

6 Jugando con las oraciones

En el módulo anterior hemos visto que la longitud de las oraciones y la manera de puntuar son rasgos de estilo del escritor, rasgos que suelen poder distinguirse en cada una de sus obras. Pero también se adaptan al tema de cada obra y al modo en que este es tratado. Igualmente, la longitud de las oraciones y la puntuación que las separa fluctúan de pasaje a pasaje dentro de una misma obra y pueden ser usadas con la finalidad de volver más lento y moroso o más ágil y directo el estilo de determinados fragmentos.

Pero con las oraciones también se pueden construir determinadas figuras retóricas.

Sabemos que las figuras retóricas son desviaciones del uso normal de la lengua, transgresiones que el escritor comete (casi siempre deliberadamente) con fines expresivos y estilísticos. Esas desviaciones pueden producirse a nivel de palabra, los llamados metaplasmos; o a nivel de oración, las llamadas figuras.

En este módulo vamos a repasar algunas de esas desviaciones que afectan a las oraciones. Es decir, vamos a conocer algunas figuras que podemos aplicar en nuestros textos.

Las figuras, en cuanto atañen a la oración, suelen relacionarse con la composición de esta, con el modo en que se ordenan y relacionan las palabras dentro de la frase. De este modo, hay figuras que añaden elementos a la oración, otras que se los restan; figuras que alteran el orden o que construyen órdenes específicos.

Repasaremos estas figuras según la ordenación que les da Kurt Spang en su obra *Persuasión. Fundamentos de retórica*, por ser una ordenación clara y asequible. Spang divide los recursos estilísticos (sin distinguir entre metaplasmos y figuras) en seis categorías: figuras de posición, figuras de repetición, figuras de amplificación, figuras de omisión, figuras de apelación y tropos.

No obstante, nosotros adaptaremos la ordenación de Spang a nuestros intereses, separando los recursos según afecten a las oraciones (figuras) o a las palabras (metaplasmos) y con un ánimo más ejemplificador que exhaustivo. La intención es repasar los más interesantes de estos recursos, estudiando algunos ejemplos que nos ayuden a ver su comportamiento dentro del texto.

Comenzaremos hablando de las figuras, los recursos relacionados con las oraciones, y dejaremos los metaplasmos para más adelante, cuando hablemos de las palabras. Empezaremos por repasar algunas figuras de posición.

6.1 Figuras de posición

Las figuras de posición son aquellas en las que el orden habitual de los elementos de la oración se sale del marco de lo acostumbrado. Es decir, la oración no se compone según los patrones habituales.

Estas figuras se construyen partiendo de la idea de que en las oraciones de cada lengua se da un orden de palabras que obedece a ciertas constantes, a una lógica natural de ese idioma; en resumen, que hay un modo habitual y consuetudinario de decir. Y que, por consiguiente, el autor puede apartarse de él buscando determinados efectos.

Kurt Spang explica así la utilidad de este tipo de figuras:

En cualquier caso, esta especie de *ordo artificialis* llama siempre la atención y es en ello donde debe buscarse también la función primordial de estas figuras. La posición insólita de elementos sorprende porque rompe el marco de la normalidad sintáctica y concentra además el interés del lector en el elemento cuya posición se haya modificado o intensificado. [...] Puede resultar especialmente expresivo el hecho de poner énfasis en una determinada palabra o un conjunto de palabras mediante el cambio de su posición normal, o la insistencia reiterativa en un determinado orden de las palabras por otra suerte de razones estilísticas.

Repasemos algunas de estas figuras de posición.

6.1.1 Hipérbaton

El hipérbaton consiste en la separación de dos elementos que usualmente irían unidos, insertando entre ellos un elemento que no correspondería a ese lugar de la oración. Por lo general se hace separando elementos que van unidos habitualmente, como nombre y adjetivo, los tiempos compuestos de los verbos o el pronombre posesivo y el nombre.

Veamos algunos ejemplos de hipérbaton.

En *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, Rafael Sánchez Ferlosio hace uso con frecuencia de este recurso. Por ejemplo, en la oración: «Esta historia había soñado el maestro, al comer la cereza», el orden natural de esta frase sería: «El maestro había soñado esta historia al comer la cereza».

Lo mismo sucede con esta otra oración: «Mucho tiempo había faltado Alfanhuí de casa de su madre», cuyo orden natural sería: «Alfanhuí había faltado mucho tiempo de casa de su madre».

El uso del hipérbaton requiere habilidad para mantener la claridad del mensaje mientras se altera la estructura sintáctica convencional. Si no se usa apropiadamente, la frase puede caer en la oscuridad, en la ambigüedad o, directamente, perder hermosura.

Esto último es lo que sucede con la siguiente frase tomada de *Los embajadores*, de Henry James.

El hombre estaba muy contento de verla y le manifestó con toda franqueza de qué modo se le había revelado que se puede vivir durante años sin una bendición insospechada, *pero que para conocerla por fin bastan tres días o perderla para siempre.*

Podemos apreciar que el orden del final de la frase en su parte final resulta extraño: «pero que para conocerla por fin bastan tres días o perderla para siempre». Los verbos deberían ir juntos (conocerla o perderla) para terminar con la referencia al tiempo: «bastan tres días». Es decir, la frase debería ser: «pero que para conocerla por fin o perderla para siempre bastan tres días». En cualquier

caso, al tratarse de un texto traducido este hipérbaton cacofónico podría ser achacable a una mala decisión del traductor antes que a un recurso de estilo utilizado pobremente por James.

6.1.2 Paréntesis

El paréntesis también es una figura de posición. Esta figura se forma intercalando una oración entre las dos partes de la oración principal. Por lo general, la oración que se intercala no guarda relación directa con aquella otra en la que se inscribe, aunque tampoco es totalmente ajena a ella. Podemos decir que si lo que hace el hipérbaton es modificar el orden en que se presenta una oración que recoge un único pensamiento, el paréntesis lo que hace es intercalar un segundo pensamiento dentro del primero.

El uso de este recurso es bastante evidente, puesto que viene enmarcado por el uso del signo del paréntesis o las rayas.

Como en este ejemplo tomado de *El ruedo ibérico*, de Valle-Inclán: «El Rey Consorte, exiguo y tripudo como una peonza, presidía el duelo. —*Pasos de bailarín y arreos de capitán general*—. Batían marcha los tambores». La frase intercalada por Valle-Inclán sirve en este caso para describir de una manera muy sintética al rey consorte durante un desfile.

También lo usa Martin Amis en *La flecha del tiempo*. «Demostró buenos modales —y fue, me aventuro a suponer, un detalle romántico tratándose de Tod— salir a la calle de aquella guisa y permanecer en zapatillas sobre la acera mojada». En este fragmento, el paréntesis (en este caso encerrado entre rayas) viene a ser una puntualización del narrador sobre los actos del personaje.

En este otro fragmento de *La flecha del tiempo*, Amis se decanta por usar el signo del paréntesis: «Atento y comedido como siempre, el doctor Wirth había puesto a mi disposición un anexo de su propia residencia, un delicioso apartamento (*con cocina y cuarto de baño, nada menos*) tras cuyos deliciosos visillos

de encaje se veía una valla alta y blanca». La frase entre paréntesis especifica las características del apartamento que prestaron al protagonista, características inusuales ya que el narrador puntualiza «nada menos».

El paréntesis resulta muy útil para añadir información que aclare o complete la que se proporciona en la oración principal. Puede usarse con fines irónicos o humorísticos si el narrador aprovecha para arrojar una mirada inesperada, punzante o mordaz.

Por último, no es obligatorio que el paréntesis divida siempre una oración. Puede darse el caso de una oración completa entre paréntesis, e incluso varias, situada tras una oración completa fuera de paréntesis o situada entre dos oraciones igualmente completas.

Como en este ejemplo de *El túnel*:

Conozco mi naturaleza y sé que las situaciones imprevistas y repentinas me hacen perder todo sentido, a fuerza de atolondramiento y de timidez. Había preparado, pues, algunas variantes que eran lógicas o por lo menos posibles. *(No es lógico que un amigo íntimo le mande a uno un anónimo insultante, pero todos sabemos que es posible).*

6.1.3 Correlación diseminativa recolectiva

La correlación diseminativa recolectiva es una figura retórica que consiste en enumerar varios elementos de manera diseminada a lo largo de varias oraciones. Esos elementos serán posteriormente recolectados, reunidos, en una oración final.

Como en este ejemplo, tomado de *El final del desfile*, de Ford Madox Ford:

Y ¡qué demonios!, todavía había sitio para él en este mundo. La tierra no había cambiado... Aún había profundos *bosques de hayas* junto a las *tierras de cultivo*, donde *los grajos* levantaban perezosos

el vuelo al ver acercarse el arado. La tierra no había cambiado... La raza no había cambiado... Ni *Christopher*... Sólo habían cambiado los tiempos... *Los grajos, las tierras de cultivo, las hayas y Christopher* seguían allí... Lo que había cambiado era la forma de pensar. *El sol* saldría y se alzaría sobre el arado hasta ir a ponerse detrás del seto y que el labriego fuese a la taberna, y lo mismo haría *la luna*. Pero *ni el sol ni la luna* verían a alguien como Christopher en sus viajes. Nunca.

Ford Madox Ford siembra varios términos en este párrafo: hayas, tierras de cultivo, grajos y a Christopher, su protagonista. Y los recolecta en una frase en la que vuelve sobre ellos. Y acto seguido vuelve a usar la misma figura: menciona el sol y la luna, espaciados a lo largo de una oración; y los reúne de nuevo poco más adelante. De este modo, Ford subraya la idea que desarrolla en este fragmento: hay ciertas cosas inamovibles, pero Christopher no quiere formar parte de ellas: quiere, antes bien, formar parte de los tiempos que cambian.

La diseminación-recolección sirve para ampliar ideas, que primero se presenta de forma más extensa o detallada y luego se agrupan de manera esquemática, lo que actúa por tanto como una especie de resumen o recapitulación de lo expuesto.

6.1.4 Hipálage

Esta figura consiste en cambiar entre sí las partes de una oración. Dados dos pares de nombres y adjetivos (o complementos) que guardan una relación de significado, se asigna al primero de los nombres el adjetivo que, semánticamente, correspondería al segundo, y viceversa.

Seguramente conozcas el famoso ejemplo de hipálage del conocido verso de Francisco de Quevedo «Es hielo abrasador, es fuego helado». *Hielo* y *helado* guardan relación semántica, como lo hacen *fuego* y *abrasador*, porque nuestra experiencia nos dice que el hielo es helado y el fuego abrasador. Quevedo, sin embargo, cruza estos pares de palabras y construye una imagen potente y única.

Igualmente es una hipálage esta otra tomada de *La flecha del tiempo*, de Martin Amis: «Estallé entre las estrellas y la nieve: la constelación de nieve, la tempestad de estrellas». Los pares correctos serían en este caso «constelación de estrellas» y «tormenta de nieve», pero al permutar esas parejas el autor crea un efecto de extrañamiento que llama la atención del lector sobre aquello que se expresa.

Pero la hipálage no se construye siempre con pares de palabras cruzados, también puede hacerse por el procedimiento de asignar a un nombre un adjetivo o complemento distinto de aquel que le correspondería en buena lógica.

De nuevo, Martin Amis lo hace en su novela: el narrador adjudica siempre un adjetivo a los puros que fuma el protagonista, pero estos no son los adjetivos que habitualmente aplicaríamos a la palabra «puro». Así, por ejemplo, «paciente puro», «plañidero puro», «filosófico puro», «perplejo puro» o «precoz (y vagamente paranoico) puro». Por lo general de un puro diríamos que es *aromático, fragante, grueso*, quizá *apestoso* si no nos gusta su olor; pareciera que, en este caso, Amis, a través de su narrador, le adjudica al puro un adjetivo que, más que con el puro, concuerda con el estado anímico del personaje mientras fuma.

Reparemos, por otra parte, como en el último ejemplo «precoz (y vagamente paranoico) puro» el autor combina dos figuras retóricas: la hipálage y el paréntesis. Con frecuencia las figuras retóricas pueden combinarse entre sí para reforzar su fuerza expresiva.

Hasta aquí, hemos repasado varias figuras de posición que se construyen al descolocar el orden natural de la frase o romper de algún modo su sintaxis. Sin embargo, hay algunas figuras de posición que hacen lo contrario: reforzar un determinado orden.

Estas figuras de posición se caracterizan por la disposición regular de sus elementos, disposición que se repite una o más veces. Como en el paralelismo y en el quiasmo.

6.1.5 Paralelismo

El paralelismo pertenece a esta categoría de figuras de posición que insisten en una disposición regular de sus elementos. El paralelismo crea una distribución simétrica de ciertos elementos de la oración, que se repiten dos o más veces a lo largo de ella; igualmente, pueden repetirse dos o más oraciones completas que tengan una estructura igual, encontrándose sus elementos exactamente en el mismo lugar. De este modo se produce un efecto de orden y simetría que el lector puede captar.

Veamos algunos ejemplos.

Empecemos por este, tomado de *El túnel*, de Ernesto Sábato: «Solo conseguía enloquecerme con nuevas y más sutiles dudas, y así recomenzaban nuevos y más complicados interrogatorios». En esta oración vemos la repetición de parte de su estructura, que sigue el mismo esquema: *nuevas y más sutiles dudas / nuevos y más complicados interrogatorios*.

Lo mismo sucede en esta otra oración de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*: «Ninguna bandada se había visto tan desordenada y alegre, tan viva y disparatada», en la que es sencillo apreciar el paralelismo entre *tan desordenada y alegre / tan viva y disparatada*.

El paralelismo, como queda dicho, puede también repetir oraciones enteras que tengan, más o menos, una misma estructura. Como en este otro ejemplo de *Alfanhuí*: «Esto se lo conocía Alfanhuí a su maestro en la figura. En su rostro y en sus manos, tallados como nogal, como los de un San Jerónimo de una sillería; en su mirar sereno; en su voz grave y sentenciosa; en su andar erguido, aunque lento y débil». En esta serie de frases se repite la estructura «en su...», que se complementa con un nombre (que puede ser un infinitivo con función de nombre, como en *su mirar* y *su andar*) y, en ocasiones, un adjetivo.

Como queda dicho, el paralelismo crea un efecto de orden y simetría que el lector puede captar. De igual modo, la repetición de la estructura de las frases crea una cadencia que nuestro oído interior puede percibir mientras leemos.

6.1.6 Especularidad o quiasmo

El quiasmo es un tipo de paralelismo. En él los elementos de la oración se disponen en forma de espejo (de ahí que también se lo conozca como especularidad).

Como en este ejemplo tomado de *La escala de los mapas*, de Belén Gopegui: «Pagó la cuenta, me guio hasta una calle céntrica y se despidió: su moño se confundía con la noche; su traje claro, con los troncos de chopo que dejaba atrás; y con la leve llovizna se confundía su imagen leve». Vemos, como se disponen como en un espejo los elementos *leve llovizna / imagen leve*, que se abren y se cierran con el mismo adjetivo (*leve*).

Si te fijas en ello, apreciarás que en este fragmento de Gopegui hay además un paralelismo: *su moño se confundía con la noche / su traje claro, con los troncos de chopo*. De nuevo, las figuras retóricas se suceden y amalgaman, multiplicando sus efectos sobre el lector. Eso es literatura.

También es muy ilustrativo este ejemplo tomado nuevamente de *Alfanhuí*: «Era como los anuncios luminosos de las ciudades: primero *una lucecita*; luego *dos, tres, cuatro. Tres, dos, una* y desaparecía», en el que la cuenta y su regresión se disponen de forma especular.

6.2 Figuras de repetición

Las figuras de repetición son aquellas en las que se repiten determinados elementos de la oración. Mediante esa repetición se logran tres efectos: llamar la atención del lector sobre el elemento repetido, reforzar una determinada información que deseamos subrayar para el lector y, en determinados casos, crear efectos rítmicos. Por esta última cualidad estudiaremos la mayor parte de estas figuras en el módulo dedicado al ritmo.

Pero repasemos ahora las características de la gradación y la sinonimia, dos figuras de repetición que permiten al autor jugar con las oraciones y crear efectos interesantes y sugestivos con ellas.

6.2.1 Gradación

La gradación es la repetición de elementos de una oración (o la repetición de varias oraciones) cuya intensidad de significado va aumentando o disminuyendo, creando una secuencia progresiva.

Hemos visto ya un ejemplo, al hablar de especularidad, que puede considerarse igualmente una gradación. Cuando Rafael Sánchez Ferlosio escribe: «*Una* lucecita; luego *dos, tres, cuatro. Tres, dos, una* y desaparecía» tenemos una gradación ascendente seguida de una descendente.

También Juan Goytisolo emplea una gradación en su obra *Señas de identidad*: «*Días, semanas, meses, años* empleados en discutir, pontificar, echar pestes de Francia». Tenemos aquí una gradación ascendente de cuatro miembros: días, semanas, meses y años.

Las gradaciones pueden plantearse con todo tipo de elementos: unidades temporales (días, semanas, meses, años) numerales cardinales u ordinales (unos, dos, tres; primero, segundo, tercero), territorios (ciudad, nación, planeta) e incluso verbos (nacer, crecer; andar, correr). Lo importante es que se dé esa progresión ascendente o descendente entre ellos.

Como en este otro par de ejemplos tomados también de *Señas de identidad*: «-*Familia, clase social, comunidad, tierra*: tu vida no podía ser otra cosa (lo supiste luego) que un lento y difícil camino de ruptura y desposesión». En este primer ejemplo la gradación asciende por una serie de agrupaciones humanas.

«Transportado a las divinas alturas —*Serafín, Querubín, Trono, Dominación, Príncipe, Potestad y Virtud* a la par—Álvaro no había prestado atención al renovado batir de la puerta». En este otro ejemplo se asciende por las jerarquías angélicas. Al tiempo, la gradación se expone como un paréntesis, figura de la que ya hemos hablado.

Veamos un último ejemplo de gradación tomado de la novela de Elizabeth Von Armin *Expiación*:

Era evidente que Milly había injuriado de algún modo a Ernest, y de un modo muy grave. *Tenía que haberlo hecho. Lo había hecho.*

En estas frases la gradación es menos evidente, pero existe. En ellas se pasa de la duda sobre lo que Milly pudo hacer a la certeza de que algo hizo. En la primera frase hay posibilidad, en la segunda hay certeza.

6.2.2 Sinonimia

La sinonimia es una figura de repetición, pero, en este caso, no se repiten estructuras, sino ideas. Se trata, por tanto, de una repetición de orden semántico, de significado. Es decir, en la sinónima se repite un mismo concepto con distintas palabras. Es, pues, una manera de subrayar un sentido cuando, por ejemplo, queremos que una idea quede clara para el lector. Como en el siguiente ejemplo de Dino Buzzati:

Se pasó página, transcurrieron meses y años. Los que habían sido compañeros de escuela de Drogo estaban casi cansados de trabajar, tenían barbas cuadradas y grises, caminaban con compostura por las ciudades y eran saludados respetuosamente, sus hijos eran ya hombres hechos y derechos y alguno era ya abuelo.

Tras la gradación de la primera frase («transcurrieron *meses y años*») se recogen una serie de oraciones que insisten en la idea de que el tiempo había pasado, centrándose para ello en algunos sucesos propios de la madurez. La primera de ellas nos dice que los que habían sido compañeros de escuela del protagonista

estaban casi cansados de trabajar; es decir, ya no eran escolares, sino hombres con una larga vida laboral a sus espaldas. Y después se insiste en esa idea: tenían barbas grises, caminaban con gravedad y se les saludaba con respeto, tenían hijos adultos e incluso nietos.

Nuevamente vemos en este ejemplo el uso consecutivo de dos figuras retóricas. Primero una gradación y a continuación una sinonimia. Un buen texto literario no usa el lenguaje de una forma expositiva o literal, juega siempre con él para reforzar ideas o crear efectos persuasivos.

6.3 Figuras de amplificación

Ya hablamos de las figuras de ampliación en módulos anteriores, para explicar cómo su uso es una manera de subrayar y desarrollar el tema de la obra, de exponerlo sin prisa y en detalle, tal como acostumbra a hacer la ficción narrativa.

Dijimos entonces que 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.

También hablamos ya de algunas de estas figuras: la descripción, la antítesis y la digresión, Volvamos sobre ellas para ver cómo funcionan al nivel de la oración y repasemos algunas otras figuras de amplificación.

6.3.1 Antítesis

La antítesis es una figura de amplificación argumentativa. En ella se contraponen dos ideas opuestas.

Esa oposición puede ser de varios tipos: oposición entre relativos (padre / hijo, tía / sobrina); oposición entre contrarios (bueno / malo, grande / pequeño); oposición entre privativos (muerte / vida, inteligencia / necedad); oposición entre contradictorios (es / no es, está /no está).

Kurt Spang indica tres condiciones que debe cumplir una antítesis. Primero, los conceptos confrontados no deben ser categóricamente opuestos, basta con que lo sean de una manera aproximativa. Segundo, esos conceptos deben ser conceptos concretos mejor que abstractos: mejor una antítesis de términos concretos como *hielo abrasador*, que una de términos abstractos como *amor/ odio*, puesto que lo contrario del amor no tiene por qué ser necesariamente el odio, podría ser la indiferencia. Tercero, los conceptos empleados no se pueden excluir mutuamente dada una situación alternativa; es decir, sacados del contexto que les proporciona el texto, los términos no tiene por qué ser antitéticos.

Veamos algunos ejemplos de antítesis tomados una vez más de la novela *La flecha del tiempo*.

Como este: «Auschwitz era un secreto. Abarcaba una extensión de más de cinco mil hectáreas, y era invisible. *Allí estaba y no estaba allí*». Amis remata con esta antítesis la idea que expone en las frases anteriores: Auschwitz era un gigantesco campo de exterminio, pero la mayoría de las personas ignoraba su existencia. Estaba y no estaba al mismo tiempo.

Como ya vas siendo un experto en figuras retóricas, habrás distinguido la forma especular que además tiene esta oración: *allí estaba / estaba allí*.

Analicemos este otro ejemplo: «Soy omnipotente. También impotente. Soy poderoso y nada puedo hacer». En él se suceden dos antítesis: *omnipotente / impotente, poderoso / nada puedo*. Con esta figura Amis caracteriza a su personaje, un miembro de las SS nazis que, como tal, tiene un inmenso poder, pero que es incapaz de mantener relaciones sexuales con su mujer.

6.3.2 Corrección

En la corrección se rechaza y rectifica un concepto que ha aparecido anteriormente en el texto. Se trata de una figura de amplificación argumentativa, puesto que amplía las ideas o argumentos expuestos: se refiere una idea y, a continuación, se amplía la visión dando otra perspectiva —corrigiendo— esa misma idea.

Pablo Castel, el narrador y protagonista de *El túnel*, las emplea a menudo:

Después de examinar esta posibilidad, la abandoné, Yo nunca iba a salones de pintura. Puede parecer muy extraña esta actitud en un pintor, pero en realidad tiene explicación y tengo la certeza de que si me decidiese a darla todo el mundo me daría la razón. Bueno, quizá exagero al decir «todo el mundo». No, seguramente exagero. La experiencia me ha demostrado que lo que a mí me parece claro y evidente casi nunca lo es para el resto de mis semejantes.

En este ejemplo vemos cómo el narrador expresa una idea: si explicase por qué no le gusta asistir a salones de pintura, todo el mundo estaría de acuerdo con él; pero a continuación corrige esa idea: la experiencia le ha enseñado que el resto de sus semejantes casi nunca comprende sus razones. En este caso, la corrección viene introducida por la expresión «Bueno, quizá exagero».

Algo similar sucede en este otro ejemplo:

Hacia el final de la conversación tuve una repentina iluminación que me disipó la inexplicable tristeza: intuí que la tal Mimí había llegado a último momento y que María no bajaba para no tener que soportar las opiniones (que seguramente conocía hasta el cansancio) de Mimí y su primo. Pero ahora que recuerdo, esta intuición no fue completamente irracional, sino la consecuencia de unas palabras que me había dicho el chofer mientras íbamos a la estancia y en las que yo no puse al principio ninguna atención; algo referente a una prima del señor que acababa de llegar de Mar del Plata, para tomar

el té. La cosa era clara: María, desesperada por la llegada repentina de esa mujer, se había encerrado en su dormitorio pretextando una indisposición.

Castel tiene una idea que, en un primer momento, brota como una iluminación, una intuición sin un origen cierto: María no está presente en una reunión porque no quiere coincidir con Mimí. Pero enseguida rectifica: esa intuición no fue tal, porque la idea respondía en realidad a un comentario que el chofer le había hecho.

En estos ejemplos hemos visto que el narrador se corrige a sí mismo, pero la corrección también puede usarse para que un personaje corrija las ideas expresadas por otro, para que el narrador corrija ideas expresadas por un personaje... Las posibilidades son variadas.

6.3.3 Definición

La definición procede indicando los rasgos propios de un objeto, un lugar o una persona. No es una descripción, sino algo más parecido a la definición de un diccionario; pero tampoco pretende ser literal, sino que representa la mirada del narrador (o del autor) sobre lo definido. Y en numerosas ocasiones se refiere a conceptos particulares del propio relato. Como en este ejemplo tomado de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*:

Moraleja, como ciudad antigua que era, tenía sus diez o quince bueyes ancianos. «Los bueyes del pueblo», se decían, porque, aunque de jóvenes se habían dicho de éste o de aquél, ya como no se uncían, ni labraban, ni tiraban de carro, nadie los tenía por suyos. Viejos bueyes jubilados, eran, negros o bermejos, de ojos grandes y honda pupila, de larga, cadenciosa barbada, lento paso, invariable, monótona querencia.

En este fragmento se usa la definición para contarle al lector qué son «los bueyes del pueblo»; una especie de bueyes jubilados que los que fueron sus amos ya no usan en las tareas agrícolas, pero que el pueblo cuida de manera comunitaria

«por los servicios prestados». Podemos apreciar que en el anterior fragmentan se aúnan la definición, para explicar el concepto de «los bueyes del pueblo», con la descripción, que nos da algunos de sus rasgos: colores, ojos, paso, etc.

6.3.4 Distribución

Podría decirse que la distribución opera a la inversa que la diseminación-recolección que ya vimos como figura de posición. La diseminación-recolección primero repartía una serie de conceptos a lo largo del texto y más tarde los reunía en una oración. Por su parte, la distribución presenta primero una serie de términos y a continuación su desarrollo o ampliación; ese desarrollo suele incluir una descripción más detallada de los conceptos previamente enumerados y en ocasiones juicios de valor sobre ellos.

Como en este ejemplo, tomado nuevamente de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*: «Periódica, insistentemente, volvían *el rojo* y *el gris*. *El rojo* de los zapatos color corinto, *el gris* de pelo de rata». En este par de oraciones se enumeran primero dos colores: rojo y gris; y se indica a continuación a qué pertenece cada uno de ellos.

O en este otro, de la misma obra: «*Ojos* y *boca* tenía el fuego. Su *boca* de dientes de astillas crepitaba, hablaba. Sobre los *ojos* del fuego, la frente del maestro».

Tanto la distribución como la diseminación-recolección no solo hermean el texto, sino que sirven también para exponer una serie de elementos de una manera relacional. El lector ve la concatenación de elementos y luego su desarrollo (o a la inversa), lo que da lugar a que los tenga más presentes y capte de manera clara las relaciones que guardan entre sí. Por eso mismo, ambas figuras, distribución y diseminación-recolección, sirven para reformar la coherencia de un fragmento, subrayar su unicidad.

6.3.5 Aporía o dubitación

La aporía, también conocida como dubitación, consiste en la manifestación de duda o perplejidad acerca de lo que se dice o se hace. En *El arte de la ficción*, David Lodge la describe como sigue: «En la retórica clásica denota duda real o fingida sobre un tema, incertidumbre en cuanto a cómo proceder en un discurso. El soliloquio de *Hamlet*, «ser o no ser» es quizá el mejor ejemplo de ello en la literatura inglesa».

Veamos las dudas que expresa Pablo Castel en *El túnel*:

Naturalmente, puesto que se había casado con Allende, era lógico pensar que alguna vez debió sentir algo por ese hombre. Debo decir que este problema, que podríamos llamar «el problema Allende», fue uno de los que más me obsesionaron. Eran varios los enigmas que quería dilucidar, pero sobre todo estos dos: *¿lo había querido en alguna oportunidad?, ¿lo quería todavía? Estas dos preguntas no se podían tomar en forma aislada: estaban vinculadas a otras: si no quería a Allende, ¿a quién quería? ¿A mí? ¿A Hunter? ¿A alguno de esos misteriosos personajes del teléfono? ¿O bien era posible que quisiera a distintos seres de manera diferente, como pasa en ciertos hombres? Pero también era posible que no quisiera a nadie y que sucesivamente nos dijese a cada uno de nosotros, pobres diablos, chiquilines, que éramos el único y que los demás eran simples sombras, seres con quienes mantenía una relación superficial o aparente.*

Pero volvamos sobre la definición de David Lodge, quien dice que la aporía puede ser «duda real o fingida». La aporía está vinculada a la función expresiva del lenguaje, pues atribuye un estado de ánimo que sería únicamente achacable al emisor de un discurso hablado, en este caso, la duda. En principio, el narrador de un texto literario no duda: conoce la historia y sabe cómo quiere contarla. Pero la aporía o dubitación introduce un fingimiento, como si el narrador dudase acerca de cómo presentar su historia. Ese fingimiento llega en ocasiones a implicar al lector, a quien el narrador parece pedir consejo para salir de su duda.

En la narrativa moderna, especialmente en la metaficción, la aporía es llevada al extremo de que sea el propio autor el que se inmiscuya en la obra para expresar sus dudas acerca de cómo resolver los problemas autoriales. David Lodge propone a este respecto un ejemplo tomado de la novela *La mujer del teniente francés*, de John Fowles.

La pregunta que me hago mientras miro a Charles es: ¿qué diablos voy a hacer contigo? Incluso he pensado en hacer terminar la carrera de Charles aquí y ahora, dejándole para siempre camino de Londres. Pero los convencionalismos de la novela victoriana no permitían, es decir, no permiten, el desenlace vago e indeterminado; además, antes he predicado ya que a los personajes hay que concederles libertad. Mi problema es sencillo: ¿está claro lo que quiere Charles? Sí, lo está. Pero lo que desea la protagonista ya no está tan claro; ni siquiera estoy seguro de dónde está en este momento.

En este fragmento se aprecia como el narrador (¿o el propio Fowles?) duda sobre qué hacer con su personaje; por un lado, se debe a los convencionalismos de la novela victoriana, cuyos parámetros ha decidido seguir para escribir esta obra (la novela fue publicada en 1969); por otro, como autor, considera que a los personajes hay que concederles libertad. ¿Cómo proceder?

La aporía es un recurso excelente para concitar la atención del lector. Cuando escuchamos o leemos una pregunta siempre nos sentimos apelados, queremos responderla o, al menos, queremos llegar a conocer cuál es su respuesta; si se nos presentan varias opciones, nos detendremos un momento a evaluarlas para, quizá, elegir una. En cualquier caso, seguiremos atentos la narración para conocer cuál es la resolución que toma quien dudaba.

6.3.6 Silogismo

El silogismo es una figura retórica de amplificación tomada de la lógica. Es un método inductivo que nos permite llegar a una conclusión a través de dos premisas. Por ejemplo, dadas las premisas «Todos los pájaros vuelan» y «Los gorriones son pájaros», podríamos llegar a la conclusión lógica «Los gorriones vuelan».

El silogismo pertenece a las figuras de amplificación argumentativa, ya que es una manera de exponer o añadir argumentos en la narración, exponiendo las relaciones entre ellos de una manera relacional: se van exponiendo premisas y se ofrece al final una relación que las aglutina a todas, mostrando su sentido.

Es un recurso muy útil para exponer, en tramas negras y criminales, las deducciones a las que llegan los investigadores y detectives. Como en este ejemplo de Sherlock Holmes, el famoso detective de Arthur Conan Doyle, tomado de su relato *Un caso de identidad*.

—Todavía no veo muy claros todos los pasos de su razonamiento
—dije yo.

—Pues, desde luego, en un principio era evidente que este señor Hosmer Angel tenía que tener alguna buena razón para su curioso comportamiento, y estaba igualmente claro que el único hombre que salía beneficiado del incidente, hasta donde nosotros sabíamos, era el padrastro. Luego estaba el hecho, muy sugerente, de que nunca se hubiera visto juntos a los dos hombres, sino que el uno aparecía siempre cuando el otro estaba fuera. Igualmente sospechosas eran las gafas oscuras y la voz susurrante, factores ambos que sugerían un disfraz, lo mismo que las pobladas patillas. Mis sospechas se vieron confirmadas por ese detalle tan curioso de firmar a máquina, que por supuesto indicaba que la letra era tan familiar para la joven que esta reconocería cualquier minúscula muestra de la misma. Como ve, todos estos hechos aislados, junto con otros muchos de menor importancia, señalaban en la misma dirección.

—¿Y cómo se las arregló para comprobarlo?

—Habiendo identificado a mi hombre, resultaba fácil conseguir la corroboración. Sabía en qué empresa trabajaba este hombre. Cogí la descripción publicada, eliminé todo lo que se pudiera achacar a un disfraz (las patillas, las gafas, la voz) y se la envié a la empresa en cuestión, solicitando que me informaran de si alguno de sus viajeros respondía a la descripción. Me había fijado ya en las peculiaridades de la máquina, y escribí al propio sospechoso a su oficina, rogándole que acudiera aquí. Tal como había esperado, su respuesta me llegó escrita a máquina, y mostraba los mismos defectos triviales pero característicos. En el mismo correo me llegó una carta de Westhouse & Marbank, de Fenchurch Street, comunicándome que la descripción coincidía en todos sus aspectos con la de su empleado James Windibank. *Voilà tout!*

Repasemos a continuación algunas figuras de amplificación por acumulación. Es decir, aquellas figuras que aportan nueva información a la ya expuesta y, al hacerlo, amplían el sentido de lo que se está narrando, aportando detalles, comentarios o reflexiones.

6.3.7 Conmoración

La conmoración consiste en insistir o repetir en un mismo asunto o idea. Por medio de la conmoración se amplifica la exposición al repetir un mismo concepto. La repetición puede hacerse a través de sinónimos o conceptos equivalentes que abunden en la idea que se quiere transmitir.

En la conmoración se produce lo que José Antonio Mayoral considera como «sinonimia textual»; es decir, en ella se suceden una serie de conceptos análogos o semejantes. Esta figura tiene una clara función exornativa, porque el texto se amplía sin que, en realidad, llegue a exponer ideas nuevas: simplemente se reformulan las ya expresadas, abundando en ellas.

Puede hacerse mediante sinónimos o conceptos análogos, también exponiendo una idea primero en forma de afirmación y a continuación en forma de negación («Juan quería irse, Juan no quería quedarse»)

Como imaginas, la conmoración es muy útil para asegurarse de que una determinada idea queda clara para el lector. Como en este ejemplo de *La flecha del tiempo*, en el que se insiste en la idea de que el protagonista tiene amigos, conocidos, una vida social.

De repente, nuestro mundo se ha llenado otra vez de humanidad, está lleno de caras y de voces. Todo el mundo me conoce. [...] Conozco a todos los demás. Por primera vez en mi vida tengo amigos e intereses, intereses que comparto con unos y otros, como el béisbol y la ópera y las fiestas, y estoy que no quepo en mí por ese privilegio. Todos esos extraños me conocen. Desde el principio, todo el equipo del hospital mostró un compañerismo instintivo, corporativo, El espíritu de cuerpo es estupendo, está lleno de idealismo.

O este otro tomado de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo:

Su savia original había desmedrado poco a poco minada, diríase, por una inteligencia aguda y crítica, dudosa de su verdad y de sus razones, incrédula de su misión y sus quehaceres. Barridas sus hojas una a una, estériles sus ramas.

Aquí Goytisolo compara a la familia de la madre de su protagonista con un árbol cuya savia se ha agotado. Abunda primero en la definición de la inteligencia que caracteriza a sus miembros, anotando mediante una conmoración ideas que son semejantes: «dudosa de su verdad y de sus razones, incrédula de su misión y sus quehaceres»; y vuelve a usar la conmoración para incidir en la idea del árbol atotado: «Barridas sus hojas una a una, estériles sus ramas».

Si te detienes a pensarlo, con frecuencia los párrafos de un texto responden a la conmoración, pues en ellos se suelen agrupar ideas afines, relacionadas, que exponen de diferentes formas una misma información para que esta quede clara para el lector.

6.3.8 Digresión

Al hablar de la estetización del tema mencionamos ya la digresión como una de las figuras de amplificación que permiten exponer y desarrollar el tema o la idea central de una obra. Dijimos ya entonces que la digresión 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, matices que enriquecen lo expuesto.

A nivel de oración, la digresión consiste en incluir oraciones de sentido independiente dentro de un párrafo que trata de otra cosa. Ernesto Sábato las usa a menudo en *El túnel*:

La verdad es que muchas veces había pensado y planeado minuciosamente mi actitud en caso de encontrarla. Creo haber dicho que soy muy tímido; por eso había pensado y repensado un probable encuentro y la forma de aprovecharlo. La dificultad mayor con que siempre tropezaba en esos encuentros imaginarios era la forma de entrar en conversación. *Conozco muchos hombres que no tienen dificultad en establecer conversación con una mujer desconocida. Confieso que en un tiempo les tuve mucha envidia, pues, aunque nunca fui mujeriego, o precisamente por no haberlo sido, en dos o tres oportunidades lamenté no poder comunicarme con una mujer, en esos pocos casos en que parece imposible resignarse a la idea de que será para siempre ajena a nuestra vida. Desgraciadamente, estuve condenado a permanecer ajeno a la vida de cualquier mujer.*

En esos encuentros imaginarios había analizado distintas posibilidades. Conozco mi naturaleza y sé que las situaciones imprevistas y repentinas me hacen perder todo sentido, a fuerza de atolondramiento y de timidez.

En este par de párrafos Pablo Castel, el narrador protagonista de la novela, nos habla de cómo imagina y planea un posible nuevo encuentro con una mujer a la que vio en una exposición y que le causó una gran impresión. Como se sabe tímido, el entrar en conversación con la joven se convierte en el principal escollo que Castel encuentra. En los párrafos siguientes el narrador continuará exponiendo cómo imagina esos encuentros, pues ha pensado en una variedad de

ellos (encontrarla de nuevo en otra exposición, encontrarla por la calle, serle presentado por un amigo común...), pero entonces plantea una digresión. Desde la oración que comienza con las palabras «conozco muchos hombres» corta el discurso e incluye una digresión, un desvío en lo que venía explicando. De hecho, la primera parte del primer párrafo podría saltar perfectamente al párrafo siguiente sin que notásemos ninguna carencia:

La verdad es que muchas veces había pensado y planeado minuciosamente mi actitud en caso de encontrarla. Creo haber dicho que soy muy tímido; por eso había pensado y repensado un probable encuentro y la forma de aprovecharlo. La dificultad mayor con que siempre tropezaba en esos encuentros imaginarios era la forma de entrar en conversación. [...] En esos encuentros imaginarios había analizado distintas posibilidades. Conozco mi naturaleza y sé que las situaciones imprevistas y repentinas me hacen perder todo sentido, a fuerza de atolondramiento y de timidez.

Porque el texto de la digresión nos aparta del tema tratado para hablar del pesar que Castel siente por no ser uno de esos hombres que pueden entablar sin problemas una conversación con una mujer desconocida, lo que le ha llevado a «permanecer ajeno a la vida de cualquier mujer». Esa digresión, por tanto, no es fortuita, al contrario, nos está exponiendo un rasgo del carácter del personaje, abunda en su timidez y apunta la idea de que Castel había sido, hasta la fecha, ajeno a la vida de cualquier mujer, lo que explica que se obsesione con María.

6.3.9 Epífrasis

La epífrasis añade ideas adicionales o complementarias a la principal, de manera que si fueran eliminadas todavía quedaría la primera con un sentido completo. De este modo se refuerza y amplía lo ya dicho.

Como en este ejemplo de *La flecha del tiempo*:

Supe que algo ocurría así que Tod empezó a vender los muebles. Durante el tiempo que duró la venta guardé un malhumorado silencio, como una esposa. Hasta el último mueble fue colocado en un camión que se los llevó, y *todos los electrodomésticos, que tanto trabajo me ahorran, y las alfombras, y las cortinas; todo, en fin.*

En este ejemplo, el narrador indica que Tod vende los muebles, viene un camión y se los lleva; y a continuación añade detalles que amplían lo que sucede: el camión se lleva los muebles, también los electrodomésticos, las alfombras y las cortinas; e insiste: «todo, en fin». Bastaría con decir que el camión se llevó los muebles, parece superfluo insistir en concretar todo lo que se saca de la casa: alfombras, electrodomésticos. Y como se ha especificado que el camión se llevó «hasta el último mueble» no es necesario añadir: «todo, en fin».

Este recurso sirve no solo para reforzar y ampliar una idea, como queda dicho, sino también para volver el texto reiterativo. Un poco como cuando, en un discurso oral, remachamos conceptos justo porque queremos ser expresivos a la hora de insistir en ellos.

6.4 Figuras de omisión

Hemos estudiado hasta ahora figuras de repetición y de amplificación, esto es, figuras que añaden elementos a los párrafos y a las oraciones como un modo de subrayar o incidir en el sentido de lo expresado

Sin embargo, también existen las llamadas figuras de omisión; es decir, aquellas que sustraen elementos del texto (del párrafo o de la oración). Lo que estas figuras persiguen es, justamente, reducir la información, omitiendo para ello elementos que, en principio, sería necesario incluir para que el sentido de lo expuesto llegara íntegro al lector.

Los motivos para usar este tipo de figuras son varios. El principal puede ser perseguir la brevedad, eliminando del texto ciertas partes con el fin de aligerarlo o acortarlo.

Pero hay otros fines más interesantes que el escritor puede perseguir usando este tipo de figuras, como crear un efecto de suspense: al omitir una parte de la información el lector percibe un hueco que debe ser completado y permanecerá atento, a la espera de que la información faltante aparezca más adelante en el texto.

El uso de este tipo de figuras exige una colaboración activa del lector, que comprende que hay algo que falta y, en ocasiones, debe completar por sí mismo el texto imaginando qué puede ser lo que se ha omitido; mientras que, otras veces, deberá permanecer atento al momento posterior en que esa información que en un principio se omite sea revelada. Por eso, en cuanto las figuras de omisión exigen la colaboración y la pericia del lector, son un recurso muy interesante que vuelve el texto sugerente y evocativo.

No obstante, cuando se usan figuras de omisión hay que asegurarse de que, al detraer determinada información o elementos, el texto no cae en la oscuridad y acaba por ser ambiguo o directamente incomprensible.

Las figuras de omisión, al sustraer una parte del texto, sirven para imprimirle a este cierta rapidez, por eso estudiaremos algunas de ellas cuando hablemos del ritmo (asíndeton, elipsis). Repasemos ahora algunas otras.

6.4.1 Percursio

La percursorio en la enumeración resumida de una serie de conceptos que aluden a un tema común o guardan alguna relación entre sí. Spang, citando a Lausberg, lo denomina una «suma sin detalle» porque en la enumeración que propone la percursorio propone un contenido informativo mínimo; podría decirse que la percursorio funciona como el índice de una obra, donde se alude a conceptos complejos, pero sin detallarlos.

La percursorio es muy útil a la hora de expresar, de manera acumulativa y rápida, hechos o acciones sin especificar sus detalles concretos.

Veamos un ejemplo tomado, de nuevo, de *La flecha del tiempo*:

Otra cosa me desazona seriamente en mi vida actual: la lectura. Me levanto renqueando de la cama todas las noches, para empezar el día, y ¿con qué? Pues no con un libro. No, ni siquiera con la *Gaceta*. Me paso dos o tres horas con una porquería de periódico sensacionalista. Empiezo por el pie de una columna y avanzo trabajosamente página arriba, hasta encontrar que cada artículo queda resumido de forma nada edificante con unas letras grandes como el puño de un bebé. *UN HOMBRE DA A LUZ A UN PERRO. O, VEDETTE VIOLADA POR UN PTERODÁCTILO. Greta Garbo, leo, se ha reencarnado en un gato. ¡Y todas esas tonterías acerca de los gemelos! [...]* Hay una vitrina en el cuarto de estar. Tras los cristales polvorientos, los polvorientos lomos de los libros están en posición de firmes, esperando una orden. Nada, ni caso. En cambio: *VIDA SEXUAL EN PLUTÓN. SOY ZSA ZSA GABOR, AFIRMA UN SIMIO. ¡QUINTILLIZOS SIAMESES!*

En este fragmento los titulares del periódico se presentan en forma de percursorio. Cada uno de ellos podría ser ampliado, explicando qué cuenta la noticia sobre cada uno de esos extraños casos, pero el texto se limita a dar los titulares. Con ellos basta para que el lector comprenda el tipo de prensa que lee el personaje.

6.4.2 Preterición

La preterición consiste en la enumeración resumida de conceptos o materias a las que se renuncia a dar un tratamiento más completo o detallado de manera expresa. Es decir, el texto advierte expresamente que esos temas que se enumeran podrían e incluso merecerían ser tratados con mayor amplitud, pero no se hará.

Este es el recurso que usa Charles Dickens al comienzo del capítulo IX de su novela *David Copperfield*:

Paso por alto cuanto ocurrió en el internado hasta que llegó el día de mi cumpleaños, en el mes de marzo. Lo único que recuerdo es que admiraba más que nunca a Steerforth, quien iba a abandonar Salem House al final del semestre, o quizá antes; por ese motivo, se mostraba más alegre e independiente que antes, lo que, a mis ojos, aumentaba su encanto. El importante suceso que marcó esa época de mi vida parece haber borrado todo lo demás, y perdurar solo en mi memoria.

Vemos que en este fragmento el narrador advierte: «Paso por alto cuanto ocurrió en el internado hasta que llegó el día de mi cumpleaños»; así nos advierte de manera explícita de que no va a detallar lo que sucedió en ese tiempo. Pero, al tiempo, nos permite tener un atisbo de esos sucesos: el protagonista «admiraba más que nunca a Steerforth», quien iba a abandonar el colegio y se mostraba por eso alegre e independiente.

Esta figura es un excelente recurso para ser usado, como lo hace Dickens, al comienzo de un capítulo. Permite ofrecer de manera resumida piezas de información que no nos interesa dar de manera extensa o recordar brevemente algunos hechos que el lector puede conocer ya porque han sido explicados en capítulos anteriores.

No obstante, ese no es el único modo en que esta figura puede usarse. En cualquier caso, su uso resulta muy expresivo en cuanto el narrador advierte que no va a contar algo que finalmente sí cuenta, aunque lo haga de manera breve y condensada.

6.4.3 Reticencia

Por su parte, la reticencia consiste en interrumpir una oración dejándola sin acabar. Como es natural, al interrumpir la oración queda sin expresar por completo la idea que esta exponía.

Por lo general suele resultar sencillo deducir cuál sería el final no concluido de la oración (y de la idea que esta expresa) y, por tanto, el sentido de la frase queda claro para el lector. No obstante, en cuanto implica de este completar el final elidido, exige cierta participación que puede servir para potenciar su atención.

Esta figura se usa a menudo para interrumpir un discurso caracterizado por el enfado o la pasión. En ese caso, la reticencia puede servir para romper la tensión emocional creciente, lo que ocasionará un pequeño anticlímax. También puede usarse para incrementar la expectación del lector.

La marca gráfica utilizada por lo común para representar la interrupción de la frase que conlleva la reticencia son los puntos suspensivos (...), a continuación de los cuales es frecuente encontrar una conjunción adversativa, como «pero» o «más». Si bien el uso de los puntos suspensivos en un texto no implica necesariamente que se dé cada vez una reticencia; los puntos suspensivos tienen también otros usos.

Veamos algunos ejemplos. El primero está tomado, nuevamente, de *La flecha del tiempo*: «Claro que con toda seguridad, pensé, a la tercera y última noche va la vencida: podríamos gozar de toda la noche para nosotros solos...»

La mujer del narrador-protagonista lo ha visitado durante unos días en Auschwitz, donde él —miembro de las SS— trabaja. El protagonista ha tenido que hacer guardias nocturnas y no ha podido disfrutar adecuadamente de las noches con su mujer, pero espera resarcirse durante la última. Los puntos suspensivos invitan al lector a imaginar qué pasará esa última noche que la pareja comparta.

Henry James acostumbra a usar a menudo la reticencia en sus diálogos. Con frecuencia, un personaje deja inconclusa una idea que completará justo a continuación su interlocutor, como en este ejemplo tomado de *Los embajadores*:

—Sí, ha estado aquí ella y esta vez la he recibido. —Un minuto más tarde añadía—: Pues no había, si mal no le entendí, ningún motivo...
—¿Para no admitirla?
—No... si ha hecho usted lo que tenía que hacer.

En él conversan el señor Strether y su amiga María Gostrey. María ha tenido la visita de una mujer y le cuenta a su interlocutor que la ha recibido (en otras ocasiones no lo hizo). María interrumpe su última oración y Strether la completa. Juntas, ambas oraciones arrojan su sentido: María ha recibido a la mujer porque no había motivo para no admitirla.

6.4.4 Zeugma

El zeugma se produce cuando en una oración o enunciado hay un elemento sintáctico que es compartido por varios otros elementos, lo que evita su repetición. Por ejemplo, cuando se usa un verbo para varios complementos, como en este ejemplo: «La noche *será* estrellada, el viento suave y la luna clara»; en este caso, el verbo *será* es el que corresponde a cada una de las cláusulas, pero se omite para evitar su repetición: «La noche *será* estrellada, el viento [*será*] suave y la luna [*será*] clara».

El zeugma admite numerosas variantes: puede ser un adjetivo compartido por varios nombres, un nombre para varios verbos, etc.

Como vemos, el zeugma es igualmente una figura de omisión. Por su medio, se omiten de la oración o del enunciado un elemento sin el cual la oración no está sintácticamente completa. Sin embargo, el elemento omitido se haya en un contexto inmediato (anterior o posterior) por lo que resulta fácil para el lector completar la frase y comprender su sentido.

El uso del zeugma obedece como siempre a razones de ornato, pero también de economía del lenguaje, porque permite dar un significado completo con el menor número de palabras. Es un recurso útil para trabajar la concisión del texto.

Al enlazar elementos dispares, resalta contrastes o similitudes inesperadas, añadiendo énfasis donde se desee. También exige la atención del lector, pues este debe establecer la conexión entre distintos elementos.

Repasemos como siempre algunos ejemplos, tomados, una vez más, del *Alfanhuí* de Ferlosio:

Como puñados de trigo derramados sobre la piedra, volvían del fuego las historias. El eco de las historias duerme en las chimeneas. El viento quiere desbaratarlas. El fuego las despierta.

En este caso, es el elemento «las historias», que aparece en la primera oración, el que se omite en las dos últimas frases: «El viento quiere desbaratarlas [a las historias]. El fuego las despierta [a las historias].»

Por la tierra de secano hacia la montaña, canta la pájara antigua. Sobre las tapias de pizarra, junto a la blanca carretera, grazna, mece su cola. Al carretero le roba el pan y le despinta el carro. Grita a los cereales cuando les llega el madurar. Con su voz, seca los campos para la siega.

Mientras que en este fragmento el elemento es «la pájara antigua». De nuevo, aparece en la primera frase, pero se omite en las siguientes:

Por la tierra de secano hacia la montaña, canta la pájara antigua. Sobre las tapias de pizarra, junto a la blanca carretera, [la pájara antigua] grazna, mece su cola. Al carretero [la pájara antigua] le roba el pan y le despinta el carro. [La pájara antigua] Grita a los cereales cuando les llega el madurar. Con su voz, [la pájara antigua] seca los campos para la siega.

En otras ocasiones, el zeugma permite crear lo que podrían considerarse juegos de palabras. Así, cuando un elemento explícito en una parte del enunciado debe sobrentenderse con sentido diferente en otra parte de ese enunciado o en enunciados contiguos.

Así lo usa Cervantes en el *Quijote*: «Y con volverse a salir del aposento mi doncella [doncella = criada], yo dejé de serlo [doncella = mujer virgen]».

6.5 Figuras de apelación

Concluiremos este módulo dedicado a las distintas figuras que nos permiten jugar con las oraciones estudiando algunas figuras de apelación.

Las figuras de apelación son aquellas en las que el emisor apela, se dirige al receptor de manera directa, como si esperase su respuesta. Su objeto es, por tanto, subrayar la relación existente entre el emisor y el receptor, es decir, en el caso del texto literario, la relación entre narrador (o autor) y lector.

Estas figuras impostan modos del lenguaje oral, donde esa relación entre emisor y receptor puede darse realmente. En el texto escrito, sin embargo, la apelación que impostan esta clase de figuras es siempre ficticia, en cuanto el receptor, el lector, no puede responder a las interpelaciones del emisor.

Sin embargo, aunque el lector no pueda responder de modo alguno a las interpelaciones del narrador, no por ello deja de sentirse apelado por este; por eso las figuras de apelación son una excelente manera de despertar la atención y el interés del lector en cuanto parecen exigir su participación.

Repasemos algunas figuras de apelación.

6.5.1 Apóstrofe

En el apóstrofe el narrador se dirige de forma directa a alguien. Puede ser el destinatario del texto (el lector), pero también puede ser un elemento (persona, animal u objeto inanimado) inscrito dentro de la propia narración.

Como en este ejemplo de *Lolita*, de Vladimir Nabokov, en el que su protagonista apostrofa a distintas personalidades:

¡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!

También la usa Juan Goytisolo en *Señas de identidad*, en este párrafo en el que apostrofa a la patria:

Para ti nunca pasan días y tus hijos se suceden en tu regazo inútiles frente a tu inercia, tu terquedad, tu locura. ¿Cambiarás algún día? Quizá sí (te decías), cuando tus huesos (los tuyos) fertilicen tu suelo (*oh, patria*) y otros hombres mejores (hoy niños todavía) aplaquen con su ofrenda el afán imposible que preside tu sino. Muerto tú (te decías), ¿a quién corresponderá contarlo?

La novela *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, podría considerarse un largo apóstrofe que la protagonista y narradora, Carmen, dirige a su marido muerto mientras vela su cuerpo.

Fue una temporada regia, la verdad, a todas partes con el Fiat descapotable, toda la gente sudando, que fue cuando pensé, cuando me case, lo primero, un coche, ya ves si viene de atrás, porque papá era muy refractario y, aunque podía, nunca le dio por ahí, a saber, una manía como otra cualquiera, pero yo me dije, «cuando me case, lo primero un coche», ya ves qué ilusa, la que me esperaba, para que luego venga Encarna con que si te llevo o te traigo, para un capricho que he tenido en la vida, que te pones a ver y en esta casa no se ha hecho más que tu santísima voluntad, ni más ni menos. Fuera de los nombres de los chicos, la administración, los colegios y cosas así, yo un cero a la izquierda, no me vengas ahora, que lo que más me duele, Mario, es que por unos cochinos miles de pesetas, me quitaras el mayor gusto de mi vida, que yo no te digo un Mercedes, que de sobra sé que no estamos para eso, con tanto gasto, pero qué menos que un Seiscientos, Mario, si un Seiscientos lo tienen hoy hasta las porteras, pero si les llaman ombligos, cariño, ¿no lo sabías?, porque dicen que los tiene todo el mundo.

El texto está lleno de interpelaciones de Carmen a Mario: desde vocativos («Mario», «cariño») a apelaciones directas: «ya ves», «no me vengas ahora», «no te digo».

Veamos un ejemplo de un caso en el que el narrador apostrofa directamente al lector. Está tomado de la novela *Un caballero en Moscú*, de Amor Towles. Fíjate cómo en el segundo párrafo el narrador se dirige directamente a los lectores:

Durante dos horas, los asistentes comieron con apetito, bebieron en abundancia y propusieron algunos brindis cuyo tono iba desde la solemnidad hasta el humor, pero siempre con gran espíritu patriótico. Y entre un brindis y otro, mientras el conde presentaba los platos, rellenaba las copas, cambiaba cubiertos, retiraba bandejas y limpiaba migas de los manteles, los asistentes hacían apartes con el camarada que tenían a su izquierda, consultaban con el que tenían a su derecha o rezongaban en medio del murmullo de las celebraciones.

Al leer esto, quizá estéis tentados de preguntar, con cierta ironía, si el conde Rostov, que se jactaba de ser una persona con dignidad, se permitía escuchar las conversaciones privadas de los comensales. Pero vuestra pregunta, como vuestra ironía, estarían fuera de lugar.

Y lo hace más veces a lo largo del texto:

Mientras padre e hija disfrutaban de la última creación de Emile, el conde recordó con cierto detalle el tumulto que había encontrado en el cuarto piso aquella mañana de 1946, incluidos los calzoncillos militares reglamentarios ante los que Richard Vanderwhile se había cuadrado. Y, de ahí, pasó a relatarle de nuevo aquella vez en que Anna Urbanová había tirado toda su ropa por la ventana, para luego, de madrugada, bajar a recogerla. Es decir, compartieron esas pequeñas historias cómicas de las que se compone la tradición familiar.

Quizá os parezca sorprendente, porque suponíais que el conde aprovecharía la cena para ofrecerle a su hija una larga serie de consejos paternales, como Polonio, o expresarle su profunda

pena. Pero él ya había decidido, deliberadamente, ocuparse de todo eso la noche anterior, después de su conversación con Sofía sobre lo que había que hacer.

El apóstrofe, cuando interpela directamente al lector, es un recurso expresivo de gran efectividad. El lector se siente aludido y presta entonces toda su atención a las palabras del narrador, que le está hablando directamente.

Pero el apóstrofe no tiene por qué ser un texto largo. Puede ser una simple palabra que se cuelga en el discurso del narrador. Así lo hace Martin Amis en *La flecha del tiempo*:

En el televisor (*¡mira!*), en el tejado, al mismísimo borde, en lo más alto, el hombre, que lleva una sucia camisa blanca, lloriquea y sostiene un bebé en brazos.

«¡Mira!» es un apóstrofe que el narrador dirige a su lector. Le pide que mire lo que sale en la televisión, aunque la televisión y sus imágenes están dentro de texto y el lector fuera de él. Una forma muy eficaz de conseguir que el lector preste atención a lo que se expone en esas líneas.

En esa sola palabra, además, Amis acumula dos figuras más: un paréntesis, de los que ya hemos hablado, y una exclamación, de las que hablaremos a continuación.

6.5.2 Exclamación

La exclamación tiene por objeto expresar una fuerte emoción, un estado de ánimo alterado. Ese estado de ánimo puede corresponder a un personaje, pero también al narrador del texto.

La exclamación se caracteriza por el uso de signos de exclamación (!) —recordemos que en español las exclamaciones llevan un signo de apertura (!) que es incorrecto omitir—. También suelen incluir interjecciones: ¡ay!, ¡ah!, ¡oh!

La exclamación concede expresividad al texto porque expresa de manera efectiva una emoción, destacándola gracias a los signos de exclamación e interjecciones; el lector comprende sin ambages que esas palabras son importantes, porque es como si brotaran de lo más profundo del que las emite (narrador o personaje). La exclamación es una figura de uso muy común, pero, a pesar de su facilidad de uso y su efectividad, no conviene abusar de ella.

Martin Amis también usa la exclamación en *La flecha del tiempo*. De este modo el narrador expresa su sorpresa ante el hecho de que la perra de su vecino parezca no reconocerlo:

¡Diantre, si hasta la perra del vecino me ha dado la espalda, y ahora me odia! Antes se colaba por entre las estacas de la cerca y me traía sus huesos. Daba saltos, hacía cabriolas. Ahora no me dirige más que tensos gruñidos y me mira fijamente con un aborrecimiento palúdico. ¡Será perra...! Es lo que dice la canción... es la pura verdad. Cuando te hundes, cuando bajas y bajas en la escala social, nadie te conoce. No te conoce ni Dios.

También Ernesto Sábato la usa en *El túnel*:

En ese momento, al ver venir a María, ese orgulloso sentimiento estaba casi abolido por una sensación de culpa y de vergüenza provocada por el recuerdo de la atroz escena en mi taller, de mi estúpida, cruel y hasta vulgar acusación de «engañar a un ciego». Sentí que mis piernas se aflojaban y que el frío y la palidez invadían mi rostro. ¡Y encontrarme así, en medio de esa gente! ¡Y no poder arrojarme humildemente para que me perdonase y calmase el horror y el desprecio que sentía por mí mismo!

Aquí Pablo Castel expresa su desazón por no poder demostrarle a María su arrepentimiento por la «atroz escena» que tuvo con ella unos días antes.

Por supuesto, también Sánchez Ferlosio usa la exclamación en *Industrias y andanzas de Alfanhúí*:

¡El tren de la madrugada! Tembló todo el suelo del robledal. Pasó la máquina negra, respirando con violencia, empujando las hojas secas que se habían amontonado sobre la vía. El aire fresco del amanecer castañeteaba en las ventanillas. Pasó el tren a cinco metros de Alfanhúí y los cien perfiles impasibles y desconocidos de las ventanillas atravesaron sus ojos adormilados. El último vagón dejaba tras de sí un remolino de polvo y hojas secas. Fue el despertar en un susto, en aquel redoble largo y veloz, que había dejado el aire temblando de vacío. El silencio quebrado en dos por aquel paso estruendoso del ferrocarril; la soledad del robledal leonado, atravesada por cien perfiles de sueño.

Aquí Ferlosio usa la exclamación para simbolizar el susto que Alfanhúí siente al ser despertado por el tren de la madrugada. La exclamación expresa el fuerte ruido del tren que despierta al muchacho y que convierte «el despertar en un susto».

6.5.3 Pregunta retórica

La pregunta retórica, también llamada erotema, consiste en plantear una pregunta que, en realidad, no espera respuesta. En la pregunta retórica, lo que el emisor formula realmente, bajo la forma de una pregunta, es una afirmación. Es decir, es una forma de instar al destinatario, porque parece que se le pregunta sin hacerlo en realidad.

Formular una afirmación bajo la forma de una pregunta le da a la oración un carácter enfático, que subraya tanto las palabras como la idea que estas expresan, por lo que la pregunta retórica es una manera excelente de enfatizar y volver expresivo el texto.

Al tiempo, aunque la pregunta retórica no espera respuesta por parte de quien la emite, el receptor (es decir, el lector) no deja de percibirla como una pregunta y eso mueve su ánimo a prestar atención a lo preguntado. Es, entonces, un recurso para suscitar la atención del lector.

Martin Amis usa con frecuencia las preguntas retóricas a lo largo del texto de *La flecha del tiempo*:

¿A que nadie me imagina en el quirófano, sobre el suelo de azulejos negros, bajo las lámparas de pantalla metálica, con un tolerable dolor de cabeza y la polla medio tiesa, metiendo a cucharadas un tumor en un cuerpo humano? Descanso un momento, haciendo uso del sillín de bicicleta forrado de cuero, montado sobre un trípode rígido y cromado. La enfermera que me asiste, la enfermera Del Pueblo, me ha guiñado un ojo.

En este ejemplo se aprecia sin problema la idea de que la pregunta retórica expresa, en realidad, una afirmación. Bajo la forma de una pregunta, lo que está haciendo el narrador de Amis es presentarnos una situación.

Lo mismo sucede con este otro ejemplo, tomado de *El túnel*:

Caminé un rato por la vereda, indeciso. Luego crucé a la otra vereda y examiné el frente del edificio, no comprendo por qué. ¿Quizá con la vaga esperanza de ver asomarse a la muchacha por una ventana? Sin embargo, era absurdo pensar que pudiera asomarse para hacerme señas o cosas por el estilo.

También aquí el narrador de Sábato usa la pregunta como una forma velada de presentar una afirmación: cuando cruzó la calle y miró la fachada tenía la esperanza de ver a la joven asomada, haciéndole señas.

En otras ocasiones, una pregunta retórica sirve como pie para que sea el propio narrador el que la conteste. Como en este otro ejemplo de Martin Amis: «¿Quieren saber lo que hago? De acuerdo. Aparece alguien con una venda en la cabeza. No nos entretenemos. Se la quitamos en un santiamén». El narrador usa su pregunta «¿Quieren saber lo que hago?» como indicación de que a continuación va a explicar a qué se dedica.

6.5.4 Simulación

Finalizaremos nuestro repaso por las figuras de apelación definiendo y ejemplificando la figura de la simulación.

La simulación consiste en que el discurso exprese lo contrario de lo que en realidad el emisor piensa o siente. Es decir, las palabras tienen un sentido contrario al que en principio expresan.

Este recurso suele usarse en son de burla y presenta la complejidad de que, puesto que las palabras expresan una idea contraria a su sentido, el lector debe haber recibido por otro lado las claves que indican el sentido en que deben ser interpretadas. Es un recurso habitual para expresar burla o ironizar sobre las ideas expresadas.

Así sucede en este fragmento tomado de *Señas de identidad*, de Goytisolo. Durante la dictadura franquista dos jóvenes estudiantes de izquierdas van a visitar a un abogado, exdirigente del disuelto partido de Estat Catalá y, por tanto, en principio opuesto al régimen.

—En la Universidad han distribuido octavillas llamando a a la huelga... —empezó Ricardo.

—Lo sé, lo sé. Todos los grupos sin excepción me envían su propaganda y la policía la deja pasar puesto que mi correspondencia es censurada y, a pesar de ello, la recibo. Como le dije al señor comisario la última vez que vino a interrogarme: si tanto les molesta que lea estas hojas, ¿por qué no me las retienen?

—Es para el lunes día veintiséis —dijo Álvaro.

—Sí, conozco el llamamiento. Su autor, por cierto, ignora la gramática catalana. ¿Llevan ustedes el texto encima?

—No.

—Es lástima. El párrafo final es perfectamente confuso. Cuando lo leí hubiera jurado que su autor no era catalán.

—No faltan más que cinco días —insistió Álvaro.

—En efecto, el plazo es breve y, como de costumbre, nuestros amigos han procedido con precipitación excesiva... Su buena fe está fuera de duda, desde luego, pero, aquí, entre nosotros, ¿creen ustedes que esto es eficaz?

El abogado cogió una pipa de encima del escritorio y llenó su cazoleta de tabaco. Buscó una cerilla, alumbró e hizo una vedija con el humo.

—En mi opinión, y voy a serles sincero, no. La situación no está madura y, al movilizar sus tropas antes de tiempo, la oposición corre el riesgo de perder le soufflé, como dicen los franceses —hizo un vago ademán con los brazos—: ¡Oh!, ya sé que la juventud es, por esencia, impulsiva y generosa, pero en política, amigos míos, estas cualidades son, a menudo, contraproducentes. La política exige mucha paciencia y, al final, no gana el más fuerte.

Hubo una pausa. Oportunamente la criada surgió con una bandeja y retiró las tres tazas vacías.

—Volen un xic de conyac?

—No, gracias.

—Entonces, ¿qué cree usted que podemos hacer?

El abogado fumaba con un gesto absorto. Las estatuillas de bronce alineadas en la repisa de la chimenea parecían acechar su contestación y Álvaro desvió la mirada hacia el busto romano en escayola, réplica exacta, evocó de súbito, del que tronara antaño en el despacho lóbrego de su tío Eulogio.

—Amigos míos —dijo con voz pausada—, y el que les habla ha conocido las inquietudes de ustedes y simpatiza por entero con ellas, amigos míos —repitió—, si algún consejo puede darles quien en su juventud cometió los mismos errores que hoy les tientan, este consejo sería: no se precipiten, no malogren sus posibilidades. La política es resbaladiza y el que se aventura en ella sin tomar precauciones cae para no volver a levantarse jamás. La huelga de que me hablan es prematura y, por tanto, inútil. Dejen que otros quemem sus naves y manténganse a la expectativa, como fuerza de reserva... ¿Hay que cruzarse de brazos?, me dirán ustedes... Ni tanto ni tan calvo, La verdad se halla siempre en un justo término medio. Existen acciones en apariencia minúsculas cuya continuidad les asegura a la larga una eficacia mucho mayor que otras, a primera vista más espectaculares. Este tipo de acciones discretas,

prolongadas, convienen a unos jóvenes con porvenir como ustedes. Hacer acto de presencia, pronunciarse desde ahora pero sin entorpecer con estridencias y prisas el proceso natural de maduración —el abogado se detuvo unos instantes y limpió de nuevo sus gafas—: ¿Conocen ustedes a Nuria Orsavinyà?

—No.

—Vayan ustedes a verla. Es la viuda de Pere Orsavinyà, el que fue amigo y colaborador de Companys... La semana próxima es su setenta y cinco aniversario y un grupo de íntimos hemos organizado una pequeña fiesta en su honor. Casals nos tiene prometido un mensaje y se leerán adhesiones de numerosas personalidades exiliadas en Francia y en México. El proyecto de la huelga es absurdo, créanme... Reúnanse mejor con nosotros. La torre de los Bonet es muy espaciosa y la dueña les recibirá con mucho gusto. Es el día veintitrés, a las siete de la tarde. Conocen la casa, sin duda... La de los abetos, al final del paseo Bonanova... No lo piensen más y decídanse... El jerez de su casa es famoso... Les presentaré a otros jóvenes de su edad. Allí estarán ustedes como en familia.

En este fragmento del diálogo entre los estudiantes y el abogado se aprecia la posición tibia de este último. El abogado parece más interesado en la ortografía de la lengua catalana y en la calidad del coñac que en auspiciar acciones enérgicas contra el régimen. Es evidente que su postura antifranquista es meramente cuestión de apariencias y que se conforma con acciones simbólicas, como la lectura de mensajes, con la excusa de esperar el momento oportuno, el momento de madurez. Cuando más adelante algunos jóvenes lo visiten de nuevo para pedirle que firme una protesta contra la detención y tortura de algunos manifestantes, se negará a hacerlo, lo que confirma a todas luces la tibieza que ahora el lector percibe en su discurso, aunque él trate de simular lo contrario.

6.6 Una reflexión final

A lo largo de este módulo hemos repasado distintas figuras retóricas (de repetición, de posición, de apelación, etc.) y hemos podido apreciar cómo enriquecen el texto, subrayan o amplían sus ideas y, en definitiva, lo vuelven expresivo, llamando en ocasiones la atención sobre sí mismo. Todas ellas son figuras que capturan la atención del lector y despiertan su interés sobre la manera en que está confeccionado el texto: el lector ya no repara únicamente en lo que se le cuenta, atiende también (fascinado) a *cómo* se le cuenta.

La mayoría de los ejemplos de figuras que hemos visto están tomados de tres obras: *El túnel*, de Ernesto Sábato, *La flecha del tiempo*, de Martin Amis e *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio. Esto no es casual: la intención era que se pudiera apreciar que las figuras retóricas forman parte consustancial de los buenos textos literarios. Los buenos autores no las usan de manera aislada o esporádica: salpimentan el texto con ellas.

Sábato, Amis y Ferlosio utilizan una amplia panoplia de figuras retóricas en cada página, en cada párrafo. Sus textos son un catálogo de figuras, muchas de las cuales se repiten. No se limitan a usar la pregunta retórica, la epítesis, la gradación... una única vez en su texto, sino que las utilizan aquí y allá, una y otra vez, de continuo.

Sin duda, algunas de esas figuras surgen por sí solas cuando se escribe: los pensamientos que se quieren expresar brotan ya con la forma de una figura porque el lenguaje literario no es siempre literal y casi siempre está connotado; también porque, al escribir, el escritor busca aproximarse lo más posible a ese modo ideal de usar el lenguaje del que hablamos en el primer módulo, que es propio del estilo literario y que el escritor conoce por sus lecturas. Pero, a pesar de ello, tras esa manera de escribir existe una voluntad: un buen escritor trabaja larga y atentamente con el lenguaje para moldearlo y convertirlo en una materia expresiva y estética.

Las figuras retóricas son las herramientas de las que se sirve el escritor no solo para reforzar el tema y el tono elegido, sino también para aportar originalidad al texto, en cuanto las figuras de estilo permiten crear nuevas formas de expresar

ideas que, de otro modo, podrían resultar comunes o triviales. Y, por supuesto, las figuras retóricas son una manera de transmitir la mirada del escritor; el modo en que las usa es único y personal, y refleja por tanto de manera particular el mundo subjetivo que crea con sus obras.