

Índice

1. Qué es el estilo

1.1. Introducción	2
1.2. Qué es el estilo y cuáles son sus componentes	8
1.2.1. Claridad, precisión y expresividad	10
1.2.2. Conocer las posibilidades de la lengua	12
1.3. Algunas creencias problemáticas respecto al estilo	14
1.4. El texto literario	18
1.5. El estilo literario	25

2. La buena escritura

2.1. Pureza o corrección idiomática	36
2.2. Claridad	42
2.3. Ornato	49
2.4. Decoro	53

3. La elaboración del texto

3.1 La obra literaria: más allá de la historia	62
3.2 La invención	64
3.3 La disposición	73
3.3.1 La estructura	73
3.3.2 La cronología	79

4. La estetización del tema

4.1 Explorar el tema	91
4.2 Párrafos y frases	94

4.3 El tono y el registro	101
4.3.1 El tono	102
4.3.2 El registro	105
4.4 Las palabras	112
4.5 Figuras de amplificación	116
4.5.1 Descripciones	118
4.5.2 Antítesis	119
4.5.3 Digresión	123

5. Estructuración del texto

5.1 Los párrafos	129
5.2 Las oraciones	139
5.2.1 Extensión de las oraciones	146
5.3 La puntuación	155

6. Jugando con las oraciones

6.1 Figuras de posición	165
6.1.1 Hipérbaton	166
6.1.2 Paréntesis	167
6.1.3 Correlación diseminativa recolectiva	168
6.1.4 Hipálage	169
6.1.5 Paralelismo	171
6.1.6 Especularidad o quiasmo	172
6.2 Figuras de repetición	172
6.2.1 Gradación	173
6.2.2 Sinonimia	174
6.3 Figuras de amplificación	175

6.3.1 Antítesis	175
6.3.2 Corrección	177
6.3.3 Definición	178
6.3.4 Distribución	179
6.3.5 Aporía o dubitación	180
6.3.6 Silogismo	182
6.3.7 Conmoración	183
6.3.8 Digresión	185
6.3.9 Epífrasis	186
6.4 Figuras de omisión	187
6.4.1 Percursio	188
6.4.2 Preterición	189
6.4.3 Reticencia	190
6.4.4 Zeugma	192
6.5 Figuras de apelación	194
6.5.1 Apóstrofe	194
6.5.2 Exclamación	197
6.5.3 Pregunta retórica	199
6.5.4 Simulación	201
6.6 Una reflexión final	204

7. El ritmo

7.1 El ritmo global	209
7.1.1 Anisocronías	211
7.2 El ritmo específico	216
7.2.1 Párrafos, frases y palabras	217
7.2.2 Cadencia y sonoridad de frases y palabras	228

8. Recursos de estilo para trabajar el ritmo

8.1 Figuras de posición	236
8.1.1 Paralelismo	236
8.1.2 Bimembración, trimembración y plurimembración	238
8.1.3 Especularidad.	241
8.2 Figuras de repetición	243
8.2.1 Anadiplosis y concatenación	243
8.2.2 Anáfora, epífora y complexión.	244
8.2.3 Duplicación y diácope	246
8.2.4 Polisíndeton y asíndeton	248
8.3 Figuras de amplificación	250
8.3.1 Enumeración	250
8.3.2 Distribución	257
8.4 Figuras de omisión	258
8.4.1 Percursio.	258
8.5 Figuras de apelación	259
8.5.1 Preguntas retóricas	259
8.5.2 Exclamación	260

9. Las palabras

9.1 Las palabras viven en la mente	264
9.2 Tipos de palabras	268
9.2.1 Nombres.	270
9.2.2 Los verbos.	281
9.2.3 Los adjetivos	291
9.2.4 Los adverbios	293

10. Jugando con las palabras

10.1 Figuras de posición	297
10.1.1 Enálage	298
10.2 Figuras de repetición	298
10.2.1 Geminación	299
10.2.2 Anadiplosis	299
10.2.3 Concatenación	300
10.2.4 Anáfora y epífora	301
10.2.5 Diseminación	301
10.2.6 Retruécano	302
10.2.7 Polípote	304
10.2.8 Derivación	305
10.2.9 Sinonimia	306
10.2.10 Diáfora y dilogía	307
10.3 Figuras de amplificación	308
10.3.1 Enumeración	308
10.3.2 Antítesis	310
10.3.3 Oxímoron	311
10.3.4 Adjetivo y epíteto	311
10.4 Tropos	315
10.4.1 Antonomasia	315
10.4.2 Metonimia	317
10.4.3 Arcaísmos y neologismos	319

11. La mirada del escritor

11.1 Los detalles	328
11.2 El estilo literario neutro y el estilo literario del autor	333

11.3 Descripción e ironía	339
11.3.1 Las descripciones	339
11.3.2 La ironía	345

12. Recursos de estilo para reflejar tu mirada

12.1 Los tropos	352
12.1.1 Comparación	353
12.1.2 Metáfora	358
12.2 Otros tropos	361
12.2.1 Sinécdoque	362
12.2.2 Hipérbole	364
12.2.3 Personificación	367
12.2.4 Onomatopeya	370
12.2.5 Sinestesia	373

1 Qué es el estilo

1.1. Introducción

El estilo no es sencillo de definir, pero que se experimenta con claridad cuando leemos.

Hagamos una experiencia práctica: sumerjámonos, para empezar, en seis estilos distintos de seis autores diferentes: Charlotte Brontë, Lev. N. Tolstói, Ramón María del Valle-Inclán, Raymond Queneau, Thomas Bernhard y Roberto Bolaño. Los fragmentos que vas a leer pertenecen a los primeros párrafos de las siguientes obras: *Jane Eyre*, *Resurrección*, *El ruedo ibérico*, *Zazie en el metro*, *Corrección* y *2666*.

Aquel día no hubo manera de dar un paseo. Por la mañana habíamos pasado más de una hora deambulando entre los desolados arbustos, pero después de la comida (que solía servirse temprano, siempre que la señora Reed no tuviera invitados), el frío viento invernal trajo consigo unas nubes tan oscuras y una lluvia tan persistente que cualquier actividad al aire libre quedaba fuera de discusión.

Yo estaba encantada; nunca me habían gustado las excursiones y menos aún en tardes frescas; siempre volvía a casa en un estado terrible, con los dedos de las manos y los pies helados, el corazón encogido por los constantes gritos de Bessie, la niñera, y humillada por ese sentimiento de inferioridad física que me embargaba al compararme con Eliza, John y Georgiana Reed.

En esos momentos, los mencionados Eliza, John y Georgiana se hallaban en el salón, sentados alrededor de su madre. Esta se había tumbado en el sofá, al lado de la chimenea, y su aspecto al contemplar a sus retoños (que por una vez no lloraban ni andaban a la greña) era la viva estampa de la felicidad. En cuanto a mí, no me había autorizado a unirme al grupo: dijo que «lamentaba verse obligada a mantenerme a distancia; sin embargo, hasta que tanto Bessie como ella misma no observaran que hacía esfuerzos

por mejorar de conducta y lograba que mis maneras ganaran en suavidad y espontaneidad, quedaría excluida de los privilegios reservados a los niños y agradecidos».

Charlotte Brontë, *Jane Eyre*

En vano cientos de miles de hombres, hacinados en un pequeño espacio, se esforzaban en desfigurar la tierra en que vivían; en vano la cubrían de piedras para que nada pudiera crecer; en vano arrancaban las hierbecillas que pugnaban por salir; en vano impregnaban el aire de humo de petróleo y de carbón; en vano echaban a los animales y los pájaros, porque hasta en la ciudad la primavera era primavera. Resplandecía el sol, la hierba verde brotaba por doquier, no sólo en los céspedes de los bulevares, sino hasta entre los adoquines del empedrado; en los álamos, los abedules y los cerezos silvestres despuntaban pegajosas y perfumadas hojas; los brotes de los tilos estaban a punto de estallar; las cornejas, los gorriones y las palomas construían alegremente sus nidos, como todas las primaveras, y las moscas, calentadas por el sol, zumbaban junto a los muros. Estaban alegres las plantas, los pájaros, los insectos y los niños. Pero los hombres —los hombres hechos y derechos— no cesaban de engañarse ni de atormentarse, ni de engañar y atormentar a los demás. Consideraban que lo sagrado e importante no era aquella mañana de primavera ni aquella belleza terrenal concedida para dicha de todos los seres vivientes —aquella belleza que predisponía a la paz, a la armonía y al amor— sino lo que ellos habían inventado para dominarse unos a otros.

En la oficina de la prisión provincial no se consideraba sagrado ni importante que se hubiese concedido a hombres y animales la alegría y el esplendor de la primavera; lo sagrado e importante era que la víspera se había recibido la orden de que a las nueve de la mañana del 28 de abril fueran llevados al Palacio de Justicia tres detenidos: un hombre y dos mujeres. Una de éstas, por ser la criminal más importante, debía ser trasladada aparte. Por tanto, obedeciendo esa orden, a las ocho de la mañana del 28 de abril, el jefe de los carceleros atravesó el pasillo oscuro y maloliente que conducía al departamento femenino. Una mujer, de rostro extenuado y

grises cabellos rizados, entró en el pasillo en pos de él. Llevaba una blusa de manga larga con galones y cinturón de ribete azul. Era la carcelera del departamento.

Lev N. Tolstói, *Resurrección*

I

El reinado isabelino fue un albur de espadas: Espadas de sargentos y espadas de generales. Bazas fulleras de sotas y ases.

II

El General Prim caracoleaba su caballo de naipes en todos los baratillos de estampas litográficas: Teatral, Santiago Matamoros atropella infieles tremolando la jaleada enseña de los Castillejos:

—¡Soldados, viva la Reina!

III

Los héroes marciales de la revolución española no mudaron de grito hasta los últimos amenes. Sus laureadas calvas se fruncían de perplejidades con los tropos de la oratoria demagógica. Aquellos miltres gloriosos alumbraban en secreto una devota candelilla por la Señora. Ante la retórica de los motines populares, los espadones de la ronca revolucionaria nunca excusaron sus filos para acuchillar descamisados. El Ejército Español jamás ha malogrado ocasión de mostrarse heroico con la turba descalza y pelona que corre tras la charanga.

Ramón María del Valle-Inclán, *El ruedo ibérico*

Pero quien apestasí, se preguntó Gabriel, crispado. Te pongas como te pongas, no se lavan jamás. El periódico dice que en París no llegan al 11 por 100 los pisos con cuarto de baño, y no es que la cosa me sorprenda, pero uno puede lavarse de mil formas. Ninguno de estos debe de hacer grandes esfuerzos. Claro que tampoco hay

motivo para suponer que los han escogido entre los más guarros de París. Están aquí por casualidad. No veo por qué la gente de la estación de Austerlitz va a oler peor que la de la estación de Lyon. No, no hay motivo. Y, sin embargo, ¡qué olor!

Gabriel sacó de la manga un pañuelo de seda de color malva y se tapó las narices.

—¿De dónde sale esta peste? —dijo una mujer en voz alta.

No pensaba en sí misma. No era egoísta. Se refería a los efluvios desprendidos por aquel caballero.

—Esto, señora mía —contestó Gabriel de bote pronto—, esto es Barbouze, un perfume de Fior.

—Atufar así a la gente tendría que estar prohibido —siguió el vejstorio, consciente de sus derechos.

—Si no ando equivocado, señora mía, usted cree que su fragancia natural deja chiquitas a las rosas. Pues nada de eso, señora mía, nada de eso.

—¿Has oído? —exclamó la mujer dirigiéndose a un tipejo que se encontraba junto a ella y que probablemente estaba autorizado por la ley a cepillársela dentro de un orden—. ¿Has oído como me falta este guarro?

Raymond Quneau, *Zazie en el metro*

Después de una neumonía al principio ligera, pero luego, por dejadez y descuido, súbitamente convertida en grave, que me había afectado a todo el cuerpo y me había tenido nada menos que tres meses en el hospital de Wels, situado junto a mi lugar natal y famoso en el campo de las llamadas enfermedades internas, me había dirigido, no *a finales de octubre*, como me habían aconsejado los médicos, sino ya *a principios de octubre*, como quería sin falta y bajo mi llamada propia responsabilidad, aceptando una invitación del llamado taxidermista Hóller del valle del Aurach, *inmediatamente* al valle del Aurach y a casa de los Hóller, sin dar un rodeo por Stocket para ver a mis padres, *inmediatamente* a la llamada buhardilla de los Hóller, para examinar, y quizá también ordenar enseguida, el legado recibido después del suicidio de mi amigo Roithamer, que había sido amigo también del taxidermista Hóller, por una llamada disposición de última voluntad, un legado compuesto

de miles de hojas escritas por Roithamer, pero también por el voluminoso manuscrito titulado *De Altensam y todo lo relacionado con Altensam, con consideración especial del Cono*. La atmósfera en casa de los Hóller estaba todavía totalmente bajo la impresión de, sobre todo, las circunstancias del suicidio de Roithamer y me pareció enseguida, a mi llegada, favorable para mi propósito de ocuparme en casa de los Hóller o, más exactamente, en la buhardilla de los Hóller, de los escritos que me había dejado Roithamer, examinando y ordenando ese material escrito, y tuve de pronto la idea de no ocuparme sólo del legado de Roithamer sino escribir también al mismo tiempo sobre esa ocupación, lo que aquí ha comenzado, y para ello, la circunstancia de que, sin reservas por parte de Höller, pudiera instalarme enseguida en la buhardilla de los Hóller me era favorable y, aunque en casa de los Höller me ofrecieron también otras habitaciones para mis fines, pude, de una forma totalmente consciente, instalarme en la buhardilla de los Hóller, [...]

Thomas Bernhard, *Corrección*

La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años. El libro en cuestión era *D'Arsonval*. El joven Pelletier ignoraba entonces que esa novela era parte de una trilogía (compuesta por *El jardín*, de tema inglés, *La máscara de cuero*, de tema polaco, así como *D'Arsonval* era, evidentemente, de tema francés), pero esa ignorancia o ese vacío o esa dejadez bibliográfica, que sólo podía ser achacada a su extrema juventud, no restó un ápice del deslumbramiento y de la admiración que le produjo la novela.

A partir de ese día (o de las altas horas nocturnas en que dio por finalizada aquella lectura inaugural) se convirtió en un archimboldiano entusiasta y dio comienzo su peregrinaje en busca de más obras de dicho autor. No fue tarea fácil. Conseguir, aunque fuera en París, libros de Benno von Archimboldi en los años ochenta del siglo XX no era en modo alguno una labor que no entrañara múltiples dificultades. En la biblioteca del departamento de literatura

alemana de su universidad no se hallaba casi ninguna referencia sobre Archimboldi. Sus profesores no habían oído hablar de él. Uno de ellos le dijo que su nombre le sonaba de algo. Con furor (con espanto) Pelletiert descubrió al cabo de diez minutos que lo que le sonaba a su profesor era el pintor italiano, hacia el cual, por otra parte, su ignorancia también se extendía de forma olímpica.

Roberto Bolaño, *2666*

Lo has notado, ¿verdad? Has podido distinguir las distintas maneras de escribir de cada uno de estos escritores.

Estos seis autores —Brontë, Tolstói, Valle-Inclán, Queneau, Bernhard y Bolaño— escribieron en distintas lenguas y pertenecen a épocas diferentes. *Jane Eyre* fue publicado en 1847, *Resurrección* en 1899, *El ruedo ibérico* entre los años 1927 y 1932, *Zazie en el metro* en 1959, *Corrección* en 1975 y *2666* en el año 2004. Sus lenguas y países de origen, así como la época en que escribieron marcan el estilo de cada uno de estos escritores. Pero, al tiempo, cada uno de ellos tiene una manera de escribir única y característica. En ocasiones con rasgos propios menos perceptibles, en otras (como en Valle-Inclán, en Bernhard o en Queneau) con rasgos que se ponen claramente de manifiesto desde la primera línea.

Los temas varían, y los ambientes; vemos, por ejemplo, cambiar el entorno rural de Charlotte Brontë a uno urbano en Tolstói, a medida que los modos de vida del siglo XIX cambiaban al paso que la revolución industrial se extendía por Europa. También cambia el tono, que se vuelve extremadamente coloquial en Raymond Queneau. La escritura y el estilo responden, en cierta medida, al entorno social y cultural del escritor.

Pero en cada escritor es posible distinguir ritmos, fraseos, elecciones de palabras personales. Un estilo propio.

Tratemos de definir qué es el estilo.

1.2. Qué es el estilo y cuáles son sus componentes

La voz «estilo» procede del latín *stilus*, que designaba un punzón, el instrumento con el que se grababan las letras en las pequeñas tablillas enceradas o de arcilla que se usaban en la antigüedad como soporte de la escritura. Desde ahí, el término evolucionó para pasar a designar las características léxicas, sintácticas, retóricas y de contenido de los textos.

En su ensayo *Un arte espectral*, Norman Mailer define el estilo como sigue: «El estilo, por supuesto, es lo que todo buen autor joven busca adquirir. En el amor, su equivalente es la gracia». El estilo es la gracia. Y la gracia es, de acuerdo con el diccionario de la Real Academia, tanto la «cualidad o conjunto de cualidades que hacen agradable a la persona o cosa que las tiene» como la «habilidad y soltura en la ejecución de algo».

El estilo, entonces, es una cualidad, del texto, que lo hace agradable. Y una habilidad, del escritor, que le permite tener soltura al ejecutar su arte.

El propio Mailer es enseguida más concreto:

Encontrar la manera propia de uno es algo elusivo. Aunque sin duda ayuda a desarrollar un estilo único, primero tienes que aprender cómo escribir. [...] Se reduce a un conjunto de decisiones sobre qué palabra es valiosa y cuál no, en cada frase que escribes.

El estilo es quizá el componente más difícil de definir de todos los que intervienen en la escritura. Todos los escritores aspiran a tenerlo; en realidad, es una aspiración de todo aquel que escribe, sin importar el tipo de textos que produzca. Pero como el estilo es un elemento compuesto por diversos factores resulta difícil tener claro en qué consiste y, en consecuencia, saber qué tenemos que hacer para desarrollar el nuestro.

1. Qué es el estilo

A pesar de su cualidad de componente casi indescifrable, todos reconocemos el estilo cuando lo encontramos en un texto. De hecho, sabemos reconocer y diferenciar los estilos de distintos autores: somos capaces de distinguir a Dostoievski de Thomas Bernhard, a Bernhard de Virginia Woolf, a Woolf de Javier Marías, a Marías de Paul Auster...; somos capaces de reconocer que hay algo en la escritura de todos ellos que los hace únicos.

Y, naturalmente, como escritores, aspiramos a desarrollar igualmente un estilo propio, aquel que permita que los lectores también nos distingan de todos los demás escritores.

Tratemos, entonces, de concretar. ¿En qué consiste el estilo, el buen estilo? Muy sencillo: el estilo consiste en escribir bien. Como apunta Mailer. «primero tienes que aprender cómo escribir». Seguramente esto ya lo sabías, así que tratemos de profundizar en esa idea: qué es escribir bien.

El acto de escribir, como el acto de hablar, implica transmitir un mensaje. Cuando escribimos queremos comunicar: tenemos una idea que queremos trasladar al otro y para hacerlo nos servimos del lenguaje. Si la comunicación falla, si no logramos que el receptor comprenda nuestro mensaje de manera cabal, de la forma más cercana posible a las que eran nuestras intenciones en el momento de concebirlo, el acto comunicativo habrá fallado.

Una buena escritura es, por tanto, aquella que logra transmitir un mensaje, comunicar.

Esta idea, la de la comunicación, es igualmente aplicable a la escritura literaria, a la literatura. Cuando escribimos ficción también hay una intención comunicativa; queremos transmitir una historia: una serie de sucesos ficticios que les han acontecido a unos seres también de ficción, los personajes. A menudo queremos transmitir ideas con esa historia: nuestra visión de la sociedad, del bien y el mal, del amor, de la familia, del trabajo...

En el caso de la escritura de ficción se persiguen, además, otros objetivos: interesar, conmover, deleitar, entretener, invitar a la reflexión, etc. Y hacerlo de una manera estética, que convierta el texto —la historia— en una obra de arte perdurable.

Pues bien, si nuestro objetivo es comunicar, trasladar un mensaje, ese mensaje debe tener ciertas características: claridad, precisión y también expresividad.

1.2.1. Claridad, precisión y expresividad

Para asegurarnos de que nuestro mensaje (llamaremos de momento así al texto literario, a la obra) llega a su destinatario y de que este lo comprende, el primer requisito es que dicho mensaje se transmita con claridad.

La claridad tiene que ver con el modo en que elaboramos el mensaje. Debemos asegurarnos de que este es inteligible, fácil de comprender. Para lograr esa claridad, hemos de atender a la manera en que formulamos el discurso: qué palabras elegimos y cómo las combinamos entre sí, pero también cómo hilamos las ideas y las dotamos de cohesión y coherencia. Si elegimos mal las palabras, si las agrupamos en frases oscuras, desordenadas o confusas, si no relacionamos bien las ideas entre sí y les damos un orden embrollado, con toda probabilidad nuestro mensaje no llegará de manera comprensible a su destinatario.

Al tiempo, nuestro mensaje debe ser preciso. Hemos de asegurarnos de transmitirlo con concisión, sin vaguedad. La precisión implica, de nuevo, una apropiada elección de las palabras, la correcta composición de las frases y una adecuada ordenación de las ideas. Pero también implica brevedad, usar el lenguaje de una manera económica. Más adelante nos ocuparemos de la economía del lenguaje; baste ahora con decir que en el lenguaje también aplica el adagio de «menos es más»: la formulación más sencilla del mensaje siempre es la mejor. El estilo busca siempre, por encima de todo, un uso eficiente de la lengua con el objetivo de condensar y concretar lo que queremos expresar.

Hemos hablado ya de la claridad y la precisión, pero nos falta un último elemento del estilo, de ese «escribir bien»: la expresividad.

Un mensaje no puede ser meramente eficiente: además tiene que gustar, ser original, atractivo, convencer. La comunicación no persigue el único objetivo de trasladar una información; por lo general también busca obtener algo del receptor, del destinatario del mensaje.

1. Qué es el estilo

Lo primero a lo que aspira todo comunicador es, con toda probabilidad, obtener atención; en el caso de un texto escrito (por supuesto en el de un texto literario) el autor espera que el destinatario lea íntegro el texto. Sin ese requisito fundamental, la información que contiene el mensaje no llegará, o al menos no completa, a su receptor y de ese modo el acto comunicativo quedará truncado.

Pero el autor de un texto pretende algo más que meramente trasladar una información: pretende, además, y como ya hemos visto, trasladar sus ideas y su visión del mundo, conmover, deleitar, entretener, invitar a la reflexión, mover a la acción, etc.

Muy pocos son los textos que son meramente informativos. Incluso textos como «Prohibido el paso» o «Precaución, suelo mojado» esperan una reacción del lector: que no entre en un sitio, que tenga cuidado de no resbalar. También nuestras comunicaciones diarias buscan persuadir al otro. Si recibimos un wasap de un amigo en el que dice: «Hemos quedado a las siete donde siempre, ¿te vienes?», ese texto no solo nos informa del lugar y la hora de una posible cita, también espera que nos animemos a reunirnos con ese amigo y alguna otra gente.

Es decir, el autor tiene casi siempre una intención, y orienta el texto hacia su consecución. Por eso una cualidad muy significativa de la buena escritura es su carácter persuasivo. El estilo tiene la capacidad (o al menos la aspiración) de persuadir y por consiguiente casi todos los textos tienen pretensiones estilísticas.

De manera que la elección y ordenación de las palabras, así como el ordenamiento de las ideas, tienen como finalidad no solo que el mensaje sea claro, comprensible y eficaz, sino también (quizá sobre todo) que sea persuasivo. Que tenga la capacidad de que el lector sienta, piense o actúe como el autor desea.

Con todo esto ya vamos viendo que el estilo se relaciona de manera directa con el lenguaje y el uso que de este hacemos al escribir.

1.2.2. Conocer las posibilidades de la lengua

En realidad, todo escritor tiene desde el primer momento un estilo. Porque el estilo no es en realidad sino el modo en que cada uno de nosotros usamos la lengua al escribir. En su libro *Literatura y edición*, Eva Ariza Trinidad explica: «Cualquier persona que escriba tiene un estilo porque este nace del mero hecho de usar el lenguaje». Si tenemos en cuenta las cualidades de claridad, concreción y persuasión, y sabemos imprimirlas a nuestros textos, tendremos un mejor estilo; si no las tenemos o no somos capaces de escribir textos claros, concretos y persuasivos, nuestro estilo será peor.

El estilo, por tanto, se conforma mediante las elecciones que hace quien escribe entre las formas de expresión de que dispone la lengua; de manera que el buen estilo puede definirse como aquel uso de la lengua en que se realizan las mejores elecciones entre aquellas disponibles.

Luis Magrinyà, en su libro *Estilo rico, estilo pobre*, lo explica así:

La lengua ofrece un repertorio estupendo de posibilidades; el estilo posiblemente consiste en conocerlas, distinguir las reales de las imaginadas o supuestas y hacer, después, una elección. Y recordemos que no estamos hablando aquí de hacer filigranas, sino de explorar la variedad sin perder la naturalidad.

Según esto, el estilo se relaciona con conocer las posibilidades de la lengua, las distintas maneras en que esta puede usarse, lo que es correcto y lo que es incorrecto. Y saber elegir las mejores de entre esas posibilidades. Cuanto mejor conozca un escritor las posibilidades de la lengua, las diferentes formas de expresión y sus posibles usos, en mejores condiciones estará de hacer las mejores elecciones.

Esas elecciones deben ser, en un principio, conforme a la norma. Ariza Trinidad cita el *Manual de estilo de la lengua española* de José Martínez de Sousa: «La norma supone [...] unos usos considerados correctos y otros incorrectos, definidos ambos en las gramáticas y ortografías normativas y en los diccionarios del mismo corte». Adecuarse a la norma es siempre una buena práctica cuando se busca escribir bien.

1. Qué es el estilo

La buena escritura se relaciona, como es lógico, con una escritura correcta a nivel ortográfico, sintáctico y gramatical. Esa es la base del estilo. Ese estilo «normativo» busca adaptarse a lo que se considera correcto o incorrecto según las instituciones dedicadas a la regularización lingüística y a la promulgación de normativas dirigidas a fomentar la unidad idiomática —encabezadas por la Real Academia de la Lengua Española y la Asociación de Academias de la Lengua Española en España e Hispanoamérica—.

A ese estilo normativo lo denominaremos, siguiendo a Ariza Trinidad, como «estilo de la lengua», para diferenciarlo del «estilo literario», que es el estilo del que nos vamos a ocupar en este curso. En resumen, un buen estilo de la lengua es siempre la base para un buen estilo literario.

Pero escribir bien, tener un estilo propio de escritura, va más allá de una escritura correcta y normativa (que es fundamental y en este curso se da por sentada). El estilo atañe a una manera ideal de usar el lenguaje, un ideal que es tanto estético como sociocultural. Estético porque busca agradar, crear una impresión de belleza; sociocultural porque varía de una cultura a otra y evoluciona y muta a medida que lo hacen las sociedades.

Conocer el ideal estético y sociocultural de nuestra época es indispensable a la hora de escribir y desarrollar nuestro estilo, como también lo es conocer los ideales estéticos y socioculturales de otras épocas. Es ese conocimiento el que nos permitirá hacer las mejores elecciones a la hora de usar el lenguaje. Por eso leer mucho y variado resulta tan fundamental para escribir bien y desarrollar el estilo: la lectura nos brinda el conocimiento de la norma y nos pone en relación con los ideales estilísticos y socioculturales de nuestra época y de épocas pasadas.

Margaret Atwood opina:

Se aprende a escribir leyendo y escribiendo, escribiendo y leyendo. Como un oficio que se adquiere por el sistema del aprendizaje, pero escogiendo a tus propios maestros. A veces están vivos, a veces muertos. Recibimos vocación y debemos transmitirla.

Margaret Atwood, *La maldición de Eva*

Hemos dicho que el texto no solo tiene fines comunicativos, sino también persuasivos. Al escribir, sobre todo al escribir literatura, queremos no solo transmitir un mensaje, sino también, y quizá por encima de todo, provocar reacciones en el lector. Esas reacciones se relacionan en gran medida con el disfrute y con el placer, también con el goce estético.

¿Cómo procura el texto ese disfrute y ese placer? De nuevo mediante el uso del lenguaje y su organización interna: la elección de las palabras, la composición de las frases, la ordenación de la información, el uso de figuras retóricas, etc. Ahora bien, con la loable intención de producir ese placer en el receptor, en el lector, a menudo se considera que para tener estilo es imprescindible «escribir bonito». Y eso con frecuencia da lugar a diversos problemas que, justamente, nos alejan del estilo.

1.3. Algunas creencias problemáticas respecto al estilo

Hemos señalado que a la hora de hacer nuestras elecciones lingüísticas tenemos en mente unos ideales. Pero esos ideales están a menudo confundidos (sobre todo cuando no se tienen demasiadas lecturas) sobre lo que es el estilo literario. A menudo se cree que el estilo literario es un estilo amanerado, que elige las palabras más altisonantes y las reúne del modo más grandilocuente. Otras veces, simplemente, se imita de un modo automático una manera estereotipada y rutinaria de escribir: escribimos como hemos visto escribir a otros (en muchos casos, no a los mejores), repetimos fórmulas, palabras y expresiones que hemos encontrado con frecuencia en los libros, lo que nos aleja sin duda de desarrollar un estilo personal.

Repasemos un par de problemas que se derivan de esa idea de «escribir bonito» que se nos viene a la cabeza cuando pensamos en desarrollar un estilo.

1. Qué es el estilo

El primero tiene que ver esa idea de que para escribir bien y desarrollar un estilo literario debemos usar el lenguaje de un modo diferente a como lo hacemos en nuestro día a día. Más adelante veremos que, en efecto, el estilo se relaciona en muchas ocasiones con una desviación de la norma, del uso cotidiano de la lengua; pero, a pesar de eso, los buenos escritores siempre usan el lenguaje con sencillez.

Quizá este problema de usar el lenguaje de un modo afectado o rebuscado tenga que ver con la realidad de que para escribir literatura el escritor debe servirse de las mismas palabras que todos empleamos a diario. El escritor no cuenta con materiales específicos, como sí lo hacen otros artistas (colores y texturas en el caso de los pintores, sonidos en el caso de los músicos, piedra, metal, madera... en el caso de los escultores, etc.).

En *Los mecanismos de la ficción*, James Wood lo explica así:

La prosa siempre es sencilla, en ese sentido, porque el lenguaje es el medio ordinario de la comunicación diaria, a diferencia de la música o la pintura. Nuestras posesiones ordinarias las han tomado prestadas escritores incluso muy complicados: los millonarios del estilo, estilistas lujosos y difíciles como sir Thomas Browne, Melville, Ruskin, Lawrence, James, Woolf... Todos son muy ricos, sí, pero usan los mismos billetes de banco que todos los demás.

Puesto que las palabras son las mismas, la idea es usarlas de otra manera. Aunque esa idea es acertada en su base, a menudo no lo es en su ejecución.

Con frecuencia, el escritor que intenta «escribir bien» y «tener un estilo» acaba por retorcer el lenguaje de una manera que muchas veces atenta contra la norma y que, por lo general, hace que se pierdan esas cualidades de claridad, precisión y persuasión de las que ya hemos hablado.

Luis Magrinyà advierte:

Hay cierta teoría que define el lenguaje literario como el que más se aparta de la norma (entendiendo «la norma» como «lo normal»), y mucha gente aplicada en «escribir bien» se la ha creído a pie juntillas. Si algo suena raro, complicado, frondoso, o inextricablemente «preciso», si no es, en fin, lo que uno diría todos los días, entonces es que tiene que ser «literario», o, como poco, «formal». Es una idea que se aplica a todos los aspectos de la lengua (léxico, gramática, sintaxis).

Es importante dejar claro desde el comienzo que no se puede tener estilo si la escritura pierde claridad y precisión. Un mensaje ininteligible no puede ser literario: en él jamás habrá estilo. En palabras de Kurt Spang: «La corrección gramatical es un paso previo a la claridad de la expresión, puesto que donde se cometan faltas gramaticales no puede surgir la necesaria claridad, y la falta de claridad va en detrimento de la fuerza persuasiva».

El segundo problema derivado de los intentos de «escribir bonito» es que muchas veces se olvida que el estilo es consustancial a la buena escritura, no es una capa externa que se aplica después, como un brillante barniz.

En su intento de escribir bien y de cultivar su estilo, el escritor presta una atención desmesurada a las palabras y al modo de organizarlas. Como hemos dicho, elige las más pomposas y menos conocidas, olvida la norma de la concisión y enturbia la claridad de las frases. Luis Magrinyà ironiza:

El repertorio de posibilidades de la lengua escrita es tan abundante que a veces anonada literalmente a los estilistas, que insisten en utilizarlas todas. La palabra llama enseguida a otras palabras, pero algunos sospechamos que el estilo está precisamente en el arte de limitar la convocatoria. Y en no hacerla a gritos, por supuesto.

Y cita las palabras de Charles Dickens en *David Copperfield*:

Hablamos de la tiranía de las palabras, pero también nos agrada tiranizarlas a ellas; nos gusta tener un ejército de términos superfluos a nuestras órdenes para las grandes ocasiones; pensamos

que causan una excelente impresión y suenan bien. Al igual que en los momentos ceremoniosos somos poco exigentes con el significado de las libreas, si son lo bastante elegantes y numerosas, el sentido o la necesidad de nuestras palabras nos parece secundario si podemos organizar un bonito desfile con ellas.

Pero el estilo va más allá de la mera elección de las palabras y de su organización en frases que suenen «literarias», aunque incluye ambas. El estilo permea todo el texto literario y atañe también, como veremos más adelante, a su estructuración interna, a la adecuación entre tono y tema, a la adecuada formulación de las ideas y, por supuesto, a su capacidad persuasiva.

Hay, para finalizar, un último problema que atañe a la idea que comúnmente se tiene del estilo y que tiene que ver con la idea de que este siempre debe ser personal y único. Y, de hecho, lo es. Edith Wharton dijo: «El estilo es el ingrediente más personal en la combinación de los componentes de los que está hecha cualquier obra de arte».

En efecto, el estilo es un ingrediente personal porque es la herramienta que permite al artista —al escritor— trasladarle al destinatario de la obra su visión del mundo. La obra literaria plasma siempre una visión del mundo concreta y real, la del escritor. Siendo así, el modo en que el autor usa el lenguaje no es intrascendente. Su objetivo debe ser transmitir, precisar y estetizar esa cosmovisión.

Esto guarda relación con los desmanes que se pueden cometer con la intención de estetizar, que ya hemos visto. Sea por exceso, sea por defecto, sucede que algunos escritores se encastillan en la idea de que la escritura admite cualquier cosa (excesos o defectos) alegando que es una «cuestión de estilo». Si conculcan la norma, agreden a la sintaxis o maltratan al léxico no importa, todo queda justificado por el estilo.

Esos escritores son reacios a la corrección y perseveran en su manera de escribir porque, consideran, el estilo es algo personal. Y ciertamente lo es, como veremos a lo largo de este curso, pero se puede tener un buen estilo propio sin que el mensaje pierda claridad, precisión y persuasión.

1.4. El texto literario

Hemos hablado hasta ahora de algunos requisitos para «escribir bien», sabiendo que la buena escritura está siempre estrechamente ligada al buen estilo. Y hemos acordado que el texto, en cuanto mensaje, debe ser claro, preciso y persuasivo. Pero ¿qué hay del texto literario?

El texto literario también debe tener las cualidades de claridad, precisión y persuasión, sin duda. Pero este es un tipo de texto especial: acoge una historia ficticia, tiene pretensiones estéticas... Por eso el lenguaje y el estilo cobran en él una importancia decisiva.

Repasemos algunas de las particularidades del texto literario y cómo el estilo se relaciona con ellas.

Comencemos por señalar algo obvio: el texto literario (una novela, un relato) está hecho únicamente de palabras. Hay una trama, unos personajes, escenas, diálogos, descripciones... todo ello logra que el lector se represente lo narrado, que lo imagine y lo recree, que lo proyecte en la pantalla de su mente... pero todo ello está compuesto única y exclusivamente por palabras.

Cuando leemos, por lo general las palabras se nos hacen invisibles y la página se transforma por arte de magia (de la magia de la literatura) en una ventana. Por esa ventana contemplamos la historia que se nos cuenta y nos sumergimos tanto en ella que llegamos a olvidarnos de nosotros mismos, de nuestra vida y de nuestros problemas. Somos la historia. Aunque, en realidad, los mejores lectores sí reparan en el lenguaje. Para ellos, una imagen certera, una palabra bien elegida, la cadencia y la armonía de las frases son una razón más para internarse en un libro.

El reino ilusorio de la literatura está construido sobre una base indiscutible de palabras y frases.

En su obra *El desguace de la tradición*, Javier Aparicio Maydeu señala:

Partamos siempre de la base inequívoca de que la narrativa es forma, y se hace con palabras y no con ideas, mal que les pese a quienes siguen pensando que una buena idea ya es la mitad de un buen texto. La narrativa contemporánea, además, y como es sabido, carga las tintas del estilo exhibiendo sin pudor los mecanismos lingüísticos con los que se sabe elaborada, poniendo de manifiesto que, por encima de todo, el héroe de su trama no es el tema, sino el lenguaje mismo.

Y concluye citando a Cesare Pavese, quien dijo: «Todo es lenguaje en un escritor que lo sea de veras».

Con esa idea parecía coincidir Gérard Genette, quien en *Ficción y dicción* apostilla: «La literatura es el arte del lenguaje». Así pues, todo es lenguaje. Como ya hemos dicho, ese es el único material con el que el escritor construye sus obras, fabrica su arte. Por eso es vital que tenga un perfecto manejo de él, que domine el «estilo de la lengua» y que procure también construirse su propio estilo literario.

Mario Vargas Llosa comienza como sigue el capítulo que dedica al estilo en su ensayo *Cartas a un joven novelista*:

Querido amigo:

El estilo es ingrediente esencial, aunque no el único, de la forma novelesca. Las novelas están hechas de palabras, de modo que la manera como un novelista elige y organiza el lenguaje es un factor decisivo para que sus historias tengan o carezcan de poder de persuasión. Ahora bien, el lenguaje novelesco no puede ser disociado de aquello que la novela relata, el tema que se encarna en palabras, porque la única manera de saber si el novelista tiene éxito o fracasa en su empresa narrativa es averiguando si, gracias a su escritura, la ficción vive, se emancipa de su creador y de la realidad real y se impone al lector como una realidad soberana.

1. Qué es el estilo

En ese primer párrafo aparecen varias ideas que atañen a lo que el estilo es y a su importancia dentro de la obra literaria. Vargas Llosa nos dice que es un «ingrediente esencial», que se relaciona con «la manera como un novelista elige y organiza el lenguaje», que afecta al «poder de persuasión» de la obra y que «no puede ser disociado de aquello que la novela relata».

Que el estilo es un «ingrediente esencial» y que se relaciona con «la manera como un novelista elige y organiza el lenguaje» es algo que ya vamos teniendo claro. Reflexionemos ahora acerca de cómo el lenguaje y el estilo, afectan al «poder de persuasión de la obra».

Hemos hablado ya de la persuasión, pero ¿por qué la obra literaria necesita ser persuasiva? Lo comprenderemos mejor explicando el concepto.

En su obra *Persuasión. Fundamentos de retórica*, Kurt Spang define la persuasión como «la actividad, preferentemente verbal, a través de la cual se aspira a suscitar intencionadamente una determinada reacción en el lector». Esa es, entonces, la finalidad de la persuasión: provocar un efecto concreto en el lector. Es decir, con su texto, con el modo en que elige y organiza el lenguaje y las ideas que este expresa, el escritor busca una reacción determinada, prevista de antemano, en el lector.

Las reacciones que el escritor busca suscitar en el lector son variadísimas, y muchas de ellas se relacionan directamente con la obra, con su argumento y su tema; el escritor puede perseguir provocar en el lector una reacción de miedo, de regocijo, de asco, de ironía, de nostalgia, de tristeza. Casi siempre, en una misma obra, el tenor de las reacciones buscadas variará a lo largo de esta y a medida que se desarrolle la trama, concordando con el tratamiento de la historia

A pesar de ello, hay varias reacciones elementales que podemos considerar comunes a toda obra narrativa y que, como es lógico, se buscan a través de esa actividad verbal que es la persuasión. Esas reacciones son cinco: que el lector recorra el texto hasta el final, que suscriba el pacto ficcional, que considere verosímil lo narrado, que penetre en la visión del mundo que le propone el autor y que disfrute.

1. Qué es el estilo

En primer lugar, toda obra busca persuadir al lector, o, si se prefiere, eso que comúnmente se denomina como «atrapar al lector»; conseguir que siga leyendo hasta el final sin saltarse ni una página. A menudo los escritores noveles consideran que la capacidad de persuasión del texto depende solo de la historia que se cuenta (que sea interesante) o de la acción (que pasen muchas cosas), del ritmo (que pasen muchas cosas y muy rápido) o del uso de determinadas técnicas (*cliffhangers*, puntos de giro, sorpresas).

En realidad, los principales elementos de persuasión de un texto literario son el lenguaje y cómo se articula el texto. Desde luego la historia, el ritmo y determinadas técnicas literarias son también persuasivos, pero pierden gran parte de su eficacia si las ideas del texto no están adecuadamente ordenadas y su lenguaje cuidado.

Al tiempo, el autor (a través del texto) busca persuadir al lector de que suscriba el pacto ficcional.

Hemos señalado que el texto literario es un tipo de texto especial porque acoge una narración ficticia. De manera que el escritor tiene que persuadir al lector de que atienda a cómo le cuenta una historia que, en realidad, nunca sucedió.

El pacto ficcional es un pacto implícito por el cual el lector sabe que lo que el autor le cuenta no es cierto, ni lo ha sido nunca, que tan solo es fruto de la imaginación del escritor; pero, a pesar de ello, el lector acepta considerarlo como verdadero. El pacto ficcional es imprescindible, es la base que fundamenta la narrativa.

El estilo, la forma en que el lector elige y organiza las palabras y las ideas, tiene un peso decisivo a la hora de lograr que el lector firme ese pacto. Si el lector cree en lo que el escritor le cuenta lo hace por cómo se lo cuenta.

Solo si el autor persuade al lector de que suscriba el pacto ficcional el segundo aceptará los elementos imaginarios que suceden en la historia. Ahora bien, esos elementos imaginarios han de tener una característica: han de ser verosímiles; es decir, han de respetar las reglas del mundo creado por el autor. Esas reglas pueden ser semejantes a las del mundo real, empírico, que todos conocemos, o pueden ser, por supuesto, reglas totalmente diferentes que den lugar a un mundo nuevo, fantástico.

1. Qué es el estilo

Lo que entronca con la tercera reacción que el escritor busca suscitar en el lector, el tercer motivo por el que necesita cultivar el estilo para, a través de él, lograr la persuasión: que el lector considere verosímil lo narrado.

De acuerdo con Antonio Garrido Domínguez (*El texto literario*, 2008), «lo característico de la literatura es la verosimilitud: lo que sin ser real, es creíble, convincente, que haya ocurrido». El escritor debe tener la habilidad de hacer creer: solo así el lector tomará lo narrado como un testimonio auténtico sobre la realidad y la vida. Y solo si toma lo narrado por un testimonio auténtico se despertará en él interés por la historia y querrá conocerla hasta su final.

Queda claro que la ficción es... ficción: cuenta historias fingidas, inventadas. El lector lo sabe, pero está dispuesto a creer en ellas —a firmar el pacto ficcional— siempre que el autor logre imprimirlas un aire de verosimilitud.

La verosimilitud es otra característica irrenunciable del texto literario que se construye a través del lenguaje. Es mediante el modo en que el escritor elige y organiza tanto sus materiales como el lenguaje (su material principal, a fin de cuentas), como logra debilitar la resistencia del lector y convencerlo de que crea.

La verosimilitud se refuerza por el modo en que forma y fondo se ensamblan, por la elección adecuada del tono y las palabras para plasmar el tema. Por ejemplo, si escribimos una historia trágica será más creíble, más verosímil, si elegimos un tono triste, dramático, nostálgico; mientras que si escribimos una historia de temática amorosa, deberemos adecuar el tono y el lenguaje al tema.

David Lodge (citado en *El desguace de la tradición*) indica: «Forma y contenido son inseparables. El estilo no es un embellecimiento decorativo sobre el tema, sino el verdadero medio mediante el cual el tema se vuelve arte».

Es decir, el estilo y el lenguaje también ayudan a construir la verosimilitud en cuanto refuerzan el tema y son capaces, además, de convertirlo en arte.

Por otra parte, el autor también busca persuadir al lector de que penetre en la visión del mundo que le propone. Una obra literaria es siempre el reflejo de una determinada cosmovisión, la del autor.

Kurt Spang señala:

Lo que pretende conseguir el autor literario es difundir su visión del mundo, su opinión acerca del hombre y la realidad; es «su verdad», su parecer el que pretende evocar y que evidentemente es opinable, más o menos verdadero y más o menos bueno.

De manera que el escritor usa el lenguaje y trata de desarrollar un estilo propio con la intención, entre otras cosas, de mostrar de la manera más certera posible «su verdad». Ya hemos dicho que cualquiera que escriba tiene un estilo derivado de su particular manera de usar el lenguaje. Esa manera de usar el lenguaje viene dada en gran medida por su ideolecto.

El ideolecto es el «conjunto de rasgos propios de la forma de expresarse de un individuo». Como tal, refleja las características individuales del sujeto y tiene la función de permitir que cada hablante exprese su forma particular de ser y de pensar en sus actos comunicativos con los otros. Es decir, el ideolecto nos permite relacionarnos con los otros, pero también mostrarles tanto nuestra manera de ser como de entender el mundo.

Justamente, la obra literaria tiene ese objetivo: transmitir al lector las ideas y la forma de entender el mundo de su autor. Y ese objetivo se logra en gran medida a través del lenguaje (cómo lo usa el escritor) y de su estilo.

Por último, el escritor busca aún otra reacción elemental en su lector: el disfrute. Sin embargo, conviene precisar que el disfrute no se limita únicamente a la diversión o al entretenimiento, cualidades que a menudo buscamos en la literatura. El disfrute también se refiere al placer que causa el deleite estético fruto de un texto artísticamente logrado. Forma parte del deleite de la lectura el goce de apreciar una palabra elegida con precisión o la expresión acertada de una idea. Igualmente, el uso de recursos estilísticos y la originalidad de estos forman parte del placer que provoca el texto.

Ese placer se persigue mediante el aderezo del lenguaje, su adorno, lo que la retórica llama el «ornato». Hablaremos del ornato con mayor detenimiento en el próximo módulo, pero adelantemos ahora que es una de las cualidades inherentes al texto literario.

El ornato se consigue, de nuevo, por un modo particular de utilizar el lenguaje, que a través de los variados artificios que proponen las figuras literarias cumple la función de deleitar al lector, precisamente porque supone una forma innovadora de usar el lenguaje para expresar ideas que logran causar sorpresa y agrado.

Además, el ornato, como veremos, también contribuye a la persuasión y es capaz de mantener vivo el interés y la atención de los lectores, al tiempo que introduce factores de individualización: distingue a texto y autor de cualesquiera otros textos y autores.

Pero, como ya hemos dicho, el ornato, los recursos que adornan el texto, no son una capa externa que se aplica *a posteriori*, como un barniz. Kurt Spang advierte:

De entrada cabe erradicar un error persistente desde hace siglos que consiste en que se toma al pie de la letra la voz *ornatus* suponiendo que significa exclusivamente un modo de «adornar» la formulación verbal de una comunicación que ya sería perfectamente autosuficiente sin esta intervención. Es ésta una actitud que desemboca en la consideración de las figuras retóricas como mero ropaje de la información esencial, una especie de amenización superflua del discurso. Se pierde así de vista el hecho de que las llamadas figuras retóricas son ya de por sí formas de concebir el mundo y, por tanto, modos de pensar y que, sin duda, bien empleadas, revelan un potencial altamente persuasivo. No es lo mismo llamar un fenómeno por su nombre que insinuarlo a través de una elipsis o mediante una metáfora; no es lo mismo dar una respuesta directa que formular una pregunta retórica, por citar sólo dos ejemplos al azar.

El ornato no es por tanto un ropaje añadido después, sino que forma parte consustancial del texto literario desde su misma concepción. Es la lucha con las palabras, con el lenguaje, para lograr que transmitan con claridad la historia y las ideas que esta contiene, para buscar que reflejen la visión particular del artista y para hacer todo esto de manera hermosa, persuasiva y efectista lo que vuelve tan difícil el arte de la escritura.

Está la página en blanco y el tema que te obsesiona. Está la historia que quiere dominarte y está tu resistencia a que eso suceda. [...] Están las palabras con sus inercias, sus matices, sus insuficiencias y su grandeza. Están los riesgos que corres y la serenidad que pierdes. Está la revisión minuciosa, las tachaduras, páginas arrugadas que inundan el suelo de papeles para tirar. Está la frase que sabes que vas a conservar. Al día siguiente la página en blanco. Te entregas a ella como una sonámbula. Algo te empuja, que luego no puedes recordar. Miras lo que has escrito. Es inútil. Empiezas de nuevo. Nunca es más fácil.

Margaret Atwood, *La maldición de Eva*

1.5. El estilo literario

Ahora sabemos que el uso del lenguaje, y el estilo que se desprende de él, son piezas elementales de todo texto. Todo texto tiene un estilo, mejor o peor, adecuado o inadecuado, solvente o ineficaz; el estilo es inseparable del manejo de la lengua.

El texto literario tiene además una serie de características intrínsecas que dan lugar a que el estilo sea una parte consustancial de él. En cuanto, por los motivos que hemos repasado, busca persuadir y deleitar, el lenguaje y el estilo son básicos en el texto literario.

Hemos hablado de que la base de la buena escritura, requisito indispensable para alcanzar el estilo, es un manejo adecuado del lenguaje conforme el «estilo de la lengua». Repasemos ese concepto para, a partir de él, poder comprender qué es el estilo literario.

Eva Ariza Trinidad lo define así: «El estilo de la lengua [...] remite a las elecciones de quien escribe entre las formas de expresión que le posibilita su gramática; por tanto, se define entre el uso y la norma».

1. Qué es el estilo

El estilo de la lengua se define entre el uso y la norma. El uso, está claro, se refiere a la manera en que cada uno de nosotros, como hablantes (y escritores) usamos la lengua. Ahora bien, a menudo ese uso puede ir contra la norma, por habitual que sea en nosotros; pensemos, por ejemplo, en el laísmo o el dequeísmo, vicios muy extendidos, formas de uso corriente de la lengua, pero que en realidad atentan contra la norma.

Por su parte, la norma sería, como ya vimos, y también en palabras de Ariza Trinidad, aquellos «usos considerados correctos y otros incorrectos, definidos ambos en las gramáticas y ortografías normativas y en los diccionarios del mismo corte». Es decir, aquel manejo de la lengua que se atiene fielmente a la ortografía y a la gramática. En principio, solo en aquellos aspectos no regulados por la norma puede el escritor recurrir a sus preferencias personales.

Ese correcto estilo normativo se asimila al concepto de ideal de elocución de la retórica. A lo largo de este curso vamos a apoyarnos a menudo en la retórica, disciplina que camina desde hace más de dos mil quinientos años de la mano de la poética, como veremos más adelante. También de la elocución y sus características nos ocuparemos en el siguiente módulo, pero adelantemos ahora que la elocución debe perseguir cuatro cualidades o «virtudes»: la pureza o corrección idiomática, la claridad, el ornato y el decoro. No es difícil imaginar a qué aluden esas virtudes.

La pureza o corrección idiomática atiende a la corrección lingüística; es decir, a escribir correctamente tanto las palabras como las oraciones; la claridad se refiere a la inteligibilidad del texto (que sea comprensible); el ornato pretende la belleza de la expresión lingüística (belleza necesaria siempre en el texto literario, que es un texto artístico); mientras el decoro «se refiere al uso adecuado de la lengua en un discurso teniendo en cuenta el propio texto como referente y la situación comunicativa en que se produce» (Ariza Trinidad).

Como apunta Luis Magrinyà: «Pensar la lengua es la primera condición del estilo». De manera que el estilo de la lengua se corresponde con una escritura que responde a la norma y al uso, que atiende a la corrección lingüística, pero también que es clara, que pretende cierta belleza en su expresión y que se adecúa a una determinada situación comunicativa propugnada por el propio texto.

1. Qué es el estilo

Esos serían los cimientos de la buena escritura (los analizaremos con mayor detalle en el módulo dos), pero escribir bien no nos asegura al cien por cien tener un buen estilo literario. Aunque la buena escritura es la base primera del estilo, no implica necesariamente que si escribimos bien lo hagamos al tiempo literariamente. El estilo literario tiene unas características que incluyen, pero trascienden, la buena escritura.

El estilo literario también se atiene a unas ciertas normas y convenciones, estas no escritas ni recogidas en compendios o manuales, que brotan, por una parte, del modo en que tradicionalmente se ha usado la lengua en los textos de la tradición literaria y, por otra, de la manera en que se usa la lengua en textos considerados literarios en una época dada.

Todos tenemos una idea de lo que es «literario»: somos perfectamente capaces de distinguir un texto que tenga pretensiones literarias de otro que no las tenga. El texto literario tiene ciertas cualidades que nos permiten diferenciar un fragmento de una novela de un fragmento de, por ejemplo, un informe o la noticia de un periódico. Esas cualidades literarias se resumen en el término «literariedad».

La literariedad es el conjunto de propiedades lingüísticas y estéticas que presenta un texto literario: estructura, temática, uso de figuras estilísticas, musicalidad, etc. Esas propiedades establecen unos patrones más o menos fijos que el lector es capaz de reconocer. Al reconocer esos patrones, el lector comprende que se halla ante un texto literario (y no ante un informe, un texto didáctico, una noticia o un aviso) y orienta en consecuencia su proceso de lectura: entiende que el texto presenta una historia ficticia y suscribe el pacto ficcional, lo que le ayuda a comprender mejor el texto.

El lector habituado a leer literatura se acostumbra pronto, desde sus primeras lecturas, a encontrar en los textos literarios ciertos patrones y fórmulas que son privativos de la escritura literaria. Tal es el caso, por ejemplo, como apunta Luis Magrinyá en *Estilo rico, estilo pobre*, de la fórmula «sacudir la cabeza». Esa fórmula es poco usada en el lenguaje hablado y rara vez aparecerá en un texto que no sea literario. Pero en textos de ficción es de uso muy frecuente:

Pronto sacudió la cabeza, hizo chasquear la lengua y gritó:

—Eh, Javier, basta ya de arrobamientos. ¿No te dije que tenía una sorpresa para ti? (Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta* [1975], Seix Barral, 1994, p. 331).

—Me han dicho que es un buen parador a corta distancia...
Montespan sacudió la cabeza.

—Pamplinas (Arturo Pérez Reverte, *El maestro de esgrima* [1988], Alfaguara, 1995, p. 68).

—Lo comprendo —el profesor sacudía la cabeza, como si estuviese realmente apesadumbrado (Jorge Volpi, *En busca de Klingsor*, Seix Barral, 1999, p. 75).

—Nunca debí regresar a Barcelona —murmuró, sacudiendo la cabeza (Carlos Ruiz Zafón, *La sombra del viento* [2001], Planeta, 2003, p. 490).

—Cielo santo. Sigue pensando en mí —sacudí la cabeza, angustiado (Maruja Torres, *Hombres de lluvia*, Planeta, 2004, p. 260)

Luis Magrinyà, *Estilo rico, estilo pobre*

Podríamos decir que «sacudir la cabeza» es, por tanto, una fórmula que, encontrada en un texto dado, indica al lector que se encuentra ante un texto literario. De acuerdo con Luis Magrinyà hay ejemplos de su uso desde 1880, lo que es indicativo de cómo esas fórmulas llegan a arraigar en el lenguaje literario y su uso se tipifica. Podría decirse que hay una especie de estándar, un lenguaje literario fijado por la tradición literaria y que deriva de los autores clásicos modélicos.

Ese lenguaje literario, que conforma el estilo literario, lo aprende el escritor a través de sus lecturas. Recordemos las palabras de Margaret Atwood: «Se aprende a escribir leyendo y escribiendo, escribiendo y leyendo». En *Mientras escribo*, Stephen King abunda:

Cuando leía a Ray Bradbury de niño, escribía como Ray Bradbury: todo verde y maravilloso y visto a través de una lente manchada con la grasa de la nostalgia. Cuando leía a James M. Cain, todo lo que escribía me salía recortado, despojado y duro. Cuando leía

1. Qué es el estilo

a Lovecraft, mi prosa se volvía lujosa y bizantina. Escribí historias en mi adolescencia en las que todos estos estilos se fusionaban, creando una especie de guiso hilarante. Este tipo de mezcla estilística es una parte necesaria del desarrollo del propio estilo, pero no ocurre en el vacío. Tienes que leer mucho, refinando constantemente (y redefiniendo) tu propio trabajo mientras lo haces.

De ese modo es como desarrolla el escritor su estilo en formación: enriqueciéndolo al incorporar a los autores que integran la tradición y permitiendo que lo influyan como manera de enriquecer su escritura con una variedad de estilos diferentes e incluso contrapuestos.

Como es natural, las fórmulas y patrones literarios han variado a lo largo de la historia de la literatura, cada época (e incluso cada corriente literaria) tiene los suyos. Un lector con cierta cultura literaria será capaz de reconocer no solo los de su propia época, sino también los de épocas pasadas.

En principio, un escritor buscará cultivar un estilo literario próximo al de la época en la que escribe y se servirá por tanto de las fórmulas y patrones en boga en ese momento. A no ser, por supuesto, que desee emular o imitar las fórmulas y patrones de épocas pasadas precisamente con fines temáticos o estilísticos. Tal es el caso, por ejemplo, del uso de un lenguaje arcaizante que usa John Barth en *El plantador de tabaco* o Álvaro Cunqueiro en muchas de sus obras:

El señor Eusebio vacilaba en pedirle al extranjero que le mostrase la tal mancha, pero no tuvo que decidirse a hacerlo, que ya don León desataba las calzas, que las usaba como llaman de mantel, y levantando la camisa y bajando la cintura de las bragas, mostraba la mancha. Era un estrella casi en celeste, de doce puntas, y una de ellas más alargada y oscura, como la que en la rosa amalfitana de los vientos da el norte.

Álvaro Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*

En este ejemplo de Cunqueiro vemos palabras hoy en desuso como «calzas» o «bragas» (con el sentido de calzones), así como el cambio del género de la palabra «estrella» («un estrella» en lugar de «una estrella»), licencia de uso común en los Siglos de Oro.

1. Qué es el estilo

Puede decirse, entonces, que hay un estilo literario neutro, que responde a unas convenciones de carácter implícito y que se caracteriza por un modo también convencional de usar el lenguaje literario. Toparse con esas convenciones y fórmulas, que actúan como indicadores, es lo que le da al lector la seguridad de encontrarse ante un texto literario.

Servirse de ese estilo literario neutro es lo que caracteriza a muchos escritores: interiorizan la manera de escribir de los autores que los anteceden y usan el lenguaje como lo han visto hacer. Pero los buenos escritores, los maestros, se caracterizan por tener un estilo literario propio, lo que Ariza Trinidad nombra como un «estilo literario del autor».

En general, el estilo literario, tanto el neutro como el de autor, se construye mediante la transgresión o el desvío del estilo de la lengua. Tenemos el estilo de la lengua, con sus normas y usos tipificados en gramáticas y diccionarios, y ceñirnos a él nos permite escribir bien, de una manera correcta. Pero si queremos tener estilo literario lo que debemos hacer es transgredir la norma, desviarnos de «lo normal» en el uso de la lengua en busca de la expresividad y el ornato.

Por eso es fundamental conocer bien la norma lingüística. Solo cuando se manejan de forma satisfactoria los rudimentos de la lengua se puede probar a desviarse de ellos para crear esos efectos interesantes y expresivos que caracterizan al estilo literario.

Además, también es necesario conocer los convencionalismos del estilo literario neutro para, de igual modo, buscar maneras innovadoras de decir. Seguro que hacia 1880 la fórmula «sacudir la cabeza» fue novedosa. Pero un siglo y medio después se ha convertido en un convencionalismo. Y en cuestiones de estilo, Magrinyà nos dice que «los automatismos no son bienvenidos».

Cuando escribimos literatura, con frecuencia recurrimos a automatismos, a esos códigos tácitos que hemos interiorizado como propios de la escritura literaria. En ocasiones ese modo de escribir puede ser suficiente, otras veces puede llevarnos de cabeza al cliché. El buen escritor no debe limitarse a escribir como escriben otros (por bien que lo hagan), sino que debe siempre trabajar por construirse un estilo propio.

1. Qué es el estilo

Lo construcción de ese estilo literario del autor pasa entonces por tres pasos, que resumen lo visto hasta ahora:

- Primero, conocer el estilo de la lengua. Ese conocimiento permitirá al escritor elegir entre las formas de expresión de que dispone la lengua, para decantarse por las mejores entre aquellas disponibles.
- Segundo, conocer el estilo literario neutro. Dominar los patrones, fórmulas y convencionalismos de la escritura literaria le permitirá incluir en sus textos aquellos que resulten pertinentes.
- Tercero, usar ese conocimiento como base a partir de la cual crear desvíos y transgresiones que se alejen de lo normativo. Son esas transgresiones las que construyen el estilo del autor, pero, aún más importante, son esas transgresiones las que dotan de expresividad y capacidad de persuasión al texto y le confieren literariedad.

Es necesario subrayar que una característica fundamental de esas transgresiones y desvíos que rompen con lo normativo es que son deliberadas, fruto de la voluntad del escritor. Por supuesto, hay transgresiones involuntarias, fruto del desconocimiento de la norma o de su incorrecta aplicación (ya hemos mencionado el laísmo o el dequeísmo), a las que habitualmente se considera vicios. Pero cuando esas transgresiones se aplican con sentido al texto literario dejan de ser vicios para convertirse en virtudes que construyen la literariedad y cimentan el estilo.

Ahora bien, aunque son las transgresiones las que construyen el estilo del autor, no es el objetivo de construirse un estilo propio lo que lleva al escritor a apartarse de la norma. La inclusión de desvíos y licencias debería tener siempre la intención de lograr que el texto sea expresivo y que desarrolle esa cualidad de ornato a la que ya nos hemos referido y que ampliaremos en posteriores módulos.

Esas desviaciones del estilo de la lengua que caracterizan al estilo literario son fruto, una vez más, de determinadas elecciones particulares del escritor. Al elaborar su texto, lo que busca el escritor es apartarse del decir normal, usar la lengua de una manera distinta a como la usa el común de los hablantes. Convertir las palabras en material artístico.

1. Qué es el estilo

De manera que, para alcanzar el estilo, todo es cuestión de que el escritor haga las mejores elecciones de entre las posibilidades que ofrece el estilo de la lengua y de que conozca los recursos estilísticos que le permitirán apartarse de la norma en busca de los efectos expresivos más indicados para su texto.

Y esas elecciones se toman a cada instante: atañen a la estructura del texto, atañen a la elección de cada palabra y a la construcción de cada frase. Javier Aparicio Maydeu apunta: «Todo artefacto narrativo es esencialmente el resultado de manipular convenientemente el lenguaje» y añade que son el lenguaje y la técnica los que explican los logros emocionales del texto sobre el lector, es decir, su capacidad de persuadirnos, emocionarnos y deleitarnos.

El objetivo de este curso es darte las herramientas para que comiences a trabajar en tu estilo. Que alcances un estilo literario e incluso que lo trasciendas y construyas tu estilo literario de autor. Para lograrlo estudiaremos las claves de la buena escritura, repasaremos cómo se estructura un texto efectivo, de acuerdo con las reglas de la retórica, descendiendo al nivel de frases y oraciones. Y, a lo largo de ese viaje, repasaremos algunas de las figuras literarias que pueden ayudarte a adornar tu texto para volverlo más expresivo y para permitir aflorar tu mirada particular sobre el mundo.

2 La buena escritura

2. La buena escritura

En el módulo anterior hablamos de que la buena escritura, la escritura conforme a la norma, es la base de todo buen estilo. A pesar de que el estilo se construye desviándose de la norma no es posible desviarse de lo que no se conoce. Los desvíos fruto del desconocimiento de la regla son vicios del lenguaje, no una cuestión de estilo. Como ya dijimos, las transgresiones que conducen al estilo son siempre intencionales, deliberadas, fruto de la voluntad del autor, que busca crear determinados efectos al alejarse de lo normativo.

Siendo así, es importante acotar de manera más prolija de lo que lo hemos hecho las bases de la buena escritura. Lo haremos siguiendo lo establecido por la retórica.

Retórica y poética son disciplinas que caminan juntas desde hace más de veinticinco siglos. De acuerdo con Aristóteles, la retórica es «la facultad de considerar en cada caso lo que puede ser convincente»: es decir, se ocupa de los recursos para persuadir; mientras la poética es, también para el filósofo, el «modo de componer los argumentos».

Así pues, la retórica se ocupa de los argumentos para convencer, mientras que la poética lo hace de la composición de esos argumentos; pero en tanto ambas disciplinas tienen por materia los textos que se escriben con la finalidad de instruir y deleitar, tienen numerosos puntos en común.

Kurt Spang nos da una visión más exacta de la relación entre ambas disciplinas:

En este sentido, la retórica vuelve a profundizar en métodos de búsqueda de argumentos e ideas acerca de un tema, elabora normas cada vez más detalladas para estructurar un discurso, una carta, una homilía y con más minuciosidad la elaboración de una obra literaria en cuanto al orden cronológico y la caracterización de las figuras; analiza problemas estilísticos elaborando criterios de adecuación de estilo y género al asunto tratado. La retórica, hermanándose así con la poética, adapta las estrategias persuasivas del *docere*, *delectare* y *movere* a las necesidades literarias. Y finalmente va perfeccionando, a veces dándole categoría independiente, el repertorio de las llamadas figuras retóricas. De hecho, existen épocas de riguroso preceptismo, en el que la misma

normativa retórica junto con la poética se convierten en severo reglamento apriorístico para la creación y el enjuiciamiento de la obra literaria.

Kurt Spang, *Persuasión, Fundamentos de retórica*

Tradicionalmente el estudio de la retórica se ha dividido en cinco bloques, que se corresponden con las cinco partes en las que es posible dividir el proceso de elaboración del texto del discurso. Estas partes son: invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación y acción. José Antonio Mayoral, en su obra *Figuras retóricas*, define así estos cinco elementos:

1. Invención: búsqueda y selección de los «materiales temáticos» apropiados a cada género de discurso.
2. Disposición: estructuración y distribución de los materiales temáticos seleccionados en la Invención.
3. Elocución: elaboración lingüístico-discursiva de los materiales seleccionados y estructurados en las operaciones precedentes.
4. Memoria: conjunto recursos y técnicas de memorización del discurso.
5. Pronunciación y Acción: realización del discurso mediante la voz y los gestos.

De las dos primeras (invención y disposición) nos ocuparemos en el próximo módulo, pues se relacionan directamente con la elaboración del texto. Las dos últimas (memoria y pronunciación y acción) no son de nuestro interés, pues se refieren a la emisión o «puesta en escena» del discurso; recordemos que la retórica se ocupa también de la elaboración de discursos orales, que es necesario memorizar, pronunciar y gestualizar ante los oyentes. Así que la parte del proceso de elaboración del texto que nos interesa ahora es la elocución.

Como vimos en el primer módulo, el correcto estilo normativo, el estilo de la lengua, se asimila al concepto de ideal de elocución de la retórica. La elocución es, como acabamos de ver, la formulación verbal del discurso, la fase en que se ponen en palabras las ideas: es decir, la fase de escritura neta.

La elocución representa un amplio grupo de indicaciones o instrucciones que tiene por finalidad guiar la elaboración del texto. De acuerdo con el filólogo alemán Heinrich Lausberg, que sistematizó los contenidos de la retórica en su *Manual de retórica literaria*, la elocución debe perseguir cuatro cualidades o virtudes:

- Una virtud gramatical, la pureza o corrección idiomática.
- Tres virtudes retóricas: claridad, ornato y decoro.

Cada una de estas virtudes, como es lógico, tiene sus vicios, fruto de una manera incorrecta de usar el lenguaje. Los vicios de la pureza o corrección gramatical son el barbarismo y el solecismo; los de la claridad son la oscuridad y la ambigüedad; los del ornato son tanto el exceso como la falta de adorno del texto; y, por último, los vicios del decoro nacen de la inadecuación del discurso al tema que se trata o a las características de los destinatarios a los que este se dirige.

Vamos a repasar las particularidades de cada una de estas virtudes (y de sus vicios), pues nos ayudarán a comprender mejor las características que debe tener un texto bien escrito, que como sabemos es el primer paso hacia el buen estilo.

2.1. Pureza o corrección idiomática

Como es lógico, la pureza o corrección idiomática se refiere al aspecto verbal del texto; tengamos en cuenta que es una virtud gramatical, no retórica como las otras tres virtudes que debe perseguir el buen estilo (claridad, ornato y decoro). Ya hemos señalado que dominar correctamente el idioma es un requisito indispensable para construir textos eficaces, que cumplan su función de comunicar y —en el caso del texto literario— de persuadir, entretener y deleitar.

2. La buena escritura

La corrección idiomática descansa, como también hemos visto, sobre el conocimiento de las normas gramaticales, así como sobre el conocimiento del uso que han hecho del idioma los autores que forman parte de la tradición literaria.

Es la lectura de los buenos autores la que enriquece el conocimiento de los recursos lingüísticos a disposición del escritor. Pero, además, la corrección idiomática alude también a un «texto ideal» que estaría formado a partir de un corpus de textos considerados como modelos arquetípicos; de ese texto ideal emana la idea de lo que es el estilo literario.

Como toda virtud, la corrección idiomática tiene un vicio opuesto: un uso del lenguaje que transgrede la norma y oscurece el texto. Es natural que este vicio contrario a la pureza idiomática se relacione con la infracción de la norma lingüística, ya sea en lo relativo a la escritura de la palabra aislada o en lo relativo a la escritura de la frase; en el primer caso se denomina barbarismo y en el segundo solecismo.

El barbarismo es un vicio del lenguaje que consiste principalmente en escribir mal las palabras (también en pronunciarlas mal, en el lenguaje oral) o en usar vocablos impropios

El barbarismo se refiere, por tanto, al uso de todas aquellas palabras que no pertenecen al léxico habitual de un idioma: extranjerismos, neologismos e incluso arcaísmos; por ejemplo, usar *parking* en lugar de *aparcamiento* o *croissant* en lugar de su adaptación: *cruasán*.

El barbarismo también atañe a la escritura incorrecta de la palabra en sí, cuando se cometen faltas de ortografía; por ejemplo, *baso* en lugar de *vaso*, *cazería* en lugar de *cacería*, *ájil* por *ágil*, *tí* por *ti*, etc.

Por último, también es barbarismo el uso incorrecto de las palabras a nivel semántico, es decir, en lo tocante a su significado; como cuando se usa una palabra cuyo significado no encaja bien con el contexto al que alude la oración (algo que ocurre a menudo con el uso de sinónimos, como veremos).

Veamos un ejemplo. En la siguiente oración se ha usado *clima* en lugar de *tiempo*: «Pese a estar avanzado el otoño el clima continuaba siendo cálido». Sin embargo, *clima* y *tiempo* no son sinónimos, aunque cada vez más se usan como

2. La buena escritura

tales; el clima es el «conjunto de condiciones atmosféricas que caracterizan una región», mientras que el tiempo es el «estado atmosférico» en un momento concreto. Un uso adecuado sería: «El *clima* de Edimburgo es lluvioso, pero cuando visitamos la ciudad el *tiempo* fue soleado». De modo que la frase de nuestro primer ejemplo debería ser: «Pese a estar avanzado el otoño el *tiempo* continuaba siendo cálido».

En cuanto al solecismo, que se refiere a las deficiencias que afectan a la oración, tiene que ver con un incorrecto uso de la gramática que lleva a que se produzcan errores en la estructura de la oración. La lista de solecismos es variada e incluye fallos de concordancia, errores en la conjugación de los verbos, uso incorrecto de preposiciones, adverbios o pronombres personales, etc.

Pongamos algunos ejemplos comunes de solecismos:

La frase «Coge la caja que está *detrás tuyo*» es incorrecta. Lo correcto es: «Coge la caja que está *detrás de ti*». Los posesivos (mío, tuyo, suyo, nuestro, vuestro) deben acompañar a un nombre: mi coche, tu casa, su amigo..., pero nunca a un adverbio. Construcciones como *delante mío*, *encima nuestro*, *después suyo*, son solecismos.

También es un solecismo la frase «En el comedor *habían* una mesa, cuatro sillas y un aparador». El verbo *haber*, cuando no es auxiliar de otro verbo (como en «he sabido», «has cantado»), es siempre impersonal. Debe entonces escribirse en singular y en tercera persona: «En el comedor *había* una mesa, cuatro sillas y un aparador».

Igualmente son solecismos el dequeísmo y el queísmo. El dequeísmo consiste en el uso de la secuencia *de que* para introducir una oración subordinada sustantiva, es decir, una subordinada que hace la función de sujeto o de complemento directo de cosa. Por ejemplo, la frase «Me dijeron *de que* debía llegar antes de las nueve» debería ser: «Me dijeron *que* debía llegar antes de las nueve».

Muchas personas, advertidas sobre poner un *de* donde no corresponde antes de un *que*, han caído en el vicio contrario: no ponen *de* donde deberían, lo que da lugar al queísmo. El queísmo consiste en el uso de la conjunción *que* en lugar

2. La buena escritura

de la secuencia *de que* como expresión introductora de ciertos complementos oracionales. Por ejemplo, en «Se dieron cuenta *que* los demás no les seguían»; lo correcto sería: «Se dieron cuenta *de que* los demás no les seguían».

También el gerundio de posterioridad es un solecismo. El gerundio es una forma verbal que expresa una acción simultánea o anterior a la del verbo principal; como en «Permanecía tumbado con los ojos cerrados, fingiendo dormir», donde estar tumbado con los ojos cerrados y fingir son acciones que se producen al mismo tiempo. Sin embargo, es común encontrarse con que se ha utilizado el gerundio en frases en las que una acción sucede después de otra, sin respetarse entonces la regla de la simultaneidad o anterioridad: «Se conocieron en abril de 2008, casándose un año después».

Son muchos los solecismos que se pueden cometer al escribir, fruto casi siempre de no conocer adecuadamente las normas gramaticales. Estudiar ortografía y gramática de una manera metódica es el modo de solventar esos problemas, pero dado que ese estudio puede resultar poco atractivo, el método más ameno para desarrollar esa familiaridad con el lenguaje que asegura que los errores se minimizan es, una vez más, leer mucho.

Respecto a la corrección idiomática, Ariza Trinidad resume:

Esta virtud atañe a la corrección o incorrección de los usos gramaticales del lenguaje —aspectos, como se dijo, que se estudian en la gramática normativa—, y, por ello, debe considerarse que es un requisito necesario, pero no suficiente, del buen estilo.

Los vicios de la corrección idiomática o pureza acarrearán siempre la censura de los lectores, pues implican un conocimiento deficiente del código de la lengua, conocimiento que siempre se da por sentado en un escritor.

Ahora bien, como ya sabemos, el autor puede transgredir voluntariamente la norma con la intención de crear determinados efectos mediante el lenguaje que vuelvan el texto persuasivo, expresivo y deleitoso. Esas transgresiones no serán entonces censuradas, antes bien, serán toleradas e incluso aplaudidas. La razón que lleva a excusar la transgresión de la norma es que esta se lleva a cabo premeditadamente por una razón artística, estética. Ya en su *Poética* Aristóteles

apunta que el texto literario «incluye la palabra extraña, la metáfora y muchas alteraciones del lenguaje» y que esas alteraciones les son siempre permitidas a los escritores.

De nuevo, hay que distinguir si esas transgresiones se producen a nivel de palabra o si lo hacen a nivel de frase. Si la transgresión es a nivel de palabra se denomina metaplasmo, si es a nivel de frase se denomina figura.

Veamos un ejemplo de uso de metaplasmos tomado de la novela *Insolación*, de Emilia Pardo Bazán:

Debió de oírlo un guindilla que andaba por allí ejerciendo sus funciones, y en tono tan reverente y servicial como bronco lo usaba para intimar a la gentuza que se *desapartase*, nos dijo con afable sonrisa:

—Yo aviso, si *justan*... ¿Dónde está o coche? ¿Cómo le llaman al cochero?

—Este no es de mi tierra, ni nada, ¿De qué parte de Galicia? —pregunté al agente.

—Desviado de Lujo tres légoas, a la banda de Sarria, para servir a vusté —explicó él, y los ojos le brillaron de alegría al encontrarse con una paisana. [...]

En este fragmento se pueden apreciar diversos metaplasmos. Así, el uso del vulgarismo *guindilla* para referirse a un guardia municipal. También el uso de localismos, como la gada gallega, un fenómeno fonético que consiste en pronunciar el sonido [g] como [χ] propio de algunas zonas de Galicia: «Yo aviso, si *justan*» (en lugar de *gustan*) y «Lujo» por «Lugo». O el uso de galleguismos como *légoas* por *leguas* o la sustitución del artículo *el* por *o* (*o* coche en lugar de *el* coche). En otras partes de la novela, la autora introducirá además palabras de germanía como *soniche* (*silencio*) y *najencia* (*largo de aquí*).

Como seguramente recuerdes, hemos hablado de que extranjerismos o localismos son barbarismos, desviaciones indeseables de la norma lingüística. Sin embargo, en este caso se convierten en un rasgo de estilo. Pardo Bazán usa tanto los vulgarismos como la gada como una manera de caracterizar a sus

2. La buena escritura

personajes: la narradora, una mujer de origen gallego, pero que vive en Madrid, donde el uso de ciertos vulgarismos forma parte del habla castiza; y un guardia municipal también de origen gallego.

En cuanto al uso de figuras, estas son muy variadas (repasaremos algunas de ellas a lo largo del curso). Veamos como muestra un ejemplo de la figura denominada *derivación* tomado de la novela autobiográfica *Apegos feroces*, de Vivian Gornik.

Esta noche en particular, no obstante, Richie *quería* que yo estuviese con él. Lo aparté de un codazo sin quitar la vista de la página. Rechazó mi rechazo.

La frase «Rechazó mi rechazo» es una derivación, figura que consiste en la repetición de palabras léxicamente emparentadas. En este caso, una forma del verbo rechazar (*rechazó*) y un nombre (*rechazo*).

Podríamos decir, de nuevo, que la repetición de palabras es un solecismo, una práctica poco recomendable que afea el estilo. Sin embargo, resulta evidente que Gornick utiliza esa repetición a propósito para crear una paradoja: el pequeño vecino de la narradora reclama atención y, por tanto, rechaza ser rechazado.

Metaplasmo y figura son conceptos generales que agrupan un sinnúmero de recursos estilísticos: por ejemplo, paragoge, enálage u onomatopeya en el caso de los metaplasmos; o anáfora, polisíndeton o anadiplosis en el de las figuras. De ellos puede servirse el autor para engalanar el texto. Por eso, como vamos a ver enseguida, el uso de metaplasmos y figuras se relaciona estrechamente con la virtud del ornato.

2.2. Claridad

La claridad es la cualidad del texto que busca que este sea inteligible. El buen estilo debe perseguir que el texto sea comprensible tanto en lo relativo a las ideas que expone como a la formulación de estas. Si tus ideas no son claras o no se expresan de una manera que resulte fácil de comprender, el texto no completará su intención comunicativa ni persuasiva.

Y es que un texto literario debe ser, ante todo, claro. El lector debe comprender correctamente su significado. Si se descuida la claridad resultará muy difícil que el lector descodifique el texto correctamente, que comprenda su sentido de una manera cabal. Donde no hay claridad, las ideas no llegan.

Como la corrección idiomática, la claridad también atañe tanto a las palabras aisladas como a su agrupación en frases. A la claridad en la palabra se la denomina precisión, mientras que la que atañe a las frases recibe el nombre de orden.

La precisión hace alusión justamente a la búsqueda y elección de la palabra justa, *le mot juste* que tanto obsesionó a Gustave Flaubert. Cuanto más preciso es un término, mejor se especifica la realidad a la que alude, y dado que el escritor no dispone de otro material que las palabras para recrear la realidad, la elección de la palabra precisa es fundamental.

En su novela *El mar, el mar*, Iris Murdoch usa la palabra *criselefantina* para referirse al color de las nubes durante el crepúsculo: «Había unas pocas nubes, grandes nubes ociosas criselefantinas que haraganeaban sobre el agua, exudando luz». Criselefantino es el término que se utiliza para las esculturas hechas de oro y marfil propias de la Antigua Grecia y es un adjetivo muy adecuado para describir el color de una nube blanca que se dora en algunos puntos debido al reflejo del sol poniente.

Pero para alcanzar la precisión no es necesario utilizar una palabra de uso poco común, como la elegida por Murdoch. Fijémonos también en el verbo *haraganear*: «Unas pocas nubes [...] haraganeaban sobre el agua», que transmite a la perfección la idea de unas nubes detenidas, fijas en el cielo, quizá incluso unas nubes voluminosas, demasiado rollizas para moverse.

Tampoco Heinrich Mann elige una palabra culta para dar con el término exacto en la siguiente frase de su novela *El profesor Unrat*: «Movido por la costumbre y las escurriduras de su sentido del deber, seguía acudiendo a su trabajo, pese a que preveía que cualquier día de aquellos sería su último día en el colegio».

El estricto profesor Unrat ha dedicado su vida a la enseñanza, pero su relación con una joven artista de cabaret ha trastornado todo su mundo. Unrat ya no es el mismo de antes y no puede dedicarse a la enseñanza con el celo con el que lo hacía, por eso son la costumbre y «las escurriduras de su sentido del deber» las que hacen que siga acudiendo al colegio en el que da clase, del que sospecha que pronto será expulsado. La elección de la palabra *escurriduras* es muy acertada, porque el término representa ese último resto de algo que ya está agotado.

Por su parte, el orden asegura la claridad en las frases. Se logra haciendo que las construcciones sintácticas sigan un orden natural y estén bien delimitadas. El orden natural de la frase en español es sujeto + verbo + predicado, mientras que la delimitación de las frases viene dada por la puntuación (coma, punto y seguido, punto y coma, dos puntos, etc.). Hablaremos con más detalle de estos elementos en los módulos dedicados a la estructuración del texto.

Además de exponer las ideas con la mayor claridad y sencillez posibles, cuidando el orden de las frases y su puntuación, otra manera de asegurarse la claridad es servirse de la redundancia. De acuerdo con Kurt Spang, la repetición de la información evita, o al menos reduce, las posibilidades de que esta no llegue correctamente al lector. Repetir un dato ya dado, ya sea usando las mismas palabras o sirviéndose de sinónimos, perífrasis, resúmenes, recursos retóricos..., permite una mayor claridad en la exposición de las ideas y asegura la variedad de su formulación, lo que conduce a una mejor comprensión por parte de los lectores.

Veamos cómo usan la redundancia algunos autores para asegurarse de que la idea que buscan trasladar se transmite con claridad al lector.

En *Thérèse Desqueyroux*, de François Mauriac, se narra la historia de Thérèse, una mujer que intenta envenenar a su marido. Thérèse es una mujer que se siente encerrada por su familia, obligada a doblegarse a los dictados de la sociedad burguesa de la que esa institución es guardiana.

El autor insinúa ya ese tema en el prólogo con el que abre la novela:

Cuántas veces, a través de los barrotes de una familia, te he visto dar vueltas, a paso de loba; y escrutarme con tu ojo malvado y triste.

Y más adelante, ya en el texto de la obra, vuelve sobre esa idea metafórica de la familia como jaula, cuyos miembros forman los barrotes que aprisionan a Thérèse:

¡La familia! Thérèse dejó que su cigarrillo se apagara; con la mirada fija, observaba esa jaula de numerosos barrotes vivos, esa jaula tapizada de orejas y de ojos donde, inmóvil, en cuclillas, con el mentón en las rodillas y los brazos rodeándole las piernas, esperaría la muerte.

Por su parte, en *La Cripta de los Capuchinos*, Joseph Roth usa repetidamente la frase «La muerte cruzaba sus huesudas manos sobre las copas en las que bebíamos» (con distintas variaciones) para resaltar la idea de la Primera Guerra Mundial que se avecinaba, con la que finalizaría tanto la existencia despreocupada de la juventud aristocrática vienesa como el Imperio austrohúngaro.

La frase aparece por primera vez al comienzo de la novela (p. 17):

Yo vivía en el ambiente alegre y desenfadado de los jóvenes aristócratas, ambiente que, junto al de los artistas del antiguo imperio, era el que más me gustaba. Compartía con ellos la frivolidad escéptica, la melancólica petulancia, una negligencia enfermiza, y un ascetismo altivo, todo lo cual era característico de una decadencia que todavía no vislumbrábamos. Sobre las copas que apurábamos alegres, la muerte invisible cruzaba ya sus huesudas manos. Maldécíamos con alegría e incluso blasfemábamos sin mala intención.

Y lo hace de nuevo en la página 41:

En realidad no querían desprenderse de la esencia de la tradición, y a mí me pasaba igual; nos rebelábamos contra las formas de la tradición porque no sabíamos que la forma verdadera es idéntica a la esencia, y que era infantil tratar de separar la una de la otra.

Como digo: era infantil, pero también es cierto que nosotros éramos infantiles entonces. La muerte cruzaba ya sus manos huesudas sobre las copas que apurábamos alegre e infantilmente; no la sentíamos, no sentíamos a la muerte, porque no sentíamos a Dios.

La frase se repite de nuevo en la página 46: «¡Qué tiempos aquellos, tan felices! La muerte cruzaba ya sus manos huesudas sobre los cubiletes que apurábamos. No la veíamos, ni veíamos sus manos». Y en la 54: «Por las noches procuraba cenar con los oficiales del noveno de dragones; mejor dicho, lo que procuraba era beber. Sobre las copas que apurábamos cruzaba ya la muerte invisible sus huesudas manos, pero nosotros no la vislumbrábamos aún».

Y aparece todavía una vez más en la página 78:

A los treinta años nuestros padres eran ya personas llenas de dignidad, administradores de sus casas, y a menudo padres de una familia numerosa, pero en nuestra generación, destinada a la guerra desde su nacimiento, el instinto de la procreación se había extinguido patentemente, no teníamos deseo alguno de continuarnos en nuestros hijos. La muerte cruzaba sus manos huesudas, no sólo sobre las copas que apurábamos, sino también sobre los lechos donde dormíamos con mujeres.

Con esa repetición sistemática de las ideas principales de la obra, los autores (Mauriac y Roth, en este caso) contribuyen decididamente a clarificar su sentido y se aseguran de que este queda claro para el lector.

La virtud de la claridad tiene sus vicios: la oscuridad y la ambigüedad. La oscuridad se produce cuando el texto es totalmente incompresible; la ambigüedad se da cuando el texto es solo parcialmente entendible o hay lugar a que el lector malinterprete su sentido.

El uso de sinónimos inexactos, hiperónimos, tecnicismos, neologismos, etc., así como las frases desordenadas, confusas o complicadas, pueden ser fuente de ambigüedad y oscuridad. Veamos algunos ejemplos.

2. La buena escritura

Para evitar la ambigüedad es necesario ser muy cuidadoso con la elección de palabras. Recuerda que la literatura busca, hasta cierto punto, ser un reflejo de la vida, trasladarle al lector una impresión de realidad. Y para que esa impresión sea concreta, detallada, es importante que el lenguaje sea exacto. Un sinónimo mal elegido puede arruinar el sentido de una frase (hablaremos de ello más adelante), pero también puede hacerlo elegir un hiperónimo en lugar de un hipónimo; o, por decirlo de manera más sencilla, usar una «palabra cuyo significado está incluido en el de otras». Por ejemplo, «pájaro es hiperónimo de jilguero y de gorrión» (RAE).

En *Estilo rico, estilo pobre*, Luis Magrinyà propone varios ejemplos de usos desafortunados del hiperónimo *habitación*. Como el que sigue:

Revisaron, de nuevo, toda la instalación. Parecía funcionar perfectamente. En la *habitación* Adolphe miró, orgulloso, sus grandes monstruos [...]. Comenzaron a girar la pesada rueda de las máquinas de electrización por frotamiento.

Juan Ramón Zaragoza, *Concerto grosso*

Concerto grosso es una novela de ciencia ficción, parte de cuya historia sucede en Francia en 1786, donde una sociedad de sabios rodea al inventor del arco eléctrico. Adolphe es, por tanto, un inventor, y sus «grandes monstruos» son «máquinas de electrización por frotamiento». ¿Cuál puede ser entonces la habitación en la que esas grandes máquinas se encuentran? Magrinyà propone la palabra *laboratorio*, mucho más concreta. Con ese simple cambio, el fragmento gana en precisión.

Revisaron, de nuevo, toda la instalación. Parecía funcionar perfectamente. En el *laboratorio* Adolphe miró, orgulloso, sus grandes monstruos [...]. Comenzaron a girar la pesada rueda de las máquinas de electrización por frotamiento.

Ahora al lector puede construir una imagen mucho más clara del lugar donde el personaje se mueve: no es una habitación indeterminada, es un laboratorio. Es como si se hubiese ajustado una lente que permite ver con mayor claridad. Esa lente es, simplemente, el lenguaje.

Eva Ariza Trinidad también propone algunos ejemplos acerca de la importancia de la ordenación de las frases en su obra *Literatura y edición*. Lo hace con una frase del relato «El pagaré», de Francis Scott Fitzgerald:

Se asustó tanto con mi grito de sorpresa y dolor la chica que, al otro lado del pasillo, jugaba al tres en raya que puso un cero en vez de una equis.

Ariza Trinidad propone como más idóneo el siguiente orden:

La chica que jugaba al tres en raya al otro lado del pasillo se asustó tanto con mi grito de sorpresa y dolor que puso un cero en vez de una equis.

La segunda versión «suena mejor» porque sigue el orden natural de la oración en español. Comienza con el sujeto (*La chica que jugaba al tres en raya al otro lado del pasillo*), continúa con el verbo (*se asustó*) seguido de sus complementos (*tanto con mi grito de sorpresa y dolor*) y termina con una subordinada consecutiva (*que puso un cero en vez de una equis*).

Mientras que la primera versión —atribuible al traductor de la obra, no a Scott Fitzgerald— comienza con un verbo cuyo sujeto desconocemos (*se asustó*) y solo después se nos indica el sujeto: *la chica que jugaba al tres en raya*.

Fijémonos también en cómo en *la chica que, al otro lado del pasillo, jugaba al tres en raya*, un complemento circunstancial de lugar (*al otro lado del pasillo*) interrumpe la oración subordinada adjetiva *la chica que jugaba al tres en raya*. Mientras que en la propuesta de Ariza Trinidad esa subordinada aparece entera y solo después se añade el complemento de lugar: *La chica que jugaba al tres en raya al otro lado del pasillo*.

Como siempre, la oscuridad y la ambigüedad (en especial la segunda) pueden ser perseguidas por el autor con la finalidad de crear determinados efectos de misterio, proponer un texto de múltiples significados o, simplemente, como un modo de invitar al lector a realizar un esfuerzo relevante para interpretar el texto.

Del mismo modo, un recurso estilístico habitual consiste en alterar el orden natural de las palabras dentro de las oraciones, o de las oraciones dentro de los párrafos, para crear efectos expresivos. Es algo que sucede a menudo con los

adjetivos, que en español suelen colocarse detrás del nombre: cielo azul, niña pequeña; pero que con frecuencia los escritores sitúan delante: «sentado en la verde hierba esperaba a Marina».

Un excelente ejemplo de esa ambigüedad buscada lo encontramos en la conocida novela de James Joyce *Ulises*. Veamos un párrafo en el que el autor utiliza una mezcla de flujo de conciencia para recoger los pensamientos de su protagonista, Leopold Bloom, y de discurso del narrador para consignar los movimientos de este por las calles de Dublín:

Ahora que lo pienso, esa bola cae a la hora de Greenwich. Es que el reloj funciona por un cable eléctrico desde Dunsink. Tengo que ir allí algún primer sábado del mes. Si pudiera conseguir una presentación para el profesor Joly o enterarme de algo sobre su familia. Eso bastaría: un hombre siempre se siente cumplimentado. Halago donde menos se espera. Noble orgulloso de descender de la amante de un rey. Su antepasada. Un buen revoque. Con buena educación se llega muy lejos. No entrar y echar fuera lo que uno sabe que no debe: ¿qué es paralaje? Acompañe a la puerta a este caballero.

Su mano volvió a caer junto al cuerpo.

Nunca sabremos nada de eso. Pérdida de tiempo. Bolas de gas que giran por ahí, cruzándose unas con otras, adelantándose. Siempre la misma música. Gas; luego sólido; luego mundo; luego frío; luego cáscara muerta dando vueltas a la deriva, roca helada como esa roca de piña. La luna. Debe ser la luna nueva, dijo ella. Creo que sí.

Pasó por delante de La Maison Claire.

Espera. La luna llena fue la noche cuando estábamos el domingo hace dos semanas exactamente hay una luna nueva. Bajando por el Tolka. No está mal para una luna en Fairview. Ella canturreaba. Está brillando, amor, la primera luna de mayo. Él al otro lado de ella. Codo, brazo. Él. La luz de la luciérnaga está brillando, amor. Tocar. Dedos. Pregunta. Respuesta. Sí.

Basta. Basta. Si ha sido ha sido. Debes.

El señor Bloom, respirando de prisa, andando más despacio, pasó por delante de Adam Court.

2.3. Ornato

El ornato, virtud retórica inherente al buen estilo, es quizá la característica más propia del texto literario. Cuando pensamos en un texto literario pensamos en un texto que está escrito no solo de una manera correcta y comprensible, sino sobre todo hermosa. Podemos decir que el ornato es justamente lo que distingue al discurso literario, lo que hace que podamos diferenciarlo de cualquier otro tipo de texto de carácter meramente informativo.

El ornato se corresponde en gran medida con una concepción estética del discurso. Su objetivo es el de retener la atención y lograr la persuasión a través de la belleza del lenguaje.

La función del ornato es justamente la de deleitar al lector, la de sorprenderle al proponer formas nuevas de usar el lenguaje o nuevas maneras de representar la realidad (a través de metáforas y comparaciones). Es el ornato la virtud retórica que apela más vivamente a la imaginación del lector, pero también la que logra despertar sus emociones y sentimientos, un logro siempre deseable para un escritor.

Ahora bien, no hay que pensar que el ornato implica consecuentemente textos de prosa florida o rebuscada. Esa puede ser sin duda una opción para el escritor, pero también lo es usar un lenguaje sencillo e incluso parco.

Repasemos dos ejemplos que nos enseñan cómo el texto literario puede mostrar distintos aspectos sin renunciar al ornato que le es característico. Comencemos con un fragmento tomado de *El ruedo ibérico*, el inconcluso ciclo novelístico de Ramón María del Valle-Inclán:

Entre un cortejo de plumas fatuas y chafados visajes pasó la Reina Nuestra Señora al salón de Gasparini. Una gran mesa fulgente de cristal y argentería estaba dispuesta a fin de que hubiesen reparo para sus fallecidos ánimos las ilustres personas que habían recibido el pan eucarístico en la solemne función de Capilla. Para

2. La buena escritura

todos tenía una zumba popular y amable la majestad de Isabel II. El rey don Francisco hacía chifles de faldero al flanco opulento de la Reina.

En estas pocas líneas destaca la elección de un léxico culto: fulgente, argentería, haber reparo, fallecidos ánimos, pan eucarístico. Destaca también la larga frase «Una gran mesa fulgente de cristal y argentería estaba dispuesta a fin de que hubiesen reparo para sus fallecidos ánimos las ilustres personas que habían recibido el pan eucarístico en la solemne función de Capilla». También vemos cómo se altera el orden lógico en algunas frases; mientras, como ya sabemos, en español el orden habitual es nombre + adjetivo, Valle-Inclán altera ese orden en varias ocasiones: chafados visajes, fallecidos ánimos, ilustres personas, solemne función. Y también se detectan una aliteración (la repetición de un sonido) con la letra efe (f): «hacía chifles de faldero al flanco».

Comparemos la prosa grandilocuente e hipnotizante de Valle-Inclán con la más sencilla y escueta de Pío Baroja:

Estaba lloviendo a cántaros; Manuel llegó a la Puerta del Sol, entró en el café de Levante y se sentó cerca de la ventana. Huía la gente endomingada corriendo a refugiarse en los portales de la ancha plaza; los coches pasaban de prisa en medio de aquel diluvio; los paraguas iban y venían y se entrecruzaban con sus convexidades negras, brillantes por el agua, como un rebaño de tortugas. A la hora escampó, y Manuel salió del café; era todavía temprano para ir a casa; Manuel pasó por la plaza de Oriente y quedó en el Viaducto mirando desde allá a la gente que pasaba por la calle de Segovia.

Pío Baroja, *La busca*

Baroja crea una sucesión de frases cortas y de tamaño medio. Su lenguaje es sencillo, la palabra más culta que incluye es «convexidades»; el resto son palabras de uso habitual para cualquier hablante: ventana, gente, coches, paraguas, café, casa...; y usa expresiones coloquiales como «llover a cántaros». Sin embargo, no por ello renuncia al ornato propio del texto literario. Fíjate en la repetición de la conjunción «y» que forma un polisíndeton en la frase «los

paraguas iban y venían y se entrecruzaban». O en la metáfora que convierte las convexidades negras y brillantes por el agua en los caparazones de un rebaño de tortugas.

No debe caerse tampoco en el error de pensar que el ornato es meramente un adorno que se añade al texto, que este funcionaría igual si se prescindiera de él; es decir, considerar que el texto es una unidad autosuficiente que transmite de manera eficaz la información, y al que le añadimos el ornato como se podrían añadir lazos a un vestido. En este caso, es cierta que si quitásemos los lazos al vestido, este cumpliría igualmente su función de cubrir el cuerpo para protegerlo de las inclemencias del tiempo. Sin embargo, no sucede lo mismo con el ornato: no se puede eliminar sin que el texto se vea severamente afectado y tampoco es efectivo si se añade *a posteriori*.

El ornato, fruto en gran medida del uso de figuras retóricas, es consustancial al texto, es la manera en que este logra transmitir con fuerza, eficacia y expresividad las ideas para que estas lleguen al lector con claridad. El uso de esas figuras que adornan el texto, la elección de unas u otras, responde justamente a la visión del mundo que tiene el autor. En palabras de Kurt Spang, no se debe perder de vista el hecho de que «las llamadas figuras retóricas son ya de por sí formas de concebir el mundo y, por tanto, modos de pensar».

Debido a ese modo de pensar, a esa cosmovisión de su autor, el texto literario adopta una forma determinada. Pero el texto y su forma constituyen una misma realidad indisoluble, no se pueden separar. No es lo mismo formular la historia y las ideas que esta contiene de un modo que de otro. Spang insiste: «La forma que se escoja le imprime al contenido un carácter específico y único que lo hace inconfundible y que, ante todo, le da una significación y unos matices que no le daría otra formulación». De la misma opinión es David Lodge: «Forma y contenido son inseparables. El estilo no es un embellecimiento decorativo sobre el tema, sino el verdadero medio mediante el cual el tema se vuelve arte».

Por tanto, el ornato es en gran medida lo que convierte a un texto en algo único. Y aunque atañe en gran medida a la elección y el uso de figuras retóricas, también tiene que ver con la elección del vocabulario y su disposición sintáctica, la estructuración del texto, su ritmo...

2. La buena escritura

Es precisamente para buscar el ornato, el adorno del texto que lo vuelve no solo más expresivo, sino también único, por lo que el escritor se vale de esas licencias que ya hemos visto, las que hacen que el texto se desvíe de la corrección lingüística y de la claridad. A través de metaplasmos y figuras, o de la alteración del orden de las palabras dentro de la frase, el autor busca crear un efecto estético y persuasivo.

En su intento de usar el lenguaje, su materia prima, de un modo distinto a como lo hace el común de los hablantes, el escritor se aparta de la norma y crea diferentes artificios que logran, por una parte, transmitir su visión propia del mundo y, por otra, volver el texto expresivo y artístico, lo que provocará el deleite del lector.

Decíamos que el ornato logra el deleite del lector, lo sorprende, a la vez que despierta su imaginación, sus emociones y sus sentimientos. Pero, además, el ornato también logra una mayor implicación del lector. Este deberá «traducir» las imágenes para extraer su significado, reordenar las palabras para comprender el sentido de la frase y colaborar de mil maneras para completar el texto y alcanzar su significación.

Para practicar esta virtud se requiere no solo un excelente dominio del lenguaje, sino también un amplio conocimiento de los recursos retóricos que pueden utilizarse. A ese respecto, cabe decir que el presente curso no pretende proporcionarte una lista exhaustiva de los recursos estilísticos y las figuras retóricas, sino que los iremos repasando de manera asistemática, tratando de verlos en acción para reflexionar sobre los efectos que pueden aportar al texto y lo que pueden provocar en el lector. El propósito no es usar los recursos de estilo como artificios, sino para expresar tus ideas y contar tus historias con eficacia y belleza.

Como no podría ser de otro modo, la virtud del ornato también tiene sus vicios, que en este caso son el exceso o el defecto de adorno.

Descuidar la cualidad del ornato en un discurso literario dará lugar a que este pierda una de las características fundamentales de este tipo de texto: hacer un uso del lenguaje que se diferencie en cierta medida de la manera en que habla y se expresa el ciudadano de a pie. Esto conducirá a que el texto sea tanto menos expresivo como menos persuasivo y también se estará restando el componente estético fundamental en toda obra de arte.

Sin embargo, excederse en la exornación del texto conducirá, por su parte, a un texto alambicado, pretencioso y poco natural que a menudo será incapaz de cumplir con sus objetivos comunicativos elementales.

2.4. Decoro

La última de las virtudes retóricas que forman parte del buen estilo es el decoro.

El decoro 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.

Lo relativo a la congruencia del propio texto de acuerdo con sus características intrínsecas se conoce como decoro interno y hace referencia a la necesidad de que el texto se adapte a determinadas convenciones, por ejemplo, las convenciones de género: no es igual el discurso narrativo de una novela negra que el de una novela romántica. También a que el lenguaje elegido, el léxico, se adecúe al tema tratado. Temas serios o formales requerirán de un lenguaje elevado, mientras que temas más triviales pueden presentarse a través de un lenguaje más coloquial.

De igual manera, la norma estilística aconseja el uso de un registro bajo para aquellos personajes que tienen una extracción social humilde (campesinos, trabajadores no cualificados, personajes analfabetos, etc.), mientras que se usará un registro medio o elevado para personajes de extracción social alta, a quienes se les supone mayor cultura. Los narradores en tercera persona también suelen usar registros medios o altos en sus discursos, en tanto que en el caso de narradores en primera persona su registro debería estar alineado con los rasgos de su idiosincrasia.

Por su parte, lo relativo a que el lenguaje se adapte al contexto en que el texto será recibido toma el nombre de decoro externo. En este caso se trata de que el uso del lenguaje se adapte en la medida de lo posible al que será el receptor

del texto. Por ejemplo, no utilizaremos el lenguaje del mismo modo si escribimos para niños, para jóvenes o para un público adulto; o evitaremos los tecnicismos propios de un ámbito si escribimos para un público que no domina una determinada materia.

Veamos algunos ejemplos que atañen al decoro. Volvamos sobre *Insolación*, la novela de Emilia Pardo Bazán de la que tomamos algunos ejemplos de metaplasmos (uso de palabras de germanía, de localismos o de vulgarismos). Aunque en puridad esas palabras serían barbarismos, dentro del texto, como ya vimos, contribuyen a su decoro interno, puesto que la autora supo elegir el léxico (el registro) que mejor iba a contribuir a caracterizar a sus personajes.

En el decoro intervienen por tanto el tema, la configuración del texto y los objetivos que este persiga (conmover, divertir, asustar, enseñar), así como a quién vaya dirigida la obra.

Por ejemplo, en *Solaris*, Stanislaw Lem se sirve de un lenguaje científico para que el narrador en primera persona exponga la historia del descubrimiento del planeta que da nombre a la novela, un peculiar mundo formado en su mayor parte por un océano que parece dotado de vida propia y, quizá, de inteligencia.

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

Pero, diez años después, nuevos descubrimientos revelaron que su trayectoria no presentaba en absoluto los cambios esperados, sino que, más bien, seguía una trayectoria fija, igual a la de los planetas de nuestro propio sistema solar.

Se repitieron las observaciones y los cálculos, ahora ya con mucha más precisión, que solo sirvieron para confirmar lo que ya se sabía: que Solaris poseía una órbita cambiante. [...]

Una de las naves de Shannahan permaneció en la órbita alta, mientras otras dos, tras la correspondiente preparación, aterrizaron en un pedazo de terreno rocoso que ocupa unos mil kilómetros cuadrados, cerca del polo sur de Solaris. La misión de la expedición finalizó tras dieciocho meses de duro trabajo, y tuvo un desenlace satisfactorio, salvo por un desgraciado incidente acaecido a causa

del defectuoso funcionamiento de ciertos aparatos de medición. A consecuencia de ello, en el seno del equipo científico se produjo una escisión entre dos grupos enfrentados. El objeto de la discordia era el océano que cubría el planeta. Basándose en los análisis, el inmenso mar fue considerado por consenso una formación orgánica (en aquel entonces nadie se atrevía a llamarlo «viviente»). Pero, mientras los biólogos lo concebían como una formación primitiva —una especie de sincitio gigantesco, una célula líquida de tamaño monstruoso (la denominaron «formación prebiológica») que había cubierto el globo entero con un abrigo gelatinoso, cuya profundidad alcanzaba en ocasiones varios kilómetros— los astrónomos y los físicos consideraron que debía de tratarse de una estructura altamente organizada que, quizás, superaba en cuanto a complejidad a los organismos terrestres a la hora de poder influir de manera activa en la formación de la órbita planetaria. Lo cierto es que no se halló ninguna otra causa que explicara el extraño comportamiento de Solaris; además, los astrofísicos descubrieron la relación entre ciertos procesos del océano plasmático y el potencial gravitatorio, medido localmente, que variaba según el llamado «metabolismo» oceánico.

Por tanto, los físicos, y no los biólogos, formularon la paradójica expresión «máquina plasmática», refiriéndose a una formación desde nuestro punto de vista quizás inanimada, pero capaz, no obstante, de emprender acciones intencionadas a escala —digámoslo desde el principio— astronómica.

Kris Kelvin, el narrador protagonista, es un científico recién llegado a Solaris. El decoro pide, por tanto, que a la hora de narrar la historia se exprese con el registro culto y técnico propio de su profesión. Como *Solaris* es una novela de ciencia ficción con un punto de misterio, el tono científico del relato logra resaltar lo extraño de los sucesos que Kelvin experimentará en el planeta, los cuales no pueden ser explicados por la ciencia.

De este modo, cuidando el decoro tanto interno como externo de la obra, Stanislaw Lem logró construir un texto coherente a nivel de composición; con su carácter paracientífico, la obra cumple con los requisitos del género de ciencia ficción y atrae a los lectores del nombrado género (sus destinatarios ideales).

Pero, además, también cumple el objetivo de resultar interesante debido al contraste que se plantea entre los sucesos que Kelvin narra y el hecho de que la ciencia no los pueda explicar.

Para respetar el decoro, tanto el externo como el interno, el resto de las virtudes que hemos repasado (corrección idiomática, claridad y ornato) quedan supeditadas a él. Es decir, el manejo del lenguaje y sus posibles desviaciones deben subordinarse siempre a la coherencia interna y externa del texto con respecto a su tema y a sus destinatarios.

Los vicios del decoro se relacionarán, por tanto, con una inadecuada elección del léxico o del registro del lenguaje al componer el texto. Sin embargo, justamente de esa inadecuación pueden surgir igualmente desvíos que contribuyan a hacer expresivo el texto: por ejemplo, usar un registro elevado para tratar un tema humorístico puede crear un contraste interesante.

Un ejemplo de ello lo encontramos en dos de los microrrelatos de Julio Cortázar que forman parte de la antología *Historias de cronopios y de famas*. Se trata de los microrrelatos «Instrucciones para llorar» e «Instrucciones para dar cuerda al reloj»:

Instrucciones para llorar

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

En su relato, Cortázar usa el lenguaje propio de un manual de uso: explicativo, conciso, sencillo, para mostrar los pasos que se deben seguir para llorar; una actividad que, en principio, no necesita de explicaciones, pues todo el mundo sabe llorar. Sin embargo, parece que la virtud del decoro exigiría que para un texto que versa sobre el llanto se eligiera un tono serio e incluso sentimental. Al subvertir la regla del decoro, el autor construye un texto original y humorístico.

Instrucciones para dar cuerda al reloj

Allá al fondo está la muerte, pero no tenga miedo. Sujete el reloj con una mano, tome con dos dedos la llave de la cuerda, remóntela suavemente. Ahora se abre otro plazo, los árboles despliegan sus hojas, las barcas corren regatas, el tiempo como un abanico se va llenando de sí mismo y de él brotan el aire, las brisas de la tierra, la sombra de una mujer, el perfume del pan.

¿Qué más quiere, qué más quiere? Átelo pronto a su muñeca, déjelo latir en libertad, imítelo anhelante. El miedo herrumbra las áncoras, cada cosa que pudo alcanzarse y fue olvidada va corroyendo las venas del reloj, gangrenando la fría sangre de sus rubíes. Y allá en el fondo está la muerte si no corremos y llegamos antes y comprendemos que ya no importa.

En este caso sí podríamos esperar las indicaciones propias de un manual, pues el título promete las instrucciones para dar cuerda a un reloj, un dispositivo mecánico cuyo funcionamiento y manipulación puede revestir alguna dificultad. En lugar de ello, el lector se encuentra ya desde la primera frase con un texto lírico que expone todas las posibilidades que el tiempo promete y cierta nostalgia por los sueños no cumplidos y la fugacidad de la vida.

De igual manera, el autor puede desviarse del decoro interno para crear efectos interesantes. Así lo hace Luis Martín-Santos en *Tiempo de silencio*. En la novela se incluye el soliloquio de la dueña de la pensión en la que vive el protagonista, una mujer de baja extracción social a la que, sin embargo, el autor hace hablar con un lenguaje cuidado.

Mi marido podía haberme dejado algo más pero no dejó sino su recuerdo, lleno para mí de encanto, con sus grandes bigotes y sus ojos oscuros y su marcialidad esquiva que nunca me permitió estar

tranquila, porque él con su apostura gozaba en corretear tras las faldas, aunque más bien creo que eran ellas las que caían embobadas, pues a él no me lo imagino corriendo por ninguna; el caso es que siempre se encontraba con una en sus brazos, máxime cuando iba de uniforme que nunca dejó de gastar íntegra la masita en eso, en el adorno de su belleza y en su apostura. Además del recuerdo de su brillante estampa y de la niña —que ahí la tengo tan parecida a él con su apostura también y casi con su bizarría y por lástima incluso con un bozo moreno que me recuerda su bigote— me dejó la pensión del Estado para los caídos en el campo del honor y una medalla que, añadida las trescientas veinticinco con cincuenta, sigue siendo poca cosa para dos mujeres solas. Había también algunas figulinas de China, que él había traído de su campaña de Filipinas que hizo tan joven y en la que no obtuvo medallas por culpa de las envidias. Y gracias a que me había hecho mi niña antes ya de ir a las islas porque cuando volvió estaba inútil para la fecundación, no —gracias a Dios— para el amor [...]».

El discurso netamente oral de la dueña de la pensión se entrevera de palabras y expresiones que resultan extrañas en él. Así, por ejemplo, «no dejó sino su recuerdo, lleno para mí de encanto», «marcialidad esquiva», «apostura», «caídos en el campo del honor», «inútil para la fecundación»... que podría invitarnos a pensar que la dueña quizá se entretenía en su tiempo de ocio leyendo las novelas rosas de la época, de cuyo lenguaje florido se ha apropiado.

Esa ruptura del decoro de la obra por parte de Luis Martín-Santos (junto con otros rasgos de estilo) constituyó una sorpresa para los lectores de *Tiempo de silencio* en el momento de su publicación (1962), haciendo que la novela llamase la atención de público y crítica por incorporar a la literatura española fórmulas narrativas de la vanguardia internacional.

Hemos repasado las cuatro virtudes que caracterizan la buena escritura (pureza o corrección idiomática, claridad, ornato y decoro), junto con sus vicios y algunas posibles desviaciones de la norma. También hemos visto algunos ejemplos que nos han ayudado a verlas en acción y comprender cómo funcionan.

2. La buena escritura

Esas cuatro virtudes, y sus desvíos deliberados, constituyen la base de un buen estilo. Un texto literario que destaque por su estilo se ceñirá a ellas, si bien en ocasiones el autor preferirá tomarse licencias que le permitan resaltar el sentido de la obra, darle expresividad, atraer la atención del lector y, en general, hacerle disfrutar no solo con lo que la obra cuenta, sino, especialmente, con *cómo* lo cuenta.

Pero, como decíamos, esta es solo la base, lo general. Dado que el estilo es consustancial a cada obra y a cada autor, que —se podría decir— forma parte de su ADN, se infiltra a lo largo de todo el texto de muy variadas maneras. Una de ellas es la forma, la estructura del texto, como veremos en el módulo siguiente.

3 La elaboración del texto

Ya hemos hablado de la buena escritura y de las virtudes que debe reunir de acuerdo con la retórica: pureza o corrección idiomática, claridad, ornato y decoro, e iremos profundizando en cómo llegar a ella en los próximos módulos. Pero la buena escritura no atañe únicamente a la elección de palabras, a su jun- tura en frases y al uso de recursos estilísticos. La buena escritura empieza con la propia concepción del texto, la elección del tema y su disposición o estructura interior.

Esto es especialmente cierto en el caso de la concepción y escritura del texto literario. El texto no comienza a gestarse cuando nos sentamos a escribir, a poner palabras sobre el papel o en el documento de texto. El texto, la historia, comienza a gestarse mucho antes y atraviesa un primer estado de ideación y planificación que no se relaciona todavía con el lenguaje, pero que será funda- mental para lograr el objetivo de que la obra resulte interesante, atractiva y per- suasiva para el lector, amén de estética. Recordemos una vez más que, cuando hablamos de ficción literaria, el *cómo* se cuenta es más importante que lo que se cuenta.

Echemos de nuevo mano de la retórica para repasar cuáles son las fases de preparación de un buen texto (o discurso). Ya las conocemos:

1. Invención: búsqueda y selección de los «materiales temáticos».
2. Disposición: estructuración y distribución de los materiales temáticos se- leccionados en la invención.
3. Elocución: elaboración lingüístico-discursiva de los materiales selecciona- dos y estructurados en las operaciones precedentes.
4. Memoria: conjunto recursos y técnicas de memorización del discurso.
5. Pronunciación y Acción: realización del discurso mediante la voz y los gestos.

Hemos acordado que las dos últimas fases no son de nuestro interés: el texto literario no necesita ser memorizado por su autor, como tampoco pronunciado o dramatizado, si bien esta última parte puede ser interesante en el momento

de hacer lecturas en público (por ejemplo, durante presentaciones y actos similares) o si te decides a ser la voz de tus propios audiolibros. En cualquier caso, esos puntos no afectan al estilo, que es de lo que se ocupa este curso.

De la elocución, la elaboración lingüístico-discursiva, comenzamos a hablar en el módulo anterior, repasando las cualidades del buen estilo. Y proseguiremos ahondando en ella en los siguientes, como queda dicho. Ocupémonos ahora de la invención y disposición del texto.

3.1 La obra literaria: más allá de la historia

Invención y disposición son partes imprescindibles en el proceso de creación de un texto literario, aunque a menudo no se les da la importancia que tienen. Muchos escritores creen poder prescindir de ellas y se lanzan a la fase de escritura directamente (a la elocución), cuando apenas tienen esbozada una idea de la historia que quieren contar y no han tomado decisiones acerca de cómo van a plantear o estructurar dicha historia.

Esa manera de proceder puede plantear numerosos inconvenientes, desde bloqueos a dilatados procesos de revisión, pero sobre todo conduce a obras pobremente concebidas, que flojean tanto en hondura intelectual como en ejecución artística. Dedicar atención y tiempo a las fases de invención y disposición es uno de los factores que aseguran que la obra será sólida e interesante desde un punto de vista literario, es decir, artístico.

El buen estilo atañe también a la forma. No es únicamente una cuestión de elección de palabras, de cómo se disponen estas en frases o del uso de recursos retóricos; afecta también a la elección del tema y al modo en que este se aborda y se desarrolla; afecta, como queda dicho, a la estructura.

En *El arte de ficción*, James Salter lo expresa así:

Es difícil escribir novelas. Has de tener la idea y los personajes, aunque quizá se añadan personajes sobre la marcha. Necesitas la historia. Necesitas, si me permiten decirlo así, la forma: ¿Qué extensión va a tener el libro? ¿Estará escrito en párrafos largos? ¿Cortos? ¿En qué persona narrativa? ¿Mantendrá un hilo conductor o se dispersará en todas direcciones? ¿Cómo será de denso? Cuando tienes la forma, puedes escribir la novela. Cuando tienes el estilo. El estilo. Dónde te sitúas como escritor. Tus prejuicios. Tu posicionamiento moral. El modo en que ese libro debería leerse.

Como ves, la historia y los personajes son solo una parte de todo lo que se precisa antes de comenzar a escribir. La extensión de los párrafos, la densidad de la obra, tu posición como autor e incluso el modo en que el libro será leído... todo eso es lo que el escritor debe tener claro antes de lanzarse a escribir la primera palabra.

Sin embargo, muchos escritores noveles (y algunos que ya no lo son) consideran que basta con tener clara la historia, lo que pasará a lo largo de la narración. Ciertamente, la historia es importante: sin historias no hay literatura. Pero la historia es solo la «excusa», es la rama que sostiene el verde follaje y las fragantes flores de la ficción literaria: la rama desnuda puede ser interesante, pero lo que nos seduce es lo que la engalana.

Las flores y el follaje se refieren, entre otras cosas, a la *forma* que esa historia adoptará, a su disposición: a lo que en narrativa se denomina *trama*. Nos ocuparemos de ella con más detalle al hablar de la disposición.

La historia, en cuanto se relaciona con *lo que pasa*, despierta siempre la curiosidad del lector, que quiere saber lo que sucede después. En *Aspectos de la novela*, E. M. Forster condensa esa curiosidad en la pregunta «¿y luego?». ¿Qué ocurrirá a continuación?

A todos nosotros nos pasa como al marido de Sherezade: queremos saber lo que ocurre después. Esto es universal, y es la razón por la que el hilo conductor de una novela ha de ser una historia. [...] En cuanto tal, la historia solamente puede tener un mérito: el

conseguir que el público quiera saber qué ocurre después. A la inversa, solo puede tener un defecto: conseguir que el público no quiera saber lo que ocurre después.

Pero Forster define la historia como «el organismo literario más primitivo y más elemental»; responde al modo básico en que se contaban las historias ya en las cavernas y por eso apela a nuestra curiosidad. Si como lectores solo nos centramos en el «¿y luego?», los demás juicios literarios nos resultan ajenos, dejamos en la sombra todo aquello que convierte la literatura en arte, la sofisticación lograda a través de siglos de evolución y experimentación.

La historia es primitiva, se remonta a los orígenes de la literatura, a un periodo anterior al descubrimiento de la lectura, y apela a lo que tenemos de primitivo. [...] Si queremos hacer lo que debemos, hemos de salir de la caverna.

E. M. Forster, *Aspectos de la novela*

Por supuesto, todo escritor está también interesado en lo que sucede a continuación, desea contárselo al lector, por eso hemos dicho que la historia es el hilo conductor de una novela. Pero el buen escritor presta también atención a otros aspectos. Y esos aspectos empiezan a pensarse y a decidirse en las fases de la ideación y de la planificación; es decir, en las fases de la invención y de la disposición.

3.2 La invención

La invención es, como sabemos, la búsqueda y selección de los materiales temáticos con los que se compondrá la obra. Se corresponde, por tanto, con la búsqueda de argumentos y materiales.

3. La elaboración del texto

La invención de una obra de ficción es un proceso peculiar. Cuando el escritor decide comenzar a trabajar en una obra por lo general ya tiene una idea, quizá todavía tenue y vaporosa, de lo que desea contar. Puede ser que haya un tema que le interese y que desee explorar: el amor, la pérdida, el egoísmo, la infidelidad... Puede ser que tenga una historia que le haya resultado interesante, una historia que le han contado, que ha leído, de la que tiene noticia por algún medio... Por supuesto, también puede ser fruto de una vivencia propia. En otras ocasiones, lo que tiene es un personaje, una personalidad entrevista sobre la que desea averiguar más. El escritor es el primero en preguntarse «¿y luego?».

Es conocido el modo en que la idea primera de *El ruido y la furia* se le apareció a William Faulkner gracias a ver las braguitas manchadas de una niña.

Empezó con una imagen mental. Al principio no era consciente de que tenía valor simbólico. Era la imagen de una niña sentada en lo alto de un peral con las bragas manchadas de barro. Desde allí, a través de una ventana, veía el funeral de su abuela y lo que estaban haciendo abajo sus hermanos.

También el germen de *El barón rampante* de Italo Calvino es el desarrollo de una imagen:

Un chico se encarama a un árbol, trepa por las ramas, pasa de una planta a otra, decide no bajar nunca más. El autor de este libro no ha hecho sino desarrollar esta sencilla imagen y llevarlas hasta sus últimas consecuencias.

Para Nadine Gordimer la semilla fue el personaje de Rosa, la protagonista de *La hija de Burger*:

Sé que pasé muchos años fascinada por el personaje de Rosa. Fue como si hubiera detectado el secreto de una vida y lo estuviera sobrevolando en círculos concéntricos, acercándome más y más a él.

Y para E. M. Forster lo fue vislumbrar un acontecimiento decisivo que formaba parte de la historia (el origen del conflicto):

Quando comencé *Pasaje a la India* sabía que algo importante pasaba en las cuevas de Marabar, y que eso ocupaba un lugar decisivo en la novela, aunque ignoraba qué sería.

Esas ideas o visiones primeras son solo el embrión de la historia. El escritor necesita mucho trabajo para darles forma, contexto, para hacerlas crecer y madurar. Y ese trabajo comienza con la fase de la invención.

Tanto para concebir esas ideas germinales como para alentarlas y desarrollarlas el escritor necesitará hacer gala de tres cualidades en esta primera fase de la ideación de la obra: imaginación, capacidad de selección y capacidad crítica.

La imaginación tiene que ver con la capacidad que tenemos de atesorar imágenes (vistas, referidas por otros, soñadas...). En *El camino del artista*, Julia Cameron dice: «El arte es un sistema que se nutre de imágenes». La imaginación no es, por tanto, un almacén lleno de ideas valiosas del que solo algunas personas bendecidas por la suerte (¿por las musas?) conocen el camino y al que acuden para hacer acopio en él de temas o argumentos. O, mejor dicho, sí es un almacén, pero es un almacén que el propio artista, el propio escritor, se encarga de abastecer.

En *Cartas a un joven novelista*, Mario Vargas Llosa lo expresa así:

[...] El asunto sobre el que me interroga: «¿De dónde salen las historias que cuentan las novelas?», «¿Cómo se le ocurren los temas a un novelista?», me sigue intrigando, después de haber escrito buen número de ficciones, tanto como en los albores de mi aprendizaje literario.

Tengo una respuesta, que deberá ser muy matizada para no resultar una pura falacia. La raíz de todas las historias es la experiencia de quien las inventa, lo vivido es la fuente que irriga las ficciones. Esto no significa, desde luego, que una novela sea siempre una biografía disimulada de su autor; más bien que en toda ficción, aun en la de imaginación más libérrima, es posible rastrear un punto de partida, una semilla íntima, visceralmente ligado a una

suma de vivencias de quien la fraguó. Me atrevo a sostener que no hay excepciones a esta regla y que, por lo tanto, la invención químicamente pura no existe en el dominio literario. Que todas las ficciones son arquitecturas levantadas por la fantasía y la artesanía sobre ciertos hechos, personas, circunstancias, que marcaron la memoria del escritor y pusieron en movimiento su fantasía creadora, la que, a partir de aquella simiente, fue erigiendo todo un mundo, tan rico y múltiple que a veces resulta casi imposible (y a veces sin casi) reconocer en él aquel material autobiográfico que fue su rudimento, y que es, en cierta forma, el secreto nexo de toda ficción con su anverso y antípoda: la realidad real.

La imaginación es, por tanto, la capacidad del escritor para acopiar «imágenes»: vivencias, datos, recuerdos, conocimientos, experiencias... tanto propios como ajenos; de cotejarlos, contrastarlos y ponerlos en relación. Ese cúmulo de materiales se va decantando, como por destilación, hasta que de él surge de manera a veces consciente, a veces inconsciente, la idea para la obra.

Por supuesto, esos materiales que el escritor almacena y acumula a lo largo de toda su experiencia vital no servirán únicamente de germen para sus obras, sino que también darán sustento a diversos aspectos de esta: personajes, paisajes, episodios... surgirán de las bien aprovisionadas salas del almacén de su imaginación. Como apunta Vargas Llosa, «la invención químicamente pura no existe en el dominio literario».

Pero de los muchos materiales que se amontonan en ese almacén que hemos dicho que es la imaginación del escritor, este debe discriminar aquellos que son más interesantes, válidos o adecuados. De ahí que durante la fase de invención sea imprescindible hacer uso de cierta capacidad de selección.

El escritor debe ser capaz de distinguir cuáles de esas ideas que vislumbra tienen un verdadero interés; no interés para un posible lector (aunque también es algo a tener en cuenta), sino interés para él: escribir es una tarea ardua que requiere de mucho tiempo, dedicación y sacrificio, así que es mejor estar seguros de que esa idea que se nos aparece en un primer momento nos apela y desearemos trabajar en ella en los meses o años venideros.

Al respecto de la necesidad de seleccionar, James Salter cita a Evelyn Waugh:

El material en bruto es el cúmulo de todo lo que has visto, oído o sentido en tu vida, y debes examinar ese inmenso montón de escoria humeante que es la experiencia, medio sofocado por los vapores y el polvo, rascando y escarbando hasta encontrar entre los descartes unos pocos objetos de valor. Entonces hay que ensamblar esos fragmentos deslucidos y abollados, pulirlos, ordenarlos y tratar de disponerlos de un modo coherente y significativo. No se trata de llenar a la brava un bidón de basura y luego vaciarlo de nuevo.

De igual manera, el autor debe ser capaz de distinguir si algunas de las opciones de desarrollo que se le ocurren para esa idea tienen verdadero atractivo, si tienen posibilidades de convertirse en una obra interesante, si son las mejores alternativas a las que puede recurrir. En todo momento ha de ser honesto y continuar la búsqueda si considera que no va bien encaminado.

Para esto último es imprescindible la capacidad crítica. El escritor debe poder discriminar si sus ideas son realmente válidas e interesantes, si merece la pena esforzarse por convertirlas en una obra literaria. Si considera que lo son, todavía debe valorar dos cosas más.

En primer lugar, debe ser capaz de juzgar los diversos modos en que esa idea podrá materializarse en un texto. Recordemos las palabras de James Salter: el autor debe poder valorar la extensión que podría alcanzar la obra: ¿será una novela o un relato?; ¿debería escribirse con párrafos largos o cortos?; ¿quién será el narrador?; ¿tendrá un hilo conductor?

Pero, además, el escritor también debe examinar con talante crítico su propia capacidad para representar esa idea de manera adecuada. Es decir, tiene que haber una correlación entre la idea y el modo en que debería ser contada, y la competencia del escritor para hacerlo.

Edith Wharton comparó esa correlación con la capacidad que tendría una persona —el escritor— para explotar una mina de oro —la idea—. No importa que seamos los dueños de la mina: si no poseemos la maquinaria para explotarla no podremos sacar nada de ella.

De veinte temas que pueden tentar a la imaginación (temas que uno se ve a sí mismo tratando de manera tan maravillosa... ¡Ay, si nosotros fuéramos Mérimée o Maupassant, o Conrad o el señor Kipling!) tal vez no haya más que uno «adecuado» para la pluma de ese ser limitado que somos. Y aprender a renunciar a los otros es el primer paso para construir bien ese «uno» especial.

Edith Wharton, *Escribir ficción*

El momento de la invención será, por tanto, el momento de pensar a rasgos generales historia y personajes, pero, sobre todo, de explorar el tema y el conflicto.

Puede suceder que el escritor esté interesado en un tema concreto e imagine, a partir de él, la historia que lo ilustrará. Pero es más frecuente que suceda al revés: el escritor tiene un atisbo de la historia y de sus personajes y, a partir de ellos, explora los temas que dicha historia contiene como una manera de comprender cuál es el conflicto y cómo se puede desarrollar este.

Aunque a menudo no se le presta la debida atención, pensar detenidamente sobre el tema de la historia y desarrollarlo con cuidado es uno de los factores que asegura la escritura de obras tanto complejas como persuasivas. Es conocer bien el tema y sus connotaciones lo que permite después incluir matices que enriquezcan la narración.

Acerca del tema, Vargas Llosa considera que no es el escritor quien elige sus temas, sino que son los temas quienes eligen al escritor:

Me atrevo a ir algo más lejos respecto a los temas de la ficción. El novelista no elige sus temas; es elegido por ellos. Escribe sobre ciertos asuntos porque le ocurrieron ciertas cosas. [...] Mi impresión es que la vida —palabra grande, ya lo sé— le inflige los temas a través de ciertas experiencias que dejan una marca en su conciencia o subconciencia, y que luego lo acosan para que se libere de ellas tornándolas historias. Apenas si es necesario buscar ejemplos de la manera como los temas se les imponen a los escritores a través de lo vivido, porque todos los testimonios suelen coincidir

en este punto: esa historia, ese personaje, esa situación, esa intriga me persiguió, obsesionó, como una exigencia venida de lo más íntimo de mi personalidad, y debí escribirla para librarme de ella.

Mario Vargas Llosa, *Cartas a un joven novelista*

George Orwell completa esta idea en su ensayo *Por qué escribo*. El autor británico considera que los temas que elige un escritor están también determinados por la época en que vive. Sin duda, esto tiene sentido: el escritor es hijo de su tiempo y es lógico que le interesen aquellos asuntos que preocupan a la sociedad en que vive. Esto no invalida la idea de Vargas Llosa: viviendo en la sociedad de su época es como al escritor le suceden esas experiencias que «dejan una marca en su conciencia o subconciencia» y de las que luego necesita liberarse «tornándolas historias».

Pero, dice Orwell, antes de comenzar a escribir el autor «habrá adquirido una actitud emotiva de la que nunca se librará por completo». Esa actitud emotiva, que en gran medida dará el tono de la narración (humorístico, cáustico, crítico, severo, nostálgico...) se habrá ido cocinando poco a poco, pero se volverá consciente durante la fase de la invención.

Por último, y de acuerdo con Javier Aparicio Maydeu, el modo en que los escritores se mueven en el marco de la tradición literaria también afectará a sus temas. Según Aparicio Maydeu, los autores «interpretan, reescriben, releen, valoran, reinterpretan, aluden, parodian, contradicen, malinterpretan, infravaloran, exaltan, desmitifican, se refieren, critican, copian, imitan a los autores que la conforman, con independencia de lenguas, nacionalidades y disciplinas». Un tema o una historia que formen parte de la tradición literaria pueden ser reinterpretados, parodiados o imitados por las nuevas generaciones de autores. Así lo hizo, por ejemplo, James Joyce en *Ulises*, para cuya escritura tuvo como guía y base a la *Odisea*.

Así pues, en resumen, durante la fase de la invención el escritor estudia y conoce la historia que desea contar, reflexionando sobre ella y sus diferentes elementos: argumento, temas, personajes, conflicto, etc. Es como si, en este proceso, se dedicase a sacar de la niebla la obra, todavía amorfa y sin montar. Como si

entrase en una casa desconocida a oscuras y fuese alumbrando con el haz de una linterna las distintas estancias de esa casa, conociendo su disposición poco a poco.

Para llevar a cabo esa labor de ovillar la madeja, volver claras sus entrevisiones y convertir la historia en algo más completo y ordenado, el escritor puede recurrir en este punto a responder a un conjunto de preguntas arquetípicas: quién, qué, cuándo, dónde y por qué.

Seguramente ya conozcas esta manera de interrogarse sobre los elementos principales de una historia que se quiere contar: es una técnica popularizada por el periodismo conocida como «las cinco uves dobles» (por la inicial de las preguntas formuladas en inglés: *who, what, when, where, why*). Sin embargo, esta sencilla batería de preguntas ya fue establecida por Aristóteles en el siglo IV a. C. Más tarde, el retórico del siglo XII Mateo de Vendôme ampliaría las preguntas a siete: quién, qué, ayudado por quién, dónde, por qué, de qué manera y cuándo.

La respuesta a varias de estas preguntas ayudará a identificar al protagonista (*quién*) y a los personajes secundarios: *ayudado por quién* (que podría formularse en el sentido opuesto: entorpecido por quién). Otras atañen a lo que sucede, a las acciones: *qué, por qué y de qué manera*; reparemos en que una de estas preguntas atañe a la causalidad; por qué ocurre. Por último, algunas de estas preguntas se refieren al contexto de la historia: *dónde y cuándo*.

Responder a estas preguntas es una manera eficaz de arrojar luz sobre la historia que se quiere contar y dará como resultado un esbozo básico de esta. En un primer momento la historia surgiría en su orden lógico cronológico: sucede esto y a continuación esto otro, en una secuencia temporal de acontecimientos que llevan desde el inicio hasta el desenlace. Conocer la historia en su orden temporal es indispensable, recordemos que E.M. Forster señalaba que la historia es el hilo conductor de una narración. No podemos escribir una obra literaria sin conocer el orden en que suceden los acontecimientos que esta narra.

Pero recordemos también que Forster decía que la historia es «el organismo literario más primitivo y más elemental». ¿Por qué? Porque al referirse solo al orden cronológico de los acontecimientos, la historia apela exclusivamente a

nuestra curiosidad. Es la curiosidad la que nos hace plantearnos la pregunta «¿y luego?», ¿qué sucede a continuación? Sin embargo, leer pendientes tan solo del «¿y luego?» es la forma más básica de leer.

Guiado por el «¿y luego?» el lector solo será capaz de encontrar un único mérito en una obra literaria: que haya logrado que quiera saber lo que ocurrirá después en todo momento. No es ese un logro menor para una obra, sin duda, pero todos sabemos que la literatura tiene muchos más méritos, que son muchos otros los valores literarios que podemos juzgar cuando leemos.

Entonces, ¿qué podemos hacer para que nuestra obra no apele únicamente a la curiosidad de lector? La respuesta es convertir la *historia* en *trama*.

En la historia, la disposición de los materiales se ajusta, como queda dicho, a un criterio lógico-cronológico; en cambio, en la trama los materiales experimentan una transformación apreciable debido a las alteraciones que el escritor impone deliberadamente en dichos materiales.

Esas alteraciones tendrán que ver en gran medida con modificaciones intencionales del orden cronológico, que también afectarán a la estructura. Y con ellas se logrará que la obra ya no apele únicamente a la curiosidad del lector, sino también a su inteligencia y a su memoria.

En resumen, durante la fase de invención exploraremos la idea, los materiales que, en un principio, nos resultan atractivos para construir con ellos una obra literaria. Al hacerlo, valoraremos si realmente tienen interés para nosotros y nos sentimos espoleados a trabajar con ellos durante una larga temporada; si son aptos para convertirse en literatura; si nosotros tenemos la capacidad para transformar esos materiales en una obra literaria.

Si las respuestas a esas cuestiones son afirmativas, deberemos comenzar a explorar el tema: acción, personajes, tema, conflicto... Responder a las siete preguntas *quién, qué, ayudado por quién, dónde, por qué, de qué manera y cuándo* nos ayudará a concretar aún más los aspectos básicos de la historia.

Pero una vez tenemos la historia en su orden cronológico, toca comenzar a trabajar en su forma, en la trama. Ese trabajo corresponde a la disposición.

3.3 La disposición

La disposición, como sabemos, es la estructuración y distribución de los materiales temáticos previamente seleccionados en la invención. Durante la disposición se creará el esquema para convertir las ideas y temas sobre los que se reflexionó durante la invención en una narración coherente, eficaz y persuasiva.

Es decir, se trata de «ordenar» los materiales explorados durante la invención de un modo que resulte tanto interesante como persuasivo. Esa ordenación afectará fundamentalmente a dos aspectos: la estructura y la cronología; si bien estos dos aspectos se relacionan con muchos otros de los elementos que constituyen una narración, como los personajes, el narrador o la dosificación de la información.

Comenzaremos hablando de la estructura.

3.3.1 La estructura

Todo texto, también un texto literario, debe tener una estructura que lo sostenga y le dé coherencia. La estructura permitirá además establecer relaciones entre sus partes, lo que reforzará la impresión de cohesión, de algo estéticamente compacto.

En narrativa, la estructura arquetípica es aquella que divide la obra en tres partes: planteamiento, desarrollo y desenlace. Esta estructura, sencilla pero efectiva, subyace en la totalidad de las obras que leemos porque permite hacer una introducción que da paso a la exposición de los aspectos fundamentales de la historia y plantear por último los acontecimientos que la culminan.

En primer lugar, en el planteamiento se realiza la introducción de la historia. Para ello, se presenta al personaje y se da el contexto en el que este se mueve, exponiendo así la situación de partida.

3. La elaboración del texto

El desarrollo es la parte más significativa de cualquier narración. En él se cuenta el progreso de la situación que se ha propuesto durante el planteamiento.

Por último, en el desenlace se presenta la resolución de la situación que se planteó en el inicio y que ha progresado a lo largo del desarrollo.

Durante la disposición, por tanto, el escritor debe también estudiar cómo adaptará a dicha estructura la historia que quiere contar, para asegurarse así tanto su coherencia como su fluidez. Para hacerlo debe tener en cuenta otros varios factores y elementos que forman parte de la obra literaria y que intervienen de manera decisiva en su estructuración.

Lo primero que se debe tener en cuenta es que la narración no se divide a partes iguales en esos tres segmentos: es decir, planteamiento, desarrollo y desenlace no ocupan cada uno un tercio de la historia. La división orientativa de las tres partes estructurales del texto narrativo viene a ser la siguiente: el planteamiento ocuparía un veinticinco por ciento de la extensión total de la obra, el desarrollo un cincuenta por ciento y el desenlace el veinticinco por ciento restante.

Si esto es así es porque cada una de estas partes no tiene igual importancia, y no la tiene debido a un elemento fundamental que interviene en cada una de ellas: el conflicto.

El conflicto es la fuerza motriz que impulsa la historia, la energía que la impulsa hacia adelante. El conflicto viene dado por algo que se opone al protagonista; puede tratarse de otro personaje, una circunstancia externa o una condición interna. Se trate de lo que se trate, es algo a lo que el personaje se enfrentará y tratará de superar.

El conflicto, por tanto, incide de un modo distinto en cada una de las tres partes estructurales. En el planteamiento el conflicto todavía no ha hecho su aparición (o tan solo comienza a hacerlo); tan solo presentará cómo es «el estado normal» de las cosas para el protagonista, por eso es justamente este el momento apropiado para presentar al personaje y sus circunstancias vitales.

3. La elaboración del texto

En el desarrollo, el conflicto ya ha entrado en acción y las fuerzas negativas que lo integran, sean cuales sean, no cesan de acometer al protagonista, que debe poner en juego todos sus recursos o desarrollar otros nuevos para hacerles frente.

En el desenlace, las fuerzas del conflicto van amainando. El protagonista ha aprendido a gestionar la situación o bien se ha rendido a ella, de manera que la acción finaliza dejando al personaje en una situación distinta, bien porque ha logrado superar el conflicto, bien porque ha aprendido a convivir con las nuevas circunstancias.

Dada la importancia del conflicto y su papel como motor de la acción, es comprensible que la parte en que esgrime sus fuerzas contra el protagonista sea la parte más significativa del texto y, por ende, la que más espacio ocupe dentro de su estructura. Si bien esto no significa que planteamiento y desenlace no tengan relevancia y pueda descuidarse en ellos su potencial persuasivo.

El conflicto, además, actúa como eslabón que unirá las tres partes estructurales del texto, logrando así darles cohesión y haciendo que la historia fluya de una parte a otra. Esto se consigue a través de los puntos de giro.

En la configuración interna de una obra literaria puede haber varios puntos de giro, pero siempre hay dos que destacan por articular el paso de un segmento a otro de la estructura: son los que enlazan el planteamiento con el desarrollo y el desarrollo con el desenlace, respectivamente.

Al primero de ellos le llamamos elemento detonador, o elemento desencadenante, porque con él hace su aparición el conflicto. Es, por tanto, el que desencadena la acción. El planteamiento, como sabemos, actúa como una especie de introducción: presenta al personaje y da su contexto; es decir, expone cuál es la situación antes de que el conflicto haga aparición; conocemos al personaje en su cotidianidad (sea esta buena o mala).

El elemento detonador se relaciona directamente con el conflicto, es una de sus caras. Por eso durante la fase de la invención el escritor debe explorar muy bien el conflicto: para determinar, entre otras cosas, cuál de sus vértices puede actuar mejor como elemento detonador. Se trata de encontrar el componente

3. La elaboración del texto

del conflicto que sirva mejor para presentarlo, actuar como bisagra entre planteamiento y desarrollo, y resultar interesante para el lector y persuadirlo para que siga leyendo.

Así pues, hacia el final del primer segmento, es decir, del planteamiento, irrumpe el conflicto por medio del elemento detonador y con él la «normalidad» del personaje llega a su fin. Comienza entonces el desarrollo.

En el desarrollo las fuerzas del conflicto arrecian y toman la forma de diferentes situaciones que el protagonista tendrá que afrontar. Dentro del desarrollo puede haber diversos puntos de giro que vayan «empujando» la acción hacia adelante y poniendo en jaque el personaje, obligándolo por el camino a cambiar para completar su arco dramático.

Pero hacia el final del desarrollo habrá de nuevo un punto de giro más marcado que será el que sirva de puente entre desarrollo y desenlace: el clímax.

El clímax es el punto álgido de la historia: el conflicto alcanza toda su potencia llevando al personaje a una situación límite que lo obliga a tomar decisiones determinantes. La toma de esas resoluciones por parte del personaje es la que da lugar al desenlace. Serán las decisiones del personaje y las acciones que lleve a cabo para ponerlas en práctica las que harán que el conflicto vaya amainando hasta el final de la obra.

Estos son los mimbres básicos con los que se confecciona la armazón de un texto literario. Su disposición no es siempre igual, pues escribir es una artesanía que da lugar a piezas únicas, en las que siempre se reconoce la mano de su autor, no un proceso industrial sujeto a patrones fijos que produce objetos en serie. La idea es que, durante la fase de la disposición, el autor decida cómo adaptar la estructura básica en tres partes a la historia sobre la que ha reflexionado en la fase de invención, atendiendo a aspectos como el tema y el conflicto.

También durante la disposición el autor deberá valorar si quiere usar otras estructuras complementarias.

Hemos dicho que la estructura que divide la historia en planteamiento, desarrollo y desenlace sostiene, con las variaciones propias de cada texto, todas las narraciones que conocemos. Pero esta estructura interna soporta otro tipo de configuraciones más evidentes, más fácilmente perceptibles para el lector. La más obvia es la que divide la obra en capítulos.

En el momento de la disposición se pueden tomar algunas decisiones sobre los capítulos. Si bien estos no tienen por qué tener una extensión fija u homogénea, sí conviene pensar qué le conviene más a nuestra obra. ¿Quizá unos capítulos largos, que reflejen el desarrollo moroso de una trama psicológica?; ¿o unos capítulos cortos, que impriman ritmo a una trama de acción?

Además, hay otras estructuras peculiares que pueden encajar bien en nuestro texto según su naturaleza: tramas paralelas, viaje del héroe, las cajas chinas, vasos comunicantes, narración enmarcada... Incluso puedes crear tu propia estructura, a la medida de tu tema y de tu historia. Así lo hicieron, por ejemplo, Julio Cortázar en *Rayuela* y George Perec en *La vida instrucciones de uso*.

Julio Cortázar dividió *Rayuela* en tres partes claras, tituladas «Del lado de allá», «Del lado de acá» y «De otros lados». Pero a esa estructura básica, el autor añadió una más compleja que, de hecho, convierte al lector en una suerte de editor del texto. La novela puede ser leída de una manera convencional, comenzando por el primer capítulo y avanzando en orden hasta el último. Pero también puede ser leída en un orden «desordenado» propuesto por el autor. Para ello, al comienzo del libro hay un «Tablero de dirección» en el que el propio Cortázar advierte:

Tablero de dirección

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a elegir una de las dos posibilidades siguientes :

El primer libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra Fin. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 - 1 - 2 - 116 - 3 - 84 - 4 - 71 - 5 - 81 - 74 - 6 - 7 - 8 - 93 - 68
9 - 104 - 10 - 65 - 11 - 136 - 12 - 106 - 13 - 115 - 14 - 114 - 117
15 - 120 - 16 - 137 - 17 - 97 - 18 - 153 - 19 - 90 - 20 - 126 - 21
79 - 22 - 62 - 23 - 124 - 128 - 24 - 134 - 25 - 141 - 60 - 26 - 109
27 - 28 - 130 - 151 - 152 - 143 - 100 - 76 - 101 - 144 - 92 - 103
108 - 64 - 155 - 123 - 145 - 122 - 112 - 154 - 85 - 150 - 95 - 146
29 - 107 - 113 - 30 - 57 - 70 - 147 - 31 - 32 - 132 - 61 - 33 - 67
83 - 142 - 34 - 87 - 105 - 96 - 94 - 91 - 82 - 99 - 35 - 121 - 36
37 - 98 - 38 - 39 - 86 - 78 - 40 - 59 - 41 - 148 - 42 - 75 - 43 - 125
44 - 102 - 45 - 80 - 46 - 47 - 110 - 48 - 111 - 49 - 118 - 50 - 119
51 - 69 - 52 - 89 - 53 - 66 - 149 - 54 - 129 - 139 - 133 - 140
138 - 127 - 56 - 135 - 63 - 88 - 72 - 77 - 131 - 58 - 131

Con objeto de facilitar la rápida ubicación de los capítulos, la numeración se va repitiendo en lo alto de las páginas correspondientes a cada uno de ellos.

Por su parte, George Perec planificó una estructura muy compleja para su novela *La vida instrucciones de uso*. En este caso, el lector no puede apreciar esa estructura a simple vista, como sucede en *Rayuela*, pues la novela avanza en un orden secuencial. Pero Perec dedicó casi una década a idear y disponer la forma de su novela y le gustaba explicar sus complejidades.

George Perec formaba parte del grupo Oulipo (siglas de *Ouvroir de littérature potentielle*, «Taller de literatura potencial»). Este grupo abogaba por autoimponerse, a la hora de escribir, una serie de restricciones para potenciar su creatividad, restricciones que pueden ser lingüísticas, estilísticas o incluso matemáticas. En *La vida instrucciones de uso*, Perec usó varias de estas restricciones.

La novela cuenta las vidas de los habitantes de un edificio de París. Debemos imaginar ese edificio como si se tratara de una casa de muñecas a la que se le puede retirar la fachada para dejar a la vista las habitaciones; al retirar la fachada, queda a la vista una cuadrícula de 10 × 10, lo que da un total de cien casillas, es decir, de cien habitaciones. Perec prescinde de la casilla de

la esquina inferior izquierda: quedan entonces 99 casillas-habitaciones que se corresponden con los 99 capítulos que tiene la novela. Como queda dicho, cada una de esas casillas se corresponde con una habitación, pero las viviendas del inmueble de Perec pueden estar compuestas por varias de esas habitaciones.

Ese es el plano básico de la novela. Sobre él, Perec idea una forma para disponer el orden de los capítulos. Para ello, se sitúa en el centro del casillero y se desplaza por él imitando el movimiento del caballo del ajedrez, hasta pasar por las 99 casillas. Esto significa que no recorre todas las estancias de cada vivienda en capítulos consecutivos, sino que visita las diversas habitaciones de una misma vivienda en capítulos separados.

Por si no fuera suficiente, el autor se impuso cuarenta y dos restricciones complementarias que afectaban a cada una de las casillas del tablero.

De manera que el trabajo de invención y disposición al que se entregó George Perec fue exquisitamente complejo. Sin necesidad de llegar a esos extremos, nos invita a reflexionar sobre la necesidad de dedicar tiempo y atención a esta parte de la composición de la obra.

3.3.2 La cronología

Hemos dicho que, tras el trabajo de ideación, el escritor tendrá una imagen bastante clara de la historia, es decir, de la secuencia de acciones dispuestas en orden cronológico. Sucede una cosa y a continuación, otra. Pero también hemos dicho que esa es la forma más básica, más elemental, de disponer una historia.

Para darle mayor interés a la narración, el escritor puede jugar con el tiempo, «desordenándolo» para crear efectos que cautiven el interés del lector. Como explica E. M. Forster, al desordenar la cronología, la narración ya no apela únicamente a la curiosidad del lector, sino también a su inteligencia y su memoria. A su memoria porque necesita recordar toda la información que ya se le ha presentado; y a su inteligencia porque necesita tomar esas piezas de información y reordenarlas para comprender cuál fue la sucesión de los hechos y el sentido que estos albergan.

Kurt Spang explica:

La disposición contribuye, por tanto, a la eficacia persuasiva del texto; el escritor se esmera en ordenarlo de tal forma que asegure el mayor grado de persuasión. Es sobre todo en esta segunda fase cuando entran en función dos principios regulativos de ordenación: el orden natural (*ordo naturalis*) y el orden artificial (*ordo artificialis*); el primer modo dispone los elementos de acuerdo con cómo se presentan en la realidad y el segundo introduciendo una secuencia lógica y / o cronológicamente artificial u omitiendo una de las partes del discurso.

Como los receptores, por naturaleza, tienden a reestablecer el orden natural de los acontecimientos, el orden artificial llama la atención, exige colaboración mental, agudiza el interés y puede contrarrestar el aburrimiento; sin embargo, si no se usa con la suficiente habilidad también es proclive a confundir y, por consiguiente, a disminuir la credibilidad de lo expuesto.

Kurt Spang, *Persuasión. Fundamentos de retórica*

Podría decirse que en narrativa es el orden artificial el que se impone, en realidad, de manera natural. Uno de los rasgos característicos del texto literario, uno de los aspectos que contribuye a diferenciarlo de otro tipo de textos es, justamente, el hecho de que las piezas de información que lo componen no se suelen presentar de manera ordenada cronológicamente, sino que responden a la intención del autor de disponerlas de un modo que potencie su significado. A esa ordenación artificial de los materiales es a lo que denominamos *trama*.

Hay diferentes recursos que sirven para crear ese orden artificial característico del texto literario: jugar con distintos tipos de inicio e incorporar anacronías.

a) Tipos de inicios

El primero tiene que ver con los distintos momentos temporales en que puede comenzar a narrarse la acción. Podemos comenzar a contar la historia desde su principio, desde alguna parte de su desarrollo o desde su final. A esos tres tipos de comienzo se los conoce como inicio *ab ovo*, inicio *in medias res* e inicio *in extrema res*. Seguro que los conoces ya, pero repasémoslos brevemente.

- Inicio *ab ovo*

El inicio *ab ovo* es aquel en que la acción seguirá, en su comienzo, un orden cronológico. Comienza a contarse desde su primer acontecimiento.

Esto no quiere decir que la historia deba remontarse a sus primeros orígenes (por ejemplo, el nacimiento o infancia del protagonista), sino que comienza con el primer hecho de su secuencia temporal.

Por ejemplo, en la novela de Fiódor M. Dostoievski *El eterno marido*, la acción comienza a narrarse en el momento en que Alekséi Ivánovich Velchanínov, el protagonista, se encuentra con Trusotski, un viejo amigo, de cuya mujer Velchanínov fue amante una década antes. El reencuentro entre los dos antiguos amigos es la primera de la secuencia de acciones que contará lo que ese encuentro remueve en la vida de los dos personajes.

Subrayemos la idea de que, con el inicio *ab ovo*, la acción sigue un orden cronológico solo en su comienzo: después pueden darse en ella otras alteraciones del tiempo. Aunque es frecuente que cuando se elige este tipo de comienzo la acción se desarrolle en un orden temporal lógico.

- Inicio *in medias res*

El inicio *in medias res* es la manera más habitual de componer un texto narrativo. En él la acción comienza a contarse desde un hecho situado en algún punto de lo que sería su desarrollo. A partir de ahí, la acción retrocederá para mostrar sus hechos primeros y seguirá adelante en un orden más o menos cronológico hasta su final (aunque, de nuevo, pueden introducirse otras alteraciones temporales).

Ese es el tipo de comienzo elegido por Agustín Gómez Arcos para su novela *El hombre arrodillado*. Veamos sus primeros párrafos:

La capital es una ciudad moderna, abierta a Europa; por eso, el viajero recién llegado podría extrañarse al verlo de rodillas bajo un sesudo cedro, personaje insólito entre la profusión de viandantes que circulan por la acera. No está haciendo teatro al aire libre, fascinante actividad. No es actor. Ni mimo. Ni malabarista. No lleva sombrero de copa de donde sacar palomas o conejos. No lanza resplandecientes lenguas de fuego de litúrgicos colores para iluminar el nacimiento de la noche. Practica la mendicidad. Así lo atestigua su cartel. Aunque con el tiempo se ha convencido de que nadie va a leer su desesperado mensaje escrito en mayúsculas, el texto le evita pronunciar en voz alta las palabras vergonzantes: «Tengo hambre. Deme algo. Dios se lo pague». El silencio del cartel dice: «HERMANOS, NO TENGO TRABAJO - MADRE, MUJER E HIJO ESTÁN EN EL PUEBLO - POR NECESIDAD ME ARRODILLO ANTE USTEDES PIDO LIMOSNA - GRACIAS». Escrito está. Quien quiera, que lo lea.

El hombre arrodillado cuenta la historia de un hombre joven, fuerte, que se ha visto abocado a pedir limosna en las calles de Madrid. El comienzo de la novela nos lo muestra arrodillado, mendicante: ha escrito un cartel que exponga las súplicas que él mismo se avergüenza de expresar de viva voz. Desde ese punto, la historia retrocederá al pasado para mostrarnos las circunstancias que obligaron al hombre a abandonar su lugar de origen y lo llevaron a probar fortuna en la ciudad, pero después avanzará también a partir de ese momento y contará las vicisitudes que afronta el protagonista en Madrid, donde acabará por encontrar un dramático final.

- Inicio *in extrema res*

En el inicio *in extrema res* la acción comienza en un punto muy cercano a su desenlace. Desde ahí retrocederá hasta el principio para avanzar a partir de él en orden cronológico (si bien, una vez más, ese avance no tiene por qué ser lineal y pueden introducirse otras alteraciones temporales).

Intimidad, la novela de Hanif Kureishi, comienza con un inicio *in extrema res*:

Ésta es la noche más triste, porque me marchó y no volveré. Mañana por la mañana, cuando la mujer con la que he convivido durante seis años se haya ido a trabajar en su bicicleta y nuestros hijos estén en el parque jugando con su pelota, meteré unas cuantas cosas en una maleta, saldré discretamente de casa, esperando que nadie me vea, y tomaré el metro para ir al apartamento de Victor. Allí, durante un periodo indeterminado, dormiré en el suelo de la pequeña habitación situada junto a la cocina que amablemente me ha ofrecido. Cada mañana arrastraré el delgado y estrecho colchón hasta el trastero. Guardaré el edredón impregnado de humedad en una caja. Y recolocaré los almohadones en el sofá.

No pienso volver a esta vida. Me resulta imposible. Tal vez debería dejar una nota para decírselo: «Querida Susan: No voy a volver...» [...]

Después de seis años de vida en común, Jay, el protagonista, ha decidido abandonar a su mujer. La narración, en primera persona, comienza la noche antes de su partida: al día siguiente se marchará para siempre. A lo largo de esa noche, Jay dará cuenta de las vicisitudes de su relación de pareja y del fin del amor.

Durante la disposición, el escritor debe valorar cuál de esos inicios se ajusta mejor a la historia que quiere contar, sopesando qué ventajas o inconvenientes aportará cada uno de ellos.

Al hablar de estos tres tipos de comienzo hemos insistido en que, aunque cada uno de ellos sitúa el comienzo de la narración en un punto distinto de la historia (en su comienzo, en su desarrollo y en su desenlace), esa no es la única alteración temporal que la trama puede sufrir. Existen otras modificaciones que el autor puede introducir en la línea cronológica: son las llamadas *anacronías*.

b) Anacronías

Las anacronías consisten en la ruptura del orden cronológico de una narración, al introducir en ella saltos hacia atrás o adelante en la secuencia temporal natural, lógica. Existen, por tanto, dos anacronías, la analepsis y la prolepsis, según se haga retroceder o adelantarse al tiempo.

- Analepsis (o *flashback*)

La analepsis, que seguramente conozcas como *flashback*, propone un retroceso temporal del discurso narrativo. Con ello la historia vuelve hacia atrás para completar la información contando hechos que sucedieron antes del punto en que la narración se encuentra en ese momento.

Como es lógico, si una narración comienza a contarse desde un momento de su desarrollo o de su desenlace (inicio *in medias res* o *in extrema res*) es necesario que el autor pueda volver atrás para mostrar aquello que ha quedado fuera del relato.

La analepsis o *flashback* es un recurso muy habitual en narrativa. La mayoría de los textos literarios lo usan, y de hecho lo hacen a menudo porque es una forma cómoda y eficaz de organizar el flujo de información para darle un determinado sentido, resaltar relaciones de causalidad o jugar con el suspense.

Existen dos tipos de analepsis: internas o externas. Las analepsis externas son aquellas que se remontan a un momento anterior a aquel en el que se inicia la narración; mientras que las internas retroceden el tiempo, pero no van más atrás del instante en que la historia ha comenzado a narrarse.

Tanto Gómez Arcos como Kureishi hacen retroceder la narración para presentarnos lo que sucedió antes del momento en que el narrador comienza a contar. Por ejemplo, en el siguiente fragmento de *Intimidación*, Jay recuerda una visita que él y Susan hicieron a otra pareja, y ese recuerdo le sirve para reflexionar sobre el amor y el matrimonio:

Algunas semanas antes, Susan y yo fuimos a ver a una pareja que llevaba aproximadamente un año casada. Durante el trayecto, yo expuse mi alegre teoría de que la gente se casa cuando toca fondo en su desesperación, que la necesidad de un certificado es un signo inequívoco de un amor atenuado.

Esa noche me percaté de que el marido hacía un gesto peculiar, relajando las muñecas de ambas manos, cuando explicaba algo. Reparé en ello porque era evidente que su mujer detestaba ese gesto. Mientras estábamos allí, incluso le dijo:

—¿No puedes dejar de hacer eso?

En el coche, de regreso a casa, apostamos sobre cuánto podía durar aquel matrimonio. Por primera vez en mucho tiempo nos reímos, y me pregunté qué grado de identificación había en nuestro regocijo.

Hanif Kureishi, *Intimidad*

En esta analepsis interna, se resume la teoría de Jay sobre el matrimonio, que expuso en el trayecto de ida; y se describe el gesto que el marido hace y que, al parecer, enerva a su mujer hasta el punto de que le llama la atención. También se nos cuenta lo que sucede de regreso, cuando Jay y Susan cruzan apuestas sobre cuánto durará ese matrimonio, sintiéndose quizá, hasta cierto punto, identificados. De manera muy breve, Kureishi ha contado una parte del pasado de Jay y Susan, anterior al momento en que Jay empieza a contar; es como si hubiera abierto una ventana que permite ver el pasado.

En el texto literario, esas ventanas pueden abrirse también hacia el futuro. Se hace con la prolepsis.

- Prolepsis

La prolepsis es la anticipación de acontecimientos en la narración que, de acuerdo con la cronología de los sucesos, deberían contarse más tarde.

Como con las analepsis, también podemos distinguir dos tipos de prolepsis: externas e internas. Las primeras son las que se proyectan más allá del momento del final de la historia, mientras que las segundas no rebasan el tiempo que abarca la misma.

3. La elaboración del texto

Las prolepsis son un recurso de uso menos frecuente que las analepsis o *flashbacks*. No solo se usan en menor número de obras, sino que además suelen usarse en escasas ocasiones a lo largo del texto; con frecuencia solo una.

En *La balada del café triste*, Carson McCullers introduce una analepsis interna que nos adelanta que el exmarido de la propietaria del café regresará después de estar en prisión y lo hará para «causar desastres»:

Y lo cierto es que en este pueblo hubo una vez un café. Y esta casa cerrada era distinta de todas las demás, en muchos kilómetros a la redonda. Había mesas con manteles y servilletas de papel, ventiladores, eléctricos con cintas de colores, y se celebraban grandes reuniones los sábados por la noche. La dueña del café era miss Amelia Evans. Pero la persona que más contribuía a éxito y a la animación del local era un jorobado, a quien llamaban «el primo Lymon». Otra persona ligada a la historia del café era el exmarido de miss Amelia, un hombre terrible que regresó al pueblo después de cumplir una larga condena en la cárcel, causó desastres y volvió a seguir su camino. Ha pasado mucho tiempo; el café está cerrado desde entonces, pero todavía se le recuerda.

En general, las anacronías toman la forma de relatos encajados en el relato principal. Como queda dicho, sirven para presentar información sobre el pasado de los personajes (analepsis) o su futuro (prolepsis).

Pero también sirven para subrayar relaciones causales entre los acontecimientos narrados. Por ejemplo, se describe un hecho (consecuencia) y a continuación se usa una analepsis para presentar su causa, que permanece en el pasado.

O bien se usan para generar suspense. Por ejemplo, se adelanta con una prolepsis un hecho del futuro y el lector siente espoleada su curiosidad por saber qué cadena de acontecimientos llevarán hasta allí.

Por eso las anacronías no afectan únicamente a la disposición del texto, a su ordenación, sino que se relacionan también con otros elementos.

Lo hacen, como es obvio, con la dosificación de la información. Mediante el uso de analepsis y prolepsis el autor puede decidir (idealmente en la fase de la disposición) en qué orden irá organizando la información: qué contará antes y qué después para crear efectos de revelación o suspense.

También se relacionan con la construcción de los personajes. Mediante el uso de analepsis o *flashbacks*, el autor puede ir completando la información dada sobre el personaje, introduciendo poco a poco datos sobre su pasado que ayuden a comprender y matizar su personalidad. Y con el uso de prolepsis puede permitir al lector echar una mirada a su futuro y conocer cómo le afectarán los hechos venideros.

Por último, el uso de anacronías también se relaciona directamente con el narrador. Como representante del autor, el narrador parece ser quien organiza el texto; en realidad, y como estamos viendo, las decisiones sobre el orden las toma el escritor durante la fase de la disposición, pero debe hacerlo teniendo siempre en cuenta quién es su narrador y, por tanto, cómo su perspectiva puede afectar a la organización global del texto. Así lo explica Antonio Garrido Domínguez:

En efecto, la orientación imprimida a la narración implica selección y transformación del material de la historia y también jerarquización. El narrador no es un historiador y, por tanto, no está obligado a referir todos los acontecimientos de la vida del personaje sino sólo aquellos realmente relevantes para el punto de vista adoptado. La selección es, pues, un principio fundamental [...].

El principio de selección lleva anejo el de jerarquía (en sentido general y particular), ya que sólo pasan a la trama los elementos más relevantes [...].

Finalmente, en el paso de la historia a la trama se produce una transformación no sólo cuantitativa sino (sobre todo) cualitativa del material. La más importante sin duda afecta al orden de los acontecimientos [...]. Lo único que lo salva de la incoherencia es el carácter integrador del sentido, gracias al cual el lector recompone mentalmente los elementos dispersos de la estructura narrativa. Todo esto implica la sustitución por parte del relato de la cronología

3. La elaboración del texto

por la lógica, el orden basado en la temporalidad por una organización que tiene su base de sustentación en la causalidad; una lógica realmente peculiar artísticamente motivada.

Antonio Garrido Domínguez, *El texto literario*

Concluyamos con la idea que apunta Garrido Domínguez: el narrador no es un historiador y, por tanto, no está obligado a referir todos los acontecimientos de la vida del personaje sino solo aquellos realmente relevantes; solamente pasarán a la trama los elementos más importantes.

Esa labor de selección y jerarquización de los materiales, así como su ordenación (con especial atención a las alteraciones temporales que es posible realizar sobre la línea cronológica) contribuirán a la eficacia persuasiva del texto.

Por eso las fases de ideación y disposición son fundamentales para trabajar el estilo de un texto.

4 La estetización del tema

4. La estetización del tema

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

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

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

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

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

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

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

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

4.1 Explorar el tema

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

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

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

4. La estetización del tema

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

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

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

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

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

4. La estetización del tema

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

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

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

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

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

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

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

4.2 Párrafos y frases

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

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

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

Edith Wharton, *Escribir ficción*

4. La estetización del tema

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

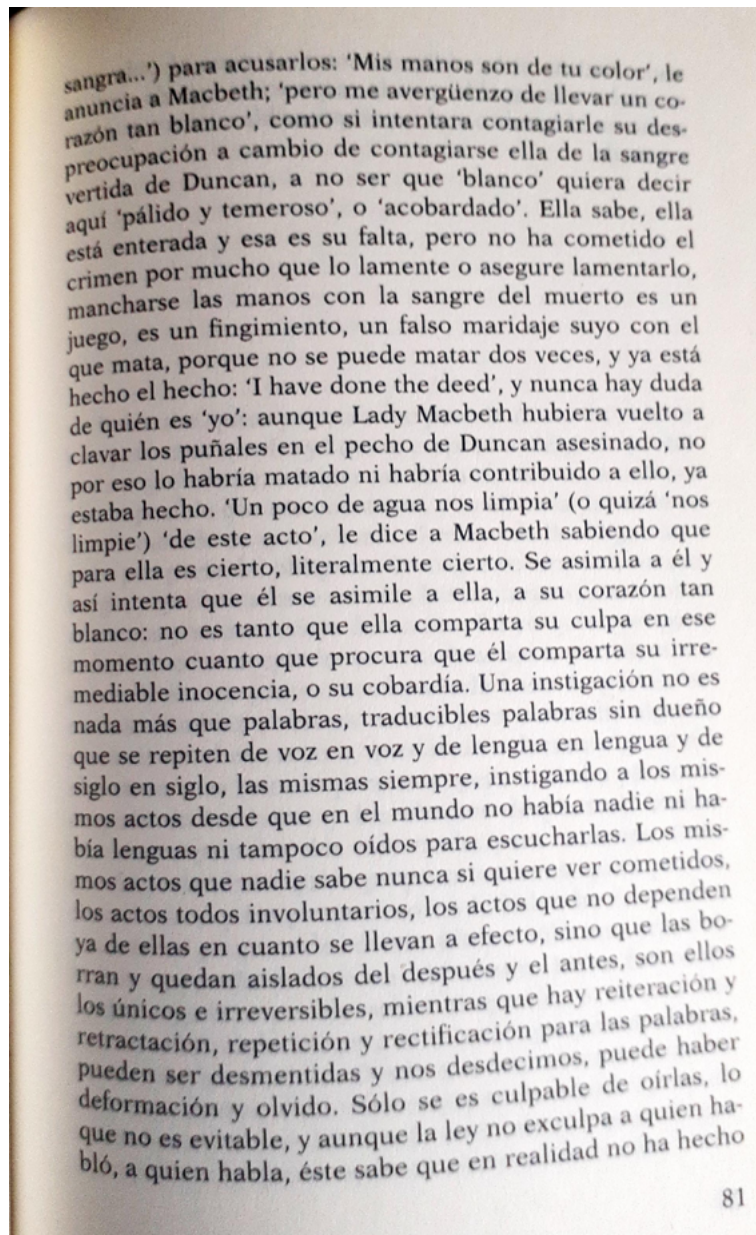
Del mismo modo, el tema nos puede dar una idea preliminar de la extensión de los párrafos y las frases, lo que configurará de manera clara no solo la fisonomía del texto, sino también su estilo.

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

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

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

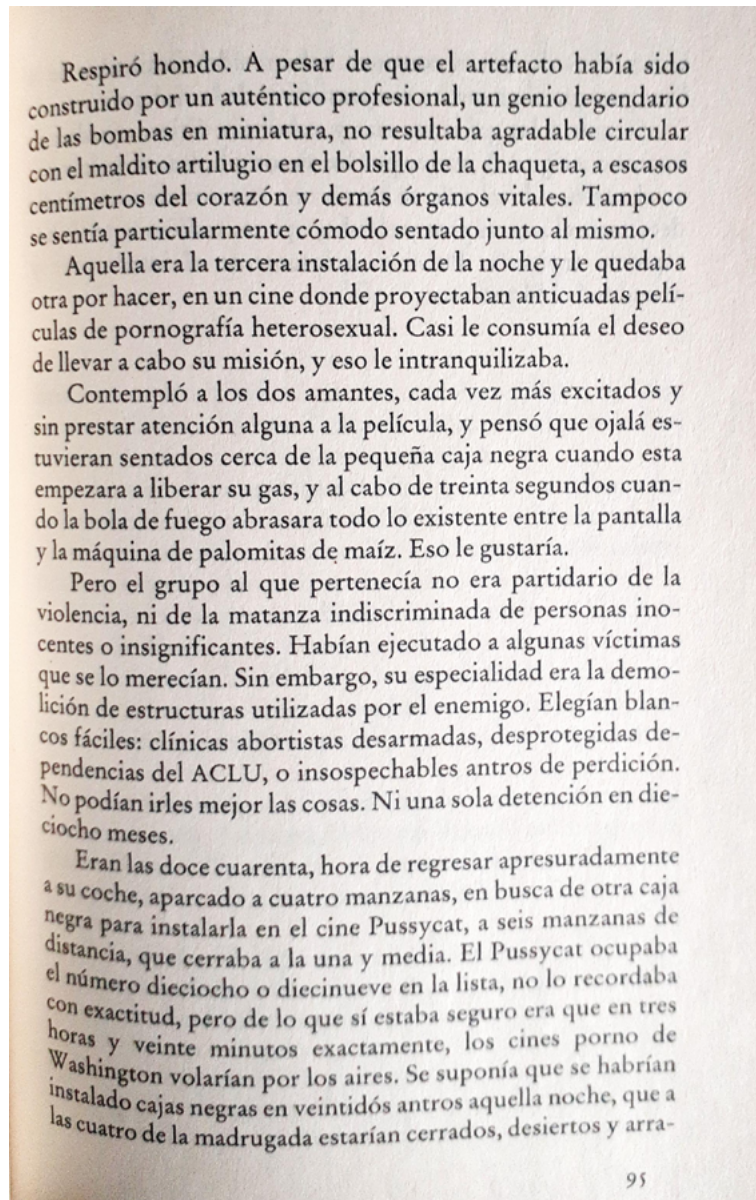
4. La estetización del tema



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

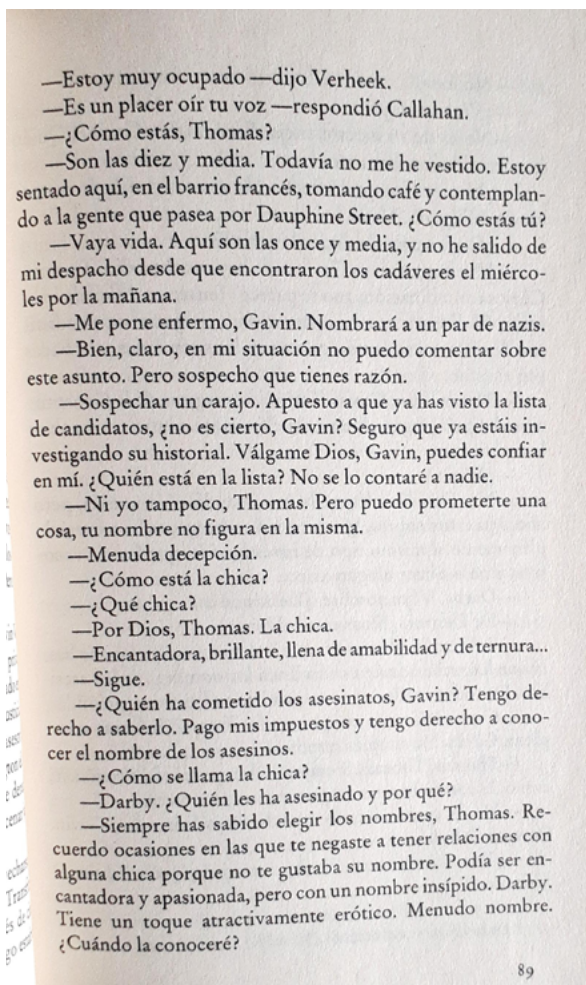
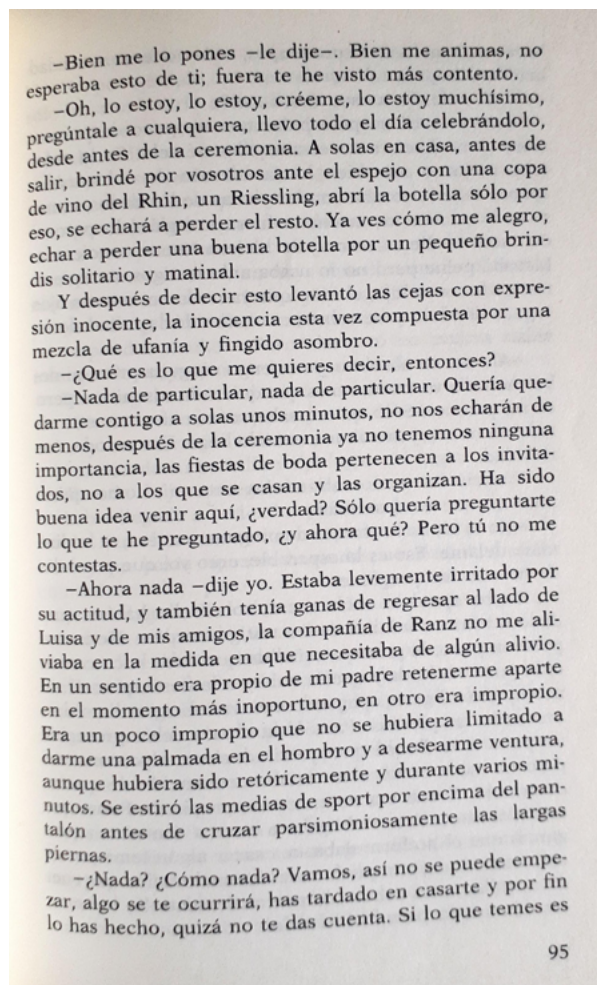
4. La estetización del tema

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



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

4. La estetización del tema



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

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

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

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

Comencemos con un párrafo de Javier Marías:

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

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

4. La estetización del tema

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.3 El tono y el registro

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

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

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

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

4.3.1 El tono

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

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

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

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

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

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

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

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

Antonio Muñoz Molina, *Plenilunio*

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

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

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

Zadie Smith, *Dientes blancos*

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

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

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

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

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

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

4.3.2 El registro

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

4. La estetización del tema

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4. La estetización del tema

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

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

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

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

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

4. La estetización del tema

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4 Las palabras

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

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

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

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

4. La estetización del tema

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

—¡Venga, en marcha!

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

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

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

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

4.5 Figuras de amplificación

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

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

4. La estetización del tema

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

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

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

Kurt Spang, *Persuasión. Fundamentos de retórica*.

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

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

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

4.5.1 Descripciones

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

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

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

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

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

4. La estetización del tema

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

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

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

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

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

4.5.2 Antítesis

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

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

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

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

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

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

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

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

Benito Pérez Galdós, *La familia de León Roch*

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

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

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

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

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

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

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

Mientras que esta otra corresponde a la Granja del Tordo:

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

4.5.3 Digresión

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

5

Estructuración del texto

FORMACIÓN PARA ESCRITORES

SINJANIA

5. Estructuración del texto

Hemos hablado ya de qué es el estilo y de por qué es importante para un escritor, en cuanto le ayuda a ordenar adecuadamente las ideas que quiere transmitir —en forma de historia— y, al tiempo, a hacerlo de una forma persuasiva, que seduzca al lector y lo espolee a continuar leyendo hasta el final.

También hemos visto que una buena escritura es, siempre, la base del estilo. La buena escritura presenta una serie de características o virtudes que le son propias: corrección idiomática, claridad, ornato y decoro.

Hemos repasado igualmente cómo se elabora el texto, atendiendo a las fases de invención y, especialmente, disposición. Esta última nos ayudará a configurar el texto narrativo dándole un orden en función de la cronología de los hechos narrados, que podemos alterar para resaltar su significado o retener la atención del lector. Esa disposición interna del texto, el tiempo del relato, es ya una cuestión de estilo en cuanto colabora a la persuasión del lector.

También hemos reflexionado sobre la importancia de tener claro el tema de nuestra narración, de nuestra historia, porque de él van a depender muchos aspectos del texto en el que esta se va a convertir: la extensión de los párrafos y las frases, su tono y registro, e incluso las palabras que lo compondrán. También vimos ya algunas figuras retóricas que sirven para subrayar el tema y, por ende, el sentido del texto.

Es hora ya, pues, de que comencemos a convertir la historia en texto, de que nos adentremos en la fase de la elocución. Es decir, de la elaboración lingüístico-discursiva de los materiales seleccionados y estructurados durante las fases de la invención y la disposición.

Ha llegado, por tanto, el momento de comenzar a *construir* el texto.

La construcción de un texto implica, como sabemos, la manipulación del lenguaje. Para llevar a cabo esa manipulación de forma efectiva, el escritor necesita dominar tanto los aspectos gramaticales como los aspectos retóricos. Esto es, dominar, por un lado, la corrección idiomática, que asegurará la comprensión del texto; y, por el otro, los recursos retóricos con los que afirmar la fuerza persuasiva de la narración.

Dejemos de momento lo relativo a los recursos retóricos (volveremos sobre ellos más adelante) para centrarnos en la habilidad de concebir y componer un texto como un conjunto comunicativo eficiente. Esa habilidad se desprende en gran medida del conocimiento de las normas gramaticales, pero ese conocimiento no es suficiente. Además de ello, el escritor necesita saber escribir de manera clara, ordenada y sintética, y eso pasa por la correcta ordenación del texto a nivel de párrafos y oraciones.

Comenzaremos hablando de los párrafos.

5.1 Los párrafos

Los párrafos son una de las unidades en que puede dividirse un texto. Hay otras unidades, como las partes o los capítulos, pero afectan más a la concepción estructural de la obra que a la estilística, por eso no nos ocuparemos de ellas.

Un texto está compuesto, entonces, de párrafos. Los párrafos se ordenan dentro de ese texto de forma secuencial y lógica, de acuerdo con una relación temática, jerárquica o temporal.

El diccionario de la Real Academia Española define párrafo como: «Fragmento de un texto en prosa constituido por un conjunto de líneas seguidas y caracterizado por el punto y aparte al final de la última». Esta definición es muy básica, pero nos recuerda una característica fundamental del párrafo: lo cierra un punto y aparte; esas «líneas seguidas» son, naturalmente, oraciones. De manera que ya sabemos que el párrafo se compone de varias oraciones y se cierra por un punto y aparte. Pero el párrafo tiene aún otra característica definitoria y fundamental: las oraciones que lo integran se ordenan secuencialmente y abordan un mismo tema. Cada párrafo desarrolla una idea parcial y concreta de un tema más amplio.

5. Estructuración del texto

La extensión del párrafo es variable, puede estar formado por una o varias frases, y finaliza cuando la idea o tema que se venía desarrollando ya se ha expuesto en su totalidad: si el autor no tiene más que añadir, abre un párrafo nuevo donde desarrollará otra idea. Como queda dicho, las ideas de los párrafos de un texto responden a un mismo tema y se ordenan de manera jerárquica, lógica o cronológica, creando una secuencia. De ese modo la información se dispone de un modo relacional, organizado, coherente y cohesionado, lo que facilita tanto la lectura como la comprensión.

Los párrafos están formados por un número indeterminados de frases. Pueden estar formados por una única frase o por varias. De igual manera, estas frases pueden ser de distintas extensiones: breves, medias o largas.

Pero independientemente del número de frases que integren el párrafo, este siempre se compone de una oración principal y de varias oraciones secundarias. La oración principal constituye el núcleo temático del párrafo y las oraciones secundarias contextualizan y completan la información que proporciona la oración principal.

Las frases que componen el párrafo se organizan también de manera secuencial para asegurar su cohesión interna. Es decir, un párrafo debe poder comprenderse por sí mismo (gracias a las frases que lo integran y la relación entre ellas), al tiempo que debe comprenderse su relación con los párrafos que lo anteceden y lo siguen.

Analicemos unos párrafos extraídos de *El año del pensamiento mágico*, de Joan Didion, para ver en acción todo lo que acabamos de repasar:

Déjenme que intente establecer una cronología.

A Quintana la ingresaron en la UCI del Beth Israel Norte el 25 de diciembre de 2003.

John murió el 30 de diciembre de 2003.

Yo le dije a Quintana que su padre había muerto la mañana del 15 de enero de 2004, en la UCI del Beth Israel Norte, después de que los médicos consiguieran quitarle el tubo del respirador y reducirle la sedación hasta un punto en que ella se pudiera ir despertando gradualmente. El plan no había sido contárselo aquel día. Los médicos habían dicho que se iría despertando de forma

intermitente, al principio de forma únicamente parcial, y que durante varios días solo sería capaz de absorber una cantidad limitada de información. Si se despertaba y me veía a mí, se preguntaría dónde estaba su padre. Gerry, Tony y yo habíamos hablado largo y tendido de aquel tema. Y habíamos decidido que, cuando empezara a despertarse, el único que tenía que estar con ella era Gerry. Así Quintana podría concentrarse en él y en su vida juntos. Era posible que no surgiera la cuestión de su padre. Yo ya la visitaría más adelante, quizá al cabo de unos días. Y entonces se lo podría decir. Cuando tuviera más fuerzas.

En este fragmento podemos apreciar cuatro párrafos: los tres primeros son muy breves, están compuestos por una única oración; el cuarto es un párrafo de extensión media compuesto de diversas frases que tienen a su vez extensiones variadas, unas más cortas, otras más largas.

El tema o información principal de los tres primeros párrafos está claro. El primero nos dice que la narradora, la propia Didion, va a intentar establecer una cronología. El segundo nos da un dato escueto: la fecha en que su hija fue ingresada en la UCI del hospital Beth Israel Norte. El tercero nos proporciona otro dato conciso: la fecha de la muerte de John, el marido de Joan Didion.

El cuarto párrafo, de extensión media, tiene mayor complejidad. Aun así, no cuesta determinar cuál es su oración principal, la idea central que quiere comunicar: la fecha en que Joan Didion le dijo a su hija, recién salida de un coma, que su padre había fallecido. La frase principal o temática es, por tanto, la que reza: «Yo le dije a Quintana que su padre había muerto la mañana del 15 de enero de 2004, en la UCI del Beth Israel Norte». El resto de las oraciones son secundarias, proporcionan información relacionada con la idea central para contarnos las condiciones en que esa comunicación se produjo: esto es, que Quintana fue sacada poco a poco del coma y que el plan no era decirle ese día que su padre había muerto. También se nos explica cuál era el plan original: que fuera Gerry, su esposo, quien estuviera con ella, para que su aterrizaje en la consciencia fuera más suave; más tarde su madre la visitaría y le daría la mala noticia.

Joan Didion nos da mucha información en este fragmento, especialmente en el párrafo de extensión media. Pero lo hace de una manera ordenada, racional y eficaz que nos permite comprenderla con facilidad, sin necesidad de una segunda lectura. Es así como debe organizarse un párrafo.

El orden de las oraciones en un párrafo es, por tanto, muy importante para poder comprender adecuadamente la información que nos brinda. Si el propósito es comunicar eventos que ocurren de manera secuencial, o sea, uno después de otro, podemos escribir un párrafo estructurado de forma que las oraciones queden ordenadas en la misma secuencia en que ocurren los eventos.

Ahora bien, si el párrafo presenta una información que no sucedió de manera secuencial, por ejemplo, en una descripción, podemos organizar la información de otras formas lógicas. Siguiendo un orden causa-efecto, jerárquico (más grande, más pequeño, más importante, menos importante), de posición (de arriba abajo, de más cercano a más lejano).

Lo importante es que las ideas estén expresadas en un orden lógico y que cada párrafo tenga una idea principal, aclarada o explicada con otras ideas complementarias.

Por otro lado, en narrativa, es posible distinguir diferentes tipos de párrafo, según su contenido. Repasémoslos:

- Párrafo expositivo. Este tipo de párrafo se caracteriza por la exposición objetiva de las ideas. El cuarto párrafo del fragmento de Joan Didion que acabamos de examinar sería un párrafo expositivo.
- Párrafo argumentativo. En este tipo de párrafo se desarrolla una opinión o una postura del narrador respecto a un tema o una información específica. Como en este ejemplo de *El túnel*, de Ernesto Sábato:

Realmente, en este caso hay más de una razón. Diré, antes que nada, que detesto los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios y, en general, esos conjuntos de bichos que se reúnen por razones de profesión, de gusto o de manía semejante. Esos conglomerados tienen una cantidad de atributos grotescos: la repetición del tipo, la jerga, la vanidad de creerse superiores al resto. [...]

Sin embargo, de todos los conglomerados detesto particularmente el de los pintores. En parte, naturalmente, porque es el que más conozco y ya se sabe que uno puede detestar con mayor razón lo que se conoce a fondo. Pero tengo otra razón: LOS CRÍTICOS. Es una plaga que nunca pude entender. Si yo fuera un gran cirujano y un señor que jamás ha manejado un bisturí, ni es médico ni ha entablillado la pata de un gato, viniera a explicarme los errores de mi operación, ¿qué se pensaría? Lo mismo pasa con la pintura. Lo singular es que la gente no advierte que es lo mismo y aunque se ría de las pretensiones del crítico de cirugía, escucha con un increíble respeto a esos charlatanes. Se podría escuchar con cierto respeto los juicios de un crítico que alguna vez haya pintado, aunque más no fuera que telas mediocres. Pero aun en ese caso sería absurdo, pues ¿cómo puede encontrarse razonable que un pintor mediocre de consejos a uno bueno?

El primer párrafo de este fragmento de Ernesto Sábato es expositivo, nos da una información: el narrador detesta «los grupos, las sectas, las cofradías, los gremios», etc. El segundo párrafo, sin embargo, es argumentativo: expone la opinión del narrador acerca de los grupos de pintores y de los críticos de arte.

Fijémonos, no obstante, en que la primera frase del segundo párrafo es expositiva, nos da una información objetiva: el narrador detesta particularmente los grupos de pintores. En realidad, es frecuente que en un mismo párrafo se amalgamen distintas tipologías.

- Párrafo narrativo. En este tipo de párrafo se desarrolla un relato o una serie de eventos ocurridos. Como en este fragmento de *Ojo de gato*, de Margaret Atwood:

Estoy apoyada en la pared, cerca de la puerta de las NIÑAS; el frío reptaba por mis piernas y se me cuela entre los puños de las mangas. Tengo prohibido moverme. Ya no recuerdo el porqué. He descubierto que con la música puedo mantener la mente ocupada por completo y olvidarme de casi todo: «*Coming in with a Wind and a Prayer, Keep Happy with the Happy Gang.*»

Es la hora del recreo. La señorita Lumley patrulla el patio con su campanilla de latón, la cara prieta por el frío, absorta en sus pensamientos. Me sigue inspirando el mismo miedo de siempre, aunque ya no sea mi maestra. Por delante de mí pasan a toda velocidad cadenas de niñas agarradas del brazo que cantan «El juego no para por nadie». Otras se pasean en pareja, del brazo también, pero más despacio. Me miran con curiosidad y luego apartan la vista. Como la gente que va en coche y al encontrarse ante un accidente en la carretera reduce la velocidad y mira por la ventanilla. Reducen la velocidad, pero no se detienen. Saben cuándo hay problemas a la vista, cuándo es mejor no involucrarse.

Estoy de pie, un poco retirada de la pared. Inclino la cabeza hacia atrás, levanto la vista al cielo gris y contengo la respiración. Intento desmayarme adrede. Visualizo una pila de platos que se tambalea, que empieza a derrumbarse y se hace añicos en el suelo con mudo estrépito. El cielo se cierra hasta quedar convertido en un punto de nada y una oleada de hojas secas sobrevuela mi cabeza. Luego veo mi cuerpo tirado en el suelo, inmóvil. Veo a las niñas que me señalan, hacen corro. Y a la señorita Lumley que viene hacia mí malhumorada, que se agacha torpemente para ver qué me ha pasado. Pero todo eso lo veo desde arriba, como si estuviera suspendida en el aire, en algún lugar cerca de la inscripción NIÑAS que hay en lo alto de la puerta, a vista de pájaro.

Cuando recupero el conocimiento, la cara de la señorita Lumley está pegada a la mía, más ceñuda que nunca, como si hubiera causado algún destrozo, y alrededor de ella hay un corrillo de niñas que se hacen sitio a codazos para verme mejor.

En estos párrafos se desarrolla la narración de lo que le sucede una mañana a la protagonista durante el recreo: sus amigas, un tanto crueles, la han «castigado» y ella no se puede mover. Pero la niña ha descubierto hace poco una nueva habilidad, puede desmayarse a voluntad, y la pone en práctica. Los párrafos recogen la situación de partida: el patio del colegio durante el recreo, a la niña apartada de los juegos de sus compañeras y la secuencia del desmayo: cómo sucede, cómo lo percibe la niña y qué sucede cuando despierta.

5. Estructuración del texto

- Párrafo descriptivo. Este tipo de párrafo recoge una descripción, es decir, se enumeran las cualidades o elementos de un objeto, de un lugar, de una persona, etc.

En este, tomado de la novela *El mar, el mar*, de Iris Murdoch, vemos cómo se describe la costa del norte de Inglaterra desde los ojos del narrador protagonista:

Desde mi llegada me he entregado al placer de nadar desnudo. Gracias a Dios, esta costa rocosa no atrae a los domingueros con sus niños. No hay un triste vestigio de arena en parte alguna. Dicen, según he oído, que es una costa fea; ojalá siga pareciéndoles así. Las rocas, que se extienden a lo lejos en ambas direcciones, no son nada pintorescas; de color amarillo arenoso, cubiertas de puntos cristalinos, plegadas en grandes amontonamientos amorfos y sin gracia. Por debajo de la línea de la marea están festoneadas de brotes brillantes de algas marrón oscuro y olor bastante desagradable. Sin embargo, más arriba y vistas de cerca ofrecen a quien trepa por ellas una cantidad sorprendente de goces secretos. Hay muchas gargantas en forma de V que contienen pequeñas lagunas, y laderas formadas por una gran variedad de bonitos cantos rodados. También hay flores que de alguna manera se las arreglan para echar raíces en las hendeduras: hortensias rosadas y malvas violeta, una especie de pensamiento marino, blanco y rastrero, una planta de color verde azulado con hojas semejantes alas de la col, y una minúscula saxífraga con hojas y flores tan diminutas que casi son indistinguibles a simple vista, Tengo que buscar mi lupa para inspeccionarlas como es debido.

- Párrafo de diálogo. Este tipo de párrafo es el que recoge la alocución de un personaje que se dirige a otro.

En este fragmento tomado de *Por quién doblan las campanas*, de Ernest Hemingway, podemos apreciar varios párrafos, cada uno de ellos recoge la intervención de uno de los personajes:

—Descansemos —dijo Pilar a Robert Jordan—. Siéntate, María, que vamos a descansar.

—No, tenemos que seguir —dijo Jordan—; descansaremos cuando lleguemos arriba. Tengo que ver a ese hombre.

—Ya le verás —dijo la mujer—. No hay prisa. Siéntate, María.

—Vamos —dijo Jordan—. Arriba descansaremos.

—Yo voy a descansar ahora mismo —replicó la mujer, y se sentó al borde del arroyo. La muchacha se sentó a su lado, junto a unas matas; el sol hacía brillar sus cabellos. Sólo Robert Jordan se quedó de pie, contemplando la alta pradera, atravesada por el torrente. Había abundancia de matas por aquella parte. Más abajo, inmensos peñascos surgían entre helechos amarillentos, y más abajo todavía, al borde de la pradera, había una línea oscura de pinos.

—¿Falta mucho desde aquí hasta donde está el Sordo? —preguntó Jordan.

—No falta mucho —contestó la mujer— Está a la otra parte de estas tierras; hay que atravesar el valle y subir luego hasta el bosque, de donde sale el torrente. Siéntate y olvida tus penas, hombre.

—Quiero ver al Sordo y acabar con esto,

—Yo quiero darme un baño de pies —dijo la mujer de Pablo. Se desató las alpargatas, se quitó la gruesa media de lana que llevaba y metió un pie dentro del agua— ¡Dios, qué fría está!

En este ejemplo, podemos apreciar de nuevo cómo los tipos de párrafos pueden mezclarse. En un párrafo de diálogo, Hemingway incorpora una descripción; habla el personaje, pero en la acotación el narrador describe el paisaje que Robert Jordan ve a su alrededor:

—Yo voy a descansar ahora mismo —replicó la mujer, y se sentó al borde del arroyo. La muchacha se sentó a su lado, junto a unas matas; el sol hacía brillar sus cabellos. Sólo Robert Jordan se quedó de pie, contemplando la alta pradera, atravesada por el torrente. Había abundancia de matas por aquella parte. Más abajo, inmensos peñascos surgían entre helechos amarillentos, y más abajo todavía, al borde de la pradera, había una línea oscura de pinos.

5. Estructuración del texto

En cualquier caso, lo importante es que la información que contiene el párrafo quede bien ordenada, bien deslindadas las ideas que contiene, para que el lector pueda comprenderla de manera cabal. Cada párrafo debe perseguir tanto la corrección idiomática (estar bien escrito y bien puntuado) como la claridad que aseguren la inteligibilidad.

Párrafos mal escritos, mal puntuados, en los que la información se mezcla de manera desordenada no solo atentan contra el buen estilo, sino que suponen directamente una barrera para el lector. Si la ordenación de la información en párrafos no está bien trabajada, estaremos obligando al lector a proceder a agrupar y deslindar los temas *in mente*, lo que es un trabajo añadido a todos los procesos que de por sí requiere la lectura.

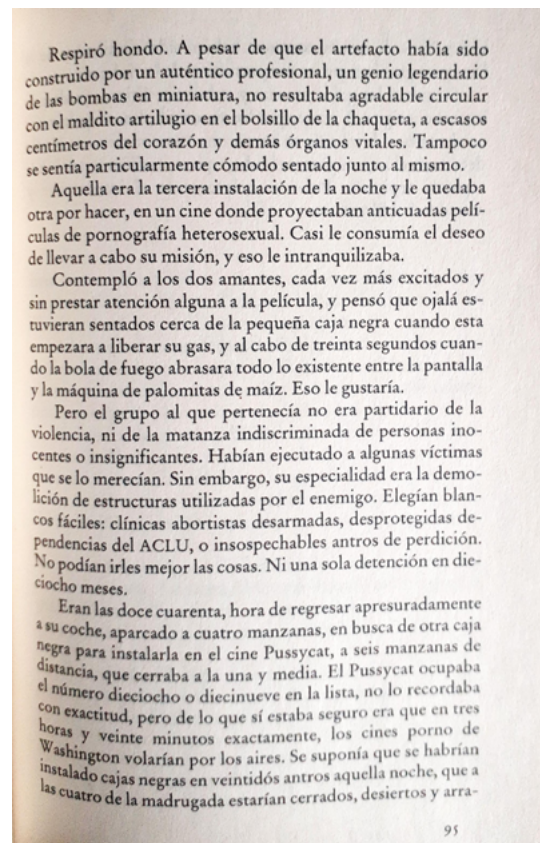
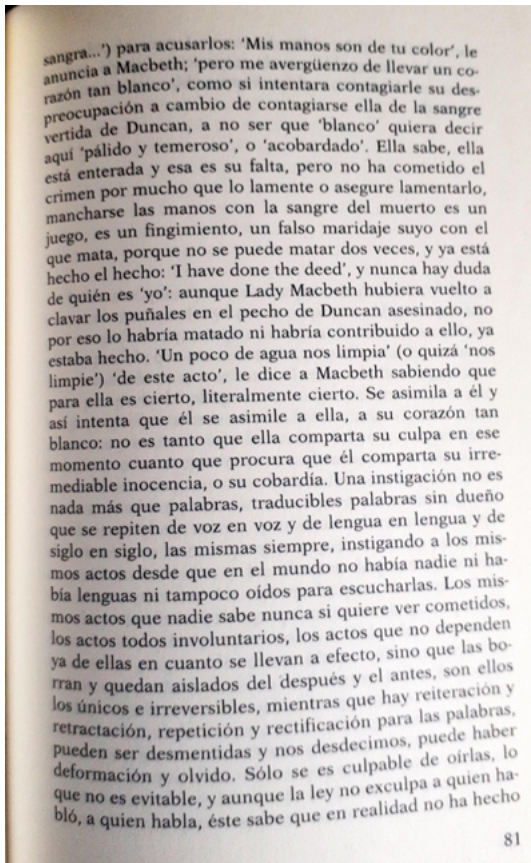
Además, la acumulación desordenada de ideas puede dar lugar a que algunos de los datos proporcionados se pierdan: nuestro cerebro no puede prestar atención a una avalancha de información si esta no se presenta de manera ordenada y relacional.

Por último, no cuidarse de la ordenación de la información puede llevar a que el lector tenga que leer varias veces el párrafo para captar todas sus implicaciones. Si un lector relee dos veces un párrafo debería ser porque la idea expresada o el modo en que esta se expresa le han impactado o cautivado, no porque no haya podido comprender su significado a la primera.

En otro orden de cosas, ya vimos, en el módulo anterior, cómo la extensión de los párrafos suele adaptarse al tema. Es común utilizar párrafos más extensos para temas formales, complejos, reflexivos, psicológicos o filosóficos... Y párrafos más breves en tramas de acción, romance, aventuras... Aunque no está de más advertir que el autor puede, naturalmente, invertir esta tendencia y romper la convención, bien porque busque un determinado efecto, bien por las características propias de su estilo de autor.

5. Estructuración del texto

Recuperemos las imágenes de la disposición tan diferente del texto en página según el tamaño de los párrafos en las novelas *Corazón tan blanco*, de Javier Marías, y de *El informe Pelícano*, de John Grisham:



Como es natural, la recepción de la obra por el lector, el modo en que se sumergirá en una u otra varía ya solo con el aspecto que la disposición del texto presenta sobre la página.

5.2 Las oraciones

Si continuamos descendiendo por la estructura del texto, después de los párrafos como unidades de significado encontraremos las oraciones o frases.

Ya hemos visto que un párrafo está compuesto, por lo general, de varias oraciones. La corrección y claridad que todo texto literario debe buscar atañe igualmente, como no puede ser de otra manera, a las oraciones. Ellas también deben perseguir la corrección idiomática, la claridad y el ornato. Las dos primeras cualidades tienen que ver con la sintaxis, el modo en que se combinan las palabras entre sí. La tercera cualidad, el ornato, se relaciona con un modo especial de componer las oraciones, con fines estéticos y persuasivos (estilísticos, en suma), que conocemos como figuras literarias.

Al hablar de los párrafos ya hemos repasado algunas ideas respecto a las oraciones. Por ejemplo, que en ellos es posible distinguir una frase principal o temática de otras frases de carácter secundario, que vienen a completar y matizar la información que da la primera. Veamos algunas otras características de las oraciones.

Las oraciones son las unidades mínimas del discurso y están formadas por un conjunto ordenado de palabras que expresan una idea completa. Tienen autonomía de sentido: la idea que expresan puede comprenderse por sí sola, sin necesidad de apoyarse en otras oraciones; incluso aunque aislemos una oración del contexto que le da el párrafo al que pertenece, seguirá transmitiendo una información. Las oraciones terminan siempre con un punto y seguido, que será el que dé paso a la siguiente oración.

Existen muchos tipos de oraciones: según la intención del hablante (enunciativas, exclamativas, exhortativas, etc.), según la voz (voz activa, voz pasiva), según su complejidad (simples, compuestas), según el tipo de predicado (copulativas, predicativas), etc.; dentro de las oraciones compuestas estas pueden ser, además, coordinadas, yuxtapuestas o subordinadas; dentro de las oraciones predicativas también existen varias modalidades: transitivas, intransitivas,

reflexivas, recíprocas. Sin embargo, el objeto de este curso no es hacer un repaso a la gramática, por lo que no entraremos a analizar cada uno de estos tipos de oraciones.

La idea con la que debes quedarte es que, independientemente del tipo de oración que escribamos (un texto, un párrafo, usa todos los tipos de oración en un momento u otro), debemos procurar siempre ordenar muy bien la información dentro de la frase.

James Joyce confesaba a un amigo, mientras escribía *Ulises*, que había trabajado durante todo un día para escribir tan solo dos frases. Cuando su amigo lo achacó a una búsqueda de las palabras apropiadas, Joyce contestó: «No, ya tengo las palabras, lo que estoy buscando es su orden exacto dentro de la frase».

Cada elemento de la oración es una pieza de la información que quieres transmitir. Imagina cada una de esas piezas como las piezas de un juego de construcción. Al escribir, es como si tú le fueras pasando esas piezas al lector, que debe sostenerlas; si se las pasas de una manera desordenada, el lector no será capaz de sujetarlas y es posible que alguna termine por caérsele al suelo; si te cuidas de proporcionárselas de una manera ordenada, el lector será capaz de apreciar y recrear la construcción que tú propones y, por ende, el significado de lo que le transmites.

Pero pensar en términos de sujeto, predicado, verbo, complementos... puede resultar complicado para quienes no somos lingüistas. Resulta más sencillo si pensamos que el lenguaje es secuencial y que cada oración que escribimos es una acción en desarrollo. Se trata de montar la oración siguiendo un orden lógico cronológico. De este modo la acción fluye y cada elemento llega en el momento adecuado.

Por ejemplo, si escribimos una oración como la que sigue:

Se acercó y la agarró, sus dedos se deslizaron sobre la superficie húmeda y resbaladiza, luego la rodeó, agarrándola con fuerza por detrás de la cabeza, y levantó la serpiente.

El lector no sabrá en un primer momento qué hacer con las distintas piezas de información que le ofrecemos. ¿A qué se acerca?, ¿qué es lo que agarra? ¿A qué pertenece esa superficie húmeda y resbaladiza? Ah, parece que tiene una cabeza, ¿qué puede ser?... De acuerdo, se trata de una serpiente.

Pero si seguimos el orden secuencial de la acción, construir la frase resulta más sencillo:

Se acercó a la serpiente y la agarró. Sus dedos la rodearon, deslizando sobre la superficie húmeda y resbaladiza. Al fin la levantó, agarrándola con fuerza por detrás de la cabeza.

Esta serie de oraciones describen la acción paso a paso: el sujeto se acerca a la serpiente y la agarra. De este modo sabemos desde el primer momento que se está hablando de una serpiente y comprendemos mejor la alusión a la superficie húmeda y resbaladiza que viene a continuación. Vemos al sujeto acercarse a la serpiente, rodearla con sus manos (entonces siente las particularidades de su tacto) y vemos que termina por levantarla sujetándola por la detrás de la cabeza. Todo resulta claro y ordenado. El lector puede ver la acción.

Conviene, de igual manera, no mezclar información en una oración. Si estamos desarrollando una idea, no es recomendable incorporar otras. Recordemos que nuestro cerebro no puede procesar una gran cantidad de datos de distinta índole si no se le proporcionan de un modo organizado. Si queremos decir dos o tres cosas diferentes, procuremos no decirlas mezcladas: separémoslas según un orden lógico, ya sea secuencial o jerárquico.

Alicia se puso su nuevo vestido, de un azul tornasolado como las alas de una mariposa que había visto en la colección de lepidópteros que tenía el nuevo profesor, a quien sus padres habían ido a visitar cuando acababa de llegar a la localidad, en parte por curiosidad, sobre todo su madre, y en parte por diplomacia, al ser su padre el alcalde; un azul tornasolado que recordaba el de las manchas de aceite que dejaban los coches en la carretera.

En este ejemplo se comienza por referir las características del azul del vestido de Alicia, se incorpora después información sobre la visita a un profesor y se vuelve por último al color del vestido.

Sin embargo, sería mejor agrupar toda la información sobre el color azul tornasolado del vestido, separándola de la relativa a la visita al nuevo profesor. Podría ser:

Alicia se puso su nuevo vestido, de un azul tornasolado que recordaba el de las manchas de aceite que dejaban los coches en la carretera. Era semejante al color de una mariposa que había visto en la colección de lepidópteros que tenía el nuevo profesor, a quien sus padres habían ido a visitar cuando acababa de llegar a la localidad. Como su padre era el alcalde, acudieron en visita diplomática, aunque su madre lo hizo movida sobre todo por la curiosidad.

Como vemos, articular bien la información a menudo implica separar una oración larga en varias más cortas. Ya sabemos que los párrafos se componen de una oración principal, que desarrolla la idea más importante, y varias oraciones secundarias que la complementan y matizan. Segregar de ese modo la información es un modo de cuidar la claridad y evitar ambigüedades. No obstante, enseguida veremos que se pueden escribir frases largas plenas de sentido.

Si el lector no comprende a la primera lo que queremos transmitirle, casi con toda seguridad va a tener que volver sobre la oración y releerla. Y como sucedía en el caso de los párrafos, un lector únicamente debería leer nuestras frases una segunda vez porque ha quedado impresionado por la pura belleza expresiva y el poder de nuestro lenguaje, no porque no lo ha entendido.

Como sabemos, una mala elección del orden de las palabras en la frase es, por un lado, fuente de oscuridad y ambigüedad (los vicios que atentan contra la virtud de la claridad). Pero también afearán la sonoridad y el ritmo de la oración, su cadencia.

Recordemos el ejemplo propuesto por Eva Ariza Trinidad en *Literatura y edición*:

Se asustó tanto con mi grito de sorpresa y dolor la chica que, al otro lado del pasillo, jugaba al tres en raya que puso un cero en vez de una equis.

Esta frase tomada del relato «El pagaré» de Francis Scott Fitzgerald no sigue el orden natural de la frase en español (sujeto + verbo + complementos). Por el contrario, comienza con un verbo (se asustó tanto) cuyo sujeto desconocemos y solo después se nos indica el sujeto: la chica que jugaba al tres en raya. El lector debe recoger aquí y allá las piezas desordenadas de información y reordenarlas para darles un sentido.

Ariza Trinidad propone como más idóneo el siguiente orden:

La chica que jugaba al tres en raya al otro lado del pasillo se asustó tanto con mi grito de sorpresa y dolor que puso un cero en vez de una equis.

Esta versión de la oración «suena mejor» porque sigue el orden natural de la oración en español. Comienza con el sujeto (La chica que jugaba al tres en raya al otro lado del pasillo), continúa con el verbo (se asustó tanto) seguido de sus complementos (con mi grito de sorpresa y dolor), y termina con una subordinada (que puso un cero en vez de una equis).

Como nuestro oído está acostumbrado a escuchar las frases en el orden natural en que se construyen las frases en español, la alteración de ese orden nos «suena» raro. Quizá te estés diciendo que, puesto que leemos en silencio, sin articular palabras u oraciones, en realidad el texto no «suena» de ningún modo. Vladimir Nabokov decía que la literatura «se escribe por y para dos sentidos: para una especie de oído interior, capaz de percibir “melodías inaudibles”; y para el ojo que dirige la pluma y descifra la línea impresa».

Es decir, cuando leemos, se activa nuestro oído interior, capaz de distinguir el ritmo y la sonoridad de las frases; y nuestros ojos, que descifran la línea impresa y capturan el significado de cada palabra, siguen atentos las uniones de adjetivos y nombres, sopesan los verbos y siguen las cadenas que forman las oraciones.

También C.S. Lewis abundaba en esa idea. Para él, los lectores no literarios (es decir, aquellos que solo se fijan en la acción y obvian todos los demás elementos de la obra literaria) no tienen oído, solo leen con la vista: «Las peores cacofonías y los más excelsos ejemplos de ritmo y melodía vocálicos les dan exactamente igual».

Sin embargo, hemos hablado ya de las licencias que el autor puede tomarse, de esos desvíos voluntarios de la norma en los que el escritor puede incurrir para, precisamente, crear efectos llamativos que cautiven al lector. Entre esas licencias se encuentra la de alterar el orden natural de las oraciones con fines estéticos. Al trasmutar el orden de las palabras, se crea un efecto de extrañeza en el lector que consigue llamar la atención sobre esa frase. Esa licencia recibe el nombre de anástrofe.

Es algo que se hace a menudo con los adjetivos. En español los adjetivos se sitúan, de acuerdo con el orden natural, después del nombre; es decir: nombre + adjetivo: «gato gordo», «hierba verde», «hombre moreno». Como en este ejemplo tomado de *Nada*, de Carmen Laforet:

Paso mucho rato, una hora quizá. Del *suelo reblandecido* se levantaba humedad. La luna iluminaba el piso de una casa con un *baño plateado*. Lo demás lo dejaba a oscuras. Me empezó a entrar frío a pesar de la *noche primaveral*. Frío y *miedo indefinido*.

En estas pocas líneas de Laforet vemos varios pares de nombres y adjetivos en su orden natural: *suelo reblandecido*, *baño plateado*, *noche primaveral* y *miedo indefinido*.

Pero los escritores a menudo alteran este orden con fines expresivos. Como en este otro ejemplo, tomado también de *Nada*:

Aquel *iluminado palpitar* de las estrellas me trajo en un tropel toda mi ilusión a través de Barcelona[...]. Creo que estuve temblando de *indefinibles terrores* cuando apagué la vela.

Al subvertir el orden habitual de pronto el adjetivo (y el conjunto de la oración) adquieren una nueva sonoridad, el adjetivo resalta y subraya la cualidad que le da al nombre.

Pero, como con toda licencia, hay que guardar moderación en su uso. Si, por mor del estilo, se trastocasen todos los adjetivos para situarlos delante del nombre al que acompañan, no solo el efecto perseguido se perdería (porque dejaría de ser la excepción para ser la norma), sino que además las frases sonarían raras para

nuestro oído lector. Los buenos escritores suelen, por tanto, usar habitualmente el orden natural de nombre + adjetivo y, ocasionalmente, alterarlo. Ese es uno de los rasgos de ese estilo literario del que ya hemos hablado.

Lo vemos con este ejemplo tomado de *Conversación en La Catedral*, de Mario Vargas Llosa:

Lo palpó, lo hamacó, pegó sus *piernas largas* y su *vientre abombado* y su *ancho torso* al *cuerpo duro* del barril y lo estrechó violenta, amorosamente, con sus *larguísimos brazos*.

En este par de líneas encontramos cinco combinaciones de nombre + adjetivo. Cuatro de ellas siguen el orden natural: *piernas largas*, *vientre abombado*, *cuerpo duro* y *larguísimos brazos*. Solo una pareja altera ese orden: *ancho torso*. En el desfile de nombres y adjetivos, la alteración del binomio *ancho torso* crea una pequeña distorsión en la cadencia de la serie que suena bien al oído. De hecho, si usáramos el orden natural la frase perdería parte de su sonoridad: «Pegó sus piernas largas y su vientre abombado y su torso ancho al cuerpo duro del barril y lo estrechó violenta, amorosamente, con sus larguísimos brazos».

La frase resulta perfecta tal como Vargas Llosa la compuso, alterarla de cualquier modo sería desfigurarla. James Wood explica:

Hasta la prosa más compleja es simple de alguna manera a causa de esa perfección matemática por la cual una frase perfecta no puede admitir un número infinito de variaciones, no se puede ampliar sin daños estéticos: su perfección es la solución a su propio rompecabezas; no se podría hacer mejor.

James Wood, *Los mecanismos de la ficción*

De la misma opinión es Isaak Bábel cuando dice: «En una frase hay una especie de palanca que puedes agarrar y girar apenas, lo justo, ni más menos, hasta que todo encaja». Esa palanca es, en ocasiones, el orden de las palabras. Y la preocupación por algo en apariencia tan nimio como el orden de las palabras nos invita a pensar en lo delicado que es el proceso de elocución, el proceso de convertir las ideas en palabras y la intensa atención que el escritor debe dedicarles.

5.2.1 Extensión de las oraciones

Las oraciones, como ya vimos en módulos anteriores, pueden tener distintas longitudes. Pueden ser cortas, medias o breves.

A menudo la recomendación que se les da a los escritores es que escriban con frases breves y sencillas. Sin embargo, ya hemos visto el ejemplo de Javier Marías, con una oración que alcanza las setenta y cinco palabras, perfectamente estructurada:

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.

Con frecuencia el consejo de escribir frases cortas obedece tan solo a que, cuando se escriben frases de menor extensión, es más difícil cometer errores de sintaxis o puntuación. Sin embargo, ese consejo supone renunciar a las posibilidades estilísticas de las oraciones largas. Ya sabemos que según qué temas piden el desarrollo moroso, pausado, de la frase larga; también que el jugar con frases cortas o largas es una manera de trabajar con el ritmo. La solución, por tanto, no consiste en recortar sistemáticamente la extensión de las frases, sino en dominar bien la gramática.

Hay algunos autores conocidos, precisamente, por la largura de sus oraciones, que utilizaron para crear tramas complejas y absorbentes. Así, por ejemplo, Marcel Proust o Henry James.

Repasemos este párrafo de Marcel Proust, tomado de *Por el camino de Swann*, la primera novela de su monumental obra *A la busca del tiempo perdido*.

Y sin embargo, estaba contento de haber ido: el tormento que le había forzado a salir de casa había perdido intensidad al volverse menos vago ahora que la otra vida de Odette, de la que tuvo una repentina e impotente sospecha en ese momento, la tenía allí,

plenamente iluminada por la lámpara, prisionera sin saberlo en aquel cuarto donde, cuando quisiera, entraría para sorprenderla y capturarla; aunque quizá fuese mejor llamar en los postigos como hacía muchas veces cuando iba muy tarde; así al menos Odette se enteraría de que él sabía, que había visto la luz y oído las voces, y, mientras que hacía un instante la imaginaba riéndose de sus ilusiones junto al otro, ahora era a ellos a los que veía, confiados en su error, engañados en suma por él, a quien creían muy lejos de allí cuando él ya sabía que iba a llamar en los postigos. Y quizá la sensación casi agradable que notaba en ese momento era algo más que el apaciguamiento de una duda o de un dolor: era un placer de la inteligencia. Si, desde que estaba enamorado, las cosas habían recobrado a sus ojos algo del delicioso interés que tiempo atrás les encontraba, pero sólo cuando estaban iluminadas por el recuerdo de Odette, ahora era una facultad distinta de su juventud estudiosa lo que sus celos reanimaban, la pasión por la verdad, pero por una verdad que también se interponía entre él y su amante, recibiendo su propia luz únicamente de sí misma, una verdad puramente individual que tenía por único objeto, infinitamentepreciado y casi de una belleza desinteresada, los actos de Odette, sus relaciones, sus proyectos, su pasado. En cualquier otra época de su vida, los hechos menudos y gestos cotidianos de una persona siempre le habían parecido a Swann faltos de valor; si alguien le contaba un chisme, le parecía insignificante y, mientras lo escuchaba, sólo le prestaba el nivel más vulgar de su atención; era, para él, uno de los momentos en que más mediocre se sentía. en ese extraño período del amor, lo individual asume una dimensión tan profunda que esa curiosidad que sentía despertar en él por las menores ocupaciones de una mujer era la misma que tiempo atrás había sentido por la Historia. Y todo lo que hasta entonces le habría dado vergüenza, espiar delante de una ventana y mañana quién sabe si tal vez sonsacar con astucia a los indiferentes, sobornar a los criados, escuchar detrás de las puertas, ya no le parecían, lo mismo que el desciframiento de textos, el cotejo de testimonios y la interpretación de monumentos, sino otros tantos métodos de investigación científica de un valor indudable e idóneos para la búsqueda de la verdad.

Este único párrafo está compuesto por una serie de oraciones de larga extensión. La primera de ellas alcanza las ciento cincuenta y una palabras, hay dos más que rondan el centenar de palabras y otra tiene setenta y seis. La oración más corta es de treinta palabras.

Esa manera de escribir indica ya una actitud concreta hacia la historia. Proust la va a desarrollar con morosidad, atento a los detalles, sobre todo a los detalles de lo que sucede dentro de sus personajes. Lo importante aquí no es tanto lo que los personajes hacen como lo que experimentan, lo que recuerdan, sus asociaciones de ideas... Como es natural, las oraciones largas dan como resultados párrafos igualmente largos y eso implica también una determinada actitud del lector respecto al texto: nuestra disposición no es igual cuando nos enfrentamos a un texto compuesto por párrafos y frases cortas, quizá respunteado con frecuencia por párrafos de diálogos, que cuando nos sumergimos en las largas tiradas de un autor como Proust. Al margen de la información que damos y de cómo queremos darla, no es menos importante tener presente que sensación queremos causar en el lector.

También Henry James acostumbraba a escribir frases largas. Contemporáneo de Sigmund Freud —como Marcel Proust— y hermano de William James, el psicólogo autor del concepto del *flujo de conciencia*, Henry James buscaba indagar en las complejidades del alma humana y en lo inasible de la verdad. Lo complejo de sus oraciones parece querer reflejar lo complejo de nuestro discurso psicológico. En *Recursos de estilo y juegos literarios*, Silvia Adela Kohan describe así el modo de escribir de James:

En lugar de una frase directa, construye muchas frases incluidas o engarzadas una dentro de la otra. Como un tren que se detiene para dejar paso a otro tren, la proposición principal deja paso a varias subordinadas, que una vez enunciadas permiten a la idea inicial continuar y concluir en un remate.

Veamos algunas de esas frases de Henry James en acción:

Todas las noches, después de la cena, Charlotte Stant, sentada al piano tocaba para él sus piezas favoritas —que eran muchas— con una facilidad infalible, o sólo vacilaba un poco, a causa de un leve tarareo de la insegura voz del señor Verver, para volver enseguida

a reafirmarse. Charlotte sabía tocarlo todo, siempre de manera extravagante, como ella afirmaba con insistencia, pero siempre, según el vago criterio del señor Verver, de la misma forma que, esbelta, sinuosa y fuerte, y dotada de ejercitada pasión hubiera podido jugar al tenis, o bailar rítmica e incesantemente valsos y valsos. El amor del señor Verver por la música se basaba, a diferencia de sus otros amores, en cierto sentido de la vaguedad, pero mientras él, sentado en el sofá relativamente envuelto en penumbra, y fumando, fumando, siempre fumando, los cigarros de su juventud, cuyo hedor a tantos hechos estaba asociado; mientras, como digo, escuchaba el piano de Charlotte, en el que siempre faltaba la partitura pero, entre las velas encendidas, el cuadro era visible, la vaguedad se extendía a su alrededor como una alfombra sin límites, como una superficie deliciosamente suave sobre la que ejercer la presión de su interés. Era una manera de pasar el tiempo que, en cierto sentido, sustituía la conversación; pero, a pesar de todo, al final, el aire parecía rebosante de los ecos de una conversación. Se separaban en la casa silenciosa con cierta dificultad, aun cuando no de una manera claramente embarazosa, con velas cuyas llamas bailaban en los grandes espacios oscuros y, casi siempre, tan tarde que hasta el último solemne doméstico había ya recibido autorización para retirarse.

Como aprecia Kohan, la secuencia de una idea se interrumpe para dejar paso a otra, que a su vez puede interrumpirse para dar paso a una tercera, y luego reaparece la primera idea y culmina la oración.

El sentido de este párrafo es que, por las noches, Charlotte tocaba el piano para el señor Vever y, aunque ninguno de los dos hablaba, la relación que se establecía entre interprete y oyente era semejante a una conversación, como si los personajes hubieran compartido cierto tipo de comunicación. Pero James expone esa idea de manera parsimoniosa, intercalando varias ideas en medio: la viveza con la que Charlotte realizaba cualquier actividad, los cigarros que fumaba el señor Vever y los recuerdos de su juventud que portaba su olor y la relajación atenta que escuchar el piano provocaba en el hombre. Las digresiones son tantas que, en un momento dado, el narrador se ve obligado a retomar el hilo con un «como digo».

En resumen, no hay que tenerles miedo a las oraciones largas. Demandan una aplicación por parte del lector que es un excelente recurso para retener su atención. Y es mucho lo que pueden aportar al texto. En *El desguace de la tradición*, Javier Aparicio Maydeu cita a la escritora Annie Proulx:

Una sola frase, especialmente una larga y complicada, puede hacer avanzar una historia. Les dedico mucho tiempo. Las oraciones cuidadosamente construidas arrojan un tinte de sustancia indefinible sobre una historia.

Por supuesto, también hay escritores cuyo estilo acostumbra a elegir frases cortas. Así, por ejemplo, J. M. Coetzee, Ernest Hemingway o Juan Rulfo.

Estos escritores escriben con oraciones cortas y directas que transmiten movimiento, actividad, energía. Podríamos decir que son escritores que se ciñen más a la acción, a lo que pasa fuera. Esto no quiere decir que desdeñen la introspección, pero los temas de sus obras se relacionan más con lo de fuera (la posición de sus personajes en el mundo), que de lo de dentro (los caminos interiores que recorren sus personajes). Y ya sabemos que el tema determina en gran medida la composición del texto y su elocución.

Veamos algunos ejemplos. Como este, tomado de *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo:

Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día.

Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna.

El hombre y la mujer no estaban conmigo. Salieron por la puerta que daba al patio y cuando regresaron ya era de noche. Así que ellos no supieron lo que había sucedido mientras andaban afuera.

Y esto fue lo que sucedió:

Viniendo de la calle, entró una mujer en el cuarto. Era vieja de muchos años, y flaca como si le hubieran achicado el cuero. Entró y paseó sus ojos redondos por el cuarto. Tal vez hasta me vio. Tal vez creyó que yo dormía. Se fue derecho adonde estaba la cama y

sacó de debajo de ella una petaca. La esculcó. Puso unas sábanas debajo de su brazo y se fue andando de puntitas como para no despertarme.

Yo me quedé tieso, aguantando la respiración, buscando mirar hacia otra parte. Hasta que al fin logré torcer la cabeza y ver hacia allá, donde la estrella de la tarde se había juntado con la luna.

Las frases de Rulfo son directas, por lo general breves; y se unen en párrafos también breves, algunos formados por una única oración. Como vemos, la narración se centra en lo que pasa fuera, en lo que acontece en la habitación donde está el protagonista: anochece, salen las estrellas, el hombre esta solo cuando entra una mujer que parece no verlo (o no querer molestarlo), que coge unas sábanas de un baúl y vuelve a salir.

Aunque se centra en lo externo, Juan Rulfo consigue construir una atmósfera de fantasmagoría, nos remite a un mundo real en el que, sin embargo, lo irreal se infiltra solapadamente.

También J. M. Coetzee usa oraciones cortas para trasladarnos a un mundo imaginario, como en este fragmento de *La edad de hierro*, en el que se narra lo que la protagonista imagina:

Pero en la oscuridad, en la cama, sola, la tentación de mirarla se vuelve demasiado fuerte. Casi me siento empujada a mirarla. Me imagino a mí misma como una niña con un largo vestido blanco y un sombrero de paja en una enorme playa vacía. La arena vuela a mi alrededor. Me agarro el sombrero con fuerza, planto los pies y me hago fuerte para resistir el viento. Pero al cabo de un rato, en este lugar solitario donde no hay nadie mirando, el esfuerzo se vuelve demasiado grande. Me relajo. Como si fuera una mano en medio de mi espalda, el viento me da un empujón. Es un alivio dejar de resistir. Primero caminando y luego corriendo, dejo que el viento se me lleve.

Pero también se sirve de ese mismo estilo de frases directas, sin apenas subordinadas, para narrar una escena de lo que sucede en el exterior:

Se equivocaba. El otro chico estaba tumbado de espaldas. El fontanero intentaba contener con la chaqueta la sangre que le caía por la cara. Pero la hemorragia no se detenía. Ha levantado la chaqueta doblada y por un instante, antes de que se volviera a empapar de sangre, he visto que el chico tenía la carne de la frente desgajada y colgando como si se la hubieran cortado con un cuchillo de carnicero. La sangre manaba en un torrente, le inundaba los ojos y le hacía brillar el pelo. Se derramaba por el pavimento. Estaba por todas partes. Yo no sabía que la sangre podía ser tan oscura, tan espesa y tan pesada. Menudo corazón debe de tener, he pensado, para bombear tanta sangre y seguir latiendo.

J. M. Coetzee. *La edad de hierro*

También Ernest Hemingway apuesta por escribir con oraciones breves y sencillas, que resultan incluso lacónicas y se centra en lo que sucede fuera. Como en este par de párrafos tomados de *El viejo y el mar*:

El sol estaba saliendo por tercera vez desde que se había hecho a la mar, cuando el pez empezó a dar vueltas.

El viejo no podía ver por el sesgo del sedal que el pez estaba girando. Era demasiado pronto para eso. Sentía simplemente un débil aflojamiento de la presión del sedal y comenzó a tirar de él suavemente con la mano derecha. Se tensó, como siempre, pero justamente cuando llegó al punto en que se hubiera roto, el sedal empezó a ceder. El viejo sacó con cuidado la cabeza y los hombros de debajo del sedal y empezó a recogerlo suave y seguidamente. Usó las dos manos sucesivamente, balanceándose y tratando de efectuar la tracción lo más posible con el cuerpo y con las piernas. Sus viejas piernas y hombros giraban con ese movimiento de con-toneo a que le obligaba la tracción.

Si cuentas las palabras que componen las oraciones de este fragmento, comprobarás que todas ellas rondan las veinte palabras:

El sol estaba saliendo por tercera vez desde que se había hecho a la mar, cuando el pez empezó a dar vueltas. [22]

El viejo no podía ver por el sesgo del sedal que el pez estaba girando. Era demasiado pronto para eso. [20] Sentía simplemente un débil aflojamiento de la presión del sedal y comenzó a tirar de él suavemente con la mano derecha. [21] Se tensó, como siempre, pero justamente cuando llegó al punto en que se hubiera roto, el sedal empezó a ceder. [20] El viejo sacó con cuidado la cabeza y los hombros de debajo del sedal y empezó a recogerlo suave y seguidamente. [21] Usó las dos manos sucesivamente, balanceándose y tratando de efectuar la tracción lo más posible con el cuerpo y con las piernas. [22] Sus viejas piernas y hombros giraban con ese movimiento de contoneo a que le obligaba la tracción. [17]

Esa homogeneidad, como es natural, no es fortuita. Hemingway buscaba transmitir algo con ella, crear una impresión en el lector. Tal vez el ánimo ecuánime, sosegado, con el que el viejo se enfrenta al pez. Comparémoslo con el fragmento de Juan Rulfo, en el que las oraciones son igualmente cortas, incluso más cortas, pero de longitudes más variadas:

Por el techo abierto al cielo vi pasar parvadas de tordos, esos pájaros que vuelan al atardecer antes que la oscuridad les cierre los caminos. [25] Luego, unas cuantas nubes ya desmenuzadas por el viento que viene a llevarse el día. [15]

Después salió la estrella de la tarde, y más tarde la luna. [12]

El hombre y la mujer no estaban conmigo. [8] Salieron por la puerta que daba al patio y cuando regresaron ya era de noche. [15] Así que ellos no supieron lo que había sucedido mientras andaban afuera. [12]

Y esto fue lo que sucedió: [6]

Viniendo de la calle, entró una mujer en el cuarto. [10] Era vieja de muchos años, y flaca como si le hubieran achicado el cuero. [14] Entró y paseó sus ojos redondos por el cuarto. [9] Tal vez hasta me vio. [5] Tal vez creyó que yo dormía. [6] Se fue derecho adonde

estaba la cama y sacó de debajo de ella una petaca. [15] La esculcó. [2] Puso unas sábanas debajo de su brazo y se fue andando de puntitas como para no despertarme. [17]

Yo me quedé tieso, aguantando la respiración, buscando mirar hacia otra parte. [12] Hasta que al fin logré torcer la cabeza y ver hacia allá, donde la estrella de la tarde se había juntado con la luna. [24]

Rulfo imprime cierta variedad a sus oraciones, y eso crea un ritmo muy diferente del que vemos en el fragmento de Hemingway. Aunque hay igualmente un equilibrio: un surtido de oraciones cortas de distintas extensiones rodeadas por dos oraciones algo más extensas de una longitud muy similar, 25 y 24 palabras, respectivamente.

Por supuesto, no es necesario elegir entre escribir solo con oraciones largas (como Proust o Henry James) o cortas (como Rulfo, Hemingway o Coetzee). También se pueden alternar longitudes extensas y cortas, añadiendo además oraciones de extensión media.

Así sucede en este párrafo de *Inglatera, Inglatera*, de Julian Barnes, en el que se entremezclan frases de distintas extensiones.

Sus ayudantes más timoratos eran partidarios de no golpear en todas direcciones al mismo tiempo. [15] Alegaban que así se diluiría el efecto. [7] Sir Jack discrepó: era el momento del Big Bang; no era sólo el asunto principal del día, sino una historia en movimiento. [18] En todo caso, ¿cómo lo hacías? [6] Lo hacías haciéndolo. [3] Los sucesos de aquel día, por consiguiente, se desarrollarían en rápida sucesión en Reigate, Ventnor, La Haya y Bruselas. [19] Sir Jack reservaría para Reigate una pequeña parte de su pensamiento y una doble página de sus periódicos. [18] El inspector de comercio e industria, que parecía haber prosperado últimamente, se quedaría perplejo a la hora del desayuno en compañía de su deliciosa esposa, al ver que el correo contenía varios sobres certificados con sellos de Sudamérica y escritos con una letra notablemente similar a la suya propia. [49] Unos pocos minutos separarían la llegada a su puerta del amable cartero y la de los representantes mucho más puritanos del servicio de aduanas de Su Majestad. [27]

Estos últimos poseían la gratificante y feroz potestad de entrada y registro, y asimismo tenían convicciones muy sólidas —tanto más después de una campaña reciente en determinada prensa— sobre el sucio tráfico de drogas letales dirigido por testaferros aparentemente respetables cuya avaricia desmedida arrastraba a los niños del país a una espiral del infierno. [54]

5.3 La puntuación

Hemos visto que las oraciones pueden tener distintas longitudes y ser más o menos complejas. Así, según su extensión, logran que el texto respire de una u otra forma: su cadencia, su tono, incluso la elección de las palabras se adapta en cierto modo a la extensión de las oraciones. O, por decirlo de forma más exacta, todos esos rasgos del texto (extensión de las oraciones y los párrafos, cadencia, elección de las palabras, tono...) dan forma a una apariencia que, idealmente, se ajusta tanto al tema como al argumento, pero que también se corresponde con el estilo del escritor.

El estilo de Henry James, Hemingway, Barnes o Coetzee es reconocible de un texto a otro, mantiene sus rasgos en cada una de sus obras. Es su manera de escribir. Una manera que emana de un sinnúmero de factores, algunos inconscientes, pero otros muchos fruto de decisiones y elecciones que se toman en el momento de sentarse a escribir, en el momento de convertir la idea en un texto.

Para articular esas oraciones, extensas, breves o medias, el escritor se sirve de la puntuación. Podemos ver que aquellos escritores (Proust, James) que prefieren escribir largas oraciones usan más la coma que el punto y seguido. Mientras que aquellos otros que se decantan por las frases de extensión media o corta se apoyarán más en el punto.

Podemos apreciarlo de una manera gráfica. Comparemos algunas oraciones de Juan Rulfo con algunas de Henry James. Hagámoslo de una manera gráfica, asignando un color a las comas (azul) y otro a los puntos (amarillo). Comencemos por Rulfo:

Viniendo de la calle, entró una mujer en el cuarto. Era vieja de muchos años, y flaca como si le hubieran achicado el cuero. Entró y paseó sus ojos redondos por el cuarto. Tal vez hasta me vio. Tal vez creyó que yo dormía. Se fue derecho adonde estaba la cama y sacó de debajo de ella una petaca. La esculcó. Puso unas sábanas debajo de su brazo y se fue andando de puntitas como para no despertarme.

A simple vista podemos apreciar que en el fragmento de Rulfo el punto y seguido gana ampliamente. Es porque lo usa con frecuencia por lo que sus frases son cortas y de este modo crea una narrativa precisa, concisa.

Estudiemos ahora un fragmento de James:

Todas las noches, después de la cena, Charlotte Stant, sentada al piano tocaba para él sus piezas favoritas —que eran muchas— con una facilidad infalible, o sólo vacilaba un poco, a causa de un leve tarareo de la insegura voz del señor Verver, para volver enseguida a reafirmarse. Charlotte sabía tocarlo todo, siempre de manera extravagante, como ella afirmaba con insistencia, pero siempre, según el vago criterio del señor Verver, de la misma forma que, esbelta, sinuosa y fuerte, y dotada de ejercitada pasión hubiera podido jugar al tenis, o bailar rítmica e incesantemente valeses y valeses.

En él son las comas las que ganan de manera abrumadora. Es con ellas con las que James, por usar la analogía de Silvia Adela Kohan, detiene el tren de una oración para dejar pasar a otra y de ese modo construye frases profundas y reflexivas, cargadas de detalles.

Volvamos también sobre el fragmento de Julian Barnes:

Sus ayudantes más timoratos eran partidarios de no golpear en todas direcciones al mismo tiempo. Alegaban que así se diluiría el efecto. Sir Jack discrepó: era el momento del Big Bang; no era sólo el asunto principal del día, sino una historia en movimiento. En todo caso, ¿cómo lo hacías? Lo hacías haciéndolo. Los sucesos de aquel día, por consiguiente, se desarrollarían en rápida sucesión en Reigate, Ventnor, La Haya y Bruselas. Sir Jack reservaría para Reigate una pequeña parte de su pensamiento y una doble página de sus periódicos. El inspector de comercio e industria, que parecía haber prosperado últimamente, se quedaría perplejo a la hora del desayuno en compañía de su deliciosa esposa, al ver que el correo contenía varios sobres certificados con sellos de Sudamérica y escritos con una letra notablemente similar a la suya propia. Unos pocos minutos separarían la llegada a su puerta del amable cartero y la de los representantes mucho más puritanos del servicio de aduanas de Su Majestad. Estos últimos poseían la gratificante y feroz potestad de entrada y registro, y asimismo tenían convicciones muy sólidas —tanto más después de una campaña reciente en determinada prensa— sobre el sucio tráfico de drogas letales dirigido por testaferros aparentemente respetables cuya avaricia desmedida arrastraba a los niños del país a una espiral del infierno.

Vemos que puntos y comas se reparten de manera más o menos equilibrada a lo largo de todo el párrafo y crean así una melodía cambiante y cierta amenidad en la lectura.

Sobra decir que una manera de escribir no es mejor que la otra. Cada una, como queda dicho, se adapta tanto al modo de entender la escritura de su autor como a los temas y argumentos que este explora y desarrolla.

En cualquier caso, para poder construir oraciones con eficacia es necesario conocer cómo se usan los signos de puntuación. Aunque hay cierta libertad a la hora de hacerlo, lo cierto es que la ortografía de la lengua española establece con claridad las funciones de los distintos signos de puntuación y sus usos. El escritor debe conocer ambos, funciones y usos, y aplicarlos en sus textos con

rigor. Hoy en día se pueden consultar en línea con gran facilidad, por lo que no hay excusa para usarlos mal. Y, como siempre, leer es una excelente manera de aprender a puntuar.

La RAE nos indica: «La puntuación tiene como fin primordial facilitar que el texto escrito transmita de forma óptima el mensaje que se quiere comunicar». La puntuación es, por tanto, el mecanismo fundamental de cohesión para enlazar las ideas. Por eso, una mala puntuación afecta decisivamente a la claridad y a la cohesión interna de un texto.

Igualmente, la puntuación define la estructura del texto y la distribución de su contenido. La puntuación es la que ordena el texto, dándole coherencia al establecer la relación entre sus elementos. Puntuar bien significa darle un sentido correcto a oraciones y párrafos para evitar ambigüedades y confusiones.

Además, como señala Daniel Cassany en *La cocina de la escritura*, la puntuación es el termómetro que da cuenta de la calidad de la escritura:

La puntuación es el termómetro que da cuenta de la calidad de la escritura. Es más que probable que un texto en el que se haya empleado de manera adecuada la puntuación presente también una prosa de calidad. Por el contrario, el escritor que descuida la puntuación cometerá a menudo otros errores (pobreza de vocabulario, uso de vocablos impropios, fallos de concordancia, mal uso de los tiempos verbales...) y demostrará así su falta de sazón lingüística.

En resumen, una puntuación incorrecta afecta decisivamente a la claridad y a la cohesión interna de un texto, y trae aparejadas la ambigüedad y las dificultades de comprensión, lo que vuelve la lectura incómoda.

Sin duda, como escritor, no deseas que la lectura de tu obra resulte incómoda para el lector, mientras que sí deseas que comprenda las ideas y la información que componen la historia que has escrito. Recordemos que una novela o un relato no son otra cosa que un caudal de información. Si esa información no se presenta de un modo ordenado y coherente, frase a frase, el lector no podrá comprenderla o, incluso, desistirá de hacer el esfuerzo cognitivo que requiere su comprensión.

Hemos dicho que los signos de puntuación tienen usos concretos y reglados. No es el objetivo de este curso adentrarse en el terreno de la gramática, por lo que no haremos un repaso por ellos. Su explicación está disponible en la *Ortografía de la lengua española*, que puede consultarse en línea.

Sin embargo, como ocurre siempre en escritura y en cuestiones de estilo, esas normas de uso pueden subvertirse, el autor puede tomarse licencias con ellas, con fines expresivos, para recalcar un sentido o crear efectos rítmicos.

Veamos un par de ejemplos sencillos.

Uno de los usos de la coma es separar las partes de una enumeración o serie dentro de una oración. Por ejemplo, en la oración «Compré fresas, melocotones, peras y plátanos» usamos la coma para separar miembros gramaticalmente equivalentes dentro de un mismo enunciado, en este caso, las frutas que se han comprado.

Sin embargo, en su novela autobiográfica *Apegos feroces*, Vivian Gornick prescinde de esa coma en la siguiente oración: «Yo dormitaba apoyada en ella: abierta deseosa excitada». La forma correcta de puntuar esa frase sería: «Yo dormitaba apoyada en ella: abierta, deseosa, excitada», cada uno de los miembros de la enumeración separados por una coma; sin embargo, Gornick ha decidido prescindir de la coma, las palabras flotan una a continuación de otra y refuerzan la sensación de abandono y entrega que la autora describe en ese párrafo:

La invitación estaba implícita en el desplazamiento de su cuerpo contra el mío, en su libertad y en su intimidad. Sus movimientos eran rítmicos; su abrazo, reconfortante. Me acarició el pelo y el hombro. Me sentía calmada y sedada. Me apoyé contra ella. Su tacto comenzó a volverse insistente. Me sentí arrastrada. Hacia qué, no lo sabía. Era como si Nettie estuviese situada en la boca de algo oscuro y suave que me atrajese. Su cuerpo me decía: «Ven. No temas. Yo te ayudaré». Una neblina de ensueño se extendió por mi cabeza y por mi pecho hasta disolverse. *Yo dormitaba apoyada en ella: abierta deseosa excitada.*

También James Joyce usó la puntuación de manera innovadora para explorar la mente humana y crear ritmos complejos. Tal es el caso de la ausencia total de puntuación en el famoso flujo de conciencia de Molly Bloom que cierra la novela:

[...] yo tenía una piel espléndida por el sol y la emoción como una rosa no pegué un ojo habría sido muy bonito por ella pero podría yo haberlo parado a tiempo ella me dio a leer la *Piedra de la Luna* que fue lo primero que leí de Wilkie Collins leí *East Lynne* y la *Sombra de Ashlydayat* la señora Henry Wood Henry Dunbar por aquella mujer se la presté a él después con la foto de Mulvey dentro para que viera que no me faltaba alguien y *Eugene Aram* de Lord Lytton ella me dio *Molly Bawn* por la señora Hungerford a causa del nombre no me gustan los libros que tienen una Molly como aquél me trajo él sobre una de Flandes una puta siempre robando en las tiendas todo lo que podía tela y paños y yardas de eso oh esta manta es demasiado pesada para mí así está mejor no tengo ni siquiera un camisón decente esta cosa se enrolla toda debajo aparte de él y sus tonterías así está mejor entonces estaba como en un baño de vapor en el calor la camisa empapada de sudor se me pegaba en los mofletes del culo en la silla cuando me ponía de pie estaban tan gordos y firmes para ver con las faldas subidas y los bichos toneladas de ellos por la noche y los mosquiteros yo no sabía leer ni una línea Señor cuánto tiempo hace parecen siglos claro nunca volvieron y ella no puso bien la dirección o quizás es que se dio cuenta de que su corazoncito la gente siempre se marchaba y nosotros nunca me acuerdo de aquel día con las olas y los barcos con las chimeneas altas balanceándose y el cabecear y el olor de barco aquellos uniformes de oficiales con permiso para desembarcar me mareaban él no dijo nada él era muy serio yo llevaba los botines altos abotonados y la falda se me hinchaba al viento ella me besó seis o siete veces no lloré sí creo que sí o casi me temblaban los labios cuando le dije adiós [...]

Con la ausencia de puntuación, así como con las frases desestructuradas, a veces pareciera que inconexas, Joyce quiso reflejar el modo en que los pensamientos cruzan nuestra mente: desordenados, marcados por la libre asociación de ideas que gobierna nuestra mente, pero, a la postre, comprensibles.

Por último, hay que tener presente que, en general, la puntuación —y con ella la longitud de las frases— se adapta a cada parte del texto: quizá nos interese usar frases cortas para crear un ritmo rápido en una escena de acción; y elegiremos frases de extensión media o larga para dilatar el tiempo en un momento de introspección; podemos usar una puntuación libérrima en un flujo de conciencia o prescindir de las comas para crear una rápida sucesión en una enumeración. Se trata de pensar qué pasaje estamos escribiendo y cómo podemos usar la longitud de las frases y la puntuación para subrayar su sentido o crear diferentes efectos en el lector.

De nuevo, para poder jugar con la puntuación es necesario conocer bien los usos de cada signo de puntuación. Aquí, por simplificar, nos hemos estado refiriendo a los puntos y seguido y a las comas, pero hay otros signos: punto y coma, dos puntos, puntos suspensivos, incluso los signos de interrogación y exclamación afectan al estilo y cuyos usos el escritor debe conocer y manejar con soltura.

Veamos la variada puntuación de este fragmento de *La flecha del tiempo*, de Martin Amis, en el que se usan puntos suspensivos, dos puntos, punto y coma, paréntesis, rayas e interrogaciones; amén, por supuesto, de comas y puntos:

Tod soltó una buena carcajada al leer esto... También, el característico maletín negro, salido de un armario. Dentro, todo un mundo de dolor.

Un pequeño estadio de dolor, las tinieblas al fondo.

Ahora Irene llama por teléfono a Tod con bastante regularidad. Sería buena cosa, supongo, que nos conociéramos el uno al otro; como paso previo. Está tranquila y (por lo general) serena; Tod acepta estas llamadas como si fuesen uno de sus múltiples deberes, y se sienta a contestarlas con resignación, con un vaso de whisky, con un paciente puro. Dice Irene que está triste, que se siente muy sola. Ha advertido que cada vez siente menor inclinación a culpar a Tod de su infelicidad. Dice que sabe de sobra que es un miserable, que no consigue entender por qué le quiere... Yo tampoco lo entiendo. Pero es que el amor es muy extraño. El amor es muy extraño. A veces, Irene acaricia —sin demasiada pasión, todo hay que decirlo— la posibilidad del suicidio. Tod le advierte que hablar de tales cosas es pecaminoso. Personalmente, considero que podemos desechar el *suicidio*, por tratarse de una amenaza

sin sentido. Lo he considerado. El suicidio no es una opción, ¿verdad que no? En este mundo, no. Una vez estás aquí, una vez te encuentras a bordo, ya no es posible bajarse en marcha, No se puede abandonar.

No debemos caer en la ingenuidad de pensar que el lector tomará un mal uso de la puntuación por un uso libre, estilístico. Como bien apuntaba Daniel Cassany, el mal uso de la puntuación suele venir acompañado indefectiblemente por otros defectos de la escritura. El lector sabe distinguir a la perfección las cuestiones de estilo de la mala escritura.

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 viajantes 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 atorado: «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 imitan modos del lenguaje oral, donde esa relación entre emisor y receptor puede darse realmente. En el texto escrito, sin embargo, la apelación que imitan 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 contarlos?

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.

7 El ritmo

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 **recorríste** 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 calmada.

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. Después**s**, el tiempo veleido**s**o, que muda **u**sanzas**s** y tradiciones**s**, **s**ustituyó el **s**anto rosario de las **m**omias**s** apostólicas**s** por las **c**acerías**s** y apartados**s** de **r**eses**s** bravas**s**, tientas**s** y derribas**s**, que **e**stán **h**istoriadas**s** 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, ab**rasada** **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**, ab**rasada** **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 ocasión 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 aparecer 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 transmiten 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 trabajar el ritmo. Lo haremos en el siguiente módulo.

8

Recursos
de estilo
para trabajar
el ritmo

FORMACIÓN PARA ESCRITORES

SINJANIA

Norman Mailer advirtió: «El escritor joven tiende a buscar palabras más que ritmo».

En efecto, cuando el escritor principiante empieza a preocuparse por el lenguaje lo hace prestándole especial atención a las palabras. La adecuada elección de estas y los efectos que es posible conseguir combinándolas con acierto son sin duda aspectos importantes a la hora de escribir textos con calidad literaria, como veremos en los módulos siguientes. Pero el ritmo es también un elemento importante del texto.

Bien usado, el ritmo permite subrayar partes del texto. Puede adaptarse al sentido de lo narrado, imprimiendo una sensación de lentitud o de agilidad en función de lo descrito o de la sensación que se busque provocar en el lector. Y puede imprimir cadencias o crear efectos sonoros que hagan deslizarse al lector por las páginas, a través de oraciones y palabras y, sobre todo, deleitarse con los logros estéticos del texto.

En el módulo anterior vimos algunos de los recursos de los que puede servirse el escritor para trabajar el ritmo. Repasamos las distintas anisocronías, elementos imprescindibles para crear ese ritmo global del texto que tiene que ver con la relación entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia. Y estudiamos igualmente diversas maneras de trabajar el ritmo específico del texto, aquel que afecta a sus partes concretas. Vimos que jugar con la longitud de párrafos, oraciones y palabras permite crear ritmos, así como también el tipo de palabras que se elijan: verbos, adjetivos, adverbios... También repasamos algunas figuras de estilo que posibilitan la creación de cadencias y sonos, llegando incluso a darle un sonido determinado al texto para representar lo descrito, como cuando las aliteraciones crean armonías imitativas.

Pero además hay toda una panoplia de figuras retóricas que pueden usarse para crear y subrayar determinados efectos rítmicos. De ellas nos ocuparemos en este módulo.

De nuevo, repasaremos estas figuras según la ordenación propuesta por Kurt Spang en su obra *Persuasión. Fundamentos de retórica*. Recordemos que Spang divide los recursos estilísticos en seis categorías: figuras de posición, figuras de repetición, figuras de amplificación, figuras de omisión, figuras de apelación y tropos.

Una vez más, este repaso tiene un ánimo más ejemplificador que exhaustivo. La intención es conocer los más interesantes de estos recursos desde la perspectiva del ritmo, estudiando algunos ejemplos que nos ayuden a ver su comportamiento dentro del texto. Algunas de estas figuras las hemos estudiado ya, pero ahora lo haremos atendiendo al modo en que permiten incorporar ritmos a la obra; la idea con la que debemos quedarnos es que cada figura retórica puede tener diferentes aplicaciones.

Comenzaremos hablando de las figuras de posición.

8.1 Figuras de posición

Las figuras de posición son aquellas que trabajan con el orden de los elementos de la oración, ya sea porque lo altera, ya sea porque lo repite.

Entre las figuras de posición, las que más pueden contribuir a crear efectos rítmicos son el paralelismo y la especularidad. Hablamos ya de ambas en el módulo 6, pero repasemos igualmente sus características.

8.1.1 Paralelismo

El paralelismo, como ya sabemos, consiste en crear una distribución simétrica de ciertos elementos de la oración, que se repiten dos o más veces a lo largo de ella; también pueden repetirse dos o más oraciones completas que tengan una estructura semejante y cuyos elementos se encuentren aproximadamente en el mismo lugar.

Debido a esa distribución simétrica y a la repetición de elementos se produce un efecto rítmico fácilmente identificable por el lector.

Veamos un ejemplo de paralelismo muy evidente. Está tomado, una vez más, de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo:

Como si una y otra acabaran de descubrir el amor, como si una y otra acabaran de inventar el amor.

El paralelismo en esta frase resulta obvio. La estructura de la frase se repite y, de hecho, se repiten también sus palabras; solo cambia una, el verbo: descubrir/inventar. La repetición exacta de la estructura y de las palabras le da a esta oración una clara musicalidad: podrían ser los versos de un poema o de una canción.

Repasemos ahora un ejemplo menos evidente, también de *Señas de identidad*:

Tierra pobre aún, y profanada; exhausta y compartida; vieja de siglos, y todavía huérfana.

En esta oración podemos apreciar tres elementos que responden a esa simetría propia del paralelismo, se identifican con facilidad porque están separados por punto y coma (;). Tenemos un sustantivo (*tierra*) que comparten los tres elementos; es decir, en esta oración hay también un zeugma. Tras el sustantivo, se repiten tres veces dos pares de adjetivos separados por la conjunción *y*: *pobre y profanada, exhausta y compartida, vieja de siglos y huérfana*. Además, tanto el primer elemento como el tercero son más largos, porque incorporan adverbios (*aún, todavía*) y, al extenderse las frases, el autor ha optado por colocar una coma antes de la conjunción. De ese modo se crea un ritmo fácilmente apreciable: prueba a leer la frase en voz alta y lo comprobarás.

Este puede ser un buen momento para recordar que, si bien la puntuación puede marcar pausas en el texto (que podemos aprovechar para tomar aliento si leemos en voz alta), nunca se debe puntuar un texto según las pausas de la respiración.

La creencia de que los signos de puntuación marcan las pausas en las que el lector tomará aire está, desafortunadamente, muy extendida. Y es causa, por tanto, de muchas puntuaciones incorrectas que no solo atentan contra la norma, sino que contribuyen a volver confuso el texto, disminuir su coherencia e introducir ambigüedades que dificultarán al lector su comprensión.

Tal como se establece en la edición vigente de la ortografía académica, la puntuación forma parte de la escritura, no de la oralidad. No hay una relación exacta entre la manera en que articulamos el lenguaje cuando hablamos y cómo dicha articulación quedaría expresada por escrito. Al escribir, debemos ceñirnos siempre a las normas de puntuación.

Sin embargo, es indudable que los signos de puntuación marcan pausas en el texto; más breves —como la coma (,) o los dos puntos (:)—, más extensas, como el punto seguido y el punto y aparte (.), o intermedias, como el punto y coma (;). De manera que esas pausas, como venimos viendo, contribuyen a crear ritmos.

El ejemplo de paralelismo que acabamos de ver es una buena muestra de cómo los signos de puntuación, en este caso las comas y los puntos y coma, articulan la oración. Los tres puntos y coma separan los tres miembros de la oración, y las dos comas situadas a la mitad de su primer y tercer miembro, al marcar pequeñas pausas, crean el efecto rítmico que podemos percibir en la frase.

8.1.2 Bimembración, trimembración y plurimembración

Las bimembraciones, trimembraciones y plurimembraciones son variedades del paralelismo. En ellas se repite una misma estructura sintáctica dos, tres o más veces. Pueden repetirse palabras, conjuntos de palabras u oraciones enteras. Estas figuras a menudo se amalgaman con otras: enumeraciones, asíndeton, concatenaciones, etc.

Veamos algunos ejemplos.

El primero es un ejemplo de bimembración tomado de la obra *Y eso fue lo que pasó*, de Natalia Ginzburg: «Del interior del chal salían sus puñitos cerrados, rojos y fríos, y su pequeña cabeza húmeda y desnuda». En esa oración nos encontramos dos bimembraciones. La primera se compone del duplo puñitos-cabeza, la segunda la componen los pares de adjetivos que acompañan respectivamente a cada elemento de esa primera bimembración: puñitos rojos y fríos, cabeza húmeda y desnuda.

De la misma obra y autora es este otro fragmento:

Poco después sonó la campana de la puerta. *Le di al botón* que abre la puerta y *escuché los pasos* por las escaleras. Se oían en la grava del jardín. Tenía las manos *frías y sudadas*. *Apreté los dientes y tragué saliva*. Entró Giovanna y nos sentamos en el salón la una frente a la otra.

Natalia Ginzburg, *Y eso fue lo que pasó*

En él podemos distinguir varias bimembraciones: «le di al botón» y «escuché los pasos»; «frías y sudadas»; «apreté los dientes y tragué saliva»; «entró Giovanna y nos sentamos». Sobre todo, el hecho de que las acciones se consignent de dos en dos le confiere a la secuencia una cadencia rítmica, un ritmo como de dos por cuatro.

También Juan Goytisolo usa a menudo las bimembraciones en *Señas de identidad*. Como en «Se sentía mecido y arrullado, penetrado y poseído», donde podemos distinguir dos bimembraciones formadas por adjetivos: «mecido y arrullado», «penetrado y poseído»; y, al tiempo, una tercera bimembración en la estructura general de la frase formada precisamente por esas dos parejas. Lo mismo sucede con la bimembración «Su presencia saludable y diáfana, vegetal y reparadora».

Las bimembraciones puede afectar a adjetivos, como en «un *último y desesperado* intento» o en «venas *hinchadas y azules*». A nombres, como en «una rápida serie de *gestos y ademanes*» o en «dos señoras con *misal y mantilla*». A adverbios, como en «*pura y simplemente* inadmisibile» o en «*vomitó larga y espaciosamente*». O a verbos, como en «*derribando* sillas y *arrojando* puñados de prospectos» o en «los asistentes *gritaban y discutían*».

En las plurimembraciones las palabras, grupos de palabras u oraciones enteras se repiten un número mayor de tres veces (de cuatro en adelante).

Como en este ejemplo, escogido de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio: «Los gatos, las arañas, las carcomas, las hormigas huyeron», en el que se puede apreciar la repetición de cuatro sustantivos.

8. Recursos de estilo para trabajar el ritmo

En este otro, también de *Alfanhuí*, vemos una plurimembración de cuatro adjetivos: «Medina del Campo tiene cuatro sayas: una gris, una blanca, una verde y una de oro».

Hemos dejado en último lugar el repaso por las trimembraciones o triadas, porque su uso es tan habitual como efectivo. Quizá el ritmo que marca la repetición de tres elementos es más claramente perceptible que los demás, por eso las trimembraciones se usan a menudo. Veamos algunas.

Comencemos por varios ejemplos tomados de la novela *Apegos feroces*, de Vivian Gornick. Como esta:

No podía descifrar el mensaje, pero golpeó con fuerza contra la luz de mis ojos, la alegría de mi pecho y la energía que recorría mis brazos y piernas.

En ella se repite tres veces una estructura (luz de mis ojos, alegría de mi pecho), aunque con una ligera modificación en el último miembro. Repara que el último miembro está cerrado por una bimembración: brazos y piernas.

En este otro ejemplo, se acumulan varias figuras. El paréntesis, que ya conoces y una enumeración —hablaremos de ellas enseguida— de tres miembros que forma, por tanto, una triada:

Lo más probable es que les permitiese regalarle cosas (un abrigo para el invierno, una bolsa de la compra llena, una excursión a la costa), pero Nettie no lo hacía por dinero.

Aquí hay una trimembración formada por tres adjetivos: «La consideraban provocativa, sugerente y tentadora».

Examinemos esta otra oración, claro ejemplo de ritmo, tomado de *El ruedo ibérico*, de Ramón María del Valle-Inclán:

Falso, casquivano, timorato, repartía, como caramelos, palmadas, agasajos y zalemas.

Valle-Inclán usa una trimembración de tres adjetivos al inicio de la frase, que suenan como tres golpes rítmicos. Y la cierra con otra trimembración, esta vez de tres sustantivos, que repiten ese rítmico golpeteo.

Si te fijas, el ejemplo de *Señas de identidad* que hemos usado antes para hablar del paralelismo es también una trimembración. Los tres puntos y comas señalan a la perfección cada uno de sus tres miembros.

Tierra pobre aún, y profanada; exhausta y compartida; vieja de siglos, y todavía huérfana.

Veamos un último ejemplo, igualmente de *Señas de identidad*.

La madre campesina vestida de negro, con su pañuelo basto sobre la cabeza, su gabán rústico, sus humildes zapatillas de andar por casa; la hija con el abrigo de falso astracán, los zapatos italianos de línea elegante, la pañoleta de seda en torno al cuello.

Tenemos dos estructuras de tres miembros: *la madre con su pañuelo, su gabán, sus zapatillas* y *la hija con el abrigo, los zapatos, la pañoleta*. No cuesta distinguir el paralelismo que se crea además entre ambas estructuras y el ritmo que recorre este breve fragmento.

8.1.3 Especularidad

En la especularidad los elementos de la oración se disponen en forma de espejo (de ahí su nombre). Es como si un espejo se situara en medio de la oración, de manera que su segunda parte no es sino un reflejo de la primera; así, el primer elemento de la primera parte aparece el último de la segunda, como en el fondo de un espejo aparece reflejado lo que también está al fondo de la habitación.

A la especularidad también se la conoce como quiasmo y es un tipo de paralelismo. Como en ella se suele repetir un elemento, es esa repetición la que da una impresión de ritmo.

Como en este ejemplo, que ya conocemos, de *La flecha del tiempo*, de Martin Amis: «Allí estaba y no estaba allí». Analizamos esta frase para explicar la antítesis, la contraposición de dos ideas opuestas (en este caso, estar y no estar). Pero además de una antítesis, también es un quiasmo: *allí estaba /estaba allí*; podemos decir que el espejo está situado justo sobre las palabras «y no».

Encontramos otro ejemplo de especularidad en este fragmento de *Los embajadores*, de Henry James:

Recordaba antiguos fantasmas de experiencias, viejos trabajos, *viejos desengaños e insatisfacciones viejas*, viejas recuperaciones con las correspondientes reincidencias, viejas calenturas con los correspondientes escalofríos, interrumpidos momentos de buena fe y otros de duda empero saludable; aventuras, en su mayor parte, de la calaña calificada de aleccionadora.

En este fragmento se dan, como sin duda has distinguido, dos paralelismos: *viejos trabajos, viejos desengaños*, por un lado, y *viejas recuperaciones con las correspondientes reincidencias, viejas calenturas con los correspondientes escalofríos*, por otro. Pero entre ellos se cuela un quiasmo: *viejos desengaños e insatisfacciones viejas*.

Este quiasmo, además, sirve para articular el paso de un paralelismo al siguiente, que tiene una estructura distinta.

En este caso, la repetición de las estructuras, propiciada por el paralelismo, y el quiasmo que actúa de pasarela entre ellas logran ralentizar el ritmo, que se vuelve pesado, casi diríamos que machacón, para subrayar la idea de la sabiduría adquirida a fuerza de reiterar experiencias.

8.2 Figuras de repetición

Al repasar las figuras de posición hemos insistido en que a menudo es la repetición de elementos la que contribuye en ellas a transmitir una impresión de ritmo. No puede extrañarnos entonces que las figuras de repetición tengan una gran efectividad a la hora de construir efectos rítmicos, puesto que, como su nombre indica, estas figuras son aquellas en las que se repiten determinados elementos de la oración.

Conozcamos algunas.

8.2.1 Anadiplosis y concatenación

La anadiplosis consiste en la repetición de la última palabra de una frase o de una oración al comienzo de la siguiente frase u oración. Como en la frase «Ayer me dijiste que hoy, hoy me dices que mañana».

Cuando se dan varias anadiplosis seguidas, se denomina concatenación. Como en este ejemplo tomado de *Apegos feroces*, de Vivian Gornick, en el que se repiten las palabras *temblor* y *sacudida*:

El estremecimiento se convierte en un *temblor* y el *temblor* en una *sacudida*. La *sacudida* me pone bruscamente en contacto con algo que hay cerca.

O en este otro de *Señas de identidad*:

Podía considerar gozosamente el destierro como una *cárcel*, la *cárcel* como el camino de la *libertad*, la *libertad* como sola meta del hombre.

En ambas frases vemos como la repetición de palabras (*temblor y sacudida, cárcel y libertad*) encadenan las frases y le confieren al texto una impresión de fluidez, marcada rítmicamente por la reiteración de las palabras.

Repara, igualmente, en el ejemplo de *Señas de identidad*, en el uso de una antítesis que contrapone las ideas de cárcel y libertad. Mientras que en el de *Apegos feroces* hay una gradación, se pasa del movimiento ligero del temblor al más enérgico de la sacudida. Comprobamos una vez más que una buena narración no solo acumula en sus párrafos innúmeras figuras retóricas, sino que estas además se mezclan y superponen.

Veamos un último ejemplo de concatenación tomado de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*:

Luego corrieron más lejos, pasaron el cauce, llegaron al *molino*, del *molino* a otra *colina*, de la *colina* a otro bosquecillo.

En él se puede apreciar que la concatenación es también un recurso útil cuando se quiere imprimir un ritmo vivo a la narración, para crear un efecto de avance y movimiento.

8.2.2 Anáfora, epífora y complexión

La anáfora, la epífora y la complexión son figuras que se basan en la repetición de una palabra según esta vaya colocada al comienzo de una unidad sintáctica, al final de esta o al principio y al final.

La anáfora propone la repetición de una o varias palabras al comienzo de varias frases consecutivas. Por lo general se repiten la palabra exacta, pero también puede haber alguna variación.

El fragmento de Henry James que hemos visto anteriormente es un ejemplo de anáfora, con su repetición de las palabras *viejos* y *viejas* y de la fórmula *con las correspondientes*.

8. Recursos de estilo para trabajar el ritmo

Recordaba antiguos fantasmas de experiencias, *viejos* trabajos, *viejos* desengaños e insatisfacciones *viejas*, *viejas* recuperaciones *con las correspondientes* reincidencias, *viejas* calenturas *con los correspondientes* escalofríos, interrumpidos momentos de buena fe y otros de duda empero saludable; aventuras, en su mayor parte, de la calaña calificada de aleccionadora.

Veamos otro ejemplo, este más breve, tomado una vez más de *Señas de identidad*: «Probaban *su* fuerza, *su* suerte, *su* destreza, *su* puntería». En él se repite al comienzo de cada elemento el adjetivo posesivo *su*. Y esa iteración crea a su vez un paralelismo entre los tres miembros que repiten la estructura adjetivo posesivo + nombre.

Los párrafos en los que se emplea esta figura retórica adquieren mayor sonoridad y ritmo. Al tiempo, la repetición de palabras al principio de varios enunciados es un procedimiento de gran utilidad para obtener una impresión de insistencia que puede realzar una idea determinada.

Pero la anáfora puede usarse justo para lo contrario: resaltar la idea que no se repite. Como en esta frase tomada de *La familia de León Roch*, de Benito Pérez Galdós: «*Mucho* banquero, *mucho* diputado, algún ministro». En ella, la ruptura de la anáfora conduce la atención justamente sobre el *algún* que acompaña a *ministro*. Es como si un ritmo al que el oído se ha acostumbrado se interrumpiera de golpe y fuera el silencio lo que llamara la atención.

En la epífora también se repite una palabra, pero, al contrario que en la anáfora, la palabra que se repite viene colocada al final de una serie consecutiva de frases.

Como en este par de ejemplos tomados de *El profesor Unrat*, de Heinrich Mann:

Apremiaba al empapelador recordándole que se trataba ni más ni menos que *de la artista Fröhlich*. Amenazaba al ebanista con el descontento *de la artista Fröhlich*, recordaba en la tienda de porcelana y en la de lencería el gusto exquisito *de la artista Fröhlich*.

En este primer ejemplo se mezcla la clara epífora que repite al final de cada frase las palabras *la señorita Fröhlich*, con el paralelismo en el comienzo de las dos primeras frases —apremiaba al empapelador, amenazaba al ebanista— cuya estructura se repite.

Mientras que en este segundo ejemplo encontramos la repetición del vocativo *Lohmann*:

Ya no tiene usted nada que hacer en el cuartucho de la Fröhlich,
Lohmann. No ha obtenido usted los favores de la artista Fröhlich,
Lohmann. Así que ya puede volver a sus penates, *Lohmann*.

Como en el caso de la anáfora, también la epífora, con sus repeticiones, sirve para aportar ritmo y sonoridad, además de dar la oportunidad de insistir en una idea que se quiera resaltar.

Por su parte, la complexión es la reunión de una anáfora y una epífora, de manera que se repiten palabras (una o varias) al comienzo y al final de distintas unidades sintácticas.

Como en este ejemplo de Antonio de Guevara, tomado de su obra *Reloj de príncipes*:

Acordar se deberían las princesas y grandes señoras que *si ellas son mujeres también lo fueron aquéllas, y si ellas flacas también lo fueron aquellas, si ellas son casadas también lo fueron aquellas, si ellas son delicadas también lo fueron aquellas, y si ellas son regaladas también lo fueron aquellas.*

8.2.3 Duplicación y diácope

La duplicación consiste en la repetición exacta de una palabra o un grupo de palabras en una oración. Esa repetición puede situarse al comienzo, al final o en el interior de la frase. Suele tratarse de una repetición simple (la palabra repetida dos veces), pero también pueden darse iteraciones triples o cuádruples.

Como en este ejemplo tomado de *El ruedo ibérico*, de Valle-Inclán: «¡Jui! ¡Jui! ¡Jui!... ¡No es nada el lío que ustedes me traen!», en el que se repite tres veces la interjección *jui!*

O en este otro, tomado de *La flecha del tiempo*, de Martin Amis: «¿Qué más había por allí? Coches, por descontado. Por descontado, coches. Coches, coches, coches, hasta donde la vista alcanzaba». La oración final de este pequeño fragmento es una clara duplicación, en la que se repite tres veces la palabra *coches*.

Pero antes de ella, tenemos otras dos figuras de estilo. Una pregunta retórica: «¿Qué más había por allí?». Y un quiasmo (especularidad): «Coches, por descontado. Por descontado, coches». Un nuevo ejemplo de cómo en el texto literario se acumulan las figuras; es esa acumulación, en gran medida, la que hace que el lenguaje se desvíe de su uso cotidiano y le conceda esa especial expresividad que es, justamente, la que lo vuelve literario.

Por su parte, la diácope es una figura muy semejante a la duplicación. Consiste igualmente en la repetición de dos o más palabras, pero en esta ocasión las palabras repetidas están separadas por un elemento sintáctico breve, como conjunciones o preposiciones.

Como en este párrafo de *Seda*, de Alejandro Baricco, que ya conocemos:

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 este breve fragmento, Baricco usa la diácope en tres ocasiones: *poco a poco, paso a paso, metro tras metro*. La repetición logra aquí ralentizar el ritmo y transmitir al lector la sensación del tiempo que se alarga durante una tensa espera.

De nuevo, duplicación y diácope son útiles tanto para crear un efecto rítmico como para subrayar una idea.

8.2.4 Polisíndeton y asíndeton

El polisíndeton consiste en el uso repetitivo, a lo largo de una frase, de una misma conjunción que coordina varios elementos. Por este medio se logra dar énfasis a lo enunciado, pero también crear efectos rítmicos.

Repasemos algunos ejemplos.

Así la usa Iris Murdoch en su novela *El mar, el mar*, donde repite la conjunción **y**:

Para mí es ayer. Desde entonces he estado viviendo con todo eso, reviviéndolo **y** recordándolo **y** repasándolo una **y** otra vez **y** preguntándome qué fue lo que anduvo mal **y** qué había sucedido contigo **y** dónde estarías.

Reparemos además en la repetición del grupo -ndolo de los tres gerundios que aparecen encadenados en la oración: reviviéndolo, recordándolo, repasándolo, que es a su vez una trimembración y una simlicandencia que refuerza el ritmo de la frase.

François Mauriac utiliza también el polisíndeton en *Thérèse Desqueyroux*: «Percibía los seres **y** las cosas **y** su propio cuerpo e incluso su mente como un espejismo».

También lo hace Sánchez Ferlosio en *Industrias y andanzas de Alfanhui*: «**Y** la luz trabajaba continuamente **y** los líquidos subían a las hojas **y** volvían a bajar cargados de luz **y** las tinas no se vaciaban excepto la que tenía zumo de naranja, porque iba al laguito y la araña se lo bebía».

De la misma novela, un ejemplo con la conjunción **o**: «Se le alargaban las patas, **o** se le robustecían, **o** se le cubrían de pelo y el cuerpo se le volvía ovalado a veces, **o** cilíndrico como un queso, **o** se le arrugaba la piel».

El polisíndeton logra imprimir un ritmo rápido a la narración. Es como si las palabras cogieran carrerilla, por lo que su uso es aconsejable cuando se quiere resaltar la rapidez con la que sucede una serie de acciones.

Cuando se forma con las conjunciones **o** o **ni**, el polisíndeton refuerza la idea de una gran variedad de posibilidades o de restricciones.

Por su parte el asíndeton es, podría decirse, lo opuesto del polisíndeton y consiste en la omisión de conjunciones en aquellas frases coordinadas que habitualmente las llevarían. Al omitir las conjunciones se logra imprimir viveza y energía a la oración o al fragmento.

En el asíndeton normalmente se sustituyen las conjunciones del polisíndeton por comas (,). Conviértamos en asíndeton uno de los ejemplos de polisíndeton que acabamos de ver, el tomado de *Alfanhuí*: «La luz trabajaba continuamente, los líquidos subían a las hojas, volvían a bajar cargados de luz, las tinas no se vaciaban».

Y veamos también un ejemplo real, tomado una vez más de *Señas de identidad*: «Las nodrizas, los niños, los novios, las fulanas podían dormir tranquilos». El asíndeton se distingue aquí sin duda porque falta la conjunción **y** que debería unir el último elemento de la enumeración a los anteriores; es decir, la frase debería ser: «Las nodrizas, los niños, los novios y las fulanas podían dormir tranquilos», pero Goytisolo prescinde de la última conjunción y crea un asíndeton, tal vez con la intención de subrayar la idea de que la enumeración de quienes pueden dormir tranquilos no termina ahí, que podría continuar nombrando grupos.

El asíndeton opera a menudo en combinación con figuras como la gradación, el paralelismo, la concatenación, etc.

8.3 Figuras de amplificación

Las figuras de amplificación tienen por objeto ampliar ideas, añadiendo matices y desarrollos más precisos. Sin embargo, algunas de ellas pueden contribuir además a crear efectos rítmicos, una cierta sonoridad en el texto; otras veces, lo que logran estas figuras es crear una pausa, ralentizando el ritmo y la narración hasta casi detenerla.

Vamos a repasarlas.

8.3.1 Enumeración

La enumeración consiste en la división de un tema en sus partes, las cuales se expresan con detalle. Justamente al detallar el tema es como se logra ese aspecto de ampliación, de extender y dilatar un tema dado.

En la enumeración los detalles del tema se presentan coordinados mediante asíndeton o polisíndeton: es decir, mediante comas (,) o conjunciones (y, o, ni).

Las enumeraciones pueden ser breves, de tan solo unos pocos elementos, o extensas, acumulando gran cantidad de componentes. El uso de asíndeton o polisíndeton imprime ritmo a las enumeraciones, de manera que el texto denota cierta musicalidad, pero al tiempo, cuando la enumeración es larga, detiene el flujo de la narración, creando una pausa. De manera que una enumeración puede crear una pausa, pero rítmica.

Veamos algunos ejemplos de uso de esta figura.

Recurramos una vez más a *Señas de identidad*:

El paisaje industrial de la gare du Nord con sus elementos integrantes reunidos apostado como en una minuciosa y detallada estación de juguete: *muelle, grúa, contáiner, cercha, vías, señales*

luminosas, puesto de guardagujas, arca de agua, pilón, cable transportador, placa giratoria, tinglados; en tu nivel, a doscientos metros de distancia, el puente del boulevard de la Chapelle con su denso tráfico de camiones, automóviles, motocicletas, triciclos; y, sobre el andén central del mismo bulevar, en los lejos del cuadro, el metro aéreo, con sus vagones fantásticos e irreales recortados en un cielo aterido y ventoso, descolorido por un sol de nítida blancura.

En este párrafo, Juan Goytisolo usa dos enumeraciones para enumerar los elementos que componen la *gare du Nord* parisina y, casi enseguida, los vehículos que transitan por un puente. De este modo el autor imprime ritmo a su descripción del paisaje urbano y, al tiempo, lo fragmenta y descompone, creando una imagen singular.

Y vuelve a usar la enumeración en la página siguiente:

Atravesaste la plaza sorteando la vertiginosa circulación de los automóviles. Puestos de tiro al blanco, ruedas de la fortuna, carromatos de adivinatoras, tenderetes de golosinas, montañas rusas, tióvivos, barcas imantaban un público elemental y ruidoso que se apiñaba alrededor de quienes probaban su fuerza, su suerte, su destreza, su puntería.

Juan Goytisolo, *Señas de identidad*

No es de extrañar que Goytisolo use la enumeración en dos páginas consecutivas. En realidad, la usa sin cesar a lo largo de toda su novela (como tantos otros autores). Y es que la enumeración es uno de los recursos favoritos de la narrativa moderna. Así lo explica David Lodge en *El arte de la ficción*, quien considera que la enumeración tiene un gran «potencial expresivo».

A primera vista un mero catálogo de objetos intrascendentes parecería fuera de lugar en una narración basada en unos personajes y un argumento. Pero la prosa de ficción es maravillosamente omnívora, capaz de asimilar discursos no ficticios de todo tipo: cartas, diarios, declaraciones, incluso listas... y adaptarlos a sus propios fines.

David Lodge señala así la evidencia de que una narración es más que «unos personajes y un argumento»; es, sobre todo, lenguaje, y está empapada del deseo del autor de jugar con él. Por eso los buenos escritores toman cualquier recurso que puedan adaptar «a sus propios fines». No está de más señalar que el propio Lodge acaba por incorporar una enumeración en su reflexión sobre esta figura: «cartas, diarios, declaraciones, incluso listas».

También Georges Perec medita sobre la enumeración en su obra *Pensar/Clasificar* y, al hacerlo, enumera:

En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias; la primera consiste en el afán de incluirlo TODO; la segunda, en el de olvidar algo. [...] Hay algo de exultante y de aterrador a la vez en la idea de que nada en el mundo sea tan único como para no poder entrar en una lista. Podemos enumerarlo todo: las ediciones de Tasso, las islas de la costa atlántica, los ingredientes necesarios para hacer una tarta de peras, los sustantivos masculinos con plural femenino, los finalistas de Wimbledon.

En los ejemplos que hemos visto los elementos que componen la enumeración están compuestos por una única palabra. A menudo las enumeraciones se componen así, como listas de nombres o de adjetivos. Pero sus elementos pueden ser también más extensos y llegar a formar frases.

Como en este ejemplo tomado de *Bomarzo*, novela de Manuel Mujica Lainez en el que se enumeran largamente las disposiciones que se han de tomar para la recepción dada en honor de la prometida del narrador-protagonista:

Sí, había que pensar en mil cosas: en la ubicación adecuada de cinco cardenales; en el alimento especial de los halcones del duque de Mantua, que no se trasladaba sin ellos; en no colocar a los escuderos de los Orsini cerca de los de los Colonna; en que Leonardo Emo estuviera al alcance de Valerio Orsini, sin que eso implicara una ofensa para la gente de la familia de Oliverotto de Fermo, a la cual pertenecía su mujer; en no agraviar al quisquilloso Benvenuto, ni menos al acerado Aretino; en hallar la manera de que Hipólito de Médicis pudiera verse privadamente con Julia Gonzaga, su ilustre amor platónico, dentro de un castillo sembrado de ojos acechantes;

en que funcionaran las fuentes y no fallaran los fuegos de artificio; en que Pier Luigi Farnese no bebiera demasiado ni se desmandara con los jóvenes pajes; en que los Orsini más viejos que yo y más acaudalados (principalmente los de la rama arrolladora de Bracciano) se sintieran cómodos en mis tierras, como si no hubieran abandonado las suyas, pero sin olvidar que yo era el amo allí; en distribuir sabiamente a los músicos escondidos; en que mi abuela y el cardenal Franciotto estuvieran siempre por encima de todos los demás, por grandes que éstos fuesen; en que mi suegro no pusiera inconvenientes cuando el asunto de la dote, porque no ignoraba yo cómo le había ido a mi padre con mi abuelo, al enfrentar una situación semejante; en que las cocinas recién acondicionadas respondieran al esfuerzo enorme que se les exigiría; en las ironías de la marquesa Isabel de Mantua, la mujer más cortejada de Europa; en la vanidad de su hijo Hércules; en su nuera, la duquesa Margarita, que procedía de la sangre de los Paleólogos, lo cual eran palabras mayores, pero que no debía impresionarme, porque yo descendía de Caio Flavio Orso; en mí —¡Dios mío, en mí, en Vicino Orsini!—, en los pliegues del manto que colgaría de mi pobre espalda... Mil cosas complejas, contradictorias, que se vinculaban con el servicio de Dios, pues por lo menos treinta clérigos, príncipes de la Iglesia y capellanes tendrían que rezar en Bomarzo sus misas diarias, y con la frivolidad del mundo, ya que cada uno de los invitados se juzgaba un ser excepcional y requería excepcionales miramientos, debían ser tenidos en cuenta al organizar aquel laberinto de etiqueta cortesana, enredado de formulismos, y al empeñarse porque las tribus recelosas no cayeran en las eternas discusiones brutales provocadas por los turbulentos Orsini.

La enumeración es un recurso útil para disponer datos de una manera interesante, a menudo rítmica. Puede emplearse en las descripciones, como en los ejemplos de *Señas de identidad* que hemos visto, o para darle agilidad a un párrafo expositivo, como en el ejemplo de *Bomarzo*. Pero también puede usarse por juego, como una manera lúdica de disponer el texto que busca divertir tanto al autor como al lector. Como hace James Joyce a lo largo de su *Ulises*, incluido este fragmento:

Y con el sonido de la campanilla de la consagración, precedidos por un cruciferario con acólitos, turibulanos, portadores de navetas, lectores, ostiarios, diáconos y subdiaconos, la santa procesión avanzó de abates mitrados y priores y guardianes y monjes y frailes: los monjes de Benito de Spoleto, cartujos y camaldulenses, cistercienses y olivetenses, oratorios y valombrosianos, y los frailes de Agustín, brigitinos, premonstratenses, servitas, trinitarios, y los hijos de Pedro Nolasco: y además del Monte Carmelo los hijos de Elías el profeta encabezados por el Obispo Alberto y por Teresa de Ávila, calzados y descalzos: y frailes, marrones y grises, los hijos del pobre Francisco, capuchinos, cordeleros, mínimos y observantes y las hijas de Clara: y los hijos de Domingo, los frailes predicadores, y los hijos de Vicente: y los monjes de San Wolstano: y los hijos de Ignacio: y la congregación de los hermanos cristianos encabezados por el reverendo hermano Edmundo Ignacio Rice. Y detrás seguían todos los santos y mártires, vírgenes y confesores: San Quirico y San Isidro Labrador y Santiago el Menor y San Focas de Sinopia y San Julián Hospitalario y San Félix de Cantalejo y San Simón Estilita y San Esteban Protomártir y San Juan de Dios y San Ferreolo y San Lugardo y San Teodoto y San Vulmaro y San Ricardo y San Vicente de Paúl y San Martín de Todi y San Martín de Tours y San Alfredo y San José y San Dionisio y San Cornelio y San Leopoldo y San Bernardo y San Terencio y San Eduardo y San Owen Caniculus y San Anónimo y San Epónimo y San Pseudónimo y San Homónimo y San Parónimo y San Sinónimo y San Lorenzo O'Toole y Santiago de Dingle y Compostela y San Columcilo y San Columba y San Celestino y San Colomano y San Kevin y San Brendano y San Frigidiano y San Senano y San Fachanan y San Colombo y San Galo y San Fursa y San Fintano y San Fiacro y San Juan Nepomuceno y Santo Tomás de Aquino y San Ivo de Bretaña y San Michán y San Germán José y los tres patronos de la santa juventud San Luis Gonzaga y San Estanislao de Kostka y San Juan Berchmans y los santos Gervasio, Servasio y Bonifacio y Santa Brida y San Ciarán y San Canico de Kilkenny y San Jarlath de Tuam y San Finbarr y San Pappin de Ballymun y el Hermano Luis Pacífico y el Hermano Alosio Belicoso y las santas Rosa de Lima y de Viterbo y Santa Marta de Betania y Santa María Egipcíaca y Santa Lucía y Santa Brígida y Santa Atracta y Santa Dymrna y Santa Ita y Santa Manon Calpense y la Beata Sor

Teresa del Niño Jesús y Santa Bárbara y Santa Escolástica y Santa Úrsula con sus once mil vírgenes. Y todas iban con nimbos y coronas y glorias portando palmas y arpas y espadas y coronas de olivo, con túnicas en las que estaban bordados los sagrados símbolos de sus eficacias, tinteros, flechas, hogazas, jarrones, grilletes, hachas, árboles, puentes, bebés en bañeras, conchas, burchacas, tijeras de esquilar, llaves, dragones, azucenas, postas zorreras, barbas, guarros, lámparas, fuelles, colmenas, cucharones, estrellas, serpientes, yunques, cajas de ungüento, campanas, muletas, fórceps, cuernos de venado, botas de agua, halcones, piedras de molino, ojos en un plato, velas de cera, asperges, unicornios. Y según caminaban por la Columna de Nelson, Henry Street, Mary Street, Capel Street, Little Britain Street salmodiando el introito *in Epiphania Domini* que empieza *Surge, dluminare* y más tarde muy dulcemente el gradual *Omnes* que dice de *Saba venient* hicieron diversos prodigios tales como expulsión de demonios, resurrección de muertos, multiplicación de peces, curación de tullidos y ciegos, hallazgo de objetos varios que se habían perdido, explicación y cumplimiento de las escrituras, bendiciones y profecías. Por último, bajo un palio de tela en oro llegó el reverendo Padre O'Flynn asistido por Malachi y Patrick. Y cuando los reverendos padres hubieron llegado al lugar fijado, la casa de Bemard Kieman y Cía., S. A., Litde Britain Street, 8, 9 y 10, consignatarios de ultramarinos al por mayor, exportadores de vino y brandy, con licencia para la venta de cerveza, vino y licores para su consumición en el establecimiento, el celebrante bendijo la casa e incensó las ventanas en maineles y contrafuertes y bóvedas y las aristas y los capiteles y los frontones y las cornisas y los arcos angrelados y las agujas y las cúpulas y asperjó los dinteles del edificio con agua bendita y rogó a Dios que bendijera aquella casa como El bendijo la casa de Abraham e Isaac y Jacob y que los ángeles de Su luz habitaran en ella. Y al entrar bendijo las viandas y bebidas y la congregación de todos los bienaventurados contestó a sus oraciones.

En este fragmento se acumulan las enumeraciones. Primero se listan, como un asíndeton, los miembros de la procesión (acólitos, turibulanos, portadores de navetas, etc.) y tras ellos se enumeran, en un largo polisíndeton, «todos los santos y mártires, vírgenes y confesores». Entre ellos, quizá para comprobar si

el lector está atento, el narrador incluye algunos santos de pega: «San Anónimo y San Epónimo y San Pseudónimo y San Homónimo y San Parónimo y San Sinónimo». Entonces, de nuevo bajo la forma de un asíndeton, se enumeran los símbolos sagrados de esos santos: tinteros, flechas, hogazas, etc.; los prodigios que realizaron dichos santos: expulsión de demonios, resurrección de muertos, multiplicación de peces...; y los elementos arquitectónicos de la casa que se bendice, esta vez enumerados en polisíndeton: «las ventanas en maineles y contrafuertes y bóvedas y las aristas y los capiteles».

El ejemplo de enumeración tomado de Joyce nos sirve para hablar de una tipología de esta figura: la enumeración caótica. En la enumeración caótica, como su propio nombre indica, la acumulación de elementos es heterogénea y miscelánea. A menudo no hay una relación específica entre los elementos que se enumeran. Como en la de Joyce:

Y todas iban con nimbos y coronas y glorias portando palmas y arpas y espadas y coronas de olivo, con túnicas en las que estaban bordados los sagrados símbolos de sus eficacias, *tinteros, flechas, hogazas, jarrones, grilletes, hachas, árboles, puentes, bebés en bañeras, conchas, burchacas, tijeras de esquilar, llaves, dragones, azucenas, postas zorreras, barbas, guarros, lámparas, fuelles, colmenas, cucharones, estrellas, serpientes, yunques, cajas de unguento, campanas, muletas, fórceps, cuernos de venado, botas de agua, halcones, piedras de molino, ojos en un plato, velas de cera, asperges, unicornios.*

También Belén Gopegui recurre a la enumeración caótica en *La escala de los mapas*:

Todo está comunicado. Telegramas, conferencias, cartas, una postal dándome noticia de tu paradero. Grifos, armarios, espectros de luz, ondas de teléfonos inalámbricos, radios, kilociclos, voz de los enchufes, brisa de frecuencias.

La enumeración caótica sirve justamente para subrayar una idea de caos, confusión y desorden, ya sea externo o interno, en el ánimo del personaje o del narrador.

8.3.2 Distribución

La distribución, de la que ya hablamos en el módulo 6, 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.

Es decir, primero se enumeran una serie de elementos que a continuación vuelven a mencionarse, separados en esta ocasión por la ampliación (descripción o juicio) que sobre ellos se hace. La enumeración en forma de asíndeton o polisíndeton crea un pequeño efecto rítmico que se amplía después por la repetición de los elementos enumerados en primer lugar.

Como en este ejemplo de *Alfanhuí*:

Y vio que el polvillo estaba hecho de cuatro colores: negro, verde, azul y oro. Luego cogió una seda y pasó el oro, que era lo más fino; en una tela de lino pasó el azul, en un harnero el verde y quedo el negro.

De los cuatro polvillos usó el primero, que era el de oro, para dorar picaportes; con el segundo, que era azul, se hizo un relojito de arena; el tercero, que era el verde, lo dio a su madre para teñir visillos, y con el negro, tinta, para aprender a escribir.

En este fragmento se puede apreciar la enumeración de cuatro colores: negro, verde, azul y oro, que vuelven a mencionarse a continuación para explicar cómo Alfanhuí separó los colores unos de otros. Y la narración vuelve todavía una vez más sobre esos colores para explicar qué hizo el niño con cada uno de ellos.

8.4 Figuras de omisión

Entre las figuras de omisión, es decir, aquellas que buscan reducir la información proporcionada por el texto, hay una que puede contribuir a crear efectos rítmicos: la percursio.

8.4.1 Percursio

La percursio, como recordarás, consiste en una «suma sin detalle», es la enumeración resumida de una serie de conceptos que aluden a un tema común o guardan alguna relación entre sí. Funciona como el índice de una obra, donde se alude a conceptos complejos, pero sin detallarlos.

En cuanto opera como una enumeración y se sirve del asíndeton (la ausencia de conjunciones), la percursio crea los mismos efectos rítmicos que estas otras dos figuras. Por un lado, el pespunteo acompasado de las palabras u oraciones separadas por comas; por otro, el remanso del ritmo si la percursio es de cierta extensión.

Alessandro Baricco la usa con frecuencia al comienzo de los capítulos de *Seda*, en varios de los cuales repite el siguiente fragmento:

Era 1861. Flaubert estaba acabando *Salammô*, la luz eléctrica era todavía una hipótesis y Abraham Lincoln, al otro lado del océano, estaba combatiendo en una guerra cuyo final no vería.

Cada uno de los tres miembros de esta enumeración es una síntesis de un tema mucho más amplio. Se podría decir mucho más sobre los sucesos que acaecieron en el año 1861, sobre *Salambó*, la novela de Flaubert, sobre la invención de la luz eléctrica y sobre la guerra de secesión de los Estados Unidos.

Repara también en cómo la longitud de las frases, que se hace cada vez más extensa, contribuye a imprimir su ritmo al fragmento. La primera es muy breve: «Era 1861». La siguiente se extiende un poco más hasta alcanzar las cuatro palabras: «Flaubert estaba acabando *Salammbô*». La siguiente es algo más larga aún, tiene siete palabras: «la luz eléctrica era todavía una hipótesis». Y la última alcanza las dieciséis palabras e incluye una subordinada: «Abraham Lincoln, al otro lado del océano, estaba combatiendo en una guerra cuyo final no vería».

8.5 Figuras de apelación

Las figuras de apelación, recordemos, son aquellas en las que el emisor del texto apela, se dirige al receptor de manera directa, como si esperase su respuesta.

Entre las figuras de apelación hemos estudiado ya un par de figuras que permiten imprimir cierta cadencia (más que un ritmo en sí) al texto. Se trata de las preguntas retóricas y de las exclamaciones.

8.5.1 Preguntas retóricas

Las preguntas retóricas consisten en interrogaciones insertas en el texto que no precisan de una respuesta porque la pregunta ya contiene implícitamente su contestación. De ese modo, bajo la apariencia de una pregunta, el narrador o un personaje expresa opiniones, juicios o sentimientos.

Cómo sucede en este ejemplo tomado de *Dientes blancos*, de Zadie Smith:

¿Acaso doscientos de los mejores intelectuales de la iglesia no habían pasado veinte años estudiando la Biblia y habían coincidido unánimemente en señalar esta fecha? ¿Acaso no habían leído entre líneas en el libro de Daniel, buscado el significado oculto en la Revelación e identificado acertadamente las guerras de Asia (Corea y

Vietnam) como el período al que alude el ángel «de un tiempo, de tiempos y de la mitad de un tiempo»? Hortense estaba convencida de que éstas eran las verdaderas señales. Esos eran los últimos días.

Las preguntas retóricas, además, le confieren cierta cadencia al texto. Esto se debe a que en español la entonación (la cadencia que imprimimos a nuestra voz al hablar) permite distinguir distintos significados discursivos. Así, por ejemplo, las oraciones declarativas se caracterizan por una entonación descendente, mientras que las preguntas responden a una entonación ascendente.

Las preguntas retóricas insertas en el texto, en especial cuando se acumulan varias, le imprimen al texto esa entonación ascendente característica que resuena como una cadencia en nuestro oído interior. Lee en voz alta el fragmento de Zadie Smith y lo comprobarás.

8.5.2 Exclamación

La exclamación tiene por objeto expresar una fuerte emoción, un estado de ánimo alterado. Se caracteriza por el uso de signos de exclamación (!).

Con la exclamación sucede como con la interrogación: por las particularidades de su entonación, le imprime una cierta cadencia al texto. Por un lado, a las frases marcadas por los signos de exclamación se les asigna un tono de voz más alto, más vigoroso. Pero, además, por lo general las oraciones exclamativas tienen una entonación descendente desde la última sílaba acentuada. En la frase «¡Qué frío hace!» el acento prosódico recae en el «qué» y desde ahí la entonación desciende.

Como a menudo (pero no siempre) las exclamaciones se inician con partículas como «qué», «cómo», «cuánto», que van siempre acentuadas, se repite un patrón en el que el acento prosódico recae sobre la primera palabra de la frase, desde donde tomará una entonación descendente.

Repasemos el siguiente párrafo, tomado de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*:

¡Ah, si aquella ventana hubiera parecido de verdad! Hubiera llegado el toledano agudo y enlutado, con su cadena de oro en el chaleco, con su camisa blanca, su cuello abotonado y su sombrero galán.
¡Ah, si aquella ventana no hubiera tenido sombras contradictorias!

Dos exclamaciones abren y cierran el párrafo, resaltando sobre la oración que va entre ellas e imprimiendo una entonación y una cadencia particular al fragmento. Además, ambas comienzan con la interjección «ah» sobre la que recae un primer acento, que crea el efecto de dos golpes que abren cada exclamación.

Algo similar sucede con este otro ejemplo de *La flecha del tiempo*, de Martín Amis:

¡Qué abundancia de hierba, qué hermosos bosques!

Amis agrupa dos exclamaciones que comienzan por *qué*. De ese modo crea una clara anáfora, que también contribuye al ritmo. Y de nuevo el primer acento prosódico cae sobre esa primera palabra, creando un sutil efecto rítmico.

9 Las palabras

A lo largo de los anteriores módulos hemos ido descendiendo por los elementos que integran el texto literario; desde lo global, aquello que atañe al texto entero, hasta sus elementos específicos. Comenzamos hablando de los rasgos de la buena escritura; vimos después cómo la escritura se adapta al tema y al tono del texto; repasamos cómo debe estructurarse un texto para ser efectivo, para comunicar; nos detuvimos a continuación en los párrafos y las oraciones. Y llegamos ahora al nivel de las palabras.

Las palabras son casi la unidad mínima de significado de un texto (la más pequeña son en realidad los morfemas, pero no descenderemos tanto). Al tiempo, las palabras son el material básico con el que los textos se componen y son, por tanto, el elemento al que el escritor que empieza a preocuparse de su estilo presta más atención.

Al hablar del ritmo apuntamos que Norman Mailer decía que el escritor joven tiende a buscar palabras más que ritmo. Esa frase es paradigmática porque revela el modo en que opera el escritor novel: consciente de que el lenguaje es fundamental, cree que para trabajarlo bien lo importante es «encontrar» la palabra. Pero esto no es del todo exacto.

Por un lado, ya hemos visto todo lo que hay en el texto que trasciende las palabras, aunque se relaciona con ellas: el orden, la claridad, el decoro, la corrección normativa, el uso de figuras retóricas... Todos esos aspectos son tan importantes a la hora de cuidar el estilo y volver expresivo un texto como la elección de un término.

Por otro lado, el escritor, en su intento de dar con la mejor palabra, a menudo hace elecciones poco felices. Todos tenemos la idea de que el estilo literario consiste en usar el lenguaje de una manera especial, diferente, pero con frecuencia los autores principiantes consideran que esa diferencia consiste en elegir determinado tipo de palabras: palabras más cultas, palabras de menos uso o, simplemente, palabras de mayor extensión. Ese no es el camino.

Por eso, en este primer módulo que dedicaremos a las palabras, nos centraremos en deshacer algunas falsas creencias sobre ellas y en enumerar algunos errores habituales; ser consciente del error es la mejor manera de no cometerlo.

9.1 Las palabras viven en la mente

Las palabras son entes muy especiales. Cada una de ellas tiene significados concretos, explícitos, pero esos significados casi siempre se relacionan con el contexto (con el resto de las palabras que la rodean), por eso no se pueden intercambiar en todos los casos, aunque en principio sean sinónimas. Además, el sentido de las palabras a menudo está también connotado, sobre todo cuando se usan en literatura: tienen un significado específico, el que les es propio, pero también un segundo significado de tipo expresivo o apelativo.

Por todo ello las palabras son un material que se debe manejar con infinita atención y con extremo cuidado. Para escribir bien y usar las palabras con propiedad y acierto no basta con tener un diccionario y consultarlo: es necesario tener un trato íntimo con ellas porque las palabras, como decía Virginia Woolf, no viven en los diccionarios, viven en la mente:

Aun así, ahí está el diccionario; en él encontramos, a nuestra disposición, aproximadamente medio millón de palabras, todas en orden alfabético. Pero ¿podemos utilizarlas? No, porque las palabras no viven en los diccionarios, sino en la mente.

Examinemos una vez más el diccionario. Allí, sin la menor duda, se hallan obras más espléndidas que *Antonio y Cleopatra*; poemas más hermosos que *Oda a un ruiseñor*; novelas al lado de las cuales *Orgullo y prejuicio* o *David Copperfield* son la rudimentaria torpeza de unos aficionados. Sólo es cuestión de encontrar las palabras correctas y de situarlas en el orden correcto. Pero no lo podemos hacer porque no viven en los diccionarios; ellas viven en la mente.

Virginia Woolf, *La muerte de la polilla*

En efecto, en el diccionario están (casi) todas las palabras de una lengua. Con esas palabras se podrían escribir grandes obras; de hecho, ya se han escrito. Y puede volver a hacerse, pueden escribirse obras que igualen o superen los

grandes hitos literarios de la humanidad. Pero para hacerlo no basta con que el escritor acuda al diccionario en busca de palabras. Porque las palabras «viven en la mente».

Esa frase de Woolf puede entenderse en dos sentidos. El primero se relaciona con la realidad de que es la visión del escritor la que conforma la realidad de su universo literario. Él es quien debe tener la capacidad y la destreza de «encontrar las palabras correctas y de situarlas en el orden correcto» para convertir ese universo propio en una realidad inteligible para el lector. Hablaremos de ello en los módulos finales.

Pero, además, el segundo sentido en el que pueden entenderse las palabras de Virginia Woolf alude al hecho de que las palabras que usa el escritor deben ser viejas conocidas para él. Solo si tiene trato habitual con ellas sabrá usarlas con propiedad, sabrá cuál es la palabra perfecta para expresar lo que desea decir o si ese sinónimo encaja o no en el sentido y el contexto de una frase.

Para lograr que las palabras vivan en la mente solo hay un camino: la lectura diaria y atenta, y un ejercicio consciente de la escritura. Al leer un texto, a menudo es sencillo darse cuenta de que las palabras no viven en la cabeza de su autor, de que este no tiene un trato continuado y cercano con ellas a través de la lectura y de la escritura. Si no existe ese trato, es muy difícil alcanzar un buen estilo.

El español tiene casi trescientos mil vocablos distintos (sin contar variaciones, tecnicismos o regionalismos), pero un ciudadano medio español no utiliza habitualmente más allá de mil palabras; solo los muy cultos llegan a las cinco mil.

No obstante, todos tenemos un lenguaje más amplio del que usamos; es decir, tenemos un lenguaje activo, que es el que utilizamos en nuestro día a día, y tenemos un lenguaje pasivo, que es aquel formado por palabras cuyo significado comprendemos, si bien no las usamos de manera cotidiana.

Aunque nuestro lenguaje pasivo puede suponer varios miles de palabras, el lenguaje activo se reduce a unos pocos centenares de términos. El trabajo del escritor que aspire a tener un buen estilo pasa por incrementar el número de

términos que componen su lenguaje activo, porque este es aquel que podemos usar con propiedad y acierto; con nuestro lenguaje pasivo resulta más sencillo equivocarse.

Como ya hemos dicho, cuando queremos escribir «bien», cuando queremos cuidar el estilo, a menudo nuestro primer impulso pasa por echar mano de esas palabras que forman parte de nuestro lenguaje pasivo. Erróneamente, las consideramos palabras mejores, a menudo más «literarias», porque son palabras de menos uso (al menos para nosotros) y con frecuencia consideradas más cultas. Pero el buen estilo no consiste, como hemos visto a lo largo del curso, simplemente en utilizar palabras de uso poco frecuente, sino en elegir las bien, en ordenarlas de manera lógica y coherente y, al tiempo, en usar figuras retóricas que las agrupen de manera armónica, expresiva, rítmica.

El gran dilema del escritor es que, para construir su arte, usa el mismo material con el que todos nos expresamos cotidianamente. No usa sonidos, como el músico, colores y formas, como el pintor, piedra o metal, como el escultor... El escritor usa tan solo palabras, las mismas palabras que todos usamos a diario para expresar cosas triviales. Así lo expresa James Wood en *Los mecanismos de la ficción*:

El lenguaje es el medio ordinario de la comunicación diaria, a diferencia de la música o la pintura. Nuestras posesiones ordinarias las han tomado prestadas escritores incluso muy complicados: los millonarios del estilo, estilistas lujosos y difíciles como sir Thomas Browne, Melville, Ruskin, Lawrence, James, Woolf... Todos son muy ricos, sí, pero usan los mismos billetes de banco que todos los demás.

Y pone como ejemplo una sencilla frase tomada de *Las olas* de Virginia Woolf: «El día ondea amarillo con todas sus cosechas».

Esta frase me tortura, en parte porque no puedo explicar por qué me conmueve tanto. Soy capaz de ver y de oír su belleza, su extrañeza, su música es muy sencilla, las palabras también son sencillas, y su «sentido» también. Woolf está describiendo el sol que sale y acaba llenando todo el día con su fuego amarillo. La frase significa algo así como: este aspecto tiene un campo de mies un día

de verano cuando todo resplandece a la luz del sol, un semáforo en ámbar, un mar de color y movimiento. Sabemos exacta e instantáneamente lo que quiere decir Woolf, y pensamos: no se podía decir mejor. El secreto reside en la decisión de evitar la imagen habitual de las mieses ondeando, y escribir, por el contrario: «El día ondea». De repente, se produce el efecto de que el propio día, el mismo tejido y la temporalidad del día, parecen saturados de amarillo. Y luego ese particular y aparentemente disparatado «ondea amarillo» (¿cómo puede algo «ondear amarillo»?) transmite la sensación de que el amarillo ha absorbido de una manera tan intensa el día mismo que también se ha apoderado de los verbos: el amarillo ha conquistado nuestra acción. ¿Cómo ondeamos? Ondeamos amarillo. Es lo único que podemos hacer. La luz del sol es tan absoluta que nos deja anonadados, nos aletarga, nos roba la voluntad. Ocho sencillas palabras evocan el color, el punto álgido del verano, el calor letárgico, la madurez.

En el ensayo citado más arriba de Virginia Woolf, la autora se pregunta: «¿De qué modo podemos combinar las palabras viejas en diferentes órdenes para que perduren, para que creen belleza, para que digan la verdad? Esta es la cuestión». En efecto, parece que esa es la cuestión. No se trata de elegir palabras nuevas (para nosotros) o de poco uso, se trata de combinar las palabras viejas en diferentes órdenes para que creen belleza y digan la verdad, para que el lector se lleve la impresión de que no se puede decir mejor.

En la oración «El día ondea amarillo con todas sus cosechas» no hay ninguna palabra extraordinaria, todas son humildes palabras de uso cotidiano. Es su orden, la asociación entre ellas, lo que las vuelve especiales. Por ejemplo, se dice que el día *ondea*; por lo común son las telas (banderas, pañuelos) o el agua quienes suelen ondear; aunque *ondear* es un verbo común y corriente es su utilización con el sujeto *día* lo que lo vuelve extraordinario; es una elección feliz.

James Wood considera que, en la frase de Woolf, el adjetivo *amarillo* se aplica al verbo (*ondear*), aunque en español pareciera más bien que se aplica al día: *día amarillo*, y que hay un hipérbaton, un desorden voluntario de los elementos de la frase. Es al día, además, a quien se le adjudican las cosechas: «el día con todas sus cosechas». Las cosechas no pertenecen a la tierra, ni a los hombres que las sembraron: son un atributo del día.

Sin duda, la escritora inglesa tenía la capacidad para combinar las palabras viejas de nuevas maneras para que dijeran la verdad. ¿Qué verdad? La verdad sobre el modo en que Woolf imaginó (quizá porque lo percibió alguna vez así) un día de verano como una bandera amarilla que ondea cargada de cosechas.

James Wood llama a los grandes escritores «millonarios del estilo». El problema es que algunos escritores son «nuevos ricos del lenguaje», utilizando el término usado por Luis Magrinyà en *Estilo rico, estilo pobre*. Mientras los millonarios tienen un capital lingüístico que los acompaña desde siempre, un lenguaje activo amplio ganado poco a poco del que echar mano cuando escriben y saben usar con acierto, los nuevos ricos del lenguaje alardean sin ton ni son de sus recién adquiridas palabras: quieren demostrar a toda costa lo que consideran su riqueza léxica y exhiben las doradas monedas de sus palabras sin pararse a pensar si ese es el contexto adecuado.

En resumen, las palabras que usan los millonarios del estilo viven en su mente; mientras que los nuevos ricos escudriñan el diccionario, ese almacén de palabras, en busca de una palabra, a menudo un sinónimo, que evite el uso de otra considerada vulgar (en el sentido de habitual o común) para, de ese modo, aproximarse a esa desacertada idea de lo que el estilo literario es que muchos tienen.

Repasemos entonces los distintos tipos de palabras y algunos de los modos en que los nuevos ricos del lenguaje las usan para evitar caer en esos errores que son, por desgracia, bastante comunes.

9.2 Tipos de palabras

Para comenzar a hablar de los distintos tipos de palabras, examinemos la siguiente oración:

Ayer mi amiga Ana me prestó un vestido rojo que me pondré para la boda de mi prima Marta.

En la gramática básica, se pueden dividir las palabras de una oración en dos categorías: palabras léxicas y palabras gramaticales. Las palabras léxicas son las que contienen el significado concreto del enunciado: nombres, verbos, adjetivos y adverbios. Si se expresa una oración con las palabras léxicas, por lo general el sentido de la oración sigue siendo comprensible: ayer amiga Ana prestó vestido rojo pondré boda prima Marta.

Por su parte, las palabras gramaticales son las que proporciona información gramatical y más abstracta con respecto a la expresión del enunciado: artículos, preposiciones, conjunciones, pronombres, etc. Si se expresa una oración con las palabras gramaticales (sin incluir las palabras léxicas), no se puede entender la oración: mi me un que me para la de mi.

En su libro *Recursos de estilo y juegos literarios*, Silvia Adela Kohan explica:

Marouzeau distingue entre palabras significativas y palabras gramaticales: «En “El libro de mi amigo”, las palabras libro y amigo representan seres u objetos: el, de, mi, solo expresan determinaciones o relaciones. Los términos de relación solo interesan a nuestro entendimiento; los términos significativos hablan al mismo tiempo a nuestra imaginación y a nuestra sensibilidad. Las palabras gramaticales ocupan poco espacio y pasan inadvertidas en el texto (el, de, si, más, como...)».

Así, las palabras gramaticales o significativas nos dan el sentido de las oraciones, su significado. Mientras las palabras gramaticales señalan las relaciones entre ellas, o entre el interlocutor y lo nombrado. Aunque podamos comprender una oración solo con sus palabras léxicas, necesitamos las palabras gramaticales para completar su sentido. Por eso, todas las palabras, léxicas y gramaticales, tiene su importancia dentro de la oración, como vamos a ver.

9.2.1 Nombres

Empecemos hablando de los nombres.

Los nombres son, de acuerdo con el diccionario de la Real Academia, las palabras que designan o identifican seres animados o inanimados; por ejemplo, *hombre*, *casa*, *virtud*, *Caracas*. Pueden nombrar cosas concretas, tangibles, como *hombre* o *casa*; conceptos abstractos, como *virtud*; o ser nombres propios, como *Caracas*. Y como ya sabemos, los nombres forman parte de las palabras gramaticales, aquellas que tienen significado por sí mismas.

Repasemos algunas ideas para poner en relación los nombres y el estilo. También algunos problemas comunes que atañen a los nombres cuando se escribe.

La palabra justa

El problema más común con los nombres entre los escritores que buscan escribir con estilo es la tendencia a elegir aquellos que suenan más raro por ser de uso menos habitual; aquellos que son, o parecen, más cultos o aquellos que son más largos. Sin embargo, escribir bien, cuidar el estilo, no pasa necesariamente por usar palabras poco habituales, cultas o largas; recordemos las palabras sencillas de la hermosa frase de Virginia Woolf: «El día ondea amarillo con todas sus cosechas». En realidad, escribir bien consiste, simplemente, en usar la palabra adecuada, lo que Gustave Flaubert llamaba *le mot juste*. Decimos «simplemente», pero lograrlo no es tarea fácil.

Como ya sabemos, cuanto más preciso sea un término, mejor se especificará la realidad a la que alude y, en consecuencia, con mayor fidelidad transmitirá al lector la idea que abriga el escritor.

Ya vimos algunos ejemplos de elecciones acertadas de palabras en el módulo 2. Veamos algunos más que nos ayudarán a comprender mejor a qué nos referimos cuando hablamos de elegir la palabra exacta. Como este, tomado de nuestra vieja conocida la novela *Señas de identidad*:

Contento de saber que bajo la *corteza* de resignación y conformismo de los suyos latía una rebeldía sorda.

Repara en el uso de la palabra *corteza*. La corteza es la «parte exterior y dura de ciertos frutos y algunos alimentos», como el queso o el pan; también la «superficie de órganos animales o vegetales» como la corteza de un árbol o la corteza cerebral. Los seres humanos no tenemos corteza, pero el narrador de Juan Goytisolo usa aquí la palabra para referirse, metafóricamente, a la capa de «resignación y conformismo» que cubre a sus compatriotas.

¿Por qué es tan acertada la elección de la palabra *corteza*? Porque la corteza representa muy bien la idea de algo duro, rugoso, anquilosado, una excrescencia que ha ido creciendo y acumulándose con el tiempo, algo pensado para proteger lo que hay debajo. Porque, bajo la corteza, siempre hay algo distinto: algo tierno y a menudo sabroso, en este caso la rebeldía.

Tomemos otro ejemplo. Este es de *La flecha en el tiempo*, de Martin Amis:

Atención: ahí salen los rebaños de cabras, la vaga *arritmia* de los cencerros que llevan al cuello.

En ella destaca la elección de la palabra *arritmia*. Arritmia es la «falta de ritmo regular» y representa a la perfección el sonido que hacen las esquilas de un rebaño, ya que cada uno de los animales se mueve con una velocidad diferente y su esquila, por tanto, suena según ese movimiento, desacompañada de las demás. Al leer «la vaga arritmia de los cencerros» casi podemos escuchar el sonido desacompañado de varios cencerros sonando a la vez, sin un ritmo concreto.

Veamos dos ejemplos más de palabra exacta, aunque en esta ocasión no se trata de un nombre, sino de adjetivos. Hablaremos de ellos más adelante, pero también con los adjetivos se trata de dar con el apropiado, el que caracterice el nombre de la manera más ajustada y precisa para transmitir la idea.

El primer ejemplo pertenece a *La flecha en el tiempo*,

Qué pintorescos resultaron, con sus edificios como vasijas de barro, con la piedra veteadas como la carne de cerdo en el *manso* aliento del atardecer.

En efecto, el suave hálito que sopla a menudo en el atardecer puede calificarse como *manso*. Con la sola elección de ese adjetivo, Amis logra trasladarnos a ese momento cuando el sol se pone y la brisa sopla, no con suavidad —una manera más común de expresarlo—, sino con mansedumbre.

El segundo ejemplo de buena elección de adjetivo está tomado de *El túnel*, de Ernesto Sábato:

Desprecio a los hombres, los veo sucios, feos, incapaces, ávidos, groseros, mezquinos; mi soledad no me asusta, es casi *olímpica*.

Olímpico es, según la RAE, «perteneciente o relativo al Olimpo», pero también «altanero, soberbio», como en el ejemplo *olímpico desdén*. Definir la soledad como *olímpica* después de esa enumeración de seis miembros en la que el narrador demuestra su desprecio por los hombres es de una gran sagacidad. El narrador se siente solo, pero lo está como un dios que se encuentra por encima de los hombres, a los que desprecia. Y a juzgar por las palabras previas, su soledad es, desde luego, altanera y soberbia.

Veamos, para contrastar, un ejemplo de una mala elección de palabra. También de Sábato y de la misma obra:

Pensé, con desesperada melancolía, en los instantes que habíamos pasado en aquellos jardines de la Recoleta y de la Plaza Francia y cómo, en aquel entonces que parecía estar a una distancia *innumerable*, había creído en la eternidad de nuestro amor.

Con permiso del gran escritor, parece que la palabra más adecuada en esa frase no es *innumerable*, sino *inconmensurable*. *Innumerable* es, siempre según el diccionario de la RAE, «que no se puede reducir a número»; ciertamente, una distancia suele ser indicada por un número: dos centímetros, siete metros, veinte kilómetros. Pero *inconmensurable* es «no conmensurable» y, en su segunda acepción,

«enorme, que por su gran magnitud no puede medirse». Ese adjetivo parece más preciso en ese contexto, y el buen estilo se caracteriza, como sabemos, por su precisión.

En *El arte de la ficción*, James Salter advierte:

Por supuesto, no todas las palabras pueden ser la palabra perfecta. No todas las habitaciones tienen vistas al río. Hay miles de palabras ordinarias que componen un libro, igual que en un ejército hay muchos soldados de a pie y algún que otro héroe. Pero no debería haber palabras fuera de lugar o palabras que degradan la frase o la página.

Los sinónimos

En su búsqueda de palabras «mejores» el escritor principiante en busca de estilo —quizá convendría decir «el escritor de pocas lecturas»— suele recurrir a los sinónimos. Recordemos: no se trata de la loable búsqueda de la palabra exacta, sino de una palabra que, a juicio de escritor, resulte más «literaria», en el sentido de que es menos usada o más culta.

A lo largo de su obra *Estilo rico, estilo pobre*, Luis Magrinyà medita a menudo sobre esta idea.

Hay cierta teoría que define el lenguaje literario como el que más se aparta de la norma (entendiendo «la norma» como «lo normal»), y mucha gente aplicada en «escribir bien» se la ha creído a pie juntillas. Si algo suena raro, complicado, frondoso, o inextricablemente «preciso», si no es, en fin, lo que uno diría todos los días, entonces es que tiene que ser «literario», o, como poco, «formal». Es una idea que se aplica a todos los aspectos de la lengua (léxico, gramática, sintaxis).

E insiste:

Que una palabra sea de uso frecuente y ordinario no significa que sea un coloquialismo ni mucho menos una vulgaridad. Ni *agua* ni *dormir* ni *bueno* ni *ayer* son coloquialismos por mucho que formen parte del vocabulario de todos los días; tampoco nos cortamos de decir esas palabras cuando la situación exige formalidad... o literatura. Son neutras y polivalentes, nunca nos hacen quedar mal. Pero quizá este concepto de neutralidad sea el que más les cueste entender a los estilistas: ellos siempre parecen preguntarse para qué va uno a tener estilo si no se va a notar.

Magrinyà señala la costumbre de muchos escritores preocupados por su estilo de buscar la palabra «más larga y compleja, luego más llamativa y sonora». Y en ese intento, es muy frecuente echar mano del diccionario de sinónimos. Tenemos una palabra «neutra» que forma parte de nuestro vocabulario del día a día, pero esa palabra nos parece pobre, vulgar, indigna de estar en una obra literaria, así que acudimos al diccionario de sinónimos y buscamos otra.

Vamos a revisar algunos ejemplos de elecciones desacertadas de sinónimos tomados de obras que han pasado por el servicio de asesorías literarias de Sinjania.

Como el que sigue: «Dejó la *misiva* sobre la cama y se tumbó». El personaje acaba de recibir una carta, la ha leído y se tumba para reflexionar sobre lo leído. Sin duda, *carta* y *misiva* son sinónimos, pero el autor ha considerado quizá que *carta* es una palabra demasiado habitual, por lo que es mejor que su personaje lea una *misiva*. Sin embargo, como en este caso la palabra alude al objeto físico (el papel escrito), parece que la palabra *carta* encaja mejor: «Dejó la *carta* sobre la cama y se tumbó».

O este otro: «Observa las bolsas que *porta* su nieta». De nuevo, *portar* y *llevar* son sinónimos, pero la opción «Observa las bolsas que *lleva* su nieta» sonaría mucho más natural, menos artificiosa.

Lo mismo sucede con «La calefacción está demasiado *elevada*». No sería eso lo que diríamos en nuestro día a día, sino «La calefacción está demasiado *alta*»; aunque, sin duda, *alta* y *elevada* pueden considerarse sinónimos.

Veamos un caso menos evidente: «Quería volver a formar parte de su rica pero *somera* vida». *Somero* significa «ligero, superficial, hecho con poca meditación y profundidad»; la mejor palabra en este caso sería *superficial*. «Volver a formar parte de su rica pero superficial vida».

Lo mismo sucede con la frase «Ante sus *exiguos* amigos se callaba la doble personalidad de Teresa». *Exiguo* es «insuficiente, escaso», pero casa mal con amigos. Sería mejor: «Ante sus escasos amigos se callaba la doble personalidad de Teresa», e incluso: «Ante sus pocos amigos». Pero *poco* parece un adjetivo demasiado común y pobre comparado con *exiguo*.

¿Por qué se han elegido esas palabras? Probablemente por esa tendencia que atestigua Magrinyá a elegir aquello que suene «raro, complicado, frondoso». Decir que la calefacción está alta o que alguien lleva unas bolsas no parece literario, por eso se busca una manera «mejor» de decirlo: la calefacción está *elevada* y las bolsas se *portan*. Sin embargo, el estilo no está en ese tipo de elecciones. En los módulos anteriores hemos visto un buen número de párrafos y oraciones tomados de novelas de escritores reconocidos y en ellos no hay ninguna palabra extraordinaria, no se han desechado las palabras neutras de nuestro día a día en busca de otras más sonoras o menos habituales. Porque el juego del estilo no se juega así; el juego del estilo tiene que ver con la combinación acertada de palabras, el uso de recursos que concedan expresividad a esa elección y la capacidad del conjunto de crear imágenes sugerentes en el lector.

Pero veamos también algunos ejemplos de lo contrario: la elección acertada de un sinónimo que ha sustituido a una palabra más neutra o de uso más común. Ambos son de *Señas de identidad*.

El primero: «El automóvil avanzaba sorteando los *relejes* del camino». Aquí Juan Goytisolo ha elegido la palabra *releje* en lugar de la mucho más habitual *rodada*.

El segundo: «Habías vuelto a la vida *horro* de pasado como de futuro, extraño y ajeno a ti mismo». *Horro* es «libre, exento, desembarazado». Y su uso viene como anillo al dedo en esa frase.

Y un tercero: «El sol se empecinaba en lo alto [...]. Mientras el muchacho bogaba hacia el cabo lo vieron en una boya a hacer *escardillo*». *Escardillo* es el «viso o reflejo del sol producido por un espejo u otro cuerpo brillante».

En ninguno de los dos casos la elección de la palabra *escardillo* o de *releje* por *rodada* o de *horro* por *libre* desentona. Y no lo hace porque el autor demuestra sobradamente a lo largo de toda la novela su dominio del lenguaje. El uso de esas palabras no se percibe artificioso; sin duda, esas palabras vivían en la mente del autor, no las rescató del diccionario de sinónimos. Goytisolo no es un nuevo rico del lenguaje alardeando de sus recientes adquisiciones, sino el acaudalado poseedor de un rico vocabulario que sabe cuándo y dónde colocar su capital léxico.

Repeticiones de palabras

Las repeticiones de palabras también son un problema frecuente entre los escritores. Sin que nos demos cuenta, una palabra aparece varias veces en frases cercanas. Como en estos ejemplos:

Estuvo buscando a *esa chica* sin éxito, hasta que al final acabó por olvidarla. En repetidas ocasiones se preguntó qué le había llamado la atención de *esa chica*, sin dejar de ser interesante no era una belleza que destacara por encima de las demás chicas, iba vestida de manera discreta, por lo que tampoco destacaba. Pero estaba claro que *esa chica* tenía algo que había despertado inmediatamente su interés y había acelerado sus pulsaciones sin cruzarse ni una palabra ni una mirada.

Mientras estaban sentados tranquilamente en la terraza de un *bar* comentando sus cosas, vieron salir del *bar* a tres chicas.

Y acabé dándole la espalda a *ese problema*, yo no podía hacer nada. Y allí todo el mundo conocía *ese problema*, porque solamente había que ir por la calle para verlo.

Las repeticiones de palabras denotan a menudo pobreza léxica. Si nuestro vocabulario es reducido no tendremos a manos otras palabras (que vivan en nuestra cabeza) para evitar esas repeticiones. También delatan al escritor descuidado. Es la falta de una revisión concienzuda lo que permite que esas repeticiones, lógicas en un primer borrador, persistan en el texto definitivo.

Cuando hablamos de pobreza léxica no nos referimos únicamente a no disponer de un amplio vocabulario (algo siempre perjudicial para un escritor), sino también a la falta de la capacidad para buscar formas alternativas de articular las oraciones para evitar las redundancias.

Que se cuelen repeticiones en un texto es perfectamente normal. Pero cuidar del estilo pasa por volver sobre el texto tantas veces como sea necesario para detectarlas y corregirlas; a menudo solo se trata de hacer pequeñas modificaciones en las oraciones. Por ejemplo, las repeticiones de los ejemplos anteriores podrían corregirse de la siguiente forma para el primer texto:

Estuvo buscando a *esa chica* sin éxito, hasta que al final acabó por olvidarla. En repetidas ocasiones se preguntó qué le había llamado la atención de *ella*, sin dejar de ser interesante no era una belleza que destacara por encima de las demás chicas, iba vestida de manera discreta, por lo que tampoco destacaba. Pero estaba claro que *esa chica* tenía algo que había despertado inmediatamente su interés y había acelerado sus pulsaciones sin cruzarse ni una palabra ni una mirada.

En este caso hemos sustituido el segundo *esa chica* por un sencillo *ella*. Y aunque más adelante se repite de nuevo *esa chica*, el párrafo respira de otra manera (a pesar de que tiene otros errores de estilo).

En el segundo ejemplo hay dos posibles opciones. La primera consiste en sustituir la palabra *bar* por otra palabra que pueda encajar bien en la oración. Hemos elegido *local*.

Mientras estaban sentados tranquilamente en la terraza de un *bar* comentando sus cosas, vieron salir del *local* a tres chicas.

Fijémonos en la elección del sustituto: no es un sinónimo de *bar*. De recurrir al diccionario de sinónimos se nos propondrían opciones como *taberna*, *cantina*, *mesón*, *tasca*, pero ninguna de ellas encaja en la oración porque todas ellas tienen significados o connotaciones que hacen que no sean la mejor alternativa. Como decíamos, la elección de un sinónimo acertado es cuestión de tener en cuenta los matices.

La segunda opción consiste en prescindir de la palabra *bar*, que no es imprescindible para que la frase tenga sentido y se comprenda con claridad.

Mientras estaban sentados tranquilamente en la terraza de un *bar* comentando sus cosas, vieron salir a tres chicas.

En el último ejemplo hemos sustituido el segundo *ese problema* por *esa situación*, que encaja perfectamente con el sentido de la frase.

Y acabé dándole la espalda a *ese problema*, yo no podía hacer nada. Y allí todo el mundo conocía *esa situación*, porque solamente había que ir por la calle para verlo.

Como vemos, no se trata de una cirugía extrema, sino solo de pequeños retoques que benefician el texto. Realizar estos retoques implica, por supuesto, un momento de reflexión para encontrar la mejor opción.

De manera que se hace necesario lanzar un mensaje de aviso acerca de los sinónimos. Es frecuente que, para solventar una repetición, el escritor novicio acuda al diccionario de sinónimos en busca de una palabra que pueda sustituir a aquella que se repite. Y con frecuencia la elección que se hace no es afortunada.

Los sinónimos, como advierte Magrinyà, «pueden tener entre sí una correspondencia exacta (o casi) de significado, pero no siempre (de hecho, muy pocas veces) se corresponden en el plano léxico, es decir, en el plano material de la expresión, de las palabras». ¿Qué significa esto? Que dos palabras pueden tener un significado semejante, pero que el sinónimo puede no encajar en un determinado contexto, en una determinada oración. Es el caso, como ya hemos visto, de «las bolsas que portaba» o de «la calefacción estaba demasiado elevada».

¿Cómo evitar, entonces, las repeticiones? En primer lugar, podemos probar a reestructurar la oración; a veces basta con un pequeño cambio para eliminar la repetición problemática, como hemos visto en algunos de los ejemplos anteriores. Si esa opción no es viable, es hora de acudir a los sinónimos. Lo mejor es tratar de pensar por nosotros mismos en palabras sinónimas a la repetida, para así usar las palabras que viven en nuestra mente. Solo si no conocemos ninguna será momento de echar mano del diccionario.

Cuando lo hagamos, debemos valorar bien qué sinónimo, entre las variadas posibilidades que ofrece el diccionario, puede ser el más adecuado. Para ello hay que examinar el contexto: qué otras palabras van a rodearlo y cuál es el sentido de la frase. A menudo la mejor opción es decantarse por la palabra de uso más común: no tiene nada de malo que en un texto literario aparezca una frase cotidiana como «miró las bolsas que llevaba su nieta».

Ahora bien, a veces las opciones que nos ofrece el diccionario de sinónimos no nos resultan conocidas. Entonces se hace difícil valorar cuál de ellas puede ser la más acertada. En ese caso, lo indicado es buscar el significado de cada una de esas opciones en el diccionario y analizar sus matices para dar con la palabra que mejor encaja en el sentido de la oración. Decantarse por el primer sinónimo que ofrece el diccionario a menudo no es la mejor elección. Esa atención y cuidado en el manejo de las palabras es la que conduce al buen estilo.

Por otra parte, no hay que perder de vista que repetir palabras no siempre es malo. En ocasiones hay palabras que se repiten en un texto porque deben hacerlo. Por ejemplo, en estos párrafos hemos usado a menudo la palabra *repetición*, la palabra *sinónimo* o la palabra *diccionario*, pero dado el tema del que estamos hablando, es lógico repetirlas. No hay otra opción mejor.

Para finalizar, hay además numerosas figuras estilísticas que se basan en la repetición de palabras con el objeto de crear énfasis o ritmos. Ya hemos visto algunas en los módulos precedentes y veremos más en el próximo.

Hiperónimos e hipónimos

Ya hablamos de hiperónimos e hipónimos en el módulo 2, advirtiendo que podían ser fuente de ambigüedad y oscuridad. Pero elegir un hiperónimo en lugar de un hipónimo se relaciona también con la cuestión de elegir la palabra exacta o tan solo una aproximada.

Un hiperónimo es aquella «palabra cuyo significado está incluido en el de otras». Por ejemplo, *flor* es hiperónimo de *rosa* o de *jasmín*. Si decimos «llevaba una *flor* en el pelo» la imagen que el lector puede recrear es menos concreta —más

ambigua— que si especificamos «llevaba una *rosa* en el pelo». Y no debemos olvidar que nuestro objetivo es tratar de que el lector recree de la manera más exacta y viva posible aquello que nosotros hemos imaginado primero.

Magrinyà recoge en su libro varios ejemplos, como los que siguen:

La *ropa* era fantástica; de satén con un corte alto en la cadera y un escote pronunciado en el pecho con unas tiras de piedras.

Si esa *ropa* fantástica tiene un escote pronunciado y un corte alto en la cadera es que probablemente se trate de un *vestido*. La imagen que se hace el lector es mucho más concreta si leyera: «El vestido era fantástico; de satén con un corte alto en la cadera y un escote pronunciado en el pecho con unas tiras de piedras».

La joven salió con su hijo en brazos [...] y, tras caminar unas cuantas manzanas, se limitó a entregarlo en unos brazos incógnitos que lo acogieron desde el interior de una portezuela descascarillada. Irene no entró en el *lugar*.

¿Qué *lugar* es ese en el que unos brazos incógnitos acogen al hijo de Irene? Probablemente sea una casa, pero como el autor no lo especifica el lector no puede representarse con exactitud la imagen. Por otro lado, ¿por qué elegir un hiperónimo como *lugar* cuando el escritor tenía a su disposición la palabra exacta?

Este último ejemplo es propio:

Por un acto reflejo se asoma para ver qué tal duerme Mara y sorprendido halla la cama de su cuarto vacía. Abre del todo la puerta y ve que no está en *ese espacio*.

Un personaje quiere ver qué tal duerme Mara, la busca en un cuarto en el que hay una cama. Parece claro que ese espacio es una habitación, un dormitorio, si se quiere ser aún más específico:

Por un acto reflejo se asoma para ver qué tal duerme Mara y sorprendido halla la cama de su cuarto vacía. Abre del todo la puerta y ve que no está en *la habitación*.

Por un acto reflejo se asoma para ver qué tal duerme Mara y sorprendido halla la cama de su cuarto vacía. Abre del todo la puerta y ve que no está en *el dormitorio*.

9.2.2 Los verbos

Los verbos son también fuente habitual de usos equivocados que afean el estilo y, a menudo, señalan al escritor que se esfuerza en «escribir bien», es decir, en impostar un lenguaje culto, literario o formal, sin ser estos registros que domine.

Esos escritores, en su intento de buscar «lo frondoso», por usar la expresión acuñada por Magrinyà, estiran los verbos en un intento, al parecer, de alargar las oraciones. La consigna parece ser «cuantas más palabras se acumulen, mejor». Sin embargo, esa idea atenta directamente contra la regla de la economía del lenguaje.

La regla de la economía del lenguaje postula que el lenguaje ha evolucionado para minimizar nuestro esfuerzo a la hora de comunicar. Lo lógico es, por tanto, escribir de la manera más sencilla posible, usando la menor cantidad de palabras y las estructuras gramaticales más simples para conseguir transmitir la máxima cantidad de significado de la forma más eficaz.

Muchos escritores, sin embargo, tienen la manía de acumular palabras y alargar las oraciones innecesariamente. Algo que no ocurre únicamente con los verbos, como vemos en estos ejemplos:

«Dijo de pronto, mirando por *la ventana del lugar*». Bastaría «Dijo de pronto, mirando por *la ventana*», pues ya se comprende que el personaje mira por la ventana del lugar en que se encuentra (sería imposible mirar por la ventana de un lugar donde no estamos).

«Varios párrafos me parecieron importantes *de recordar*. Subrayé algunos». Bastaría: «Varios párrafos me parecieron importantes. Subrayé algunos». Sin «de recordar» la frase se comprende igual y resulta más airosa.

«—Sin embargo, los últimos tres años fue cambiando poco a poco —continuó, *pero esta vez* cambiando el tono de voz a uno más resignado». Bastaría: «—Sin embargo, los últimos tres años fue cambiando poco a poco —continuó, cambiando el tono de voz a uno más resignado». Si hay un cambio, ya se comprende que es respecto a algo anterior.

«Cuando me confidenció que estaba tomando pastillas para dormir, y que al día siguiente tomaba otras pastillas para poder levantarse y activarse, *ahí yo* me comencé a preocupar». Bastaría: «Cuando me confidenció que estaba tomando pastillas para dormir, y que al día siguiente tomaba otras pastillas para poder levantarse y activarse, me comencé a preocupar». En este caso, no es necesario indicar *ahí*, pues se comprende que la preocupación surge en el momento en que el hablante fue consciente de la situación que se acaba de narrar. También sobra el *yo*, porque por lo general en español el verbo ya nos indica la persona gramatical.

Hay que procurar escribir con sencillez y prestar atención, durante la revisión, a todas esas excrescencias que hipertrofian las frases y ahogan su sentido con una maleza de palabras superfluas que pueden eliminarse sin que el sentido de la oración se resienta.

Sin embargo, si hay un lugar donde esta tendencia a estirar las oraciones se ve claramente es en los verbos, que al parecer resultan más interesantes si se acumulan.

Infinitivos perifrásticos

En su libro *Castellanopatías*, Sergio Lechuga Quijada reúne una breve lista de lo que denomina «fantásticos infinitivos perifrásticos». Modos de escribir que siguen la tónica «cuanto más largo, más elegante». Sergio Lechuga nos propone también la lista de la manera «económica» (y más apropiada) de decir lo mismo.

<i>Hacer explosión</i>	Estallar, explotar; incluso explosionar
<i>Hacer llegar</i>	Enviar, mandar
<i>Dar muerte</i>	Matar
<i>Hacer mención</i>	Mencionar, citar
<i>Hacer entrega</i>	Entregar, donar, dar, conceder
<i>Dar sepultura</i>	Sepultar, inhumar, enterrar
<i>Dar por finalizado</i>	Terminar, finalizar, acabar
<i>Dar comienzo</i>	Empezar, comenzar, iniciar
<i>Dar cita</i>	Citar, quedar
<i>Hacer uso</i>	Usar, utilizar
<i>Hacer presión</i>	Presionar, forzar
<i>Hacer ver</i>	Resaltar, demostrar

No debemos pensar que el uso de estos términos es incorrecto en todo caso. Lo inapropiado es su uso por defecto, pues, una vez más, se trata de encontrar la expresión que mejor se ajuste al contexto.

Perífrasis innecesarias

La perífrasis verbal es un grupo de palabras que funcionan como un solo verbo. Como en «*Tengo que ir a la compra*», «*Mi equipo está perdiendo*» o «*Aún sigue lloviendo*». Las perífrasis verbales son un uso normal y aceptado en el español: se usan para aportar matices (más información) de los que carecen las formas verbales simples o compuestas.

9. Las palabras

A pesar de ello, muchas veces los escritores noveles las usan no por esa loable busca del matiz, sino porque tienen la impresión de que, con ellas, la frase suena mejor, más compleja y, por tanto, más literaria. Insistamos una vez más en que ni el buen estilo ni lo literario tiene por qué ser complejo.

Veamos algunos ejemplos.

«¿Por qué lo *estaba llamando así?*». Bastaría: «¿Por qué lo *llamaba así?*»

«Le había propuesto que *fuieran juntos a viajar* por el sur de Europa». Bastaría: «Le había propuesto *viajar* juntos por el sur de Europa».

«Tampoco me ayudaba mucho que una docena de periodistas sanguijuelas me siguiera cada vez que *debía salir* para tratar de sacarme una exclusiva». Mejor: «Tampoco me ayudaba mucho que una docena de periodistas sanguijuelas me siguiera cada vez que *salía* para tratar de sacarme una exclusiva».

«El aire se escapaba de su interior cuando pensaba en que su padre *estaba partiendo* al lugar más remoto de la tierra». Bastaría: «El aire se escapaba de su interior cuando pensaba en que su padre *partía* al lugar más remoto de la tierra».

«Si bien le costaba, sobre todo cuando pensaba en Eva y la posibilidad de que *podría estar muerta*». Mejor: «Si bien le costaba, sobre todo cuando pensaba en Eva y la posibilidad de que *estuviera muerta*».

«Comencé a mirar a todos en el estudio». Mejor: «Miré a todos en el estudio».

«Buscaba alcanzar a cualquiera de los que *estaban escapando*». Mejor: «Buscaba alcanzar a cualquiera de los que *escapaban*».

«Se *consiguió calmar* lo suficiente». Bastaría: «Se *calmó* lo suficiente».

Como ves, en algunos de estos ejemplos hemos sustituido las perífrasis verbales por otras perífrasis, pero de menos miembros, más sencillas.

De manera que, al escribir (y al revisar) conviene prestar atención también a los verbos y comprobar si no hemos caído en el error de considerar que acumular largas perífrasis resulta mejor que usar una forma verbal simple o compuesta.

Gerundio

Otro defecto habitual entre los escritores principiantes es el abuso del gerundio.

El gerundio es una forma no personal del verbo, cuya terminación en español es -ndo. El gerundio puede formar perífrasis verbales, como «Está lloviendo» y tener carácter adverbial, como *volando* en «Vino volando». Es decir, el gerundio es una forma válida: es su abuso, o su mal uso, lo que debe evitarse.

María Moliner decía: «El manejo del gerundio es uno de los puntos delicados del uso del español; el abuso de él revela siempre pobreza de recursos y su uso en algunos casos es incorrecto». Por su parte Azorín señalaba que «Con gerundios se escribe a lo manga por hombro».

Fijémonos en este ejemplo:

«Ahora parece una bola de nieve, parte de ella *sobresaliendo* del guardarropa». Sería mejor: «Ahora parece una bola de nieve, parte de ella *sobresale* del guardarropa».

O en este otro, con dos gerundios muy próximos:

Recapacitar sobre su vida, sobre su pasado y, en especial, sobre su presente, le produce una opresión en el pecho *perturbándole* la mente y *convirtiéndola* en una marioneta desmadejada.

Sería mejor

Recapacitar sobre su vida, sobre su pasado y, en especial, sobre su presente, le produce una opresión en el pecho *que le perturba* la mente y *la convierte* en una marioneta desmadejada.

En resumen, abusar del gerundio indica pobreza de recursos y, por tanto, es un vicio que afea el estilo. El lector que se tope con un texto en el que abunden los gerundios tendrá buenos motivos para dudar de la solvencia del escritor, ya que detectará de inmediato que no domina el lenguaje. Además, con frecuencia se incurre en el error del gerundio de posterioridad.

9. Las palabras

El gerundio es una forma verbal que expresa una acción simultánea o anterior a la del verbo principal. Por ejemplo: «*Salió de la habitación llevándose la carta*». El verbo principal es *salió* y simultáneamente a la acción que expresa sucede el *llevándose*.

Lo mismo sucede en «*Permanecía tumbado con los ojos cerrados, fingiendo dormir*». En este caso, estar tumbado con los ojos cerrados y fingir son acciones que se producen al mismo tiempo.

Pero recordemos que la acción que indica el gerundio también puede suceder antes que la del verbo principal. Como en «*Sospechando que intentaría escapar, el detective esposó al ladrón*». En esta frase la secuencia temporal es: (1) sospechando, (2) esposó. La sospecha es previa, por eso el detective usa las esposas.

Veamos otro ejemplo: «*Pensando que vendría hambrienta, empezó a preparar la cena*». Aquí la secuencia temporal es: (1) pensando, (2) empezó a preparar.

Sin embargo, es un vulgarismo común encontrar que se ha utilizado el gerundio en frases en las que una acción sucede después de otra, sin respetarse entonces la regla de la simultaneidad o anterioridad.

Como en: «*Sufrió quemaduras de segundo grado, falleciendo una semana después en el hospital*». En este caso está claro que la muerte sucede después de las quemaduras (es su consecuencia), de manera que ese gerundio es incorrecto.

O en este otro ejemplo:

Pasaba muchos momentos admirando las pequeñas rosas azuladas que, con el paso de los años, llegó a aborrecer; sugiriendo a su madre un cambio urgente para darle más luminosidad y un toque más moderno.

En este caso, que el personaje sugiriera a su madre un cambio de la decoración es consecuencia, y por tanto posterior, a los muchos momentos que ha pasado contemplando las flores azules de empapelado, que por eso llegó a aborrecer. Lo adecuado sería entonces:

Pasaba muchos momentos admirando las pequeñas rosas azuladas que, con el paso de los años, llegó a aborrecer; *por eso sugirió* a su madre un cambio urgente para darle más luminosidad y un toque más moderno.

Veamos un último ejemplo:

Su abuela coge la cuchara sopera y *se introduce* en la boca gran cantidad de verduras con caldo, *cayéndosele* la mitad de nuevo al plato.

De nuevo, la acción de la comida que cae al plato es posterior a aquella otra de llevársela a la boca. Por lo que lo correcto sería:

Su abuela coge la cuchara sopera y *se introduce* en la boca gran cantidad de verduras con caldo, la mitad *cae* de nuevo al plato.

El filtro del narrador

Un problema habitual de estilo es el que hemos denominado el «filtro del narrador». Con este concepto queremos significar esas narraciones en las que el narrador es usado de modo que filtra cada acción a través de la experiencia del personaje.

El filtro del narrador se manifiesta de diversas maneras, pero una muy habitual es a través del uso de fórmulas como «vio que», «sentí que», «observó cómo». Todos esos verbos: *sentir, ver, visualizar, notar, percibir, observar...* caracterizan este modo de narrar filtrado, por eso hablaremos de él en el apartado de los verbos.

Repasemos algunos ejemplos para comprender mejor de qué estamos hablando:

- «Y también *sentí* que Isabel tenía razón en desconfiar; ¿qué tenía que ver yo con una investigación?».

9. Las palabras

- «*Sentí* la mirada de Pablo estudiando cada rincón de mi rostro».
- «Intenté decírselo, pero *noté* que había cerrado los ojos».
- «Volví al hotel pensando en quedarme en mi habitación para tratar de pasar un poco más desapercibido, pero al llegar *noté* que el cielo había abierto y que un sol tibio comenzaba a calentar el ambiente, así que me pareció grato recorrer algo de la costanera».
- «Al bordear la casa para desandar el camino, *notó* que se encendía una lámpara en una de las habitaciones».
- «*Vi* que el rojo de furia que hacía un segundo le reventaba el rostro se transformó en un blanco tan pálido como el papel».
- «*Percibe* que Aine mira el reloj y, antes de que no le quede tiempo, le pregunta por algo que también le preocupa».
- «Ahora *visualiza* que el siguiente con el que tendrá que contactar es su padre... comienza a sudar».
- «Lo agradece, así es más fácil para ella. *Ve* que Alba está pasmada, casi sin pestañear».

En todos estos casos la acción o reflexión se narra desde dentro del personaje. Vemos, sentimos o percibimos lo que él ve, siente o percibe. Pero en casi todos los casos esos verbos podrían omitirse sin que la frase perdiese sentido y resultaría, de hecho, mejor desde un punto de vista estilístico:

- «Y también *sentí* que Isabel tenía razón en desconfiar; ¿qué tenía que ver yo con una investigación?», podría ser: «Además, Isabel tenía razón en desconfiar; ¿qué tenía que ver yo con una investigación?».
- «*Sentí* la mirada de Pablo estudiando cada rincón de mi rostro», podría ser: «Pablo estudiaba cada rincón de mi rostro».
- «Intenté decírselo, pero *noté* que había cerrado los ojos», podría ser: «Intenté decírselo, pero había cerrado los ojos».

- «Volví al hotel pensando en quedarme en mi habitación para tratar de pasar un poco más desapercibido, pero al llegar *noté* que el cielo había abierto y que un sol tibio comenzaba a calentar el ambiente, así que me pareció grato recorrer algo de la costanera», podría ser: «Volví al hotel pensando en quedarme en mi habitación para tratar de pasar un poco más desapercibido, pero al llegar el cielo había abierto y un sol tibio comenzaba a calentar el ambiente, así que me pareció grato recorrer algo de la costanera».
- «Al bordear la casa para desandar el camino, *notó* que se encendía una lámpara en una de las habitaciones», podría ser: «Al bordear la casa para desandar el camino, se encendió una lámpara en una de las habitaciones».
- «*Vi* que el rojo de furia que hacía un segundo le reventaba el rostro se transformó en un blanco tan pálido como el papel», podría ser: «El rojo de furia que hacía un segundo le reventaba el rostro se transformó en un blanco tan pálido como el papel».
- «*Percibe* que Aine mira el reloj y, antes de que no le quede tiempo, le pregunta por algo que también le preocupa», podría ser: «Aine mira el reloj, antes de que no le quede tiempo, le pregunta por algo que también le preocupa».
- «Ahora *visualiza* que el siguiente con el que tendrá que contactar es su padre... comienza a sudar», podría ser: «El siguiente con el que tendrá que contactar es su padre... comienza a sudar».
- «Lo agradece, así es más fácil para ella. *Ve* que Alba está pasmada, casi sin pestañear», podría ser: «Lo agradece, así es más fácil para ella. Alba está pasmada, casi sin pestañear».

La regla de la economía del lenguaje nos aconseja eliminar de estas fórmulas que son, a todas luces, prescindibles. En la gran mayoría de los casos podemos omitirlas sin que el sentido de la oración se altere.

Y si podemos hacerlo sin perder sentido es porque el lector tiene claro que lo que se narra es justamente aquello que el personaje ve, siente o nota. Esto queda absolutamente claro en el caso de un narrador en primera persona, pues

en tal caso la narración es siempre su versión de la historia; está mediada por él, lo que se cuenta son sus vivencias y sus días, sus percepciones y sensaciones y, por ende, no es necesario incidir en ello.

Pero también es posible prescindir de este tipo de fórmulas (*vio cómo, notó que*) en el caso de un narrador en tercera. Cuando usamos un narrador en tercera persona suele quedar claro cuándo este focaliza en un personaje y lo que se narra son, de nuevo, las percepciones o sensaciones de dicho personaje; mientras que, en otros casos, no es necesario ningún tipo de focalización.

Un narrador en tercera tiene omnisciencia, lo sabe todo y, por tanto, no necesita justificar el origen de los datos que consigna. En un ejemplo como el de «*Percibe que Aine mira el reloj*» no es necesario que el narrador indique de modo indirecto que el dato de que Aine mira el reloj le llega a través de los ojos del protagonista. Un narrador omnisciente es también ubicuo, luego puede decirse que está presente en la escena y ve por sí mismo que Aine mira el reloj y luego lo inserta en la narración. El narrador omnisciente simplemente lo sabe todo y puede consignarlo en la historia que narra.

Para finalizar este apartado, apuntaremos además que los verbos *visualizar* y *ver* no son sinónimos, aunque cuando se aplica el filtro del narrador del que acabamos de hablar a menudo se usan como tales.

Ver es, en su primera acepción, «percibir con los ojos algo»; mientras que *visualizar* es «formar en la mente una imagen visual de un concepto abstracto. Imaginar con rasgos visibles algo que no se tiene a la vista». Es decir, vemos aquello que nuestros ojos captan; pero *visualizar* tiene un componente imaginativo, se trata de imaginar algo con nuestra mente.

De manera que podemos decir: «*Vi a Pablo venir corriendo*», pero no «*Visualicé a Pablo venir corriendo*». En cambio, sí podríamos decir: «*Visualicé las vacaciones de verano: iba a tumbarme en la playa y no moverme en quince días*». En el segundo hay un componente imaginativo, de proyección que no tiene el primero, que se ciñe netamente a lo que los ojos ven en un momento dado.

Elegir el verbo *visualizar* en lugar del más común *ver* es un ejemplo de esa tendencia a sustituir las palabras de uso habitual por otras que suene más cultas, especializadas o, simplemente, que sean más largas... incluso aunque su significado no sea el que esa frase demanda. En palabras de Luis Magrinyà:

Pero, mientras tanto, meditaremos sobre el curioso hecho de que dé poco más o menos igual que el significado de una palabra se enturbie... siempre y cuando la palabra siga pareciéndonos «bonita».

9.2.3 Los adjetivos

El adjetivo es el tipo de palabra que expresa las cualidades del nombre al que acompaña y, al hacerlo, lo modifica o precisa. El nombre tiene un carácter universal, genérico. Para individualizar al nombre se utiliza el adjetivo, que es el que le concede cualidades específicas. No es lo mismo decir «mujer» que «mujer morena»: en el segundo caso ya estamos destacando una particularidad. Cuantos más adjetivos añadamos al nombre, más específico será nuestro mensaje: «mujer morena, rizada y alta» es mucho más concreto que «mujer».

La adjetivación es uno de los recursos estilísticos más frecuentes y enriquecedores debido a sus posibilidades descriptivas y caracterizadoras, y también uno de los que identifican con mayor precisión el estilo propio de cada escritor. Hay escritores que tienden a una profusa adjetivación y otros que son más parcios en el uso de este recurso. Ninguno de los dos tipos es mejor que otro y en la mayoría de los casos el uso de más o menos adjetivos tiene que ver con el género de temas que se tratan, así como con el resto de características del texto.

En el módulo 5 ya dijimos que, en español, los adjetivos suelen colocarse detrás del nombre. El orden natural de la frase es nombre + adjetivo: casa grande, gato negro, coche veloz.

Como en esta frase de Belén Gopegui de *La escala de los mapas*: «Por un *andén moderno* y su *cemento oscuro* salió el tren».

Sin embargo, es frecuente crear ese *orden artificialis* que caracteriza al lenguaje literario subvirtiendo el orden de nombre + adjetivo al anteponer el adjetivo al verbo. Al subvertir el orden habitual, de pronto el adjetivo (y el conjunto de la oración) adquiere una nueva sonoridad: resalta y subraya la cualidad que le da al nombre.

Pero, como con toda licencia, hay que guardar moderación en su uso. Si, por mor del estilo, se trastocasen todos los adjetivos para situarlos delante del nombre al que acompañan, no solo el efecto perseguido se perdería (porque dejaría de ser la excepción para ser la norma), sino que además las frases sonarían raras en nuestro oído interno. Lo adecuado es, por tanto, usar habitualmente el orden natural de nombre + adjetivo y, ocasionalmente, alterarlo. Como hace Gopegui en esta otra frase:

Su testa fabulosa les corona la frente como uno de esos cascos horribles con que los antiguos guerreros pretendían inspirar terror al enemigo.

El adjetivo se sitúa la mayoría de las veces a continuación del nombre, pero en ocasiones (frecuentes, por otra parte) se sitúa delante.

Hay además un tipo de adjetivación especial: el epíteto.

Hemos dicho que el adjetivo sirve para precisar o modificar al nombre, distinguiéndolo de otros de su clase (mujer-mujer morena). A ese tipo de adjetivos se los denomina adjetivos especificativos. Pero hay un segundo tipo de adjetivo cuyo significado está ya implícito de alguna forma en el del nombre al que acompaña, del cual ofrece notas complementarias o no esenciales. A ese adjetivo se le denomina adjetivo explicativo o epíteto.

Tal es el caso de pares de nombre y adjetivos como *hierba verde*, *sangre roja*, *nieve blanca*, *noche oscura*. Por defecto, la hierba es verde, la sangre roja y la noche oscura, no sería necesario añadir ese adjetivo que, en realidad, no aporta nueva información.

La economía del lenguaje parece instarnos a prescindir de una palabra que en realidad puede eliminarse sin que el sentido se altere. Sin embargo, el epíteto es una figura retórica común porque a menudo enfatiza el nombre, subrayándolo y acentuando su cualidad distintiva.

9.2.4 Los adverbios

Por su parte, los adverbios son palabras que modifican el significado de varias categorías, principalmente de un verbo, de un adjetivo, de una oración o de una palabra de la misma clase.

Es decir, el adverbio es una palabra que modifica un verbo (por ejemplo en: «dobló *escrupulosamente* el papel»), un adjetivo («sabe *menos* amargo») u otro adverbio («llegó *casi* inmediatamente»). Los hay de distintos tipos: de lugar, de tiempo, de modo, de cantidad... Repasemos los tipos de adverbios para ver su inmensa variedad.

- Adverbios de lugar. Indican la ubicación, el destino o el origen de la acción, y responden a la pregunta ¿dónde? Por ejemplo: *aquí, allí, ahí, allá, acá, arriba, abajo, cerca, lejos, junto, detrás, delante, afuera, alrededor, enfrente*.
- Adverbios de tiempo. Brindan información temporal de las acciones, y responden a la pregunta ¿cuándo? Por ejemplo: *ahora, mientras, antes, después, pronto, luego, tarde, temprano, ayer, hoy, mañana, anoche, siempre, nunca, todavía*.
- Adverbios de modo. Indican la manera específica en que se desarrolla la acción, y responden a la pregunta ¿cómo? o ¿de qué manera? Por ejemplo: *mal, regular, bien, despacio, lentamente, así, mejor, peor. También son adverbios de modo muchas de las palabras terminadas en -mente, como estupendamente, fielmente, tremendamente, difícilmente, amablemente, sinceramente, tranquilamente*.
- Adverbios de cantidad. Indican intensidad, grado o proporción, y responden a la pregunta ¿cuánto? Por ejemplo: *más, menos, muy, poco, mucho, bas-*

tante, tan, algo, tanto, nada, aproximadamente, apenas, completamente, justo, extremadamente.

- Adverbios afirmativos. Expresan afirmación, aceptación o conformidad. Por ejemplo: *sí, también, cierto, claro, seguro, obvio, efectivamente, ciertamente, claramente, exacto, obviamente, indudablemente, totalmente, evidentemente.*
- Adverbios negativos. Expresan negación, rechazo o inconformidad. Por ejemplo: *no, nunca, jamás, tampoco, nada, siquiera, apenas.* También existen locuciones adverbiales como *de ninguna manera, en absoluto, en ningún caso, de ningún modo.*
- Adverbios de duda. Expresan incertidumbre o probabilidad frente a lo dicho. Por ejemplo: *quizá, acaso, probablemente, posiblemente, seguramente, dudosamente, igual.* También existen locuciones adverbiales como *tal vez, puede que, a lo mejor, por ahí, de repente, lo mismo.*
- Adverbios exclamativos e interrogativos. Se usan para introducir oraciones exclamativas y preguntas directas o indirectas. Siempre llevan tilde, vayan o no acompañados de signos de exclamación (!) o interrogación (?). Por ejemplo: *cuándo, cómo, por qué, dónde, cuánto, adónde, cuán, qué.*
- Adverbios relativos. Se usan para introducir oraciones subordinadas y nunca llevan tilde. Por ejemplo: *como, cuanto, donde, cuando, adonde.*

Este repaso por los tipos de adverbios puede parecer superfluo, pero hay un consejo extendido que insta a los escritores a prescindir de los adverbios. Hay autores que repasan atentamente sus textos en la fase de revisión en busca de adverbios para eliminarlos sin piedad. Sin embargo, ya hemos visto la gran cantidad de adverbios que existen y las diversas funciones que cumplen: si los elimináramos indiscriminadamente sencillamente arruinaríamos el texto, que perdería parte de su sentido.

Veámoslo con un ejemplo, tomado nuevamente de *La escala de los mapas*:

Cuando abrí la puerta, el tiempo se condensó en un abrazo centrípeto, la escala interna de tus brazos rodeaba mi espalda **como** una órbita. **No** hubo un segundo de vacilación, **así** cae la piedra arrojada desde la torre de Pisa, la manzana que viera Newton, **así también** la piedra por inercia se detiene. Mis manos se posaron en tus pechos **como** una cabeza en el reposacabezas, **como** se queda quieta la tapa al girar sobre la tetera y **ya** no se mueve.

Prueba a leer ese párrafo saltándote los adverbios. Las frases pierden la trabazón que las encadena unas con otras. Y algunas cambian decididamente su sentido; no es lo mismo decir «No hubo un segundo de vacilación» que decir «Hubo un segundo de vacilación».

De manera que una recomendación como la que aconseja perseguir los adverbios no la daría jamás alguien que sepa cómo funciona el lenguaje. Porque los adverbios son una clase de palabras y no es posible escribir prescindiendo de toda una clase de palabras.

Cuando se aconseja que se tenga cuidado con los adverbios en realidad se piensa en una única clase de adverbios: los acabados en -mente. Muchos adverbios de modo están formados por un adjetivo en femenino seguido de la terminación -mente. Por ejemplo: *animosamente*, *sosegadamente*, *claramente*... Esos son los adverbios que están en el punto de mira.

Pero ya vimos en los módulos anteriores que, si bien el uso de este tipo de adverbios puede causar una impresión de repetición cuando se sitúan muy próximos, en ocasiones el escritor puede buscar a propósito ese efecto de repetición; por ejemplo, para subrayar una idea de hartazgo, de hastío, de insistencia o de lentitud. Otras veces, la acumulación de adverbios en -mente puede perseguir la creación de un efecto rítmico, casi poético, como cuando se acumulan en bimetraciones o trimetraciones.

10 Jugando con las palabras

FORMACIÓN PARA ESCRITORES
SINJANIA

En el módulo anterior hablamos de las palabras, (casi) la unidad mínima de significado dentro de un texto. Reflexionamos sobre la necesidad de que vivan en nuestra mente para hacer el mejor uso de ellas y de no exhibir nuestros tesoros léxicos como nuevos ricos, sino hacer siempre un uso tan prudente como inteligente de nuestras riquezas. También repasamos algunos usos incorrectos o poco afortunados que es mejor evitar.

Ahora vamos a hacer lo contrario. Vamos a ver algunas figuras retóricas aplicadas al nivel de la palabra que permiten exornar el texto y crear efectos interesantes con los que imprimir énfasis que resalten determinadas ideas o cadencias y ritmos que recorran el texto. Como siempre, este repaso por las figuras que se pueden crear con las palabras tiene más una intención ilustrativa que exhaustiva, pues no estudiaremos todas las figuras existentes, sino aquellas que, por ser más sencillas de aplicar en textos literarios, son de uso más frecuente.

Usaremos una vez más la agrupación habitual en figuras de posición, figuras de repetición, figuras de amplificación, figuras de omisión, figuras de apelación y tropos. En esta ocasión, sin embargo, omitiremos las figuras de omisión y apelación, ya que no hay ninguna que opere a nivel de palabras; mientras que sí nos detendremos por primera vez a repasar algunos tropos.

10.1 Figuras de posición

Como ya sabemos, las figuras de posición son aquellas que se caracterizan por el cambio o la ruptura del orden normal de los elementos que componen una oración. Ya hemos visto varias de estas figuras en módulos anteriores. En este solo nos detendremos en la enálage, pues es una figura donde ese cambio de posición propio de estas figuras se opera a nivel de frase y no de oración.

10.1.1 Enálage

La enálage es una figura gramatical que se basa en usar una palabra con una función sintáctica que no es la que le corresponde. Por ejemplo, asignándole un género gramatical que no es el suyo (masculino por femenino o viceversa) o cambiando un tiempo verbal por otro.

Una enálage es el famoso verso del soneto «¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?» de Francisco de Quevedo, que reza: «Soy un fue, y un será, y un es cansado». En esta oración las formas verbales *fue*, *será* y *es* no actúan como verbos, sino como nombres.

También lo es el cambio del género del artículo en este fragmento de Álvaro Cunqueiro que ya conocemos: «Era *un* *estrella* casi en celeste, de doce puntas». Vemos como se usa un artículo en masculino (*un*) con un nombre (*estrella*) que es femenino.

Es común igualmente cambiar lo que debería ser un adverbio por un adjetivo. Por ejemplo, en la oración «Ahora lo veo *claro*», *claro* es un adjetivo, pero actúa como adverbio. Lo correcto sería decir «Ahora lo veo claramente».

O cambiar un nombre por un infinitivo. Como en: «El *volar* de los pájaros alegraba la tarde», donde lo correcto sería decir: «El *vuelo* de los pájaros alegraba la tarde».

10.2 Figuras de repetición

Como ya sabemos, repetir palabras en un texto, sobre todo cuando estas se encuentran en una misma oración o en oraciones próximas, tiene muy mala fama. Es por evitar esas repeticiones por lo que el autor en busca de estilo a menudo acude al diccionario de sinónimos, muchas veces con poca fortuna.

Ya hemos visto que casi siempre una repetición es mejor que la elección de un mal sinónimo. Ahora vamos a comprobar que las repeticiones, a menudo, pueden ser utilizadas con intención, con el objetivo de exornar el texto.

10.2.1 Geminación

La geminación consiste en la repetición de una palabra o grupo de palabras al principio, en el interior o al final de un enunciado. Esta repetición debe darse en contacto, es decir, los términos no pueden estar separados por una o varias palabras, sino que deben aparecer seguidos.

Como esta de *La flecha del tiempo*:

Coches, por descontado. Por descontado, coches. *Coches, coches, coches, coches*, hasta donde la vista alcanzaba.

Al quiasmo de las dos primeras oraciones («Coches, por descontado. Por descontado, coches») le sigue la geminación: «Coches, coches, coches».

10.2.2 Anadiplosis

Hablamos ya de esta figura en el módulo 8, cuando estudiamos diversos recursos para trabajar el ritmo en el texto. En cuanto se basan en la repetición de palabras, estas figuras atañen a la unidad mínima de significado y esas repeticiones sirven no solo para crear ritmos y cadencias, sino también para recalcar ideas.

Como vimos, la anadiplosis consiste en la repetición de la última palabra de una frase o de una oración al comienzo de la siguiente frase u oración. Tenemos un ejemplo en la oración de Martin Amis que acabamos de ver: «Por descontado, *coches. Coches, coches, coches*, hasta donde la vista alcanzaba».

O como en este otro ejemplo, tomado de la novela *Donde las mujeres*, de Álvaro Pombo:

El pasado es arenoso y dulce ahora, desapasionado y *dulce, dulce* y frío como era mi padre para mi madre.

En esa oración se repite varias veces la palabra *dulce*, lo que crea un efecto rítmico: «arenoso y dulce», «desapasionado y dulce», «dulce y frío». También contribuye a resaltar esa idea de dulzura. Pero, además, *dulce* se repite una vez en contacto: «desapasionado y *dulce, dulce* y frío», lo que crea la anadiplosis.

Fíjate además en que se altera la posición natural de los adjetivos: después de dos secuencias de nombre + adjetivo, ese orden se subvierte y se usa adjetivo + nombre. La oración tiene una arquitectura delicada, pensada, que no solo refuerza una determinada idea, sino que resulta sonora para el oído interior del lector, que no puede sino reparar en el modo en que el escritor usa el lenguaje, aunque, como ves, no se utiliza ninguna palabra que no sea de uso común.

10.2.3 Concatenación

También conocemos ya a la concatenación, que consiste en la repetición de la palabra que aparece al final de una oración en el comienzo de la siguiente.

Como en este ejemplo que ya vimos de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo:

Podía considerar gozosamente el destierro como una *cárcel*, la *cárcel* como el camino de la *libertad*, la *libertad* como sola meta del hombre

10.2.4 Anáfora y epífora

La anáfora, también lo sabemos ya, propone la repetición de una o varias palabras al principio de varias frases consecutivas. Como en este fragmento de *Los hijos muertos*, de Ana María Matute:

«Ahora, la ciudad». *La ciudad*, de pronto, recién bañada por la lluvia, llena de gritos, de luces, de charcos, de siluetas, murallas negras, agujereadas por manchas amarillentas, en sus ventanas altas. *La ciudad* envuelta en frío, en frenazos y chirriar de motores, en un vientecillo gris, mojado, azotando hombres y árboles, esquipas. *La ciudad* de los periódicos no atrasados, al alcance de cualquier muchacho recién llegado, ignorante e iluso.

En él vemos como las palabras «la ciudad» abren tres frases seguidas, para crear esa imagen fragmentaria, casi impresionista, de la ciudad en otoño.

Por su parte, la epífora propone un juego similar, solo que situando la palabra repetida al final de varias oraciones. Vemos esta figura en estas frases de *Los mutilados*, de Hermann Ungar, en las que se repite la palabra *dormía*:

Todo *dormía*. Los pasos *dormían*, la casa extraña *dormía*, el cuchillo *dormía*, el delantal con la sangre de las terneras *dormía*. Klara Porges *dormía*.

10.2.5 Diseminación

La diseminación consiste en la repetición de una misma palabra dentro de un fragmento amplio. Esta repetición no se produce en posiciones fijas, como en el caso de la anáfora y la epífora que acabamos de ver (donde las repeticiones se sitúan siempre al comienzo o al final de las oraciones, respectivamente), sino que la palabra repetida puede aparecer en cualquier posición.

Como en este ejemplo, tomado también de *Los mutilados*:

Encima del escritorio del piso inferior había un teléfono. El nuevo cargo exigía frecuentes conversaciones telefónicas. *Uno* podía oír mal, no entender lo que le decían u olvidar lo que había entendido bien. *Uno* no podía apartar la mirada del aparato del que en cualquier momento podía partir la llamada estridente, *uno* estaba en tensión, esperando y temiendo siempre lo súbito que en todo momento y desde cualquier lugar podía precipitarse sobre *uno* haciéndole perder el hilo de su labor. Ni siquiera cuando la necesidad fisiológica lo exigía, podía *uno* arriesgarse a salir del despacho.

En él se repite en cinco ocasiones la palabra «uno». Y si las primeras veces lo hace a comienzo de frase, como una anáfora, después se repite también en posiciones aleatorias.

Veamos otro ejemplo de diseminación, este tomado de *Señas de identidad*:

Un decrepito barrio burgués silencioso y sombrío. Un inmueble *gris* de una calle *gris* obra de algún arquitecto *gris*, de inspiración lúgubre.

Y dos últimos tomados de *Donde las mujeres*, de Álvaro Pombo:

Aquel *invierno* fue más *invierno* que ningún *invierno*.

No hay *mediocridad* si uno no quiere: solo hay *mediocridad* cuando la *mediocridad* se elige como un valor por sí mismo.

10.2.6 Retruécano

En el retruécano se repiten varias palabras o una oración entera, invirtiéndose el orden de los términos. De este modo, el sentido de la oración se invierte y se produce el significado contrario.

Comprenderás mejor esta figura con un par de ejemplos. El primero está tomado de la novela de Henry James *Los embajadores*.

En un momento hablaba como si su arte fuera la inocencia absoluta y al siguiente como si su inocencia fuera la más absoluta de las artes.

Repara en cómo se invierte el orden: arte ... inocencia absoluta/inocencia ... la más absoluta de las artes. Con ese entrecruzamiento, James crea en primer lugar un juego de palabras: no se limita a exponer una idea, juega con el lenguaje. Pero, por supuesto, también expone una idea: quien habla con esa mezcla de inocencia y arte es madame de Vionnet, una mujer encantadora pero, quizá, falsa. El término «arte» en esta oración se refiere tanto a su encanto como a su perfidia.

De modo que lo que Henry James nos dice con este retruécano es que por momentos parece que el encanto de la mujer emana de su «absoluta inocencia», pero que en otras ocasiones su inocencia parece un fingimiento, si bien ejecutado de una manera «absoluta», es decir, perfecta.

Repasemos otro ejemplo, este tomado de *Señas de identidad*, de Goytisolo.

La madre perdida y la hija recobrada, la hija perdida y la madre recobrada.

Esta frase se encuentra en una escena en la que una hija y su madre se reencontran después de una larguísima separación; cada una había estado perdida para la otra y, por tanto, cada una ha sido recobrada. De nuevo los conceptos se cruzan y el sentido cambia. Se juega con el lenguaje para expresar una idea con donaire.

10.2.7 Polípote

El polípote es una figura de lenguaje que consiste en repetir dentro de la frase un nombre, un adjetivo o un verbo, variando sus accidentes gramaticales. Por ejemplo, género, número y caso en la categoría nominal y persona, número, tiempo y modo en la categoría verbal de las palabras.

Álvaro Pombo usa el polípote con frecuencia en su novela *Donde las mujeres*:

Era todo muy *triste*, muy *tristísimo*.

En este sencillo primer ejemplo, juega con el adverbio *triste* y su flexión con el sufijo aumentativo *-ísimo*: *tristísimo*.

En el siguiente ejemplo juega varias veces con distintos tiempos del verbo *pasar*:

Eso *pasó*, todas las cosas que *pasan* a la vez que *pasa* algo a cada cual y que suelen *pasar* inadvertidas *pasaron* también aquella tarde dentro y fuera de la casa nuestra.

Y en este otro crea el polípote con el verbo *elegir*:

Había que *elegir* y no *elegí*. Hice más que *elegir*. Imite, a mi manera infantil, los sentimientos de mi madre.

Repara en cómo en esas frases una misma palabra se repite, con variaciones, sin que por ello la prosa se vea empobrecida. Al contrario, el lector es siempre plenamente consciente de que Pombo juega de forma intencionada con esas repeticiones.

10.2.8 Derivación

Mencionamos ya la derivación en el módulo 2: consiste en la repetición de palabras léxicamente emparentadas; es decir, la palabra repetida mantiene la raíz etimológica de su antecedente. Es una figura muy parecida al polípote, con el que de hecho suele confundirse.

Recordemos el ejemplo de derivación tomado de la novela *Apegos feroces*, de Vivian Gornik.

Esta noche en particular, no obstante, Richie quería que yo estuviese con él. Lo aparté de un codazo sin quitar la vista de la página.
Rechazó mi rechazo.

La frase «Rechazó mi rechazo» es una derivación en la que se juega con una forma del verbo *rechazar* (*rechazó*) y un nombre (*rechazo*).

Veamos otro ejemplo de derivación, este tomado de *Los embajadores*, de Henry James. En este caso se juega con una forma del verbo *molestar* (*molestaba*) y el adjetivo *molesto*.

Haciéndole saber a ella inmediatamente que, si no le *molestaba*, él prefería no hablar de nada *molesto*.

También pertenece a *Los embajadores* este otro ejemplo en el que se juega con el participio del verbo *excitar* (*excitada*), que actúa como adjetivo, y el adjetivo *excitante*.

Se oía —como *excitada* y *excitante*— la confusa voz de París.

El último ejemplo pertenece a la novela de Álvaro Pombo *Donde las mujeres*. Aquí se utilizan dos formas del verbo *detestar*, que forman un polípote, y el adjetivo *detestable*, que junto a las variaciones de *detestar* crea la derivación.

Le *detesté* porque no lograba realmente *detestarle*. No era *detestable*.

10.2.9 Sinonimia

Hemos hablado ya de la sinonimia en el módulo 6, cuando dijimos de ella que es una figura que consiste en la repetición de ideas o significados; es decir, se trata de repetir un mismo concepto con distintas palabras. Entonces vimos el uso de la sinonimia al nivel de oración, pero, como es natural, la sinonimia también puede darse al nivel de la palabra, repitiendo palabras sinónimas que tengan un mismo significado.

Repasemos algunos ejemplos, tomados de la novela *Señas de identidad*:

Irremediablemente prometido a la muerte, *pasajero*, *fugaz*, todo caduco.

En esta frase se encadenan cuatro ideas sinónimas que abundan en la idea de transitoriedad, de lo que no es duradero. Y esa idea se condensa en la pareja de sinónimos *pasajero* y *fugaz*.

Una relación física que, con femenina intuición, presentía *vehemente impetuosa* y *volcánica*.

Mientras que en esta otra se usan tres adjetivos que tiene la intención de subrayar la fogosidad de una relación: *vehemente*, *impetuosa* y *volcánica*.

Su universo reconstruido tras los *terrores* y *sobresaltos* de la guerra.

Hubo *asambleas*, *reuniones*, *debates*, *mítines*,

En este otro par de ejemplos caso los sinónimos que aparecen juntos —nombres todos ellos— no son exactos, pero sí muy aproximados.

Hemos visto casos de sinonimia en adjetivos y en nombres, pero también puede darse en verbos y adverbios.

El uso de sinónimos sirve, como queda dicho, para insistir en una idea o en un matiz, subrayándolos y haciéndolos notar al lector. Además, seguro que te has dado cuenta de que muchas veces estas cadenas de sinónimos aparecen como plurimembraciones, lo que contribuye a crear efectos rítmicos.

10.2.10 Diáfora y dilogía

La diáfora es también una figura de repetición que se produce al usar dos o más veces la misma palabra, pero con diferente significado o con distinto matiz. La dilogía es una figura muy semejante que consiste en usar palabras iguales para crear dobles sentidos.

Ejemplos de diáfora son los que siguen, tomados de *Donde las mujeres*, de Álvaro Pombo.

Es que además no pudieron seguir ninguno de los dos, ni dibujando juntos y ni siquiera viéndose de lejos, por más que *querían*, por más que se *querían*.

En este primer ejemplo, donde se habla de dos enamorados que no pudieron seguir juntos, Pombo juega con dos acepciones del verbo *querer*. Por un lado, las acepciones de «desear o apetecer» o «tener voluntad o determinación de ejecutar algo»; es decir, los enamorados apetecían verse y seguir dibujando juntos, tenían voluntad de hacerlo. Y por otro, la acepción de «amar, tener cariño, voluntad o inclinación a alguien o algo»; los enamorados se amaban, se tenían cariño.

También en el siguiente ejemplo juega con los distintos significados del verbo *ocurrir*:

Así yo ahora reúno en la conciencia lo que sin duda entonces *ocurría*: lo mismo que a nosotras, a mi hermana y a mí se nos *ocurría*, después de rezar y de beber cada cual un tazón de leche.

Ocurrir, dicho de una cosa significa: «acaecer, acontecer, suceder»; mientras que dicho de una idea significa «venirse a la mente de repente y sin esperarla». De manera que en la anterior oración se nos habla de que la narradora recuerda lo que acontecía entonces, en ciertas noches en que a ella y a su hermana se les venían a la mente ciertas ideas.

En estas repeticiones el lector capta lo que, en cierto sentido, es un juego de palabras y, con ellas, el autor llama la atención sobre el significado de esos dos términos que, aunque iguales, tienen distintos sentidos, resaltando así el matiz.

10.3 Figuras de amplificación

Las figuras de amplificación son aquellas, como ya sabemos, que buscan ampliar o detallar ideas. Hemos hablado ya de ellas en módulos anteriores, y ahora volveremos sobre algunas de las figuras que las integran.

10.3.1 Enumeración

La enumeración consiste en la división detallada de un tema en sus partes. Las enumeraciones pueden ser breves, de tan solo unos pocos elementos, o extensas, acumulando gran cantidad de componentes. En ellas los detalles del tema se presentan coordinados mediante asíndeton o polisíndeton; es decir, mediante comas (,) o conjunciones (y, o, ni).

Las enumeraciones son a menudo, simplemente, acumulaciones de palabras. Como en este ejemplo de *Bomarzo*, de Manuel Mujica Lainez:

La majestad de Augusto, la dureza de Tiberio, la locura de Nerón, las bocas crueles, las narices astutas, las frentes severas, *el heroísmo, la sagacidad, la obscenidad, la avaricia, la estupidez y el orgullo.*

La parte final de esta enumeración consiste en una acumulación de seis palabras, en este caso seis nombres comunes coordinados mediante asíndeton (comas). Mientras que en la siguiente, tomada de *La flecha del tiempo*, de Martin Amis, la enumeración acumula nombres propios: nombres típicos de judíos y nombres de campos de concentración a los que estos fueron enviados. En este caso la coordinación se hace mediante polisíndeton, con las conjunciones «y» y «de» respectivamente.

Son nombres que ahora he visto en listas impresas, en cuotas, en manifiestos. *Lonka y Mania, y Zonka y Netka, Liebish, Feigele, Aizik, Yaacov, Motl y Matla, y Zipora, y Margalit.* De vuelta de *Auschwitz-Birkenau-Monowitz, de Ravensbrück, de Mauthausen, Natzweiler y Theresienstadt, de Buchenwald y de Belsen y de Majdanek, de Belzec, de Chelmno, de Treblinka, de Sobibor.*

Fíjate además en cómo se usa la puntuación para agrupar los nombres de la enumeración y crear un efecto rítmico. Al principio se agrupan dos en dos: «Lonka y Mania, y Zonka y Netka»; después siguen cuatro nombres seguidos separados por comas que forman una plurimembración: «Liebish, Feigele, Aizik, Yaacov»; a continuación vuelve una bimetración: «Motl y Matla»; y, por último, dos nombres solos: «y Zipora, y Margalit», en los que, aunque se repite «y», la coma actúa como división.

Vuelve a releer este fragmento atendiendo a su ritmo. Verás que algo similar sucede con la parte en que se enumeran los campos de concentración:

Son nombres que ahora he visto en listas impresas, en cuotas, en manifiestos. *Lonka y Mania, y Zonka y Netka, Liebish, Feigele, Aizik, Yaacov, Motl y Matla, y Zipora, y Margalit.* De vuelta de *Auschwitz-Birkenau-Monowitz, de Ravensbrück, de Mauthausen, Natzweiler y Theresienstadt, de Buchenwald y de Belsen y de Majdanek, de Belzec, de Chelmno, de Treblinka, de Sobibor.*

Como es natural, las enumeraciones también pueden componerse con otros tipos de palabras, no solo con nombres comunes o propios. Pueden usarse adjetivos (veremos más adelante algunos ejemplos cuando repasemos las

plurimembraciones), adverbios (recordemos las repeticiones de adverbios acabados en -mente que hemos visto en módulos anteriores) o verbos, como en este ejemplo de *Donde las mujeres*, de Álvaro Pombo:

Seguir, correr, desplomarnos por la catarata de las consecuencias.

10.3.2 Antítesis

En la antítesis se contraponen dos ideas opuestas. Esa contraposición puede darse entre ideas o entre oraciones, pero también puede darse entre palabras, como veremos en los siguientes ejemplos.

El primer ejemplo de antítesis a nivel de palabra lo tomamos de *Los embajadores*:

Tenía aquella imagen *ante sí* cuando por fin se percató de que a Chad lo tenía *detrás*.

En esa frase, Henry James juega con la oposición delante/detrás.

El siguiente par de ejemplos, tomados de *Señas de identidad*, resultan más evidentes, pues en ellos las palabras opuestas aparecen seguidas o casi. Como en:

Aquel impulso, *oscuro* y juntamente *luminoso*, lo había ocultado quizá como una gracia.

El Doctor Carnero agachó la cabeza como abrumado por la magnitud de aquel *desastre tranquilo*.

En el primer ejemplo se oponen las palabras *oscuro* y *luminoso*, claramente antónimas; mientras que en el segundo lo hacen *desastre* y *tranquilo*, que no son exactamente contrarias, aunque de un desastre parece esperarse que sea violento o que cause nerviosismo.

La antítesis llama poderosamente la atención del lector al ofrecer juntas, a veces mediante dos términos consecutivos o casi, dos palabras que son antónimas y, por tanto, tienen significados opuestos. De esta manera se exponen ideas que en principio son contrarias y ese contraste resalta de modo evidente, lo que hace inevitable que el lector repare tanto en lo que se expresa como en la manera en que se expresa.

10.3.3 Oxímoron

El oxímoron puede ser considerado como una forma de antítesis. En esta figura se colocan en contacto palabras de sentido opuesto que parecen excluirse mutuamente, pero que en el contexto se convierten en compatibles.

Como en este ejemplo de *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch:

En el recipiente de vidrio la arena corría con hilo delgado, inaudible, inquietante, como con *rápida lentitud*.

El adjetivo *rápida* acompaña aquí al nombre *lentitud*, a pesar de que *rápido* y *lento* son antónimos y algo que es lento no puede ser a la vez rápido.

Con el uso de este recurso de nuevo se consigue atraer la atención del lector no solo hacia la idea que expresa, que se ve resaltada, sino también hacia la manera en que ha sido expresada, hacia el modo en que el escritor juega con el lenguaje.

10.3.4 Adjetivo y epíteto

Hablamos de los adjetivos en el módulo anterior. Entonces dijimos que acompañan al nombre y que sirven para hacer precisiones sobre este. En conclusión, la adjetivación sirve para volver el texto más concreto, para que transmita nuestras ideas con mayor exactitud.

También sirve, como hemos visto ya, para adornar el texto. Ya sea cuando revertemos el orden tradicional de nombre + adjetivo, colocando el adjetivo delante; ya sea cuando creamos bимembraciones, trimembraciones o plurimembraciones con él. También con el adjetivo podemos crear sinonimias que ayuden a reforzar ideas y contribuir al tono. La adjetivación es, pues, un recurso muy versátil.

Veamos un párrafo de la novela *Donde las mujeres* y fijémonos en su adjetivación:

Y a continuación venía la semana de preparativos para la partida, una **larga** semana de sombrereras y baúles, y de pasar revista a los armarios, y de reponer las naftalinas y de recubrir **todos** los muebles con las **grandes** sábanas que se quitaron al llegar y se subieron a los armarios del desván. Y que al desplegarse ahora exudaban un **fuerte** malestar de pliegues **arbitrarios** como arañas, un olorcillo a moho en expresión olfativa de la nostalgia que sentían por sus **viejas** baldas del armario donde habían dormido **hermanadas** todo a lo largo del invierno.

Álvaro Pombo no usa excesivos adjetivos —este fragmento tiene noventa y cinco palabras y en él se cuentan siete adjetivos—, pero acostumbra a usarlos alterando su orden natural: «larga semana», «grandes sábanas», «fuerte malestar».

Reparemos, sin embargo, en que cuando usa dos adjetivos muy próximos alterna su posición para crear una pequeña alteración en la cadencia, como en «exudaban un *fuerte malestar de pliegues arbitrarios*».

Juan Goytisolo tiende de manera más clara a la adjetivación. Como en este fragmento de *Señas de identidad*:

Ricardo había estacionado el Seat frente a la parada **terminal** del tranvía y, al apearte, examinaste los chiquillos **semidesnudos** que corrían por la explanada y los viejos **sentados** junto a la **primera** fila de chozas. ¿Eran los mismos de antes o se trataba de gente **nueva**? La **sempiterna** miseria **andaluza** había encontrado allí un campo **familiar** donde explayarse: una mujer **enlutada** llevaba una

cántara encima de la cabeza y hasta el perro **sarnoso** que se mosqueaba con el rabo parecía réplica **cabal** de algún otro, entrevistado mil veces en un poblado del sur.

En este fragmento de noventa y tres palabras se cuentan once adjetivos. Casi siempre sigue el orden natural en español, colocando el adjetivo tras el nombre; pero, en su afán adjetivador, en ocasiones rodea el nombre con un adjetivo delante y otro detrás, como en: «sempiterna miseria andaluza» (algo que hace con frecuencia a lo largo de toda la obra).

Como sabemos, los adjetivos pueden unirse en bimebraciones, trimembraciones y plurimebraciones para jugar con el ritmo y la candencia o crear efectos de sinonimia.

Veamos algunos ejemplos de bimebraciones:

Su presencia pulida fue un acompañamiento insistente que daba la impresión de ser *fortuito* y *eventual*. (Álvaro Pombo, *Donde las mujeres*).

Ricardo, Paco y Artigas se apearon con una expresión de cansancio *unánime* e *infinito*. (Juan Goytisolo, *Señas de identidad*).

Tokenhouse lo había dicho en un tono *amargo*, *irónico*. (Anthony Powell, *Una danza para la música del tiempo. Invierno*).

También de trimembraciones:

Este niño fue visitado por un médico francés muy *bueno* y muy *simpático* y muy *inteligente*. (Juan Goytisolo, *Señas de identidad*).

Él se mezclaba con ellos, los transeúntes de aquella hora del día, *presuroso*, *indiferente* e *inadvertido*. (Hermann Ungar, *Los mutilados*).

Y de plurimembraciones:

Cuando el escritor, *alto, barbudo, locuaz y didáctico*, envuelto en su abrigo teñido de negro y jugueteando con el puño en forma de cráneo de su batón-espada, dictaba su ley en cuestiones literarias. (Anthony Powell, *Una danza para la música del tiempo. Invierno*).

Las horas se sucedían, *pesadas, tristes, interminables, desesperantes*, y no contaba sus minutos sino por la progresión de aquella agonía. (Gustave Flaubert, *La educación sentimental*).

Esas acumulaciones de adjetivos sirven en ocasiones para ralentizar el ritmo de la narración y otras para aumentarlo, según el caso. Pero siempre sirven para volver más concreta una idea o una imagen, reforzándola y subrayándola.

En cuanto al epíteto, dijimos ya que es un tipo de adjetivo que acompaña al nombre, del cual ofrece notas complementarias o no esenciales, como en el caso de los binomios *nieve blanca* o *cielo azul*.

A pesar de que la economía del lenguaje parece instarnos a prescindir de un adjetivo que podría eliminarse sin problema sin que el sentido se altere, el epíteto es una figura retórica común porque a menudo enfatiza el nombre, subrayándolo y acentuando su cualidad distintiva.

Como en este ejemplo tomado, una vez más, de *Señas de identidad*:

Golondrinas veloces surcaban el aire inmóvil rozando el alero del tejado con sus *agudos picos*.

El pico de un ave es, por definición, *agudo*. Goytisolo añade el adjetivo, el epíteto, tanto para concretar la imagen como para equilibrar una frase en la que la mayoría de nombres están acompañados por un adjetivo.

10.4 Tropos

Hemos mencionado varias veces a los tropos a lo largo de los precedentes módulos al hablar de la división que ordena los tipos de figuras: figuras de posición, repetición, amplificación, omisión, apelación y tropos. Sin embargo, hasta el momento no nos habíamos detenido a ver algunos de ellos.

Los tropos se caracterizan porque, en ellos, el término propio (es decir, aquél que designa la realidad a la que se refiere el autor) se sustituye por otro término que está alejado de su significación original. Esa sustitución puede ser evidente y fácilmente perceptible, o compleja y muy alejada del significado original.

Los tropos son recursos muy importantes a la hora de incrementar la expresividad de un texto, debido a sus posibilidades imaginativas y a la riqueza de sugerencias que contienen. Son una herramienta ideal para que el escritor traslade su particular visión del mundo al lector, por eso estudiaremos la mayoría de los tropos en los módulos finales, cuando nos ocupemos de la mirada del escritor.

No obstante, hay algunos tropos que operan al nivel de la palabra, por eso resulta adecuado estudiarlos ahora.

10.4.1 Antonomasia

La antonomasia consiste en la sustitución de un nombre propio por un apelativo o una perífrasis. Por ejemplo, referirse a Miguel de Cervantes como «el manco de Lepanto», a Roma como la «ciudad eterna» o a Zeus como «el padre de los dioses».

Hay un tipo de antonomasia que opera al revés: en vez de sustituir un nombre propio por una perífrasis o apelativo, se sustituye una cualidad particular por el nombre propio de una persona que encarna esa cualidad. Por ejemplo, cuando

decimos de alguien que es un Sansón, para referirnos a su fuerza, o cuando decimos de alguien que es un Einstein, para referirnos a su inteligencia. Este tipo de antonomasia se denomina antonomasia vossiana.

Veamos un par de ejemplos de antonomasia tomados de *Señas de identidad*:

Las directrices de su Comité Central radicado en países del otro lado del *telón de acero*.

En este ejemplo la expresión «telón de acero» es una antonomasia para referirse a la frontera, más ideológica que física, que separaba a los países del bloque comunista de los países capitalistas.

Antes de la guerra pertenecía a la C.N.T. y durante la *Cruzada* fue vocal del Comité de Control de dicha Sindical.

En este caso, encontramos una antonomasia vossiana que, con el término «Cruzada», recoge el modo en que el bando nacional vencedor se refería a la guerra civil española durante los años de la dictadura franquista.

La antonomasia implica que el lector tenga la referencia que le permita hacer la sustitución. Si un lector no supiera que «el manco de Lepanto» es Cervantes o que Sansón es un personaje bíblico de enorme fuerza física, la alusión se perdería y la antonomasia no funcionaría.

En resumen, para que la antonomasia funcione es importante el contexto. Pero en un texto literario es el autor quien construye ese contexto y puede, por tanto, crear antonomasias cuya referencia se encuentre dentro del propio texto.

Por ejemplo, en su serie Harry Potter, J. K. Rowling usa una antonomasia cuando se refiere a Lord Vordemor como «el que no se puede nombrar».

10.4.2 Metonimia

La metonimia consiste en la sustitución de un término propio por otro que se encuentra con él en una relación real de contigüidad lógica o/y material. En ellas se sustituyen la causa por el efecto, el contenido por el continente, la obra por el autor... o viceversa. Hay múltiples variedades de metonimia, por lo que su uso es realmente común.

- La mención del efecto por la causa (o viceversa); como en «Ganarás el pan con *el sudor de tu frente*», donde el trabajo es la fuente del sudor.
- La mención del continente por el contenido; como en «Le gustaba salir con sus amigos y beberse unos *vasos*», donde se menciona el continente (vaso) por el contenido (vino).
- La mención de lo concreto por lo abstracto (o viceversa); como en «Un soldado debe estar dispuesto a dar la vida por su *bandera*», donde *bandera* representa el concepto abstracto de patria.
- Referirse a un objeto por la materia de la que está formado; como en «Desde que es famoso sale cada día en los *papeles*», donde *papeles* viene a significar la prensa escrita.
- La mención de un instrumento para referirse a quien lo maneja; como en «Paco era la mejor *escopeta* en las batidas de caza», donde se alude al tirador por su herramienta.
- La mención del autor por la obra; como en «Se ha subastado un *Goya* en Sothesby's», donde se usa el nombre del pintor para referirse a un cuadro pintado por él.
- La mención del nombre de un lugar por los productos que en él se elaboran; como en «En la comida sirvieron un *rioja* excelente», donde se alude al vino usando el nombre de la región donde se produce.

- La mención de lo físico por lo moral; como en «Es una persona sin *corazón*», donde *corazón* viene a significar cualidades morales como sensibilidad, bondad o compasión.
- La mención del signo por la cosa significada; como en «El atleta hizo su mejor marca y se llevó los *laureles* del triunfo», donde laureles representa la gloria o la victoria.

Veamos ahora un ejemplo vivo de metonimia, como este tomado de *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe:

Y la oscuridad era tan cerrada que incluso Vogel, apenas a medio metro de distancia, parecía *un Rembrandt*.

En este caso, la metonimia sustituye la definición de las características de los cuadros de Rembrandt (fondos oscuros, sobre los que destacan claras algunas partes de las figuras de los retratados) por el nombre del pintor flamenco.

Este otro ejemplo pertenece a *Donde las mujeres*, de Álvaro Pombo:

Una mujer de refinado gusto [...] a cuyo salón acude la flor de *la pluma* y de *la espada* aquí en provincias.

En ella *la pluma* y *la espada* se usan como metonimia, respectivamente, de los estudiosos y el mundo cultural, por un lado, y del gobierno militar, por otro.

Veamos un último ejemplo, este de *El profesor Unrat*, de Heinrich Mann:

El salón pedía arte a voces, el piano era incapaz de retenerlo por más tiempo. La pareja de gordos tuvo que salir.

Aquí, *salón* es metonimia por el público que hay en la sala de un local de variedades, que ansía que el espectáculo continúe. Y el *piano* lo es por el pianista que, entretanto, intenta entretener al público.

10.4.3 Arcaísmos y neologismos

También arcaísmos y neologismos pueden servir para adornar un texto.

Un arcaísmo consiste en la utilización de una expresión antigua o desusada en vez de aquella correspondiente que se usaría en el presente.

El uso de arcaísmos es una manera de adaptar tanto el relato del narrador como el registro de los personajes en obras en las que la acción sucede en un momento histórico del pasado, o bien en un momento histórico indeterminado pero que se pretende arcaizante.

Tenemos un buen ejemplo del primer caso en la novela de Mark Twain *Un yanqui en la corte del rey Arturo*. En ella, un ciudadano norteamericano del siglo XIX se despierta un día en Camelot. Como es natural, los habitantes de Camelot usan un registro propio del medievo:

Pues bien, un hombre así se ve envuelto en muchas peleas, sobra decirlo. Cuando tienes un par de miles de hombres duros a tu cargo, abunda ese tipo de diversión. Por lo menos, eso me ocurría a mí. Finalmente, encontré un temible contrincante y recibí una buena soba. Ocurrió durante un malentendido con un individuo a quien llamábamos Hércules, que se zanjó con barras de hierro. Me derribó de un golpe tan contundente en la cabeza que me dejó viendo las estrellas y pareció desencajar todas las articulaciones del cráneo y dejarlas en completo desorden. Después se oscureció el mundo entero y ya no sentí nada más ni supe nada más, al menos durante cierto tiempo.

Cuando volví en mí estaba sentado en un prado a la sombra de un roble, con un amplio paisaje a mi entera disposición..., o casi. No del todo, porque había un individuo a caballo que me contemplaba desde lo alto de su posición, un individuo recién salido de un libro de cuentos, iba cubierto de arriba abajo por una armadura antigua y llevaba en la cabeza un casco que parecía un barrilete para clavos, y tenía un escudo, una espada y una formidable lanza; su caballo también iba cubierto con una armadura y ostentaba un

cuerno de acero que se proyectaba desde su frente, y magníficos jaeces de seda, rojos y verdes, que colgaban de los lados como las colchas de una cama y casi tocaban el suelo.

—Gentil señor, ¿queréis justar conmigo? —preguntó el individuo.

—¿Que si quiero qué?

—Batiros en singular batalla por unas tierras, una dama, o...

—¿De qué me hablas? —dije—. Vuelve a tu circo o te denuncio

En este fragmento vemos el lenguaje arcaizante que habla el extraño caballero con el que el protagonista se encuentra al despertar. Lo llama *gentil señor*, usa los verbos *justar* y *batir*, este último con la acepción de «combatir en duelo»; y utiliza también la expresión *singular batalla*, que se usaba antaño para referirse al enfrentamiento uno a uno entre dos caballeros.

Dado que Mark Twain ambienta su obra en el año 528 de nuestra era, es lógico que opte por hacer que los personajes que viven en ella usen un lenguaje arcaico. Sin embargo, no es ese siempre el motivo de la inclusión de arcaísmos en una obra. Álvaro Cunqueiro solía también incorporarlos en sus novelas, que se sitúan en un tiempo y en un lugar indeterminados, pero siempre fantasiosos y arcaizantes.

Recordemos el párrafo de *Un hombre que se parecía a Orestes* que ya conocemos:

El señor Eusebio vacilaba en pedirle al extranjero que le mostrase la tal mancha, pero no tuvo que decidirse a hacerlo, que ya don León desataba las calzas, que las usaba como llaman de mantel, y levantando la camisa y bajando la cintura de las bragas, mostraba la mancha. Era un estrella casi en celeste, de doce puntas, y una de ellas más alargada y oscura, como la que en la rosa amalfitana de los vientos da el norte.

Álvaro Cunqueiro, *Un hombre que se parecía a Orestes*

En este ejemplo de Cunqueiro vemos palabras hoy en desuso como «calzas» o «bragas» (con el sentido de calzones), así como la enálage que ya hemos señalado en «un estrella»; la enálage es un recurso que aparece a menudo en textos medievales y hasta el Siglo de Oro.

Por su parte los neologismos son palabras de creación lingüística reciente. Se crean para nombrar objetos nuevos o nuevas realidades. Por lo general se componen mediante derivaciones, prefijos, sufijos; pero no necesariamente, ya que también pueden ser palabras creadas *ex novo*. Palabras como *litrona* o *zapping* fueron neologismos en su día. Una de aparición más reciente podría ser *tableta*, para referirse al dispositivo electrónico.

Pero el autor, cuando escribe, también puede inventarse sus propias palabras, dando así lugar a palabras de nueva creación que tienen validez dentro del contexto de la obra. Un ejemplo paradigmático, en el que la invención de neologismos es llevada al extremo, lo encontramos en *La naranja mecánica*, de Anthony Burgess.

Allí estábamos yo, Alex, y mis tres drugos, Pete, Georgie y Lerdo, porque Lerdo es realmente lerdo, sentados en el bar lácteo Korova, aclarando los rasudos para saber qué podíamos hacer esa noche, en un invierno flip, oscuro, helado y cabrón aunque seco. El bar lácteo Korova era un mesto de leche-plus, y quizá vosotros, oh, mis hermanos, habéis olvidado cómo eran esos mestos, porque las cosas cambian tan scori en estos días, y todos olvidan rápido, y tampoco se leen mucho los periódicos. Bueno, allí vendían leche más algo. No tenían permiso para vender alcohol, pero todavía no había ninguna ley contra meter algunas de las nuevas vesques que acostumbraban a colocar en el viejo moloko, de modo que se podía pitear con veloceto o sintemesca o drencromo o una o dos vesques más que te daban unos agradables, tranquilos y horrorshóus quince minutos admirando a Boshe y al Coro Celestial de Angeles y Santos en el zapato izquierdo con luces que te estallaban en el mozgo.

Anthony Burgess, *La naranja mecánica*

Burgess creó casi un lenguaje nuevo al que denominó *nadsat*, que formó tomando y distorsionando palabras del ruso y de la lengua gitana. Aunque, como imaginarás, el uso de neologismos es común en las novelas de ciencia ficción y fantasía, en las que a menudo los escritores inventan nuevas palabras para referirse a conceptos, objetos o seres propios del mundo nuevo que crean para sus obras. Tal es el caso de las palabras *muggle* o *quidditch*, creadas por J. K. Rowling para su serie de novelas de Harry Potter, y que designan, respectivamente, un ser humano que no tiene ninguna habilidad mágica y un deporte ficticio practicado por los personajes del mundo mágico.

Seguro que recuerdas que en el módulo 1 dijimos que tanto los arcaísmos como los neologismos eran barbarismos, es decir, vocablos impropios que es mejor evitar. Pero, como siempre, las licencias poéticas permiten al escritor desviarse de la norma para jugar con el lenguaje en busca de posibilidades interesantes.

11

La mirada
del escritor

A lo largo de este curso hemos visto algunos de los distintos recursos de estilo de los que el autor dispone para tomarse licencias y alejarse de la norma. Resulta evidente que a menudo el escritor no usa el lenguaje como lo hacemos los demás (a pesar de que use nuestras palabras de diario) y que lo hace así de forma perfectamente deliberada.

Su intención es, como sabemos, adornar el texto y así volverlo más expresivo. Tal como el escritor usa el lenguaje este deja de ser una herramienta básica de comunicación para convertirse además en arte. Pero hay otro motivo más allá de lo meramente artístico o estético que impulsa al escritor a trabajar con el lenguaje: expresar su visión del mundo.

El escritor tiene una visión propia del mundo que desea revelar a través no solo de las historias que escribe, sino también de cómo lo hace. Esa visión es fruto de una manera personal y única de estar en el mundo.

El escritor mira el mundo de un modo diferente a como lo hacemos el resto de las personas. Lo mira con ojos de artista. Su mirada es más profunda, más certera y afilada, es capaz de encontrar relaciones entre temas en apariencia inconexos, de esbozar contrastes y paralelismos, de parir metáforas que nombren la realidad de manera nueva o que, incluso, aludan a una nueva realidad: la que el escritor crea.

No debemos pensar que la mirada del escritor se manifiesta únicamente en su capacidad de tener ideas y pergeñar historias. La mirada del escritor va más allá de la idea y de los materiales en bruto con los que trabaja. Es algo que permeará toda su obra, que influirá en su estilo y en su manera de usar el lenguaje. Podemos decir que el escritor cuenta como cuenta porque mira como mira.

Y de esa mirada particular brotan las imágenes y metáforas que después llevará a sus textos: para un escritor un árbol no es simplemente un árbol, puede ser un plumero, unos brazos tendidos e implorantes, una llama verde, una escalera hacia el cielo...

El ornato, el uso de figuras retóricas, introduce en el texto factores innegables de individualización. La elección de palabras, su juntura en frases (con una estructura y un ritmo determinados), el uso de figuras y tropos viene a ser una

manera de que el escritor exprese quién es, de que traslade al texto la mirada única que arroja sobre el mundo, para así distinguirse del resto; del resto de las personas, pero también del resto de los escritores.

Uno de los principales objetivos de los escritores que más se afanan con el lenguaje es precisamente lograr comunicar, con la mayor exactitud posible, sus sentimientos acerca de determinados aspectos de la realidad, así como inducir sentimientos similares a los lectores.

Si un escritor nos dice que un árbol es una llama verde o una escalera hacia el cielo no solo desea engalanar el texto, también pretende que nosotros veamos la realidad árbol como él la ve o, al menos, como él la imagina para esa obra concreta.

Lo que el escritor espera es inducir en sus lectores una visión similar a la suya, al menos mientras leen la obra. Lo que busca es conseguir una *identidad de visión* en su público que puede extenderse hasta lo que podríamos llamar una *comunidad de sentimiento*, cuando el escritor logra que el lector sienta lo que él desea.

El escritor logra esa identidad de visión mediante el uso de un lenguaje metafórico y connotado, un lenguaje que, además de su significado propio y específico, incluye otro significado de tipo expresivo o apelativo. Ese lenguaje connotado se condensa en las figuras que conocemos como tropos, a las que hemos aludido ya varias veces a lo largo del curso. En el módulo pasado repasamos algunas de ellas y en seguida vamos a estudiar las más representativas y expresivas.

Los tropos son figuras como la metáfora, la comparación, la sinécdoque, la hipérbole. Son figuras que funcionan por sustitución. En ellas se sustituye una palabra, una expresión o una idea por otra palabra, expresión o idea. Y al hacerlo, esa sustitución suministra, en palabras de Kurt Spang, «estímulos a la imaginación y las emociones del lector». Cuando el lector lee *Nuestras vidas son los ríos que van a dar a la mar que es el morir*, se ve incitado a buscar una relación entre vidas y ríos, entre mar y morir.

Resulta evidente que ni río, ni mar [...] se emplean en sentido propio y denotativo, sino que muy por el contrario precisan una interpretación, una intervención con-creativa del lector; cada uno de los términos precisa una «adaptación semántica» al tema tratado y una

adaptación sintáctica al texto en el que se reúnen. Todos precisan de una vinculación por estar demasiado alejados los unos de los otros en su significado denotativo. Así, el río sugiere, por ejemplo, la represión del fluir, transcurrir, nacer y terminar, mientras que el mar invita a la asociación con puerto, llegada, paz, tormenta, incertidumbre, inmensidad, etc.

Kurt Spang, *Persuasión. Fundamentos de retórica*

Jorge Manrique, el poeta autor de esos versos, trató de que el lector viera, como él, que la vida puede ser semejante a un río que fluye. Y que mediante esa idea experimentara una impresión de fugacidad y de transitoriedad.

El significado de un tropo no puede transmitirse de modo literal, no hay una equivalencia exacta entre sus términos. La vida no es un río. Pero es posible compararlos porque el término usado y el sustituido tienen cualidades en común que el escritor ha detectado al lanzar su mirada sobre ellos: un río fluye, corre con rapidez, también la vida lo hace, según el poeta.

Al leer que la vida es como un río, el lector se ve exhortado a pensar en ello: ¿es verdad? Y, casi siempre, coincidirá con la visión del poeta: es verdad. El escritor ha logrado trasladarle su manera de ver el mundo, le ha hecho sentir como él la siente la fugacidad de la vida. Ha alcanzado la identidad de visión y la comunidad de sentimiento.

En su ensayo *Pensar en los otros. Sobre el talento para la metáfora*, Ted Cohen explica:

Parece cierto de un modo evidente que una metáfora «A es B» induce a pensar en A como B, y que eso nos conduce a nuevos pensamientos acerca de A. El modo en que eso sucede constituye un maravilloso misterio; y la capacidad para llevarlo a cabo, para «ver» A como B, es una capacidad humana indispensable que denomino talento para la metáfora.

El escritor debe tener esa capacidad humana, ese talento que le permite ver A como B. Esa es la mirada del escritor. Pero esa mirada del escritor debe tener su correlato en el lector; también él debe tener talento para la metáfora y ser capaz de ver la realidad tal como el escritor se la presenta.

Ted Cohen insiste:

En todos los casos, creo, la figura se basa en la idea de que A puede entenderse (o «verse») como B; y en prácticamente todos los casos interesantes eso ocurrirá no porque A y B compartan alguna propiedad, sino porque B tiene alguna propiedad que se puede pensar, o imaginar, en A cuando en realidad esa propiedad no es literalmente una propiedad de A.

Esa capacidad de pensar, o imaginar, A como B, una realidad como otra, un término por otro, es lo que caracteriza tanto al buen escritor como al buen lector. Jorge Manrique pensó la vida como un río porque fluye sin pausa, pero ese fluir de la vida es una imagen, no es una característica propia e indiscutible de la vida que, por el contrario, podría verse como una larga consecución de días prácticamente iguales.

La creación, la expresión y la comprensión del lenguaje metafórico propio de la creación literaria implican pensar y expresarse sobre una cosa como si fuera otra. Y el talento para hacerlo está relacionado, según Cohen, con el talento para pensar en una cosa como otra. Ese pensar en una cosa como otra es un atributo de la mirada del escritor.

Podría decirse entonces que lo que de verdad distingue a un escritor del resto es su mirada: la mirada del escritor. Tal vez cuando decimos que un escritor tiene talento lo que queremos decir en realidad es que tiene una mirada propia, única; un talento para metaforizar, para ver A como B. Esa mirada es quizá el atributo más importante del escritor, el requisito *sine qua non* para alguien que quiera dedicarse a las letras, y se encuentra en la base de las mejores obras de la literatura de todos los tiempos.

En *Curso de literatura europea*, Vladimir Nabokov señala:

El arte de escribir es una actividad fútil si no supone ante todo el arte de ver el mundo como el sustrato potencial de la ficción. Puede que la materia de este mundo sea bastante real (dentro de las limitaciones de la realidad), pero no existe en absoluto como un todo fijo y aceptado: es el caos, y a este caos le dice el autor: «¡Anda!», dejando que el mundo vibre y se funda.

Y en su ensayo *Lo más parecido a la vida*, James Wood dice que un escritor debe ser capaz de mirar en serio y caer en la cuenta. Para explicar a qué se refiere con esa idea de «mirar en serio», Wood recurre a una cita del pintor y escritor John Berger, quien en una ocasión dijo: «Los civiles solo ven, mientras los artistas miran».

El escritor, según Wood no debe limitarse a ver, debe mirar. Es decir, debe poner conciencia en su mirada, mirar con una atención especial, solo así será capaz de captar más que lo evidente. José Ortega y Gasset creía que «Todo el mundo es extraño y maravilloso para unas pupilas bien abiertas». El escritor debe tener las pupilas bien abiertas para captar lo extraño y maravilloso que hay siempre en su entorno y ser capaz de percibir esas equivalencias, rara vez aparentes para un civil, entre un concepto y otro, entre una realidad y otra.

Pero además de mirar en serio, el escritor debe caer en la cuenta. Con esto, Wood se refiere a la necesidad de apresar los detalles que pasarían inadvertidos a una mirada menos atentas (la de los civiles) y llevarlos al texto.

11.1 Los detalles

Hemos dicho que la mirada del escritor importa porque se relaciona de manera directa con ese talento para lo metafórico del que hablaba Ted Cohen. Pero también es importante porque de ella surgen los detalles que serán los que den vida a la obra.

En *El arte de la ficción*, James Salter opina: «Los escritores que me gustan son los que tienen un don para observar de cerca. Todo está en los detalles». ¿Por qué está todo en los detalles? Porque con ellos se construye lo que C. S. Lewis llama, en *La experiencia de leer*, «realismo de presentación».

El término realismo de presentación alude a aquella información que sirve para construir la impresión de que el mundo real respira en la obra. Es ese detalle que aparece en el texto y que nos lleva a pensar que es fruto de la observación directa del narrador. Lewis lo explica así:

Todos calificaríamos de realistas las precisas descripciones de tamaños que con medidas exactas aparecen en *Gulliver* o las que mediante comparaciones con objetos comunes se pueden leer en la *Divina comedia*. Y de esa escena en que el fraile de Chaucer echa al gato del banco donde quiere sentarse diríamos que es un momento muy realista. A esta clase de realismo yo lo llamo «realismo de presentación», que es el arte de acercar un texto al lector haciéndolo vívido y palpable por medio de detalles que son fruto de una aguda observación o de una aguda imaginación.

En *Los viajes de Gulliver*, Jonathan Swift pormenoriza las medidas exactas de los seres de fantasía que pueblan la novela y, al hacerlo, los convierte en reales. En *Los cuentos de Canterbury*, Chaucer hace que un fraile espante a un gato que ocupa la silla en la que quiere sentarse. La silla podría haber estado vacía para que el personaje se sentara sin más, pero Chaucer inventa a un gato y convierte la escena en un cuadro vivo. Es el detalle el que nos transmite esa impresión de vida y realidad.

Como en este fragmento de *Una danza para la música del tiempo*, de Anthony Powell:

Siguió trabajando unos momentos y, después, tras limpiarse el pegamento de las manos con *un trapo de polvo a cuadros rojos*, se levantó del suelo, se bajó nerviosamente la falda y dio a su hermana un beso en la mejilla.

El que el narrador especifique que el trapo que usa el personaje es «a cuadros rojos» es un detalle que podría considerarse superfluo, pero que sirve para construir realidad porque ayuda al lector a representarse lo narrado y así lo vuelvo concreto. Parece que sea la historia que cuenta alguien que de verdad la presencié, ese nivel de detalle —siente el lector— no puede ser fortuito.

En *Otra vuelta de tuerca*, la narradora de Henry James especifica:

Después de decidirme a aceptar súplica, pasé, en cualquier caso, un par de días muy malos en la ciudad; me di cuenta de que todas mis dudas surgían de nuevo, es más: tuve la impresión de que había cometido un error, En aquel estado de ánimo pasé las largas horas en la *traqueteante diligencia que cogía todos los baches*, la cual me condujo hasta la parada donde me recogería un vehículo enviado de la casa.

James se podría haber limitado a escribir: «pasé las largas horas en la diligencia, la cual me condujo hasta la parada donde me recogería un vehículo enviado de la casa». Pero nos precisa que el vehículo traquetea y que coge todos los baches. Y esos detalles aportan viveza y realidad, pues la narradora recordará no sólo el largo viaje, sino también su incomodidad.

En su *Curso de literatura europea*, Vladimir Nabokov apunta sobre los detalles:

Quizá algunos lectores supongan que tales evocaciones son menudencias en las que no vale la pena detenerse; pero la literatura consiste precisamente en esas menudencias. De hecho, la literatura se compone no de ideas generales, sino de revelaciones particulares; no de escuelas de pensamiento, sino de individuos geniales. La literatura no versa sobre algo; es ese algo mismo, es la quiddidad.

Es la capacidad para incorporar detalles a su obra lo que caracteriza al buen escritor. Y esa capacidad emana de su atenta observación de la vida, de su mirada de escritor. El escritor va cosechando detalles aquí y allá en su experiencia diaria, se fija en esto y en lo otro: el color de un trapo del polvo, alguien que espanta un gato para poder sentarse, un coche que parece coger todos

los baches, el olor característico de un lugar o el modo en que las hojas de los árboles filtran la luz. De lo que su mirada capta se nutren su memoria y su imaginación, y todos esos detalles pueden aflorar luego en el texto y darle vida.

Realismo de presentación, quiddidad... distintos autores han llamado de distintas maneras a esa capacidad para captar el detalle propia de los buenos escritores. James Wood, en *Los mecanismos de la ficción*, bautiza a esa capacidad de los escritores de volver concreto lo abstracto con el nombre de «hecceidad». Toma el término de Gerald Manley Hopkins, un poeta de la segunda mitad del siglo XIX, y con él se refiere a la inclusión en la narración de «cualquier detalle que atrae la abstracción hacia sí misma, y parece matar esa abstracción con una ráfaga de palpabilidad, cualquier detalle que centra nuestra atención con su concreción».

Wood nos propone distintos ejemplos de hecceidad: los zapatos que Emma Bovary llevó en una fiesta y «cuyas suelas habían amarilleado con la cera de la tarima del baile»; o un personaje de David Copperfield que tiene «unas piernas tan largas que parecía la sombra vespertina de otra persona».

Al mencionar las suelas amarilleadas o comparar las piernas de un personaje con las alargadas sombras del crepúsculo esas imágenes se vuelven nítidas, provocan que el lector se las represente de forma categórica. Los zapatos de Emma no son cualesquiera zapatos, son unos que tienen la suela manchada de color amarillo por la cera; ese personaje no es un hombre cualquiera, es un hombre con unas larguísimas piernas, seguramente también delgadas, porque todos sabemos cómo se estiran las sombras al oscurecer

También en *Lo más parecido a la vida* reflexiona James Wood sobre la importancia de los detalles sirviéndose del famoso relato «El beso», de Antón Chéjov. Ese relato es, en parte, la historia de un relato que nos permite reflexionar sobre la capacidad para contar que tenemos (o no) las personas.

En el relato de Chéjov se cuenta que un regimiento se acuartela en una aldea, allí un rico propietario rural da un baile al que invita a los oficiales del regimiento. Estando en la casa, un tímido y poco agraciado oficial apellidado Riábovich deambula por las habitaciones. Al entrar en una que permanece a oscuras, una mujer sale de las sombras y lo besa... por error: indudablemente lo ha confundido con otro.

Chéjov incluye diversos detalles en esta escena. Nos dice, por ejemplo, que por las ventanas abiertas de esa habitación a oscuras entraba un olor a «álamos, lilas y rosas». O que «en la mejilla, a la izquierda del bigote, donde lo había besado la desconocida, sentía un leve cosquilleo, agradable y fresco, como el que proporcionan las gotas de menta, y cuanto más se frotaba ese punto más lo notaba». Chéjov nos transmite la experiencia del personaje con una riqueza de pormenores que nos permiten a nuestra vez respirar la fragancia de la noche estival o sentir el leve picor del beso inesperado.

La experiencia fugaz de ese beso obsesiona a Riábovich, quien la recuerda una y otra vez. Y un día, conversando con otros oficiales, la relata. Pero al hacerlo se sorprende de que, puesta en palabras, la experiencia pierda toda su magia, toda su relevancia. Wood nos explica por qué Riábovich experimenta esa sensación: no es un buen narrador.

Al contar su experiencia de aquella noche, Riábovich omite los detalles reveladores: no habla del olor a álamos, lilas y rosas, no dice nada del picor como de menta del beso en su mejilla. Riábovich no es Chéjov. El escritor ruso es capaz de hacernos palpable la experiencia de su personaje, es capaz de crear en nosotros esa identidad de visión y esa comunidad de sentimiento de la que ya hemos hablado. Pero Riábovich, su personaje, no sabe hacerlo. Aunque soldado, es un civil, y no sabe mirar como mira un escritor, no sabe atender a los detalles.

James Wood pone un ejemplo más tomado de la novela *Carpe diem*, de Saul Bellow. En ella, el protagonista ve en un gimnasio a dos hombres que juegan al pimpón, acaban de salir de la sauna y llevan toallas enrolladas a la cintura. Bellow los describe: «Se movían con torpeza y la pelota rebotaba muy alto».

Wood dice que un escritor ordinario se habría limitado a decir «Dos hombres estaban jugando a tenis de mesa con unas toallas a la cintura». Pero Bellow no se queda ahí:

Ve que los hombres se mueven con torpeza porque llevan las toallas y que, por lo tanto, juegan mal. Tienen miedo de que se les caigan las toallas y se limitan a fingir que juegan, por lo que lo hacen con indecisión y «la pelota rebotaba muy alto».

James Wood, *Lo más parecido a la vida*

La mirada del escritor ha visto más que a dos hombres jugando al pimpón. Ha visto los gestos torpes del que trata de moverse con una toalla enrollada a la cintura. Y ha visto también el miedo a que se les caigan las toallas, el temor a padecer la vergüenza de quedar desnudos, que imposibilita que se tomen el juego en serio.

Ha visto mucho más que lo aparente. Y al incorporar esos detalles transmite una increíble sensación de realidad. Convierte la literatura en vida.

11.2 El estilo literario neutro y el estilo literario del autor

Al comienzo del curso, en el módulo uno, hablamos de las diferencias entre el estilo literario neutro y el estilo literario del autor. Volvamos ahora sobre ambos conceptos, porque el paso de uno a otro, el paso del estilo literario neutro al estilo literario del autor, está íntimamente ligado con la capacidad del escritor para mirar, con su mirada de escritor.

El estilo literario es aquel que, en primer lugar, se basa en un manejo de la lengua que se atiene fielmente a la ortografía y a la gramática; es decir, el estilo literario tiene por base una escritura correcta. Pero, además, el estilo literario también se atiene a unas ciertas normas y convenciones, estas no escritas ni recogidas en compendios o manuales, que brotan, por una parte, del modo en que tradicionalmente se ha usado la lengua en los textos de la tradición literaria y, por otra, de la manera en que se usa la lengua en textos considerados literarios en una época dada.

Cuando, como lectores, nos encontramos en un texto con esas convenciones no escritas que caracterizan al estilo literario sabemos sin duda que nos hallamos ante un texto literario. Por su parte, ese es el estilo al que cualquier escritor que da sus primeros pasos tiende. A través de sus lecturas, el escritor aprende los

patrones, fórmulas y convenciones del lenguaje literario y trata de reproducirlas en sus textos. Puede ser que imite a sus autores favoritos deliberadamente o que simplemente escriba como ellos bajo los efectos de un influjo inconsciente.

Ya vimos como Stephen King mencionaba la influencia de Ray Bradbury o H. P. Lovecraft. También Gabriel García Márquez reconoció la influencia de otros autores sobre él:

Faulkner es un escritor que ha tenido una gran influencia en mi espíritu, pero es a Hemingway a quien más le debo en términos de estilo, no sólo por sus libros, sino por su asombroso conocimiento del dominio artesanal que se requiere en la forja de la escritura.

Puede decirse, entonces, que hay un estilo literario neutro, que responde a unas convenciones de carácter implícito y que se caracteriza por un modo también convencional de usar el lenguaje literario.

Servirse de ese estilo literario neutro es lo que caracteriza a muchos escritores: interiorizan la manera de escribir de los autores que los anteceden y usan el lenguaje como lo han visto hacer. Recordemos el ejemplo de la fórmula «mover la cabeza», cuyo uso habitual recoge Luis Magrinyà en *Estilo rico, estilo pobre*. Ese tipo de elocuciones literarias se perpetúa de texto en texto y de autor en autor. Es una manera correcta de escribir, es una manera incluso literaria, pero con frecuencia roza el estereotipo. En ella no hay un estilo genuino que distinga al autor.

Un ejemplo de ese estilo literario estereotipado lo encontramos en la siguiente frase de *Señas de identidad*:

El sol era un disco blanco, sin brillo ni calor.

Juan Goytisolo, lo hemos visto a lo largo del curso, es un buen estilista. Su buen manejo del lenguaje y de los recursos literarios lo demuestran. Pero también en sus textos se cuelan esas fórmulas del estilo literario convencional: describir al sol como un disco blanco, incluso un disco blanco sin luz ni calor es algo que el lector ya ha visto hacer a muchos otros autores antes que él. ¿Es correcto? Sin duda. ¿Es literario? También. Pero ahí no hay una manera propia de mirar el mundo.

Los buenos escritores, los maestros, se caracterizan por tener un estilo literario propio, un «estilo literario del autor». ¿Cómo se construye ese estilo? En el módulo uno dijimos que implicaba tres pasos:

- Primero, conocer el estilo de la lengua. Ese conocimiento permitirá al escritor elegir entre las formas de expresión de que dispone la lengua, para decantarse por las mejores entre aquellas disponibles.
- Segundo, conocer el estilo literario neutro. Dominar los patrones, fórmulas y convencionalismos de la escritura literaria que le permitan incluir en sus textos aquellos que resulten pertinentes.
- Tercero, usar ese conocimiento como base a partir de la cual crear desvíos y transgresiones que se alejen de lo normativo. Son esas transgresiones las que construyen el estilo del autor, pero, aún más importante, son esas transgresiones las que dotan de expresividad y capacidad de persuasión al texto y le confieren literariedad.

A lo largo del curso nos hemos centrado especialmente en describir el modo en que conocer y manejar los recursos de estilo, las figuras retóricas, puede ayudar al escritor a crear esos desvíos y transgresiones, a construir una manera propia de decir que vaya construyendo su estilo de autor. Ahora bien, a estos tres pasos habría que añadir un cuarto que se relaciona con la mirada del escritor.

El escritor tiene que ser capaz de usar el lenguaje para transmitir su propia visión del mundo. Como es natural, primero ha de tener esa visión, pero, a continuación, tiene que aplicarse a manejar el lenguaje y los recursos de estilo con acierto para lograr que esa visión quede recogida en sus textos de forma efectiva para que el lector la comprenda. Es decir, para crear esa identidad de visión y esa comunidad de sentimiento de la que ya hemos hablado.

Cuando Goytisolo nos dice que el sol es un disco blanco sin brillo ni calor nos encontramos un fragmento de buen estilo literario, pero esa imagen ya ha sido usada antes. Ahora bien, cuando escribe un fragmento como el que sigue, para describir cómo el sol cabrillea sobre el mar, construye una visión única:

El hijo del Taranto había armado los remos y Dolores y Antonio se acomodaron en la bancada. Al alejarse del puntal, el pueblo se redujo en escorzo y los niños hicieron adiós con la mano. El sol se empecinaba en lo alto, multiplicado hasta el paroxismo en el mar sereno, en los guiños y vibraciones casi imperceptibles de las olas. Mientras el muchacho bogaba hacia el cabo lo vieron en una boya hacer escardillo, sobre la arena húmeda bailar como un duende: simultáneamente parpadeaba en un casco de vidrio, ceñía el vuelo intranquilo de un pájaro, unificaba el mar en un reverbero difuso, perdía el equilibrio y zozobraba en el agua.

El sol, personificado, se *empecina* en lo alto y, al tiempo, brilla en multitud de superficies: las olas, una boya, la arena húmeda, un casco de vidrio, un pájaro... Y en cada superficie lo hace de una manera distinta: hace escardillo, baila como un duende, parpadea, ciñe... Y finalmente, el sol pierde el equilibrio, cae al agua y zozobra en ella. El sol y su luz se han convertido, efectivamente, en un pequeño duende brillante que salta de aquí para allá para acabar cayendo al agua; y el lector sigue con su imaginación ese brincar del sol y es como si él mismo se hubiese trasladado a la barca y viese la escena que el escritor pinta. Su visión le llega.

Pensemos en que la visión del mundo del escritor, y su manera de expresarla mediante el lenguaje, puede ser hasta cierto punto convencional, próxima a la mirada de civil del lector; o una mirada radicalmente personal y perturbadora.

Veamos algunos ejemplos.

Comencemos por una mirada común que se refleja en un lenguaje literario convencional. Como en este fragmento de *Un saco de huesos*, de Stephen King:

Acerqué el sillón al borde de la terraza, donde una vertiginosa cuesta de unos treinta metros descendía desde la parte trasera de la casa hasta el lago. Busqué con la vista a la mujer verde que había visto mientras nadaba al tiempo que me decía que no fuera idiota, que esas cosas se veían sólo desde un punto concreto; si te apartabas tres metros, ya no veías lo mismo. Sin embargo, ésta parecía ser la excepción que confirmaba la regla. Me causó gracia y a la vez inquietud comprobar que el abedul que estaba junto a la Calle

parecía una mujer no sólo desde el lago, sino también desde el otro lado. La ilusión óptica se debía en parte al pino que estaba detrás —a la rama desnuda que se proyectaba hacia el norte como un brazo huesudo que señalaba algo—, pero eso no era todo. Desde la terraza, el abedul de ramas blancas y hojas estrechas conservaba la forma de una mujer, y cuando el viento agitó las ramas más bajas, éstas se remolinaron como una larga falda verde y plateada.

La escritura de King es correcta, expone con eficacia ideas e información. Y el par de comparaciones que incluye este fragmento —«la rama desnuda que se proyectaba hacia el norte como un brazo huesudo que señalaba algo» y «[las ramas] se remolinaron como una larga falda verde y plateada»— y la disposición de los adjetivos «*larga falda verde y plateada*» nos hablan claramente de un estilo literario.

El estilo de Virginia Woolf sube un punto la literariedad de su texto. Es ya un estilo de autor. Lo vemos con un fragmento de *La señora Dalloway*:

Desgajando y cortando, dividiendo y subdividiendo los relojes de Hariey Street mordisqueaban aquel día de junio, aconsejaban la sumisión, exaltaban la autoridad, señalaban, formando coro, las ventajas supremas del sentido de la proporción, hasta que las reservas de tiempo quedaron tan disminuidas que un reloj comercial, suspendido por encima de una tienda de Oxford Street, anunció, afable y fraternalmente, como si para los señores Rigby y Lowndes fuese un placer proporcionar gratuitamente aquella información, que era la una y media.

Al levantar la vista, se tenía la impresión de que cada una de las letras de sus apellidos representaba una de las horas y, sin reparar en ello, se agradecía a Rigby y a Lowndes que dieran una hora ratificada por Greenwich; y esta gratitud (se decía Hugh Whitbread, parado ante el escaparate de la tienda) se traducía después, de forma natural, en la compra de los calcetines o de los zapatos que vendían Rigby y Lowndes. Así reflexionaba, como tenía por costumbre. Nunca profundizaba demasiado. Rozaba la superficie de las cosas; las lenguas muertas, las vivas, la animación de Constantinopla, París, Roma; montar a caballo, la caza, el tenis: lo había

probado todo. Los maliciosos afirmaban que ahora hacía guardia, con medias de seda y calzón corto, en el palacio de Buckinham, aunque nadie sabía qué era lo que custodiaba.

Casi cada línea, casi cada frase, contiene una figura retórica: bimetraciones, paralelismos, personificaciones, paréntesis, enumeraciones... a estas alturas ya sabes reconocer la variedad de recursos que se agolpan en este breve fragmento. Reparemos en cómo se extiende el primer párrafo solo para dar el dato de que era la una y media. Esta no es una mirada convencional a un reloj ni al paso del tiempo.

Veamos un último ejemplo, este tomado de la novela *El brezal de Brand*, que forma parte de la trilogía *Los hijos de Noboddady* de Arno Adchmidt.

El día se apretaba arriba; los hierros daban sacudidas: trapos colgados de color gris claro echaron a volar antes que todo lo demás; ráfagas de ventarrón cayeron con ululante cabello de hojas (el haya roja allá enfrente, en el jardín de Schrader, tenía la pinta lóbrega de una lombarda cocida — una imagen homérica).

Los arbustos se movían inclinados junto al suelo, latigaban flexibles con las ramas; saltaban con avidez arriba y abajo; yo fui encogido alrededor de la casa hasta el cuarto de lavar: allá abajo jugaban a fútbol entre el puro estallar azulrosa de los rayos: arriesgadillo, ¿eh?! Más tarde la lluvia bramó sobre la grava negrorresonante (y la distancia desapareció): ¡hasta el cinturón me saltaban las gotas rebotadas!

El estilo de Arno Schmidt continúa siendo literario, pero va todavía más allá. Con solo leer un párrafo somos conscientes de que estas líneas reflejan una mirada personalísima sobre el mundo. Usa también figuras retóricas: personificaciones, paréntesis, exclamaciones, comparaciones y metáforas. Pero ya la disposición del texto nos habla de una intención especial: no usa la sangría convencional, sino la sangría francesa. Y el escritor necesita crear sus propias palabras para expresar lo que imagina: la luz de los rayos es *azulrosa* y la lluvia que cae sobre la grava *negrorresonante*.

No hay que perder de vista que el estilo literario neutro puede ser suficiente. Stephen King no necesita incluir más figuras retóricas en sus obras. A sus lectores no les gustaría, porque lo que buscan en él es la historia por encima del lenguaje, lo que se cuenta por encima de cómo se cuenta. De hecho, el estilo literario neutro es la mejor forma de escribir las obras de terror y misterio características del autor: el uso de un estilo literario neutro sirve para trasladar una visión realista del mundo sobre la que destaque apropiadamente, poniéndolo de relieve, lo misterioso y lo tenebroso.

Pero a veces el estilo literario neutro no es suficiente para el escritor, que percibe el hiato, la separación que hay entre su percepción individual y las posibilidades expresivas de un lenguaje literario común. Sin embargo, el lenguaje, y el estilo que con él se construye el escritor, es un prisma deformante. Según como se emplee, el mundo, la realidad, lo atraviesa como un haz de luz y sale distorsionado por el otro lado, reflejando ese mundo y esa realidad tal como el escritor los percibe o, al menos, tal como le interesa transmitírselo al lector. Ese es el estilo literario del autor.

11.3 Descripción e ironía

Hay dos recursos que contribuyen a que el escritor traslade al texto su particular visión del mundo, aquello que su mirada de artista capta pase a la obra y llegue así al lector: las descripciones y la ironía. Hablemos sobre ellas.

11.3.1 Las descripciones

Hemos dicho que la mirada del escritor filtra su específica visión del mundo, de la realidad, su perspectiva individual sobre el ser humano y su existencia. Siendo así, es lógico que esa mirada se refleje en gran medida en las descripciones.

Ya sabemos que las descripciones son figuras de amplificación y que pueden servir para transmitir el tema de la obra y construir atmósferas que, precisamente, subrayen la intención temática del texto. Las descripciones, además, ayudan a caracterizar a los personajes, así como a construir escenarios. Pero las descripciones son, además, quizá sobre todo, un excelente modo de trasladar la mirada del escritor. Ellas recogen en gran medida la visión personal del autor, nos enseñan su modo único de mirar. Un modo único de mirar que se plasma en gran medida mediante el uso del lenguaje. Recordemos el sol brillando sobre el mar del fragmento de *Señas de identidad* o la lluvia que bramaba sobre la grava negrorresonante de Arno Schmidt.

A pesar de ello, las descripciones tienen muy mala fama: que enlentecen el ritmo, se piensa, que interrumpen el devenir de la acción y que a los lectores no les gustan. Es cierto que los malos lectores confiesan que a menudo se saltan las descripciones, pero eso es porque no comprenden la función que cumplen en el texto y no están abiertos a que el lector los sumerja en la realidad que construye para ellos y que, en gran medida, es un reflejo de su visión única de artista.

Las descripciones son los pasajes del texto literario donde el escritor tiene más oportunidades no solo de trasladar su mirada y jugar con los detalles, sino también de mostrar su dominio del lenguaje.

En el prólogo de su novela *El barón rampante*, Italo Calvino apunta:

Las páginas lírico-paisajistas son las que muestran una mayor precisión visual y lingüística, son las más elaboradas en el sentido de escritura musical, rica y exacta.

Por supuesto, los autores que se atienen a un estilo literario neutro tienden a escribir descripciones más convencionales. Recordemos el fragmento de Stephen King en el que se describe un árbol que recuerda a una mujer.

Veamos algunos otros ejemplos de descripciones convencionales.

Así describe a una mujer Françoise Sagan a una mujer en *Buenos días, tristeza*:

Elsa no supondría estorbo alguno para nosotros. Era una chica alta y pelirroja, entre galante y mundana, que hacía de extra en los estudios y se exhibía en los bares de los Campos Elíseos. Era simpática, bastante simple y no tenía pretensiones serias.

Una descripción sucinta, pero suficiente, que nos da los rasgos físicos de Elsa: alta y simpática; nos dice a qué se dedica: hace de extra en los estudios y frecuenta ciertos bares; y nos da algunos rasgos de su personalidad: es simpática y simple.

Y así describe Dostoievski una vivienda en *El eterno marido*:

El piso que había alquilado el pasado mes de marzo [...] no era ni mucho menos un piso tan infame ni tan indecente como le gustaba proclamar. La entrada, ciertamente, era un tanto sombría y se veía «mugrienta» por debajo del portón; pero la vivienda como tal, situada en el segundo piso, constaba de dos estancias amplias y luminosas, de techos altos, que estaban separadas por un oscuro recibidor, de modo que, mientras una de ellas daba a la calle, la otra lo hacía al patio. Adosado a la habitación cuyas ventanas daban al patio había un pequeño gabinete lateral, destinado a servir de alcoba; pero Velchanínov lo había llenado de libros y papeles en perfecto desorden, por lo que dormía en una de las habitaciones principales, precisamente la que tenía ventanas a la calle. Un diván le servía de cama. El mobiliario era decoroso, aunque gastado por el uso, y había, aparte de eso, unos cuantos objetos de valor; vestigios de un antiguo bienestar, como juguetes de porcelana y de bronce, y grandes alfombras auténticas de Bujará, e incluso se habían salvado dos cuadros bastante aceptables. Sin embargo, todo se hallaba completamente descabalado, fuera de sitio y cubierto de polvo desde que la criada, Pelagueia, se había marchado de permiso a casa de sus padres, en Nóvgorod, dejando solo a Velchanínov.

Dostoievski describe la vivienda que Velchanínov, su personaje, ha alquilado con eficacia y buen estilo. Adscrito a la corriente realista, Dostoievski describe lo que se ve tal como cualquier podría verlo.

Tanto Sagan como, especialmente, Dostoievski son buenos escritores, sin duda; manejan el estilo literario con solvencia. Y sus descripciones tienen la facultad de que nos representemos personas, espacios o ambientes de manera efectiva. Pero las descripciones pueden componerse de una manera menos literal y exacta y revelar una forma de mirar menos convencional. Repasemos algunos ejemplos para comprobarlo.

Como esta descripción que hace Albert Camus en *La peste*:

A primera vista, en efecto, Joseph Grand no era más que el pequeño empleado de ayuntamiento que su aspecto delataba. Alto, flaco, flotaba en sus trajes, que escogía siempre demasiado grandes, haciéndose la ilusión de que así le durarían más. Conservaba todavía la mayor parte de los dientes de la encía inferior, pero, en cambio había perdido todos los superiores. Su sonrisa que le levantaba el labio de arriba hacía enseñar una boca llena de sombra. Si se añade a este retrato un modo de andar de seminarista, un arte especial de rozar los muros y de deslizarse por entre las puertas, un olor a sótano y a humo, con todos los modales distintivos de la insignificancia, se reconocerá que solo se le podía imaginar delante de una mesa de escritorio.

Camus nos retrata a un hombre indicando algunos de sus atributos físicos: es alto y flaco, le faltan los dientes de la encía superior. Pero añade también detalles —esos detalles que tanto aportan a un texto literario— que construyen ante nosotros una imagen rotunda, no solo del aspecto del personaje, también de su personalidad: los trajes demasiado grandes, que Joseph Gran cree que le duraran más; la sonrisa en la que faltan muchos dientes y que enseña «una boca llena de sombra» y el andar furtivo de quien se sabe insignificante y, en consecuencia, evita llamar la atención.

Así describe Martin Amis en *La flecha del tiempo* a su protagonista:

¿Sería posible que aquello fuera una persona? Sí; lentamente, tomo forma: la cabeza de Tod. La flanqueaban dos grandes orejas como guitarras, y sobre su cuero cabelludo, que recordaba una piel de naranja, se enroscaban como gusanos sus ralos cabellos. Que, además, eran grasientos.

Esta descripción es ya un poco menos convencional. Desde luego no es literal. Las orejas del personaje se comparan con guitarra y la piel de su cráneo con la piel de una naranja, mientras que los cabellos son gusanos. Se han usado comparaciones y metáforas para describir a Tod y la imagen resultante es atípica y llamativa, no es una descripción de personaje al uso. Sin embargo, transmite muy bien la impresión que Amis quiere crear en el lector de Tod como alguien ligeramente repulsivo y, en cierta manera, ridículo.

Hemos visto emplear metáforas y, sobre todo, comparaciones en las descripciones. Pero hay otras figuras que se prestan muy bien para escribirlas, como las enumeraciones.

Así usa una Juan Goysisolo en *Señas de identidad* para describir a un guardia civil:

La voz es categórica y el concurso se desgaja para abrir camino a un número de la guardia civil: *bigote, gafas oscuras, tricornio, guerrera sucia, pantalón remendado.*

Los cinco miembros de la enumeración (bigote, gafas, tricornio, guerrera, pantalón) construyen una imagen fragmentaria pero completa. En una sola línea, con un puñado de palabras, se ha reducido las variadas características de un hombre a lo esencial.

También usa la enumeración Valle-Inclán en *El ruedo ibérico*:

Súbito triángulo de agria y desconcertada luz amarilla. Casernas y pabellones. Soldados que hacen ejercicio. Paralelas. Reductos. Baterías. Pelotones en traje de maniobra. Una corneta. Se desbarata la luminosa y triangulada geometría. En el repliegue de notas se incrusta la luz árida de un polígono militar. Patulea de soldados. Todo cerca y lejos, nítido, cristalino, diminuto, como encerrado en la lentejilla de un antejo mágico, De pronto, un vértigo dinámico, pero los pelotones que hacen el ejercicio, sin embargo, están inmóviles. Se ha borrado la sucesión de los movimientos, todos se realizan a un tiempo, con un milagro táctico: Todo se desbarata y transporta con rafagueo de cornetas. Azules horizontes. Encendidos trigales. Carretera de Leganés. Sudor y polvo.

Se describe aquí un polígono militar con el uso frecuente de enumeraciones: «Casernas y pabellones. Soldados que hacen ejercicio. Paralelas. Reductos. Baterías. Pelotones en traje de maniobra. Una corneta» y «Azules horizontes. Encendidos trigales. Carretera de Leganés. Sudor y polvo». Las oraciones son además cortas, lo que vuelve muy rítmico este fragmento y, al tiempo, crea una imagen fragmentaria, como la de los cristales de colores de un caleidoscopio que se unen para formar un dibujo distinguible.

Las descripciones pueden ser interesantísimos fragmentos de la mejor prosa cuando se usan para expresar una manera peculiar de mirar el mundo.

Esa manera peculiar de mirar el mundo no tiene que ser necesariamente la del autor. El escritor puede usar las descripciones (y los buenos autores lo hacen con frecuencia) para transmitir la mirada del protagonista y que así el lector pueda ver el mundo como él lo ve.

Así lo hace Martin Amis en *La flecha del tiempo*. Su protagonista es médico y, en consecuencia, las descripciones de la novela aparecen a menudo sesgadas por esa mirada. Como en este ejemplo, donde se menciona material médico:

En el hospital es como si fuese siempre noviembre. [...] A través de las ventanas, al atardecer, *las nubes parecen vendas y apósitos de algodón.*

O en este otro, donde son enfermedades y malformaciones las que sesgan la mirada que el narrador echa sobre el cielo del atardecer:

El cielo del atardecer está repleto de *errores inmencionables, de nubes hidrocefálicas, por el paladar mal curvado del oeste, y las ascuas de nuestras hogueras.*

11.3.2 La ironía

La ironía es otro recurso que puede matizar el texto y reflejar la particular mirada del escritor sobre el mundo. Una mirada que, como acabamos de ver, puede trasladar a su narrador o a sus personajes.

La ironía es una figura de pensamiento que consiste en dar a entender, por las palabras o por el contexto, lo contrario de lo que se dice.

Harold Bloom opinaba que «La ironía es la condición del lenguaje literario» y Cesare Pavese, en *El oficio de vivir*, reflexionaba:

El gran arte moderno es siempre irónico, como el antiguo era religioso. Igual que el sentimiento de lo sagrado radicaba las imágenes más allá del mundo de la realidad, proporcionándoles fondos y antecedentes llenos de significado, la ironía descubre bajo las imágenes y dentro de ellas un vasto campo de juego intelectual, una vibrante atmósfera de costumbres fantásticas y razonadoras que hace de las cosas representadas otros tantos símbolos de una realidad más significativa. Para ironizar no es necesario bromear (como para consagrar no era necesario liturgizar), basta con construir las imágenes según una norma que las supere o las domine.

La definición de ironía: «dar a entender, por las palabras o por el contexto, lo contrario de lo que se dice», ya nos da idea de al menos dos formas en que podemos usar la ironía en una obra.

En primer lugar, podemos usar las palabras para que expresen un sentido contrario al que rectamente tienen. Por ejemplo, si nos referimos a alguien de pocas luces diciendo que es muy listo o a alguien poco agraciado diciendo que es un Adonis. A ese tipo de ironía la denominamos ironía del lenguaje.

Encontramos un ejemplo de ironía del lenguaje en el modo en que Anthony Powell narra en *Una danza para la música del tiempo* el siguiente trance: un hombre, el señor Bagshaw, se levanta en plena noche para ir al baño y, de camino, encuentra a una mujer desnuda en el pasillo.

Parece que era una noche suave para aquella época del año. Eso no impidió, sin embargo, que el señor Bagshaw se viera sorprendido e incluso sobresaltado por un instante cuando, al encender una de las luces, vio a una mujer desnuda en mitad del vestíbulo o recibidor.

La ironía está en las palabras «Parece que era una noche suave para aquella época del año». El narrador apunta que, aunque «era una noche suave para aquella época del año», el señor Bagshaw se vio sobresaltado al encontrar a una mujer desnuda en el recibidor. Es decir, a pesar de que hacía buena temperatura, el señor Bagshaw se sorprendió de la desnudez de la mujer, como si cuando las temperaturas son suaves fuera normal encontrarse mujeres desnudas por los pasillos.

Pero existe también la ironía de la situación. Esta se da cuando existe una disonancia entre lo expresado y el contexto. Así, la ironía plantea con frecuencia un contraste entre las acciones y/o las palabras y la realidad. Es decir, hay una diferencia, por lo general humorística, entre lo dicho o hecho y el contexto en que las palabras se pronuncian o los hechos suceden.

Ahora bien, la ironía es siempre un recurso sutil. Por supuesto, el lector debe comprender la diferencia entre lo expresado y la realidad, pero si esa disparidad se expresa groseramente, la ironía perderá toda su eficacia.

La ironía surge entonces de una incongruencia entre lo expresado y lo real, entre lo evidente y el contexto en que eso «evidente» se da. Y eso nos lleva al otro modo en que la ironía puede usarse en narrativa, creando contrastes entre la situación (o lo que los personajes o el lector saben de ella) y la realidad. Ese contraste aporta un significado extra, que vas más allá del sentido evidente de lo narrado, pero que el lector puede inferir sin dificultad.

Podemos encontrar ese contraste entre lo expresado y la realidad en el inicio de la conocida novela de Jane Austen *Orgullo y prejuicio*:

Es una verdad de todos conocida que el soltero en posesión de una buena fortuna ha de estar buscando esposa.

La experiencia asegura al lector (y lo hacía también con el lector de la época de Austen que vivía en la sociedad que describen sus novelas) que no todo hombre en posesión de una buena fortuna busca esposa. De hecho, quizá el hecho de tener fortuna y poder disfrutar libremente de la vida fuera un condicionante que pesase en contra del matrimonio. La escritora conocía esa realidad, sobre ella construyó en parte las tramas de sus novelas, sin embargo aquí la presenta, mediante la ironía, en el sentido contrario. De hecho, la presenta incluso como una verdad incuestionable, «una verdad de todos conocida», pese a que lo que «todos» conocen es justo lo contrario

Vemos con este ejemplo que, aunque Pavese consideraba que la ironía es una característica del «gran arte moderno», en realidad todo gran arte es irónico.

La situación puede generar ironía también cuando lo que sucede no es lo que realmente se esperaba. Se crean así unas circunstancias paradójicas fruto de que al personaje le sucede lo contrario de lo esperado, ya sea lo esperado por el propio personaje o bien por el lector.

Enrique Jardiel Poncela suele usar la ironía en sus obras con gran maestría. Por ejemplo, en su novela *Amor se escribe sin hache*, un hombre visita al marido de su amante para pedirle que renuncie a su esposa. Pero el marido, lejos de enfadarse al saber que su mujer tiene un amante, se muestra encantado y le da las gracias por la relación que mantiene con su mujer.

La situación aquí se subvierte: el marido de lady Silvia debería sentirse enfadado e incluso disputar con el amante de su mujer. Sin embargo, es todo gentileza para con él y se muestra agradecido ya que, mientras su esposa se encuentra con su amante, el esposo disfruta de tranquilidad.

La ironía también puede atañer al personaje, cuando se da una oposición entre lo que un personaje cree o dice ser, y lo que realmente es. Por ejemplo, en la novela *Barry Lyndon*, de William M. Thackeray, la ironía situacional surge de que el protagonista dice ser un caballero y un hombre de honor, pero sus hechos muestran continuamente que no es ninguna de las dos cosas.

En general, también las obras protagonizadas por un antihéroe —ese personaje que no tiene las cualidades morales que habitualmente se le adjudican al héroe— suelen tener un trasfondo irónico que surge precisamente de la ironía situacional.

Hay todavía una tercera forma de usar la ironía, a través de lo que se conoce como ironía dramática

La ironía dramática surge también de la situación, pero en este caso proviene del hecho de que el lector tiene más información acerca de los hechos que el personaje y puede valorar las circunstancias de un modo en que a este (por su menor conocimiento de los acontecimientos) le está vedado.

La ironía dramática es propia de las tragedias clásicas. Seguro que conoces el argumento de *Edipo rey*, la tragedia de Sófocles. Edipo es el hijo de los reyes de Tebas, Layo y Yocasta; Layo consulta un oráculo que le vaticina que morirá a manos de su hijo, por lo que manda matar a Edipo. Sin embargo, las órdenes del rey no se cumplen y Edipo es recogido y criado por Pólibo, el rey de Corinto.

Más tarde, el propio Edipo consulta un oráculo que le anuncia que matará a su padre y yacerá con su madre. En un intento de evitar lo vaticinado por el oráculo, Edipo huye de Corintio, pero, al hacerlo, su destino le llevará a matar a Layo y a convertirse en esposo de su viuda.

La ironía dramática surge de que el lector (en este caso el espectador, pues la obra fue concebida para ser representada) sabe en todo momento que Edipo es hijo de Layo y Yocasta, y no de los reyes de Corinto, y que cuando se afana en saber quién fue el asesino de Layo lo que hace es esforzarse en revelar una verdad que lo destrozará.

Pero no solo en obras de la Antigüedad clásica podemos encontrar ese tipo de ironía que se desprende del hecho de que el lector sabe más que los personajes; por ejemplo, William Godding la usó en su conocida novela *El Señor de las Moscas*. En la novela, se describe una batalla aérea de resultados de la cual un paracaidista muerto cae en la isla en la que poco antes se estrellara un avión cargado de escolares.

El paracaidista cae en la isla de noche, mientras los niños duermen, de modo que ninguno de ellos lo ve. Más tarde darán con el cadáver, también una noche, y, en la oscuridad, creerán que el cuerpo sin vida del paracaidista es algún tipo de monstruo. Aterrados, los niños abandonarán esa parte de la isla, justamente la parte más alta, en donde habían tratado de mantener un fuego encendido para atraer a algún barco que acudiera al rescate.

La ironía dramática surge del hecho de que el lector sabe que lo que asusta a los niños y los obliga a renunciar a su plan de hacer señales para ser rescatados no es ningún monstruo.

12 Recursos de estilo para reflejar tu mirada

En el módulo anterior hemos hablado de la importancia vital que la mirada del escritor tiene. Esa mirada permea toda su obra, cada uno de sus textos. Hace que el escritor se decante por unos temas u otros y, en función de esos temas, elija un tono u otro, un registro u otro, se incline por un tipo de frases, de ritmos e incluso de figuras.

La mirada, además, es la que se fija en los detalles que después darán vida al texto, los detalles que le conferirán esa impresión de realidad que siempre persigue la literatura. Un buen escritor es siempre un buen observador.

El uso de figuras retóricas no pretende entonces únicamente adornar el texto, aunque esa es sin duda una de sus principales funciones; pretende también reflejar ese modo único de ver el mundo que tiene el escritor. Como ya hemos dicho, el uso de figuras retóricas introduce en el texto factores indudables de individualización. El modo de usar el lenguaje es un fiel reflejo del modo en que el escritor entiende tanto la realidad sobre la que escribe como el propio lenguaje que es, qué duda cabe, su herramienta indiscutible. Podría decirse que una visión convencional de la realidad y de la literatura se refleja en un uso también convencional del lenguaje. Mientras que una mirada personal se refleja en un uso igualmente personal del lenguaje y una búsqueda propia de sus posibilidades expresivas.

En resumen, el buen escritor mira con ojos despiertos a su alrededor y dentro de sí, repara en el detalle, y luego lo prende en el tapiz del texto con la aguja de una figura retórica; en especial con la ayuda de la panoplia de tropos que tiene a su disposición para transmitir esos detalles de manera vivaz y original.

Para concluir el curso repasaremos qué son los tropos y algunos de los más interesantes.

12.1 Los tropos

Como ya vimos, los tropos son figuras que funcionan por sustitución. En ellas se sustituye una palabra, una expresión o una idea por otra palabra, expresión o idea; de ese modo se crea un sentido simulado. Es decir, se produce una modificación del significado, que pasa así de la denotación (el recto significado) a la connotación: cuando la palabra o expresión conllevan además de su significado propio o específico, otro de tipo expresivo o apelativo.

Podemos señalar tres aspectos característicos de los tropos:

- Tienen una finalidad ornamental, su objetivo es hermostrar el texto.
- La transferencia de significado de un término a otro, ese pasar del sentido recto a uno figurado no es nunca aleatorio; por el contrario, hay siempre una relación semántica (de significado) entre ambos términos. Ahora bien, esa relación responde siempre a un particular modo de percibir la realidad. Un modo que viene dado por la mirada del escritor y su capacidad para crear conexiones novedosas y originales.
- Puesto que los tropos implican una sustitución, la palabra, término o idea que materializa el tropo debe tener una mayor carga expresiva o significativa que la palabra, término o idea sustituidos. Puesto que su función es adornar y reforzar la expresividad, es importante que se dé esta condición. Nunca deberíamos cambiar una palabra, término o idea por otro menos expresivo.

En resumen, la sustitución que implica el tropo tiene, como es natural, una intención creativa. Kurt Spang apunta:

Los tropos son indudablemente los recursos expresivamente más eficaces e individualizadores del lenguaje [...]; también porque ofrecen al receptor más posibilidades de colaboración, de con-creación.

Aunque la literatura busca imitar la vida, crear una impresión de realidad, va mucho más allá de ese objetivo. La literatura no solo busca la mimesis, sino también la creación directa por parte del escritor.

Si bien es cierto que el escritor es un observador que da forma artística a lo que ve a su alrededor, transformando en lenguaje lo que la realidad le ofrece, también es un creador que da forma (por medio de la palabra) a lo que siente, lo que piensa, su manera de ver el mundo, sus intuiciones. Hay una relación directa e innegable entre el artista y el mundo que habla, pero también hay una incontestable labor creadora que está, en gran parte, desvinculada de la realidad externa.

De acuerdo con lo anterior, el tropo es, en resumen, una creación del escritor, fruto de las relaciones que le sugiere su propia intuición o que crea con su imaginación. Al crear tropos el escritor descubre y propone analogías para relacionar entre sí objetos de la realidad; al tiempo, hace a sus lectores partícipes de su original visión del mundo. En resumen, el escritor es un creador que ofrece con sus tropos (especialmente las comparaciones y las metáforas) relaciones que permiten conocer la realidad desde una perspectiva nueva.

Empecemos hablando de los dos tropos más conocidos: la comparación y la metáfora. Para a continuación ver algunos otros no menos interesantes.

12.1.1 Comparación

La comparación, también conocida como símil, establece una relación entre dos elementos diversos, unidos mediante una partícula comparativa (*como, tal, cual, igual que, etc.*). Puede explicitarse en una formulación del tipo «A es como B».

La comparación busca establecer una equiparación entre dos términos que guardan alguna semejanza. Esa semejanza puede afectar a cualidades físicas y morales, a sentimientos, a estados, a acciones... propias del ser humano; o establecer una similitud con cualidades, estados, acciones, etc. del mundo natural (animal, vegetal o mineral) e incluso con objetos inanimados.

12. Recursos de estilo para reflejar tu mirada

La similitud entre los términos comparados puede ser más o menos obvia, pero también puede ser menos evidente, fruto de esa peculiar visión del mundo propia del escritor, que establece analogías entre términos que, a primera vista, no parecen semejantes.

La comparación es un recurso utilizado con gran frecuencia, por lo que es sencillo encontrarla en casi todos los textos literarios. A pesar de ello, los autores noveles no lo usan en demasía, aunque es un recurso relativamente sencillo de utilizar.

Veamos, como siempre, algunos ejemplos de comparación que ilustren el concepto.

Empecemos por un par tomados de la novela *Ethan Frome*, de Edith Wharton:

Entre afloramientos de pizarra que asomaban en la nieve como hocicos de animales que quisieran respirar.

En este primer ejemplo se comparan entre sí dos elementos del mundo natural: afloramientos de pizarras y hocicos de animales. Repara en qué imagen tan efectiva construye la autora: entre la nieve, la pizarra oscura parece el hocico de un animal que se asomase para respirar.

Los hechos inexorables le cercaron como carceleros que esposan a un convicto.

Mientras que este segundo ejemplo compara algo inmaterial (los hechos) con algo material: los carceleros que rodean y esposan a un presidiario. De esta manera se pone de manifiesto, con gran eficacia, la idea de que el protagonista no puede huir de los hechos. Una idea que podría resultar abstracta queda claramente expuesta y se vuelve fácilmente comprensible.

Este otro ejemplo está tomado de la novela *El grupo*, de Mary McCarthy. En él se compara la charla entrecortada de una persona con el ruido, también irregular, de un motor.

Hablaba sin parar, emitiendo un flujo de información entrecortado, como un motor fueraborda.

Este es un buen ejemplo del modo particular en que el escritor crea asociaciones: en este caso entre el modo de hablar de una persona y el ruido de un motor. Una asociación que quizá a un *civil* no se le hubiera ocurrido.

Un ejemplo de *Los hijos muertos*, de Ana María Matute compara una idea abstracta (el orgullo) con un elemento tomado del mundo animal (un toro):

Su orgullo era en aquel momento poderoso y tranquilo, como un toro bebiendo al sol.

En su obra *Una danza para la música del tiempo*, Anthony Powell crea una comparación en la que el término introducido por la partícula *como* es una larga oración:

De pronto los cañones enmudecieron por completo, como perros en la noche que, después de haberte tenido despierto durante horas con sus ladridos, deciden súbitamente ponerse a dormir.

Los cañones no enmudecen simplemente como perros en la noche, sino como perros que han estado ladrando buena parte de la noche, manteniendo a los vecinos despiertos, y, de pronto, se callan. Es una imagen mucho más precisa.

Este otro ejemplo está tomado de la novela de W. G. Sebald, *Los anillos de Saturno*:

Su pequeño transistor, del que escapaba un sonido áspero apenas audible, como si las piedras que ruedan hacia atrás con las olas hablaran entre ellas.

De nuevo, la comparación permite crear una imagen tan efectiva como hermosa: el lector conoce el ruido que las piedras hacen al chocar entre sí cuando la ola se retira, y ese sonido (ciertamente áspero) es el del transistor del protagonista. Podemos imaginar al escritor que piensa en el «sonido áspero apenas audible» de un transistor pequeño, escuchado quizá con el volumen bajo. ¿A qué se parece ese sonido?, se pregunta. Y de pronto recuerda un sonido similar: el de las piedras que entrechocan cuando el mar se retira.

En *Dientes blancos*, Zadie Smith realiza a menudo sus comparaciones con objetos, por lo general objetos cotidianos o que el lector conoce bien; parece huir de un lirismo tradicional.

Entonces se le abría la cabeza como una tumbona.

La vida sería como una hoja de diario de gran formato que el viento se lleva calle abajo.

Clara tenía la sensación de estar replegándose como un telescopio.

Veamos algunos ejemplos extraídos de *Ojo de gato*, de Margaret Atwood. En el primero compara dos elementos del mundo natural: hiedra y venas.

La hiedra trepa por las paredes, sin hojas porque es invierno, y las cubre como un entramado de venas.

En esta otra comparación no se usa el acostumbrado *como*, sino que la autora lo sustituye por *parece*:

Parece el pelo de una muñeca, muy repeinado y acicalado, como si lo tuviera cosido al cráneo.

Y en este otro ejemplo se usa una comparación para expresar una idea:

Jugar con niñas es distinto y al principio me siento rara, cohibida, como si solo fingiera que soy una niña.

Terminemos con un último ejemplo de Emilia Pardo Bazán, de su novela *Insolación*:

Era como si le arrancasen del espíritu una muela dañada: dolor y susto al sentir el frío del instrumento y el tirón; pero después, un alivio, una sensación tan grata viéndose libre de aquel cuerpo muerto...

Mediante esta comparación se construye una imagen muy efectiva con la que se transmite la idea abstracta del alivio moral o psicológico que experimenta la protagonista a través del alivio físico que se siente al liberarse del dolor de una muela cariada. Lo abstracto se vuelve así reconocible porque alude a una experiencia que la mayoría de los lectores ha podido experimentar.

Como ves, las comparaciones son una manera efectiva de presentar ideas, incluso conceptos abstractos. Al establecer paralelismos con otras realidades, a menudo objetos o seres tangibles, el término comparado se vuelve comprensible.

Al tiempo, son una manera de adornar el texto. A menudo introducen una nota de lirismo que lo herosea. Incluso cuando no sean especialmente líricas (pensemos en las de Zadie Smith) le dan expresividad al texto porque el lector repara en la manera en que este dice lo que dice: alguien que siente que se repliega como un telescopio, ¡qué manera tan elocuente de expresarlo!

Pero, sobre todo, son una forma de que el autor transmita su visión del mundo, que construya una imagen que recrea para el lector la manera en que él (o su narrador o sus personajes) captan la realidad.

Sin embargo, hay que tener cuidado al construir nuestras comparaciones. Hemos dicho que los términos comprados suelen guardar cierta analogía. A veces esa analogía resulta evidente y otras, por el contrario, nos sorprende y maravilla la capacidad del escritor para captar algo que, en principio, no es tan obvio, pero que, una vez interpretada la comparación, nosotros también vemos claro.

Ahora bien, cuando esa relación entre los términos es poco afortunada o directamente equivocada la comparación naufraga. Ya no cumplirá los objetivos de presentar una idea, adornar el texto y permitir que el autor nos transmita su visión del mundo.

Sirva como ejemplo de lo expuesto esta desafortunada comparación tomada de *El túnel*, de Ernesto Sábato:

Mi pensamiento era como un gusano ciego y torpe dentro de un automóvil a gran velocidad.

Sin duda, el pensamiento embotado puede ser «como un gusano ciego y torpe», pero ¿«dentro de un automóvil a gran velocidad»? La imagen que crea esta comparación es grotesca: un gusano conduciendo un vehículo; y, por tanto, no despierta nada en el lector salvo la impresión de que el autor se ha equivocado al construirla.

12.1.2 Metáfora

Ahora que sabemos cómo funciona la comparación, comprenderemos mejor cómo opera la metáfora. Hemos dicho que la comparación respondería a la fórmula «A es como B». La metáfora lo hace a la fórmula «A es B».

Tradicionalmente se ha definido la metáfora como una comparación abreviada o implícita que prescinde de la partícula comparativa (*como, tal que, igual que, etc.*). En vez de decir «La luna es *como* una moneda de plata» (comparación), diremos «La luna es una moneda de plata» (metáfora).

Es decir, la metáfora designa una cosa mediante el nombre de otra con la cual tiene una relación de semejanza. Hay un desplazamiento semántico, del significado. Esto quiere decir que el significado de una metáfora interesante no puede transmitirse de modo literal; en general, un enunciado metafórico carece de un enunciado literal que sea su equivalente.

Como muy bien explica Ted Cohen en *Pensar en los otros*, cuando Shakespeare dice «Julieta es el sol» no quiere decir que Julieta sea, literalmente, el sol, sino que comparte ciertas cualidades con el sol. Cualidades que son, en gran medida, figuradas: Julieta es cálida, brillante y a su alrededor gira el mundo entero de Romeo. Luego *sol* no está usado en sentido literal sino figurado.

De lo que se deduce, siguiendo a Cohen, «que “A es B” y “A es como B” no son equivalentes. Por ejemplo, “Aristóteles es como Platón” es verdad: ambos son griegos, atenienses, filósofos, llevan mucho tiempo muertos, etcétera; en cambio, “Aristóteles es Platón” es falso». Dice Cohen:

Cuando se utiliza en una metáfora, el «=» que indica el «es» de identidad no representa la relación de identidad habitual. La identidad corriente es una relación simétrica. Así, $X=Y$ si y sólo si $Y=X$. La razón de que eso no resulte cierto en las identificaciones metafóricas es la siguiente: captar una metáfora es ver una cosa como otra; y no es lo mismo, en general, ver X como Y que ver Y como X .

Son, por tanto, ciertas cualidades o características, a menudo figuradas, las que el escritor elige para construir su metáfora. Y esas cualidades se refieren más bien a lo extraordinario que a lo ordinario. En *Los límites de la interpretación*, Umberto Eco apunta:

Pero si *Aquiles es un león* porque ambos son valientes y feroces, tenderíamos, en cambio, a rechazar la metáfora *Aquiles es una oca*, si se la quisiera justificar según el principio de que ambos tienen en común el rasgo de ser animales bípedos. Aquiles y el león son valientes como pocos, mientras que Aquiles y la oca son animales bípedos como muchos. [...] Encontrar una analogía entre Aquiles y un reloj porque ambos son objetos físicos no es interesante.

Si Julieta es el sol es porque únicamente hay un sol y, para Romeo, únicamente hay una mujer —Julieta— que comparta esas cualidades figuradas del sol: calidad, luminosidad, ser el centro de su cielo.

La metáfora revela la verdadera captación de la vida en un escritor. Porque, de acuerdo con Eco, en cuanto no alude directamente a referentes reales (no alude al sol, sino a atributos figurados del sol), la metáfora tiene algo que ver con nuestra experiencia interior y con nuestros procesos emocionales.

Las metáforas creativas nacen de un *shock* perceptivo, de un acto de intencionalización del mundo que precede al trabajo lingüístico y lo motiva. [...] Se crean metáforas nuevas precisamente para dar cuenta de una experiencia interior del mundo. Una vez interpretada, la metáfora nos predispone a ver el mundo de una manera distinta, pero para interpretarla hace falta preguntarse no *por qué* sino *cómo* nos muestra el mundo de esa forma nueva. Es indudable que entender una metáfora nos lleva también a entender, en un segundo momento, por qué su autor la ha elegido.

Umberto explica muy bien el proceso por el que las metáforas (y en general todas los tropos y figuras de sustitución) logran plasmar la mirada del escritor: el escritor percibe algo y lo transforma en lenguaje. Después el lector descodifica la metáfora y, si es un lector atento, comprende por qué el lector ha elegido esa y no otra manera de expresar una realidad. Se produce la identidad de visión y la comunidad de sentimiento de las que ya hemos hablado.

Repasamos algunos ejemplos de metáfora que nos ayuden a ver esta figura en acción.

La primera es de Knut Hamsun y está tomada de la *Trilogía del vagabundo*:

¡Gac, gac!, graznan los patos sobre nuestras cabezas... y el espléndido arado sigue surcando el cielo bajo las estrellas.

Espléndido arado es aquí una metáfora por la uve (V) que dibujan los patos cuando vuelan en bandada para emigrar. No hay ni una referencia a esa colocación en formación, es una metáfora pura. Conviene también reparar en la elección del verbo *surcar*: las aves surcan los cielos, un arado labra surcos en la tierra.

Esta otra metáfora está tomada de *La náusea*, de Jean Paul Sartre. En ella, las cualidades de claridad y diafanidad del vino blanco se traspasan a la luz del sol.

El sol era claro y diáfano: un vinito blanco.

Esta metáfora, más compleja, pertenece a *El grupo*, de Mary McCarthy:

No alcanza a comprender por qué la amargura de aquel hombre agría en ella la leche de la bondad humana.

En esta imagen McCarthy transforma metafóricamente la bondad humana en leche, una leche que la amargura de un personaje agría.

Veamos esta preciosa metáfora de Iris Murdoch en *El mar, el mar*:

Tenía la sensación de llevar un pequeño féretro de plomo en lugar del corazón.

Y esta otra, simple y directa, de Martin Amis en *La flecha del tiempo*:

Esa hidra de piedra y metal que llaman sociedad.

Para finalizar, repasemos este par de metáforas de François Mauriac en *Thérèse Desqueyroux*, que ya conocemos, por las cuales el autor representa a la familia como una jaula:

Cuántas veces, a través de los barrotes de una familia, te he visto dar vueltas, a paso de loba; y escrutarme con tu ojo malvado y triste.

¡La familia! Thérèse dejó que su cigarrillo se apagara; con la mirada fija, observaba esa jaula de numerosos barrotes vivos, esa jaula tapizada de orejas y de ojos.

La metáfora, en fin, no solo descubre analogías entre sus términos, sino que las crea, ayudando así a construir una nueva realidad y abriendo el pensamiento a nuevos modos de ver lo que nos rodea.

12.2 Otros tropos

Hemos hablado de la comparación y la metáfora, que pueden ser considerados los tropos por excelencia y, de hecho, las figuras retóricas más versátiles y expresivas. Pero hay otros tropos interesantes que pueden contribuir decididamente tanto a la elocuencia del texto como a la capacidad de este de reflejar la personal mirada del escritor. Repasemos algunos:

12.2.1 Sinécdoque

La sinécdoque consiste en la sustitución de una expresión de significado más amplio por otra de significado más restringido o al revés. Suena enrevesado, pero es sencillo. Este ejemplo que pone Kurt Spang te ayudará a verlo claro:

Cuando Juan Ramón Jiménez dice: «En el verde de los pinos / se iban abriendo las alas» vemos que tanto la palabra «alas» como «verde» designan una parte de la totalidad que supondrían «pájaro» y «árbol», omitiendo, por tanto, el resto de los componentes.

Para que se dé la sinécdoque es imprescindible, entonces, que la expresión usada sustituya a otra con la que mantiene la relación de contigüidad que se da entre el todo y sus partes, o entre las partes y el todo al que pertenecen. Es decir, que la palabra usada sea parte de algo mayor o bien incluya algo menor.

Es esa relación de inclusión o de pertenencia lo que permite que se dé la elipsis que caracteriza a la sinécdoque. Si comprendemos que Juan Ramón Jiménez se refiere a los pájaros cuando dice «alas», aunque la palabra no se menciona (se elide), es precisamente por la relación de pertenencia que existe entre las alas y el pájaro.

Tal vez la sinécdoque te recuerde a la metonimia, una figura que ya estudiamos en el módulo diez y que también es un tropo. Es lógico, puesto que a menudo se considera la sinécdoque como un tipo de metonimia.

Al igual que había distintos tipos de metonimia, también se pueden distinguir tres tipos de sinécdoque:

- La mención de la parte por el todo o viceversa; como en «Tenía un rebaño de doscientas cabezas», donde se nombra una parte (la cabeza) en lugar de la res completa; o en «España jugará contra Alemania», donde se alude a todo el país en lugar de al equipo de la selección nacional.
- La mención del singular por el plural o viceversa; como en «El hombre es mortal», en lugar de *los hombres*; o en «Los chinos inventaron la pólvora», puesto que fue un único chino el inventor.

12. Recursos de estilo para reflejar tu mirada

- La mención del género por la especie o viceversa; como en «Hay veinte aves en el gallinero», donde *ave* se usa en sustitución de *gallinas*; o en «¿Quieres una Coca-Cola?», donde la marca alude a cualquier refresco de cola.

La sinécdoque es un recurso muy expresivo. Y lo es porque logra que el lector vea y se imagine solo una parte del todo aludido o bien el todo en lugar de una parte, lo que crea una imagen en cierto modo distorsionada, pero muy sugerente.

Repasemos algunos ejemplos de sinécdoque. El primero pertenece a *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert:

Vieron al hijo de los bravos delante de un tazón de ponche, en compañía de un *sombrero rosa*.

En esta frase *sombrero rosa* es una sinécdoque por *mujer* y justamente subraya la inesperada presencia femenina que acompaña al «hijo de los bravos». Piensa ahora, ¿qué imagen ha aparecido en tu mente al leer la frase anterior?, ¿la de una mujer o la de un sombrero rabiosamente rosa que destaca sobre la figura difuminada de una mujer? Probablemente lo segundo: estás imaginando lo que el escritor quiso que imaginaras. Se ha logrado la identidad de visión.

Este segundo ejemplo pertenece a *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe. En él *trajes azul marino* y *vestidos negros* aluden a hombres y mujeres, respectivamente, vestidos de manera formal en una reunión social:

Maria Ruskin dio media vuelta y se acercó a un grupo de *trajes azul marino* y *vestidos negros*.

Otra vez las figuras se difuminan y lo que resalta es su indumentaria, con la que el autor pretende resaltar, quizá, la homogeneidad que se da en cierto tipo de reuniones, donde todo el mundo sigue la etiqueta y las modas.

También Benito Pérez Galdós usa la sinécdoque en *La familia de León Roch*:

Doscientos *guantes negros* le estrujaron la mano.

En ella los *guantos negros* sustituyen a las manos que estrechan la del protagonista para expresarle sus condolencias por la pérdida de un ser querido. De ese modo se subraya ese gesto del apretón de manos, repetido una y otra vez, y que el deudo debe resistir estoicamente.

O Arno Schmidt en *Los hijos de Nobodaddy*:

Fui presentado a muchos *morros entreabiertos*, en cada uno de los cuales estaba clavada una humeante barrita de papel blanco.

Los *morros entreabiertos* son los hombres que el narrador-protagonista conoce en un bar, de los que el lector solo se representa la boca (no una boca, en realidad, sino un morro, con lo que ello tiene de despectivo y de grotesco). Seguro que te has dado cuenta de que la segunda parte de la oración incluye una metáfora: la «humeante barrita de papel blanco» no es otra cosa que un cigarrillo. El incorporar el cigarro a la imagen es otra manera de resaltar esas bocas que el escritor quiere que imaginemos.

Como ves, la sinécdoque es un excelente recurso para destacar aquello que el escritor desea destacar, pero también para subrayar la experiencia del personaje. Vemos el mundo con sus ojos, nos fijamos en lo que él se fija.

12.2.2 Hipérbole

La hipérbole es un tropo que consiste, básicamente, en la exageración. En ella se sustituye un término por otro que rebasa lo verosímil, ya sea para aumentar o para disminuir el objeto o la situación.

De nuevo, con esa exageración, el autor busca llamar la atención del lector hacia la situación u objeto referido, logrando que reparemos en aquello que él quiere destacar. Al tiempo, por el tinte de inverosimilitud que la hipérbole aporta al texto, es un recurso que logra despertar nuestra imaginación.

Veamos algunos ejemplos que nos ayuden a comprender las posibilidades de la hipérbole.

12. Recursos de estilo para reflejar tu mirada

Para comenzar, puede usarse de manera más o menos rutinaria, como a menudo la usamos en el lenguaje hablado cotidiano, simplemente para dar énfasis a nuestras palabras. Así la usa, por ejemplo, Álvaro Pombo en *Donde las mujeres*:

Se me ocurrió que si [...] hubiese perseguido a Tom, él hubiera seguido corriendo hasta llegar a Reikiavik o más lejos.

O Elizabeth von Arnim en su novela *Expiación*:

En ninguna habitación se había reunido nunca tanta gente tan avergonzada como aquella tarde en el salón de Ernest.

En ambos casos las hipérboles pretenden señalar las pocas ganas que tiene Tom de hablar con la protagonista, en el primer caso; y la gran vergüenza que sienten los reunidos en el salón de Ernest por lo que allí ha sucedido.

Pero la hipérbole puede usarse también para crear imágenes sugestivas. Así las usa Vivian Gornik en *Apegos feroces*:

Las lágrimas se derramaron y desbordaron, inundaron el rellano, se extendieron por la cocina, atravesaron el salón, golpearon las paredes de los dos dormitorios y nos arrastraron como una marea.

Esta oración es, evidentemente una exageración, nadie puede llorar hasta llenar una vivienda. El lector es consciente de eso, pero no por ello deja de recrear la imagen en su cabeza e imaginar la corriente de lágrimas que crece y va inundando cada habitación hasta arrastrar a los que allí están.

Lo mismo sucede con esta otra frase:

Nuestras broncas hacían saltar la pintura, resquebrajarse el linóleo del suelo y temblar los cristales de la ventana.

De igual manera, no importa lo fuerte que se discuta, una pelea no hará saltar la pintura, resquebrajarse el suelo y temblar los cristales. Sin embargo, el lector se imagina todos esos hechos y los incluye en la discusión de los amantes, que alcanza así nueva potencia.

La hipérbole también puede usarse con fines humorísticos. Así lo hace con frecuencia Eduardo Mendoza en *La ciudad de los prodigios*, como en esta narración de una velada de ópera a la que acude el protagonista:

Como Pablo le había explicado varias veces que lo primero que había que destruir en Cataluña era el teatro del Liceo, se propuso ver en qué consistía aquello tan importante. El Liceo es como un símbolo, como en Madrid el Rey o en Roma el Papa, le había dicho Pablo. Gracias a Dios en Cataluña no tenemos ni Rey ni Papa, pero tenemos el Liceo. Pagó un precio a su juicio abusivo y le hicieron entrar por la puerta de los indigentes. Entró por una callejuela lateral llena de tronchos de col. Los ricos entraban por el pórtico de las Ramblas, allí se apeaban de sus coches de caballos. A las mujeres había que bajarlas casi en volandas. Los vestidos eran tan largos que cuando ellas ya habían desaparecido por la puerta de vidrio las colas seguían saliendo de los fiacres, como si un reptil fuese a la ópera. Tuvo que subir incontables tramos de escalera. Llegó resoplando a un lugar donde no había más asiento que un banco de hierro corrido, ya ocupado por melómanos que llevaban allí días enteros, dormían allí echados sobre el antepecho, como esteras tendidas a orear, comían mendrugos de pan con ajo y bebían vino en bota. Aquello era un criadero de piojos. Llevaban cabos de vela para leer en la penumbra del teatro la partitura y el libreto. Algunos habían perdido la vista y la salud en el Liceo. El resto del teatro era muy distinto. El fasto deslumbró a Onofre: las sedas, muselinas y terciopelos, las capas cubiertas de lentejuelas, las joyas, el petardeo incesante de las botellas de champaña, el ir y venir de los criados y el murmullo continuo que emiten los ricos cuando son muchos le encantaron. Esto es lo que yo quiero ser, se dijo, aunque para conseguirlo tenga que aguantar esta música insípida que no se acaba nunca. Tuvo el infortunio de oír *Trifón y Cascante*, una ópera mitológica y grandilocuente que se ha representado sólo una vez en el Liceo y en el mundo pocas más.

Este fragmento está lleno de hipérbolés, como llamar puerta de los indigentes a uno de los accesos secundarios del teatro o decir que la calle por la que se accede a esa entrada está llena de tronchos de col, para resaltar así la pobreza de ese acceso. O decir que Onofre hubo de subir «innumerables escaleras».

También la noción de que a las mujeres hay que sacarlas de los coches en volandas y la de que las colas de sus vestidos son tan largas que cuando ellas ya han cruzado las puertas del teatro siguen saliendo las colas de los vehículos son hipérboles. Lo mismo que la alusión a los melómanos que, se nos dice, viven en el Liceo y duermen colgados como esteras en las barandillas del paraíso.

También es una hipérbole la parte final del fragmento, donde se nos habla de una ópera (inventada) que se representó «solo una vez en el Liceo y en el mundo pocas más». En este caso la exageración se produce por disminución; en lugar de acrecer la situación, se rebaja: la ópera se ha representado apenas unas pocas veces en todo el mundo, lo que parece subrayar la idea de que es tan aburrida que ningún teatro la quiere programar. Este tipo de hipérbole se denomina meiosis y busca justamente llamar la atención sobre algo a fuerza de restarle magnitud o rebajar su importancia.

La acumulación de hipérboles en este fragmento de *La ciudad de los prodigios* logra crear una imagen risueña y ciertamente inverosímil de una velada en el Liceo. El lector sabe que todo lo que lee son exageraciones, pero disfruta haciéndolo y pasa un buen rato recreando en su mente las imágenes disparatadas que el autor le propone.

12.2.3 Personificación

La personificación es también una figura de sustitución. Consiste en atribuir a los animales o a las cosas inanimadas o abstractas cualidades propias del ser humano.

De esta manera, los fenómenos así transformados cobran una nueva relevancia, porque se les asigna emociones, sensaciones, ideas o movimientos humanos, lo que crea una impresión de vida y de inteligencia en ellos. Es, por tanto, un recurso que otorga una enorme expresividad al texto, de nuevo por la originalidad de las imágenes que es capaz de crear en la mente del lector.

12. Recursos de estilo para reflejar tu mirada

Lo verás enseguida con los siguientes ejemplos. El primero, muy sencillo, está tomado de *La roja insignia* del valor de Stephen Crane:

Los cañones, impasibles e impertérritos, se expresaban con obstinada valentía.

En esa frase los cañones se *expresan*, parece haberseles concedido la capacidad del habla y, además, lo hacen con valentía (por algo están en el campo de batalla).

Belén Gopegui también usa la personificación de manera sencilla, pero efectiva y hermosa, en esta frase que encadena dos personificaciones: una del viento y otra de las gotas de lluvia. Está tomada de *La escala de los mapas*:

El viento pasó la mano por la copa empapada de los árboles, se reían las gotas al caer.

En *Los hijos de Nobodaddy*, Arno Schmidt personifica también a un fenómeno natural: una nube.

Una nube regó concienzudamente el vivero de la acera de enfrente (pero sin tocarme a mí) y continuó luego su camino con aspecto laborioso.

También E. M. Forster usa la personificación en *Pasaje a la India*:

Estaba mirando las distantes colinas de Marabar, que se habían ido acercando cautelosamente, como es costumbre suya a la puesta de sol.

Forster usa esta personificación para decirnos que las cualidades atmosféricas de la caída del sol hacen que parezca que las colinas están más cerca. Pero para ello personifica las colinas, que se han ido acercando como acostumbran a hacerlo a la puesta de sol. Es decir, las colinas no solo pueden moverse, sino que además tienen costumbres.

Veamos como usan James Joyce en *Dublineses* y Jean-Paul Sartre en *La náusea* la personificación para describir una calle. Las descripciones no tienen por qué ser literales y convencionales, como ya vimos en el módulo anterior; también pueden ser originales formas de transmitir una visión insólita de la realidad. Usar figuras retóricas para construir descripciones es una excelente manera de convertirlas en piezas de la mejor prosa.

Repara en la manera en que Joyce describe algo tan trivial como una calle:

Al fondo del callejón había una casa de dos pisos deshabitada y separada de sus vecinas por su terreno cuadrado. Las otras casas de la calle, conscientes de las familias honradas que vivían en ellas, se miraban unas a otras con imperturbables caras pardas.

Y así lo hace Jean-Paul Sartre a través de los ojos de un hombre que viaja en tranvía:

Detrás de los vidrios, desfilan a sacudones objetos azulados, rígidos y quebradizos. Gentes, paredes; por sus ventanas abiertas una casa me ofrece su corazón negro; y los vidrios empalidecen, tiñen de azul todo lo que es negro tiñen de azul ese gran edificio de ladrillos amarillos que avanza vacilando, estremeciéndose, y se detiene de golpe con la nariz pegada al tranvía.

Al leer la descripción de Joyce las casas de un vecindario se nos aparecen como un grupo de comadres que se miran entre sí, orgullosas de su honradez. Por su parte, la descripción de Sartre tiene un cariz impresionista, casi desarticulado. En ella también se personifica un gran edificio de ladrillos que avanza hasta detenerse «con la nariz» pegada al tranvía.

También Joseph Roth usa la personificación en *La Cripta de los Capuchinos*, también para referirse a un objeto común en nuestras calles: las farolas.

Las farolas se volvían melancólicas, lánguidas a causa de la inutilidad de su luz. Anhelaban la morosa mañana y su propio apagón, estaban cansadas, eran lámparas en vela, y querían que llegase la mañana para irse a dormir.

Por supuesto, la personificación es también útil para describir interiores. Así la usa Virginia Woolf en *Noche y día*.

Mientras los loros rojos se mecían en las cortinas de cretona y los sillones se calentaban al amor de la lumbre.

Aquí, los loros estampados en el tejido de las cortinas toman vida; no es exactamente una personificación, aunque sí da cualidades de seres vivientes a materia inerte. Sin embargo, hay una personificación clara de los sillones, que se calientan junto al fuego, como lo haría, de hecho, quien se sentase en ellos.

Por último, la personificación es un recurso muy útil para conceder conciencia a colectividades: un pueblo, una ciudad, una comunidad, una empresa... Así lo hace Elizabeth von Arnim en *Expiación*:

Y al fondo se vislumbraba Titford ajeno a todo aquello por el momento, pero —a menos que se tomaran las precauciones más minuciosas— seguro que se enteraría pronto, como siempre se enteraba enseguida cuando había algo que saber.

Titford es, en realidad, una metonimia que representa a la gente que vive en la zona residencial del sur de Londres que lleva ese nombre. A toda esa gente se la nombra como *Titford*, y al ente así llamado se lo considera como una persona algo cotilla que siempre se entera, más pronto que tarde, de todo, incluso de aquello que se quiere mantener en secreto.

Como ves la personificación es una figura de gran versatilidad, que logra construir imágenes de gran viveza y originalidad.

12.2.4 Onomatopeya

Hay autores que consideran que la figura no es en realidad un tropo, sino una figura de repetición; sea como sea la incluimos aquí por su enorme capacidad para plasmar en el texto el mundo ideado por el escritor de manera extremadamente viva.

La onomatopeya es una figura que consiste en incorporar en el texto vocablos que imitan sonidos. Esos sonidos pueden provenir del entorno natural (voces de animales, sonidos de fenómenos naturales, etc.) o del medio artificial (cláxones, ruidos de maquinaria, etc.). En general, cualquier sonido es susceptible de convertirse en onomatopeya y trasladarse al texto.

La onomatopeya es un recurso interesante en cuanto tiene la capacidad de introducir elementos sonoros en el texto. De este modo, las imágenes que el lector se representa no son ya únicamente visuales, sino que se incorpora en ellas también fenómenos auditivos que amplían la experiencia.

Al tiempo, la onomatopeya, por su capacidad de introducir elementos propios del entorno real (como los sonidos) en el texto es un modo interesante de que el autor incorpore en la obra sonidos que ayuden a construir el mundo o bien que representen de manera muy elocuente lo que el narrador o un personaje oyen.

Repasemos como siempre algunos ejemplos de onomatopeyas que nos permitan ver cómo operan en los textos.

Comencemos por una onomatopeya sencilla, que representa la voz de un animal; en este caso, el graznido de unas cornejas. La usa Arno Schmidt en *Los hijos de Nobodaddy*:

Dos cornejas pasaron a través de la noche, una se volvió y me gritó:
¡cruac, cruac, cruac!

También Italo Calvino las usa en *El barón rampante* para reproducir los ruidos que hacen los perros durante una cacería:

Un día vio correr a un zorro: una cola roja en medio de la hierba verde, un bufido feroz, con sus bigotes erizados; cruzó el prado y desapareció en el brezal. Y detrás: —*¡Guauguauguau!*— los perros.

[...] Estaban ya lejos cuando con un aullido, *Güi, güi*, hendió la hierba uno que llegaba dando saltos, más de pez que de perro [...].

Seguramente se había unido al tropel de los sabuesos y se había quedado atrás, pues era joven, casi un cachorro aún. El ruido de los sabuesos era ahora un *puaf* de despecho, porque habían perdido la pista [...].

Así el salchicha, jadeante, con su trote con el hocico alto, injustificadamente triunfal, los alcanzó. Lanzaba, igual de injustificadamente, ladridos de astucia ¡*Guai!* ¡*Guai!*

De inmediato los sabuesos le gruñeron ¡*Aurrrch!*, abandonaron por un momento la búsqueda del olor de zorro y se lanzaron contra él, abriendo bocas de mordisco ¡*Ggrrr!* Luego, rápidos, volvieron a desinteresarse de él y corrieron lejos-

Calvino entrelaza entre la narración de la persecución de una jauría que rastrea a un zorro los distintos sonidos que los animales hacen. Ladridos, gañidos, gruñidos... se intercalan aquí y allá en el texto y lo vuelven expresivo, al tiempo que añaden una dimensión más (la auditiva) a la escena.

En *Una danza para la música del tiempo*, Anthony Powell aúna una onomatopeya con una comparación. Primero reproduce el ruido de un taconeo sobre la acera (fíjate en cómo la repetición del sonido crea un efecto rítmico) y luego compara ese sonido con el que haría un pájaro carpintero:

Levantando un rítmico *tap-tap-tap-tap-tap-tap-tap-tap* de la acera con sus extravagantes tacones, que parecía el picoteo de un pájaro carpintero en un tronco.

Margaret Atwood, la usa también en varias ocasiones en *Ojo de gato*:

Bailotea a cámara lenta sobre el suelo, *chaca-chac, chaca-chac*.

La pesca se desarrolla sin comentarios: se tira el cebo, hace *plop* al caer, se recoge el carrete.

En *Industrias y andanzas de Alfanhuí* Rafael Sánchez Ferlosio aporta cierta musicalidad a la descripción de una culebra de plata a la que Alfanhuí cautiva con tres anillos de oro, creando una imagen tan lírica como musical:

La culebra quedó en letargo, rígida y brillante como plata metálica. Tenía el cuerpo todo de escamas diminutas, que sonaban cuando Alfanhuí le pasaba la uña a contrapelo: «¡*Drinn...!* ¡*Drinn...!* ».

Como ves, los sonidos de las onomatopeyas son más o menos literales, tratan de reproducir el sonido que el animal o el objeto hacen, pero también permiten un importante componente de creatividad que permite que el escritor represente ese sonido de una manera menos convencional si lo desea.

12.2.5 Sinestesia

La sinestesia es un tropo que consiste en la reunión de sensaciones o impresiones determinadas por sentidos diferentes. Por ejemplo, *un silencio amargo, una visión dulce, un sabor redondo*.

Kurts Spang la define como «un fenómeno intersensorial [...], el reflejo verbal de una sustitución que tiene lugar en el ámbito de la percepción sensorial». En resumen, en la sinestesia la sensación que normalmente debería expresarse mediante un elemento sensorial tomado de un sentido se expresa mediante otro elemento sensorial que no corresponde lógicamente a dicho sentido. Por ejemplo, en *silencio amargo* tenemos un fenómeno captado por el oído, el *silencio*, y un fenómeno captado por el sentido del gusto: la cualidad de *amargo*.

La sinestesia, por su modo de operar, permite que se entremezclen objetos, ideas y sentimientos lo que aumenta la capacidad del texto para transmitir una variedad de elementos, además de para volverlo emotivo.

Volvamos a un ejemplo de *Seda*, de Alessandro Baricco, que ya vimos en el módulo siete para hablar de que el autor usaba frases cortas cuando deseaba imprimir cierto ritmo y velocidad a la narración, pero frases largas cuando lo que buscaba era pausarla para resaltar un momento.

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 este fragmento, además del uso consciente y efectivo de oraciones largas para crear un efecto de tiempo detenido, y del uso de diácopos (*poco a poco, paso a paso, metro tras metro*), también se usa la sinestesia: *sonido dorado* y *dorado estruendo*. Un *sonido* y un *estruendo* son fenómenos que percibimos mediante el oído, la cualidad de *dorado* la percibiremos, a su vez, mediante la vista. En el texto de Baricco, sin embargo, se le adjudica el adjetivo *dorado* a fenómenos auditivos no solo para crear ese cruce de sensaciones auditivas y visuales, sino también para inducir al lector a imaginar la escena tal como la concibió el autor: ¿de qué color te has imaginado las campanillas que adornan el palanquín?, seguramente doradas.

Terminaremos con un par de ejemplos más de sinestesia. Como este tomado de *Los embajadores*, de Henry James:

La *brillante y profunda* voz de Chad Newsome determinó sin tardanza, empero, la admisión del visitante.

En él, la *voz* (que percibimos por el oído) es *brillante* (vista) y *profunda* (vista, sentido de la espacialidad).

También usa la sinestesia Juan Goytisolo en *Señas de identidad*:

Hubo una pausa durante la cual las nubes que bogaban en dirección sureste adquirieron una *tonalidad sorda*, opaca.

Aquí la *tonalidad* (visual) se define como *sorda*, en la acepción de «callado, silencioso, sin ruido» o «que suena poco o sin timbre claro», lo que se refiere claramente a lo audible.

Como ves, los tropos son figuras excelentes para construir imágenes potentes en la mente del lector, pero también para apelar a lo que es más que visual e incumbe a otros sentidos, como sucede con la onomatopeya y la sinestesia. De esta manera, la realidad imaginada por el autor o aquella que perciben los

12. Recursos de estilo para reflejar tu mirada

personajes (en definitiva, también ideada por el autor) cobran una fuerza especial. Pero, al tiempo, logran otorgarle al texto expresividad y viveza y, cuando la mirada del autor no se deja arrastrar por los convencionalismos, también la dan al texto una rabiosa originalidad.