

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.

9. Las palabras

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, desacompasada de las demás. Al leer «la vaga arritmia de los cencerros» casi podemos escuchar el sonido desacompasado 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 repetirlos. 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 *jazmín*. 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 imitar 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 excrecencias 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 *fuera* 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.

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.