

8

Recursos
de estilo
para trabajar
el ritmo

FORMACIÓN PARA ESCRITORES

SINJANIA

Norman Mailer advirtió: «El escritor joven tiende a buscar palabras más que ritmo».

En efecto, cuando el escritor principiante empieza a preocuparse por el lenguaje lo hace prestándole especial atención a las palabras. La adecuada elección de estas y los efectos que es posible conseguir combinándolas con acierto son sin duda aspectos importantes a la hora de escribir textos con calidad literaria, como veremos en los módulos siguientes. Pero el ritmo es también un elemento importante del texto.

Bien usado, el ritmo permite subrayar partes del texto. Puede adaptarse al sentido de lo narrado, imprimiendo una sensación de lentitud o de agilidad en función de lo descrito o de la sensación que se busque provocar en el lector. Y puede imprimir cadencias o crear efectos sonoros que hagan deslizarse al lector por las páginas, a través de oraciones y palabras y, sobre todo, deleitarse con los logros estéticos del texto.

En el módulo anterior vimos algunos de los recursos de los que puede servirse el escritor para trabajar el ritmo. Repasamos las distintas anisocronías, elementos imprescindibles para crear ese ritmo global del texto que tiene que ver con la relación entre el tiempo del relato y el tiempo de la historia. Y estudiamos igualmente diversas maneras de trabajar el ritmo específico del texto, aquel que afecta a sus partes concretas. Vimos que jugar con la longitud de párrafos, oraciones y palabras permite crear ritmos, así como también el tipo de palabras que se elijan: verbos, adjetivos, adverbios... También repasamos algunas figuras de estilo que posibilitan la creación de cadencias y sonos, llegando incluso a darle un sonido determinado al texto para representar lo descrito, como cuando las aliteraciones crean armonías imitativas.

Pero además hay toda una panoplia de figuras retóricas que pueden usarse para crear y subrayar determinados efectos rítmicos. De ellas nos ocuparemos en este módulo.

De nuevo, repasaremos estas figuras según la ordenación propuesta por Kurt Spang en su obra *Persuasión. Fundamentos de retórica*. Recordemos que Spang divide los recursos estilísticos en seis categorías: figuras de posición, figuras de repetición, figuras de amplificación, figuras de omisión, figuras de apelación y tropos.

Una vez más, este repaso tiene un ánimo más ejemplificador que exhaustivo. La intención es conocer los más interesantes de estos recursos desde la perspectiva del ritmo, estudiando algunos ejemplos que nos ayuden a ver su comportamiento dentro del texto. Algunas de estas figuras las hemos estudiado ya, pero ahora lo haremos atendiendo al modo en que permiten incorporar ritmos a la obra; la idea con la que debemos quedarnos es que cada figura retórica puede tener diferentes aplicaciones.

Comenzaremos hablando de las figuras de posición.

8.1 Figuras de posición

Las figuras de posición son aquellas que trabajan con el orden de los elementos de la oración, ya sea porque lo altera, ya sea porque lo repite.

Entre las figuras de posición, las que más pueden contribuir a crear efectos rítmicos son el paralelismo y la especularidad. Hablamos ya de ambas en el módulo 6, pero repasemos igualmente sus características.

8.1.1 Paralelismo

El paralelismo, como ya sabemos, consiste en crear una distribución simétrica de ciertos elementos de la oración, que se repiten dos o más veces a lo largo de ella; también pueden repetirse dos o más oraciones completas que tengan una estructura semejante y cuyos elementos se encuentren aproximadamente en el mismo lugar.

Debido a esa distribución simétrica y a la repetición de elementos se produce un efecto rítmico fácilmente identificable por el lector.

Veamos un ejemplo de paralelismo muy evidente. Está tomado, una vez más, de *Señas de identidad*, de Juan Goytisolo:

Como si una y otra acabaran de descubrir el amor, como si una y otra acabaran de inventar el amor.

El paralelismo en esta frase resulta obvio. La estructura de la frase se repite y, de hecho, se repiten también sus palabras; solo cambia una, el verbo: descubrir/inventar. La repetición exacta de la estructura y de las palabras le da a esta oración una clara musicalidad: podrían ser los versos de un poema o de una canción.

Repasemos ahora un ejemplo menos evidente, también de *Señas de identidad*:

Tierra pobre aún, y profanada; exhausta y compartida; vieja de siglos, y todavía huérfana.

En esta oración podemos apreciar tres elementos que responden a esa simetría propia del paralelismo, se identifican con facilidad porque están separados por punto y coma (;). Tenemos un sustantivo (*tierra*) que comparten los tres elementos; es decir, en esta oración hay también un zeugma. Tras el sustantivo, se repiten tres veces dos pares de adjetivos separados por la conjunción *y*: *pobre y profanada, exhausta y compartida, vieja de siglos y huérfana*. Además, tanto el primer elemento como el tercero son más largos, porque incorporan adverbios (*aún, todavía*) y, al extenderse las frases, el autor ha optado por colocar una coma antes de la conjunción. De ese modo se crea un ritmo fácilmente apreciable: prueba a leer la frase en voz alta y lo comprobarás.

Este puede ser un buen momento para recordar que, si bien la puntuación puede marcar pausas en el texto (que podemos aprovechar para tomar aliento si leemos en voz alta), nunca se debe puntuar un texto según las pausas de la respiración.

La creencia de que los signos de puntuación marcan las pausas en las que el lector tomará aire está, desafortunadamente, muy extendida. Y es causa, por tanto, de muchas puntuaciones incorrectas que no solo atentan contra la norma, sino que contribuyen a volver confuso el texto, disminuir su coherencia e introducir ambigüedades que dificultarán al lector su comprensión.

Tal como se establece en la edición vigente de la ortografía académica, la puntuación forma parte de la escritura, no de la oralidad. No hay una relación exacta entre la manera en que articulamos el lenguaje cuando hablamos y cómo dicha articulación quedaría expresada por escrito. Al escribir, debemos ceñirnos siempre a las normas de puntuación.

Sin embargo, es indudable que los signos de puntuación marcan pausas en el texto; más breves —como la coma (,) o los dos puntos (:)—, más extensas, como el punto seguido y el punto y aparte (.), o intermedias, como el punto y coma (;). De manera que esas pausas, como venimos viendo, contribuyen a crear ritmos.

El ejemplo de paralelismo que acabamos de ver es una buena muestra de cómo los signos de puntuación, en este caso las comas y los puntos y coma, articulan la oración. Los tres puntos y coma separan los tres miembros de la oración, y las dos comas situadas a la mitad de su primer y tercer miembro, al marcar pequeñas pausas, crean el efecto rítmico que podemos percibir en la frase.

8.1.2 Bimembración, trimembración y plurimembración

Las bimembraciones, trimembraciones y plurimembraciones son variedades del paralelismo. En ellas se repite una misma estructura sintáctica dos, tres o más veces. Pueden repetirse palabras, conjuntos de palabras u oraciones enteras. Estas figuras a menudo se amalgaman con otras: enumeraciones, asíndeton, concatenaciones, etc.

Veamos algunos ejemplos.

El primero es un ejemplo de bimembración tomado de la obra *Y eso fue lo que pasó*, de Natalia Ginzburg: «Del interior del chal salían sus puñitos cerrados, rojos y fríos, y su pequeña cabeza húmeda y desnuda». En esa oración nos encontramos dos bimembraciones. La primera se compone del duplo puñitos-cabeza, la segunda la componen los pares de adjetivos que acompañan respectivamente a cada elemento de esa primera bimembración: puñitos rojos y fríos, cabeza húmeda y desnuda.

De la misma obra y autora es este otro fragmento:

Poco después sonó la campana de la puerta. *Le di al botón* que abre la puerta y *escuché los pasos* por las escaleras. Se oían en la grava del jardín. Tenía las manos *frías y sudadas*. *Apreté los dientes y tragué saliva*. Entró Giovanna y nos sentamos en el salón la una frente a la otra.

Natalia Ginzburg, *Y eso fue lo que pasó*

En él podemos distinguir varias bimembraciones: «le di al botón» y «escuché los pasos»; «frías y sudadas»; «apreté los dientes y tragué saliva»; «entró Giovanna y nos sentamos». Sobre todo, el hecho de que las acciones se consignent de dos en dos le confiere a la secuencia una cadencia rítmica, un ritmo como de dos por cuatro.

También Juan Goytisolo usa a menudo las bimembraciones en *Señas de identidad*. Como en «Se sentía mecido y arrullado, penetrado y poseído», donde podemos distinguir dos bimembraciones formadas por adjetivos: «mecido y arrullado», «penetrado y poseído»; y, al tiempo, una tercera bimembración en la estructura general de la frase formada precisamente por esas dos parejas. Lo mismo sucede con la bimembración «Su presencia saludable y diáfana, vegetal y reparadora».

Las bimembraciones puede afectar a adjetivos, como en «un *último y desesperado* intento» o en «venas *hinchadas y azules*». A nombres, como en «una rápida serie de *gestos y ademanes*» o en «dos señoras con *misal y mantilla*». A adverbios, como en «*pura y simplemente* inadmisible» o en «*vomitó larga y espaciosamente*». O a verbos, como en «*derribando* sillas y *arrojando* puñados de prospectos» o en «los asistentes *gritaban y discutían*».

En las plurimembraciones las palabras, grupos de palabras u oraciones enteras se repiten un número mayor de tres veces (de cuatro en adelante).

Como en este ejemplo, escogido de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*, de Rafael Sánchez Ferlosio: «Los gatos, las arañas, las carcomas, las hormigas huyeron», en el que se puede apreciar la repetición de cuatro sustantivos.

8. Recursos de estilo para trabajar el ritmo

En este otro, también de *Alfanhuí*, vemos una plurimembración de cuatro adjetivos: «Medina del Campo tiene cuatro sayas: una gris, una blanca, una verde y una de oro».

Hemos dejado en último lugar el repaso por las trimembraciones o triadas, porque su uso es tan habitual como efectivo. Quizá el ritmo que marca la repetición de tres elementos es más claramente perceptible que los demás, por eso las trimembraciones se usan a menudo. Veamos algunas.

Comencemos por varios ejemplos tomados de la novela *Apegos feroces*, de Vivian Gornick. Como esta:

No podía descifrar el mensaje, pero golpeó con fuerza contra la luz de mis ojos, la alegría de mi pecho y la energía que recorría mis brazos y piernas.

En ella se repite tres veces una estructura (luz de mis ojos, alegría de mi pecho), aunque con una ligera modificación en el último miembro. Repara que el último miembro está cerrado por una bimetración: brazos y piernas.

En este otro ejemplo, se acumulan varias figuras. El paréntesis, que ya conoces y una enumeración —hablaremos de ellas enseguida— de tres miembros que forma, por tanto, una triada:

Lo más probable es que les permitiese regalarle cosas (un abrigo para el invierno, una bolsa de la compra llena, una excursión a la costa), pero Nettie no lo hacía por dinero.

Aquí hay una trimembración formada por tres adjetivos: «La consideraban provocativa, sugerente y tentadora».

Examinemos esta otra oración, claro ejemplo de ritmo, tomado de *El ruedo ibérico*, de Ramón María del Valle-Inclán:

Falso, casquivano, timorato, repartía, como caramelos, palmadas, agasajos y zalemas.

Valle-Inclán usa una trimembración de tres adjetivos al inicio de la frase, que suenan como tres golpes rítmicos. Y la cierra con otra trimembración, esta vez de tres sustantivos, que repiten ese rítmico golpeteo.

Si te fijas, el ejemplo de *Señas de identidad* que hemos usado antes para hablar del paralelismo es también una trimembración. Los tres puntos y comas señalan a la perfección cada uno de sus tres miembros.

Tierra pobre aún, y profanada; exhausta y compartida; vieja de siglos, y todavía huérfana.

Veamos un último ejemplo, igualmente de *Señas de identidad*.

La madre campesina vestida de negro, con su pañuelo basto sobre la cabeza, su gabán rústico, sus humildes zapatillas de andar por casa; la hija con el abrigo de falso astracán, los zapatos italianos de línea elegante, la pañoleta de seda en torno al cuello.

Tenemos dos estructuras de tres miembros: *la madre con su pañuelo, su gabán, sus zapatillas* y *la hija con el abrigo, los zapatos, la pañoleta*. No cuesta distinguir el paralelismo que se crea además entre ambas estructuras y el ritmo que recorre este breve fragmento.

8.1.3 Especularidad

En la especularidad los elementos de la oración se disponen en forma de espejo (de ahí su nombre). Es como si un espejo se situara en medio de la oración, de manera que su segunda parte no es sino un reflejo de la primera; así, el primer elemento de la primera parte aparece el último de la segunda, como en el fondo de un espejo aparece reflejado lo que también está al fondo de la habitación.

A la especularidad también se la conoce como quiasmo y es un tipo de paralelismo. Como en ella se suele repetir un elemento, es esa repetición la que da una impresión de ritmo.

Como en este ejemplo, que ya conocemos, de *La flecha del tiempo*, de Martin Amis: «Allí estaba y no estaba allí». Analizamos esta frase para explicar la antítesis, la contraposición de dos ideas opuestas (en este caso, estar y no estar). Pero además de una antítesis, también es un quiasmo: *allí estaba /estaba allí*; podemos decir que el espejo está situado justo sobre las palabras «y no».

Encontramos otro ejemplo de especularidad en este fragmento de *Los embajadores*, de Henry James:

Recordaba antiguos fantasmas de experiencias, viejos trabajos, *viejos desengaños e insatisfacciones viejas*, viejas recuperaciones con las correspondientes reincidencias, viejas calenturas con los correspondientes escalofríos, interrumpidos momentos de buena fe y otros de duda empero saludable; aventuras, en su mayor parte, de la calaña calificada de aleccionadora.

En este fragmento se dan, como sin duda has distinguido, dos paralelismos: *viejos trabajos, viejos desengaños*, por un lado, y *viejas recuperaciones con las correspondientes reincidencias, viejas calenturas con los correspondientes escalofríos*, por otro. Pero entre ellos se cuela un quiasmo: *viejos desengaños e insatisfacciones viejas*.

Este quiasmo, además, sirve para articular el paso de un paralelismo al siguiente, que tiene una estructura distinta.

En este caso, la repetición de las estructuras, propiciada por el paralelismo, y el quiasmo que actúa de pasarela entre ellas logran ralentizar el ritmo, que se vuelve pesado, casi diríamos que machacón, para subrayar la idea de la sabiduría adquirida a fuerza de reiterar experiencias.

8.2 Figuras de repetición

Al repasar las figuras de posición hemos insistido en que a menudo es la repetición de elementos la que contribuye en ellas a transmitir una impresión de ritmo. No puede extrañarnos entonces que las figuras de repetición tengan una gran efectividad a la hora de construir efectos rítmicos, puesto que, como su nombre indica, estas figuras son aquellas en las que se repiten determinados elementos de la oración.

Conozcamos algunas.

8.2.1 Anadiplosis y concatenación

La anadiplosis consiste en la repetición de la última palabra de una frase o de una oración al comienzo de la siguiente frase u oración. Como en la frase «Ayer me dijiste que hoy, hoy me dices que mañana».

Cuando se dan varias anadiplosis seguidas, se denomina concatenación. Como en este ejemplo tomado de *Apegos feroces*, de Vivian Gornick, en el que se repiten las palabras *temblor* y *sacudida*:

El estremecimiento se convierte en un *temblor* y el *temblor* en una *sacudida*. La *sacudida* me pone bruscamente en contacto con algo que hay cerca.

O en este otro de *Señas de identidad*:

Podía considerar gozosamente el destierro como una *cárcel*, la *cárcel* como el camino de la *libertad*, la *libertad* como sola meta del hombre.

En ambas frases vemos como la repetición de palabras (*temblor y sacudida, cárcel y libertad*) encadenan las frases y le confieren al texto una impresión de fluidez, marcada rítmicamente por la reiteración de las palabras.

Repara, igualmente, en el ejemplo de *Señas de identidad*, en el uso de una antítesis que contrapone las ideas de cárcel y libertad. Mientras que en el de *Apegos feroces* hay una gradación, se pasa del movimiento ligero del temblor al más enérgico de la sacudida. Comprobamos una vez más que una buena narración no solo acumula en sus párrafos innúmeras figuras retóricas, sino que estas además se mezclan y superponen.

Veamos un último ejemplo de concatenación tomado de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*:

Luego corrieron más lejos, pasaron el cauce, llegaron al *molino*, del *molino* a otra *colina*, de la *colina* a otro bosquecillo.

En él se puede apreciar que la concatenación es también un recurso útil cuando se quiere imprimir un ritmo vivo a la narración, para crear un efecto de avance y movimiento.

8.2.2 Anáfora, epífora y complexión

La anáfora, la epífora y la complexión son figuras que se basan en la repetición de una palabra según esta vaya colocada al comienzo de una unidad sintáctica, al final de esta o al principio y al final.

La anáfora propone la repetición de una o varias palabras al comienzo de varias frases consecutivas. Por lo general se repiten la palabra exacta, pero también puede haber alguna variación.

El fragmento de Henry James que hemos visto anteriormente es un ejemplo de anáfora, con su repetición de las palabras *viejos* y *viejas* y de la fórmula *con las correspondientes*.

8. Recursos de estilo para trabajar el ritmo

Recordaba antiguos fantasmas de experiencias, *viejos* trabajos, *viejos* desengaños e insatisfacciones *viejas*, *viejas* recuperaciones *con las correspondientes* reincidencias, *viejas* calenturas *con los correspondientes* escalofríos, interrumpidos momentos de buena fe y otros de duda empero saludable; aventuras, en su mayor parte, de la calaña calificada de aleccionadora.

Veamos otro ejemplo, este más breve, tomado una vez más de *Señas de identidad*: «Probaban *su* fuerza, *su* suerte, *su* destreza, *su* puntería». En él se repite al comienzo de cada elemento el adjetivo posesivo *su*. Y esa iteración crea a su vez un paralelismo entre los tres miembros que repiten la estructura adjetivo posesivo + nombre.

Los párrafos en los que se emplea esta figura retórica adquieren mayor sonoridad y ritmo. Al tiempo, la repetición de palabras al principio de varios enunciados es un procedimiento de gran utilidad para obtener una impresión de insistencia que puede realzar una idea determinada.

Pero la anáfora puede usarse justo para lo contrario: resaltar la idea que no se repite. Como en esta frase tomada de *La familia de León Roch*, de Benito Pérez Galdós: «*Mucho* banquero, *mucho* diputado, algún ministro». En ella, la ruptura de la anáfora conduce la atención justamente sobre el *algún* que acompaña a *ministro*. Es como si un ritmo al que el oído se ha acostumbrado se interrumpiera de golpe y fuera el silencio lo que llamara la atención.

En la epífora también se repite una palabra, pero, al contrario que en la anáfora, la palabra que se repite viene colocada al final de una serie consecutiva de frases.

Como en este par de ejemplos tomados de *El profesor Unrat*, de Heinrich Mann:

Apremiaba al empapelador recordándole que se trataba ni más ni menos que *de la artista Fröhlich*. Amenazaba al ebanista con el descontento *de la artista Fröhlich*, recordaba en la tienda de porcelana y en la de lencería el gusto exquisito *de la artista Fröhlich*.

En este primer ejemplo se mezcla la clara epífora que repite al final de cada frase las palabras *la señorita Fröhlich*, con el paralelismo en el comienzo de las dos primeras frases —apremiaba al empapelador, amenazaba al ebanista— cuya estructura se repite.

Mientras que en este segundo ejemplo encontramos la repetición del vocativo *Lohmann*:

Ya no tiene usted nada que hacer en el cuartucho de la Fröhlich,
Lohmann. No ha obtenido usted los favores de la artista Fröhlich,
Lohmann. Así que ya puede volver a sus penates, *Lohmann*.

Como en el caso de la anáfora, también la epífora, con sus repeticiones, sirve para aportar ritmo y sonoridad, además de dar la oportunidad de insistir en una idea que se quiera resaltar.

Por su parte, la complexión es la reunión de una anáfora y una epífora, de manera que se repiten palabras (una o varias) al comienzo y al final de distintas unidades sintácticas.

Como en este ejemplo de Antonio de Guevara, tomado de su obra *Reloj de príncipes*:

Acordar se deberían las princesas y grandes señoras que *si ellas son mujeres también lo fueron aquellas, y si ellas flacas también lo fueron aquellas, si ellas son casadas también lo fueron aquellas, si ellas son delicadas también lo fueron aquellas, y si ellas son regaladas también lo fueron aquellas.*

8.2.3 Duplicación y diácope

La duplicación consiste en la repetición exacta de una palabra o un grupo de palabras en una oración. Esa repetición puede situarse al comienzo, al final o en el interior de la frase. Suele tratarse de una repetición simple (la palabra repetida dos veces), pero también pueden darse iteraciones triples o cuádruples.

Como en este ejemplo tomado de *El ruedo ibérico*, de Valle-Inclán: «¡Jui! ¡Jui! ¡Jui!... ¡No es nada el lío que ustedes me traen!», en el que se repite tres veces la interjección *jui!*

También la usa Elizabeth von Armin en su novela *Expiación*: «*Rostros, rostros, rostros*; agolpándose tan cerca para ver su vergüenza. ¿O aquello era —Milly respiró hondo— su salvación?». En ella el narrador repite la palabra *rostros* como un modo de expresar la vergüenza que siente Milly por el hecho de que varias personas la estén mirando en lo que parece un momento de humillación. La repetición de *rostros* no solo subraya la incomodidad, sino que crea un efecto rítmico.

Veamos un ejemplo más, tomado de *La flecha del tiempo*, de Martin Amis: «¿Qué más había por allí? Coches, por descontado. Por descontado, coches. Coches, coches, coches, hasta donde la vista alcanzaba». La oración final de este pequeño fragmento es una clara duplicación, en la que se repite tres veces la palabra *coches*.

Pero antes de ella, tenemos otras dos figuras de estilo. Una pregunta retórica: «¿Qué más había por allí?». Y un quiasmo (especularidad): «Coches, por descontado. Por descontado, coches». Un nuevo ejemplo de cómo en el texto literario se acumulan las figuras; es esa acumulación, en gran medida, la que hace que el lenguaje se desvíe de su uso cotidiano y le conceda esa especial expresividad que es, justamente, la que lo vuelve literario.

Por su parte, la diácope es una figura muy semejante a la duplicación. Consiste igualmente en la repetición de dos o más palabras, pero en esta ocasión las palabras repetidas están separadas por un elemento sintáctico breve, como conjunciones o preposiciones.

Como en este párrafo de *Seda*, de Alejandro Baricco, que ya conocemos:

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

tras metro, acercándose, lenta pero implacablemente, llevado por aquel sonido, que se hacía cada vez más fuerte, intolerablemente fuerte, cada vez más cerca, tan cerca que podía rozarlo, un dorado estruendo, justo delante de él, ahora sí, exactamente delante de él —en aquel momento— aquella mujer —delante de él.

En este breve fragmento, Baricco usa la diácope en tres ocasiones: *poco a poco, paso a paso, metro tras metro*. La repetición logra aquí ralentizar el ritmo y transmitir al lector la sensación del tiempo que se alarga durante una tensa espera.

Veamos un ejemplo más, muy sencillo, tomado de *Expiación*, de Elizabeth von Armin: «*Mal, mal, todo mal, ya lo sabían, se decían algunos de ellos al tiempo que se enjugaban la frente; pero era la personalidad de Edith la que los empujaba a ello*». Una vez más, la repetición de la palabra *mal* y su variación *todo mal* aporta ritmo al conjunto, creando una especie de sonoro golpeteo (que remacha una idea).

De nuevo, duplicación y diácope son útiles tanto para crear un efecto rítmico como para subrayar una idea.

8.2.4 Polisíndeton y asíndeton

El polisíndeton consiste en el uso repetitivo, a lo largo de una frase, de una misma conjunción que coordina varios elementos. Por este medio se logra dar énfasis a lo enunciado, pero también crear efectos rítmicos.

Repasemos algunos ejemplos.

Así la usa Iris Murdoch en su novela *El mar, el mar*, donde repite la conjunción **y**:

Para mí es ayer. Desde entonces he estado viviendo con todo eso, reviviéndolo **y** recordándolo **y** repasándolo una **y** otra vez **y** preguntándome qué fue lo que anduvo mal **y** qué había sucedido contigo **y** dónde estarías.

Reparemos además en la repetición del grupo -ndolo de los tres gerundios que aparecen encadenados en la oración: reviviéndolo, recordándolo, repasándolo, que es a su vez una trimembración y una similitud que refuerza el ritmo de la frase.

François Mauriac utiliza también el polisíndeton en *Thérèse Desqueyroux*: «Percibía los seres **y** las cosas **y** su propio cuerpo e incluso su mente como un espejismo».

También lo hace Sánchez Ferlosio en *Industrias y andanzas de Alfanhui*: «**Y** la luz trabajaba continuamente **y** los líquidos subían a las hojas **y** volvían a bajar cargados de luz **y** las tinas no se vaciaban excepto la que tenía zumo de naranja, porque iba al laguito y la araña se lo bebía».

De la misma novela, un ejemplo con la conjunción **o**: «Se le alargaban las patas, **o** se le robustecían, **o** se le cubrían de pelo y el cuerpo se le volvía ovalado a veces, **o** cilíndrico como un queso, **o** se le arrugaba la piel».

El polisíndeton logra imprimir un ritmo rápido a la narración. Es como si las palabras cogieran carrerilla, por lo que su uso es aconsejable cuando se quiere resaltar la rapidez con la que sucede una serie de acciones.

Cuando se forma con las conjunciones **o** o **ni**, el polisíndeton refuerza la idea de una gran variedad de posibilidades o de restricciones.

Por su parte el asíndeton es, podría decirse, lo opuesto del polisíndeton y consiste en la omisión de conjunciones en aquellas frases coordinadas que habitualmente las llevarían. Al omitir las conjunciones se logra imprimir viveza y energía a la oración o al fragmento.

En el asíndeton normalmente se sustituyen las conjunciones del polisíndeton por comas (,). Convirtamos en asíndeton uno de los ejemplos de polisíndeton que acabamos de ver, el tomado de *Alfanhui*: «La luz trabajaba continuamente, los líquidos subían a las hojas, volvían a bajar cargados de luz, las tinas no se vaciaban».

Y veamos también un ejemplo real, tomado una vez más de *Señas de identidad*: «Las nodrizas, los niños, los novios, las fulanas podían dormir tranquilos». El asín-deton se distingue aquí sin duda porque falta la conjunción **y** que debería unir el último elemento de la enumeración a los anteriores; es decir, la frase debería ser: «Las nodrizas, los niños, los novios y las fulanas podían dormir tranquilos», pero Goytisolo prescinde de la última conjunción y crea un asín-deton, tal vez con la intención de subrayar la idea de que la enumeración de quienes pueden dormir tranquilos no termina ahí, que podría continuar nombrando grupos.

El asín-deton opera a menudo en combinación con figuras como la gradación, el paralelismo, la concatenación, etc.

8.3 Figuras de amplificación

Las figuras de amplificación tienen por objeto ampliar ideas, añadiendo matices y desarrollos más precisos. Sin embargo, algunas de ellas pueden contribuir además a crear efectos rítmicos, una cierta sonoridad en el texto; otras veces, lo que logran estas figuras es crear una pausa, ralentizando el ritmo y la narración hasta casi detenerla.

Vamos a repasarlas.

8.3.1 Enumeración

La enumeración consiste en la división de un tema en sus partes, las cuales se expresan con detalle. Justamente al detallar el tema es como se logra ese aspecto de ampliación, de extender y dilatar un tema dado.

En la enumeración los detalles del tema se presentan coordinados mediante asín-deton o polisín-deton: es decir, mediante comas (,) o conjunciones (y, o, ni).

8. Recursos de estilo para trabajar el ritmo

Las enumeraciones pueden ser breves, de tan solo unos pocos elementos, o extensas, acumulando gran cantidad de componentes. El uso de asíndeton o polisíndeton imprime ritmo a las enumeraciones, de manera que el texto denota cierta musicalidad, pero al tiempo, cuando la enumeración es larga, detiene el flujo de la narración, creando una pausa. De manera que una enumeración puede crear una pausa, pero rítmica.

Veamos algunos ejemplos de uso de esta figura.

Recurramos una vez más a *Señas de identidad*:

El paisaje industrial de la gare du Nord con sus elementos integrantes reunidos apostaba como en una minuciosa y detallada estación de juguete: *muelle, grúa, contáiner, cercha, vías, señales luminosas, puesto de guardagujas, arca de agua, pilón, cable transportador, placa giratoria, tinglados*; en tu nivel, a doscientos metros de distancia, el puente del boulevard de la Chapelle con su denso tráfico de *camiones, automóviles, motocicletas, triciclos*; y, sobre el andén central del mismo bulevar, en los lejos del cuadro, el metro aéreo, con sus vagones fantásticos e irreales recortados en un cielo aterido y ventoso, descolorido por un sol de nítida blancura.

En este párrafo, Juan Goytisolo usa dos enumeraciones para enumerar los elementos que componen la *gare du Nord* parisina y, casi enseguida, los vehículos que transitan por un puente. De este modo el autor imprime ritmo a su descripción del paisaje urbano y, al tiempo, lo fragmenta y descompone, creando una imagen singular.

Y vuelve a usar la enumeración en la página siguiente:

Atravesaste la plaza sorteando la vertiginosa circulación de los automóviles. *Puestos de tiro al blanco, ruedas de la fortuna, carromatos de adivinatoras, tenderetes de golosinas, montañas rusas, tiouvivos, barcas* imantaban un público elemental y ruidoso que se apiñaba alrededor de quienes probaban su fuerza, su suerte, su destreza, su puntería.

Juan Goytisolo, *Señas de identidad*

No es de extrañar que Goytisolo use la enumeración en dos páginas consecutivas. En realidad, la usa sin cesar a lo largo de toda su novela (como tantos otros autores). Y es que la enumeración es uno de los recursos favoritos de la narrativa moderna. Así lo explica David Lodge en *El arte de la ficción*, quien considera que la enumeración tiene un gran «potencial expresivo».

A primera vista un mero catálogo de objetos intrascendentes parecería fuera de lugar en una narración basada en unos personajes y un argumento. Pero la prosa de ficción es maravillosamente omnívora, capaz de asimilar discursos no ficticios de todo tipo: cartas, diarios, declaraciones, incluso listas... y adaptarlos a sus propios fines.

David Lodge señala así la evidencia de que una narración es más que «unos personajes y un argumento»; es, sobre todo, lenguaje, y está empapada del deseo del autor de jugar con él. Por eso los buenos escritores toman cualquier recurso que puedan adaptar «a sus propios fines». No está de más señalar que el propio Lodge acaba por incorporar una enumeración en su reflexión sobre esta figura: «cartas, diarios, declaraciones, incluso listas».

También Georges Perec medita sobre la enumeración en su obra *Pensar/Clasificar* y, al hacerlo, enumera:

En toda enumeración hay dos tentaciones contradictorias; la primera consiste en el afán de incluirlo TODO; la segunda, en el de olvidar algo. [...] Hay algo de exultante y de aterrador a la vez en la idea de que nada en el mundo sea tan único como para no poder entrar en una lista. Podemos enumerarlo todo: las ediciones de Tasso, las islas de la costa atlántica, los ingredientes necesarios para hacer una tarta de peras, los sustantivos masculinos con plural femenino, los finalistas de Wimbledon.

En los ejemplos que hemos visto los elementos que componen la enumeración están compuestos por una única palabra. A menudo las enumeraciones se componen así, como listas de nombres o de adjetivos. Pero sus elementos pueden ser también más extensos y llegar a formar frases.

Como en este ejemplo tomado de *Bomarzo*, novela de Manuel Mujica Lainez en el que se enumeran largamente las disposiciones que se han de tomar para la recepción dada en honor de la prometida del narrador-protagonista:

Sí, había que pensar en mil cosas: en la ubicación adecuada de cinco cardenales; en el alimento especial de los halcones del duque de Mantua, que no se trasladaba sin ellos; en no colocar a los escuderos de los Orsini cerca de los de los Colonna; en que Leonardo Emo estuviera al alcance de Valerio Orsini, sin que eso implicara una ofensa para la gente de la familia de Oliverotto de Fermo, a la cual pertenecía su mujer; en no agraviar al quisquilloso Benvenuto, ni menos al acerado Aretino; en hallar la manera de que Hipólito de Médicis pudiera verse privadamente con Julia Gonzaga, su ilustre amor platónico, dentro de un castillo sembrado de ojos acechantes; en que funcionaran las fuentes y no fallaran los fuegos de artificio; en que Pier Luigi Farnese no bebiera demasiado ni se desmandara con los jóvenes pajes; en que los Orsini más viejos que yo y más acaudalados (principalmente los de la rama arrolladora de Bracciano) se sintieran cómodos en mis tierras, como si no hubieran abandonado las suyas, pero sin olvidar que yo era el amo allí; en distribuir sabiamente a los músicos escondidos; en que mi abuela y el cardenal Franciotto estuvieran siempre por encima de todos los demás, por grandes que éstos fuesen; en que mi suegro no pusiera inconvenientes cuando el asunto de la dote, porque no ignoraba yo cómo le había ido a mi padre con mi abuelo, al enfrentar una situación semejante; en que las cocinas recién acondicionadas respondieran al esfuerzo enorme que se les exigiría; en las ironías de la marquesa Isabel de Mantua, la mujer más cortejada de Europa; en la vanidad de su hijo Hércules; en su nuera, la duquesa Margarita, que procedía de la sangre de los Paleólogos, lo cual eran palabras mayores, pero que no debía impresionarme, porque yo descendía de Caio Flavio Orso; en mí —¡Dios mío, en mí, en Vicino Orsini!—, en los pliegues del manto que colgaría de mi pobre espalda... Mil cosas complejas, contradictorias, que se vinculaban con el servicio de Dios, pues por lo menos treinta clérigos, príncipes de la Iglesia y capellanes tendrían que rezar en Bomarzo sus misas diarias, y con la frivolidad del mundo, ya que cada uno de los invitados se juzgaba un ser excepcional y requería excepcionales miramientos,

debían ser tenidos en cuenta al organizar aquel laberinto de etiqueta cortesana, enredado de formulismos, y al empeñarse porque las tribus recelosas no cayeran en las eternas discusiones brutales provocadas por los turbulentos Orsini.

La enumeración es un recurso útil para disponer datos de una manera interesante, a menudo rítmica. Puede emplearse en las descripciones, como en los ejemplos de *Señas de identidad* que hemos visto, o para darle agilidad a un párrafo expositivo, como en el ejemplo de *Bomarzo*. Pero también puede usarse por juego, como una manera lúdica de disponer el texto que busca divertir tanto al autor como al lector. Como hace James Joyce a lo largo de su *Ulises*, incluido este fragmento:

Y con el sonido de la campanilla de la consagración, precedidos por un cruciferario con acólitos, turibulanos, portadores de navetas, lectores, ostiarios, diáconos y subdiaconos, la santa procesión avanzó de abates mitrados y priores y guardianes y monjes y frailes: los monjes de Benito de Spoleto, cartujos y camaldulenses, cistercienses y olivetenses, oratorios y valombrosianos, y los frailes de Agustín, briguitinos, premonstratenses, servitas, trinitarios, y los hijos de Pedro Nolasco: y además del Monte Carmelo los hijos de Elías el profeta encabezados por el Obispo Alberto y por Teresa de Ávila, calzados y descalzos: y frailes, marrones y grises, los hijos del pobre Francisco, capuchinos, cordeleros, mínimos y observantes y las hijas de Clara: y los hijos de Domingo, los frailes predicadores, y los hijos de Vicente: y los monjes de San Wolstano: y los hijos de Ignacio: y la congregación de los hermanos cristianos encabezados por el reverendo hermano Edmundo Ignacio Rice. Y detrás seguían todos los santos y mártires, vírgenes y confesores: San Quirico y San Isidro Labrador y Santiago el Menor y San Focas de Sinopia y San Julián Hospitalario y San Félix de Cantalejo y San Simón Estilita y San Esteban Protomártir y San Juan de Dios y San Ferreolo y San Lugardo y San Teodoto y San Vulmaro y San Ricardo y San Vicente de Paúl y San Martín de Todi y San Martín de Tours y San Alfredo y San José y San Dionisio y San Cornelio y San Leopoldo y San Bernardo y San Terencio y San Eduardo y San Owen Caniculus y San Anónimo y San Epónimo y San Pseudónimo y San Homónimo y San Parónimo y San Sinónimo y San Lorenzo O'Toole y Santiago de

Dingle y Compostela y San Columcilo y San Columba y San Celes-
tino y San Colomano y San Kevin y San Brendano y San Frigidiano
y San Senano y San Fachanan y San Colombo y San Galo y San
Fursa y San Fintano y San Fiacro y San Juan Nepomuceno y Santo
Tomás de Aquino y San Ivo de Bretaña y San Michán y San Germán
José y los tres patronos de la santa juventud San Luis Gonzaga y
San Estanislao de Kostka y San Juan Berchmans y los santos Ger-
vasio, Servasio y Bonifacio y Santa Brida y San Ciarán y San Canico
de Kilkenny y San Jarlath de Tuam y San Finbarr y San Pappin de
Ballymun y el Hermano Luis Pacífico y el Hermano Alosio Belicoso
y las santas Rosa de Lima y de Viterbo y Santa Marta de Betania y
Santa María Egipcíaca y Santa Lucía y Santa Brígida y Santa Atracta
y Santa Dymrna y Santa Ita y Santa Manon Calpense y la Beata Sor
Teresa del Niño Jesús y Santa Bárbara y Santa Escolástica y Santa
Úrsula con sus once mil vírgenes. Y todas iban con nimbos y coro-
nas y glorias portando palmas y arpas y espadas y coronas de olivo,
con túnicas en las que estaban bordados los sagrados símbolos de
sus eficacias, tinteros, flechas, hogazas, jarrones, grilletes, hachas,
árboles, puentes, bebés en bañeras, conchas, burchacas, tijeras de
esquilar, llaves, dragones, azucenas, postas zorreras, barbas, guar-
rros, lámparas, fuelles, colmenas, cucharones, estrellas, serpientes,
yunques, cajas de unguento, campanas, muletas, fórceps, cuernos
de venado, botas de agua, halcones, piedras de molino, ojos en
un plato, velas de cera, asperges, unicornios. Y según caminaban
por la Columna de Nelson, Henry Street, Mary Street, Capel Street,
Little Britain Street salmodiando el introito *in Epiphania Domini* que
empieza *Surge, dluminare* y más tarde muy dulcemente el gradual
Omnes que dice de *Saba venient* hicieron diversos prodigios tales
como expulsión de demonios, resurrección de muertos, multiplica-
ción de peces, curación de tullidos y ciegos, hallazgo de objetos
varios que se habían perdido, explicación y cumplimiento de las
escrituras, bendiciones y profecías. Por último, bajo un palio de
tela en oro llegó el reverendo Padre O'Flynn asistido por Malachi y
Patrick. Y cuando los reverendos padres hubieron llegado al lugar
fijado, la casa de Bemard Kieman y Cía., S. A., Litde Britain Street,
8, 9 y 10, consignatarios de ultramarinos al por mayor, exportado-
res de vino y brandy, con licencia para la venta de cerveza, vino
y licores para su consumición en el establecimiento, el celebrante

bendijo la casa e incensó las ventanas en maineles y contrafuertes y bóvedas y las aristas y los capiteles y los frontones y las cornisas y los arcos angrelados y las agujas y las cúpulas y asperjó los dinteles del edificio con agua bendita y rogó a Dios que bendijera aquella casa como El bendijo la casa de Abraham e Isaac y Jacob y que los ángeles de Su luz habitaran en ella. Y al entrar bendijo las viandas y bebidas y la congregación de todos los bienaventurados contestó a sus oraciones.

En este fragmento se acumulan las enumeraciones. Primero se listan, como un asíndeton, los miembros de la procesión (acólitos, turibulanos, portadores de navetas, etc.) y tras ellos se enumeran, en un largo polisíndeton, «todos los santos y mártires, vírgenes y confesores». Entre ellos, quizá para comprobar si el lector está atento, el narrador incluye algunos santos de pega: «San Anónimo y San Epónimo y San Pseudónimo y San Homónimo y San Parónimo y San Sinónimo». Entonces, de nuevo bajo la forma de un asíndeton, se enumeran los símbolos sagrados de esos santos: tinteros, flechas, hogazas, etc.; los prodigios que realizaron dichos santos: expulsión de demonios, resurrección de muertos, multiplicación de peces...; y los elementos arquitectónicos de la casa que se bendice, esta vez enumerados en polisíndeton: «las ventanas en maineles y contrafuertes y bóvedas y las aristas y los capiteles».

El ejemplo de enumeración tomado de Joyce nos sirve para hablar de una tipología de esta figura: la enumeración caótica. En la enumeración caótica, como su propio nombre indica, la acumulación de elementos es heterogénea y miscelánea. A menudo no hay una relación específica entre los elementos que se enumeran. Como en la de Joyce:

Y todas iban con nimbos y coronas y glorias portando palmas y arpas y espadas y coronas de olivo, con túnicas en las que estaban bordados los sagrados símbolos de sus eficacias, tinteros, flechas, hogazas, jarrones, grilletes, hachas, árboles, puentes, bebés en bañeras, conchas, burchacas, tijeras de esquilar, llaves, dragones, azucenas, postas zorreras, barbas, guarros, lámparas, fuelles, colmenas, cucharones, estrellas, serpientes, yunques, cajas de ungüento, campanas, muletas, fórceps, cuernos de venado, botas de agua, halcones, piedras de molino, ojos en un plato, velas de cera, asperges, unicornios.

También Belén Gopegui recurre a la enumeración caótica en *La escala de los mapas*:

Todo está comunicado. Telegramas, conferencias, cartas, una postal dándome noticia de tu paradero. Grifos, armarios, espectros de luz, ondas de teléfonos inalámbricos, radios, kilociclos, voz de los enchufes, brisa de frecuencias.

La enumeración caótica sirve justamente para subrayar una idea de caos, confusión y desorden, ya sea externo o interno, en el ánimo del personaje o del narrador.

8.3.2 Distribución

La distribución, de la que ya hablamos en el módulo 6, presenta primero una serie de términos y a continuación su desarrollo o ampliación; ese desarrollo suele incluir una descripción más detallada de los conceptos previamente enumerados y en ocasiones juicios de valor sobre ellos.

Es decir, primero se enumeran una serie de elementos que a continuación vuelven a mencionarse, separados en esta ocasión por la ampliación (descripción o juicio) que sobre ellos se hace. La enumeración en forma de asíndeton o polisíndeton crea un pequeño efecto rítmico que se amplía después por la repetición de los elementos enumerados en primer lugar.

Como en este ejemplo de *Alfanhuí*:

Y vio que el polvillo estaba hecho de cuatro colores: *negro, verde, azul y oro*. Luego *cogió una seda y pasó el oro*, que era lo más fino; *en una tela de lino pasó el azul, en un harnero el verde y quedo el negro*.

De los cuatro polvillos usó el primero, que era *el de oro, para dorar picaportes*; con el segundo, que era *azul, se hizo un relojito de arena*; el tercero, que era *el verde, lo dio a su madre para teñir visillos*, y con *el negro, tinta, para aprender a escribir*.

En este fragmento se puede apreciar la enumeración de cuatro colores: negro, verde, azul y oro, que vuelven a mencionarse a continuación para explicar cómo Alfanhúí separó los colores unos de otros. Y la narración vuelve todavía una vez más sobre esos colores para explicar qué hizo el niño con cada uno de ellos.

8.4 Figuras de omisión

Entre las figuras de omisión, es decir, aquellas que buscan reducir la información proporcionada por el texto, hay una que puede contribuir a crear efectos rítmicos: la percursio.

8.4.1 Percursio

La percursio, como recordarás, consiste en una «suma sin detalle», es la enumeración resumida de una serie de conceptos que aluden a un tema común o guardan alguna relación entre sí. Funciona como el índice de una obra, donde se alude a conceptos complejos, pero sin detallarlos.

En cuanto opera como una enumeración y se sirve del asíndeton (la ausencia de conjunciones), la percursio crea los mismos efectos rítmicos que estas otras dos figuras. Por un lado, el pespunteo acompasado de las palabras u oraciones separadas por comas; por otro, el remanso del ritmo si la percursio es de cierta extensión.

Alessandro Baricco la usa con frecuencia al comienzo de los capítulos de *Seda*, en varios de los cuales repite el siguiente fragmento:

Era 1861. Flaubert estaba acabando *Salammbô*, la luz eléctrica era todavía una hipótesis y Abraham Lincoln, al otro lado del océano, estaba combatiendo en una guerra cuyo final no vería.

Cada uno de los tres miembros de esta enumeración es una síntesis de un tema mucho más amplio. Se podría decir mucho más sobre los sucesos que acaecieron en el año 1861, sobre *Salambó*, la novela de Flaubert, sobre la invención de la luz eléctrica y sobre la guerra de secesión de los Estados Unidos.

Repara también en cómo la longitud de las frases, que se hace cada vez más extensa, contribuye a imprimir su ritmo al fragmento. La primera es muy breve: «Era 1861». La siguiente se extiende un poco más hasta alcanzar las cuatro palabras: «Flaubert estaba acabando *Salammô*». La siguiente es algo más larga aún, tiene siete palabras: «la luz eléctrica era todavía una hipótesis». Y la última alcanza las dieciséis palabras e incluye una subordinada: «Abraham Lincoln, al otro lado del océano, estaba combatiendo en una guerra cuyo final no vería».

8.5 Figuras de apelación

Las figuras de apelación, recordemos, son aquellas en las que el emisor del texto apela, se dirige al receptor de manera directa, como si esperase su respuesta.

Entre las figuras de apelación hemos estudiado ya un par de figuras que permiten imprimir cierta cadencia (más que un ritmo en sí) al texto. Se trata de las preguntas retóricas y de las exclamaciones.

8.5.1 Preguntas retóricas

Las preguntas retóricas consisten en interrogaciones insertas en el texto que no precisan de una respuesta porque la pregunta ya contiene implícitamente su contestación. De ese modo, bajo la apariencia de una pregunta, el narrador o un personaje expresa opiniones, juicios o sentimientos.

Cómo sucede en este ejemplo tomado de *Dientes blancos*, de Zadie Smith:

¿Acaso doscientos de los mejores intelectuales de la iglesia no habían pasado veinte años estudiando la Biblia y habían coincidido unánimemente en señalar esta fecha? ¿Acaso no habían leído entre líneas en el libro de Daniel, buscado el significado oculto en la Revelación e identificado acertadamente las guerras de Asia (Corea y Vietnam) como el período al que alude el ángel «de un tiempo, de tiempos y de la mitad de un tiempo»? Hortense estaba convencida de que éstas eran las verdaderas señales. Esos eran los últimos días.

Las preguntas retóricas, además, le confieren cierta cadencia al texto. Esto se debe a que en español la entonación (la cadencia que imprimimos a nuestra voz al hablar) permite distinguir distintos significados discursivos. Así, por ejemplo, las oraciones declarativas se caracterizan por una entonación descendente, mientras que las preguntas responden a una entonación ascendente.

Las preguntas retóricas insertas en el texto, en especial cuando se acumulan varias, le imprimen al texto esa entonación ascendente característica que resuena como una cadencia en nuestro oído interior. Lee en voz alta el fragmento de Zadie Smith y lo comprobarás.

8.5.2 Exclamación

La exclamación tiene por objeto expresar una fuerte emoción, un estado de ánimo alterado. Se caracteriza por el uso de signos de exclamación (!!).

Con la exclamación sucede como con la interrogación: por las particularidades de su entonación, le imprime una cierta cadencia al texto. Por un lado, a las frases marcadas por los signos de exclamación se les asigna un tono de voz más alto, más vigoroso. Pero, además, por lo general las oraciones exclamativas tienen una entonación descendente desde la última sílaba acentuada. En la frase «¡Qué frío hace!» el acento prosódico recae en el «qué» y desde ahí la entonación desciende.

Como a menudo (pero no siempre) las exclamaciones se inician con partículas como «qué», «cómo», «cuánto», que van siempre acentuadas, se repite un patrón en el que el acento prosódico recae sobre la primera palabra de la frase, desde donde tomará una entonación descendente.

Repasemos el siguiente párrafo, tomado de *Industrias y andanzas de Alfanhuí*:

¡Ah, si aquella ventana hubiera parecido de verdad! Hubiera llegado el toledano agudo y enlutado, con su cadena de oro en el chaleco, con su camisa blanca, su cuello abotonado y su sombrero galán.
¡Ah, si aquella ventana no hubiera tenido sombras contradictorias!

Dos exclamaciones abren y cierran el párrafo, resaltando sobre la oración que va entre ellas e imprimiendo una entonación y una cadencia particular al fragmento. Además, ambas comienzan con la interjección «ah» sobre la que recae un primer acento, que crea el efecto de dos golpes que abren cada exclamación.

Algo similar sucede con este otro ejemplo de *La flecha del tiempo*, de Martín Amis:

¡Qué abundancia de hierba, qué hermosos bosques!

Amis agrupa dos exclamaciones que comienzan por *qué*. De ese modo crea una clara anáfora, que también contribuye al ritmo. Y de nuevo el primer acento prosódico cae sobre esa primera palabra, creando un sutil efecto rítmico.