

12 Recursos de estilo para reflejar tu mirada

En el módulo anterior hemos hablado de la importancia vital que la mirada del escritor tiene. Esa mirada permea toda su obra, cada uno de sus textos. Hace que el escritor se decante por unos temas u otros y, en función de esos temas, elija un tono u otro, un registro u otro, se incline por un tipo de frases, de ritmos e incluso de figuras.

La mirada, además, es la que se fija en los detalles que después darán vida al texto, los detalles que le conferirán esa impresión de realidad que siempre persigue la literatura. Un buen escritor es siempre un buen observador.

El uso de figuras retóricas no pretende entonces únicamente adornar el texto, aunque esa es sin duda una de sus principales funciones; pretende también reflejar ese modo único de ver el mundo que tiene el escritor. Como ya hemos dicho, el uso de figuras retóricas introduce en el texto factores indudables de individualización. El modo de usar el lenguaje es un fiel reflejo del modo en que el escritor entiende tanto la realidad sobre la que escribe como el propio lenguaje que es, qué duda cabe, su herramienta indiscutible. Podría decirse que una visión convencional de la realidad y de la literatura se refleja en un uso también convencional del lenguaje. Mientras que una mirada personal se refleja en un uso igualmente personal del lenguaje y una búsqueda propia de sus posibilidades expresivas.

En resumen, el buen escritor mira con ojos despiertos a su alrededor y dentro de sí, repara en el detalle, y luego lo prende en el tapiz del texto con la aguja de una figura retórica; en especial con la ayuda de la panoplia de tropos que tiene a su disposición para transmitir esos detalles de manera vivaz y original.

Para concluir el curso repasaremos qué son los tropos y algunos de los más interesantes.

12.1 Los tropos

Como ya vimos, los tropos son figuras que funcionan por sustitución. En ellas se sustituye una palabra, una expresión o una idea por otra palabra, expresión o idea; de ese modo se crea un sentido simulado. Es decir, se produce una modificación del significado, que pasa así de la denotación (el recto significado) a la connotación: cuando la palabra o expresión conllevan además de su significado propio o específico, otro de tipo expresivo o apelativo.

Podemos señalar tres aspectos característicos de los tropos:

- Tienen una finalidad ornamental, su objetivo es hermostrar el texto.
- La transferencia de significado de un término a otro, ese pasar del sentido recto a uno figurado no es nunca aleatorio; por el contrario, hay siempre una relación semántica (de significado) entre ambos términos. Ahora bien, esa relación responde siempre a un particular modo de percibir la realidad. Un modo que viene dado por la mirada del escritor y su capacidad para crear conexiones novedosas y originales.
- Puesto que los tropos implican una sustitución, la palabra, término o idea que materializa el tropo debe tener una mayor carga expresiva o significativa que la palabra, término o idea sustituidos. Puesto que su función es adornar y reforzar la expresividad, es importante que se dé esta condición. Nunca deberíamos cambiar una palabra, término o idea por otro menos expresivo.

En resumen, la sustitución que implica el tropo tiene, como es natural, una intención creativa. Kurt Spang apunta:

Los tropos son indudablemente los recursos expresivamente más eficaces e individualizadores del lenguaje [...]; también porque ofrecen al receptor más posibilidades de colaboración, de con-creación.

Aunque la literatura busca imitar la vida, crear una impresión de realidad, va mucho más allá de ese objetivo. La literatura no solo busca la mimesis, sino también la creación directa por parte del escritor.

Si bien es cierto que el escritor es un observador que da forma artística a lo que ve a su alrededor, transformando en lenguaje lo que la realidad le ofrece, también es un creador que da forma (por medio de la palabra) a lo que siente, lo que piensa, su manera de ver el mundo, sus intuiciones. Hay una relación directa e innegable entre el artista y el mundo que habla, pero también hay una incontestable labor creadora que está, en gran parte, desvinculada de la realidad externa.

De acuerdo con lo anterior, el tropo es, en resumen, una creación del escritor, fruto de las relaciones que le sugiere su propia intuición o que crea con su imaginación. Al crear tropos el escritor descubre y propone analogías para relacionar entre sí objetos de la realidad; al tiempo, hace a sus lectores partícipes de su original visión del mundo. En resumen, el escritor es un creador que ofrece con sus tropos (especialmente las comparaciones y las metáforas) relaciones que permiten conocer la realidad desde una perspectiva nueva.

Empecemos hablando de los dos tropos más conocidos: la comparación y la metáfora. Para a continuación ver algunos otros no menos interesantes.

12.1.1 Comparación

La comparación, también conocida como símil, establece una relación entre dos elementos diversos, unidos mediante una partícula comparativa (*como, tal, cual, igual que, etc.*). Puede explicitarse en una formulación del tipo «A es como B».

La comparación busca establecer una equiparación entre dos términos que guardan alguna semejanza. Esa semejanza puede afectar a cualidades físicas y morales, a sentimientos, a estados, a acciones... propias del ser humano; o establecer una similitud con cualidades, estados, acciones, etc. del mundo natural (animal, vegetal o mineral) e incluso con objetos inanimados.

12. Recursos de estilo para reflejar tu mirada

La similitud entre los términos comparados puede ser más o menos obvia, pero también puede ser menos evidente, fruto de esa peculiar visión del mundo propia del escritor, que establece analogías entre términos que, a primera vista, no parecen semejantes.

La comparación es un recurso utilizado con gran frecuencia, por lo que es sencillo encontrarla en casi todos los textos literarios. A pesar de ello, los autores noveles no lo usan en demasía, aunque es un recurso relativamente sencillo de utilizar.

Veamos, como siempre, algunos ejemplos de comparación que ilustren el concepto.

Empecemos por un par tomados de la novela *Ethan Frome*, de Edith Wharton:

Entre afloramientos de pizarra que asomaban en la nieve como hocicos de animales que quisieran respirar.

En este primer ejemplo se comparan entre sí dos elementos del mundo natural: afloramientos de pizarras y hocicos de animales. Repara en qué imagen tan efectiva construye la autora: entre la nieve, la pizarra oscura parece el hocico de un animal que se asomase para respirar.

Los hechos inexorables le cercaron como carceleros que esposan a un convicto.

Mientras que este segundo ejemplo compara algo inmaterial (los hechos) con algo material: los carceleros que rodean y esposan a un presidiario. De esta manera se pone de manifiesto, con gran eficacia, la idea de que el protagonista no puede huir de los hechos. Una idea que podría resultar abstracta queda claramente expuesta y se vuelve fácilmente comprensible.

Este otro ejemplo está tomado de la novela *El grupo*, de Mary McCarthy. En él se compara la charla entrecortada de una persona con el ruido, también irregular, de un motor.

Hablaba sin parar, emitiendo un flujo de información entrecortado, como un motor fueraborda.

Este es un buen ejemplo del modo particular en que el escritor crea asociaciones: en este caso entre el modo de hablar de una persona y el ruido de un motor. Una asociación que quizá a un *civil* no se le hubiera ocurrido.

Un ejemplo de *Los hijos muertos*, de Ana María Matute compara una idea abstracta (el orgullo) con un elemento tomado del mundo animal (un toro):

Su orgullo era en aquel momento poderoso y tranquilo, como un toro bebiendo al sol.

En su obra *Una danza para la música del tiempo*, Anthony Powell crea una comparación en la que el término introducido por la partícula *como* es una larga oración:

De pronto los cañones enmudecieron por completo, como perros en la noche que, después de haberte tenido despierto durante horas con sus ladridos, deciden súbitamente ponerse a dormir.

Los cañones no enmudecen simplemente como perros en la noche, sino como perros que han estado ladrando buena parte de la noche, manteniendo a los vecinos despiertos, y, de pronto, se callan. Es una imagen mucho más precisa.

Este otro ejemplo está tomado de la novela de W. G. Sebald, *Los anillos de Saturno*:

Su pequeño transistor, del que escapaba un sonido áspero apenas audible, como si las piedras que ruedan hacia atrás con las olas hablaran entre ellas.

De nuevo, la comparación permite crear una imagen tan efectiva como hermosa: el lector conoce el ruido que las piedras hacen al chocar entre sí cuando la ola se retira, y ese sonido (ciertamente áspero) es el del transistor del protagonista. Podemos imaginar al escritor que piensa en el «sonido áspero apenas audible» de un transistor pequeño, escuchado quizá con el volumen bajo. ¿A qué se parece ese sonido?, se pregunta. Y de pronto recuerda un sonido similar: el de las piedras que entrechocan cuando el mar se retira.

12. Recursos de estilo para reflejar tu mirada

En *Dientes blancos*, Zadie Smith realiza a menudo sus comparaciones con objetos, por lo general objetos cotidianos o que el lector conoce bien; parece huir de un lirismo tradicional.

Entonces se le abría la cabeza como una tumbona.

La vida sería como una hoja de diario de gran formato que el viento se lleva calle abajo.

Clara tenía la sensación de estar replegándose como un telescopio.

Veamos algunos ejemplos extraídos de *Ojo de gato*, de Margaret Atwood. En el primero compara dos elementos del mundo natural: hiedra y venas.

La hiedra trepa por las paredes, sin hojas porque es invierno, y las cubre como un entramado de venas.

En esta otra comparación no se usa el acostumbrado *como*, sino que la autora lo sustituye por *parece*:

Parece el pelo de una muñeca, muy repeinado y acicalado, como si lo tuviera cosido al cráneo.

Y en este otro ejemplo se usa una comparación para expresar una idea:

Jugar con niñas es distinto y al principio me siento rara, cohibida, como si solo fingiera que soy una niña.

Terminemos con un último ejemplo de Emilia Pardo Bazán, de su novela *Insolación*:

Era como si le arrancasen del espíritu una muela dañada: dolor y susto al sentir el frío del instrumento y el tirón; pero después, un alivio, una sensación tan grata viéndose libre de aquel cuerpo muerto...

Mediante esta comparación se construye una imagen muy efectiva con la que se transmite la idea abstracta del alivio moral o psicológico que experimenta la protagonista a través del alivio físico que se siente al liberarse del dolor de una muela cariada. Lo abstracto se vuelve así reconocible porque alude a una experiencia que la mayoría de los lectores ha podido experimentar.

Como ves, las comparaciones son una manera efectiva de presentar ideas, incluso conceptos abstractos. Al establecer paralelismos con otras realidades, a menudo objetos o seres tangibles, el término comparado se vuelve comprensible.

Al tiempo, son una manera de adornar el texto. A menudo introducen una nota de lirismo que lo herosea. Incluso cuando no sean especialmente líricas (pensemos en las de Zadie Smith) le dan expresividad al texto porque el lector repara en la manera en que este dice lo que dice: alguien que siente que se repliega como un telescopio, ¡qué manera tan elocuente de expresarlo!

Pero, sobre todo, son una forma de que el autor transmita su visión del mundo, que construya una imagen que recrea para el lector la manera en que él (o su narrador o sus personajes) captan la realidad.

Sin embargo, hay que tener cuidado al construir nuestras comparaciones. Hemos dicho que los términos comparados suelen guardar cierta analogía. A veces esa analogía resulta evidente y otras, por el contrario, nos sorprende y maravilla la capacidad del escritor para captar algo que, en principio, no es tan obvio, pero que, una vez interpretada la comparación, nosotros también vemos claro.

Ahora bien, cuando esa relación entre los términos es poco afortunada o directamente equivocada la comparación naufraga. Ya no cumplirá los objetivos de presentar una idea, adornar el texto y permitir que el autor nos transmita su visión del mundo.

Sirva como ejemplo de lo expuesto esta desafortunada comparación tomada de *El túnel*, de Ernesto Sábato:

Mi pensamiento era como un gusano ciego y torpe dentro de un automóvil a gran velocidad.

Sin duda, el pensamiento embotado puede ser «como un gusano ciego y torpe», pero ¿«dentro de un automóvil a gran velocidad»? La imagen que crea esta comparación es grotesca: un gusano conduciendo un vehículo; y, por tanto, no despierta nada en el lector salvo la impresión de que el autor se ha equivocado al construirla.

12.1.2 Metáfora

Ahora que sabemos cómo funciona la comparación, comprenderemos mejor cómo opera la metáfora. Hemos dicho que la comparación respondería a la fórmula «A es como B». La metáfora lo hace a la fórmula «A es B».

Tradicionalmente se ha definido la metáfora como una comparación abreviada o implícita que prescinde de la partícula comparativa (*como, tal que, igual que, etc.*). En vez de decir «La luna es *como* una moneda de plata» (comparación), diremos «La luna es una moneda de plata» (metáfora).

Es decir, la metáfora designa una cosa mediante el nombre de otra con la cual tiene una relación de semejanza. Hay un desplazamiento semántico, del significado. Esto quiere decir que el significado de una metáfora interesante no puede transmitirse de modo literal; en general, un enunciado metafórico carece de un enunciado literal que sea su equivalente.

Como muy bien explica Ted Cohen en *Pensar en los otros*, cuando Shakespeare dice «Julieta es el sol» no quiere decir que Julieta sea, literalmente, el sol, sino que comparte ciertas cualidades con el sol. Cualidades que son, en gran medida, figuradas: Julieta es cálida, brillante y a su alrededor gira el mundo entero de Romeo. Luego *sol* no está usado en sentido literal sino figurado.

De lo que se deduce, siguiendo a Cohen, «que “A es B” y “A es como B” no son equivalentes. Por ejemplo, “Aristóteles es como Platón” es verdad: ambos son griegos, atenienses, filósofos, llevan mucho tiempo muertos, etcétera; en cambio, “Aristóteles es Platón” es falso». Dice Cohen:

Cuando se utiliza en una metáfora, el «=» que indica el «es» de identidad no representa la relación de identidad habitual. La identidad corriente es una relación simétrica. Así, $X=Y$ si y sólo si $Y=X$. La razón de que eso no resulte cierto en las identificaciones metafóricas es la siguiente: captar una metáfora es ver una cosa como otra; y no es lo mismo, en general, ver X como Y que ver Y como X .

Son, por tanto, ciertas cualidades o características, a menudo figuradas, las que el escritor elige para construir su metáfora. Y esas cualidades se refieren más bien a lo extraordinario que a lo ordinario. En *Los límites de la interpretación*, Umberto Eco apunta:

Pero si *Aquiles es un león* porque ambos son valientes y feroces, tenderíamos, en cambio, a rechazar la metáfora *Aquiles es una oca*, si se la quisiera justificar según el principio de que ambos tienen en común el rasgo de ser animales bípedos. Aquiles y el león son valientes como pocos, mientras que Aquiles y la oca son animales bípedos como muchos. [...] Encontrar una analogía entre Aquiles y un reloj porque ambos son objetos físicos no es interesante.

Si Julieta es el sol es porque únicamente hay un sol y, para Romeo, únicamente hay una mujer —Julieta— que comparta esas cualidades figuradas del sol: calidad, luminosidad, ser el centro de su cielo.

La metáfora revela la verdadera captación de la vida en un escritor. Porque, de acuerdo con Eco, en cuanto no alude directamente a referentes reales (no alude al sol, sino a atributos figurados del sol), la metáfora tiene algo que ver con nuestra experiencia interior y con nuestros procesos emocionales.

Las metáforas creativas nacen de un *shock* perceptivo, de un acto de intencionalización del mundo que precede al trabajo lingüístico y lo motiva. [...] Se crean metáforas nuevas precisamente para dar cuenta de una experiencia interior del mundo. Una vez interpretada, la metáfora nos predispone a ver el mundo de una manera distinta, pero para interpretarla hace falta preguntarse no *por qué* sino *cómo* nos muestra el mundo de esa forma nueva. Es indudable que entender una metáfora nos lleva también a entender, en un segundo momento, por qué su autor la ha elegido.

Umberto explica muy bien el proceso por el que las metáforas (y en general todas los tropos y figuras de sustitución) logran plasmar la mirada del escritor: el escritor percibe algo y lo transforma en lenguaje. Después el lector descodifica la metáfora y, si es un lector atento, comprende por qué el lector ha elegido esa y no otra manera de expresar una realidad. Se produce la identidad de visión y la comunidad de sentimiento de las que ya hemos hablado.

Repasamos algunos ejemplos de metáfora que nos ayuden a ver esta figura en acción.

La primera es de Knut Hamsun y está tomada de la *Trilogía del vagabundo*:

¡Gac, gac!, graznan los patos sobre nuestras cabezas... y el espléndido arado sigue surcando el cielo bajo las estrellas.

Espléndido arado es aquí una metáfora por la uve (V) que dibujan los patos cuando vuelan en bandada para emigrar. No hay ni una referencia a esa colocación en formación, es una metáfora pura. Conviene también reparar en la elección del verbo *surcar*: las aves surcan los cielos, un arado labra surcos en la tierra.

Esta otra metáfora está tomada de *La náusea*, de Jean Paul Sartre. En ella, las cualidades de claridad y diafanidad del vino blanco se traspasan a la luz del sol.

El sol era claro y diáfano: un vinito blanco.

Esta metáfora, más compleja, pertenece a *El grupo*, de Mary McCarthy:

No alcanza a comprender por qué la amargura de aquel hombre agría en ella la leche de la bondad humana.

En esta imagen McCarthy transforma metafóricamente la bondad humana en leche, una leche que la amargura de un personaje agría.

Veamos esta preciosa metáfora de Iris Murdoch en *El mar, el mar*:

Tenía la sensación de llevar un pequeño féretro de plomo en lugar del corazón.

Y esta otra, simple y directa, de Martin Amis en *La flecha del tiempo*:

Esa hidra de piedra y metal que llaman sociedad.

Para finalizar, repasemos este par de metáforas de François Mauriac en *Thérèse Desqueyroux*, que ya conocemos, por las cuales el autor representa a la familia como una jaula:

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

¡La familia! Thérèse dejó que su cigarrillo se apagara; con la mirada fija, observaba esa jaula de numerosos barrotes vivos, esa jaula tapizada de orejas y de ojos.

La metáfora, en fin, no solo descubre analogías entre sus términos, sino que las crea, ayudando así a construir una nueva realidad y abriendo el pensamiento a nuevos modos de ver lo que nos rodea.

12.2 Otros tropos

Hemos hablado de la comparación y la metáfora, que pueden ser considerados los tropos por excelencia y, de hecho, las figuras retóricas más versátiles y expresivas. Pero hay otros tropos interesantes que pueden contribuir decididamente tanto a la elocuencia del texto como a la capacidad de este de reflejar la personal mirada del escritor. Repasemos algunos:

12.2.1 Sinécdoque

La sinécdoque consiste en la sustitución de una expresión de significado más amplio por otra de significado más restringido o al revés. Suena enrevesado, pero es sencillo. Este ejemplo que pone Kurt Spang te ayudará a verlo claro:

Cuando Juan Ramón Jiménez dice: «En el verde de los pinos / se iban abriendo las alas» vemos que tanto la palabra «alas» como «verde» designan una parte de la totalidad que supondrían «pájaro» y «árbol», omitiendo, por tanto, el resto de los componentes.

Para que se dé la sinécdoque es imprescindible, entonces, que la expresión usada sustituya a otra con la que mantiene la relación de contigüidad que se da entre el todo y sus partes, o entre las partes y el todo al que pertenecen. Es decir, que la palabra usada sea parte de algo mayor o bien incluya algo menor.

Es esa relación de inclusión o de pertenencia lo que permite que se dé la elipsis que caracteriza a la sinécdoque. Si comprendemos que Juan Ramón Jiménez se refiere a los pájaros cuando dice «alas», aunque la palabra no se menciona (se elide), es precisamente por la relación de pertenencia que existe entre las alas y el pájaro.

Tal vez la sinécdoque te recuerde a la metonimia, una figura que ya estudiamos en el módulo diez y que también es un tropo. Es lógico, puesto que a menudo se considera la sinécdoque como un tipo de metonimia.

Al igual que había distintos tipos de metonimia, también se pueden distinguir tres tipos de sinécdoque:

- La mención de la parte por el todo o viceversa; como en «Tenía un rebaño de doscientas cabezas», donde se nombra una parte (la cabeza) en lugar de la res completa; o en «España jugará contra Alemania», donde se alude a todo el país en lugar de al equipo de la selección nacional.
- La mención del singular por el plural o viceversa; como en «El hombre es mortal», en lugar de *los hombres*; o en «Los chinos inventaron la pólvora», puesto que fue un único chino el inventor.

12. Recursos de estilo para reflejar tu mirada

- La mención del género por la especie o viceversa; como en «Hay veinte aves en el gallinero», donde *ave* se usa en sustitución de *gallinas*; o en «¿Quieres una Coca-Cola?», donde la marca alude a cualquier refresco de cola.

La sinécdoque es un recurso muy expresivo. Y lo es porque logra que el lector vea y se imagine solo una parte del todo aludido o bien el todo en lugar de una parte, lo que crea una imagen en cierto modo distorsionada, pero muy sugerente.

Repasemos algunos ejemplos de sinécdoque. El primero pertenece a *La educación sentimental*, de Gustave Flaubert:

Vieron al hijo de los bravos delante de un tazón de ponche, en compañía de un *sombrero rosa*.

En esta frase *sombrero rosa* es una sinécdoque por *mujer* y justamente subraya la inesperada presencia femenina que acompaña al «hijo de los bravos». Piensa ahora, ¿qué imagen ha aparecido en tu mente al leer la frase anterior?, ¿la de una mujer o la de un sombrero rabiosamente rosa que destaca sobre la figura difuminada de una mujer? Probablemente lo segundo: estás imaginando lo que el escritor quiso que imaginaras. Se ha logrado la identidad de visión.

Este segundo ejemplo pertenece a *La hoguera de las vanidades*, de Tom Wolfe. En él *trajes azul marino* y *vestidos negros* aluden a hombres y mujeres, respectivamente, vestidos de manera formal en una reunión social:

Maria Ruskin dio media vuelta y se acercó a un grupo de *trajes azul marino* y *vestidos negros*.

Otra vez las figuras se difuminan y lo que resalta es su indumentaria, con la que el autor pretende resaltar, quizá, la homogeneidad que se da en cierto tipo de reuniones, donde todo el mundo sigue la etiqueta y las modas.

También Benito Pérez Galdós usa la sinécdoque en *La familia de León Roch*:

Doscientos *guantes negros* le estrujaron la mano.

En ella los *guantos negros* sustituyen a las manos que estrechan la del protagonista para expresarle sus condolencias por la pérdida de un ser querido. De ese modo se subraya ese gesto del apretón de manos, repetido una y otra vez, y que el deudo debe resistir estoicamente.

O Arno Schmidt en *Los hijos de Nobodaddy*:

Fui presentado a muchos *morros entreabiertos*, en cada uno de los cuales estaba clavada una humeante barrita de papel blanco.

Los *morros entreabiertos* son los hombres que el narrador-protagonista conoce en un bar, de los que el lector solo se representa la boca (no una boca, en realidad, sino un morro, con lo que ello tiene de despectivo y de grotesco). Seguro que te has dado cuenta de que la segunda parte de la oración incluye una metáfora: la «humeante barrita de papel blanco» no es otra cosa que un cigarrillo. El incorporar el cigarro a la imagen es otra manera de resaltar esas bocas que el escritor quiere que imaginemos.

Como ves, la sinécdoque es un excelente recurso para destacar aquello que el escritor desea destacar, pero también para subrayar la experiencia del personaje. Vemos el mundo con sus ojos, nos fijamos en lo que él se fija.

12.2.2 Hipérbole

La hipérbole es un tropo que consiste, básicamente, en la exageración. En ella se sustituye un término por otro que rebasa lo verosímil, ya sea para aumentar o para disminuir el objeto o la situación.

De nuevo, con esa exageración, el autor busca llamar la atención del lector hacia la situación u objeto referido, logrando que reparemos en aquello que él quiere destacar. Al tiempo, por el tinte de inverosimilitud que la hipérbole aporta al texto, es un recurso que logra despertar nuestra imaginación.

Veamos algunos ejemplos que nos ayuden a comprender las posibilidades de la hipérbole.

Para comenzar, puede usarse de manera más o menos rutinaria, como a menudo la usamos en el lenguaje hablado cotidiano, simplemente para dar énfasis a nuestras palabras. Así la usa, por ejemplo, Álvaro Pombo en *Donde las mujeres*:

Se me ocurrió que si [...] hubiese perseguido a Tom, él hubiera seguido corriendo hasta llegar a Reikiavik o más lejos.

O Elizabeth von Arnim en su novela *Expiación*:

En ninguna habitación se había reunido nunca tanta gente tan avergonzada como aquella tarde en el salón de Ernest.

En ambos casos las hipérboles pretenden señalar las pocas ganas que tiene Tom de hablar con la protagonista, en el primer caso; y la gran vergüenza que sienten los reunidos en el salón de Ernest por lo que allí ha sucedido.

Pero la hipérbole puede usarse también para crear imágenes sugestivas. Así las usa Vivian Gornik en *Apegos feroces*:

Las lágrimas se derramaron y desbordaron, inundaron el rellano, se extendieron por la cocina, atravesaron el salón, golpearon las paredes de los dos dormitorios y nos arrastraron como una marea.

Esta oración es, evidentemente una exageración, nadie puede llorar hasta llenar una vivienda. El lector es consciente de eso, pero no por ello deja de recrear la imagen en su cabeza e imaginar la corriente de lágrimas que crece y va inundando cada habitación hasta arrastrar a los que allí están.

Lo mismo sucede con esta otra frase:

Nuestras broncas hacían saltar la pintura, resquebrajarse el linóleo del suelo y temblar los cristales de la ventana.

De igual manera, no importa lo fuerte que se discuta, una pelea no hará saltar la pintura, resquebrajarse el suelo y temblar los cristales. Sin embargo, el lector se imagina todos esos hechos y los incluye en la discusión de los amantes, que alcanza así nueva potencia.

La hipérbole también puede usarse con fines humorísticos. Así lo hace con frecuencia Eduardo Mendoza en *La ciudad de los prodigios*, como en esta narración de una velada de ópera a la que acude el protagonista:

Como Pablo le había explicado varias veces que lo primero que había que destruir en Cataluña era el teatro del Liceo, se propuso ver en qué consistía aquello tan importante. El Liceo es como un símbolo, como en Madrid el Rey o en Roma el Papa, le había dicho Pablo. Gracias a Dios en Cataluña no tenemos ni Rey ni Papa, pero tenemos el Liceo. Pagó un precio a su juicio abusivo y le hicieron entrar por la puerta de los indigentes. Entró por una callejuela lateral llena de tronchos de col. Los ricos entraban por el pórtico de las Ramblas, allí se apeaban de sus coches de caballos. A las mujeres había que bajarlas casi en volandas. Los vestidos eran tan largos que cuando ellas ya habían desaparecido por la puerta de vidrio las colas seguían saliendo de los fiacres, como si un reptil fuese a la ópera. Tuvo que subir incontables tramos de escalera. Llegó resoplando a un lugar donde no había más asiento que un banco de hierro corrido, ya ocupado por melómanos que llevaban allí días enteros, dormían allí echados sobre el antepecho, como esteras tendidas a orear, comían mendrugos de pan con ajo y bebían vino en bota. Aquello era un criadero de piojos. Llevaban cabos de vela para leer en la penumbra del teatro la partitura y el libreto. Algunos habían perdido la vista y la salud en el Liceo. El resto del teatro era muy distinto. El fasto deslumbró a Onofre: las sedas, muselinas y terciopelos, las capas cubiertas de lentejuelas, las joyas, el petardeo incesante de las botellas de champaña, el ir y venir de los criados y el murmullo continuo que emiten los ricos cuando son muchos le encantaron. Esto es lo que yo quiero ser, se dijo, aunque para conseguirlo tenga que aguantar esta música insípida que no se acaba nunca. Tuvo el infortunio de oír *Trifón y Cascante*, una ópera mitológica y grandilocuente que se ha representado sólo una vez en el Liceo y en el mundo pocas más.

Este fragmento está lleno de hipérbolés, como llamar puerta de los indigentes a uno de los accesos secundarios del teatro o decir que la calle por la que se accede a esa entrada está llena de tronchos de col, para resaltar así la pobreza de ese acceso. O decir que Onofre hubo de subir «innumerables escaleras».

También la noción de que a las mujeres hay que sacarlas de los coches en volandas y la de que las colas de sus vestidos son tan largas que cuando ellas ya han cruzado las puertas del teatro siguen saliendo las colas de los vehículos son hipérboles. Lo mismo que la alusión a los melómanos que, se nos dice, viven en el Liceo y duermen colgados como esteras en las barandillas del paraíso.

También es una hipérbole la parte final del fragmento, donde se nos habla de una ópera (inventada) que se representó «solo una vez en el Liceo y en el mundo pocas más». En este caso la exageración se produce por disminución; en lugar de acrecer la situación, se rebaja: la ópera se ha representado apenas unas pocas veces en todo el mundo, lo que parece subrayar la idea de que es tan aburrida que ningún teatro la quiere programar. Este tipo de hipérbole se denomina meiosis y busca justamente llamar la atención sobre algo a fuerza de restarle magnitud o rebajar su importancia.

La acumulación de hipérboles en este fragmento de *La ciudad de los prodigios* logra crear una imagen risueña y ciertamente inverosímil de una velada en el Liceo. El lector sabe que todo lo que lee son exageraciones, pero disfruta haciéndolo y pasa un buen rato recreando en su mente las imágenes disparatadas que el autor le propone.

12.2.3 Personificación

La personificación es también una figura de sustitución. Consiste en atribuir a los animales o a las cosas inanimadas o abstractas cualidades propias del ser humano.

De esta manera, los fenómenos así transformados cobran una nueva relevancia, porque se les asignan emociones, sensaciones, ideas o movimientos humanos, lo que crea una impresión de vida y de inteligencia en ellos. Es, por tanto, un recurso que otorga una enorme expresividad al texto, de nuevo por la originalidad de las imágenes que es capaz de crear en la mente del lector.

12. Recursos de estilo para reflejar tu mirada

Lo verás enseguida con los siguientes ejemplos. El primero, muy sencillo, está tomado de *La roja insignia* del valor de Stephen Crane:

Los cañones, impasibles e impertérritos, se expresaban con obstinada valentía.

En esa frase los cañones se *expresan*, parece haberseles concedido la capacidad del habla y, además, lo hacen con valentía (por algo están en el campo de batalla).

Belén Gopegui también usa la personificación de manera sencilla, pero efectiva y hermosa, en esta frase que encadena dos personificaciones: una del viento y otra de las gotas de lluvia. Está tomada de *La escala de los mapas*:

El viento pasó la mano por la copa empapada de los árboles, se reían las gotas al caer.

En *Los hijos de Nobodaddy*, Arno Schmidt personifica también a un fenómeno natural: una nube.

Una nube regó concienzudamente el vivero de la acera de enfrente (pero sin tocarme a mí) y continuó luego su camino con aspecto laborioso.

También E. M. Forster usa la personificación en *Pasaje a la India*:

Estaba mirando las distantes colinas de Marabar, que se habían ido acercando cautelosamente, como es costumbre suya a la puesta de sol.

Forster usa esta personificación para decirnos que las cualidades atmosféricas de la caída del sol hacen que parezca que las colinas están más cerca. Pero para ello personifica las colinas, que se han ido acercando como acostumbran a hacerlo a la puesta de sol. Es decir, las colinas no solo pueden moverse, sino que además tienen costumbres.

Veamos como usan James Joyce en *Dublineses* y Jean-Paul Sartre en *La náusea* la personificación para describir una calle. Las descripciones no tienen por qué ser literales y convencionales, como ya vimos en el módulo anterior; también pueden ser originales formas de transmitir una visión insólita de la realidad. Usar figuras retóricas para construir descripciones es una excelente manera de convertirlas en piezas de la mejor prosa.

Repara en la manera en que Joyce describe algo tan trivial como una calle:

Al fondo del callejón había una casa de dos pisos deshabitada y separada de sus vecinas por su terreno cuadrado. Las otras casas de la calle, conscientes de las familias honradas que vivían en ellas, se miraban unas a otras con imperturbables caras pardas.

Y así lo hace Jean-Paul Sartre a través de los ojos de un hombre que viaja en tranvía:

Detrás de los vidrios, desfilan a sacudones objetos azulados, rígidos y quebradizos. Gentes, paredes; por sus ventanas abiertas una casa me ofrece su corazón negro; y los vidrios empalidecen, tiñen de azul todo lo que es negro tiñen de azul ese gran edificio de ladrillos amarillos que avanza vacilando, estremeciéndose, y se detiene de golpe con la nariz pegada al tranvía.

Al leer la descripción de Joyce las casas de un vecindario se nos aparecen como un grupo de comadres que se miran entre sí, orgullosas de su honradez. Por su parte, la descripción de Sartre tiene un cariz impresionista, casi desarticulado. En ella también se personifica un gran edificio de ladrillos que avanza hasta detenerse «con la nariz» pegada al tranvía.

También Joseph Roth usa la personificación en *La Cripta de los Capuchinos*, también para referirse a un objeto común en nuestras calles: las farolas.

Las farolas se volvían melancólicas, lánguidas a causa de la inutilidad de su luz. Anhelaban la morosa mañana y su propio apagón, estaban cansadas, eran lámparas en vela, y querían que llegase la mañana para irse a dormir.

Por supuesto, la personificación es también útil para describir interiores. Así la usa Virginia Woolf en *Noche y día*.

Mientras los loros rojos se mecían en las cortinas de cretona y los sillones se calentaban al amor de la lumbre.

Aquí, los loros estampados en el tejido de las cortinas toman vida; no es exactamente una personificación, aunque sí da cualidades de seres vivientes a materia inerte. Sin embargo, hay una personificación clara de los sillones, que se calientan junto al fuego, como lo haría, de hecho, quien se sentase en ellos.

Por último, la personificación es un recurso muy útil para conceder conciencia a colectividades: un pueblo, una ciudad, una comunidad, una empresa... Así lo hace Elizabeth von Arnim en *Expiación*:

Y al fondo se vislumbraba Titford ajeno a todo aquello por el momento, pero —a menos que se tomaran las precauciones más minuciosas— seguro que se enteraría pronto, como siempre se enteraba enseguida cuando había algo que saber.

Titford es, en realidad, una metonimia que representa a la gente que vive en la zona residencial del sur de Londres que lleva ese nombre. A toda esa gente se la nombra como *Titford*, y al ente así llamado se lo considera como una persona algo cotilla que siempre se entera, más pronto que tarde, de todo, incluso de aquello que se quiere mantener en secreto.

Como ves la personificación es una figura de gran versatilidad, que logra construir imágenes de gran viveza y originalidad.

12.2.4 Onomatopeya

Hay autores que consideran que la figura no es en realidad un tropo, sino una figura de repetición; sea como sea la incluimos aquí por su enorme capacidad para plasmar en el texto el mundo ideado por el escritor de manera extremadamente viva.

La onomatopeya es una figura que consiste en incorporar en el texto vocablos que imitan sonidos. Esos sonidos pueden provenir del entorno natural (voces de animales, sonidos de fenómenos naturales, etc.) o del medio artificial (cláxones, ruidos de maquinaria, etc.). En general, cualquier sonido es susceptible de convertirse en onomatopeya y trasladarse al texto.

La onomatopeya es un recurso interesante en cuanto tiene la capacidad de introducir elementos sonoros en el texto. De este modo, las imágenes que el lector se representa no son ya únicamente visuales, sino que se incorpora en ellas también fenómenos auditivos que amplían la experiencia.

Al tiempo, la onomatopeya, por su capacidad de introducir elementos propios del entorno real (como los sonidos) en el texto es un modo interesante de que el autor incorpore en la obra sonidos que ayuden a construir el mundo o bien que representen de manera muy elocuente lo que el narrador o un personaje oyen.

Repasemos como siempre algunos ejemplos de onomatopeyas que nos permitan ver cómo operan en los textos.

Comencemos por una onomatopeya sencilla, que representa la voz de un animal; en este caso, el graznido de unas cornejas. La usa Arno Schmidt en *Los hijos de Nobodaddy*:

Dos cornejas pasaron a través de la noche, una se volvió y me gritó:
¡cruac, cruac, cruac!

También Italo Calvino las usa en *El barón rampante* para reproducir los ruidos que hacen los perros durante una cacería:

Un día vio correr a un zorro: una cola roja en medio de la hierba verde, un bufido feroz, con sus bigotes erizados; cruzó el prado y desapareció en el brezal. Y detrás: —*¡Guauguauguau!*— los perros.

[...] Estaban ya lejos cuando con un aullido, *Güi, güi*, hendió la hierba uno que llegaba dando saltos, más de pez que de perro [...].

Seguramente se había unido al tropel de los sabuesos y se había quedado atrás, pues era joven, casi un cachorro aún. El ruido de los sabuesos era ahora un *puaf* de despecho, porque habían perdido la pista [...].

Así el salchicha, jadeante, con su trote con el hocico alto, injustificadamente triunfal, los alcanzó. Lanzaba, igual de injustificadamente, ladridos de astucia ¡*Guai!* ¡*Guai!*

De inmediato los sabuesos le gruñeron ¡*Aurrrch!*, abandonaron por un momento la búsqueda del olor de zorro y se lanzaron contra él, abriendo bocas de mordisco ¡*Ggrrr!* Luego, rápidos, volvieron a desinteresarse de él y corrieron lejos-

Calvino entrelaza entre la narración de la persecución de una jauría que rastrea a un zorro los distintos sonidos que los animales hacen. Ladridos, gañidos, gruñidos... se intercalan aquí y allá en el texto y lo vuelven expresivo, al tiempo que añaden una dimensión más (la auditiva) a la escena.

En *Una danza para la música del tiempo*, Anthony Powell aúna una onomatopeya con una comparación. Primero reproduce el ruido de un taconeo sobre la acera (fíjate en cómo la repetición del sonido crea un efecto rítmico) y luego compara ese sonido con el que haría un pájaro carpintero:

Levantando un rítmico *tap-tap-tap-tap-tap-tap-tap-tap* de la acera con sus extravagantes tacones, que parecía el picoteo de un pájaro carpintero en un tronco.

Margaret Atwood, la usa también en varias ocasiones en *Ojo de gato*:

Bailotea a cámara lenta sobre el suelo, *chaca-chac, chaca-chac*.

La pesca se desarrolla sin comentarios: se tira el cebo, hace *plop* al caer, se recoge el carrete.

En *Industrias y andanzas de Alfanhuí* Rafael Sánchez Ferlosio aporta cierta musicalidad a la descripción de una culebra de plata a la que Alfanhuí cautiva con tres anillos de oro, creando una imagen tan lírica como musical:

La culebra quedó en letargo, rígida y brillante como plata metálica. Tenía el cuerpo todo de escamas diminutas, que sonaban cuando Alfanhuí le pasaba la uña a contrapelo: «¡*Drinn...!* ¡*Drinn...!* ».

Como ves, los sonidos de las onomatopeyas son más o menos literales, tratan de reproducir el sonido que el animal o el objeto hacen, pero también permiten un importante componente de creatividad que permite que el escritor represente ese sonido de una manera menos convencional si lo desea.

12.2.5 Sinestesia

La sinestesia es un tropo que consiste en la reunión de sensaciones o impresiones determinadas por sentidos diferentes. Por ejemplo, *un silencio amargo, una visión dulce, un sabor redondo*.

Kurts Spang la define como «un fenómeno intersensorial [...], el reflejo verbal de una sustitución que tiene lugar en el ámbito de la percepción sensorial». En resumen, en la sinestesia la sensación que normalmente debería expresarse mediante un elemento sensorial tomado de un sentido se expresa mediante otro elemento sensorial que no corresponde lógicamente a dicho sentido. Por ejemplo, en *silencio amargo* tenemos un fenómeno captado por el oído, el *silencio*, y un fenómeno captado por el sentido del gusto: la cualidad de *amargo*.

La sinestesia, por su modo de operar, permite que se entremezclen objetos, ideas y sentimientos lo que aumenta la capacidad del texto para transmitir una variedad de elementos, además de para volverlo emotivo.

Volvamos a un ejemplo de *Seda*, de Alessandro Baricco, que ya vimos en el módulo siete para hablar de que el autor usaba frases cortas cuando deseaba imprimir cierto ritmo y velocidad a la narración, pero frases largas cuando lo que buscaba era pausarla para resaltar un momento.

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

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

En este fragmento, además del uso consciente y efectivo de oraciones largas para crear un efecto de tiempo detenido, y del uso de diácopos (*poco a poco, paso a paso, metro tras metro*), también se usa la sinestesia: *sonido dorado* y *dorado estruendo*. Un *sonido* y un *estruendo* son fenómenos que percibimos mediante el oído, la cualidad de *dorado* la percibiremos, a su vez, mediante la vista. En el texto de Baricco, sin embargo, se le adjudica el adjetivo *dorado* a fenómenos auditivos no solo para crear ese cruce de sensaciones auditivas y visuales, sino también para inducir al lector a imaginar la escena tal como la concibió el autor: ¿de qué color te has imaginado las campanillas que adornan el palanquín?, seguramente doradas.

Terminaremos con un par de ejemplos más de sinestesia. Como este tomado de *Los embajadores*, de Henry James:

La *brillante* y *profunda* voz de Chad Newsome determinó sin tardanza, empero, la admisión del visitante.

En él, la *voz* (que percibimos por el oído) es *brillante* (vista) y *profunda* (vista, sentido de la espacialidad).

También usa la sinestesia Juan Goytisolo en *Señas de identidad*:

Hubo una pausa durante la cual las nubes que bogaban en dirección sureste adquirieron una *tonalidad sorda*, opaca.

Aquí la *tonalidad* (visual) se define como *sorda*, en la acepción de «callado, silencioso, sin ruido» o «que suena poco o sin timbre claro», lo que se refiere claramente a lo audible.

Como ves, los tropos son figuras excelentes para construir imágenes potentes en la mente del lector, pero también para apelar a lo que es más que visual e incumbe a otros sentidos, como sucede con la onomatopeya y la sinestesia. De esta manera, la realidad imaginada por el autor o aquella que perciben los

12. Recursos de estilo para reflejar tu mirada

personajes (en definitiva, también ideada por el autor) cobran una fuerza especial. Pero, al tiempo, logran otorgarle al texto expresividad y viveza y, cuando la mirada del autor no se deja arrastrar por los convencionalismos, también la dan al texto una rabiosa originalidad.