

7 El ritmo

El ritmo es uno de los aspectos más relevantes de un texto literario. Aunque a menudo pasa desapercibido para los lectores poco atentos, es uno de los factores más determinantes de la narrativa: cuando funciona, la obra también lo hace; y si el ritmo fracasa el conjunto se verá afectado.

El ritmo también afecta al estilo. Recordemos las palabras de Nabokov al respecto: «La literatura se escribe por y para dos sentidos: para una especie de oído interior, capaz de percibir “melodías inaudibles”; y para el ojo que dirige la pluma y descifra la línea impresa». Al leer somos capaces de detectar y juzgar los ritmos del texto, nuestro oído los percibe, nuestra vista los identifica.

El ritmo es entonces un elemento característico del texto literario y los buenos estilistas saben jugar con él, creando ritmos que recorren la narración. Pensamos por ejemplo en el fraseo de Ernest Hemingway, cuyas oraciones rondan siempre la veintena de palabras: el texto toma así un ritmo monocorde, equilibrado, como si caminase a paso gimnástico. Pensemos en las largas oraciones de Marcel Proust, Henry James o Thomas Bernhard: el texto se enlentece, se torna moroso y reflexivo, por momentos obsesivo; o pensemos en las oraciones de distinta extensión de Javier Marías del ejemplo que vimos en el módulo cuatro, en el que la longitud de las frases parece formar un patrón rítmico: larga, media corta, media, larga.

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.

Los textos literarios respiran ritmo. Y ese ritmo debe ser trabajado con cuidado y atención por el escritor.

Podemos distinguir entre dos tipos de ritmo. Así lo señala E. M. Forster en *Aspectos de la novela*, quien diferencia entre un ritmo «fácil» y otro ritmo «difícil»:

El ritmo a veces resulta bastante fácil. La *Quinta sinfonía* de Beethoven, por ejemplo, empieza con ese ritmo de *tatata-tán* que todos podemos escuchar y seguir con el pie. Pero la sinfonía, en su conjunto, posee además un ritmo —basado principalmente en la relación entre sus movimientos— que algunas personas saben escuchar, pero que nadie puede seguir con los pies.

Podríamos decir que el ritmo «difícil» de Forster se corresponde con el ritmo global que recorre el conjunto de la obra y el cual se crea mediante determinadas herramientas narrativas que operan sobre la duración. Ese ritmo resulta más difícil de captar porque está oculto en la estructura de la narración y hay que tener en cuenta al menos dos factores para medirlo, como enseguida veremos.

El ritmo «fácil», por su parte, es un ritmo concreto que caracteriza a determinados fragmentos o momentos de la narración y que se trabaja de distintas maneras: con la longitud de párrafos, frases y palabras, como venimos viendo; con la cadencia y sonoridad que transmiten esas frases y palabras; y con diversas figuras retóricas que se pueden usar para crear y subrayar determinados efectos rítmicos. Ese ritmo resulta más evidente y casi cualquier lector es consciente de él.

Comenzaremos hablando del ritmo «difícil», de ese ritmo global del texto y de los elementos que permiten crearlo.

7.1 El ritmo global

Para comenzar a hablar del ritmo es necesario hablar del tiempo. Si hay ritmo es porque hay tiempo. Pensemos en un lapso de tres segundos: si en ese tiempo se dan tres golpes, uno por segundo, se crea un determinado ritmo; si se dan dos, un golpe cada segundo y medio, el ritmo será otro, más lento que el primero; y si se dan seis golpes, dos cada segundo, tendremos un nuevo ritmo, en esta ocasión más rápido. El ritmo se relaciona, por tanto, con la duración.

Un texto literario también tiene una duración. No referida a su extensión en páginas o al tiempo que tardamos en leerlo, sino referida al lapso que abarca la historia que narra. La historia puede ocuparse de los acontecimientos sucedidos en un día, en un año, a lo largo de toda una vida o durante generaciones.

Teniendo en cuenta esa referencia —el tiempo que cubren los acontecimientos narrados—, el lector percibe lo que podría denominarse un «ritmo global». Así lo explica Mieke Bal en su ensayo *Teoría de la narrativa*.

Una vez hecho el estudio sobre la cantidad de tiempo que cubren diversos acontecimientos [...] se hace posible usar estos datos para determinar el ritmo global. Tomemos como ejemplo la historia de toda una vida del tipo frecuente en el siglo XIX. La fábula contiene el nacimiento del héroe, su infancia, adolescencia, servicio militar, primer amor, el período de ambición social y su muerte. Es posible determinar el número de páginas que se dedican a cada episodio. A menudo, este sencillo ejercicio por sí solo aclararía que a ciertos episodios se les conceda más atención que a otros. La infancia, por ejemplo, a menudo se resume rápidamente, mientras que el «primer amor» recibe una atención mucho más detallada.

7. El ritmo

De acuerdo con la explicación de Bal, podemos decir que, en principio, la extensión de una historia (el espacio que ocupa en páginas o palabras) debería repartirse equitativamente entre todos los acontecimientos que la componen. Pero no sucede así, sino que el autor se sirve de distintas herramientas para conceder más atención a acontecimientos que considera más relevantes, ralentizando la narración unas veces y acelerándola otras. Esa alternancia entre momentos de mayor lentitud y momentos de mayor rapidez es lo que conforma el ritmo global de la narración.

Este ritmo no resulta evidente a primera vista, no se puede seguir con el pie, pero es igualmente perceptible para el lector que nota que a veces la narración parece correr, mientras que otras se ralentiza e incluso se detiene.

Es común pensar que el ritmo debe ser siempre rápido para que la narración funcione, pero no es así en absoluto. El ritmo debe adaptarse a lo que se está narrando en un determinado momento y debe obedecer a las intenciones del escritor para ese fragmento determinado. Tiene que ver con el decoro, aquel elemento de la buena escritura que conocimos en el módulo dos.

El decoro, como sabemos, 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. Pues bien, el ritmo también debe adecuarse al decoro, buscar la manera de adaptarse a lo que se está narrando; por ejemplo, que momentos de índole más reflexiva tengan un ritmo lento y momentos de acción uno más rápido. Aunque, como siempre, el escritor es libre de subvertir estos preceptos y usar ritmos rápidos para momentos en que la convención apostaría por ritmos lentos y viceversa.

El ritmo global se crea, pues, a través de determinadas herramientas narrativas que operan sobre la duración. Esas herramientas, que se conocen como anisocronías, son cuatro: la escena, el resumen, la elipsis y la pausa.

Las anisocronías se definen con respecto a dos ejes: por un lado, lo que se conoce como el tiempo de la historia, es decir, el tiempo que abarca la narración (un día, unas décadas, una vida, generaciones...); y por otro, lo que se conoce como el tiempo del relato, esto es, la manera en que el escritor juega con el tiempo de la historia contando detenidamente unos hechos, resumiendo otros e incluso omitiendo algunos por no ser relevantes o para crear efectos de intriga.

Vamos a repasar las anisocronías brevemente, puesto que son elementos que atañen al ritmo, pero no nos detendremos en ellas en exceso, en cuanto son herramientas más propias de la narratología que del estilo.

7.1.1 Anisocronías

a) *La escena*

La primera anisocronía que estudiaremos es la escena.

La escena propone una adecuación entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato: viene a ser como si lo narrado se contara «en tiempo real». En la escena acostumbra a haber acciones y diálogos y podría decirse que es como si esas acciones y esos diálogos ocuparan el tiempo que llevaría en la realidad realizarlas o pronunciarlos.

La escena es, por tanto, el tiempo estándar que usaremos para medir el ritmo, que será más rápido o más lento comparado con el suyo.

Veamos un ejemplo de escena tomado de *Buenos días, tristeza*, de Françoise Sagan. Cécile, la joven protagonista, y su padre viudo, pasan las vacaciones en una casa a orillas del Mediterráneo en compañía de Elsa, la amante del padre. En un momento dado él les comunica que ha invitado a Anna, una vieja amiga de la familia. La escena a continuación narra el momento en que padre e hija se quedan a solas y ella le pregunta a qué se debe esa invitación:

Elsa subió a acostarse tras formular una multitud de preguntas sobre la situación social de Anne. Yo me quedé a solas con mi padre y me senté en los escalones, a sus pies. Él se inclinó y apoyó las dos manos en mis hombros.

—¿Por qué eres tan desgarbada, mi amor? Pareces un gatito salvaje. Me gustaría tener una hija guapa y rubia, un poco llenita, con ojos de porcelana y...

—No es ése el caso —dije—, ¿por qué has invitado a Anne? Y ella, ¿por qué ha aceptado?

—Tal vez para ver a tu viejo padre. Nunca se sabe.

—No eres el tipo de hombre que pueda interesar a Anne. Es demasiado inteligente y se respeta demasiado a sí misma, ¿y Elsa? ¿Has pensado en Elsa? ¿Te imaginas las conversaciones entre Anne y Elsa? Yo no.

—No se me había ocurrido —confesó—. Lo cierto es que me asusta un poco. Cécile, mi vida, ¿y si nos volvemos a París?

Rio despacito acariciándome la nuca. Me volví y lo miré. Le brillaban los ojos oscuros, con graciosas arruguillas que acentuaban las comisuras, y encogía levemente la boca. Parecía un fauno. Me eché a reír con él, como cada vez que se buscaba complicaciones.

—Mi viejo cómplice —dijo—. ¿Qué haría yo sin ti?

Y tan convencido, tan tierno era su tono de voz que comprendí que de veras habría sido desgraciado sin mí. Hasta entrada la noche, hablamos del amor y de sus complicaciones [...].

Este fragmento recoge la escena completa (naturalmente, las escenas pueden ser mucho más largas). En él asistimos al diálogo entre padre e hija y vemos también sus acciones (Cécile se sienta a los pies de su padre) y los gestos que intercambian; rien, el padre acaricia la nuca de su hija...

Por lo general, las escenas se usan para mostrar aquellos momentos relevantes de la acción. O, como en este caso, para mostrar la relación entre los personajes.

b) El resumen

El resumen supone una aceleración del tiempo (y por tanto del ritmo) respecto a la escena. Un resumen puede tener distintas extensiones, pero en él siempre se presenta de manera condensada un periodo más extenso del tiempo de la historia.

En el ejemplo anterior de *Buenos días, tristeza* podemos distinguir dos pequeños resúmenes. Allí donde dice: «Elsa subió a acostarse tras formular una multitud de preguntas sobre la situación social de Anne» y «Hasta entrada la noche, hablamos del amor y de sus complicaciones».

En el primero se nos resume las preguntas que Elsa realizó sobre «la situación social de Anne»; no se nos especifican todas esas preguntas, ni se nos expone el diálogo en forma de escena, la narradora se limita a resumirlo. El segundo condensa en una frase la conversación que padre e hija sostienen, hasta entrada la noche, acerca de «el amor y sus complicaciones».

El resumen se usa para presentar de manera breve hechos que, por no ser especialmente relevantes, no precisan de una escena para ser incluidos en la narración.

c) La elipsis

La elipsis acelera todavía más el tiempo de la historia, puesto que lo que hace es omitir partes completas de esta. La narración da así un salto hacia adelante y avanza con gran rapidez en cuestión de una línea, lo que naturalmente afecta al ritmo.

Como en este ejemplo:

Anne tardaría todavía una semana en llegar. Aproveché aquellos últimos días de auténticas vacaciones. Habíamos alquilado la casa por dos meses, pero sabía que en cuanto llegara Anne sería imposible relajarse por completo. Ella confería a las cosas una dimensión, un sentido a las palabras a los que mi padre y yo renunciábamos gustosos. Marcaba las normas del buen gusto, de la delicadeza, y era imposible no percibir las en sus brascas reservas, sus silencios ofendidos, sus expresiones. Resultaba a un tiempo excitante y fatigoso, humillante en definitiva, porque me daba cuenta de que ella tenía razón.

El día de su llegada quedó decidido que mi padre y Elsa irían a esperarla a la estación de Fréjus. Me negué enérgicamente a participar en la expedición.

Françoise Sagan, *Buenos días tristeza*

En el anterior fragmento hay una elipsis de siete días. Primero se nos anuncia que ese será el tiempo que Anne tardará en llegar: «Anne tardaría todavía una semana en llegar». Y en el siguiente párrafo, nos encontramos ya en el día de su llegada. Lo que ha sucedido en esos días no se narra, se elide.

La elipsis es útil para pasar por alto hechos que no son relevantes, en los que «no sucede nada»; también acciones repetitivas. Pero asimismo es útil para omitir del texto hechos importantes sobre los que se volverá después; el lector sabe que hay un hueco importante en la narración y espera con impaciencia a que se solvente más adelante.

d) La pausa

Por su parte, lo que hace la pausa es ralentizar el tiempo con respecto a la escena. La narración se ocupa de describir de manera detallada un momento, que parece dilatarse en el tiempo.

En *El extranjero*, Albert Camus se sirve de la pausa para narrar el momento en que el protagonista dispara sobre un hombre. La narración expande el momento, mencionando las impresiones del personaje: el sol sobre los ojos, el dedo que aprieta el gatillo y la comprensión inmediata de lo que acaba de suceder:

Tenía los ojos ciegos detrás de esta cortina de lágrimas y de sal. No sentía más que los címbalos del sol sobre la frente e, indiscutiblemente, la refulgente lámina surgida del cuchillo, siempre delante de mí. La espada ardiente me roía las cejas y me penetraba en los ojos doloridos. Entonces todo vaciló. El mar cargó un soplo espeso y ardiente. Me pareció que el cielo se abría en toda su extensión para dejar que lloviera fuego. Todo mi ser se distendió y crispé la mano sobre el revólver. El gatillo cedió, toqué el vientre pulido de

la culata y allí, con el ruido seco y ensordecedor, todo comenzó. Sacudí el sudor y el sol. Comprendí que había destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa en la que había sido feliz. Entonces, tiré aún cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que las balas se hundían sin que se notara. Y era como cuatro breves golpes que daba en la puerta de la desgracia.

Reparemos en el modo en que Camus subvierte la convención. No presenta el tiroteo de una manera expeditiva y trepidante, sino que lo hace de una forma detallada y morosa; no se centra tanto en lo que sucede fuera como en lo que sucede dentro del personaje.

Por tanto, la pausa es un recurso ideal para subrayar determinados momentos cuya importancia queramos poner de manifiesto.

Usando estas cuatro herramientas (escena, resumen, elipsis y pausa) el ritmo de la narración se altera. No discurre parejo, sino que se acelera o se ralentiza dependiendo del tipo de anisocronía de la que se sirva el autor.

Como queda dicho, idealmente debería haber una correspondencia entre lo que se cuenta y el modo en que esa información se presenta: por medio de una escena, un resumen, una pausa o elidiéndola; pero el escritor puede jugar con estas herramientas buscando formas novedosas o menos convencionales de usarlas.

En cualquier caso, el ritmo de una narración no es homogéneo, no transcurre siempre igual. El uso de las anisocronías, y todo texto las usa de continuo, lo impide. El autor puede jugar voluntariamente con ellas para alternar ritmos más rápidos o más lentos.

7.2 El ritmo específico

Además del ritmo global, creado mediante las anisocronías, decíamos que es posible distinguir un ritmo específico, propio de cada fragmento. Ese ritmo que, según Forster, podríamos «seguir con el pie»; es decir, un ritmo más fácilmente perceptible, que casi podemos sentir al leer.

Ese ritmo, característico de cada parte del texto, se trabaja de distintas formas: con la longitud de párrafos, frases y palabras; con la cadencia y sonoridad que transmiten esas frases y palabras; y con diversas figuras retóricas que se pueden usar para crear y subrayar determinados efectos rítmicos.

Como es lógico, para trabajar adecuadamente el ritmo, lo primero que debemos hacer es pensar cuál es el que mejor encaja con lo que queremos narrar. Si vamos a escribir un momento de introspección en el que el personaje toma una decisión, lo adecuado sería optar por un ritmo lento; si, por el contrario, queremos referir una secuencia de hechos, el ritmo podría ser más rápido.

Aunque, como siempre, el escritor tiene libertad para usar sus herramientas de manera creativa. Ya hemos visto la manera en que se demora Camus en la descripción del momento del disparo. Otro autor tal vez hubiera usado un ritmo vivo para referir la decisión casi instantánea de disparar y la rápida sucesión de los disparos; pero Camus prefiere detenerse en ese instante y referirlo con atención y detalle.

De modo que una vez que el autor tiene claro el ritmo que le conviene a un fragmento, el que él desea imprimirle, debe conocer también los recursos de los que se puede servir para alcanzar ese efecto. Estudiemos las distintas formas de trabajar el ritmo específico de cada parte.

7.2.1 Párrafos, frases y palabras

Como ya vimos al hablar de la estetización del tema en el módulo cuatro, la extensión de párrafos y frases, e incluso de las palabras, sirve para trasladarle al lector una impresión determinada de lo narrado: más morosa, más vivaz, la de algo que se desarrolla con presteza o que por el contrario lo hace con dilación.

De manera que el primer recurso del que puede servirse el autor es de la longitud de párrafos, oraciones y palabras. Si quiere ralentizar el ritmo, puede servirse del sencillo recurso de alargar sus oraciones; y si quiere imprimir un ritmo más vivo, bastará con acortarlas, usando más el punto y seguido.

Es común —pero no obligatorio, recordémoslo— que se usen oraciones largas en aquellos fragmentos de carácter más descriptivo, narrativos o argumentativos. Como en este ejemplo tomado de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo. En él, Álvaro, el protagonista, visita el lugar donde su padre fue ejecutado al comienzo de la guerra civil española. El fragmento mezcla la descripción del paisaje con las reflexiones del personaje sobre los últimos momentos de su padre y se construye con oraciones medias y largas.

Nos serviremos de nuevo de nuestros códigos de color para distinguir las frases extensas, de unas cincuenta palabras o más (en **amarillo**), de las frases de extensión media, en torno a las treinta palabras (color **azul**), y de las frases breves, de una docena de palabras (en **verde**).

Viniendo de la llanura lineal de La Mancha, tras los trigales y ejidos del monótono campo albaceteño, alberizas y canchales se suceden bajo el desolado esplendor del sol. Senderos abruptos rastrean las frecuentes paradas de colmenas y, a trechos, el forastero divisa algún rebaño de cabras con su pastorcillo, como figuras convencionales de un belén de corcho. La vegetación crece apenas —matojos de romero y tomillo, espartizales secos y desmedrados— y en agosto —a lo largo de aquellos caminos polvorientos, ignorados aún por los turistas— arde el suelo y escasea el aire, ajeno todo a la vida, piedra inerte, cielo vacío, puro calor inmóvil.

La primera y única vez que visitaste el país habías estacionado el coche junto a la cuneta y, encaramado en la cresta del cerro, observaste silencioso la cruz conmemorativa, las lomas

erosionadas y desnudas, las montañas informes e incoloras. En 1936 tu padre y cuatro desconocidos —sus nombres y apellidos aparecían escritos también en la lápida— habían caído allí tronchados por las balas de un pelotón de milicianos e inútilmente trataste de reconstruir la escena con la mirada fija en el panorama último que se ofreciera a sus ojos antes del estrépito de los fusiles y el consabido tiro de gracia: un colmenar, una choza en ruina, el tronco retorcido de un árbol. Era a comienzos de agosto —el día cinco, según las actas encontradas luego— y el decorado, te decías, debía de ser aproximadamente el mismo que contemplaste entonces: el páramo aletargado por el sol, el cielo sin nubes, las colinas ocres humeando como hogazas recién salidas del horno. Alguna culebra asomaba quizá prudentemente su cabeza entre las piedras y del suelo ascendía, como una queja, el denso zumbido de las cigarras.

Te habías inclinado, recordabas, y recorriste con la mano la superficie rugosa de los esquistos con la esperanza absurda de avanzar un paso en el conocimiento de los hechos, pesquisando las huellas y señales como un aplicado aprendiz de Sherlock Holmes. Había llovido mucho desde el día de la ejecución (incluso en aquella estepa recocida y avara) y las manchas de sangre (si las hubo) y los impactos y esquirlas de los disparos (¿cómo encontrarlos, al cabo de veintidós años, en medio del pedregal baldío?) formaban parte ya de la estructura geológica del paisaje, fundidos definitivamente a la tierra e integrados en ella, horros, desde hacía casi un cuarto de siglo, de su primitiva significación y culpabilidad.

El tiempo había borrado poco a poco los vestigios del suceso (como si no hubiera sido, pensabas) y el monumento fúnebre te parecía a intervalos un espejismo (criatura súbita de tu ofuscada imaginación). Otras violencias, otras muertes habían desaparecido sin dejar rastro y la vida adocenada y somnolienta de la tribu proseguía, insaciable, su curso. Los ejecutores de tu padre se pudrían igualmente en la fosa común del cementerio del pueblo y ninguna lápida solicitaba para ellos un recuerdo ni una oración. Evocados unos y olvidados otros, fusilados del verano del 36 y de la primavera del 39 eran todos, juntamente, verdugos y víctimas, eslabones de la cadena represiva iniciada meses antes de la guerra a raíz de la matanza acaecida en Yeste en pleno gobierno del Frente Popular.

Como podemos ver, a lo largo del fragmento priman las oraciones largas y medias; si bien las frases largas no lo son en exceso, su abundancia confiere un carácter pausado al fragmento. Mientras que las frases cortas, que aparecen esporádicamente, no son demasiado cortas, sino que suelen superar las veinte palabras. Esa preponderancia de frases medias y largas encaja con el tono del fragmento: evocador, nostálgico y apesadumbrado.

Por su parte, aquellos fragmentos que presentan acciones suelen requerir de una mayor vivacidad, que presente los hechos en una secuencia dinámica. Como en este otro fragmento de *Señas de identidad* en el que se narra un encierro durante una fiesta popular:

El objetivo de la cámara capta, moroso, las incidencias y ritos de la muerte del animal: los pases fallidos de los maletas, los bastonazos de los boyeros, el arrobo dichoso del público. Apenas se vuelve el novillo, los mozos corren a varearlo, los espectadores le lanzan piedras, un gañán le tira furiosamente del rabo. Los golpes llueven sobre él sin perdonar sitio alguno: los cuernos, el testuz, el morrillo, el lomo, el vientre, los corvejones. La costumbre impide matarle de una estocada: hay que prolongar el juego hasta el límite, apurar su agonía hasta la hez. El mayoral intenta apresarle las astas con una soga pero el bicho desconfía, retrocede, acula la grupa a la puerta del toril. Varias veces el hombre le echa el lazo sin éxito. El toro babea y arroja sangre por la boca. Envalentonándose, los maletas lo citan con sus capas de brega. Como el animal no se mueve el público lo bombardea con toda clase de proyectiles. Un individuo asoma por un portillo situado tras él y le infiere un tajo profundo en la base del rabo con una cuchilla de carnicero. La sangre mana a borbotones y el bicho muge de dolor. El concurso recompensa con aplausos la audacia e ingeniosidad del artista. El mayoral prueba de nuevo con el lazo pero la soga resbala sobre los pitones. Las tentativas se repiten y los hombres encaramados en las rejas vecinas golpean al animal con sus fustas para obligarle a desalojar. El toro humilla el testuz, rastrea la tierra con el hocico, camina unos pasos, clava las pezuñas en el suelo, dobla las patas, se arrodilla, se sienta, se incorpora, vuelve a caer, vomita más sangre.

Este párrafo tiene una extensión regular, no es especialmente corto. Pero Goytisoló ha elegido usar frases cortas y medias para presentar lo que acontece en la plaza y el suplicio del toro. Además, las frases cortas tienen menor número de palabras que en el fragmento descriptivo anterior; entonces superaban las veinte palabras, pero en este párrafo varias de ellas rondan tan solo las diez.

Incluso la última oración, de extensión media, se compone de varias frases yuxtapuestas, todas de breve extensión: «El toro humilla el testuz, rastrea la tierra con el hocico, camina unos pasos, clava las pezuñas en el suelo, dobla las patas, se arrodilla, se sienta, se incorpora, vuelve a caer, vomita más sangre». Esa secuencia de diez elementos imprime un ritmo rápido, porque se enumeran muchas acciones en poco espacio.

Si nos fijamos, podemos observar que en esa oración hay muchos verbos; cada una de las oraciones simples que la componen incluye uno: *humilla, rastrea, camina, clava, dobla, se arrodilla, se sienta, se incorpora, vuelve a caer, vomita*. Precisamente, usar verbos es otra forma de imprimir ritmo al texto, a la narración.

Volvamos sobre el par de ejemplos anteriores, esta vez para señalar los verbos que hay en ellos:

Viniendo de la llanura lineal de La Mancha, tras los trigales y ejidos del monótono campo albaceteño, alberizas y canchales se suceden bajo el desolado esplendor del sol. Senderos abruptos rastrean las frecuentes paradas de colmenas y, a trechos, el forastero divisa algún rebaño de cabras con su pastorcillo, como figuras convencionales de un belén de corcho. La vegetación crece apenas —matojos de romero y tomillo, espartizales secos y desmedrados— y en agosto —a lo largo de aquellos caminos polvorientos, ignorados aún por los turistas— arde el suelo y escasea el aire, ajeno todo a la vida, piedra inerte, cielo vacío, puro calor inmóvil.

La primera y única vez que visitaste el país habías estacionado el coche junto a la cuneta y, encaramado en la cresta del cerro, observaste silencioso la cruz conmemorativa, las lomas erosionadas y desnudas, las montañas informes e incoloras. En 1936 tu padre y cuatro desconocidos —sus nombres y apellidos aparecían escritos también en la lápida— habían caído allí tronchados por las balas de un pelotón de milicianos e inútilmente trataste de

reconstruir la escena con la mirada fija en el panorama último que se **ofreciera** a sus ojos antes del estrépito de los fusiles y el con-sabido tiro de gracia: un colmenar, una choza en ruina, el tronco retorcido de un árbol. **Era** a comienzos de agosto —el día cinco, según las actas encontradas luego— y el decorado, te **decías**, **debía de ser** aproximadamente el mismo que **contemplaste** entonces: el páramo aletargado por el sol, el cielo sin nubes, las colinas ocres **humeando** como hogazas recién salidas del horno. Alguna culebra **asomaba** quizá prudentemente su cabeza entre las piedras y del suelo **ascendía**, como una queja, el denso zumbido de las cigarras.

Te **habías inclinado**, **recordabas**, y **recorriste** con la mano la superficie rugosa de los esquistos con la esperanza absurda de **avanzar** un paso en el conocimiento de los hechos, **pesquisando** las huellas y señales como un aplicado aprendiz de Sherlock Holmes. **Había llovido** mucho desde el día de la ejecución (incluso en aquella estepa recocida y avara) y las manchas de sangre (si las **hubo**) y los impactos y esquirlas de los disparos (¿cómo **encontrarlos**, al cabo de veintidós años, en medio del pedregal baldío?) **formaban** parte ya de la estructura geológica del paisaje, **fundidos** definitivamente a la tierra e **integrados** en ella, horros, desde **hacía** casi un cuarto de siglo, de su primitiva significación y culpabilidad.

El tiempo **había borrado** poco a poco los vestigios del suceso (como si no **hubiera sido**, **pensabas**) y el monumento fúnebre te **parecía** a intervalos un espejismo (criatura súbita de tu ofuscada imaginación). Otras violencias, otras muertes **habían desaparecido** sin dejar rastro y la vida adocenada y somnolienta de la tribu **proseguía**, insaciable, su curso. Los ejecutores de tu padre se **podrían** igualmente en la fosa común del cementerio del pueblo y ninguna lápida **solicitaba** para ellos un recuerdo ni una oración. Evocados unos y olvidados otros, fusilados del verano del 36 y de la primavera del 39 **eran** todos, juntamente, verdugos y víctimas, eslabones de la cadena represiva **iniciada** meses antes de la guerra a raíz de la matanza acaecida en Yeste en pleno gobierno del Frente Popular.

Juan Goytisolo, *Señas de identidad*

Este fragmento tiene 533 palabras, de las cuales 43 son verbos. Mientras que el siguiente tiene 281 palabras, de las cuales 41 son verbos.

El objetivo de la cámara **capta**, moroso, las incidencias y ritos de la muerte del animal: los pases fallidos de los maletas, los bastonazos de los boyeros, el arrobo dichoso del público. Apenas se **vuelve** el novillo, los mozos **corren** a varearlo, los espectadores le **lanzan** piedras, un gañán le **tira** furiosamente del rabo. Los golpes **llueven** sobre él sin **perdonar** sitio alguno: los cuernos, el testuz, el morrillo, el lomo, el vientre, los corvejones. La costumbre **impide matarle** de una estocada: hay que **prolongar** el juego hasta el límite, **apurar** su agonía hasta la hez. El mayoral **intenta apresarle** las astas con una soga pero el bicho **desconfía**, **retrocede**, **acula** la grupa a la puerta del toril. Varias veces el hombre le **echa** el lazo sin éxito. El toro **babea** y **arroja** sangre por la boca. **Envalentonándose**, los maletas lo **citan** con sus capas de brega. Como el animal no **se mueve** el público lo **bombardea** con toda clase de proyectiles. Un individuo **asoma** por un portillo situado tras él y le **infiere** un tajo profundo en la base del rabo con una cuchilla de carnicero. La sangre **mana** a borbotones y el bicho **muge** de dolor. El concurso **recompensa** con aplausos la audacia e ingeniosidad del artista. El mayoral **prueba** de nuevo con el lazo pero la soga **resbala** sobre los pitones. Las tentativas se **repiten** y los hombres encaramados en las rejas vecinas **golpean** al animal con sus fustas para **obligarle** a **desalojar**. El toro **humilla** el testuz, **rastrea** la tierra con el hocico, **camina** unos pasos, **clava** las pezuñas en el suelo, **dobla** las patas, **se arrodilla**, **se sienta**, **se incorpora**, **vuelve a caer**, **vomita** más sangre.

Juan Goytisolo, *Señas de identidad*

Como vemos, la ratio de verbos/palabras es mucho mayor en el segundo fragmento, y eso también contribuye a que la narración del tormento del toro tenga un ritmo más acusado, que representa el dinamismo de la serie de acciones que se describen.

Los verbos indican acción, movimiento, pero, en el fondo, es también una cuestión gramatical: como cada oración, por lo general, lleva un verbo, que haya más verbos implica que hay más oraciones (es decir, oraciones de menor extensión) y, al tiempo, indican que el texto tiende a la yuxtaposición, en lugar de a la coordinación o a la subordinación.

Comparemos una oración como esta del primer fragmento:

La vegetación crece apenas —matojos de romero y tomillo, espartizales secos y desmedrados— y en agosto —a lo largo de aquellos caminos polvorientos, ignorados aún por los turistas— arde el suelo y escasea el aire, ajeno todo a la vida, piedra inerte, cielo vacío, puro calor inmóvil.

Con esta otra del segundo:

Apenas se vuelve el novillo, los mozos corren a varearlo, los espectadores le lanzan piedras, un gañán le tira furiosamente del rabo.

La primera no solo tiene menos verbos (tan solo tres en una oración de cuarenta y siete palabras), sino que además se articula mediante oraciones subordinadas y coordinadas. También se usan más adverbios y adjetivos.

En la segunda hay más verbos (cuatro en veintidós palabras), se articula mediante yuxtaposición y hay un adverbio, pero ningún adjetivo.

El uso de adjetivos y adverbios, en cuanto alarga las oraciones, sirve para ralentizar el ritmo del texto. Veamos algunos ejemplos:

En *Basada en hechos reales*, Delphine de Vigan escribe: «Pero sí, L. entró en mi vida y la desquició *profunda, lenta, firme, insidiosamente*. L. entro en mi vida como en un escenario de teatro».

La sucesión de los cuatro adverbios: *profunda, lenta, firme, insidiosamente*, parece detener el normal transcurrir de la narración, la enlentece. Fijémonos también en la extensión de la última palabra, *insidiosamente*, un adverbio de catorce letras que culmina la frase.

También Camilo José Cela apuesta por una sucesión de adverbios en -mente en esta frase de *Viaje a la Alcarria*: «Don Paco es un hombre joven, atildado, de sano color y además elegante, pensativo y con una sonrisa *veladamente, levemente, lejanamente* triste». La cadena de tres adverbios terminados en -mente ralentiza el ritmo de la frase, la vuelve pausada y calmosa.

Reparemos en que mientras que De Vigan (o su traductor) opta por servirse del zeugma y omitir la terminación *-mente* de los tres primeros adverbios de la serie, poniéndola solo en el último (un uso habitual en español), Cela prefiere añadir el sufijo a cada uno de ellos para, alargando las palabras, ahondar en esa impresión de lentitud, de ritmo pausado.

Esta puede ser una buena ocasión para romper una lanza en favor de los denotados adverbios en *-mente*. Con frecuencia se aconseja a aquellos que quieren cuidar su estilo que no abusen de los adverbios, en especial de los acabados en *-mente*. Este es un consejo demasiado general, porque los adverbios tienen diversas funciones y en muchos casos no se pueden eliminar sin que la oración sufra. Se trata de estudiar caso por caso, oración por oración.

Ciertamente, los adverbios acabados en *-mente* pueden causar una impresión de repetición cuando se sitúan muy próximos. Sin embargo, el escritor puede buscar justamente ese efecto de repetición, por ejemplo, para subrayar una idea de hartazgo, de hastío, de insistencia o, como hemos visto, de lentitud. En otras ocasiones, la acumulación de adverbios en *-mente* puede perseguir la creación de un efecto rítmico, casi poético; los tres adjetivos de Cela suenan como tres toques de campana, ellos solos crean un ritmo.

El buen escritor es el que sabe escribir obedeciendo a una intención: tiene claro los efectos que desea lograr y utiliza el lenguaje en consecuencia. Por tanto, se trata de saber usar las palabras conforme a los objetivos que se persigan y los efectos que se busque crear. Esa es la cuestión, y no tanto la cantidad o el tipo de adverbios que se incluyan en el texto.

Examinemos el siguiente ejemplo, tomado una vez más de *Buenos días, tristeza*, de Françoise Sagan:

Me encaminé hacia la puerta e intenté abrirla. Ofreció resistencia y comprendí que estaba cerrada. Jamás en la vida me habían encerrado: me entró pánico, auténtico pánico. Corrí a la ventana, no había modo de salir por allí. Me volví, *visiblemente* aterrada, me arrojé sobre la puerta y me hice mucho daño en el hombro. Intenté forzar la cerradura, con los dientes apretados.

En la penúltima oración hay un adverbio terminado en -mente: *visiblemente*. Sin duda, ese adverbio sobra. No porque sea un adverbio en -mente, sino porque señala el modo en que algo sucede (de manera visible) cuando no hay nadie para percibirlo. La narradora está sola, la han encerrado en su habitación, nadie puede ver que está *visiblemente* asustada. Bastaría con escribir: «Me volví, aterrada». Ella sabe que estaba aterrada, sabe lo que sucedía en su interior, y seguramente su terror se reflejase de manera externa, pero no había nadie para verlo. Y esa información le llega al lector a través del adjetivo *aterrada*, no del adverbio *visiblemente*. La elección del adverbio *visiblemente* no es acertada, podría haber elegido otro adverbio de modo como *profundamente* o *terriblemente* asustada. La buena escritura y el estilo son una cuestión de elegir con tino las palabras, no de prescindir del uso de algunas de ellas.

También los adjetivos pueden ser una forma de insuflar un ritmo lento a un texto. Como en este ejemplo de *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert:

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

De nuevo, la acumulación de los cuatro adjetivos ralentiza el ritmo de la oración: es como si represase su discurrir, un modo muy acertado de reflejar el lento transcurrir del tiempo que la oración describe.

Puesto que añadir adjetivos alarga necesariamente la oración, su uso es, en principio, una manera de disminuir el ritmo. Pero en esta frase de *Bartleby, el escribiente*, Herman Melville opta por adjudicar un adjetivo a cada nombre y logra justo lo contrario:

Pues bien, la presencia totalmente insospechada de Bartleby en mi oficina una mañana de domingo [...] tuvo un efecto tan extraño en mí que hui precipitadamente [...]. Pero no sin sentir *innumerables* punzadas de *impotente* rebeldía contra la *afable* desfachatez de este *insólito* escribiente.

La última oración ofrece cuatro juegos de adjetivo más nombre: *innumerables punzadas, impotente rebeldía, afable desfachatez* e *insólito escribiente*. Cada nombre lleva un adjetivo que lo caracteriza y, si bien los cuatro adjetivos

contribuyen a alargar la oración, en este caso aportan cierta viveza, imprimiéndole ritmo a la frase; quizá porque el traductor ha optado por dejarlos antepuestos al nombre, como es lo habitual en inglés, pero no en castellano.

Podría decirse que escribir con frases más o menos extensas es un rasgo general del estilo del escritor. Hay escritores que parecen preferir frases de extensión media o corta, mientras que otros se inclinan más por frases de extensión media o larga. Y ese rasgo es reconocible a lo largo de toda su producción, quizá porque encaja con el tipo de temas que escogen y el tipo de historias que narran.

Pero, al mismo tiempo, el escritor adapta el ritmo de su fraseo a lo que cuenta en cada momento concreto del texto. Recordemos la diferencia entre los dos fragmentos de *Señas de identidad* que hemos repasado: oraciones largas, subordinadas y coordinadas para un momento de introspección reposada; oraciones breves, trufadas de verbos, para un momento de acción. Y el uso de adjetivos y adverbios para crear efectos rítmicos en frases concretas.

De manera que no se trata de escribir con frases cortas o con frases largas, de prescindir de los adjetivos o de colmar el texto con ellos. Se trata de pensar qué es lo que estamos escribiendo y cómo queremos transmitirlo, qué efecto perseguimos.

Una frase breve en medio de una serie de frases largas actúa como una llamada, atrae la atención sobre sí misma. Lo mismo sucede con una oración larga tras una serie de oraciones breves: destaca. De manera que lo inteligente es usar ese recurso para atraer la atención del lector sobre alguna información especialmente relevante.

Atendamos a este ejemplo tomado de *Apegos feroces*, de Vivían Gornick. En él se describe el recorrido que una niña hace en bicicleta por un parque cercano a su casa:

Tomabas un sendero al otro extremo de la cascada que subía por un tramo pedregoso sobre el río, serpenteaba e iba a dar a una maleza intrincada y espesa, atravesaba un promontorio de roca negra lisa y sinuosa en la cima y luego iba haciendo curvas raudas en dirección al lago, bajaba despreocupadamente hacia la caseta de las barcas a través de un trecho de una pradería despejada y hierbas

altas, el mundo entero bajo un cielo despejado y el viento en los pulmones, una emoción de la que nunca te recuperarías, frenando con todas las fuerzas justo cuando ibas a chocar contra el patio de cemento. Goce. El recorrido era puro goce.

Hay una larga oración que describe el recorrido en bicicleta. Esa oración fluye como si el lector también fuera montado en bici y rodase con facilidad subiendo y bajando y haciendo curvas. Y entonces una sola palabra corta ese flujo, nos detiene (la niña también ha frenado «con todas las fuerzas»), resalta: *goce*. Esa palabra captura nuestra atención y nos trasmite el goce de la niña. De hecho, nosotros también lo compartimos: porque podemos evocar la gozosa sensación de montar en bicicleta siendo niños y porque admiramos la maestría con la que la autora ha compuesto este fragmento.

Por su parte, Alessandro Baricco tiende a escribir con frases cortas en su novela *Seda*. Como en este párrafo:

Cuando despertó vio que en torno a él la aldea estaba a punto de ponerse en marcha. Las tiendas ya no estaban. El palanquín permanecía todavía allí, abierto. La gente subía a los carros, silenciosa. Se levantó y miró a su alrededor largo rato, pero los únicos ojos que se cruzaban con los suyos eran de sesgo oriental, y se inclinaban enseguida. Vio hombres armados y niños que no lloraban. Vio los rostros mudos que tiene la gente cuando es gente que huye. Y vio un árbol al borde del camino. Y colgado de una rama, ahorcado, al chico que le había conducido hasta allí.

Pero cuando quiere alargar un instante para subrayar el momento, elige frases largas. Como en este párrafo en el que narra cómo un palanquín se acerca al protagonista paso a paso:

Hervé Joncour tardó en comprender. Después oyó, entre el murmullo de aquella procesión que huía, el sonido dorado de miles de minúsculas campanillas que se acercaba, poco a poco, avanzaba por el camino hacia él, paso a paso, y aunque en sus ojos no hubiera más que aquella tierra oscura, podía imaginar el palanquín, balanceándose como un péndulo, y casi verlo recorrer el camino metro tras metro, acercándose, lenta pero implacablemente, llevado por

aquel sonido, que se hacía cada vez más fuerte, intolerablemente fuerte, cada vez más cerca, tan cerca que podía rozarlo, un dorado estruendo, justo delante de él, ahora sí, exactamente delante de él —en aquel momento— aquella mujer —delante de él.

En la larga oración que ocupa la casi totalidad del párrafo, Baricco ha buscado alargar el momento. Ha creado, seguro que te has dado cuenta, una pausa, durante la cual imaginamos (como lo hace también el protagonista) el palanquín avanzando hacia nosotros, acercándose paso a paso y metro a metro hasta estar, por fin, ante nuestra vista.

Fijémonos también en las palabras que forman este fragmento, elegidas con cuidado para subrayar esa idea de lentitud, de algo que se acerca pausadamente: se usan por ejemplo las expresiones «poco a poco», «paso a paso» y «metro tras metro». Repeticiones que, al incidir sobre una idea ya expresada, detienen la narración: «que se hacía cada vez más fuerte, intolerablemente fuerte, cada vez más cerca, tan cerca que podía rozarlo» y «justo delante de él, ahora sí, exactamente delante de él». Y el adverbio «lentamente».

Con la acumulación de todos esos elementos Baricco logra lo que pretendía: alargar el momento, casi suspender la acción para subrayar un momento determinante de la narración. Así emplea el lenguaje un escritor.

7.2.2 Cadencia y sonoridad de frases y palabras

La alternancia de frases de extensión corta, media o larga crea patrones rítmicos, una sensación de musicalidad. Pero hay otras formas de añadir musicalidad y cadencia propias del lenguaje literario.

La repetición de sonidos o sílabas, cuando se suceden con cierta regularidad, contribuye a crear cadencias que, de nuevo, el oído interno del lector es capaz de percibir y disfrutar. De hecho, el ritmo inherente que crean es muy eficaz para atraer la atención de los lectores hacia una parte concreta del texto.

Jugar con la cadencia y la sonoridad de frases y palabras aporta no solo musicalidad al texto, sino también cohesión. Además, permite crear un impacto emocional en el lector, ya que contribuye a enfatizar ideas clave y subrayar frases importantes.

Vaya por delante que no hay palabras sonoras de por sí. Es el contexto, las palabras que las preceden y las siguen, cómo se combinan entre sí, lo que crea ese son. Y hay distintos recursos de estilo, basados en equivalencias fonológicas, que sirven para crear esos efectos sonoros y rítmicos. Repasemos algunos de ellos.

a) Aliteraciones

La aliteración consiste en la repetición de sonidos consonánticos a lo largo de varias palabras. La aliteración genuina permite que ese sonido que se repite se sitúe en cualquier lugar de las palabras que lo contienen: al inicio, al final o en medio de ellas.

Como en este ejemplo tomado de *Señas de identidad*, en el que podemos ver una aliteración realizada con la repetición de la letra pe (p): «Arre**p**entimiento y **p**ecado, **p**legaria y **p**upitre».

O en este otro, menos evidente, de *El ruedo ibérico*, de Valle-Inclán, en el que la aliteración se forma por la repetición de la letra jota (j): «El desfile de carrua**j**es, los teatros, las visitas de mon**j**as, el ceremonial palatino, todas las candile**j**as de su vida refitolera y mundana, se apagaban en la corti**j**era reclusión de Los Carva**j**ales».

También a *El ruedo ibérico* pertenece este otro ejemplo de aliteración por repetición de la letra ese (s): «Ellos**s** trajeron nuevamente a la **s**anta beata y **s**osiego al piado**s**o corazón de Nue**s**tra **S**eñora. Despu**s**és, el tiempo veleido**s**o, que muda **u**sanzas y tradiciones, **s**ustituyó el **s**anto rosario de las **m**omias **a**postólicas por las **c**acerías y apartados de **r**eses bravas, tientos y derribas, que **e**stán **h**istoriadas en los **«Ecos de Asmodeo»**».

La aliteración puede usarse para subrayar la idea transmitida por las palabras mediante el sonido que estas evocan. Es muy conocido el verso de Rubén Darío que se usa a menudo como ejemplo de aliteración: «El ala aleve del leve abanico». Esa frase, con su repetición de *el* (l) nos recuerda el sonido que hace el país del abanico al mover el aire.

Hay que tener en cuenta, no obstante, que en castellano la repetición involuntaria de sonidos a veces es inevitable, puesto que solo existen veinticuatro fonemas. Eso no impide, sin embargo, que la repetición de ese sonido sea perceptible para nuestro oído interior y cree, por tanto, determinados efectos sonoros, aunque estos sean impremeditados.

Existen dos recursos muy próximos a la aliteración que también se basan en la repetición de un sonido. Ahora bien, este no puede ir situado en cualquier posición, como en la aliteración, sino únicamente al comienzo de las palabras (ese recurso se denomina *parómeon*); o únicamente al final de estas (ese recurso se denomina *similicadencia*).

Las tres últimas palabras de la frase de *Señas de identidad* que hemos visto como ejemplo de aliteración forman también un *parómeon*: «*pecado, plegaria y pupitre*»; todas ellas comienzan por *pe*.

También lo es la frase «*Trepidaba el tren*», de *El ruedo ibérico*, que además nos transmite ese sonido de fuerte temblor del tren, su traqueteo, creando una aliteración. Cuando la aliteración tiene este efecto de recordar un sonido natural y crear así una determinada impresión sonora recibe el nombre de *armonía imitativa*.

Igualmente hemos visto ya ejemplos de *similicadencia* con la repetición de adverbios terminados en *-mente* de *Viaje a la Alcarria*, que, con su repetición crean una *cadencia*: «Don Paco es un hombre joven, atildado, de sano color y ademán elegante, pensativo y con una sonrisa velad*amente*, levemente, lejanamente triste».

Encadenar varios adverbios en *-mente* es, en español, una manera sencilla de construir *similicadencias*. También lo es encadenar gerundios, con la repetición del grupo *-ndo* o infinitivos de una misma conjugación (en *-ar*, *-er* o *-ir*).

En general, basta con repetir la utilización de dos o más palabras con el mismo accidente gramatical (tiempo y persona, caso, número, género), para construir una similitud y lograr con ella un efecto rítmico.

Pero puede hacerse también con otras vocales y consonantes, como en este ejemplo, tomado también de *El ruedo ibérico*: «Tenían clar**os** lej**os** azul**es** de quiméric**os** mar**es**», en el que además de una aliteración con la ese (s) encontramos la repetición en posición final de las terminaciones -os y -es.

b) Asonancias

La asonancia es otro recurso estilístico apropiado para construir cadencias. En la asonancia se da la repetición de una o varias vocales, como en las palabras **huella** y **muela** (-ue, -a), **ario** y **apio** (-a, -io) o **valiente** y **alegre** (-e, -e).

Encontramos un ejemplo de asonancia en la siguiente frase tomada de *Señas de identidad*: «Examinó con aire absorto las lom**as** estric**tas** y mond**as**, las remot**as** y calcinad**as** montañ**as**». Aquí Juan Goytisolo acumula una serie de nombres y adjetivos en femenino, lo que da una clara preponderancia al sonido de la letra a.

También se repite la a en este otro ejemplo, tomado de la misma obra: «Oh nueva, abras**ada** **Alaska**». En él, el autor encadena dos palabras que contienen tres aes (a) cada una: *abrasada* y *Alaska*. De hecho, el efecto se potencia porque *abrasada* tiene en realidad cuatro aes y va precedida de una palabra que también termina con a (*nueva*), lo que da lugar a que se encadenen ocho aes consecutivas: «nue**va**, abras**ada** **Alaska**».

Repara en que, además de una asonancia, este último ejemplo es un apóstrofe en el que el narrador se dirige a la árida estepa española denominándola «nueva, abrasada Alaska».

c) Consonancias

La consonancia consiste en la repetición de sonidos al final de las palabras, cuando esa repetición afecta tanto a vocales como a consonantes; como en los pares de palabras: triste**eza**/destre**za** o div**ino**/cam**ino**.

Además de esa concordancia de vocales y consonantes, para que haya consonancia debe darse también coincidencia en el acento prosódico de las palabras. El acento prosódico es aquel que marca la sílaba que se pronuncia con más énfasis en una palabra dada y determina cuál es la sílaba tónica de dicha palabra. Ese acento a veces viene marcado por una tilde (cuando las normas de acentuación así lo indican), como en *pensó* o en *acíbar*; pero otras veces no hay tilde que marque el acento, como en *casa* o *deleite*.

La consonancia es la rima tal como la conocemos en la poesía, que en el caso de la prosa se presenta no a final de verso, sino en una serie de palabras estrechamente conectadas en una oración.

Veamos algunos ejemplos. Para comenzar uno en el que, aunque hay coincidencia de vocales y consonantes no la hay de acento prosódico, de manera que no se produce la consonancia. Está tomado de *Señas de identidad*: «Estaban en una estepa **árida** y **recocida**». Aunque en esa frase Juan Goytisolo elige dos adjetivos con la terminación -ida, la primera palabra (*árida*) es esdrújula y el acento prosódico recae sobre la primera sílaba, mientras que la segunda (*recocida*) es llana y el acento recae sobre la antepenúltima sílaba. Al no coincidir los acentos prosódicos, se pierde la consonancia.

Sin embargo, en los ejemplos a continuación, tomados de *El libro del desasosiego*, de Fernando Pessoa, se produce una consonancia perfecta, tanto de vocales y consonantes como de acentos prosódicos; no en vano Pessoa era poeta.

En la oración «Toda la noche, conmigo entredesperto, la monoton**ía fría** me ha insistido en los cristales», Pessoa une un nombre y un adjetivo con terminación en -ía e introduce así una breve cadencia en las palabras.

También lo hace de manera más obvia en «La soledad de mi alma, se engan-
chaba, se arrastr**aba**, invad**ía** lo que yo sent**ía**, lo que yo quer**ía**». En esta oca-
sión introduce dos consonancias, en -aba y en -ía, lo que imprime un ritmo y
cadencia más marcados a la oración.

Es importante equilibrar el ritmo específico del texto (el que se puede seguir
con el pie) y sus cadencias internas para evitar que se conviertan en elementos
forzados o que puedan distraer al lector.

Y es que, como apunta Forster, la función del ritmo específico y de las cadencias
no consiste en estar presentes todo el tiempo, sino en «llenarnos de sorpresa,
frescor y esperanza con sus hermosas apariciones y desapariciones». Ese apa-
recer y desaparecer a lo largo del texto, merced al uso sagaz de los recursos que
hemos visto a lo largo de este módulo, es lo que le concede vivacidad al texto,
resuena cada vez en nuestro oído interior y por momentos hace que prestemos
una especial atención a las palabras que componen el texto y a sus sonidos.

Hemos repetido que ese ritmo específico se trabaja de distintas formas: con la
longitud de párrafos, frases y palabras, con la cadencia y sonoridad que trans-
miten frases y palabras; y con diversas figuras retóricas que se pueden usar
para crear y subrayar determinados efectos rítmicos.

En este módulo hemos repasado lo relativo a la longitud de párrafos, frases
y palabras, también hemos visto algunas figuras que nos permiten trabajar la
cadencia y sonoridad, como las aliteraciones o las consonancias. Pero nos resta
por examinar un buen número de figuras retóricas que también sirven para tra-
bajar el ritmo. Lo haremos en el siguiente módulo.