

# 10 Jugando con las palabras

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.