su narrador y protagonista rememora ciertas historias familiares y descubre una verdad oculta que le cambiará para siempre. Para desarrollar ese tema sobre el descubrimiento de esa parte del «yo» que depende de los demás, Marías se sirvió de párrafos muy largos, que llegan a extenderse durante páginas. Veamos una imagen de su disposición en la edición impresa:

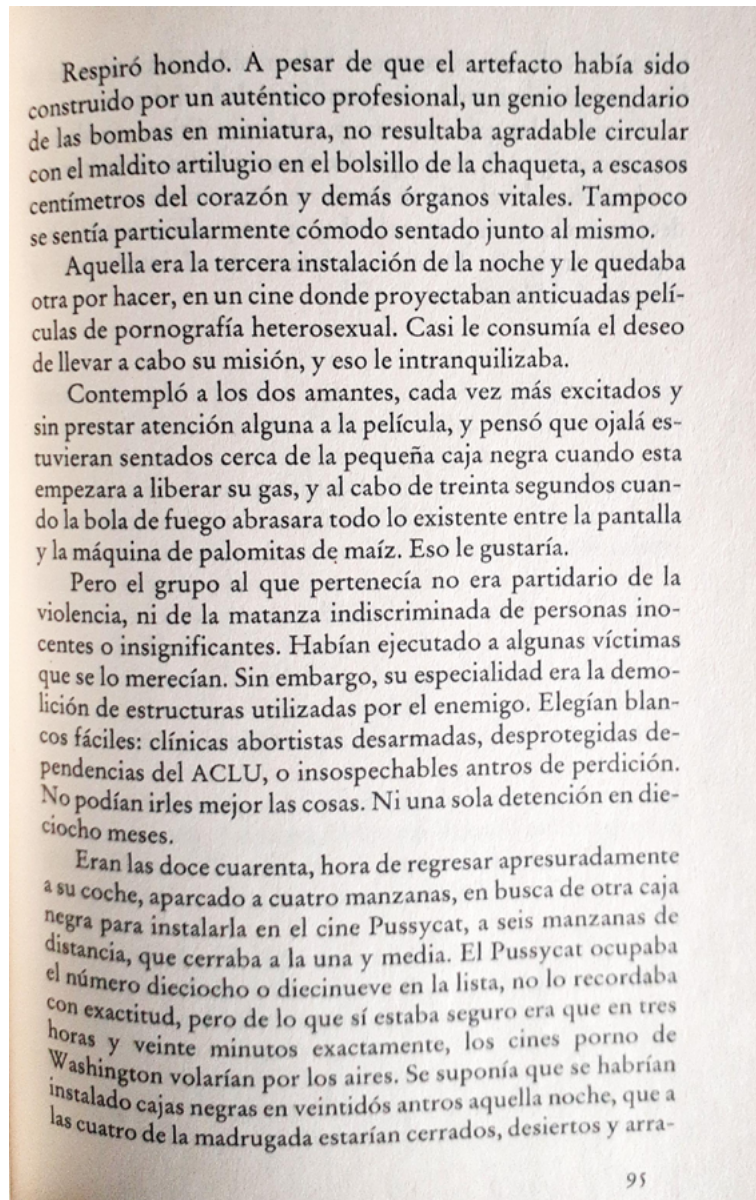
#### 4. La estetización del tema



En ella se puede apreciar la larga tirada de un párrafo que ha comenzado un par de páginas antes y continuará todavía unas líneas más en la página siguiente. Es un párrafo que ocupa todo un capítulo, desde la página 79 a la 82, y en él el narrador reflexiona sobre la cita de *Macbeth* que da título a la novela y sus significados.

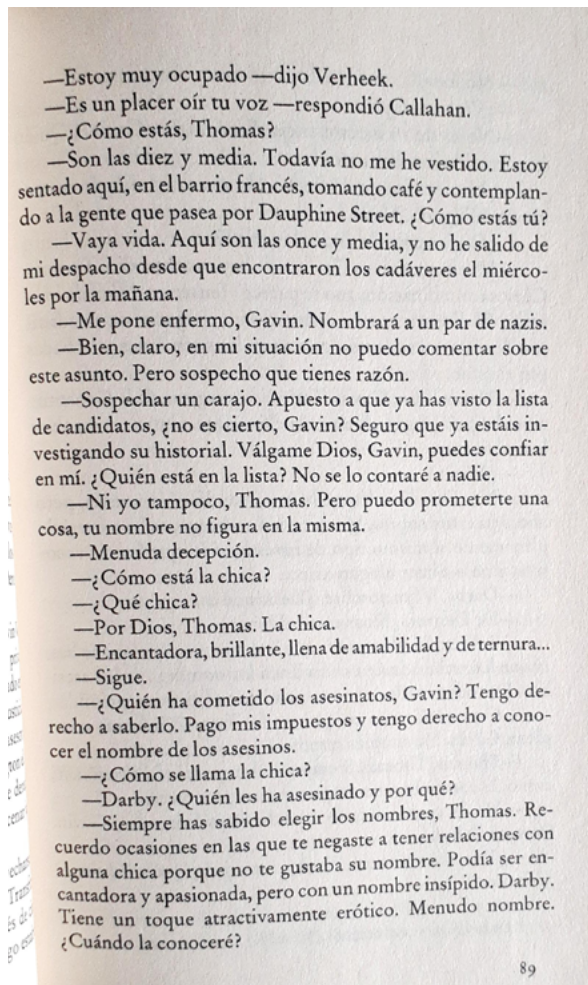
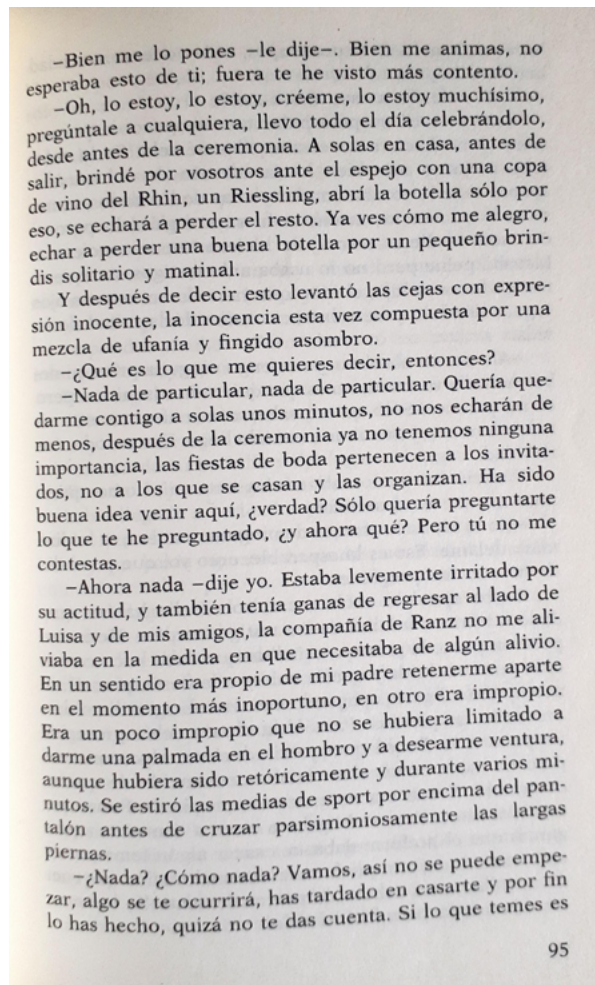
#### 4. La estetización del tema

Por su parte, *El informe pelícano* es un *thriller* en el que una joven estudiante de Derecho y un reportero de investigación ponen al descubierto una trama de corrupción que ya se ha cobrado varias víctimas y que también los amenaza a ellos. Veamos una imagen de su disposición en página:



Como es natural al tratarse de una novela de acción, Grisham prefiere servirse de párrafos breves o de extensión media. Podemos apreciar que la página recoge cinco párrafos en los que el narrador se centra en un hombre que va a colocar una bomba en un cine y que no será la única que ponga esa noche.

#### 4. La estetización del tema



En estas novelas que comparamos, incluso aquellas páginas que incluyen diálogo tienen disposiciones distintas.

En general, la novela de Javier Marías tiene pocos diálogos, y estos no son muy extensos; el autor ha preferido no apoyarse demasiado en el estilo directo. Podemos apreciar también que las intervenciones de los personajes son igualmente extensas.

Por el contrario, John Grisham utiliza con profusión el estilo directo: los diálogos abundan a lo largo de toda la novela. Además, son diálogos compuestos a menudo por intervenciones muy breves de los personajes, que conversan entre sí con gran rapidez.

#### 4. La estetización del tema

Veamos ahora algunos párrafos de ambas novelas para analizar su fraseo. Vamos a asignar unos códigos de color que nos ayuden a distinguir las frases extensas, de más de cincuenta palabras (**en amarillo**), de las frases de extensión media, en torno a las treinta palabras (**en azul**), de las frases breves, de una docena de palabras (**en verde**).

Comencemos con un párrafo de Javier Marías:

—¿Secretos? ¿De qué me estás hablando? —le dije.

Ranz se sonrojó un poco o eso me pareció, como culminación y término de su momentáneo desvalimiento; pero en seguida borró el rubor de las mejillas que las personas mayores rara vez consienten, y también con ello su expresión sonriente y un poco boba de pena o miedo o de ambos. Se levantó, los dos somos ahora de estatura pareja, y volvió a ponerme la gran mano en el hombro, pero me la puso de frente y me miró muy de cerca, con intensidad pero sin trascendencia, su mano sobre mi hombro fue casi el golpe de la espada plana que armaba caballero a quien no lo era: había optado por el término medio o la insinuación, no se había resuelto, o quizá era un aplazamiento. **Habló con seriedad y con calma, ya sin sonrisa, su brevísima frase fue dicha sin la sonrisa que casi siempre asomaba a sus labios carnosos como los míos y que una vez dicha la frase le volvió al instante.** **Luego sacó otro cigarrillo delgado de su pitillera anticuada y abrió la puerta.** **Entró el ruido de la fiesta y a lo lejos vi a Luisa hablando con dos amigas y un antiguo novio al que tengo antipatía, pero miraba hacia nuestra puerta hasta entonces cerrada.** **Ranz me hizo un gesto con la mano, de despedida o advertencia o aliento (como si dijera 'A más ver' o 'Animo', o 'Ten cuidado')** **y salió de la habitación, él antes que yo.** **Lo vi atolondrarse inmediatamente, ponerse a hacer bromas y a soltar carcajadas con una señora que no sé quién era, sin duda venía de la mitad de Luisa, la mitad de los invitados a mi propia boda a los que jamás había visto ni volvería a ver, seguramente. O tal vez era una invitada de mi propio padre, ahora que lo pienso: él siempre ha tenido amistades raras, o que yo mal conozco.**

#### 4. La estetización del tema

Podemos apreciar que en el párrafo de Javier Marías priman las frases largas. La más extensa alcanza las setenta y cinco palabras y hay otra de setenta y tres. Hay tres frases de extensión media y una única frase corta, de trece palabras. Es como si las frases largas y medias abrazaran esa única frase corta, y crearan así una cadencia: larga, media, corta, media, larga. Hablaremos más sobre este aspecto de los textos cuando estudiemos el ritmo y cómo crearlo.

Analicemos ahora unos párrafos de *El informe pelícano*, de John Grisham:

El taxi paró de pronto en la esquina de la Quinta Avenida y la calle Cincuenta y dos, y Gray, obedeciendo al pie de la letra sus instrucciones, se apeó con su bolsa después de pagar al taxista. El conductor a su espalda tocaba la bocina y hacía gesticulaciones, y pensó en lo agradable que era estar de nuevo en Nueva York.

Eran casi las cinco de la tarde, con la Quinta Avenida repleta de peatones, y calculó que eso era precisamente lo que ella deseaba. Le había dado instrucciones específicas. Un vuelo determinado de National a La Guardia. Un taxi al hotel Vista en el World Trade Center. Entonces a un bar a tomar una o dos copas, sin dejar de vigilar a su alrededor, y al cabo de una hora coger un taxi hasta la esquina de la Quinta Avenida y la calle Cincuenta y dos. Debía caminar rápido, usar gafas oscuras y estar siempre muy atento, porque si alguien le seguía, podrían perder ambos la vida.

Le obligó a que tomara nota de todo. Parecía una bobada, un poco exagerado, pero le hablaba en un tono que no daba lugar a discusiones. Tampoco se lo proponía. Ella también le dijo que tenía suerte de seguir con vida, y no quería volver a arriesgarse. Si quería hablar con ella, tendría que hacer exactamente lo que le indicaba.

En estos tres párrafos de Grisham no hay ninguna frase larga (de más de cincuenta palabras); encontramos, en cambio, una combinación de frases de extensión media y corta, con predominio de las primeras; las frases cortas puntean el texto y crean un ritmo vivo y sincopado.

Como es lógico, nada de esto es casual. Tanto Marías como Grisham han tomado decisiones a lo largo de todo el proceso de escritura (invención, disposición y elocución) para exponer su tema de la manera que han considerado más adecuada, teniendo en cuenta sus características. Marías nos envuelve

con su prosa de largos párrafos y extensas frases cadenciosas y nos invita a reflexionar sobre lo que se sabe, lo que se calla y lo que a veces es mejor callar o no saber. Grisham nos sumerge en una acción rápida, expuesta con frases cortas, párrafos breves y muchos diálogos, y somete a sus personajes a una carrera contrarreloj por salvar sus vidas y descubrir a los culpables.

Al tiempo, la disposición de ambas novelas es algo que podemos encontrar repetido en otras de sus propias obras. Aunque los temas cambien, y por tanto también los argumentos, habrá cierto tipo de ellos que atraerán siempre a un autor; y es lógico (aunque no norma) que dicho autor aborde sus temas de forma similar. Y eso, sin duda, contribuye a caracterizar su estilo.

## 4.3 El tono y el registro

Hemos dicho que el tema determina muchas cosas en el texto, entre ellas el tono y el registro.

Tono y registro se relacionan con el narrador, con la voz narrativa que elegiremos para, a través de ella, contar la historia. Al decidir el narrador, es frecuente simplificar su elección a una persona verbal (primera o tercera), pero si queremos prestar atención al estilo tenemos que pensar en quién es nuestro narrador o, mejor dicho, en cómo va a utilizar el lenguaje.

¿Será nuestro narrador erudito, irónico, informal, malhablado, sencillo, parco? ¿Usará un registro alto, medio o bajo? Estas preguntas son pertinentes no solo cuando nos servimos de un narrador en primera persona que, como sabemos, suele ser un personaje de la acción (y por tanto alguien a quien el escritor le ha concedido una determinada personalidad), sino también cuando usamos un narrador en tercera persona cuya única labor será contar la historia (en el fondo la labor más importante).

De manera que es primordial pensar cómo será la voz de nuestro narrador, porque esa será la voz narrativa de la obra y, por tanto, un rasgo absolutamente característico de ella, que la distinguirá de cualquier otra narración. Responder preguntas como las que se plantean en el párrafo anterior ayudará a determinar el tono y el registro.

### 4.3.1 El tono

El tono, en narrativa, se refiere al sentimiento general que una obra transmite. Representa la actitud emocional que el narrador mantiene hacia el argumento y hacia los protagonistas y, por tanto, influye de manera decisiva en cómo el lector percibe y experimenta la obra.

El tono se establece a través de la elección de palabras, imágenes, ritmo y otros elementos estilísticos. En tanto se relaciona directamente con el tema, contribuye de manera decisiva a transmitir el mensaje central de la obra y puede determinar significativamente la interpretación del lector.

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

El tono puede ser formal o informal, serio o humorístico, optimista o pesimista, nostálgico o alegre... recorre, en suma, toda la infinita gradación de actitudes emocionales que el narrador puede adoptar respecto al tema y la historia. Sin embargo, en principio el tono debe respetar el decoro con relación al tema. Recordemos que el decoro era una de las virtudes retóricas del buen estilo, aquella que persigue que el lenguaje se adapte a lo que es apropiado y conveniente de acuerdo tanto con las características del propio texto como con el contexto en que este será recibido.

Una de las características del texto es, sin duda, su tema. Por eso, por regla general, el tono debe resultar congruente con el tema, para guardar así el decoro interno. Puede decirse que hay ciertas categorías temáticas (y genéricas) que parecen corresponderse con ciertos tonos. Por ejemplo, temas que presentan cierta seriedad, como la muerte, la pérdida o los desastres, parecen requerir tonos solemnes. Mientras que temas más desenfadados, como el amor, la infancia o lo festivo, parecen demandar tonos menos formales.

Por ejemplo, en su novela *Plenilunio*, Antonio Muñoz Molina se sirve de un tono serio y grave, por momentos solemne, para narrar la historia de un policía que investiga el asesinato de una niña. No solo el tema es luctuoso, sino que la personalidad del investigador es gris y oscura: fue un niño de la posguerra, hijo del bando perdedor, y trabajó como inspector de policía en el País Vasco en los años de ETA, por lo que vio amenazada su vida y, debido a la presión, deshacerse su matrimonio.

De día y de noche iba por la ciudad buscando una mirada. Vivía nada más que para esa tarea, aunque intentara hacer otras cosas o fingiera que las hacía, sólo miraba, espiaba los ojos de la gente, las caras de los desconocidos, de los camareros de los bares y los dependientes de las tiendas, las caras y las miradas de los detenidos en las fichas. El inspector buscaba la mirada de alguien que había visto algo demasiado monstruoso para ser suavizado o desdibujado por el olvido, unos ojos en los que tenía que perdurar algún rasgo o alguna consecuencia del crimen, unas pupilas en las que pudiera descubrirse la culpa sin vacilación, tan sólo escrutándolas, igual que reconocen los médicos los signos de una enfermedad acercándoles una linterna diminuta. Se lo había dicho el padre Orduña, «busca sus ojos», y lo había mirado tan fijo que el inspector se estremeció ligeramente, casi como mucho tiempo atrás, aquellos ojos pequeños, miopes, fatigados, adivinadores, que lo reconocieron en cuanto él apareció en la Residencia, tan instantáneamente como él mismo, el inspector, debería reconocer al individuo a quien buscaba, o como el padre Orduña había reconocido en él hacía muchos

años el desamparo, el rencor, la vergüenza y el hambre, incluso el odio, un odio constante y secreto al internado y a todo lo que había en él, y también al mundo exterior.

Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*

En cambio, el narrador de Zadie Smith adopta un tono más lúdico e irónico en la novela *Dientes blancos*. Esta obra cuenta la historia de dos familias que residen en un barrio de inmigrantes londinense y, mediante ellas, realiza un recorrido por la historia reciente de Inglaterra, desde los años setenta hasta el fin del siglo XX.

El fin del mundo estaba cerca. Y esta vez —la delegación de Lambeth de la iglesia de los Testigos de Jehová podía estar segura de ello— no se repetirían los errores de 1914 y 1925. Se les había prometido que las entrañas de los pecadores aparecerían enrolladas en los troncos de los árboles, y esta vez verían las entrañas de los pecadores enrolladas en los troncos de los árboles. Llevaban mucho tiempo esperando que un río de sangre bajara por la calle Mayor, y ahora su sed sería saciada. Había llegado la hora. Ésta era la fecha, ésta era la fecha exacta; todas las fechas que se habían señalado en el pasado eran resultado de errores de cálculo: alguien que había olvidado sumar o restar algo, o llevar uno. Pero ahora había llegado la hora de la verdad: 1 de enero de 1975.

Hortense se alegraba de saberlo. La primera mañana de 1925 había llorado como una niña cuando, al despertar, en lugar de granizo y azufre y destrucción universal, vio el mundo de todos los días, con los autobuses y los trenes circulando normalmente. Así pues, hubiera podido ahorrarse tanta expectación y las vueltas y vueltas que había dado en la cama la noche anterior, esperando a que se cumpliera el vaticinio.

Zadie Smith, *Dientes blancos*

A pesar del tema sombrío (el presunto fin del mundo vaticinado por la iglesia de los Testigos de Jehová), este fragmento de Smith resulta fresco y divertido con su tono coloquial, la jovial explicación de por qué otros vaticinios semejantes no

se habían cumplido en flechas anteriores («alguien que había olvidado sumar o restar algo, o llevar uno») y el hecho de que Hortense lllore defraudada porque el mundo siga en su sitio.

En general, es posible reconocer un tono general que caracteriza todo un texto sin que por ello dejemos de encontrar distintos subtonos en la misma narración, adecuándose a las distintas partes de la historia. Así, se puede usar un tono más serio, expositivo o irónico en función del aspecto concreto que se esté narrando en un punto determinado del texto.

Pero volvamos sobre el fragmento de Zadie Smith. El tema que toca es lúgubre: el fin del mundo; sin embargo, el narrador lo aborda desde el humor. Esa particularidad del fragmento de Zadie Smith —que trate con humor un tema serio— nos invita a reflexionar sobre algo de lo que ya hemos hablado: las transgresiones como característica consustancial del texto literario. Es decir, no hacer las cosas conforme a lo esperado, sino romper las reglas para crear efectos persuasivos.

Recordemos que la buena literatura se caracteriza por seguir el sendero de las formas canónicas de hacer y, al tiempo, por desviarse radicalmente de esa ruta. El autor tiene entonces la opción de tratar un tema serio con seriedad o, por el contrario, buscar la extrañeza y la fascinación del lector mediante inesperados contrastes. De manera que una de las formas posibles de estilizar el texto es jugar con su tono.

Al final, la decisión de hacer coincidir tema y tono o no hacerlo es siempre personal. Es el autor quien debe tomarla, no sin antes haber reflexionado bien sobre ella.

### 4.3.2 El registro

El registro del habla se define en el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua (DRAE) como el «modo de expresarse en función de las circunstancias». Dependiendo de a quién nos dirijamos, del tema que tratemos y de las

#### 4. La estetización del tema

circunstancias en que lo hagamos, usaremos el lenguaje de un modo u otro. Ya hemos visto como esto afectaba al tema del texto, a su materia, y se relacionaba con su decoro interno.

Pero el registro del habla viene marcado no solo por aspectos como tema, receptor y contexto, sino también por el modo en que se usa el lenguaje de acuerdo con elementos propios del hablante, como su cultura, formación, experiencia, origen, profesión, etc.

Seguro que sabes que los personajes de una obra literaria pueden tener diferentes registros según sus circunstancias personales. Pues algo parecido sucede con el narrador. El narrador tiene un registro propio, una manera propia de usar el lenguaje. Sin duda, ese registro puede compartir muchos rasgos con el registro del autor, pero no siempre es así ni tiene por qué serlo.

El registro del narrador es una de las piezas que contribuye a crear la voz narrativa, la voz inconfundible que nos transmite la historia y que puede tener sus propios giros y maneras de decir. Esto, de nuevo, resulta bastante evidente cuando se usa un narrador en primera persona. Como el narrador en primera suele ser un personaje, el autor define su personalidad y le asigna un registro para aquellos momentos del relato en los que se expresa mediante el diálogo, registro que será también el que use al narrar (aunque puede haber ligeras diferencias entre uno y otro).

Pensemos en Stevens, el narrador distante, hierático, de *Los restos del día*, de Kazuo Ishiguro; el registro perfecto para un rígido mayordomo:

Durante estos últimos meses, he sido responsable de una serie de pequeños fallos en el ejercicio de mis deberes. Debo reconocer que todos ellos son bastante triviales. No obstante, comprenderán ustedes que para alguien acostumbrado a no cometer este tipo de errores la situación resultaba preocupante, por lo que empecé a elaborar toda clase de teorías alarmistas que explicaran su causa. Como suele ocurrir en estos casos, lo más obvio me escapaba a la vista, y fueron mis elucubraciones sobre las repercusiones que podría tener la carta de miss Kenton las que me abrieron los ojos y me hicieron ver la verdad: que todos los pequeños errores que

había cometido durante los últimos meses tenían como origen nada más y nada menos que una desacertada planificación de la servidumbre.

La responsabilidad de todo mayordomo es organizar al personal del que dispone con el mayor cuidado posible. ¡Quién sabe cuántas disputas, falsas acusaciones, despidos innecesarios y carreras prometedoras bruscamente interrumpidas han tenido como causa la despreocupación de un mayordomo a la hora de programar las actividades del personal a su cargo! La verdad es que comparto la opinión de los que piensan que el saber organizar un buen servicio es la aptitud primordial de cualquier mayordomo que se precie. Es una tarea que yo mismo he hecho durante muchos años y no creo pecar de vanidoso si les digo que en muy pocas ocasiones me he visto obligado a rectificar mi trabajo. Pero si esta vez mi planificación ha resultado desacertada, sólo puede haber un culpable, y soy yo. No considero justo señalar que, en este caso, se trataba de una tarea especialmente difícil.

O el registro juvenil, coloquial y desenfadado de Holden Caulfield, el protagonista y narrador de *El guardián entre el centeno*, de J. D. Salinger:

A los dos minutos Ackley roncaba como un energúmeno. Yo seguía acostado en medio de la oscuridad tratando de no pensar en Jane, ni en Stradlater, ni en el puñetero coche de Ed Banky. Pero era casi imposible. Lo malo es que me sabía de memoria la técnica de mi compañero de cuarto, y eso empeoraba mucho la cosa. Una vez salí con él y con dos chicas. Fuimos en coche. Stradlater iba detrás y yo delante. ¡Vaya escuela que tenía! Empezó por largarle a su pareja un rollo larguísimo en una voz muy baja y así como muy sincera, como si además de ser muy guapo fuera muy buena persona, un tío de lo más íntegro. Sólo oírle daban ganas de vomitar. La chica no hacía más que decir: «No, por favor. Por favor, no. Por favor...» Pero Stradlater siguió dale que te pego con esa voz de Abraham Lincoln que sacaba el muy cabrón, y al final se hizo un silencio espantoso. No sabía uno ni adónde mirar. Creo que aquella noche no llegó a tirarse a la chica, pero por poco. Por poquísimo.

Mientras seguía allí tumbado tratando de no pensar, Oí a Stradlater que volvía de los lavabos y entraba en nuestra habitación. Le oí guardar los trastos de aseo y abrir la ventana. Tenía una manía horrorosa con eso del aire fresco. Al poco rato apagó la luz. Ni se molestó en averiguar qué había sido de mí.

O el registro culto y sofisticado de Humbert Humbert, el narrador de *Lolita*, de Vladimir Nabokov:

Debo andar con tiento. Debo hablar en un susurro. ¡Oh tú, veterano reportero de crímenes, oh tú, grave y anciano ujier, oh tú, en un tiempo popular agente, ahora en solitario confinamiento después de tutelar durante años ese cruce frente a la escuela, oh tú, mísero jubilado a quien lee un niño! Sería inconcebible, ¿no es cierto?, imaginaros locamente enamorados de mi Lolita. Si yo hubiera sido pintor y la administración de «El cazador encantado» hubiera perdido el juicio y me hubiera encargado la decoración con frescos de mi propia cosecha, esto es lo que habría concebido. Permítaseme enumerar algunos fragmentos:

Habría pintado un lago. Habría pintado un árbol flamígero de flores. Habría pintado estudios del natural: un tigre persiguiendo a un ave del paraíso, una serpiente atragantándose al deglutir el cuerpo machacado de un animalejo. Habría pintado un sultán, con expresión de doliente agonía (desmentida, por así decirlo, por su moldeante caricia), ayudando a una joven esclava calipgia a trepar por una columna de ónix. Habría pintado esos glóbulos luminosos de resplandor ovárico que viajan por los costados opalescentes de las máquinas de discos, en los bares. Habría pintado toda clase de actividades del grupo intermedio en el campamento: remo, risas, rizos al sol, junto al lago. Habría pintado álamos, manzanos, un domingo suburbano, Habría pintado un ópalo de fuego disolviéndose en un estanque ondulado, un último latido, un último dejo de color, rojo penetrante, rosa punzante, un suspiro, una niña que se aleja.

Pero el narrador en tercera persona también tiene un registro propio. Aunque no sea un personaje que participe en la acción, podría decirse que el narrador también tiene una personalidad que se refleja en su registro del habla.

#### 4. La estetización del tema

Pensemos en las dos voces tan distintas de los narradores de Zadie Smith en *Dientes blancos* y Antonio Muñoz Molina en *Plenilunio*, ambos narradores en tercera persona. Su manera de usar el lenguaje no solo difiere por el tono serio del uno y el humorístico del otro, sino que existen otras diferencias.

El registro del habla del narrador de Muñoz Molina es formal, sus frases son medias y largas; tiende a la enumeración, como en «las caras de los desconocidos, de los camareros de los bares y los dependientes de las tiendas, las caras y las miradas de los detenidos en las fichas», en «aquellos ojos pequeños, miopes, fatigados, adivinadores» o «en el desamparo, el rencor, la vergüenza y el hambre»; también a la disyunción, como en «aunque intentara hacer otras cosas o fingiera que las hacía», en «algo demasiado monstruoso para ser suavizado o desdibujado por el olvido» y en «algún rasgo o alguna consecuencia del crimen».

Este registro del habla, esta manera de usar el lenguaje del narrador, nos lo muestra como prolijo, meticuloso, que repasa bien las ideas, con calma y morosidad; es cuidadoso, pretende que lo que explica quede bien claro.

Por su parte, el narrador de Zadie Smith en *Dientes blancos* usa un registro totalmente distinto. Es vital y expansivo, convierte cualquier tesitura en una situación divertida. Usa para ello un registro coloquial, con frases hechas como «podía estar segura de ello», «había llegado la hora de la verdad» o «había llorado como una niña». Sus frases son de extensión corta y media. Y tiende a la coordinación en su discurso, con el uso frecuente de la conjunción «y»: «y esta vez», «y ahora» o en la frase «en lugar de granizo y azufre y destrucción universal, vio el mundo de todos los días, con los autobuses y los trenes circulando normalmente».

Ese narrador nos cuenta la historia como lo haría un amigo, sin formalismos ni florituras. (En apariencia, porque en realidad, Smith está usando varios recursos retóricos en ese par de párrafos, como la repetición en «Se les había prometido que las entrañas de los pecadores aparecerían enrolladas en los troncos de los árboles, y esta vez verían las entrañas de los pecadores enrolladas en los troncos de los árboles» o el polisíndeton —la repetición de una conjunción— en «en lugar de granizo y azufre y destrucción universal»).

El narrador en tercera también puede manejar distintos registros dentro de un mismo texto. Lo hace así para reforzar la focalización, el punto de vista que adopta el narrador cuando «penetra» en uno u otro personaje porque quiere hacernos ver el mundo como lo ve él.

Si nos fijamos en el fragmento de Zadie Smith, *Hortense*, el personaje cuya historia nos está contando en ese momento, en una mujer religiosa, forma parte de la iglesia de los Testigos de Jehová y es buena conocedora de las escrituras; por eso cierto lenguaje bíblico se cuela en el registro del narrador para apoyar la focalización: «Pecadores», «su sed sería saciada», «granizo y azufre», «destrucción universal».

También Muñoz Molina usa un cambio de registro de manera muy evidente en *Plenilunio*. Hemos visto un ejemplo del narrador cuando focaliza en el inspector de policía que investiga el caso de asesinato de una niña. Pero el registro cambia cuando el punto de vista se traslada al asesino que cometió el atroz crimen:

Ya está anocheciendo cuando llega a la plaza, y al mirar hacia el único balcón que hay iluminado en el primer piso de la comisaría, donde cuelga la bandera, le da como un pellizco de excitación en el estómago, más fuerte todavía, un calambrazo, el corazón que late tan fuerte y nadie lo escucha, aunque pase muy cerca, latiendo y resonando en el pecho como en la hondura de la tierra y de la oscuridad mientras espiaba a los novios imaginándose que veía en la realidad lo que había visto en las películas y en las revistas, que oía las palabras claras y puercas que dicen en ella las mujeres y los hombres, sobre todo las mujeres, que siempre son las más guarras, disimulan y eso es lo único en lo que están pensando. En el balcón iluminado hay una silueta que se mueve muy cerca del cristal: él no alza los ojos, aunque no pasaría nada, un grado de atrevimiento y lo único que crece es la excitación, pero no el peligro: se acerca al guardia de la puerta, le dice buenas tardes, con una cortesía vagamente servil que es un recuerdo de la mili. El guardia se lleva la mano a la gorra, está viejo y gordo y lo más seguro es que no sirva para nada más. Él le pregunta si se sabe algo, si hay alguna novedad, muy consciente del sonido tan suave de su propia voz, más suave de lo habitual, como siempre que está muy excitado o enfurecido, cuanta más rabia tiene dentro más suave y dócil se le

pone la voz, y mientras la escucha siente los golpes de la sangre en las sienas. «Circule —dice el guardia, con brusquedad y fastidio, sin mirarlo apenas, sin considerar siquiera su pregunta, su cortesía, su interés—, que aquí no estamos para dar ruedas de prensa.» Tú no, pero yo sí, piensa, sonriéndole al guardia, yo sí que podría darla, y os ibais a enterar, «perdone usted, yo no quería molestarle», dice, la voz tan suave que a él mismo se le antoja de pronto un poco afeminada, y para más humillación y rabia nota que va a enrojecer, se controla, respira fuerte y no enrojece, las yemas de los dedos tocan el bulto de la navaja en el pantalón. Hay que respirar muy hondo, muy despacio, aconsejan en la revista de los horóscopos, para no enrojecer y para no correrse antes de tiempo. Ahora imagina que es un terrorista, que saca una pistola del bolsillo de la cazadora y se la pone al guardia delante de la cara y le revienta el cerebro contra la pared. Si él quiere, si le da la gana, si le sale de la punta de la polla, cualquier cosa que se le ocurra puede hacerla y no pasa nada, parecerá luego que ha soñado y sin embargo será real, saldrá en los periódicos y en el telediario de las tres, Si él quiere, si le da la gana, ahora puede cruzar a la zona ajardinada del centro de la plaza y entrar en la cabina que hay junto a la estatua, y marcar el número de la comisaría, preguntando por el inspector jefe, con la voz suave, pero no tanto, está visto que si se habla con educación no le hacen caso a uno, la voz suave pero mandando, tengo una cosa muy importante que decirle: desde la misma cabina vería la sombra alejarse de los cristales del balcón para contestar la llamada. Puede llamar y colgar cuando alguien se ponga, puede decirlo y colgar enseguida, o mantener una conversación con el inspector, como el asesino de *El silencio de los corderos*, que ha visto muchas veces, aunque le parece demasiado adornada y fantástica. Puede decirle al inspector jefe quién es él y qué ha hecho y qué puede hacer cuando y donde le dé la gana y colgar luego y salir de la cabina y no va a pasarle nada, puede llamar al programa de la madrugada donde tanta gente se pone misteriosa para contar majaderías y contarle a la puta de la locutora algo que le corte de verdad la respiración.

En este fragmento podemos ver que el narrador de Muñoz Molina mantiene la mayoría de sus rasgos, su registro propio: lenguaje formal, frases extensas, enumeraciones y disyunciones..., pero en su registro se cuela ahora un lenguaje más vulgar, que además incluye palabras groseras: «guarras», «correrse», «polla», «puta». El narrador nos sumerge así en la conciencia del personaje, que siente una obsesión insana por el sexo y considera que las mujeres «son las más guarras».

## 4.4 Las palabras

Vamos viendo como el manejo del lenguaje puede servir para la estetización del tema, cómo elegir una manera u otra de usarlo refuerza el significado del texto y hace que el lector se sumerja en él de una manera más completa y, diríamos, literaria.

Dicha estetización no afecta tan solo al modo en que se disponen párrafos y frases o a la elección de tono y registro. Como es natural cuando hablamos de lenguaje, la capacidad expresiva del texto desciende hasta el nivel de las palabras.

La elección de las palabras contribuye de una manera determinante a transmitirle al lector el tema, su significado último. En ese sentido, María Vargas Llosa reflexiona: «El lenguaje novelesco no puede ser dissociado de aquello que la novela relata, el tema que se encarna en palabras».

En efecto, el tema se encarna en palabras, por eso elegir las adecuadas es tan importante. Hemos visto como en *Plenilunio* la inclusión de palabras malsonantes en el registro del narrador refuerza la focalización y, al tiempo, construye la personalidad del personaje, nos da su visión del mundo. O como la religiosidad de Hortense, el personaje de *Dientes blancos*, empapa igualmente el discurso del narrador. Como es lógico, la inclusión de determinadas palabras en uno y otro ejemplo no es fortuita: el escritor las ha elegido con cuidado persiguiendo resaltar ciertos aspectos temáticos que le interesaba subrayar.

#### 4. La estetización del tema

Esa cuidadosa elección de palabras se aplica, en realidad, a lo largo de todo el texto. En parte, esa elección es natural, emana del propio tema; podríamos decir que un determinado tema trae de algún modo aparejadas sus propias palabras. Por ejemplo, si el tema elegido es la *noche* usaremos palabras tales como *oscuridad, tinieblas, sombras, estrellas, luna, silencio, quietud, dormir, sueño, etc.* Pero la elección de palabras es también, en gran medida, voluntaria: el escritor decide qué palabras usarán tanto su narrador como sus personajes para subrayar el tema de la obra.

La elección de palabras aparejadas al tema se relaciona con el uso de campos semánticos.

Los campos semánticos son grupos de palabras que comparten un significado común o están relacionadas conceptualmente dentro de un área temática específica. En el ejemplo anterior, vemos que las palabras relacionadas con *noche* no comparten etimología, raíz o familia, pero podemos asociar todas ellas con el tema «noche».

Sobra decir que los campos semánticos operan en gran medida en función del contexto. Palabras como *silencio* o *quietud*, que hemos relacionado con *noche*, también podrían asociarse (junto con otras como *paz, reposo, calma*) con otro campo semántico, como el de *tranquilidad*. Y palabras como *dormir* y *sueño* podrían también conectarse con el campo semántico *cama* (junto con otras como *pijama, almohada, descanso...*). Será el contexto en el que esas palabras se agrupen y repitan, por tanto, el que nos dirá con qué campo semántico concreto quedan asociadas.

En el terreno de la escritura y el estilo, los campos semánticos son una herramienta importante para enriquecer el texto y crear la necesaria cohesión temática. Su uso hace posible una lectura uniforme y coherente porque logra que el discurso narrativo cree un universo concreto y particular que recorre todo el texto, toda la obra.

Los campos semánticos pueden ser utilizados para reforzar el tema o la atmósfera de un texto, ayudan a crear conexiones entre los diferentes elementos de la narración y pueden contribuir a la creación de figuras literarias, como metáforas o símiles, al establecer relaciones entre conceptos. En resumen, su uso consciente puede mejorar la coherencia y el impacto del texto en el lector.

Es importante tener en cuenta que el uso efectivo de los campos semánticos está relacionado con el dominio del código idiomático y el conocimiento de los recursos expresivos del lenguaje. Esto permite al escritor seleccionar las palabras más apropiadas para transmitir su mensaje y crear los efectos deseados en el lector.

Repasemos el fragmento que ya vimos de *Los restos del día* y analicemos el uso que Kazuo Ishiguro hace de los campos semánticos para subrayar el talante meticuloso de Stevens, el narrador y protagonista:

Durante estos últimos meses, he sido responsable de una serie de pequeños fallos en el ejercicio de mis deberes. Debo reconocer que todos ellos son bastante triviales. No obstante, comprenderán ustedes que para alguien acostumbrado a no cometer este tipo de errores la situación resultaba preocupante, por lo que empecé a elaborar toda clase de teorías alarmistas que explicaran su causa. Como suele ocurrir en estos casos, lo más obvio me escapaba a la vista, y fueron mis elucubraciones sobre las repercusiones que podría tener la carta de miss Kenton las que me abrieron los ojos y me hicieron ver la verdad: que todos los pequeños errores que había cometido durante los últimos meses tenían como origen nada más y nada menos que una desacertada planificación de la servidumbre.

La responsabilidad de todo mayordomo es organizar al personal del que dispone con el mayor cuidado posible. ¡Quién sabe cuántas disputas, falsas acusaciones, despidos innecesarios y carreras prometedoras bruscamente interrumpidas han tenido como causa la despreocupación de un mayordomo a la hora de programar las actividades del personal a su cargo! La verdad es que comparto la opinión de los que piensan que el saber organizar un buen servicio es la aptitud primordial de cualquier mayordomo que se precie. Es una tarea que yo mismo he hecho durante muchos años y no creo pecar de vanidoso si les digo que en muy pocas ocasiones me he visto obligado a rectificar mi trabajo. Pero si esta vez mi planificación ha resultado desacertada, sólo puede haber un culpable, y soy yo. No considero justo señalar que, en este caso, se trataba de una tarea especialmente difícil.

Reparemos algunas de las palabras que elige Ishiguro: *responsable, ejercicio, deberes, responsabilidad, planificación* (usada dos veces), *cuidado, programar, organizar, aptitud, tarea, rectificar, planificación*. La elección de esos términos nos transmite la rigidez de Stevens y su obsesión por planificar y organizar para así verse libre del error (es decir, de lo que nos hace humanos).

Veamos otro ejemplo, este tomado de *El fuego*, de Henri Barbusse, novela en la que el autor retrató su experiencia como soldado en el frente durante la Primera Guerra Mundial:

Algunas gotas. Luego el chaparrón. ¡Oh, vaya! Nos cubrimos con capuchas, con lonas. Volvemos a entrar en el refugio chapoteando y hundiéndonos en el fango hasta las rodillas, nos embarramos las manos hasta los codos; el suelo de la trinchera se pega a nuestros pies. En el refugio, apenas tenemos tiempo de prender una vela colocada en un pedazo de piedra y ponernos a temblar a su alrededor.

—¡Venga, en marcha!

Marchamos. Chocamos con el de delante. Damos pasos en falso. La lluvia no cesa y el agua corre por el suelo de la trinchera. Los enrejados de madera se bambolean en el suelo blando: unos se inclinan a la derecha y otros a la izquierda, y resbalamos. Además, en la oscuridad no los vemos y ocurre que en los recodos ponemos el pie a un lado y lo hundimos en el charco de agua.

[...] La mochila da tirones hacia atrás y magulla los hombros sacudida por la carrera tumultuosa bajo el ataque de los elementos. La trinchera está obstruida por un derrumbamiento reciente donde los pies quedan atrapados... Nos vemos obligados a arrancarlos de la tierra mojada y pegajosa levantándolos muy alto a cada zancada. Luego, salvando con gran esfuerzo este paso, recaemos acto seguido en el riachuelo resbaladizo. Los zapatos han trazado en su lecho dos carriles estrechos donde los pies quedan enganchados como en una trampa, o bien hay charcos donde se hunden rociando por todos lados. En un punto hay que agacharse mucho para pasar por debajo de un puente macizo y pegajoso que cruza la trinchera, y sólo con grandes dificultades conseguimos deslizarnos hasta el otro lado. Nos vemos obligados a arrodillarnos en el fango, a arrastrarnos por el suelo y a avanzar a gatas durante algún trecho. Un

poco más lejos, tenemos que proseguir la marcha agarrándonos a un poste que el reblandecimiento del terreno ha inclinado y puesto de través justo en medio del pasadizo.

Examinemos las palabras elegidas por Barbusse para trasladarle al lector el dificultoso avance de los soldados bajo la lluvia a través de las trincheras embarradas: *gotas, chaparrón, chapoteando, hundiéndonos, fango, nos embarramos, lluvia, agua, suelo blando, resbalamos, charco, derrumbamiento, pies atrapados, tierra mojada y pegajosa, riachuelo resbaladizo, trampa, pegajoso, arrodillarnos en el fango, reblandecimiento del terreno...* Esta elección de palabras y las uniones entre ellas subrayan el tema de ese fragmento: la dificultad del avance bajo la lluvia y entre el barro. Y este fragmento refuerza el tema general de la obra: la guerra. A lo largo de toda la novela, Barbusse usa un léxico que nos traslada el frente: guerra, trinchera, fuego, obús, ruinas, fusil, bayoneta... Usa las palabras que el tema trae aparejadas, pero elige su disposición y las imágenes que crea con ellas para comunicarnos una idea: la guerra es una barbarie, es una locura someter a seres humanos a unas condiciones semejantes. Barbusse no quiere presentarle al lector una guerra heroica o épica, sino una guerra sucia y criminal.

## 4.5 Figuras de amplificación

Uno de los factores que caracteriza al texto literario es la amplificación de los hechos narrados. El texto literario no se limita a transmitir una información, a narrar los hechos escuetos, sino que los amplía mediante ciertos procedimientos: manipulando los materiales y usando la ornamentación.

Si decimos «Esta mañana fui a hacer la compra» estaremos dando una información. Si decimos «Esta mañana fui a hacer la compra. Compré pescado y fruta. Hacía buen tiempo, tuve que quitarme la chaqueta. De regreso me encontré con la vecina paseando el perro» estaremos contando una historia. Habremos ampliado la información desde el mínimo dato imprescindible para transmitir un mensaje (que hemos ido a la compra) al añadir diversos detalles que se relacionan con el tema: qué tiempo hacía, a quién nos encontramos, etc.

#### 4. La estetización del tema

Jugando con lo que se narra y con lo que se omite, indagando la causa de los hechos o incluyendo razonamientos para justificar los acontecimientos y el comportamiento de los personajes, el texto literario se amplía; y, al hacerlo, expone el tema de manera más completa. Podría decirse que el texto literario no tiene prisa por contar lo que tiene que contar y lo hace de manera morosa y detallada.

Una de las formas de trabajar en la amplificación del tema, que contribuye a su estetización, es a través de las figuras de amplificación. Las figuras de amplificación permiten, en cuanto figuras retóricas, embellecer el texto y volverlo expresivo; pero también sirven para subrayar su sentido, su tema. Kurt Spang las define como sigue:

Su finalidad es siempre la de presentar un tema implícito o explícito que se amplía, se detalla y matiza a lo largo de la elaboración. [...] Todo lo que se haga para explicitar el tema, mostrar sus implicaciones y matizaciones y todos los recursos que se ponen por obra para conseguirlo constituyen medios de amplificación.

Kurt Spang, *Persuasión. Fundamentos de retórica*.

Pueden distinguirse dos tipos de amplificación: la que actúa por argumentación y la que lo hace por acumulación. La primera opera añadiendo matices, ideas y argumentos al tema central de la obra. La segunda lo hace aportando temas nuevos o temas secundarios para ilustrar o detallar el argumento central.

Volvamos al ejemplo anterior. En la frase «Esta mañana fui a hacer la compra» el tema central está claro: alguien fue a hacer la compra. Ese tema se amplía en la serie de frases «Esta mañana fui a hacer la compra. Compré pescado y fruta. Hacía buen tiempo, tuve que quitarme la chaqueta. De regreso me encontré con la vecina paseando el perro». En esta serie podemos distinguir una amplificación argumentativa; no solo se dice que alguien fue a la compra, también se especifica lo que compró: pescado y fruta. Y hay también una amplificación acumulativa que añade temas secundarios al tema central: se menciona qué tiempo hacía, una acción consecuencia de ese tiempo (quitarse la chaqueta) y un encuentro. Todo se relaciona con el tema central (alguien ha ido a hacer la compra), pero ahora detalles y temas relacionados lo arropan y lo amplían.

Veamos entonces algunas figuras retóricas de amplificación que pueden servir para desarrollar el tema, profundizando en él.

### 4.5.1 Descripciones

La primera de las figuras de amplificación que repasaremos son las descripciones. Las descripciones son una manera excelente de subrayar el tema, realizándolo por diversos procedimientos y logrando así que cale en el lector.

La descripción es una figura de amplificación acumulativa. Con su uso se busca presentar un gran número de detalles sobre lo descrito (sobre un lugar, una persona, un tiempo) que permitan al lector conocerlo con mayor claridad.

Una descripción puede ser un modo efectivo de sintetizar de manera metafórica, pero evidente, el tema de la obra literaria. Así lo hace Benito Pérez Galdós en su novela *La familia de León Roch*. La novela trata del enfrentamiento entre la ciencia, la actividad práctica y el laicismo por un lado y, por el otro, el tradicionalismo, la religión entendida como una mera práctica externa (que no deja su huella en el alma) y la inactividad contemplativa. El enfrentamiento entre esas dos maneras de entender el mundo queda retratado a lo largo de toda la novela de diferentes maneras, como, por ejemplo, a través de sus personajes. Pero en un momento dado, Galdós confía en la descripción del tiempo atmosférico para metaforizar el tema de la obra, su sentido último:

El cielo estaba en revolución, ni limpio ni oscuro; por un lado, azul y risueño; por otro, ceniciento y torvo. Creeríase que en él iban a dar una gran batalla la cerrazón y la serenidad, pues una y otra se miraban desde contrapuestos horizontes, amenazándose y disputándose palmo a palmo el campo azul.

Esta breve descripción de un cielo dividido, que por un lado aparece despejado, mientras por otro amenaza lluvia, es un resumen perfecto del tema de *La familia de León Roch*. La cerrazón y la serenidad combaten en sus páginas, representada la segunda por el protagonista y la primera por su esposa, una mujer en extremo devota.

#### 4. La estetización del tema

Las descripciones son, además, una excelente manera de construir una atmósfera, y esta también contribuye a reforzar el tema. La descripción de paisajes, personajes, habitaciones, momentos temporales... debería abordarse no de una manera neutra, sino con la intención de subrayar la intención temática del texto.

Por ejemplo, en su trilogía *La lucha por la vida*, Pío Baroja describe ambientes y personas de una manera que resalta la fealdad, la decrepitud, la sordidez, lo marginal... para reforzar así el tema de las novelas que componen la trilogía: justamente, las dificultades de la lucha por la vida, por salir adelante, dificultades que vencen a muchos, arrojándolos a los márgenes donde todo es repelente.

Como en este fragmento tomado de *Mala hierba*, segunda novela de la trilogía:

Manuel paseó la vista por la sala. Cerca de él, un viejo alto, de barba blanca, con una cara de apóstol, embebido en sus pensamientos, apoyaba la espalda en uno de los pilares; llevaba una blusa, una bufanda y una gorrilla. En el rincón ocupado por los golfos descarados y fanfarrones se destacaba la silueta de un hombre vestido de negro, tipo de cesante. En sus rodillas apoyaba la cabeza un niño dormido, de cinco o seis años.

Todos los demás eran de facha brutal: mendigos con aspecto de bandoleros; cojos y tullidos que andaban por la calle mostrando sus deformidades; obreros sin trabajo, acostumbrados a la holganza, y entre éstos algún tipo de hombre caído, con la barba larga y las guedejas grasientas, al cual le quedaba en su aspecto y en su traje, con cuello, corbata y puños, aunque muy sucios, algo de distinción; un pálido reflejo del esplendor de la vida pasada.

### 4.5.2 Antítesis

La antítesis, la confrontación de dos ideas opuestas, es también una manera efectiva de exponer el tema de una obra literaria.

Recordemos el tema expuesto por Benito Pérez Galdós en *La familia de León Roch*: la novela recoge la nueva manera de ver el mundo que penetraba en España a finales del siglo XIX. La ciencia y la tecnología proponían nuevos modos de vida, racionales y laicos, que se oponían a la religiosidad imperante; esa religiosidad era, sin embargo, en muchas ocasiones, nada más que un atrezo: la gente, especialmente de clase alta, fingía acatar los preceptos religiosos, aunque a menudo llevasen vidas pecaminosas.

Contra esa situación se revela León Roch, el protagonista de la novela. León ha estudiado una carrera científica y prefiere la filosofía a la religión; sus convicciones le han alejado de la Iglesia, se declara ateo, pero no por ello deja de ser una persona de moral mucho más intachable que la de muchos de sus amigos que van a misa todos los domingos. Para representar esa lucha, esa oposición entre religión y laicismo, entre ciencia y atavismo, Galdós no se limitó a situar a su personaje laico en un ambiente religioso, sino que subrayó ese contraste (y, por tanto, el tema de la novela) a través de un antagonista que se opone categóricamente a las ideas y la manera de ser de León, y que no es otra que su propia esposa.

El tema de la novela queda retratado de una manera más patente a través del divorcio espiritual de los dos esposos, cuyas posturas opuestas crean una potente antítesis, reflejada en diálogos como el que sigue:

—No es eso, te digo que no es eso, Puedes gastarme todo lo que quieras, puedes arruinarme, instituyendo herederos de mi fortuna a modistas, curas y cómicos. De otra cosa más grave que tus gastos quiero hablarte, María: quiero preguntarte si no es tiempo ya de que cese la aridez y la tristeza de este matrimonio nuestro; si no es tiempo ya de que reconozcas que tu atención excesiva a los asuntos de iglesia es como una especie de infidelidad, y que para dar tanto a las devociones, forzosamente has de quitar algo a nuestra casa y a mí.

—Ya te he dicho —repuso María seriamente— que de mis devociones, buenas o malas, daré cuenta a Dios, no a ti, que no las entiendes. Haz por entenderlas, ten fe y hablaremos.

—¡Ten fe!... De eso sí que no entiendes tú. Yo no la tengo, no puedo tenerla según tu idea. Además, tu conducta y tu modo especial de cumplir los deberes religiosos me la arrancarían, si la

tuviese como tú deseas. Te lo diré de una vez. No veo en tus actos ni en tu febril afán por las cosas santas ninguno de los preciosos atributos de la esposa cristiana. Mi casa me parece una fonda, y mi mujer, un sueño hermoso, una imagen tan seductora como fría. Te juro que ni esto es matrimonio, ni eres tú mi mujer, ni yo soy tu marido.

Benito Pérez Galdós, *La familia de León Roch*

Encontramos un recurso similar en *Middlemarch*, la novela de George Eliot. La novela está protagonizada por Dorothea Brooke, una joven de gran inteligencia, interesada por el trabajo intelectual. Dado que en la época en que está ambientada la novela no estaba bien visto que las mujeres fuesen intelectuales, Dorothea se casa con un pedante erudito con el que, sin embargo, será profundamente infeliz, sobre todo porque él tiene una mente vulgar, mucho menos cultivada que la de la propia Dorothea.

Para subrayar los sinsabores de la protagonista en su vida matrimonial, Eliot usa como contraste a Celia, la hermana de Dorothea. Al describir a la protagonista al principio de la novela se nos dice: «Solían hablar de ella como persona de excepcional agudeza, si bien se añadía que su hermana Celia tenía más sentido común». En efecto, el sentido común de Celia la lleva a contraer matrimonio con un terrateniente de la zona con el que lleva una vida apacible y feliz.

En la siguiente escena la antítesis entre la vida de Celia y la de Dorothea es evidente: Dorothea acaba de quedar viuda de un marido que nunca la apreció y que en su testamento ha dejado una cláusula que la perjudica; mientras, por su parte, Celia es una feliz esposa y entregada madre primeriza. Reparemos en el contraste que se refleja incluso en las ropas de las dos jóvenes: Celia vestida de blanco, Dorothea de luto.

Casi una semana llevaba Dorothea a salvo en Freshitt Hall sin haber hecho preguntas peligrosas. Cada mañana se sentaba con Celia en el más bonito de los cuartos de estar del piso de arriba, el que daba a un pequeño invernadero. Celia, toda de blanco y lavanda como un ramillete de violetas de dos colores, contemplaba las proezas del bebé que resultaban tan indescifrables para su inexperiencia que toda conversación se veía interrumpida por sus

súplicas para que la nodriza oracular las interpretara. Dorothea se sentaba junto a ella, vestida de luto, con una expresión que provocaba a Celia por considerarla demasiado triste: pues no sólo estaba muy bien el bebé, sino que, cuando un marido había sido en vida tan aburrido e incómodo, y además... ¡en fin! Sir James, por supuesto, le había contado todo a Celia con la enérgica recomendación de que era importante que Dorothea no lo supiera antes de que fuera inevitable.

También Emily Brontë se sirvió de la antítesis en *Cumbres borrascosas* al situar la acción en dos ambientes antitéticos. Por un lado, tenemos la Granja del Tordo, un lugar amable, soleado y florido; por otro, tenemos Cumbres Borrascosas, un espacio hosco, un páramo yermo y siempre azotado por el viento o cubierto por la bruma. Ambas casas son también muy diferentes en lo que respecta a elegancia y confort. Veamos la descripción de Cumbres Borrascosas:

De inmediato nos encontramos en la sala de estar, sin haber pasado antes por ningún recibidor o pasillo. Esta estancia es lo que, por la zona, se llama propiamente *la casa*. Generalmente, la casa es, a su vez, sala de estar y cocina, pero tengo entendido que en Cumbres borrascosas se hizo retroceder a esta última hacia otro lugar del edificio: al menos pude distinguir a lo lejos el murmullo de un chismorreo de lenguas y de los tintineos de los cubiertos; tampoco advertí en la chimenea ningún útil para asar, para cocer o para hervir, ni observé el resplandor del cobre de las sartenes o del latón de los coladores colgados de la pared. Sin embargo, desde un extremo de la estancia, llegaban los reflejos de los enormes platos de peltre que, junto con las jarras de plata, se apilaban en un aparador de roble tan alto que alcanzaba hasta el techo. Al aparador le faltaba la tabla del fondo y, por ello, dejaba su anatomía a merced del ojo curioso, excepto allí donde la ocultaba una balda repleta de tortas de avena y piernas de cerdo, de buey y de carnero. Encima de la chimenea había colgadas unas escopetas de torvo diseño, un par de pistolas de arzón y, a modo de adorno, dispuestas sobre un anaquel, tres latas de té pintadas de alegres colores. El suelo era de piedra blanca; las sillas, de altos respaldos y viejo armazón, estaban pintadas de verde, con la excepción de una o dos negras, de enorme tamaño, que acechaban en la sombra.

Mientras que esta otra corresponde a la Granja del Tordo:

—Dices tonterías, Nelly —replicó—. Fuimos corriendo desde las Cumbres hasta el jardín de los Linton sin pararnos. Catherine llegó rendida porque hizo el camino descalza. Tendrás que buscar sus zapatos mañana en el pantano. Saltamos el seto de la Granja, subimos el camino hasta la casa y nos escondimos detrás de una maceta que había enfrente de la ventana del gran salón. No habían cerrado los postigos y las cortinas estaban a medio echar, así que podíamos ver el interior de la casa sujetándonos al pretil de la ventana. Y, ¡ay lo que vimos! ¡Era tan bonito! La estancia estaba cubierta por una alfombra carmesí, y carmesí también era la tapicería de las sillas y los bordados de las mesas. Un techo completamente blanco rodeado de orlas doradas y una cascada de lágrimas de cristal colgando de un armazón de plata en el centro que brillaba a la luz de muchas velas pequeñas.

### 4.5.3 Digresión

La digresión es otra figura de amplificación que puede usarse para ampliar, matizar o complejizar el tema.

La digresión es una amplificación acumulativa que consiste en romper la coherencia temática del texto insertando una unidad textual independiente. El tema de esa unidad textual intercalada puede ser complementario al tema principal, contrario o neutro. La digresión, por tanto, consiste en desviarse del tema y proponer uno nuevo, más o menos relacionado con el principal. De este modo, la narración gana en complejidad, ya que las digresiones pueden arrojar visiones complementarias sobre el desarrollo temático principal. Así operan a menudo las tramas secundarias en las novelas.

Victor Hugo se sirvió a menudo de la digresión en su obra *Los miserables*. A lo largo de la novela abandona el desarrollo de la trama para incorporar extensos fragmentos en los que el narrador nos habla de diversos temas: las minas y los

mineros, los apodos, las cloacas o los conventos. Es conocida la digresión que dedica a la batalla de Waterloo, que comienza así y se extiende a lo largo de varias páginas:

Volvamos atrás —que es uno de los derechos del narrador— y coloquémonos en el año de 1815, y aun un poco antes de la época en que empieza la acción referida en la primera parte de este libro.

Si no hubiera llovido en la noche del 17 al 18 de junio de 1815, el porvenir de Europa habría cambiado. Algunas gotas de agua más o menos hicieron decaer a Napoleón. Para que Waterloo fuese el fin de Austerlitz, la Providencia no necesitó más que un poco de lluvia; y una nube atravesando el cielo en sentido contrario a la estación, bastó para la destrucción de un mundo.

La batalla de Waterloo —y esto dio a Blücher tiempo para llegar— no pudo comenzar sino a las once y media de la mañana. ¿Por qué? Porque la tierra estaba mojada. Fue preciso esperar a que se secase un poco para que pudiera maniobrar la artillería.

Napoleón era oficial de artillería y se resentía de ello. Todos sus planes de batalla están hechos para el proyectil. Hacer converger la artillería sobre un punto dado, tal era su clave de victoria. Trataba la estrategia del general enemigo como una ciudadela y la batía en brecha. Abrumaba con la metralla el punto débil; ataba y desataba las batallas con el cañón. En su genio había puntería. Desbaratar los cuadros, pulverizar los regimientos, romper las líneas, barrer y dispersar las masas, todo para él consistía en esto; destruir, destruir, destruir siempre, y encomendaba este trabajo a las balas. Método temible que, unido al genio, hizo invencible durante quince años a aquel sombrío atleta del pugilato de la guerra.

El 18 de junio de 1815 contaba con tanta más razón con la artillería, cuanto que la suya era más numerosa. Wellington sólo tenía ciento cincuenta y nueve bocas de fuego; Napoleón tenía doscientas cuarenta.

Suponed la tierra seca, y la artillería pudiendo rodar, y la acción hubiese empezado a las seis de la mañana. La batalla se habría ganado y concluido a las dos, tres horas antes de la peripecia prusiana.

¿Qué culpa hubo por parte de Napoleón en la pérdida de esta batalla? ¿El naufragio puede imputarse acaso al piloto?

También David Foster Wallace usó la digresión en su novela *La broma infinita*. El tema central de la obra (algo difícil de determinar en una novela como esta) podría ser las adicciones, incluida la adicción al entretenimiento, propia de nuestra cultura de la sobreestimulación.

En *La broma infinita* las digresiones toman la forma de prolijas y extensas notas a pie de página. La novela tiene 388 notas al pie, que en la edición de Mondadori se sitúan al final de la obra y ocupan algo más de cien páginas. Algunas, como la nota 110, que ocupa una veintena de páginas, recogen escenas y diálogos, e incluso incluyen sus propias notas al pie. Este es su inicio:

110. Nótese en este punto que, varias horas después de ese mismo día, 7 de noviembre, Hal Incandenza se sienta en el borde de su cama sin hacer, desvestido, con la pierna derecha buena doblada debajo de su cuerpo y el tobillo malo remojándose en un barreño de agua con sales Epsom, revisando las viejas cajas Hush Puppy de Mario llenas de cartas y fotos. Los sábados hay clases, ejercicios y partidos vespertinos, pero nada de marchas ni entrenamiento con pesas. Los raros y disparejos partidos de desafío de la tarde se celebran en las pistas centrales, bajo un cielo metálico y sin sol. El aire aún está húmedo por la lluvia del mediodía. El propio partido disparejo de Hal quedó truncado cuando Hugh Pemberton, del equipo C, se llevó un pelotazo en el ojo cuando subió a la red y empezó a dar vueltas en círculo por la zona de servicio. Hal volvió muy rápido y se duchó casi a solas en el vestuario principal. La cena comunitaria del Día de la Interdependencia de mañana es un gran evento en la AET, e incluye por lo general un sombrero especialmente elegido para cada uno, postre de verdad y una película posprandial de Mario y, a veces, canciones colectivas. El día anterior, Hal y Pemulis, Struck y Axford, Troeltsch y Schacht, a veces Stice, celebran su propia cena de gala ritual y privada en *The Unexamined Life*, ya que el domingo es un día de descanso obligado. Hal puede oír que los partidos no truncados están terminando. El sol sale justo a tiempo para desaparecer. Las cañerías del edificio de la Administración empiezan a gemir y a cantar con la multitud de chicos en las duchas. Las pálidas sombras de las redes empiezan a alargarse, picudas, por los lados de las pistas del norte. Mario es más o menos el archivero *ex officio* de la familia Incandenza. Mario ha estado encerrado

todo el día con Disney Leith preparándose para la cena de gala y la película posprandial del domingo. El teléfono reposa mudo encima del contestador automático, sobre la consola telefónica. Tiene la antena plegada y simplemente está irradiando la vaga y contenida amenaza de los teléfonos mudos, El timbre gorgojea en vez de sonar. La consola del sistema solo de audio está enchufada a un receptáculo al lado del teleordenador de Hal y de Mario y su luz roja parpadea al lento ritmo líquido de la torre radiofónica.

Como conclusión, hemos visto las formas en que la descripción, la antítesis o la digresión, figuras de amplificación todas ellas, pueden ayudar a recalcar, ampliar o facetar el tema de una obra literaria. Hay otras figuras de amplificación, como el oxímoron, la enumeración, la adjetivación, la epífrasis... Sin embargo, esas figuras no afectan tanto al tema como a otros aspectos del texto (el ritmo, las oraciones o la elección de las palabras). Por eso no las estudiaremos aquí, sino que las veremos en los siguientes módulos.