

Recursos de estilo y juegos literarios

SILVIA ADELA KOHAN

Guías + del escritor



Silvia Adela Kohan

Recursos de estilo y
juegos literarios

Cómo dar fuerza y brillo a tu escritura

ALBA

1. Entra y verás

Empleo mi vida en vagar por el camino mientras guardo las flores de las cuatro estaciones en mis pensamientos.

TAGAMI KIKUSHA

A partir de aquí entras en un territorio mágico. Te darás cuenta de que las *figuras de estilo* han jugado siempre un papel esencial en tu escritura y en tu vida, en el que no habías reparado. Es tu oportunidad de saber por qué recurrir a ellas como tus mejores ayudantes. El propósito no es usarlas como artificios, sino para poder decir lo que necesitas con naturalidad, como hacen los maestros.

En principio, cuando mi editora me propuso el tema, desfilaron por mi mente los áridos manuales existentes desde mis años de estudiante. Y puesto que ya tenía una experiencia previa similar con *Puntuación para escritores y no escritores* y *Gramática para escritores y no escritores*, que curiosamente son los más vendidos, recurrí al método de darle la vuelta y lo convertí en un tema placentero, ya verás. Me pregunté: «¿Desde dónde lo abordo para que se me revele algo sorprendente que no haya dicho nadie sobre los secretos del estilo?».

La pregunta me abrió el camino hacia el asombro y la diversión.

Pasa y comprueba que con los recursos del lenguaje escribes más y mejor

Una de las cuestiones más complejas en la vida es comunicar a los demás un pensamiento o un sentimiento: que el interlocutor no lo malinterprete y el diálogo avance sin interferencias. Para ello, solemos apelar –inconscientemente– a las comparaciones, a las personificaciones, a la exageración, a la metáfora, a la elipsis y a tantas otras formas de los numerosos recursos que nos ofrecen las palabras. De hecho, cada persona tiene una conexión profunda entre su manera de ser y alguna figura retórica; por lo tanto, hacerlo a partir de ahora de manera consciente y ampliar el territorio conocido es la propuesta.

Surgieron así los diversos apartados referidos a la funcionalidad de cada recurso, un kit muy variado –figuras de construcción, de sentido, artificios sonoros, lexicales, de pensamiento, de sustitución, juegos de palabras, recursos míticos–, con una lista de «usos muy útiles», ejemplos, propósitos para su elección de los escritores experimentados, y ejercicios inspiradores.

Y comprobé que no hay temas aburridos, hay formas aburridas de contarlos. Y que no hay situaciones aburridas. Hay maneras aburridas de vivirlas.

Pasa y sabrás cómo expandir tu campo creativo

La meta es realizar una experiencia viva sobre las posibilidades del lenguaje. Fluir no es escribir mucho, como creen algunos. Es escribir con naturalidad, gracias a los recursos que circulan por este libro. Puedes abrirlo al azar y dar con lo que no esperabas o buscarlo sabiendo qué necesitas decir, a qué interlocutor, nutrir un texto que ya tienes esbozado y ampliarlo,

condensarlo, ajustar el tono o el ritmo.

Pero atención: si escoges un recurso en especial, no descartes la posibilidad de combinarlo con otro que lo potencie o que te permita manifestar de un modo más convincente o novedoso eso que te bulle dentro. A menudo, unos sostienen o completan a los otros. Los más usuales subrayan lo fónico, la estructura y el significado o campo semántico. No es posible situar de modo exclusivo cada una de estas figuras en estos tres campos porque suelen incidir también en otros.

Pasa al SALÓN DE LOS MAESTROS y verás sus beneficios en vivo y en directo

No dudes en copiarlos: como hacen los pintores, los escritores deberían ser copistas en sus inicios, y también más adelante. Lo dice André Malraux: «El artista que pinta manzanas no lo hace porque ame las manzanas, sino porque se ha enamorado de la manera en que Cézanne pintaba las manzanas». De eso se trata, y de superponer a uno y a otro hasta que de la mezcla asomen detalles que identifiques como propios.

2. Del camino interior hacia tus mejores recursos: «El estilo soy yo»

El estilo es la capacidad que uno tiene para entender los pensamientos.

RICARDO PIGLIA

El estilo y la estructura son la esencia de un libro; las grandes ideas son idioteces.

VLADÍMIR NABÓKOV

El estilo es el resultado de la emoción y la percepción. La capacidad de transferirlas al papel lo convierte a uno en escritor.

RAYMOND CHANDLER

Al principio, sientes que trabajas con una enorme piedra a la que hay que cincelar, la materia del lenguaje es tosca, avanzas un poco a ciegas. Mientras tanto, las figuras de estilo y los juegos creativos te ayudan a alcanzar la soldadura y el tono decisivo: cuando al fin encuentras la coincidencia entre tu mundo interno y la atmósfera del texto, percibes la sinceridad de esa atmósfera, te invade la dicha (que se refiere a una variante de la felicidad), pero –por si no lo sabías– etimológicamente la palabra proviene del latín *dicta*: las cosas dichas, o sea, que poder decirlo está asociado a la dicha. Sin embargo, aquí cabe una advertencia que solemos olvidar: cada persona interpreta o asocia a su manera íntima cada palabra que escucha.

La correlación acertada entre el deseo de que tu interlocutor capte esa interpretación personal y las figuras retóricas que escoges para ponerlo de manifiesto es lo que particulariza tu estilo.

¿Qué son?

Las figuras retóricas son formas de utilizar las palabras que, a pesar de que mantienen sus acepciones habituales, se alejan del uso habitual, debido a los cambios fónicos, gramaticales o semánticos que las particularizan.

Y como escribir no es copiar la realidad tal cual es en el orden o el modo que suceden los hechos, sino otorgarle un sentido esclarecedor o entretenido para el lector y la lectora, cada recurso contribuye a una modificación del uso habitual del lenguaje y al propósito de alcanzar una expresión innovadora.

Te permiten conseguir la meta que te propongas: persuadir, enseñar, entretener, emocionar, hacer reflexionar, inquietar, sugerir, etcétera.

¿Cuáles son esas metas en algunos casos específicos?

En el mundo de la publicidad, la meta es la persuasión; en el periodismo, la urgencia por atraer y mantener la atención del lector; en la ciencia, la claridad y el rigor; en la literatura, las metas son diversas, y con las figuras de estilo puedes expresar las sensaciones y dosificar sabiamente el silencio.

Si observas con atención a medida que lees cualquier tipo de texto, comprobarás que si capta

tu atención no solo será porque el tema te interesa, sino por los recursos estilísticos que contiene.

Cada uno de los que incluyo en estos capítulos produce un efecto particular y desempeña determinadas funciones, que aclaro en cada caso.

¿Y los tropos?

Los tropos se diferencian del resto de las figuras porque los cambios de significado aparecen en los elementos lingüísticos empleados, como en el relato «No se culpe a nadie», donde la palabra principal es «pulóver» y otra figura, el contraste, cumple su función: pasa de ser algo placentero (da calor y abriga del frío), a ser algo macabro (conduce a la muerte), aludiendo a la etimología inglesa de la palabra «pull-over»: «acercar tirando/derribar, volcar». Es decir, que en «No se culpe a nadie» en el significado y el significante de la palabra pulóver está presente un juego mortal con las palabras.

¿De dónde provienen?

La elección de las figuras de estilo proviene de una necesidad consciente o inconsciente del escritor. Por consiguiente, prueba hasta dar con los recursos que te resulten más afines a tu temperamento, como medios idóneos para tirar del hilo y que se te revele algo más de ti.

Uno cree saber quién es y quiénes son los otros, pero, como nunca llegamos a alcanzar del todo ese conocimiento, saber qué recursos nos resultan más afines o más placenteros o simplemente descubrir los que usamos a menudo son caminos que nos permiten averiguar a qué se debe que elijamos unos y rechacemos otros. Cada recurso puede provenir de una predisposición personal.

Cuando supones que escribes sobre aquello que te inquieta o te causa interés y sin embargo el efecto de lo que escribes no muestra esa intención, prueba con otro recurso o con más de uno. Es una manera de forjar tu estilo literario y acotarlo, escribir lo que tal vez no sabías cómo decir y, por lo tanto, no decías.

Debido al hecho de que transgreden la lógica (la retórica se inició en la Grecia clásica y se define como el *ars bene dicendi* o la técnica de transgredir el discurso habitual mediante recursos expresivos o estilísticos para lograr distintos propósitos: persuadir, destacar, emocionar, sugerir), los recursos te permiten además dar con un tono emocional que no deja indiferente al lector y, en consecuencia, darán originalidad a la prosa o al poema.

Para ello, tienes que adquirir conciencia lingüística. Es decir, que una historia puede concebirse en la abstracción del espacio mental, pero a continuación hay que llevarla a las convenciones de un lenguaje literario: de la pluridimensionalidad de la realidad a la unidimensionalidad del lenguaje. En este sentido, le otorgas sentido a esa idea y evitas la insipidez narrativa.

Así, enfoca al protagonista de tu novela desde el lugar y el recurso que pide: ¿compararlo con otro?, ¿evocarlo con una imagen sensorial determinada?, ¿presentarlo mediante una

metonimia?, ¿emplear determinados juegos verbales para indicar sus acciones? Si es un ensayo, tienes que saber a qué tipo de lector te diriges. Los recursos escogidos serán los que otorguen credibilidad a tu planteamiento y, convencer a dicho lector. Si es tu autobiografía, colócate en el lugar de la verdad acerca de lo que quieres dejar sentado. Siempre vendrá en tu ayuda una figura de estilo; tienes que averiguar cuáles te convienen para poner de manifiesto tu verdad emocional.

¿Cómo se transmite la verdad emocional?

A través de la voz propia que, precisamente, se nutre de las figuras de estilo.

El consejo de Siri Husdvedt: «Las historias provienen de uno mismo, de un lugar interior, eso es evidente, pero la protagonista de la novela (se refiere a *Un verano sin hombres*) es muy diferente a mí. Para mí ha sido muy divertido crear a Mía, tuve que encontrar su voz y la manera de ser de ella, yo no hablo ni me expreso como ella. Una vez que le encontré la voz se convirtió en una referencia musical y a partir de ese momento comprendí que ya tenía el libro. La imaginación humana es un acto de autoconciencia que nos permite imaginar a otras personas y nos permite reescribir nuestra propia historia. Para mí, escribir ficción es como recordar, pero no tiene que ver con la verdad literal de las cosas, sino con la emocional».

El autoconocimiento: el estilo soy yo, pero ¿cómo soy?

Sin duda, los recursos expresivos del lenguaje determinan nuestro paso por el mundo. Se podría diseñar un mapa desde que nacemos hasta que salimos de la vida. En parte, uno traza este mapa naturalmente palabra tras palabra, pronunciada hacia fuera y hacia dentro, y quien lo hace por escrito debería tratar de ser consciente de los rasgos principales de su mapa lingüístico. De allí proviene el estilo personal. Descubrir, entre otras variantes, qué palabras usamos en mayor proporción: adversativas copulativas, comparativas, contrastes, frases subordinadas o lacónicas, etcétera. Recorre tus escritos buscando este tipo de marcas y lo sabrás.

Debido a las marcas de su manera de hablar, la policía científica pudo identificar al secuestrador de una chica en Madrid.

El autoconocimiento de ciertos rasgos propios (nunca todos porque son muchos e inesperados los que forman parte de nuestra personalidad) te indican desde qué actitud cuentas la historia: unos dicen mucho con poco y otros necesitan extenderse incorporando a un discurso esencial toda clase de figuras que les permitan manifestar esa necesidad imperiosa de expansión. Sí: tiene que ser una necesidad imperiosa y fundamentada o justificada para que el lector se interese y siga recorriendo la selva hasta el desenlace.

Dice José Saramago: «Podemos escribir mil páginas sobre nuestra vida, pero al final seguiremos sin saber quién somos. El drama, la duda que no tiene respuesta es: “¿Quién soy yo?”. La novela plantea esto, es decir, cuando la novela comienza todos más o menos creen tener una idea sobre ellos mismos, pero a medida que avanza la seguridad que los personajes creían tener sobre su identidad se tambalea. El yo decididamente se tambalea, no existe. Si

existiera sería algo constante, permanente a lo largo de toda nuestra vida, pero el niño que fuimos quedó atrás igual que el adolescente o el adulto y hemos ido cambiando. Por muchos puentes que uno construya en dirección al otro no llegará nunca a saber quién es. Si uno no sabe quién es, ¿cómo va a saber quién es el otro?». Sobre esta creencia desarrolla buena parte de su producción literaria, no deja de escribir y de apelar a los más diversos recursos.

El consejo de Gertrude Stein: «Piense en la escritura en términos de descubrimiento, que es lo mismo que decir que la creación no debe producirse antes, en el pensamiento, o después, al darle nueva forma. Sí, es cierto que primero es un pensamiento, pero no debe ser una idea elaborada. Si está ahí, y si lo deja usted salir, saldrá, y lo hará en forma de una experiencia creativa repentina. No sabrá cómo ocurrió, ni siquiera de qué se trata, pero será una creación si surge de usted y de la acción misma de escribir, y no de un trazado arquitectónico previo de lo que quiera hacer. La técnica no es tanto cuestión de forma o estilo como del modo en que surgen ambos, y de cómo lograr que lo hagan de nuevo. Si uno permite que la fuente se hiele, siempre quedará el agua helada, saltando hacia el cielo y cayendo hacia el suelo, su movimiento congelado. Estará allí para verla, pero ya no manará. No es posible introducirse en el útero para dar forma al niño: está allí dentro, se hace a sí mismo y surge completo. Existe y uno lo ha hecho y lo ha sentido, pero ha venido por sí mismo. Eso es el reconocimiento creativo.

»Hay que saber lo que se desea obtener, pero una vez descubierto, y si parece alejarnos del camino, nada de echarse atrás, porque quizá sea ahí donde instintivamente queremos estar. Quien se vuelve atrás e intenta permanecer para siempre donde siempre ha estado hasta entonces se seca.

»El hecho de que usted no sepa adónde iría si pudiera hacerlo significa que en realidad no podría llevarse consigo nada al lugar donde fuese y, consiguientemente, que no habría nada allí hasta que usted lo encontrase y que, una vez lo hiciese, resultaría ser algo que usted mismo había llevado y creía haber dejado atrás. Eso sería también un acto de reconocimiento creativo, porque tendría todo que ver con usted y nada con el lugar.

»La forma de volver a empezar algo es volver a empezarlo. No hay otro camino. Empezar de nuevo. Si siente profundamente, el libro emergerá de usted con tanta intensidad como la que tenga su sentimiento en su momento más elevado, y nunca será más profundo ni más auténtico que ese sentimiento. Pero usted no sabe aún nada acerca de su sentimiento, porque aunque pueda creer que todo está ahí dentro, cristalizado, no lo ha dejado manar. ¿Cómo saber lo que lleva dentro? Sin duda, lo mejor será algo que en realidad usted no conoce aún. Si lo conociese todo ya, no se trataría de un acto de creación, sino de un dictado. Un libro no es un libro hasta que está escrito, y uno no puede decir que está escribiendo un libro cuando todo lo que hace es escribir sobre hojas de papel y sigue sin aflorar todo lo que se lleva dentro. Hay que dejarlo fluir interminablemente».

La esencia de la retórica se basa en la posibilidad de ocultar, modificar, simular o adornar la presentación de los hechos. Por lo tanto, es también un kit de herramientas útiles para el

psicoanalista. Freud recurría a las figuras retóricas para explicar la manifestación enmascaradora del contenido que al inconsciente le interesa liberar. Según Benveniste: «El inconsciente emplea una verdadera “retórica” que, como el estilo, tiene sus “figuras”, y el viejo catálogo de los tropos brindaría un inventario apropiado para los registros de la expresión».

Eufemismo, alusión, antífrasis, preterición, litotes, metáfora, metonimia, sinécdoque y elipsis son algunas de las figuras comunes a la manifestación del sueño, por ejemplo, y a la manera en que «el inventor de un estilo conforma la materia común» y se libera de ella, pues «el inconsciente es responsable de cómo el individuo construye su persona, de lo que afirma y de lo que rechaza o desconoce». Y dice Freud: «Cuanto más difícil de entender es un sueño, más importante es centrarse en el desplazamiento».

Ten en cuenta esta convicción de Stephen Hawking: «La inteligencia es la habilidad para adaptarse a los cambios».

¿Cuál es la clave para dar con tus figuras de estilo?

Soltarte, dejar fluir el instinto narrativo.

Rescatar las resonancias que cada palabra te provoca.

Confeccionar listas diversas de resonancias.

De esas listas, extrae las que percibas que te conducen a una de tus creencias o al menos se acercan a una imagen que te obsesiona, a una sensación que te persigue o a una revelación inesperada.

Tira de ese hilo.

Reconoce tu convicción más profunda y escoge el recurso más afín para expresarla, como hizo Javier Marías que escogió el uso de la negación como recurso de estilo a partir de esta convicción: «Las mejores historias son las que no explican todo: conviene mantener áreas de la ficción en la penumbra para iluminar la realidad. Son como nuestras vidas, de las cuales conocemos hasta donde hayamos llegado y así y todo esta parte es parcial e incompleta. Cuando dejas una parte del relato en el aire, adquiere una resonancia mágica en el lector que sigue deambulando y rumiando entre esos ruidos que le han quedado. Por el contrario, hay libros muy entretenidos que dicen todo, y por eso desaparecen de tu memoria».

Adelante, pues.

Una maleta cargada de sorpresas

Las figuras literarias te permiten provocarle sensaciones al lector. Interésate por ellas con curiosidad, con espíritu lúdico y desde tu verdad.

Mediante estas herramientas, se logra que cada relato, cada poema, cada ensayo sean la puesta en escena de un nuevo modo de expresar los temas de siempre a la manera de cada cual y según su intención.

La elaboración poética de la palabra tiende a producir resultados insólitos en su acercamiento. Cuando la expresión nos hace evocar, por asociación de ideas, en un contexto, un segundo y hasta un tercer o cuarto significado estamos ante la connotación, y es a través de ella como aparece la imagen. Es decir, que la palabra, como moneda de uso cotidiano, es el material del poema, pero trabajado como masa de sentido (virtud proteica e imagen) y como masa de sonido (fuerza plasmadora rítmico-melódica).

Octavio Paz lo confirma: «La célula del poema, su núcleo más simple, es la frase poética». Su unidad es el ritmo. Y la frase poética existe en el lenguaje connotativo. «La palabra es un camaleón que nos muestra matices y aun colores distintos.»

Helena Beristáin lo manifiesta así: «Los tropos constituyen el medio más violento de connotación. Merced a su utilización sistemática, el lenguaje poético alcanza su mayor condensación; una densidad que es al mismo tiempo intensa y profunda».

Para hacerlo a tu manera

Mediante el lenguaje, concretas, haces visible, comunicas dependiendo de tu actitud, tus estímulos, tus sueños y tus deseos, de tus modos de conexión con el entorno, tus detenciones en cada pausa; tus ideas, tus marcas, del flash inicial; de las palabras adecuadas, las únicas que pueden decir lo que pretendes. Para descubrir caminos no explorados y construir algo que todavía no existe y así reformular conceptos. Y predisponerte a escribir algo que nadie haya escrito antes, hacerte preguntas, frivolar, ridiculizar, exagerar, comparar, replantear, redefinir, reconstruir. Según el modo en que utilices la sintaxis, tu texto se aproximará más a la prosa que a la poesía o viceversa. De aquí proviene, entre muchas otras variantes, la exuberancia del verso libre de Whitman o la hermética condensación de Ungaretti.

El diccionario define la palabra *recurso* como fuente o suministro del cual se produce un beneficio. La definición otorga una información, pero limita en el aspecto creativo. Por consiguiente, busca el sentido íntimo que le darías tú. Ve al diccionario de sinónimos: *recurso*: medio, subterfugio, procedimiento, táctica, técnica, modo, manera, capital, fortuna, talento, ingenio. ¿Alguno coincide con tu percepción?

Dice Coetzee: «*Madame Bovary* es la historia de una francesita sin importancia —esposa de un inepto médico rural—, quien tras un par de relaciones extramatrimoniales, ninguna de las cuales funciona bien, y después de hundirse en deudas para pagar artículos de lujo, desesperada toma veneno para ratas y se suicida. El trayecto que media entre esa síntesis y la obra de Flaubert es el estilo. Una construcción personal, un desafío a lo conocido, la puesta en palabras de un mundo que antes de esa operación no existía. Lo que convierte a Flaubert en un novelista de novelistas, el principal de todos, es su capacidad para reformular grandes temas morales como problemas de composición».

En buena parte, «la construcción personal y la puesta en palabras de un mundo novelesco que antes de esa operación no existía» se debe a la elección de los mejores recursos expresivos: figuras y otros mecanismos que deberías elegir dependiendo de la impresión que te producen.

Siente y a continuación comprueba con el pensamiento.

Saber qué pretendes escribir

Es común afirmar que para escribir es necesario saber de qué quiere uno hablar. La escritura misma activa el pensamiento, es delatora, abre puertas y te acerca a la verdad o a tus mejores resonancias de esa verdad, que contienen el secreto de aquello de «lo que necesitas hablar». Al entrar en contacto con las figuras de estilo, exploro esa capacidad en mí.

Milan Kundera –al igual que Rabelais, Montaigne, Kierkegaard, Nietzsche, Musil y Broch) no hace distinciones entre literatura y filosofía. «¿Narrativa? ¿Ensayística? ¿Literatura? ¿Filosofía? En el fondo, todas se ocupan apasionadamente de lo mismo. Ensayo irónico, narrativa novelesca, fragmento autobiográfico, hecho histórico, vuelo de la imaginación: la fuerza sintética de la novela es capaz de combinar esos elementos en un todo orgánico, como las voces de una música polifónica», le decía Kundera a Philip Roth. Kundera no piensa: «Es hora de escribir un ensayo» o: «Es hora de escribir una novela», sino: «Es hora de escribir».

En cualquier caso, define tu disposición ante la realidad y tu punto de vista, tu implicación psicológica en el texto, y establece los procedimientos más cercanos a esa implicación para transmitirla. Quizá tenga que ver con el lugar en el que cada uno ponga el acento: la frase, la palabra, la cadencia pero también la trama, el argumento, los personajes, el género que se aborde.

E insisto, cuando me pregunto a qué herramientas recurre uno cuando piensa, le doy la vuelta a la cita de Piglia: «Para entender los pensamientos, mis mejores herramientas son los recursos estilísticos».

Falsificar, exagerar, tergiversar para que todo parezca real

Hay quienes son vapuleados por las circunstancias como consecuencia de repetir mecanismos inadecuados y hay quienes comprenden que cambiando los mecanismos que repiten ganan calidad tanto en la vida como en el texto, desde un simple mensaje por whatsapp hasta un libro de mil páginas.

Se trata de falsificar, exagerar, tergiversar para que todo parezca real.

Lo amplía Fred Vargas: «Si los hombres hacemos arte no es para repetir la vida, para hacer un doble de la vida. Y eso ya era así cuando vivíamos en cavernas. Creamos a partir de lo real pero lo desfiguramos, lo exageramos, lo miniaturizamos o le damos un carácter grotesco. Eso nos permite ver la realidad bajo otro prisma y comprender mejor y aceptar. Pero para que la creación artística funcione, para que tenga las virtudes terapéuticas que yo le atribuyo, hace falta que no esté demasiado alejada de lo real. Usted no podrá transcribir esta conversación tal cual, sin ordenarla, sin cortar las repeticiones, las vacilaciones, sin buscar una mayor intensidad. Si se limita a copiar lo que oiga en su magnetófono, entonces eso será ilegible. No parecerá real. Para que las cosas parezcan reales, el arte sabe cómo hay que falsificar».

Escribe con la actitud de «sacar fuera», de modo espontáneo, siendo sincero, pon en palabras

tus pensamientos sin miedo, escribe como si jugaras. Esta tarea la lleva a cabo tu narrador, no lo olvides: el narrador debería ser como un amigo con el que irías hasta el fin del mundo sin aburrirte.

Los escritores no plantan los temas, sino que los descubren y los nutren haciéndolos resonar para el lector. Y, si son tan buenos como Fitzgerald, lo hacen con una sutileza que roza la invisibilidad. Escribe lo que sientes y siente lo que escribes.

La correlación acertada entre las pasiones y las figuras retóricas es un mecanismo idóneo. Precisa tu disposición ante la realidad y tu punto de vista, tu implicación psicológica en el texto, y establece los procedimientos más cercanos a esa implicación para transmitirla. Se trata de dar con la constante que surge en ti como motor productivo.

Puedes empezar por revivir momentos vividos (especialmente los que creías insignificantes) que se iluminan en escenas. Así nos lo cuenta Marguerite Duras: «Espero paciente hasta que llega la constante que insiste en mí. Todas las historias que he escrito tratan, en mayor o menor medida, sobre la soledad de la pareja. Tal vez, para que llegue la constante, debes iniciar la búsqueda en un lugar que te motive. En Trouville, entré al hotel Flaubert, cuyo logo es una cigüeña que transporta un recién nacido. Ningún rastro del escritor nacido en Rouen a pocos kilómetros de Trouville encuentra uno entre sus muros. Sin embargo, la sala que hace esquina, con sus amplios ventanales que da a dos pequeñas calles, los dos sillones tapizados en telas rayadas entre otros más pequeños en telas floreadas, el escritorio antiguo, el aire invernal que se respira en verano, es un espacio motivador, sin duda, en el que no se puede dejar de escribir.

»Puede que te resuene solo una palabra. Si tiras del hilo, darás con una pista importante para orientarte en la dimensión simbólica de la constante. No siempre aparece la pista de inmediato.

»A veces, varios días después algo aparece mientras haces otras cosas, y una vez que ves el motor desaparecen todos los malestares orgánicos».

En suma, las figuras funcionan como pasaportes hacia tu necesidad interna.

Por ejemplo, la repetición de una imagen que te obsesiona.

En este sentido, Tobias Wolff cita un momento de iluminación que no lo abandona. Dice: «Iba yo a Washington, D. C., en autobús. Llevaba dos días de viaje y estaba muy, muy cansado. A mi lado había una mujer, una alemana con un billete para ir a cualquier parte, que no paraba de charlar. Yo apenas entendía nada de lo que me estaba diciendo, pero lo poco que entendía me inducía a creer que estaba completamente loca.

Por fin, se tomó un respiro al llegar el autobús a Richmond. Era ya noche cerrada. El autobús se dirigía despacio a la terminal por unas calles tétricas. Al dar la vuelta a una esquina, allí, a la luz de una farola, vimos a un blanco con una negra. La negra llevaba un vestido amarillo y un bebé en brazos. Tenía la cabeza echada hacia atrás y estaba riendo.

»El blanco era pelirrojo y de aspecto tosco, y estaba desnudo de cintura para arriba. Tenía la piel como luminosa. Le sonreía a la negra, que le miraba muy fijamente sin dejar de reír. A los pies de ambos había cristales rotos.

»Algo hay entre ellos, y también en el instante mismo, que me induce a enderezarme y mirar bien. ¿Qué es esto? ¿Qué pasa aquí? ¿Por qué no consigo olvidarlos? Dímelos, por Dios santo, pero dímelos enseguida; estoy cansado y el autobús va cogiendo velocidad, y la loca que tengo al lado está a punto de darle otra vez a la lengua».

Quizá tenga que ver con el lugar en el que cada uno pone el acento: la frase, la palabra, la cadencia pero también la trama, el argumento, los personajes, el género que se aborde.

El consejo de Francis Ponge: «Supongo que se trata de salvar a algunos jóvenes del suicidio y a otros de que entren en la poli o en los bomberos. Pienso en quienes se suicidan por asco, porque encuentran que “los demás” tienen demasiada parte en ellos.

»Se les puede decir: dejad que hable la minoría de vosotros mismos. Sed poetas. Entonces responderán: pero es ahí precisamente, es ahí sobre todo donde yo siento a los otros en mí mismo, cuando intento expresarme y no lo consigo. Las palabras están ya hechas y se expresan: no me expresan. De nuevo, me ahogo.

»Es entonces cuando enseñar el arte de resistir a las palabras se vuelve útil, el arte de no decir más que lo que se quiere decir, el arte de violentarlas y someterlas. En suma, fundar una retórica, o más bien enseñar a cada uno el arte de fundar su propia retórica, es una obra de salud pública.

»Esto salva a las únicas, a las pocas personas que importa salvar: las que tienen la conciencia y la preocupación y el cansancio de los otros en sí mismos.

»Los que pueden hacer avanzar al espíritu, y, hablando propiamente, cambiar la cara de las cosas».

Las figuras retóricas son los engranajes del pensamiento

Los campos principales a los que pertenecen los recursos son el sonoro, el estructural y el semántico. Así, por ejemplo, la aliteración es un recurso fónico; la metáfora, semántico; y la anáfora, estructural. Sin embargo, también hacen sus aportes en otros campos, tenlo en cuenta.

Sonidos, ritmos, palabras, formas y estructuras gramaticales, de cada lengua, escogidos sabiendo que **lo que dice** dependerá de **cómo lo diga**: ya sea de una manera en que reluzca o adquiera profundidad, o resulte ameno o potencie el sentido.

El discurso poético tiende a romper las expectativas de un vocabulario y un lenguaje normal. Emplea variaciones en la sintaxis o en el orden normal de las palabras. Para ello, necesita recurrir a las figuras retóricas más habitualmente que el discurso de la prosa.

El aspecto métrico, la recurrencia a la sinalefa, la posición de los acentos son elementos que

deben potenciar otros aspectos del contenido.

Hay muchos tipos de poesías que tratan de cuanto tema podamos imaginar, y la conexión entre poesía y canción es notable a través de la historia de la literatura. La poesía épica, por ejemplo, generalmente presenta héroes o grandiosos eventos asociados con la historia inicial de las naciones. Los poemas épicos, que casi siempre son bastante extensos, tuvieron su origen en canciones que eran interpretadas en público por trovadores, como también sucedió con su contraparte breve, los romances. La poesía lírica transmite emociones, con frecuencia el gozo o la frustración en las cosas del amor, y en sus comienzos fue escrita para ser cantada. Un poema podría recurrir a una personificación como figura idónea para expresar el sentimiento.

De hecho, la prosa también recurre a la función poética del lenguaje y así llama la atención por su construcción particular con el propósito de producir una nueva significación.

Como ejemplo, para llamar la atención acerca del propósito del autor con respecto a lo que puede vehicular el protagonista, una novela podría trabajar con la negación y más adelante sacar partido de las oposiciones o los contrastes.

Ya sabes, nunca como «adorno», siempre debería acompañar a la narración ampliando el campo narrativo. Y cuanto mejor amueblado esté este, más posibilidad tendrá el lector de proyectar alguna vivencia en el contexto.

En todos los casos: tienes que asegurarte de acertar con la voz y el tono. Una voz no justificada es una voz que no tiene autoridad para decir lo que dice.

Las modulaciones de la voz se matizan con un repertorio de recursos o de procedimientos de carácter lingüístico, que expresan un propósito.

Las voces pueden ser anónimas, que cuentan sin decir quiénes son, o voces provenientes de uno o varios de los personajes que intervienen en los hechos. Por ejemplo, en *La copa dorada*, Henry James escoge recursos de los campos semánticos (registros léxicos); de los sintácticos, que le otorgan el aliento (duración y composición de la frase); de los sonoros, que le aportan particularidades a los tonos y le permiten establecer el ritmo.

Un ensayo puede recurrir al paralelismo, a la repetición, por ejemplo, para convencer acerca de su argumentación.

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

El propósito de Franz Kafka: la coincidencia entre el mundo interno y las figuras de estilo escogidas.

El término *kafkiano* se usa para describir situaciones insólitas, por lo absurdas y angustiosas. En su caso, parece como si se tratase de la presentación de acontecimientos o situaciones de los que es protagonista en su vida, a los que ha sabido proporcionar el carácter de la realidad literaria: las relaciones con sus padres, sus hermanos, la actitud personal, la insatisfacción que le invade, el miedo al poder proceda de donde proceda, la incapacidad y la necesidad de una

vida matrimonial, el desgarramiento profundo de una existencia, el miedo a la soledad y la necesidad de la misma.

Kafka ha probado todos los recursos que circulan en este libro, y entre otros:

–Las dualidades, las oposiciones, que tematizan la lucha como fruto de la intromisión de lo improbable en lo probable, de lo fantástico o imaginado en lo real.

En *Contemplación* mantiene el interés por el difícil equilibrio entre lo seguro y lo inseguro inherente a la realidad.

El juicio narra una disputa familiar entre un hijo y un padre que al final se resuelve según la voluntad del padre. La consecuencia es un rechazo del hijo hacia su padre que le lleva incluso a desear asesinarlo.

–La exageración, la desmesura, el absurdo, para expresar las relaciones entre literatura y amenaza. En *La metamorfosis*, Gregor Samsa, un sencillo viajante de comercio, al despertar una mañana tras un sueño intranquilo se encontró en su cama convertido en un monstruoso insecto. Los sentimientos evolucionan desde la pena o el rechazo inicial al odio y el alivio tras la muerte.

El simbolismo y el valor metafórico también se halla en *La metamorfosis*: la escasez de la acción gira casi exclusivamente en torno a un personaje indefenso ante una realidad hostil.

Señala Coetzee que, siendo el menos psicológico de los escritores, Kafka tuvo un sentido penetrante de las obscenas interioridades del poder, que tematiza a través de la parábola.

Sebald dice que la llegada de K al castillo es la elección del país de la muerte. Emplea las alusiones y, en este sentido, Roland Barthes aclara que su técnica «alusiva» apela a algo que es defectuoso por fuerza, coincide con su idea acerca de que el sentido del mundo no es enunciable.

El propósito de Fred Vargas: recurrir de modo consciente e inconsciente a lo autobiográfico como terapia.

En *La tercera virgen*, el comisario Adamsberg se encuentra con un casi gemelo, Veyrenc. Y en otras, como *Huye rápido, vete lejos*, el personaje de Damas también tiene una suerte de gemelo.

Son elementos provenientes de su autobiografía: tiene una hermana gemela que pinta y adoptó el apellido Vargas en homenaje a María Vargas, el personaje de Ava Gardner en *La condesa descalza*, «y yo, como no puedo separarme de ella, también pasé a ser Vargas, Fred Vargas».

El propósito de Tobias Wolff: alcanzar la verdad desde su lado oscuro.

Dice Tobias Wolff que una de las claves de su oficio es «la experiencia de primera mano». Wolff piensa que los escritores deben usar sus propias debilidades, su lado oscuro. «Fitzgerald era un trepa social y fue un niño mimado. Cuando escribía usaba todo esto y hablaba de ello

sin tapujos. Entendía perfectamente de qué iba el personaje de *El niño rico* con solo mirar su propio carácter.» ¿Cómo hizo él frente a sus mentiras? «Por un lado, está la decepción deliberada del otro, y luego están las mentiras como invención para encontrar alguna manera de traspasar las ambigüedades de la vida, para alcanzar algunas verdades. Se necesita coraje para exponerte.» En más de una ocasión se ha referido a su padre como un mentiroso compulsivo. Al separarse sus padres, su hermano mayor, el también novelista Geoffrey Wolff, se marchó con él. Ambos han escrito sobre la querencia de su progenitor a tergiversar la realidad.

Ejercicios inspiradores

Te sugiero este plan: busca el espacio ideal que te permita entrar en situación, que te sirva de trampolín para iniciar el trayecto hacia un nuevo orbe, en el que todo desaparezca para dar paso a los elementos que conforman esa nueva realidad en la que acabas de entrar: un mundo imaginario en el que todo es más auténtico que en la realidad.

Presta atención desde tus vísceras y no desde el pensamiento a las sensaciones que percibes ante las cosas y los seres.

Escoge cada idea, cada frase, cada decisión siguiendo tu intuición.

No existen métodos o modelos únicos. En unos, predomina el enfoque gramatical, el sociológico, el ideológico, el estilístico.

Arriégate. No temas abandonar y cambiar de rumbo.

Recuerda que cada época tiene sus características, la actualidad incluye la tecnología, la velocidad, la infoxicación, la diversidad, el mestizaje, una mirada particular.

Escoge una serie de recursos estilísticos como si fuera producto de un pacto contigo mismo y no como un compartimento más.

Percibe la red que se puede tejer con esos recursos.

La misma observación no conduce a todos al mismo puerto, por supuesto. Para probar si llegas al mejor puerto, puedes llevar a cabo esta práctica: escribe cualquier cosa, un episodio minúsculo de esos que en apariencia no dicen ni te dicen nada, con la certeza de que todo episodio, el más insignificante, seguramente significa algo si indagas tras las apariencias.

¿De qué depende?

De algo tan sencillo como intentarlo. De probar con las palabras más cercanas a tus sentimientos durante esa indagación. Por ejemplo, en este mismo texto, hasta llegar a la palabra *indagar* antes pasé por *buscar* y otras variantes inútiles debido a que me mantenían en la superficie.

Siempre hay algo que te llama la atención a lo largo del día. Aprésalo.

Una vez que apresas lo que sea, tómalo como un nudo y averigua qué puede haber habido

antes de ese instante, ve trazando pinceladas espontáneas, e imagina después qué consecuencias le puede traer.

Ejemplo: en un hotel, te llama la atención la mirada con la que un niño enfrenta a una mujer y a un hombre que podrían ser sus padres mientras va tras ellos o delante de ellos sin que le presten atención. Una observación como esta puede haber conducido a Stefan Zweig a escribir *Veinticuatro horas en la vida de una mujer*. Se habrá preguntado qué puede haber habido antes de esa mirada y las consecuencias de la misma. Así tejió la trama y pudo hablar de lo que le interesaba hablar.

Reúne fragmentos de la realidad que te atormentan o te provocan añoranza de algo que no pudo ser. Desnúdate. Es posible que así repongas o transformes la carencia. El lenguaje le habrá dado un sentido a tu sombra.

Aíslate durante un día, una semana, o el tiempo que puedas, y anota lo que experimentes en ese lapso, sin obligarte a darle forma. Muchos escritores prefieren trabajar la idea a fondo mentalmente durante un tiempo sin compartirla con nadie.

Una vez escrita, busca posibilidades ocultas, elementos o situaciones que no habías imaginado haber escrito. Entonces, algunos autores recomiendan comenzar a escribirla nuevamente desde cero prestando atención a las frases, las expresiones o las palabras destacadas. La ventaja de este método es que te da la libertad de ver tu historia desde otro punto de vista y de cambiarla todo lo necesario.

Toma alguna de las figuras que transcurren por estas páginas y escribe algo raro de tanto en tanto –creerán que es un error–; hazlo de manera constante y se convertirá en un estilo.

3. De las palabras: como recursos gramaticales y sintácticos que ofrecen servicios integrales

Evita la «inflación palabraria», como decía Eduardo Galeano, que él ilustra con la siguiente anécdota: «El pescadero rotuló sobre la entrada de su tienda: aquí se vende pescado fresco. Pasó un vecino y le dijo: “Es obvio que es ‘aquí’, no hace falta escribirlo”. Y borró el aquí. Pasó otro vecino y le dijo: “Es innecesario escribir ‘se vende’, ¿o acaso regala usted el pescado?”. Y borró el SE VENDE. Y solo quedó PESCADO FRESCO. Sí. Y pasó otro vecino y dijo: “¿Acaso cree que alguien piensa que vende pescado podrido, que escribe ‘fresco’...?”. Y borró FRESCO. Ya solo figuraba PESCADO. Así es... hasta que otro vecino pasó y le dijo al pescadero: “¿Por qué escribe ‘pescado’? ¿Acaso alguien dudaría de que se vende otra cosa que pescado, con el olor que sale de aquí?”. Así que el pescadero quitó las palabras que escribió sobre la entrada de su tienda...: las únicas palabras que merecen existir son las palabras mejores que el silencio».

Con el lenguaje se puede todo. Recurre a las palabras para llegar a buen puerto. Ten en cuenta que escribiendo intentas representar la realidad y, a la vez, que hay formas diferentes de hacerlo. Por consiguiente, no repitas lo que ya usaron antes otros: frases gastadas, tópicos y estereotipos; abórdalas como tuyas, confeccionadas especialmente para ti como una prenda exclusiva.

La necesidad de manifestar sus ideas y sus sentimientos está implícita en la mayoría de las personas. Cuando trasladas esa necesidad a la escritura te ves obligado a ser más cuidadoso en la elección de las palabras, y te das cuenta del valor que te aportan los recursos estilísticos, de las razones para escoger unos u otros según los fines que persigas. ¿No te ha ocurrido que tras leer algo que acabas de escribir te piden que sintetices la idea en voz alta y te dicen: «Deberías usar una grabadora, lo dices con más gracia»? Eso debería alertarte. No se trata de grabarlo y llevarlo a la escritura como te proponen, sino de escoger el lenguaje potenciando tus sentimientos o tu idea.

Ningún escritor que se precie lo ignora y elige de modo consciente, como vemos en el salón de los maestros: busca las palabras exactas, los datos particulares que sugieran algo más. Son los encargados de nutrir las operaciones que los conducen al éxito: oponer, construir imágenes, sugerir mediante una metáfora novedosa, una comparación original, aprovechar las ventajas de la elipsis. Abrir el misterio con la interrogación y repetir, pero no reiterar.

Dice Eduardo Galeano que en lengua guaraní, *ñe'-e* significa «palabra» y también, «alma», así que los indios guaraníes creen que quienes mienten de palabra, o la dilapidan, son traidores del alma.

De una palabra, a Borges se le ocurrió uno de sus relatos: «El Zahir versa sobre... una inolvidable moneda de veinte céntimos. [...] Escribí aquello partiendo de la palabra

“inolvidable”, simplemente, porque leí en alguna parte: “Deberías oír cantar a fulano de tal, es algo inolvidable” [...] Y entonces pensé, ¿qué ocurriría si existiese algo realmente inolvidable? Y me dije: muy bien, supongamos que haya algo inolvidable de verdad, algo que no se pueda olvidar ni tan siquiera una décima de segundo. Y a continuación me inventé la historia. Pero salió por entero de la palabra “inolvidable”».

Así los amplía Poe: «Un hábil artista literario ha construido un relato. Si es prudente, no habrá elaborado sus pensamientos para ubicar los incidentes, sino que, después de concebir cuidadosamente cierto efecto único y singular, inventará los incidentes, combinándolos de la manera que mejor lo ayude a lograr el efecto preconcebido. Si su primera fase no tiende ya a la producción de dicho efecto, quiere decir que ha fracasado en el primer paso. No debería haber una sola palabra en toda la composición cuya tendencia, directa o indirecta, no se aplicara al designio preestablecido. Y con esos medios, con ese cuidado y habilidad, se logra por fin una pintura que deja en la mente del contemplador un sentimiento de plena satisfacción. La idea del cuento ha sido presentada sin mácula, pues no ha sufrido ninguna perturbación: y es algo que la novela no puede conseguir jamás».

Muy útil: ¿para qué puedes usar el recurso de las palabras?

· *Para destacar tu forma particular de contemplar las cosas*

Opciones: puedes probar estas variantes que dan buenísimos resultados:

–Apunta palabras que encuentres a tu alrededor, abriendo un libro al azar, escuchando voces, y cuando una de ellas ilumina un instante susceptible de ser narrado, tomas nota, y surgirán otras palabras. De allí, puedes derivar sentimientos, significados personales.

Provoca relaciones inauditas entre unas y otras (recurre a las figuras de estilo) hasta que des con el vínculo entre tu interior y el modo de manifestar a tu manera la realidad en el texto. Verás que, cuando se combinan, se rozan con otras fuera de lo habitual, sugieren causas, consecuencias, llaman de forma especial la atención del lector.

–Dales la vuelta a las palabras, a los conceptos y es posible que te ofrezcan novedosos y gratificantes ¿regalos?, ¿respuestas? Uso la palabra regalo como metáfora de respuesta.

–De tanto en tanto, toma nota de las resonancias que siempre provocan las palabras, te ofrecerán nuevas aportaciones.

Al fin, escribe desde esa mirada, desde esa voz. Por ejemplo, un cuento como una herida, como una grieta, como un milagro, como una búsqueda, ¿como qué? Como tus sentimientos te lo dicten.

· *Para arrojar luz sobre tu idea*

Supón que has dado con la mirada más cercana a tu verdad y quieres ampliarla, recurre a los mapas asociativos de palabras concretas y frases espontáneas en torno a la palabra clave. De allí, extrae detalles que iluminen el conjunto. Subraya las frases que más llamen tu atención,

intercálalas en el orden que prefieras, te acercará más a la verdad: la belleza de la escritura reside en la sinceridad.

Otra opción es explorar si serán las comparaciones, las repeticiones, una metonimia o cualquier otro recurso el que puede venir en tu ayuda.

· *Para transmitir un sentimiento específico*

Presta atención a los matices. Hay palabras que podrían tomarse como sinónimos y que indican sentimientos parecidos en cuanto a su significado, como por ejemplo: dolor – angustia – pena – tristeza.

La palabra como tal, con su número de letras, su fonética, etcétera, ya indica las diferencias. Escribir es también estar atento a estos matices. Haz la prueba:

Cierra los ojos durante 30 segundos y piensa en la palabra «pena».

Escribe lo que has imaginado.

Repite el ejercicio con la palabra «angustia».

A continuación, con la palabra «dolor».

Por último, con la palabra «tristeza».

Comprueba las diferencias entre los resultados.

· *Para dar con el nudo de tu historia*

Crea una lista de palabras que pueden representar la historia que quieres contar y de esa lista extrae una palabra simbólica.

· *Para controlar el ritmo de una novela*

Centra cada capítulo en una palabra que contraste con la anterior para captar el ritmo y ajustarlo, si hiciera falta.

· *Para establecer una trama coherente*

Concentra el principio en una palabra inicial y el final en otra palabra que imaginaria y necesariamente desemboque para ti en ella, de modo que te permita averiguar dónde podrías reforzar el lazo o romperlo, o nutrirlo, un lazo que siempre conviene que esté, de modo implícito o explícito. O sugiere en la primera frase una pista que hay que retomar en la frase final y que mantiene abiertas las expectativas del lector, como por ejemplo: un comienzo con una oración complementaria, construido a partir del ocultamiento de la información:

Como Alicia se resistía, Magda se guardó la carta en el bolso. Se levantó y se fue sin agregar palabra.

Y un final que incrementa la intensidad, la información del principio se convierte en dramática o insoportable al final.

Alicia la buscó durante meses, pero no pudo saber qué contenía la carta.

· *Para acercarte más a tu idea*

Puedes asociar la tuya con dos o más palabras y acercarte a la idea que quieres poner de manifiesto si tomas como base el sistema de producción de los ideogramas chinos. Ortega ampliaba al respecto: «La escritura china designa directamente las ideas y está más próxima a la fluencia intelectual. Por eso los caracteres chinos reflejan más exactamente que los nuestros el proceso mental. Así, carecía de signo para la tristeza. Entonces reunió dos ideogramas: uno, que significaba “otoño”, y otro, “corazón”. “República” se escribe con tres signos que significan “dulzura-discusión-gobierno”: república es para los chinos un gobierno de mano suave que se funda en la discusión».

· *Para resaltar una idea o llamar la atención sobre cierta parte de la frase*

Cambia el orden del sujeto y el predicado. Cambia un párrafo de lugar en el texto. Cada movimiento provoca un matiz tonal e informativo distinto.

· *Para particularizar la prosa*

Por ejemplo, Hemingway no traducía las palabras en español con el fin de conservar su carácter inusual y que contribuyeran al color local, herramienta estilística importante de su narración. O recreó la atmósfera de París con un mínimo de detalles descriptivos, mencionando los nombres de las calles, de los bares, de los restaurantes. Joyce, en *Ulises*, otorgó vida a Dublín a través de los centenares de nombres de lugares y de personas: Cordon, Barnfield Crescent, Exeter, Redmayne...

· *Para recuperar el vocabulario personal*

Cada cual cuenta con una o más palabras clave que concentran parte de su historia y movilizan sus emociones, sensaciones, recuerdos, sueños, miedos, deseos... ¿Sabes qué palabras te provocan placer? Y ¿cuáles esconden tus más íntimos secretos? Para el poeta, cada palabra lanzada al papel conecta con el espacio interno propio y lo deja asomar.

Así, el vocabulario corriente cobra significados insospechados, tiene un sentido propio. En el siguiente poema de Bécquer, la palabra «suspiro» representa al poeta enamorado:

Si al mecer las azules campanillas
de tu balcón,
crees que suspirando pasa el viento
murmurador,
sabe que, oculto entre las verdes hojas,
suspiro yo.
Si al resonar confuso a tus espaldas
vago rumor,
crees que por tu nombre te ha llamado
lejana voz,

sabe que, entre las sombras que te cercan,
te llamo yo.
Si se turba medroso en la alta noche
tu corazón,
al sentir en tus labios un aliento
abrasador,
sabe que, aunque invisible al lado tuyo,
respiro yo.

GUSTAYO ADOLFO BÉCQUER, *RIMA XVI*

Una palabra clave es también una palabra simbólica de algo que no puedes expresar directamente o que, gracias al símbolo, consigues potenciar.

En la siguiente estrofa de Goethe, la palabra clave es «barra» y su repetición simboliza la tortura. Mirar constantemente a través de una verja es estar preso:

Del pasar de las barras tan cansada
su vista está que no retiene más.
Para ella es cual si hubiera una miríada
de barras y no más mundo detrás.

Una palabra clave puede desencadenar una catarata de ideas. En el siguiente poema de José Hierro, la palabra «hotel» es el nexo. No solo responde el poeta a su referencialidad —«Hotel: establecimiento capaz de alojar a un número de huéspedes o viajeros»—, o al hotel de sus recuerdos, sino que trasciende la palabra y a partir de ella surgen el amor, la vida, la muerte.

Vago por los pasillos de este hotel
construido en los años veinte
(cuando los gánsters, la prohibición,
cuando Al Capone, emperador de Chicago).
Recorro los pasillos fantasmales de un hotel
que ya no existe, o que no existe todavía
porque están erigiéndolo delante de mis ojos,
piso a piso, día a día,
a lo largo del mes de abril de 1991:
es una proa que navega hacia Times Square,
[...]
Este hotel (y si he dicho otra cosa,
ahora me desdigo) fue construido en 1870.
¿Habrá quien pueda asegurarme
que no es solo una pesadilla
que va a desvanecerse al despertar?

Me detengo –no puedo continuar–

ante la puerta de la habitación 312.

Soy un viajero que ha llegado

de otro nivel del tiempo

pero no sé si pasado o si futuro

(ya no estoy seguro de nada).

Puede que aún no haya llegado,

que no haya estado aquí jamás,

que ni siquiera exista yo,

o que no sea real mi sufrimiento

ante la puerta de la habitación 312.

[...]

«Alma, mi amor, siempre me dolerá.»

Me abro las venas, me desangro,

como el afluente en el río caudal,

durará la sangría, la piadosa hemorragia.

La habitación 312 es real,

y yo soy solo humo, irrealidad o bruma.

O es ella, ellos, los que son irreales.

¡Alma, mi amor!, susurro una vez más

nadie me oye.

Este hotel fue derruido en 1870, en 1920, en 1991.

O acaso nunca haya existido.

· *Para otorgarle a cada personaje una voz y un tono reconocibles*

Los personajes tienen su propio modo de hablar; es decir, así como cada uno de nosotros tiende a repetir una serie de palabras, los personajes también pueden tener su propio idiolecto. De hecho, se puede elaborar el repertorio antes de escribir los diálogos, seleccionar el léxico y la sintaxis que cada personaje podría utilizar y analizar de paso su personalidad.

Cada profesión, cada forma de vida, tiene su vocabulario propio. ¿Cómo te plantearías un diálogo entre un abuelo y un niño pequeño mostrando todo lo que los separa? ¿Entre un automovilista y un gendarme que lo multa en un cruce? ¿Entre los cuatro jugadores de un juego de cartas? ¿Cuál sería el repertorio que le otorgarías a cada personaje? ¿Cómo crees que habla un personaje alegre, nervioso, asustado, apenado, uno que recela de su interlocutor, que lo admira, que le teme, que intenta seducirlo? ¿Por qué se expresa como lo hace?

En todos los casos, si transcribimos un diálogo es porque algo queremos contar a través de él. No habla igual un adolescente que se dirige a su madre que un marido que se dirige a su mujer o una mujer mayor que se dirige a su jefe o a su amiga. Cada uno tiene rasgos

vinculados a su edad y al grado de relación con el interlocutor. Siempre hay un grado de emotividad en juego.

De los recursos gramaticales

· *No es un solo tipo de acción la que ejecutan los verbos*

Te permiten colocar a tu personaje en el momento preciso, de modo que el lector avance con comodidad y no tenga que detenerse a pensar si eso ocurrió en el pasado del pasado que estás narrando o ha sido algo simultáneo al hecho en sí:

A su vez, indican:

1) El tipo de acciones a través de las cuales puedes expresar distintas ideas:

- Una acción acabada que se completa en algún momento, como: correr, nacer, caminar.
- Una acción inacabada, que no se completa, como: oír, ver, saber.
- Un comienzo, como: amanecer, oscurecer.
- La frecuencia de la acción, como: tutear, cortejar.
- La repetición de movimientos, como: golpear, tartamudear.

2) El tipo de acciones a través de las cuales puedes manifestar intenciones. Lo muestro en este esquema, elaborado por Otto Jespersen, basado en las intenciones de necesidad, posibilidad e imposibilidad, según las siguientes variantes:

- Modo indicativo: expresa la realización de un hecho.
- Modo subjuntivo: expresa deseo, incertidumbre, temor, finalidad, etcétera.
- Modo imperativo: expresa imposición de la voluntad, mandato o consejo del hablante y deseo de influir en la voluntad y el deseo del interlocutor.

Ligados a cierto matiz de voluntad:

- La orden: *Ve.*
- La compulsión: *Tienes que ir.*
- La obligación: *Debería ir.*
- El consejo: *Deberías ir.*
- El ruego: *Ve, por favor.*
- La exhortación: *Vayamos.*
- El permiso: *Puedes ir, si quieres.*
- La promesa: *Iré.*
- El deseo: *Con tal de que vaya.*

- La pena: *¡Si hubiera ido!*
- La intervención: *Para que pueda ir.*

Los que no presentan ningún matiz de voluntad:

- La necesidad lógica: *Dos veces dos son necesariamente cuatro.*
- La necesidad intuitiva: *Tiene que ser rico, si no, no podría gastar tanto.*
- La afirmación: *Él es rico.*
- La probabilidad: *Probablemente es rico.*
- La duda: *Puede ser rico.*
- La capacidad: *Él sabe cómo llegar a ser rico.*
- La condición: *Si es rico.*
- Lo irreal: *Si él fuese rico.*
- La concesión: *Aunque sea rico.*

Son muchos los grados de certidumbre que proporcionan los tiempos verbales a la trama: el punto de vista del nivel de realidad del narrador; el tiempo real, el circular, el inmóvil. Por ejemplo, puedes referirte a las ilusiones del protagonista en un tiempo, y a su realidad, en otro. En «Sábado de gloria», Benedetti combina con acierto el pretérito indefinido, el pretérito perfecto, el presente, el subjuntivo, el condicional.

· Los adjetivos son útiles y significativos si se emplean con precisión, de forma que agreguen algo no dicho en su función de figura narrativa o poética y refuercen el tema tratado

Permiten darle carácter a una descripción. La descripción enriquece el acto de narrar si añade nuevos matices. Julius Petersen señala la importancia de alternar los pasajes narrativos con los descriptivos, como en el siguiente ejemplo:

De pronto, cayó del cielo un aguacero. El techo del rancho retumbaba y los niños se escondían bajo los catres.

De pronto, cayó del cielo plomizo un estruendoso aguacero. El frágil techo del rancho retumbaba con metálicas sonoridades y los niños, asustados, se escondían bajo los sucios catres.

En el primer párrafo hay una acción simple: llueve y los niños corren a esconderse bajo los catres.

El lector intuye varios otros datos: que se trata de una vivienda pobre debido a que habla de un rancho; que la lluvia debe de ser muy fuerte, por la palabra aguacero y por el verbo retumbar; que los niños están asustados, pues el esconderse debajo de la cama o, en este caso, del catre indica miedo. En la segunda frase, el adjetivo plomizo muestra la angustia de los niños; el adjetivo estruendoso añade un elemento auditivo al aguacero y el techo ahora pasa a ser el frágil techo.

Los adjetivos pueden condensar en sí mismos el nudo principal, la intención del personaje o

sus rasgos memorables.

Pueden contribuir a crear una atmósfera, vinculada a los recursos sensoriales: de inquietud, erótica, de terror, nostálgica.

Consejo de Antón Chéjov a Máximo Gorki el 3 de septiembre de 1899: «Usas tantos sustantivos y adjetivos que la mente del lector es incapaz de concentrarse y se cansa pronto. Si yo digo: “El hombre se sentó sobre el césped”, lo entenderás de inmediato. Lo entenderás porque es claro y no pide un gran esfuerzo de atención. Por el contrario, si escribo “Un hombre alto, de barba roja, torso estrecho y mediana estatura, se sentó en silencio, con cierto temor y tímidamente miró a su alrededor”, no será fácil entenderme, se hará difícil para la mente, será imposible captar el sentido de inmediato».

Marouzeau distingue entre palabras significativas y palabras gramaticales: «En “el libro de mi amigo”, las palabras libro y amigo representan seres u objetos: el, de, mi, solo expresan determinaciones o relaciones. Los términos de relación solo interesan a nuestro entendimiento; los términos significativos hablan al mismo tiempo a nuestra imaginación y a nuestra sensibilidad. Las palabras gramaticales ocupan poco espacio y pasan inadvertidas en el texto (el, de, si, más, como...). Ahora bien, tales palabras cuando abundan excesivamente “parece como si ocuparan un espacio indebido».

Otras opciones de las operaciones de dicción

· Sinónimos (recurso estilístico de la repetición)

Un objeto, una situación o una persona pueden ser nombrados de distintas maneras gracias a los sinónimos. Sin embargo, ten en cuenta el matiz distinto que resuena en ti.

Borges recomienda: «No abusemos de sinónimos, si algo es rojo, pues es rojo, y no bermellón, carmesí, encarnado», lo que puedes comprobar en la eficacia de sus cuentos.

En realidad, según el sonido y algún matiz particular, *pereza*, *ociosidad*, *indolencia* y *holgazanería* tienen sentido diferente si respondes a tu estímulo sensorial. Por lo tanto, evita dirigirte al protagonista con sinónimos: el muchacho, Fito, Rodolfo, el panadero, el novio de Rosa, crea una distancia con el lector que ante cada mención tiene que reubicarse. En cambio, si siempre es Fito, estableces la complicidad con el lector.

· Antónimos (recurso estilístico de la oposición)

Permiten enfrentar los conceptos: bien y mal, espíritu y materia. Un uso novedoso es colocar palabras enfrentadas, volviéndolas funcionalmente antónimas debido a algún rasgo que lo permite, como lo demuestra Julio Cortázar en «El canto de los cronopios», que usa como antónimos las palabras *camiones* y *ciclistas* debido a la imagen de un camión enorme y la de un ciclista minúsculo. Lo mismo ocurre casi al final: *los famas son buenos y las esperanzas bobas*, aunque buenos y bobas no son antónimos:

Quando los cronopios cantan sus canciones preferidas, se entusiasman de tal manera que con frecuencia se dejan atropellar por camiones y ciclistas, se caen por la ventana, y pierden lo que llevaban en los bolsillos y hasta la cuenta de los

días.

Cuando un cronopio canta, las esperanzas y los famas acuden a escucharlo aunque no comprenden mucho su arrebatado y en general se muestran algo escandalizados. En medio del corro el cronopio levanta sus bracitos como si sostuviera el sol, como si el cielo fuera una bandeja y el sol la cabeza del Bautista, de modo que la canción del cronopio es Salomé desnuda danzando para los famas y las esperanzas que están ahí boquiabiertos y preguntándose si el señor cura, si las conveniencias. Pero como en el fondo son buenos (los famas son buenos y las esperanzas bobas), acaban aplaudiendo al cronopio, que se recobra sobresaltado, mira en torno y se pone también a aplaudir, pobrecito.

· *Epíteto*

Marca la intención del autor y su punto de vista ante la realidad que contempla. Subraya uno de los temas que componen el significado del sustantivo; la cualidad que destaca está implícita en el nombre:

Ya come blanca sal en otra mano

LOPE DE VEGA, «VIRENO, AQUEL MI MANSO REGALADO»

Permite ampliar la realidad percibida y darle un matiz distinto, destaca determinadas cualidades y sugiere la idealización, el realismo, la sátira, la caricatura.

· *Paradiástole*

Consiste en usar palabras de significado similar, pero dejando claro que son diferentes. Pone de manifiesto la inconveniencia de considerar como sinónimos dos términos.

Un recurso eficaz si tu objetivo es escribir letras de canciones:

Quiero emborrachar mi corazón
para apagar un loco amor
que más que amor es un sufrir

ENRIQUE CADÍCAMO, *NOSTALGIAS*

No todo alabar es bien decir.

BALTASAR GRACIÁN

No es lo mismo ser que estar
no es lo mismo estar que quedarse, ¡qué va!
tampoco quedarse es igual que parar,
no es lo mismo.

ALEJANDRO SANZ, *NO ES LO MISMO*

· *Hipérbaton*

Consiste en el cambio de disposición de las palabras en relación con lo que se supone el orden normal o habitual de las mismas en la oración, muy común en el uso que hace Góngora, este ejemplo es de «No destrozada nave en roca dura»:

como yo, Amor, la condición airada,
las rubias trenzas y la vista bella

huyendo voy, con pie ya desalado,
de mi enemiga en vano celebrada.

«De mi enemiga» es un adyacente de la trimembración «la condición airada, las rubias trenzas y la vista bella», objeto directo del verbo «huyendo voy».

Así lo hace también Rafael Alberti en «Corrida de toros»:

Abanicos de aplausos, en bandadas,
descienden, giradores, del tendido,
la ronda a coronar de las espadas.

Separa dos elementos sintácticamente unidos mediante la intercalación de un elemento ajeno, de una o más palabras, que normalmente no corresponden a esa posición.

Quien quisiere ser culto en solo un día
la jeri (aprenderá) gonza siguiente...

FRANCISCO DE QUEVEDO

Inés, tus bellos, ya me matan, ojos,
y al alma, roban pensamientos, mía,
desde aquel triste, en que te vieron, día,
con tan crueles, por tu causa, enojos

LOPE DE VEGA

· *Hipálage*

Es una variante de hipérbaton.

Se aplica especialmente al cambio de posición de un adjetivo, cuando este se refiere gramaticalmente, en vez de al sustantivo al que debía ligarse semánticamente, a otro sustantivo del contexto. En el ejemplo siguiente, el adjetivo *ciega*, que es aquí adyacente de *biblioteca*, se refiere en realidad al propio Borges, protagonista de los versos y ciego en su madurez:

Yo fatigo sin rumbo los confines
de esa alta y honda biblioteca ciega.

JORGE LUIS BORGES

Consejo de Lázaro Carreter: «El escritor debería ejercer de copista de las construcciones sintácticas de los poetas consagrados hasta encontrar sus propias herramientas. Así lo ha hecho Garcilaso, en los treinta primeros versos del poema la *Oda a la flor de Gnido* en la que desarrolla un requerimiento amoroso a Violante Sanseverino en beneficio de Mario Galeota, un amigo del autor. Reúne semejanzas temáticas con la canción medieval *A una dama*, de Cristóbal de Castillejo, escrita decenios antes. Y la estrofa (la lira, formada por cinco versos de 7 y 11 sílabas) procura imitar en lenguas románicas el estilo de Horacio. A la vez, el verso endecasílabo había sido puesto de moda por Petrarca, del que ha “copiado”: comienza con una condicional: *Si de mi baja lira / tanto pudiese el son que en un momento / aplacase la ira / del*

animoso viento, / y la furia del mar y el movimiento). En el medio, niega con la apódosis. Y concluye con una adversativa que precisa el tema de su canto».

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

El propósito de Henry James: sugerir el carácter casi inaccesible de la verdad debido a una multitud de condiciones.

Desvelar los misterios del alma.

Precisamente, no es una lectura cómoda la que propone Henry James, contemporáneo de Freud, sino que la complejidad de sus frases y de su estilo responde a la complejidad de su propósito: seguir el hilo psicológico.

En lugar de una frase directa, construye muchas frases incluidas o engarzadas una dentro de la otra. Como un tren que se detiene para dejar pasar a otro tren, la proposición principal deja paso a varias subordinadas, que una vez enunciadas permiten a la idea inicial continuar y concluir en un remate.

Los diálogos muestran las diferencias de ideas entre los interlocutores. Utiliza frases engarzadas: en lugar de una frase directa, construye varias frases como una red, de modo que la oración principal expresa la «verdad», mientras que las subordinadas múltiples expresan las dificultades efectivas de la vida, que nos impiden aprehender plena y directamente esta verdad; las condiciones imperfectas de observación, los desfallecimientos posibles de la memoria, la parcialidad de ciertos testimonios, los indicios discordantes, etcétera. Hasta que la oración principal se detiene, para dejar lugar a una o varias subordinadas, que, una vez enunciadas, permiten a la idea inicial continuarse y acabarse.

El propósito de Gabriel García Márquez (en «El avión de la Bella Durmiente»): dar un ritmo variado al texto, como en las sinfonías: tramos lentos y rápidos.

En este relato predominan las frases largas y coordinadas (y, y, y), para narrar el transcurso de una noche de amor, interrumpidas de tanto en tanto con frases cortas que rompen la letanía («Me quedé sin aliento», «Fue un viaje intenso»...), o subordinadas en las que los matices se superponen («Siempre he creído que no hay nada más hermoso en la naturaleza que una mujer hermosa, de modo que me fue imposible escapar ni un instante al hechizo de aquella criatura de fábula que dormía a mi lado»). El ritmo se vincula a la historia que nos cuenta, y con la habilidad para evitar la monotonía o la dispersión.

La subordinación crea, en general, un efecto acumulativo. La coordinación reitera (y, y, y; ni, ni, ni) y señala la sucesión de los acontecimientos (Cogí el abrigo y me marché, y ella se quedó allí, y yo creo que todavía estará allí, cubierta ya de telarañas):

Era bella, elástica, con una piel tierna del color del pan y los ojos de almendras verdes, y tenía el cabello liso y negro y largo hasta la espalda, y un aura de antigüedad que lo mismo podía ser de Indonesia que de los Andes. Estaba vestida con un gusto sutil: chaqueta de lince, blusa de seda natural con flores muy tenues, pantalones de lino crudo, y unos zapatos lineales de color de las bugamias. «Esta es la mujer más bella que he visto en mi vida», pensé, cuando la vi pasar con sus sigilosos trancos de leona, mientras yo hacía la cola para abordar el avión de Nueva York en el aeropuerto Charles de

Gaulle de París. Fue una aparición sobrenatural que existió solo un instante y desapareció en la muchedumbre del vestíbulo. [...] El vuelo de Nueva York, previsto para las once de la mañana, salió a las ocho de la noche. Cuando por fin logré embarcar, los pasajeros de la primera clase estaban ya en su sitio, y una azafata me condujo al mío. Me quedé sin aliento. En la poltrona vecina, junto a la ventanilla, la bella estaba tomando posesión de su espacio con el dominio de los viajeros expertos. «Si alguna vez escribiera esto, nadie me lo creería», pensé. Y apenas si intenté en mi media lengua un saludo indeciso que ella no percibió. Se instaló como para vivir muchos años, poniendo cada cosa en su sitio y en su orden, hasta que el lugar quedó tan bien dispuesto como la casa ideal donde todo estaba al alcance de la mano. Mientras lo hacía, el sobrecargo nos llevó la champaña de bienvenida. Cogí una copa para ofrecérsela a ella, pero me arrepentí a tiempo. Pues solo quiso un vaso de agua, y le pidió al sobrecargo, primero en un francés inaccesible y luego en un inglés apenas más fácil, que no la despertara por ningún motivo durante el vuelo. Su voz grave y tibia arrastraba una tristeza oriental. Cuando le llevaron el agua, abrió sobre las rodillas un cofre de tocador con esquinas de cobre, como los baúles de las abuelas, y sacó dos pastillas doradas de un estuche donde llevaba otras de colores diversos. Hacía todo de un modo metódico y parsimonioso, como si no hubiera nada que no estuviera previsto para ella desde su nacimiento. Por último bajó la cortina de la ventana, extendió la poltrona al máximo, se cubrió con la manta hasta la cintura sin quitarse los zapatos, se puso el antifaz de dormir, se acostó de medio lado en la poltrona, de espaldas a mí, y durmió sin una sola pausa, sin un suspiro, sin un cambio mínimo de posición, durante las ocho horas eternas y los doce minutos de sobra que duró el vuelo a Nueva York. Fue un viaje intenso. Siempre he creído que no hay nada más hermoso en la naturaleza que una mujer hermosa, de modo que me fue imposible escapar ni un instante al hechizo de aquella criatura de fábula que dormía a mi lado. El sobrecargo había desaparecido tan pronto como despegamos, y fue reemplazado por una azafata cartesiana que trató de despertar a la bella para darle el estuche de tocador y los auriculares para la música. Le repetí la advertencia que ella le había hecho al sobrecargo, pero la azafata insistió para oír de ella misma que tampoco quería cenar. Tuvo que confirmárselo el sobrecargo, y aun así me reprendió porque la bella no se hubiera colgado en el cuello el cartoncito con la orden de no despertarla.

El propósito de Georges Perec: hacer una crítica social.

En *Las cosas*, el tiempo verbal potencial de la descripción expresa una acción futura, informa acerca de los deseos de los protagonistas: unos pequeño-burgueses de los años sesenta, que viven en un apartamento diminuto y sueñan con la sociedad de la opulencia, que los lleva a la alienación.

La mirada, primero, se deslizaría por la moqueta gris de un largo pasillo, alto y estrecho. Las paredes serían armarios empotrados de madera clara, cuyos herrajes de cobre brillarían. Tres grabados, representando uno a Thunderbird, vencedor en Epsom, el otro un barco de rueda, el Ville-de-Montereau, el tercero una locomotora de Stephenson, llevarían a un cortinaje de piel, sostenido por gruesas anillas de madera negra veteada, que un simple movimiento bastaría para correr. La moqueta, entonces, daría paso a un parqué casi amarillo, cubierto parcialmente por tres alfombras de colores apagados.

El propósito de Georges Simenon: varía los tiempos verbales y consigue darle movimiento a la escena.

En *Los hermanos Rico* (inicio del capítulo V):

¿Cuántas veces le sucedió salir de la misma casa, a la misma hora avanzada, con su madre en el umbral, inclinándose para verle irse? Hasta ciertos detalles incongruentes eran idénticos, como el hecho de que la lluvia hubiera cesado.

Ella le decía en otro tiempo:

—Espera, por lo menos, a que deje de llover.

Había visto en tantas ocasiones secarse la lluvia en las aceras y aquellos charcos que hubiese jurado que estaban siempre en el mismo sitio. Algunas tiendas no habían cambiado. Una estaba en la esquina, la segunda, donde en otro tiempo, sin motivo serio, esperaba él siempre caer en una emboscada. Notó incluso el pinchazo en el corazón que sentía en el momento de penetrar en la zona oscura.

Volvía a ver todo aquello sin alegría. Era su barrio. Había crecido entre aquellas casas, que debían reconocerle. Pues hubiérase dicho que se avergonzaba. No de ellas. Más bien de él. Era difícil de explicar. Su hermano Gino, por ejemplo, era también de aquí. Hasta Sid Kubik, que había llegado a ser un hombre muy importante, podía volver allí sin reservas mentales.

No era solamente esta noche la que ensombrecía a Eddie viendo de nuevo el decorado de su infancia. Otras veces, volviendo allí, en el tren o en el avión, se había regocijado sinceramente imaginando que iba a restablecerse el contacto. Luego, al llegar a su calle, a la casa de su madre, no se producía nada. No había allí emoción. No solo en su casa, sino en casa de los otros.

Le recibían lo mejor que podían. Ponían comida ante él. Le servían vino. Pero le miraban de una manera distinta a la que habrían mirado a Gino o a Tony.

Le hubiese gustado encontrarse a algunos amigos. Pero él no había tenido nunca verdaderos amigos. No era culpa suya. Todos eran diferentes a él.

El propósito de Milan Kundera: diferenciar entre la historia novelesca y los temas.

Dice: «Cuando la novela abandona sus temas y se contenta con narrar la historia, resulta llana, sosa. Un tema es una interrogación existencial». Y esa interrogación, la responde con palabras. Y agrega que la novela se basa ante todo en algunas palabras fundamentales: «La serie de notas de Schönberg, en *El Libro de la risa y el olvido*, es la siguiente: el olvido, la risa, los ángeles, la *litost*, la frontera. Estas cinco palabras fundamentales se analizan, se estudian, se definen, vuelven a definirse durante toda la novela y finalmente se transforman en categorías de la existencia. La novela se construye sobre algunas de estas categorías como una casa sobre sus pilares. Los pilares de *La insoportable levedad del ser* son la gravedad, la levedad, el alma, el cuerpo, la Gran Marcha, la mierda, el kitsch, la compasión, el vértigo, la fuerza, la debilidad».

Ejercicios inspiradores

–**Diccionario propio.** Una vez conocidos todos los diccionarios posibles, consultándolos, puedes confeccionar tu propio diccionario, no desde el punto de vista informativo, sino motivador.

–**Letra inicial.** Reúne palabras que empiecen o contengan la misma consonante.

–**Sílabas.** Reúne palabras que contengan el mismo número de sílabas: bisílabas, trisílabas, etcétera, y escribe un texto con el 85 por ciento de las palabras reunidas.

–**Verbos.** Escoge verbos diversos para un campo semántico específico o un tema del que quieras hablar.

–**Sustantivos.** Escoge sustantivos para un campo semántico específico o un tema del que quieras hablar.

–**Letras.** Escribe un texto en el que cada palabra empiece con las letras siguientes, respetando el orden y sin agregar más palabras:

F A L S J A R E G L

D S M O Z R T I O H

N J C V E B S A Q O

E C B A F D S P R T
P L O Q E R T E S M
A C V F E R P Z Y N
E D T Y J N V X Q L
M N K O R E S C A P

4. De los recursos sensoriales

Antes de comenzar una novela yo recreo dentro de mí sus lugares, su ambiente, sus colores y sus olores.

FRANÇOIS MAURIAC

No se ve bien sino con el corazón. Lo esencial es invisible a los ojos.

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY

Nuestra conexión con el mundo proviene en buena proporción de la manera en que cada cual procesa los sentidos: los olores, los sabores, los ruidos, la contemplación o las visiones, los roces. Nos facilitan la percepción del mundo, pero también nos autoengañan o nos sabotean, cuestiones que resolvemos acudiendo al psicoanalista o a la escritura de ficción. Y son la materia principal de las imágenes.

En el campo literario, son pistas rotundas para el lector, que provocan experiencias de proximidad o de lejanía.

¿Hacia dónde nos llevan los recursos sensoriales?

Hacia el contacto inmediato con lo que se nombra: el olor del riñón abierto tostándose en la sartén del señor Leopold Bloom, en *Ulises*; Benjamin Franklin, Edmond Rostand y otros escribían durante sus baños de inmersión en la bañera. Sentir es percibir y advertir; «perder el sentido» significa desmayarse. Y a veces el sonido de una palabra es lo que nos atrae y, aunque no conozcamos su significado, recurrimos a ella a menudo. En este sentido, cuentan que cierta mañana de otoño iba don Miguel de Unamuno paseando con Amado Nervo y acertaron a pasar a orillas de un estanque.

—¡Qué plantas tan bonitas, don Miguel, esas que flotan sobre el agua! ¿Cómo se llamarán? — preguntó Nervo deteniéndose a mirarlas, con los ojos asombrados de quien las estuviera viendo por primera vez.

—¡Nenúfares! —le contestó inmediatamente Unamuno—. Eso que saca usted siempre en sus poemas.

Muy útil: ¿para qué puedes usar los recursos sensoriales?

· *Para proporcionar pistas al lector y a la lectora, según sus variantes*

Sonido: *Ni bien acabó de maniatar al dependiente, escuchó una sirena que se aproximaba.*

Olfato: *Lo primero que percibió fue su excesivo perfume dulzón.*

Vista: *Entrevió un bulto en su bolsillo izquierdo.*

Tacto: *El paquete contenía algo blandito.*

Gusto: *Percibió un gusto raro en la bebida que le sirvió su marido.*

· *Para mostrar a un personaje*

Por su tono de voz, por el tacto de su piel, por su modo de mirar, por el olor de su ropa, por el ruido que hace al tomar la sopa, por el gusto por la comida vegetariana o las frituras.

· *Para crear una atmósfera determinada*

Así lo manifiesta Marcel Proust: «Y de pronto el recuerdo surge. Ese sabor es el que tenía el pedazo de magdalena que mi tía Leoncia me ofrecía, después de mojado en su infusión de té o de tila, los domingos por la mañana en Combray (porque los domingos yo no salía hasta la hora de misa), cuando iba a darle los buenos días a su cuarto.

»La realidad que trataba de expresar residía, ahora lo comprendo, no en la apariencia del tema, sino en una profundidad en la que esta apariencia importaba poco, como lo simbolizaban aquel ruido de una cuchara contra un plato, aquella rigidez almidonada de la servilleta, que me fueron más valiosos para mi renovación espiritual que tantas conversaciones humanitarias, patrióticas, internacionalistas y metafísicas.

»El escritor, más que el pintor, para lograr volumen y consistencia, generalidad, realidad literaria, así como necesita ver muchas iglesias para pintar una sola, necesita también muchos seres para un solo sentimiento. Pues si el arte es largo y la vida es corta, se puede decir, en cambio, que, si la inspiración es corta, los sentimientos que tiene que pintar no son mucho más largos. Son nuestras pasiones las que abocetan nuestros libros, el intervalo de reposo lo que los escribe».

· *Para sugerir una tregua*

Asoma una magnolia entre las granadas bosnias.

· *Para abrir el misterio*

Vio el color de los ojos azules de Bord, el salto de las sombras por el rugoso techo cuando él tomó la linterna y dio media vuelta. La luz y el color murieron cuando Bord, cerca de la salida, apagó la linterna.

ÚRSULA K. LE GUIN

· *Para crear incertidumbre*

Miré hacia atrás y vi una silueta, a la luz de un único globo instalado en una especie de glorieta. No sabía si era hombre o mujer. Estaba de rodillas frente a una fuentecita.

HORACE MCCOY

· *Para despertar la curiosidad*

Oyó la respiración pesada, sorda, de la señora que estaba detrás del biombo. Era una respiración ronca, como si tuviera una máquina encima del pecho.

MONTSERRAT ROIG

· *Para provocar placidez*

Permanecí allí soñando hasta que me despertó a medias un suave sonido musical, como el silbido de la brisa en un trigal. Oí el suave susurro de las espigas al mecerse, el canto de los pájaros, el rumor de una cascada y el murmullo de los árboles.

ALEXIS TOLSTÓI

· *Para potenciar la intensidad*

Puedes apelar a la mayor o menor sonoridad de una palabra, de acuerdo con lo que quieres decir, como en la canción popular anónima: «Erre con erre guitarra / erre con erre barril / mira que rápido ruedan / las ruedas del ferrocarril», que emplea una mayoría de erres sonoras para transmitir el ruido del tren.

· *Para variar el significado de una palabra variando los fonemas*

Pozo, gozo, rozo, mozo.

Masa, mesa, misa, musa.

· *Para delatar ansiedad*

Su mano era una pinza infatigable con la que se llenaba la boca de palomitas mientras controlaba el reloj.

· *Para mostrar crueldad*

También quedaban en su frigorífico restos de platos horripilantes, aunque la cocina consiga metamorfosear la crueldad gracias al uso de las salsas. [...] al alegar Ebuka sus preferencias por salsas emparentadas con la nacionalidad del devorado fue duramente contestado.

MANUEL VÁZQUEZ MONTALBÁN

· *Para provocar nostalgia*

Incomprensiblemente, percibe el olor de las glicinas, el de su pueblo lejano, al atravesar la avenida.

· *Para provocar repugnancia*

La fetidez era intolerable, y antes de seguir investigando tuvo que retirarse a otro cuarto a llenarse los pulmones de aire fresco.

H. P. LOVECRAFT

· *Para desatar el erotismo*

Buscaba su olor por sobre todas las cosas, aspiraba cada milímetro de su cuerpo.

· *Para insinuar incomodidad*

Sentía la dureza del asiento contra las nalgas.

· *Para indicar agobio*

Sentía cómo la planta de sus pies se adhería al pavimento.

· *Para mostrar la turbación*

Despertaron casi a la vez y se dieron cuenta, sorprendidos y amodorrados, de que tenían las manos entrelazadas: la derecha de él con la izquierda de ella.

MEMPO GIARDINELLI

· *Para describir*

Describir es representar por medio de la palabra una cosa, una persona, un ambiente. En una novela, su fin principal es provocar una impresión o un sentimiento.

Como ya hemos visto, encarar una descripción no es confeccionar un inventario, sino recoger los datos más significativos, los recursos sensoriales, que muestren y sugieran a la vez: es representar mediante la escritura la realidad percibida. Para ello utiliza los cinco sentidos. Cuantos más aspectos señales, tendrás más elementos para elegir y ajustar la descripción. La buena percepción es la base de la descripción narrativa.

Los especialistas han señalado que lo que diferencia a los jugadores expertos de ajedrez de los principiantes es su modo de percibir. Calculan que un experto ajedrecista debe tener un repertorio de cincuenta mil jugadas en el tablero, y que desde este conjunto percibe las jugadas y extrae la información. Así debe percibir el novelista: mostrar la escena en la que ocurren los hechos para que el lector pueda «entrar» en ella.

A partir de los detalles, se sugiere algo más. Como en los siguientes ejemplos:

Una descripción del personaje desde la mirada de otro nos permite indagar en lo que siente sin que el narrador nos lo diga:

El parque estaba discretamente poblado por amas de casa que habían llevado a sus hijos a tomar el sol. Julio se fijó en Laura enseguida. Estaba sentada en un banco, entre dos señoras, con las que parecía conversar. Su rostro, y el resto de su anatomía en general, eran vulgares, pero debieron remitirle a algo antiguo, y desde luego oscuro, en lo que sintió que debía haber estado implicado. Tendría unos treinta y cinco años y llevaba una melena veteada que se rizaba en las puntas, intentando quebrar una disposición de los cabellos que evocaba en Julio alguna forma de sumisión; las ondulaciones, más que quebrar esa disposición, la acentuaban. Sus ojos, con ser normales, tenían cierta capacidad de penetración, y cuando se combinaban con los labios, en una especie de sincronía cómplice y algo malévola, lograban seducir imperceptiblemente. El resto de su cuerpo era una línea ligeramente ensanchada en las caderas, que –sin llegar a resultar desgarbada– carecía de la apariencia de efebo que tal clase de cuerpo suele evocar, especialmente si pertenece a una mujer madura.

JUAN JOSÉ MILLÁS, *EL DESORDEN DE TU NOMBRE*

Una descripción del lugar en el que el personaje vive un momento especial:

En el gran salón de la Sociedad Recreativa del Casino las lámparas de araña multiplicaban la dorada pedrería en sus reflejos cristalinos, como si un incendio de luces amarillas fuese asolando los techos, derramando sus llamas como lenguas centelleantes que lamieran los arabescos estucados. Benjamín Otero apenas podía sustraer la mirada a aquel luminoso esplendor, que cernía su corona sobre el salpicado bullicio de quienes por el salón se iban distribuyendo.

Un cerco de sillas, alineadas contra las paredes, remarcaba los amplios espacios libres dispuestos para el baile. Por las salas adyacentes, que comunicaban por sendos arcos laterales con el salón, se movían presurosos algunos camareros, retocando manteles y ordenando cristalerías.

Benjamín se vio envuelto en un persistente aplauso, y su tío le dio con el codo para bajarle de las nubes. Mecánicamente se puso a aplaudir también.

Hacia el estrado, que levantaba como una mediana proa a modo de reducido escenario cuajado de flores, caminaban la Reina y sus Damas. Los aplausos continuaron hasta que fueron tomando asiento: la Reina en su trono, alzado unos peldaños, y las Damas ordenadamente dispuestas a su vera.

Benjamín distinguió un vertiginoso cabrilleo de diademas, un fuego blanco de vibrátiles lenguas en el paisaje de la instalada Corte.

LUIS MATEO DÍEZ, *LA FUENTE DE LA EDAD*

El consejo de Patricia Highsmith: «La frase “El hombre de los pantalones *azul marino* y *camisa*»

deportiva color verde esperaba con impaciencia en la fila” no es igual a esta otra: “El hombre de los pantalones azul marino y camisa deportiva color verde esperaba en la fila”. La expresión “con impaciencia” crea cierta tensión emocional, pues si el hombre iba, solo iba a ver una película, ¿por qué iba a estar impaciente? Sin embargo, en menos de treinta líneas el lector averigua que el hombre ha comprado una entrada y ha saludado a unos amigos, no porque fuera a ver la película, sino porque quería tener una coartada. En menos de cincuenta líneas salió del cine y se dirigió a cometer un asesinato». Así comienza *El cuchillo*, de la misma autora.

Recursos sonoros

Oír es percibir los sonidos. Escuchar es prestar atención a lo que se oye. En latín *surdus* quiere decir sordo o mudo, viene del árabe que a su vez es traducción del griego, *alogos*, sin habla o irracional. En árabe, «absurdo», que para nosotros quiere decir contrario a la razón, es no ser capaz de oír.

Contamos con un espectro de sonidos familiares que nos tranquilizan y con espejismos auditivos que pueden atormentarnos o con alucinaciones auditivas que nos trasladan a un mundo irreal.

Leonardo da Vinci decía que apoyando la oreja en el mango de un remo metido en el agua se podía escuchar el mundo submarino. Se sabe que hay peces que rechinan los dientes, otros que gruñen, existe un pez roncador que mantiene despiertos a los pescadores en el Mar de la China, y las ballenas ronronean, chillan y cantan.

El estilo, en su conjunto, debería ser una buena mezcla acústica, una vez más la variedad es importante. Joyce hacía maravillas. Podemos ver en *Ulises*, en el episodio de las Sirenas, lo que se puede hacer con los sonidos de la prosa: utiliza la aliteración con un objetivo mimético y satírico. También *El retrato de un artista adolescente* crea una prosa rítmica y melodiosa. La opinión del adolescente que se convierte en adulto determina la estructura verbal del libro. La mayor parte de esta novela está escrita en forma de ensoñación y diálogo, las frases cortas producen un efecto de ruptura y nos hacen tropezar a lo largo del camino. La prosa irregular, lanzada bruscamente y recortada, parece expresar el remolino de la vida en Dublín.

Los sonidos pueden resultar hipnóticos. En el rito judío en el que el fiel se inclina y canta, se inclina y canta; en la macumba, el tamtam del tambor que sube y se intensifica; la repetición de palabras y sílabas en las marchas políticas: «Ay Carmela, ay Carmela...».

Hay quienes hablan mediante la música, como ciertos pueblos aborígenes; los guanches en las Canarias trinan y gorjean como las aves para comunicarse a kilómetros de distancia. En Australia, así lo cuenta Bruce Chatwin: «Sin que importen las palabras, parece que la línea melódica del canto describe la naturaleza del territorio por el que pasa. De modo que si el Hombre Lagarto fuera caminando por las salinas del lago Eyre, podría esperarse una sucesión de largos bemoles, como en la *Marcha fúnebre* de Chopin. Si subiera y bajara por los acantilados de MacDonnell, habría una serie de arpegios y *glissandos* como en las *Rapsodias*

húngaras de Liszt. Ciertas frases, ciertas combinaciones de notas musicales, describen la acción de los *pies* del Antepasado».

Y añade Roland Barthes: «Hoy día me imagino a mí mismo un poco como el Griego antiguo tal como Hegel lo describe: el Griego interrogaba, dice, con pasión, sin pausa, el susurro de las hojas, de las fuentes, del viento, el estremecimiento de la Naturaleza, para percibir en ellos el plan de una inteligencia. Y en cuanto a mí, es el estremecimiento del sentido lo que interrogo al escuchar el susurro del lenguaje, de ese lenguaje que es para mí, hombre moderno, mi Naturaleza».

Dice Amélie Nothomb, refiriéndose a *La nostalgia feliz*: «Lo que has vivido te deja una melodía en el interior del pecho: esa es la melodía que, a través del relato, nos esforzamos en escuchar».

Y la palabra «poeta» se relaciona con el sonido, que es la materia prima de la poesía: su origen proviene del término arameo que lo describe como «el sonido del agua corriendo sobre guijarros».

Variantes sonoras

· *Onomatopeya*

Es el uso de una palabra, o en ocasiones de un grupo de palabras, cuya pronunciación imita el sonido de aquello que describe.

Consiste en imitar un determinado sonido en un texto.

Reloj o bomba: tictac

Bofetada: ¡paf!

Tiro de pistola: ¡pum!

Uco, uco, uco / abejaruco.

Son utilizadas en historietas como efectos sonoros. Por ejemplo para los animales:

Abeja: bzzz-bzzz

Ave: pío

Cerdo: huik-huik

Delfín: iiii-iiii

Gallo: kikirikí

Gato: miau

Grillo: cri-cri

Mariposa: rsss-rsss

Oveja: bee

Pato: cuac

Perro: guau

Pez: glup-glup

Vaca: muu

El japonés es posiblemente la lengua más rica en onomatopeyas, están incorporadas en el habla cotidiana; por ejemplo, hay casi veinte onomatopeyas que diferencian el acto de caminar: pequeños pasos de bebé, los pasos de las personas mayores, un paso acelerado, caminar arrastrando los pies, etcétera.

Alonso de Ercilla reproduce en *La Araucana* el temblor físico de la grima:

Aquel que por valor y pura guerra,
hace en torno temblar toda la tierra.

Quevedo describe el restallar del látigo:

me dio un repique el rebenque...

Así como el hablar gangoso de la buscona que ha padecido bubas, que se reitera en otras piezas:

güera y gafa y sin galillo...

Góngora imita el lamento de un perro herido con las vocales agudas:

Repetido latir, si no vecino,
dinstincto oyó de can siempre despierto.

Ernesto Forli lo expresa así:

Solo cuando ella exclamó un ¡oh!, sorprendido y elocuente, tomé consciencia de que algo inesperado comenzaba a suceder esa noche.

· *Interjección*

Indica una demanda, una llamada, un pedido; que expresa una impresión súbita: sorpresa, asombro, dolor, molestia, amor, etcétera. Por lo tanto, puede ser apelativa o expresiva. Generalmente, se encierra entre signos de admiración, como en los siguientes ejemplos:

Apelativa: ¡Eh!

Expresiva: ¡Oh! ¡Ay!

En *La ciudad de los violines*, de Daniel Moyano, es el tema principal:

Le encantaba, sobre todo, oír hablar a sus habitantes. Ese cantito que tenían, tan no se sabía de dónde. Aunque no entendiese lo que decían; en primer lugar, por la rapidez de *allegro* con que hablaban, como si no existiesen otros aires; y también porque, dejándose llevar por las modulaciones, no prestaba atención al significado de las palabras. Memorizaba frases enteras (sin atender a su significado) las traducía a ritmos, luego se entretenía escribiéndolas en el pentagrama.

· *Antítesis sonora*

En este soneto de Hernando de Acuña, la repetición de eses marca la suavidad del deslizarse del río en la primera estrofa; tras el pero, es la repetición de erres la que evoca la poderosa corriente. En los tercetos se repite la oposición: en el primero, son las eses las que subrayan el sosiego de la existencia del yo poético, y tras la adversativa, las erres se ven reforzadas por las efes, lo que termina de intensificar la fuerza de «la gran corriente de las ansias mías».

Como vemos que un río mansamente
por do no halla estorbo, sin sonido,
sigue su natural curso seguido,
tal que aun apenas murmurar se siente;
pero si topa algún inconveniente
rompe con fuerza y pasa con ruido,
tanto que de muy lejos es sentido
el alto y gran rumor de la corriente:
por sosegado curso semejante
fueron un tiempo mis alegres días,
sin que queja o pasión de mí se oyese;
mas como se me puso amor delante,
la gran corriente de las ansias mías
fue fuerza que en el mundo se sintiese.

· Aféresis fonética

Aféresis es la pérdida de un sonido o grupo de sonidos al comienzo de una palabra. Por ejemplo, del latín al español: *lectorile* > *letril* > *latril* > *atril*. O de la p en palabras como psicología a sicología. Cuando la pérdida se produce al final de la palabra se denomina apócope, y si la pérdida tiene lugar en medio de la palabra se llama síncope.

Recursos visuales

Los recursos sensoriales implican sentimientos y permiten economizar explicaciones al caracterizar a un personaje en un relato. Por lo tanto, te conviene hacerte preguntas con respecto a las distintas posibilidades.

Lo ejemplifico con las señales visuales: ¿qué le genera la mirada a un personaje de otro? ¿Mira a su interlocutor permanentemente durante la conversación? ¿O solo lo mira mientras lo escucha o no lo mira? ¿O mira continuamente el ambiente que lo rodea, lo que indica que está aburrido? ¿Es un curioso? ¿Busca algo? ¿Está pensando? ¿Hablando consigo mismo?

Conocer las diferentes respuestas a los comportamientos visuales analizados por los especialistas te puede facilitar la tarea creativa y la caracterización de un personaje. Según Michael Argyle, las respuestas más habituales son:

Un excesivo contacto visual (como el mirar fijamente o con frecuencia a otra persona) se considera generalmente como manifestación de superioridad, falta de respeto, amenaza o actitud amenazante y ganas de insultar.

Un escaso contacto ocular suele ser interpretado como falta de atención, descortesía, falta de sinceridad, falta de honradez o timidez.

El dejar de mirar a los ojos bajando la vista suele ser tomado como signo de sumisión.

Mirar mucho a otro suele interpretarse como que está interesado por el otro y sus reacciones, que ama o le gusta la otra persona, que intenta dominar o influir al otro, si depende de esa persona y no le da señal de respuesta.

Una persona mira muy poco a otra, si están discutiendo un asunto íntimo o difícil, si no está interesada en las reacciones de la otra, si tiene un estatus superior, si es un introvertido.

· *La mirada colectiva*

Y mientras los soldados de ambos lados se ponían a mirar con gemelos, el enemigo empezó a arrancarle la piel al cuerpo de Hanley, dejándole intactos –como había mandado el general– el rostro y los genitales.

JOHN L'HEUREUX, *ANATOMÍA DEL DESEO*

· *La visión sensual*

La claridad, la transparencia, el frescor del agua, en las primeras horas de la mañana, producían a Esteban una exaltación física muy semejante a una lúcida embriaguez...; se sentía tan feliz, tan envuelto, tan saturado de luz que, a veces, al estar nuevamente en suelo firme, tenía el aturdido y vacilante andar de un hombre ebrio... En ese prodigioso Mar de las Islas, hasta los guijarros del Océano tenían estilo y duende; los había tan perfectamente redondos que parecían pulidos en tornos de lapidarios; otros eran abstractos en forma, pero danzantes en anhelo, levitados, espigados, por una suerte de impulso brotado de la materia misma. Y era la transparente piedra con claridades de alabastro, y la piedra de mármol violado, y el granito cubierto de destello que corrían bajo el agua, y la piedra humilde, erizada de bigarros –cuya carne con sabor a alga sacaba el hombre de su minúsculo caracol verdinegro usando una espina de nopal. Porque los más portentosos cactus montaban la guardia en los flancos de esa Hespérides sin nombres a donde arribaban las naves en su venturosa derrota; altos candelabros, panoplias de verdes yelmos, colas de faisanes verdes, verdes sables, motas verdes, sandías hostiles, membrillos rastreros, de púas ocultas bajo mentidas tersuras...

ALEJO CARPENTIER, *EL SIGLO DE LAS LUCES*

· *La observación*

A veces la chica se inclinaba para mirar algo que le llamaba la atención. Un pedazo de latón, un harapo ahogado de tela sucia, restos vomitados por el río, que cruzaba la fábrica de papel situada más arriba y luego pasaba junto al núcleo rural que se extendía a sus espaldas.

FRED CHAPPELL, *HIJOS DE HUELGUISTAS*

Ver para describir

Puedes trabajar con la descripción según distintas técnicas:

· *Pictórica*

Se describe un sujeto u objeto inmóvil visto por un sujeto móvil.

Aclaración: desarrolla especialmente los aspectos externos y evidentes: color, luz, texturas, distribución. Se emplea en una narración o en un ensayo:

Se entra al palacio por una solitaria puerta que da al oeste [...]. Pero es preciso salvar otros seis pasadizos, entre ellos la famosa «puerta de hierro», que introduce en las habitaciones principescas.

La mezquita situada algunas decenas de metros fuera de la muralla está cercada por una mole de piedras que la aíslan completamente; varias columnas sustentan la arquitectura, a la que se sube por una escalera de caracol; del minarete hexagonal que tal vez midiese más de diez metros de altura, vemos hoy una torre ruinoso de apenas siete metros.

· *Topográfica*

Se describe un sujeto u objeto inmóvil visto por un sujeto inmóvil:

Estoy bajo el paraíso y no sopla el viento que enfríe la luz del mediodía. La fronda del paraíso es atravesada por la luz y sobre el libro y el cuaderno abierto con la frase a medio terminar, escrita en tinta azul, se proyectan unos círculos solares, de distinto tamaño.

JUAN JOSÉ SAER, *FRESCO DE MANO*

· *Cinematográfica*

Se describe un sujeto u objeto móvil.

Aclaración: es el tipo de descripción más completa, porque podemos describir todo para conseguir un efecto vívido:

Es bueno contemplar alguna vez la cancha desde aquí, desde lo alto. [...]

Ahora se levanta un viento arisco y las gradas de cemento son recorridas por vasos de plástico, hojas de diario, talones de entradas, almohadillas, pelotas de papel. Remolinos casi fantasmales dan la falsa impresión de que las gradas se mueven, giran, bailotean, se sacuden por fin el sol de la tarde. Hay papeles que suben las escaleras y otros que se precipitan al vacío.

MARIO BENEDETTI, «EL CÉSPED»

De arriba abajo:

En lo alto de la escalera hay dos puertas marrones, en el descanso, que mide un metro cuadrado apenas, un jarrón de cerámica ocupa el rincón. Frente al peldaño inferior, una pequeña alfombra azul.

De dentro a fuera:

La sala está cargada de objetos de cristal que abarrotan las estanterías. Una estantería más pequeña y con objetos similares ocupa la mitad del pasillo, unos metros antes de la puerta de la calle, desde la que contrasta un paisaje desierto, salvo a la caída de la tarde.

De lo general a lo particular:

El edificio parece pertenecer a un millonario. Sin embargo, lo conforman cuarenta pequeñas habitaciones de alquiler, ocupadas por dos o tres personas, con el baño compartido, un lavabo en la habitación y un armario desvencijado.

De lo particular a lo general:

Lo primero que vi fue el lunar, después la cara completa, un óvalo redondeado e inexpresivo apoyado en el respaldo del sofá esperando no se sabía bien qué.

De lo más próximo a lo más alejado:

El gorrión estaba a mis pies y giró varias veces hasta que levantó vuelo. Era más ceniciento que los otros gorriones. El trayecto hasta el nido era de unos veinte metros. No se podía distinguir si alguien lo esperaba en la rama centenaria.

De lo más alejado a lo más próximo:

El avión dio una voltereta más allá de las nubes. Al instante una estela de humo se aproximaba, los transeúntes pegaron un grito. Un instante más y se esparcían numerosos objetos de todo tipo a nuestro alrededor, entre los que sobresalía un biberón.

De lo real a lo imaginario:

Es un libro de tapas negras plastificadas. Tiene cien páginas y seis ilustraciones. De una ilustración se pone en movimiento un anciano de enormes orejas que hace un movimiento extraño con los ojos, como si no pudiera adaptarse a la luz de nuestro planeta.

De lo imaginario a lo real:

Tiene dos cabezas y dos bocas que hablan a la vez o eso me parece a mí hasta que se ilumina la escena y es una mujer con un sombrero que imita su cara para crear el engaño.

Recursos gustativos

Cada época modifica el fogón, y cada pueblo come según su alma, antes tal vez que según su estómago.

CONDESA DE PARDO BAZÁN

El *Cantar de los Cantares* es un poema en el que estallan los sentidos. Se dice que fue la reina de Saba, que venía de un país donde crecía la planta de café, quien le inspiró al rey Salomón su cántico.

En *Como agua para chocolate*, de Laura Esquivel, la novela empieza cuando Mamá Elena pica cebolla y Tita llora con fuerza en su vientre, probablemente también presiente su destino, que no le permitiría casarse ni tener hijos, de modo que es expulsada al mundo por una gran cantidad de lágrimas. Aquí un elemento real se combina con uno simbólico a través del recurso gustativo:

Dicen que Tita era tan sensible a la cebolla que desde que estaba en el vientre de mi bisabuela (Mamá Elena) lloraba y lloraba cuando esta picaba cebolla; su llanto era tan fuerte que Nacha, la cocinera de la casa, que era medio sorda, la escuchaba sin esforzarse. Un día los sollozos fueron tan fuertes que provocaron que el parto se adelantara.

[...] Contaba Nacha que Tita fue literalmente empujada a este mundo por un torrente impresionante de lágrimas que se desbordaron sobre la mesa y el piso de la cocina. En la tarde, ya cuando el susto había pasado y el agua, gracias a los efectos de los rayos del sol, se había evaporado, Nacha barrió el residuo de las lágrimas que había quedado sobre la loseta roja que cubría el piso. Con esta sal relleno un costal de cinco kilos que utilizaron para cocinar.

Pero también, las recetas eran su forma de desahogarse, al igual que tejer su colcha en las noches de insomnio.

Una peculiaridad del libro reside en que cada capítulo corresponde a una receta y a un mes:

1. Enero: Tortas de Navidad
2. Febrero: Pastel Chabela
3. Marzo: Codornices en Pétalos de Rosa
4. Abril: Mole de Guajolote con Almendra y Ajonjolí
5. Mayo: Chorizo norteño
6. Junio: Masa para hacer fósforos
7. Julio: Caldo de Colita de Res
8. Agosto: Champondongo
9. Septiembre: Chocolate y Rosca de Reyes
10. Octubre: Torrejas de Natas

11. Noviembre: Frijoles gordos con chile a la Tezcucana

12. Diciembre: Chiles en Nogada

La gula es la desmesura practicada con la comida. ¿Qué nos produce? ¿Cómo la transformamos en un texto?:

La señora Berti Bartolotti se sentó en la mecedora y empezó a desayunar. Se tomó cuatro tazas de café, tres panecillos con mantequilla y miel, dos huevos pasados por agua y una rebanada de pan negro con jamón y queso y una rebanada de pan blanco con foie-gras de ganso. Como la señora Bartolotti se mecía mientras comía y bebía –al fin y al cabo las mecedoras son para mecerse–, su bata azul celeste acabó llena de manchas marrones, de café, y amarillas, de huevo. Además, gran cantidad de migas de pan le cayeron por el cuello de la bata.

CHRISTINE NÖSTLINGER,

KONRAD O EL NIÑO QUE SALIÓ DE UNA LATA DE CONSERVAS

La función determinante de la comida

La que sigue es una muestra del proceso vivido por el protagonista de *Réquiem y Sostiene Pereira* en el que da cuenta de la comida.

En *Réquiem*, Tabucchi realiza una fusión de los dos mundos (el gastronómico y el literario) a través de una carta de un café que ofrece solo platos que evocan reminiscencias literarias, además de ser el lugar escogido para encontrarse con el más grande poeta portugués del siglo xx, Fernando Pessoa.

En *Sostiene Pereira*, Pereira tiene cierto afán por llevar al joven Monteiro Rossi a un restaurante en el Rossio que debería ser frecuentado por escritores, mientras que su desilusión es grande cuando descubre que los otros clientes solo son unas viejecitas y unos personajes que podrían ser cualquier cosa menos artistas; y, finalmente, en la misma novela, Pereira encuentra al novelista Aquilino Ribeiro y al diseñador vanguardista Bernardo Marques en el British Bar del Cais de Sodré, y afirma que le hubiera gustado sentarse a su mesa, comer con ellos y, al mismo tiempo, pedir su opinión sobre el escritor italiano D'Annunzio.

La siguiente es parte de una lista de los platos y las recetas que marcan su evolución.

Réquiem empieza con una escena en la que el protagonista encuentra al guardián del cementerio que est  comiendo en un cuenco de aluminio una *feijoadada*.

En el tercer capítulo, antes de probar el *sarrabulho   moda do Douro*, el protagonista tiene miedo de que sea un plato venenoso, hecho con carne de cerdo, y que podría «dejarle en el sitio», pero lo prueba y presenta la receta de este «piatto magnifico»: harina de maíz, que se puede sustituir con patatas, luego se añaden lomo de cerdo con su grasa, tocino, hígado de cerdo, callos, una buena taza de sangre cocida, una cabeza de ajo, un vaso de vino blanco, una cebolla, aceite, sal, pimienta y comino. Todo el capítulo es una guía gastronómica y, como tal, no podría faltar un postre portugués muy t pico, los *papos de anjo*, en forma de barquitos y a base de yemas, azúcar y gelatina de frutas (y a veces con una gota de esencia de almendra), como explica el mismo señor Casimiro. Así establece unas conexiones sutiles entre lo material

y lo inmaterial, entre cuerpo y alma, dos partes de una dualidad que no tienen por qué ser irreconciliables.

En *Sostiene Pereira*, la comida representa la evolución del periodista, que conforme va tomando conciencia de su nueva actitud frente a la vida sustituye las *omelettes* por unas ensaladas de pescado con agua mineral.

Al principio, la portera de su casa suele preparar diariamente a Pereira un filete o un bocadillo de tortilla de queso. En el capítulo seis nos encontramos con el primer menú serio: Pereira y Monteiro Rossi, en un elegante restaurante del Rossio lisboeta, piden pescado a la plancha, gazpacho y arroz con marisco, terminando la comida con sorbete de limón y café, mientras que, en el capítulo nueve, comiendo con su antiguo compañero de carrera de Coimbra, se hace referencia a una trucha con almendras y un filete a la Strogonoff con un huevo escalfado encima. Otro diálogo fundamental en la economía de la novela, entre Pereira y la refugiada alemana Ingeborg Delgado, tiene lugar en el vagón restaurante de un tren, pero esta vez no se alude a las consumiciones de los dos.

A la evolución del personaje sigue de cerca la evolución de sus hábitos alimenticios: mientras va tomando conciencia de la necesidad de una intervención más decidida en el trance que están viviendo Monteiro Rossi y su novia Marta, se ve en la necesidad de cocinar él mismo algo para comer, sin recurrir a los restaurantes como de costumbre. Pero el plato que acompaña al personaje principal durante todo el relato es la *omelette alle erbe aromatiche*, el único plato que preparan en el Café Orquídea: se trata de algo de lo que Pereira no puede prescindir, y al que recurre en todos los momentos de dificultad por los que atraviesa.

En la secuencia de la clínica talasoterápica, el doctor Cardoso dice que hay muchas conexiones «fra il nostro corpo e la nostra psiche» y no propicia solo una toma de conciencia por parte de Pereira sobre su papel en la sociedad portuguesa, cada vez más intolerante en esos años, sino que favorece, paralelamente, sus cambios de actitud frente a las *omelettes* y las limonadas.

Durante los primeros encuentros con la joven y revolucionaria Marta, Pereira bebe limonadas, pero en el último se inclina por un oporto seco, vino que carece del poder de endulzar los recuerdos y la visión del presente.

Recursos olfativos

Kipling dice: «Los olores son más seguros que las visiones y los sonidos para hacer sonar las cuerdas del corazón». Aldous Huxley dice que escribe con la nariz y agrega: «Un poco de escritura con la nariz dará por resultado una mejora perceptible en una visión defectuosa». Sin embargo, para Diane Ackerman es el sentido más difícil de transmitir verbalmente: «Nuestro sentido del olfato puede tener una precisión extravagante, pero es casi imposible describir cómo huele algo a alguien que no lo ha olido. El olor de las páginas de un libro nuevo, por ejemplo, o el de las primeras páginas salidas de un mimeógrafo húmedas aún de tinta, o el de un cadáver, o las sutiles diferencias de olores entre flores de una misma familia. El olor es el

sentido mudo, el que no tiene palabras. A falta de vocabulario, nos quedamos con la lengua paralizada, en busca de palabras en un mar de placer y exaltación desarticulados. Vemos solo cuando hay luz suficiente, gustamos cuando nos ponemos cosas en la boca, tocamos cuando hacemos contacto con algo o alguien, oímos solo los sonidos que sobrepasan cierto umbral de volumen. Pero olemos siempre, cada vez que respiramos. Nos cubrimos los ojos y dejamos de ver, nos tapamos las orejas y dejamos de oír, pero si nos tapamos la nariz y tratamos de dejar de oler, nos morimos».

Por su inconsistencia, el olor evoca una presencia espiritual y recuerda la naturaleza del alma, tanto que en las religiones orientales el perfume es sinónimo de perfección y expresión de virtud.

Madama Butterfly olía a verbena; Helena de Troya, a menta y ruibarbo; Marilyn Monroe, a unas gotas de Chanel n.º 5.

Baudelaire utiliza los olores para establecer comparaciones:

Hay perfumes frescos como carnes infantiles,
dulces como los oboes y verdes cual la pradera.
Y hay otros, corrompidos, ricos y triunfantes,
con la expansión de las cosas infinitas,
como el ámbar, el almizcle, el áloe y el incienso,
que cantan los arrebatos del alma y los sentidos.

En *El perro de los Baskerville*, Sherlock Holmes reconoce a una mujer por el olor del papel de sus cartas, e indica la existencia de «setenta y cinco perfumes que un experto criminalista debe poder distinguir con claridad si quiere hacer bien su trabajo».

En el aire caliente circulaban vaharadas hediondas. [...] La cabeza despedía un olor molesto de aceite rancio. [...] Unas columnitas de humo, activas, ansiosas, se levantaban cada vez que el sacerdote lanzaba al brasero un pedacito de la resina que esparcía un olor más bien agradable.

GUSTAVO DÍAZ SOLÍS, *OPHIDIA Y OTRAS PERSONAS*

Y la novela *La voz de los árboles*, de Tracy Chevalier, intimista e histórica, debe su ambientación a los recursos olfativos (desde el fango del deprimente Pantano Negro donde transcurre una parte del argumento hasta las fragancias de los distintos tipos de manzanas), así como a los sonoros (la paz que le proporcionan al protagonista el contacto con los bosques, sus silencios y sus rumores). Pero la primera pregunta que se hizo la autora a partir de la imagen de una pareja peleándose por las manzanas fue si esas manzanas serían para comer o para fabricar sidra y aguardiente.

Recursos táctiles

La experiencia táctil es muy compleja. Según el individuo y las zonas del cuerpo, es sensible al calor, al frío, a la presión, al dolor y al placer, a las cosquillas o la sensualidad.

En el lenguaje de los gestos ocupa un lugar destacado, aspecto imprescindible para

conformar un personaje.

A menudo, es un recurso fundamental para escribir un texto erótico o expresar el terror.

La cucharilla seguía dando incansables vueltas, mientras el café y el lácteo se unían en un profundo acto de amor, como aquel que yacía en su memoria, que repetidamente recordaba. Eran momentos de una dicha pasada, acaso aparcada, en espera de que se reavivara la chispa que tan poderosamente los había abrasado. Ahí estaba su blanquecina piel, que tan religiosamente veneraba y que gustosamente había recorrido con las yemas de sus dedos; los rosados senos, los oscuros pezones, que juguetona y lujuriosamente tantas veces había mordido con su lasciva boca, después de beber el dulce elixir de sus labios. Ahí el relajante aroma del café de sus ojos, puertas de un alma bondadosa, que tantas veces había besado, corazón indómito y decidido que con fiereza había encendido su llama.

JAVIER GARCÍA SÁNCHEZ, «CAFÉ CON SABOR A TI»

Por su parte, dice Antonio Gamoneda en un poema:

Ha venido tu lengua; está en mi boca como una fruta de la melancolía
Ten piedad en mi boca: liba, lame, amor mío, la sombra.

José Watanabe, en *Mi ojo tiene razones*, reconstruye lo que tal vez le dijo una mujer y lo que hicieron juntos. Solo recuerda una ecuación a través de las texturas sobre las que avanza la escena:

Era particularmente raro
el contraste de su muslo blanco contra la roca gris;
su muslo era viviente como un animal dormido en el invierno,
la roca era demasiado corpórea y definitiva.
Hubiera querido inscribir mi poema en todo el paisaje,
pero mi ojo, arbitrariamente, lo ha excluido
y solo vuelve con obsesiva precisión
a aquel bello y extremo problema de texturas: el muslo contra la roca.

Por último, en *Utamaro y sus cinco mujeres*, la película de Kenji Mizoguchi, el pintor Utamaro ha oído hablar de la belleza de la piel de Takasode, que está a punto de ser tatuada, la visita y siente el impulso de pintar directamente sobre ella, y el resultado es un bello retrato. Mientras tanto, entre el roce del dedo y la espalda desnuda, habrán circulado numerosas sensaciones tanto para el pintor como para la modelo.

En la pintura *Alegoría del tacto*, de Jan Brueghel, la mayor parte de su impacto procede del tacto, incluido el terror, incluidas las alusiones a la guerra y a la muerte: desde el beso de Cupido a la mujer desnuda al peligro de la picadura de los escorpiones que acechan desde la tierra; desde la textura de la tela del techo a la dureza de los metales en el suelo, de la ballesta y las flechas, o el calor insoportable delante de las puertas del infierno.

Este poema de Dámaso Alonso se titula «El gozo del tacto» y lo presenta como el sentido de la vida:

Estoy vivo y toco,
toco, toco, toco.

Y no, no estoy loco.
Hombre, toca, toca
lo que te provoca:
seno, pluma, roca,
pues mañana es cierto
que ya estarás muerto,
tieso, hinchado, yerto.
Toca, toca, toca,
¡qué alegría local!
Toca. Toca. Toca.

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

El propósito de Georges Simenon: a través de los recursos sensoriales, hace actuar a su detective y establece así la complicidad con el lector.

El comisario Maigret cree más en el instinto que en la inteligencia. Cuenta los detalles íntimos de la vida de los sospechosos y de las víctimas para descifrar el enigma: huronea, mira, oye, escarba y husmea «como un perro de caza», dice Simenon. Gide le atribuía una «prodigiosa memoria sensorial». Se comete un crimen, Maigret llega y se sumerge en la atmósfera. Aparentemente inexpresivo, pero alerta, irrumpe en «el orden material y moral» al que pertenecen los implicados, hasta que se le revela lo esencial del caso.

En *Maigret se divierte*, investiga hasta saber hasta dónde puede llegar un personaje, para lo bueno y para lo malo. En *Pietr, el Letón*, espera atento a captar el menor quiebre en el sospechoso, «un estremecimiento de los labios, un pálpito imperceptible de las aletas de la nariz».

El propósito de Vicente Huidobro: combinar sonidos con otros recursos para transmitir el canto de los animales y su movimiento.

Así lo hace en el Canto IV de *Altazor*, protagonizado por la golondrina. Agrupa palabras sonoras y forma una inventada, jugando con la repetición y personificando los elementos de la naturaleza:

Al horitaña de la montazonte
La violondrina y el goloncelo
Descolgada esta mañana de la lunala
Se acerca a todo galope
Ya viene la golondrina
Ya viene viene la golonfina
Ya viene la golontrina
Ya viene la goloncima
Viene la golonchina

Viene la golonclima
Ya viene la golonrma
Ya viene la golonrisa
La golonniña
La golongira
La golonlira
La golonbrisa
La golonchilla
Ya viene la golondía
Y la noche encoge sus uñas como el leopardo
Ya viene la golontrina
Que tiene un nido en cada uno de los dos calores
Como yo lo tengo en los cuatro horizontes
Viene la golonrisa
Y las olas se levantan en la punta de los pies
Viene la golonniña
Y siente un vahído la cabeza de la montaña
Viene la golongira
Y el viento se hace parábola de sílfides en orgía
Se llenan de notas los hilos telefónicos
Se duerme el ocaso con la cabeza escondida
Y el árbol con el pulso afiebrado

El propósito de Doris Lessing: crear una atmósfera emotiva.

Un estado emotivo puede generar una atmósfera determinada, en la que predomina algún sentimiento, mediante los recursos sensoriales, el léxico (especialmente los adjetivos) y las descripciones.

En el primer párrafo del siguiente texto, los adjetivos son: sumiso, insoportable, silencioso, recordadas; el diminutivo: golpecitos. En el segundo párrafo, la descripción corresponde a las partes físicas de un niño muy pequeño. El sentimiento que inspira la atmósfera emotiva es ternura.

No era posible, pensó mientras sostenía el sumiso cuerpo de Bobby entre sus brazos, que hubiera podido estar completamente solo durante tanto tiempo. Había sido insoportable. Sostuvo el silencioso cuerpo acunado por su respiración, y acarició con unos golpecitos sus espaldas y sus muslos, y mientras lo hacía, sus manos recordaron las emociones de casi cincuenta años de amor. Podía sentir cómo recorrían su cuerpo las recordadas emociones de su vida, y su corazón se hinchó con una alegría que le parecía no haber conocido jamás, porque era una combinación de una docena de amores. [...]

Jamás había existido nada en su vida que le hubiese emocionado tanto como aquella mejilla infantil, como la sombra de esas pestañas. Una leve arruga en una mejilla le parecía la firma de la emoción; y el rizo de pelo negro y brillante que caía

sobre su frente le llenaba la garganta de lágrimas. Sus noches eran largas vigiliias de ternura contenida.

La costumbre de amar

El propósito de Gustavo Martín Garzo: *El cuarto de al lado*, como la mayor parte de la prosa de Gustavo Martín Garzo es musical, evocadora, intimista, y suele emplear recursos sensoriales incluidos en oraciones subordinadas que contribuyen a crear un relato pausado, pero no lento. El escritor siempre coloca un agregado vinculado a lo mágico, que refuerza la atmósfera, la mirada compasiva, mientras las escenas resultantes son nítidas y conmovedoras:

Vienen a verte unos gitanos. La madre lleva a un recién nacido en los brazos, y el padre a una niña chiquirritina, que camina a su lado con garbo y tierno aspecto de mujer. Viven en una chabola y sus ropas tienen un olor peculiar, inconfundible, el del humo de las hogueras. Te cuentan que es su único sistema de calefacción. Encienden la hoguera en el interior de la cabaña y se ponen todos al calor de las llamas. Ese humo, su olor penetrante, almizclado, guarda la memoria de la cabaña, de cada uno de los que viven en ella, de su desamparo infinito, pero también de su milagro: el de los niños, el de los cuerpos profundamente quietos, en paz, el de ese vasito de plata que es la más preciada posesión de los gitanos centroeuropeos y que tiene poderes mágicos, ese vasito que no puede tocar nunca la tierra, porque la tierra es sagrada y quedaría de inmediato sujeto a su poder. En ese olor percibes el sonido de las palmas y la mirada de los animales.

Ejercicios inspiradores

–Hilo conductor.

Confecciona una lista de palabras que manifiesten el recurso sensorial de la vista referidas al hilo conductor del relato.

Confecciona una lista de palabras que manifiesten el recurso sensorial del tacto referidas al hilo conductor del relato.

Confecciona una lista de palabras que manifiesten el recurso sensorial del gusto referidas al hilo conductor del relato.

Confecciona una lista de palabras que manifiesten el recurso sensorial del oído referidas al hilo conductor del relato.

Confecciona una lista de palabras que manifiesten el recurso sensorial del olfato referidas al hilo conductor del relato.

–**Ruidos.** Sitúate en un ángulo determinado y elabora desde allí una lista de ruidos lejanos, como lo hace Lichtenberg:

Una hermosa tarde de primavera de 1792, estando yo en la ventana que da a mi jardín, situado a unos 200 pies de distancia de la ciudad, me entró curiosidad por oír lo que desde la famosa Gotinga pudiera llegar a mis oídos y esto fue:

1. El rumor del agua en el gran molino.
2. El ruido de unos cuantos carros o carruajes que pasaban.
3. Un griterío muy vivo y persistente de niños que, probablemente, estaban cazando abejorros en el bastión.
4. Ladridos de perros a diferentes distancias y en una amplia gama de registros sonoros y efectivos.
5. Tres o cuatro ruiseñores en los jardines aledaños o en la ciudad.
6. Innumerables ranas.

7. Un retintín de bolos que entrechocaban.
8. Una especie de cuerno mal soplado que era lo más desagradable de todo.

A continuación, cuenta lo que crees que está pasando debido a la atmósfera que te sugiere el conjunto de ruidos.

–**Mirar.** Distintas formas de mirar conducen a distintas consecuencias.

Emplea cada variante de estas formas de mirar y enfoca la misma escena según sea cada mirada: observar, escrutar, contemplar, ojear, vislumbrar, advertir, examinar, divisar, entrever, espiar, atisbar, reconocer, avizorar, registrar, otear, percibir, avistar.

–**Datos.** Elige los datos más significativos en función de la impresión que pretendes producir.

Por ejemplo, pregúntate qué historia te sugieren estos datos:

Una casa antigua con olor a lejía, una sala dividida en dos partes por un arco, una habitación de la que proviene un ruido extraño, un baño sin ningún espejo, una cocina con las paredes deterioradas. Los objetos: una mesa de pino con manchas de aceite, sillas de plástico descoloridas, ocho platos desiguales, dos ceniceros publicitarios metalizados ásperos al tacto y cargados de colillas, una reproducción de Jesucristo.

Reúne los recursos sensoriales necesarios y con los datos elegidos escribe la historia de alguien que vive en ese lugar.

–**Tacto.** Narra a través del tacto lo que percibes en una habitación oscura.

5. De la imagen

El propósito del arte es comunicar la sensación de las cosas en el modo en que se perciben. Para ello, la imagen es un medio de reforzar la impresión poética y de atraer la atención del lector.

VIKTOR SHKLOVSKY

Las imágenes son la esencia de la expresión. Una imagen puede ser el anzuelo para que la exploración psíquica de un personaje pueda verse con sus pliegues y complejidades. O puede insinuar las sombras de una realidad, de modo que sea el lector el que intente descubrir esa realidad.

Se construyen aproximando dos órdenes sensoriales o de movimiento, pero este encuentro no debe forzarse, debe resultar necesario al poeta para decir lo que su emoción (y no su razón) le impone. Entonces, la imagen poética surge de la asociación de ideas semejantes y diferentes. Y los sentidos desempeñan un papel primordial en su elaboración. Algo muy importante es saber que la imagen no se debe crear por medio de una traslación consciente de las características de las dos realidades relacionadas. Los dos elementos se van acercando y transformando gradualmente, fundiéndose hasta convertirse en una realidad nueva e indestructible. Se opera en ella una transmutación.

Algunas ideas enunciadas por poetas y críticos:

La imagen debería ser personalmente innovadora.

La imagen arrastra la imaginación como si creara una fibra nerviosa.

La imagen es una frase en la que la pluralidad de significados no desaparece. Es la vuelta de las palabras a su naturaleza primera. Toda frase no poética es susceptible de ser explicada por otra. El sentido de la imagen, por el contrario, es la imagen misma, no se puede decir con otras palabras.

En conclusión, las imágenes son impulsos para alcanzar aquello que solo logramos cuando creamos algo que no existe en la realidad para nombrar lo innombrable, como los sentimientos.

La imagen visual, imaginada, evocada, se convierte en escena, que también exige recursos estilísticos, como los sensoriales, entre otros, para mostrar su esencia.

Algo más: *imagen* en hebreo es *tzelem*, derivada de *tzel*, que significa «sombra»; precisamente la operación consiste en iluminar un destello esencial de esa sombra. Lo aclara Roland Barthes: «El texto no “comenta” las imágenes. Las imágenes no “ilustran” el texto: tan solo cada una ha sido para mí la salida de una especie de oscilación visual, análoga quizá a esa “pérdida de sentido” que el zen llama un “satori”; texto e imágenes, en sus trazos, quieren asegurar la circulación, el intercambio de estos significantes: el cuerpo, el rostro, la escritura, y leer ahí la distancia de los signos».

Muy útil: ¿para qué puedes usar el recurso de una imagen?

· *Para poner de manifiesto lo que sientes, lo que anhelas, lo que te emociona o lo que sienten tus*

personajes, y no te alcanza la descripción directa. Una imagen es un ayudante incondicional, si tú no le pones condiciones.

- *Para formular conceptos o reflexiones de un modo personal*
- *Para profundizar en algún aspecto*
- *Para decir lo indecible, aquello que no podemos decir directamente*

¿Cómo conseguimos decir lo que sentimos, lo que anhelamos, lo que evocamos y nos emociona?

Lo aclara Octavio Paz: «Ni la angustia, ni la exaltación amorosa, ni la alegría o el entusiasmo son estados poéticos en sí, porque lo poético en sí no existe. Son situaciones que, por su mismo carácter extremo, hacen que el mundo y todo lo que nos rodea, incluyendo el muerto lenguaje cotidiano, se derrumben. No nos queda entonces sino el silencio o la imagen. Y esa imagen es una creación, algo que no estaba en el sentimiento original, algo que nosotros hemos creado para nombrar lo innombrable y decir lo indecible».

- *Para formular conceptos desde tu visión personal y potenciar el texto literario*

La imagen es «lo que queremos decir»; implica un concepto propio que podemos expresar únicamente con la imagen. No es que haga más comprensible la realidad, sino que la subvierte. Al subvertirla, nos permite expresarla de una manera nueva y singular; en consecuencia, la amplía.

- *Para meterte en la piel de tu personaje desde tu sentimiento frente a lo que lo caracteriza*

Puedes practicar diferentes actitudes. Entre otras, la del magnate, la del detective, la del mago, la del equilibrista, etcétera. Por ejemplo, la actitud del náufrago consiste en ponerse en el lugar del náufrago e imaginar qué cosas lo rodean, qué espera, qué puede sentir. Así lo imagina Gilbert K. Chesterton: «El famoso Robinson Crusoe [...] vive en una roca pequeña, con las pocas y raras comodidades que ha podido arrebatarse al mar. Cada utensilio de cocina cobra un valor ideal, por el hecho de que Crusoe pudo haberlo perdido en el mar. Es un excelente ejercicio, durante las horas muertas del día, considerar cualquier objeto —la carbonera o el armario— e imaginar el placer que hubiéramos sentido al rescatarlos entre los despojos del barco, a orillas de la isla solitaria. Pero todavía es más tónico el recordar cómo en nada estuvo que todas las cosas se perdieran; porque todo, todo se ha salvado de un naufragio».

- *Para potenciar la trama o calar más hondo en tu reflexión*
- *Para mostrar el extrañamiento que provoca en muchos casos el mundo real*

Por consiguiente, provienen de una doble articulación, a la que puede accederse por dos vías:

—La impresión inmediata: la asociación espontánea que llevamos a cabo entre un hecho, una persona, una cosa, con otro hecho, persona o cosa pertenecientes a campos semánticos

distintos.

–La visión dirigida: cuando la asociación espontánea no se produce, tienes que concentrarte para dar con la imagen precisa. Reflexiona sobre el sentido que implica para ti hasta que te convenzas de que es tu verdad.

Las relaciones entre los elementos que las componen:

· Antagónicas

El contraste entre dos palabras opuestas genera la imagen: *Es un triste alegre.*

· Traspasables

Una de las palabras traspasa su significación a la vecina. Generalmente, el adjetivo traspasa su condición al sustantivo: *La triste mercancía.*

· De significado compartido

Ambas palabras proceden del mismo campo semántico. De este modo, se refuerza el sentido: *Amargura triste.* Generalmente el elemento sensorial evocado impregna en mayor medida al real (al que nos estamos refiriendo para mostrar el sentimiento que nos provoca o la visión particular que queremos ofrecer y del que la imagen nos permite destacar o amplificar el sentido).

Su construcción lingüística puede ser:

· A partir de dos palabras

Sustantivos: *camisa, casa, humo, escuela, amor, diálogo, neblina, ordenador, camisa, bote, barco, pueblo, mercancía, enemigo, lápiz, locura.*

Adjetivos: *amable, triste, manchada, sucio, extravagante, ligero, antiguo, tolerante, disciplinado, extraño, ambigua, roto.*

Se unen dos de estas palabras entre sí, siempre que no puedan establecer una relación lógica. Por ejemplo, no constituyen imágenes cuando tienen una significación real: *camisa manchada, barco antiguo, pueblo tolerante.*

Sí constituyen imágenes la unión de estas dos palabras que en la realidad no podrían ir juntas: sustantivo + sustantivo: *barco + seda*, son palabras que no corresponden al mismo contexto. Por lo tanto, si las unimos con unnexo –ya sea *y, de–*, obtenemos la siguiente frase que incluye una imagen: *Un barco de seda me ofreciste.*

Otro ejemplo: *mercancía triste.*

Además de unir las palabras mediante unnexo, puedes trabajar con frases en las que un elemento del sujeto se vincula de modo inusual con otro del predicado. El resultado es una descripción imaginaria que amplía la significación de uno o ambos términos, por ejemplo: *casa y barco* (sustantivo + sustantivo); *casa*, en el sujeto, y *barco*, en el predicado, incluidas en un breve fragmento del siguiente poema:

Mi casa es un gran barco
que no desea emprender su travesía.
Sus mástiles, sus jarcias,
se tornaron raíces
y medusas plantadas en medio de la mar;
¿podré nombrar el mar
roteado por el sol
o por el oro fétido del galeón desollado?
Mi casa es un gran barco que resguarda la noche.

NANCY MOREJÓN, *MUNDOS*

· *Sinestesia*

Son las imágenes que se producen por el cruce de dos o más aspectos, como lo sensorial y lo anímico, o las sensaciones (ternura, rabia, placer, indiferencia, etcétera), con los colores, las texturas o las cosas que al parecer no tienen conexión entre ellas.

Rojas chisporrotean
las calientes guitarras de las brascas hogueras;
leña sacrificada
que se desangra en briosa llamarada,
bandera viva y ciega travesura.
La sombra es apacible como una lejanía;
bien recuerdan las calles
que fueron campo un día.
Toda la santa noche la soledad rezando
el rosario disperso de astros desparramados.

JORGE LUIS BORGES, *LA NOCHE DE SAN JUAN*

Es la aplicación de una sensación de un sentido a otro, como lo hace Luis Cernuda, en *Ocnos*:

La atmósfera del verano, densa hasta entonces, se aligeraba y adquiría una acuidad a través de la cual los sonidos eran casi dolorosos, punzando la carne como la espina de una flor. [...] de las hojas mojadas, de la tierra húmeda, brotaba entonces un aroma delicioso, y el agua de la lluvia recogida en el hueco de tu mano tenía el sabor de aquel aroma, siendo tal la sustancia de donde aquel emanaba, oscuro y penetrante, como el de un pétalo ajado de magnolia.

En suma, es el entrecruzamiento de los sentidos, la mezcla de sensaciones distintas: dorada música; amarga blancura; el amarillo olor del cloroformo, de Valle-Inclán. O en este poema de William Ospina:

La niña teje

Los hilos verdes son maíz en los surcos.
Los hilos amarillos son las piedras doradas.
Los hilos rojos son los peces del cielo.

Los hilos blancos son las bellas cascadas.

Entrecruza los dedos,

sopla con el nido tibio de tus manos,

dile al viento de hierbas lo que soñaste.

Entrecruza los hilos, los ríos.

Teje la manta.

Viene por las montañas el abuelo con una vaca de oro.

Esas alas tan grandes en el cielo nos dicen que hay

que cerrar los ojos.

Pero la niña canta para alargar el día.

La niña tiene ojos que se encienden de noche.

En el siguiente cuento, «La casa de las palabras», de Eduardo Galeano, se entrecruza lo visual – palabras y colores– con lo olfativo, lo táctil y, en mayor medida, lo gustativo. El resultado es una situación imaginaria referida al acto de escribir. El título es una imagen que reúne «casa» y «palabras». De las imágenes sensoriales participan también las acciones: «que las olieran, que las tocaran», «probaban palabras»; etcétera, y con ellas se indican los colores: amarillo limón (visual y gustativa), por lo cual, una tonalidad de amarillo se vincula con lo ácido; rojo vino (visual y gustativa), etcétera:

A la casa de las palabras, soñó Helena Villagra, acudían los poetas. Las palabras, guardadas en viejos frascos de cristal, esperaban a los poetas [...]: ellas rogaban a los poetas que las miraran, que las olieran, que las tocaran, que las lamieran. Los poetas abrían los frascos, probaban palabras con el dedo y entonces se relamían o fruncían la nariz. [...]

En la casa de las palabras había una mesa de los colores. En grandes fuentes se ofrecían los colores y cada poeta se servía del color que le hacía falta: amarillo limón y amarillo sol, azul de mar o de humo, rojo lacre, rojo sangre, rojo vino...

En *¡Absalón, Absalón!*, William Faulkner, tras una serie de recursos sensoriales directos y algunas precisas comparaciones, recurre a diversas sinestesias, que producen una atmósfera especial muy significativa para que el lector entre en la escena y «vea» a la señorita Coldfield:

Desde las dos aproximadamente, hasta la puesta del sol, permanecieron sentados, aquella sofocante y pesada tarde de septiembre, en lo que la señorita Coldfield seguía llamando «el despacho» por haberlo así llamado su padre: una habitación cálida, oscura, sin ventilación, cuyas ventanas y celosías continuaban cerradas desde hacía cuarenta y tres veranos, porque, allá en su niñez, alguien opinaba que el aire en movimiento y la luz producen calor, mientras que la penumbra resulta siempre más fresca. A medida que el sol daba más de lleno sobre ese costado de la casa, la habitación se iluminaba de rayos horizontales y amarillentos que dejaban ver innumerables partículas de polvo. Quintín pensó que serían, sin duda, escamas de la viejísima pintura descolorida, desprendidas de la madera resquebrajada y empujadas hacia el interior por una fuerza semejante a la del viento. Una guía de glicinas florecía por segunda vez en aquel estío, y trepaba por un enrejado que se divisaba frente a la ventana; los gorriones llegaban y partían en bandadas, sin orden ni concierto, produciendo un rumor seco y polvoriento al levantar el vuelo. Frente a Quintín se hallaba la señorita Coldfield, con su sempiterno traje de luto, que llevaba desde hacía cuarenta y tres años, aunque nadie sabía si era por su padre, hermana o no-marido; erecta y rígida, ocupaba una silla de duro asiento, tan alta para ella que sus piernas, sin llegar al suelo, pendían rectas y verticales como si los huesos de sus tobillos y pantorrillas estuviesen fundidos en hierro, lo que les daba el aire de rabia impotente que tienen los pies infantiles. Hablaba con voz áspera, huraña, asombrada, y al final toda atención cesaba, el poder auditivo se confundía a sí mismo y el objeto de su impotente pero indomable fracaso –aunque había muerto años atrás– aparecía, como evocado por esa indignada requisitoria, sereno, distraído e inofensivo, brotando del polvo paciente,

soñador y victorioso.

Su voz no cesaba: se esfumaba. Allí estaba la penumbra suave con un leve aroma mortuorio, dulzona por la presencia de las glicinas dos veces florecidas al contacto ardoroso y sereno del sol de septiembre sobre las paredes exteriores, destilado e hiperdestilado, y el sonoro y melancólico revolotear de los gorriones entre sus ramas, semejante al ruido de un palo flexible agitado sin tregua por algún chicuelo ocioso, y el aroma rancio de aquella avejentada carne de mujer, endurecida a través de larga virginidad, mientras el huraño rostro desvaído lo contemplaba por encima del borroso triángulo de encajes que adornaban su garganta y sus muñecas, desde aquella silla demasiado alta en que parecía un niño crucificado, la voz no callaba, sino que se esfumaba, yendo y viniendo a largos intervalos como un hilo de agua que corriera de un banco de arena seca a otro, y el fantasma meditaba con incorpórea docilidad, como si fuera esa voz que él embrujaba donde otro más afortunado hubiera encontrado un hogar.

Una curiosidad: se ha comprobado en un estudio que cuando un olor llega por la boca se suele confundir con un sabor.

· *Procedentes de distintos corpus lexicales*

Se puede recurrir a un corpus lexical de un tema determinado e incluirlo en un texto que encare un tema distinto.

Ejemplo: corpus lexical del tema náutico:

Mar, marejada, marejadilla, mar gruesa, bote, buque, transatlántico, submarino, salvavidas, práctico, yate, motora, fueraborda, barco, barquichuela, motonave, balandro, velero, paquebote, lancha, navío, playa, marea, pleamar, bajamar, marino, océano, lago, laguna, río, remo, remero, bogar, proa, popa, eslora, cubierta, camarote, embarcar, ancla, navegar, puerto, arrecife, rumbo, zozobrar, naufragar, avistar, tempestad, oleaje, olas, capitán, tripulación, cubierta, pirata, abordaje, fragata, polizón, brújula, radar, catalejo, hundirse, embarcadero, regatas, sotavento, barlovento, timonel, vela velámen, mástil, achicar, redes, millas, crucero, armador, winsurf, estela, maremoto, bucear, desembarco, puente, travesía, bajel, naval, acuática, bogar, flotar.

Texto resultante de una temática distinta (sociopolítica), que incluye palabras del corpus anterior:

Las conversaciones entre los dos dirigentes hacen zozobrar la estabilidad del país isleño. El dirigente A avistó la tempestad y, antes de zozobrar, trató de permanecer en la costa. Pero B, experto marino, le ofreció una interesante cantidad de salvavidas y lo convenció para que firmara el acuerdo.

· *Cinéticas*

Son las que indican movimiento, pero no se refieren a acciones principales ni secundarias del texto, sino a descripciones.

Fue poco después de medianoche cuando entró el grueso del huracán a la ciudad.

Sonó un bramido inmenso, arrastrando derrumbes y fragores. Rodaban cosas por las calles. Volaban otras por encima de los campanarios. Del cielo caían pedazos de vigas, muestras de tiendas, telas, cristales, ramazones rotas, linternas, toneles, arboladuras de buques. Las puertas todas están golpeadas por inimaginables aldabas.

ALEJO CARPENTIER

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

El propósito de Émile Zola: amalgamar la visión pictórica y vívida del mundo con el conflicto humano. Dice: «La obra de arte es un rincón de la naturaleza visto a través de un

temperamento».

Para ello, establece una serie de significativas identificaciones entre el paisaje y el mundo interno de los personajes.

Por ejemplo, cuando reunidos en el inhóspito bosque de Vandame, Étienne Lantier, el «iluminado» incita a los demás a rebelarse:

le iluminó la luna, que ascendía en el horizonte, deslizándose entre las ramas altas.

Presenta bellos retablos, como en *El vientre de París*. Sabe captar las variaciones de luz:

La naturaleza puede ser un enemigo del hombre como en *Germinal* donde el grupo humano, los mineros en huelga, se van cosificando poco a poco mientras que la naturaleza se va personificando: la mina es una figura monstruosa que engulle a los hombres. Los mineros se convierten en bestias, habitantes del mundo subterráneo, y cuando inician la marcha de la huelga son «una ola negra».

En *Una página de amor*, cada una de las cinco partes acaba con una coincidencia entre el ánimo de Hélène Mouret, la protagonista, y su contemplación de la ciudad.

El propósito de Katherine Mansfield: manifestar el deseo de plenitud y captar el instante en el que el sentimiento da un giro.

La lucha contra sus fantasmas la conduce a captar lo fugaz a través de imágenes dinámicas y de la creación de una atmósfera sensorial, mientras se cuestiona en su diario que no llega a alcanzar la esencia: lo que importa es escribir el espectáculo de este árbol con sus piñas moradas en el cielo azul. Sin embargo, en «El viaje», por ejemplo, se percibe el instante:

una ligera brisa procedente del mar se coló bajo el sombrero de Fenella y tuvo que levantar la mano para sujetárselo.

iban tan deprisa que de vez en cuando Fenella tenía que dar un saltito indigno para que no la dejaran atrás.

Despliega un mundo de sensaciones y a menudo hace referencias directas a los sentidos. Insinúa detalles mínimos o rodea el tema, como en estos ejemplos de «En la bahía». El color azul es un elemento clave en su obra:

· Visual:

La hierba parecía azul.

Cuando encendió la pipa y el humo azul coronó su cabeza...

El sol no había salido y toda la bahía de Crescent estaba oculta bajo una blanca bruma marina.

· Olfativo:

Penetrante olor del mar.

· Táctil:

Las frías fucsias estaban empapadas.

· Auditivo:

La ovejas avanzaban con pasos cortos y dando carreritas; empezaron a balar, y unos rebaños fantasmales contestaron desde el fondo del mar: ¡Bee! ¡Bee!

· Gustativo:

Mary trajo la fruta en una bandeja, junto con un cuenco de cristal, y un plato azul, muy bonito, con un brillo extraño, como si hubiera estado sumergido en leche.

El propósito de Juan Rulfo en *Pedro Páramo*: dar vida a situaciones imaginarias y a un mundo irreal, pero que se percibe como auténtico.

Sentí el retrato de mi madre guardado en la bolsa de la camisa, calentándome el corazón, como si ella también sudara. Era un retrato viejo, carcomido en los bordes; pero fue el único que conocí de ella. Me lo había encontrado en el armario de la cocina, dentro de una cazuela llena de hierbas: hojas de toronjil, flores de Castilla, ramas de ruda. Desde entonces lo guardé. Era el único. Mi madre siempre fue enemiga de retratarse. Decía que los retratos eran cosa de brujería. Y así parecía ser; porque el suyo estaba lleno de agujeros como de aguja, y en dirección del corazón tenía uno muy grande donde bien podía caber el dedo del corazón.

El propósito de William Faulkner en *El ruido y la furia*: pasar de una imagen visual a una escena.

Comprendió que era una imagen simbólica la de los fondillos enlodados de los calzoncitos de una niña subida a un peral, desde donde ella podía ver a través de una ventana el lugar donde se estaba efectuando el funeral de su abuela, y se lo contaba a sus hermanos que estaban al pie del árbol.

Dice: «Cuando pude explicarme quiénes eran ellos y qué estaban haciendo y cómo se habían enlodado los calzoncitos de la niña, comprendí que sería imposible meterlo todo en un cuento y que el relato tendría que ser una novela. Y entonces comprendí el simbolismo de los calzoncitos enlodados. Y esa imagen fue reemplazada por la de la niña huérfana de padre y madre que se descuelga por el tubo de desagüe del techo para escaparse del único hogar que tiene, donde nunca ha recibido amor ni afecto ni comprensión. Entonces me pregunté quién debía contar la historia. Me dije que sería más eficaz si la contaba alguien que solo fuera capaz de saber lo que sucedía, pero no por qué, y probé a través de los ojos del niño idiota. Pero no me convenció. La conté ahora a través de los ojos de otro hermano. Tampoco resultó. La conté por tercera vez a través de los ojos del tercer hermano. Tampoco resultó. Traté de reunir los fragmentos y de llenar las lagunas haciendo yo mismo las veces de narrador. Todavía no quedó completa, hasta quince años después de la publicación del libro, cuando escribí, como apéndice de otro libro, el esfuerzo final para acabar de contar la historia y sacármela de la cabeza de modo que yo mismo pudiera sentirme en paz. Ese es el libro por el que siento más ternura. Nunca pude dejarlo de lado y nunca pude contar bien la historia, aun cuando lo intenté con ahínco y me gustaría volver a intentarlo, aunque probablemente fracasaría otra vez».

A continuación, demuestra que, en realidad, la indagación depende de la mirada desde donde la cuenta, y en eso profundiza:

No se puede sentir nada por Benjy porque él no siente nada. Lo único que puedo sentir por él personalmente es preocupación en cuanto a que sea creíble tal cual yo lo creé. Benjy fue un prólogo, como el sepulturero en los dramas isabelinos. Cumple su cometido y se va. Benjy es incapaz del bien y del mal porque no tiene conocimiento alguno del bien y del mal. Reconocía la ternura y el amor, aunque no habría podido nombrarlos; y fue la amenaza a la ternura y al

amor lo que lo llevó a gritar cuando sintió el cambio en Caddy. Ya no tenía a Caddy; siendo un idiota, ni siquiera estaba consciente de la ausencia de Caddy. Solo sabía que algo andaba mal, lo cual creaba un vacío en el que sufría. Trató de llenar ese vacío. Lo único que tenía era una de las pantuflas desechadas de Caddy que le daba consuelo. Si Caddy hubiese reaparecido, Benjy probablemente no la habría reconocido.

El propósito de Rosales en *La casa encendida*: borrar las fronteras de los tres géneros literarios: el teatro, la novela o la narración y la lírica; para que la narración sea lírica, la lírica narrativa y dentro de ella quepan el ensayo, la meditación, el teatro, el diálogo, etcétera.

Está compuesta por imágenes surrealistas y estructura original. Uno de los elementos más importantes para conseguir esta poesía total es el cine. Porque el cine es el arte en que todo cabe. El montaje es el hilo conductor que permite mantener el ritmo deseado y crear cualquier estructura.

Las luces y las sombras: emplea constantemente estos términos en casi todos sus poemas y los resultados son fotográficos, pictóricos o cinematográficos: *luz, sombra, claridad, ceguera, ver, brillo, ojos*, etcétera, es un código para leer al poeta.

Espuma

Muros sin sombra y sin muros

que bajo el sol se deshacen,

por cielos despiertos nacen

nubes de espuma en apuros.

Qué angustia de miembros puros,

qué temblor pálido brilla,

sobre la arena amarilla;

tu sangre, sola, sin dueño,

sin dolor, rota en el sueño

de la frente y la mejilla.

Cuando a escuchar el alma me retiro

[...]

Y ahora vamos a hablar, ¿sabéis?, vamos a hablar,

y estáis los dos sentados,

y estáis juntos, y me miráis quizás para lacrarme,

pues sabéis que mi vida es una carta sin dirección y sin

embargo escrita para siempre;

y ¿quién te cuida, Luis?

y para mí sería muy fácil acabar de una vez,

y para mí sería tan fácil no pasar de esta hora,

no despertar

y seguir siempre escrito con vuestra misma letra,

y sentir vuestro paso en el latido

La palabra luz se repite a lo largo del poema. El resultado es fotográfico, como si estuviésemos delante de una postal:

Luz al largo de la playa

La luz que del cielo vino,

la luz que del cielo viene,

ya, junto al mar, se detiene;

quizás no sabe el camino.

Ya dentro del mar no brilla

carnal sino reflejada,

la luz todavía habitada

que muere junto a la orilla.

Ejercicios inspiradores

–**Elaborar imágenes.** A partir de las palabras referidas a los cinco sentidos de la lista siguiente, elabora imágenes que te resulten cercanas a lo que quieres manifestar:

Gusto: *sal, miel, azúcar, ácido, amargo.*

Tacto: *rugosa, dura, áspera, suave, madera, mármol.*

Olfato: *perfumado, aroma, lejía, sándalo.*

Oído: *sonoro, estridente, rumor, timbre, ruido.*

Mirada: *clara, oscura, visión, paisaje, panorama.*

Las combinaciones posibles:

1. Sustantivo + elemento gustativo (sustantivo): piel + azúcar:

Su piel de azúcar lo atrapó.

2. Sustantivo + elemento táctil (adjetivo): tristeza + rugosa:

Rugosa tristeza de la mujer solitaria.

3. Adjetivo + elemento olfativo (sustantivo): tímido + perfume:

Su perfume tímido la atrajo.

4. Sustantivo + elemento auditivo (sustantivo): pensamiento + rumor:

El rumor de su pensamiento lo delató.

5. Adjetivo + elemento visual (adjetivo): ácida + oscura

La mujer, ácida y oscura, la intimidó.

Escribe un poema incorporando algunas de las imágenes resultantes.

Escribe un texto en prosa con algunas de las imágenes resultantes.

–**Personajes.** Confecciona una lista de imágenes y crea tres personajes distintos entre sí, defínelos o muéstralos mediante algunas imágenes de la lista.

–**Inclusión.** Incluye en un texto estas imágenes u otras similares en su producción:

Un vago sabor de luciérnaga

Tu espíritu es un parque soleado

Esta ciudad respira hombres sabios

Una carreta de palabras

6. De la comparación

Imprescindible según sus distintas funciones en la narrativa, en la poesía, en el artículo periodístico, en el ensayo, comparar es llegar a identificar un objeto con otro en virtud de una relación de semejanza entre ellos.

De forma eficaz o conflictiva, la comparación funciona como un método de conocimiento.

De forma eficaz, si se comparan dos realidades, una conocida y otra desconocida, la desconocida deja de serlo. La utilizó Cristóbal Colón para describir el continente que había descubierto. ¿Cómo hubiera podido transmitir sus descubrimientos a la reina Católica si no hubiera sido comparando lo nuevo con algo conocido?

De forma conflictiva, a menudo con respecto a nosotros mismos. Y si bien es recomendable evitar compararse con los demás y reconocerse como único, las comparaciones son inevitables. Según los casos, cuando nos comparamos con otras personas a las que admiramos y quisiéramos emular, no vemos el alcance de nuestras propias posibilidades, ya sea como escritores o como seres en el mundo. De allí, la baja o la excesiva autoestima, los bloqueos, los malentendidos, los deseos equivocados y el desconocimiento del estilo personal. De hecho, Freud insinuó el valor y la significación que tienen las comparaciones para el sujeto y afirmó: «En la vida anímica del individuo, el otro cuenta como modelo, como objeto, como auxiliar y como enemigo».

Como recurso de estilo, comprende dos mecanismos básicos del conocimiento y de la creatividad: establecer semejanzas y diferencias entre dos conceptos, dos objetos, dos elementos, dos realidades. Nos permite dar a entender e imaginar. La empleamos cuando necesitamos ampliar la significación de una situación.

Hacerlo según lo que tú percibas es la clave de una comparación sincera y novedosa. Te muestro un ejemplo tomado de Fernando Pessoa, que se esfuerza por comparar de un modo sincero y especial la poesía para tratar de hacer sentir al lector lo que para él significa: «Encuentro un significado más profundo en el aroma del sándalo, en unas viejas latas que yacen en el montón de inmundicias, en una caja de cerillas caída en la cuneta, en dos papeles sucios que un día ventoso ruedan y se persiguen calle abajo, que en las lágrimas humanas.

»La poesía es asombro, admiración como la de un ser caído del cielo en plena conciencia de su caída y atónito ante las cosas. Como la de alguien que conociese el alma de las cosas y se esforzara por recordar ese conocimiento recordando que no era así como las había conocido, no con esas formas y en esas condiciones; pero no recordando nada más».

Estas comparaciones pueden haber sido producto del momento en que las enunció. Por consiguiente, pueden cambiar a medida que cambia la percepción del emisor acerca de la realidad y de la irrealidad, que también es un aspecto a tener en cuenta.

Muy útil: ¿para qué puedes usar el recurso de la comparación?

· *Para darle forma artística a la emoción*

Señala T. S. Eliot: «La única manera de encontrar una emoción en forma de arte es encontrar un elemento comparativo o “correlato objetivo”; en otras palabras, una serie de objetos, una situación, una cadena de acontecimientos que pueda constituir la fórmula para expresar esa emoción concreta».

· *Para saber más de ti*

Date permiso y establece comparaciones libres contigo mismo o contigo misma y otras personas, a las que admiras o a las que rechazas.

· *Para profundizar en el conocimiento de algo que ya conoces o que aún desconoces*

· *Para dar a entender*

Lo aclara Antonio Muñoz Molina: «Me ha tocado explicar con paciencia, con la máxima claridad que me era posible, con voluntad pedagógica, que mi país es una democracia, sin duda llena de imperfecciones, pero no muchas más ni más graves que las de otros países semejantes. Me he esforzado en dar fechas, mencionar leyes, cambios, establecer comparaciones que puedan ser útiles. En Nueva York he debido recordarle a personas llenas de ideales democráticos y condescendencia que mi país, a diferencia del suyo, no admite la pena de muerte, ni la cadena perpetua, ni el envío a prisión de por vida de menores de edad, ni la tortura en cárceles clandestinas».

· *Para ahorrar descripciones*

Al comparar, se encuentran semejanzas que evitan aclarar más.

· *Para ampliar una idea en lugar de manifestarla directamente*

Como hace Federico García Lorca, en «La casada infiel»:

Sus muslos se me escapaban
como peces sorprendidos,
la mitad llenos de lumbre,
la mitad llenos de frío.

· *Para explorar un tema*

Franz Kafka, en *El Castillo*, sugiere algo más en el tema de las decisiones oficiales que, con los elevados niveles de corrupción, resulta cada vez más actual:

De eso no se puede saber más, o solo se podrá saber después de mucho tiempo. Aquí tenemos un dicho que quizá conozcas: «Las decisiones oficiales son tímidas como doncellas». «Es una observación acertada –dijo K., que tomaba el asunto más seriamente aún que Olga–, una observación acertada, y es posible que las decisiones tengan otras cosas en común con las doncellas.»

· *Para destacar elementos de un relato: personajes, espacios, momentos*

· *Para comprobar la transformación entre el principio y el final*

Lo amplía Guy Michaud: «La acción consiste en salir de una situación o, con mayor exactitud, es el paso de una situación a otra. ¿Cómo se opera tal paso? Mediante el resorte dramático. El resorte es, pues, lo que hace avanzar la acción y asegura su duración. Actúa como un motor: introduce en sus relaciones internas una modificación tal que de ella resulta una situación nueva, es decir, un problema dramático nuevo. Comprender una pieza y su acción es ver, por consiguiente, cómo evoluciona y progresa esta, es comparar la situación inicial y la situación final de cada escena y buscar el resorte mediante el cual se ha modificado la acción en el paso de la una a la otra».

· *Para intentar definir con precisión algo difícil de explicar*

Así lo hace José Saramago en *Ensayo sobre la ceguera*:

Sí doctor, Como una luz que se apaga, Más bien como una luz que se enciende, Había notado diferencias en la vista estos días pasados, No, doctor.

· *Para aclarar un concepto o reforzar plásticamente lo que queremos decir gracias a la semejanza entre sus dos componentes*

En un ensayo o un artículo, el objetivo de la comparación y el contraste es analizar las diferencias o similitudes de dos temas distintos, no solo consiste en señalar de qué modo los temas son similares o diferentes, sino que debe utilizar estos recursos para elaborar un argumento significativo sobre los temas.

No deberías dejar que las comparaciones y los contrastes «hablen por sí mismos», en lugar de explicar cuál es la finalidad de presentar ambos temas. Y en este caso, no se trata de confeccionar una lista de similitudes y diferencias, sino del significado de las evidencias.

· *Para jugar con el doble sentido: no describir o no decir algo directamente, procedimiento básico en poesía*

Por ejemplo:

Fresco sonido extinto o sombra, el día me encuentra.

Sí, como muerte, quizá como suspiro,

quizá como un solo corazón que tiene bordes,

acaso como límite de un pecho que respira;

como un agua que rodea suavemente una forma

y convierte a ese cuerpo en estrella en el agua.

[...]

Como joven silencio, como verde o laurel;

como la sombra de un tigre hermoso que surge de la selva;

como alegre retención de los rayos del sol en el plano del agua;

como la viva burbuja que un pez dorado inscribe en el azul del cielo.

Como la imposible rama en que una golondrina no detiene su vuelo...

El día me encuentra.

VICENTE ALEIXANDRE, «LA NOCHE»

· *Para imaginar una tercera posibilidad y resolver el final de un cuento*

Comparar dos realidades señalando semejanzas y diferencias podría permitirnos concebir el esquema de un cuento: la realidad imaginada, no explicitada, funcionaría como final abierto del mismo, por ejemplo, la realidad podría ser un matrimonio corriente, y el esquema:

Él es gordo. Ella es delgada.

Él ama los animales. Ella los detesta.

Él prefiere estar en casa. A ella le gusta viajar.

Él quisiera sentirse libre. Ella también.

Él es temeroso. Ella también.

Final imaginable:

Por tener gustos disímiles y ser temerosos, nunca hacen nada de lo que les gusta y se aburren juntos.

· *Para generar el absurdo, el disparate, el humor, la literatura fantástica, al acercar dos realidades que en la realidad no están juntas*

Ejemplo en un fragmento del Canto III de *Altazor*, de Vicente Huidobro:

Basta señora arpa de las bellas imágenes
De los furtivos como iluminados
Otra cosa otra cosa buscamos
Sabemos posar un beso como una mirada
Plantar miradas como árboles
Enjaular árboles como pájaros
Regar pájaros como heliotropos
Tocar un heliotropo como una música
Vaciar una música como un saco
Degollar un saco como un pingüino
Cultivar pingüinos como viñedos
Ordeñar un viñado como una vaca
Desarbolar vacas como veleros
Peinar un velero como un cometa
Desembarcar cometas como turistas
Embrujar turistas como serpientes
Cosechar serpientes como almendras
Desnudar una almendra como un atleta
Leñar atletas como cipreses
Iluminar cipreses como faroles

Anidar faroles como alondras
Exhalar alondras como suspiros
Bordar suspiros como sedas
Derramar sedas como ríos
Tremolar un río como una bandera
Desplumar una bandera como un gallo
Apagar un gallo como un incendio
Bogar en incendios como en mares
Segar mares como trigales
Repicar trigales como campanas
Desangrar campanas como corderos
Dibujar corderos como sonrisas
Embotellar sonrisas como licores
Engastar licores como alhajas
Electrizar alhajas como crepúsculos
Tripular crepúsculos como navíos
Descalzar un navío como un rey
Colgar reyes como auroras
Crucificar auroras como profetas
Etc. etc. etc.
Basta señor violín hundido en una ola
Cotidiana ola de religión miseria
De sueño en sueño posesión de pedrerías.

· *Para enriquecer un retrato*

La etopeya es la descripción de los rasgos de una persona, que en este caso hace Pablo Neruda en «La visita de Margarita Aligher», y recurre a las comparaciones:

Margarita Aligher hacía falta al cielo del sur de Chile porque *es como una pequeña nube blanca. Es tan silenciosa, que parece que viajara con su nube y la pusiera alrededor de ella.* También suele sentarse en la pequeña nube que, cuando se retira de una reunión, la transporta suavemente hacia otra parte. Fuimos juntos por el desmesurado paisaje, yo en mi caballo y ella en su nube. Ambas maneras de movilizarse se deben usar en estos territorios, puesto que los caminos son a menudo ásperos y a las montañas suceden insólitas praderas que terminan en la arena del mar. Margarita lo ve todo con una penetrante mirada que no descansa. Es verdad que Margarita Aligher puede estar horas sin hablar una palabra, pero lo está mirando todo. Nunca he visto una persona que mire tanto y tan bien como Margarita. A cien kilómetros por hora o simplemente inmóvil, mira como nadie mira. No es una mirada mística o sensual como la de los antiguos poetas románticos, es una mirada amplia y directa, una mirada que busca el subsuelo, el fruto entre las hojas, el trabajo entre las raíces. También mira con decisión los rostros y los problemas humanos.

Componentes de la comparación

En una comparación hay tres elementos: dos imprescindibles, el real y el imaginario, entre los

que ha de existir cierta semejanza, y uno optativo: el nexos.

Ejemplos:

1)

Permanece en silencio, solitario,
en mitad de la plaza
como un pájaro olvidado
o quizás como una nube amaestrada
por vientos tramontanos.

JOSÉ ANTONIO LABORDETA, «EL ÁRBOL»

2)

De lejos, solo en la llanura manchega,
la larga figura de don Quijote se encorva como un signo
de interrogación.

JOSÉ ORTEGA Y GASSET

. El real: *el árbol, Don Quijote.*

. El imaginario, con el que se compara el elemento real: *el pájaro, la nube, el signo de interrogación.*

. El nexos entre ambos: *como.*

En el primer ejemplo, el árbol está olvidado como el pájaro de ciudad y domesticado como la nube sometida al viento.

En el segundo ejemplo, más prosaico, la semejanza es más obvia: una larga figura encorvada.

Los nexos o partículas comparativas más frecuentes son:

. *como:*

La noche se puso íntima
como una pequeña plaza.

FEDERICO GARCÍA LORCA

. *tan como:*

La niña es tan fea como su madre.

. *más que:*

Un hombre más alto que un pino.

. *menos que:*

Tiene menos inteligencia que un gusano.

. *igual que:*

Se paseaba por aquí igual que Pedro por su casa.

· *de modo semejante:*

Mientras la esperaba, se paseaba en círculo de modo semejante a un tiovivo.

· *con de:*

La esperaba con la ilusión de un enamorado.

· *cual:*

Ondeábale el viento que corría
el oro fino con error galano,
cual verde hoja de álamo lozano
se mueve al rojo despuntar del día.

LUIS DE GÓNGORA

Variantes de la comparación

· *Símil*

Si bien utiliza el recurso de la comparación o de la semejanza entre términos, es más simple y por ello aparece en las epopeyas clásicas y en la poesía popular. Deforma la realidad mediante la exageración:

Su mirada trasparente como el cristal.

Los símiles pueden ser reversibles (disponiendo sucesivamente los dos términos en distinto orden: *el cristal transparente como tu mirada*) o graduados (de inferioridad, igualdad o superioridad: *menos, tan o más transparente*), así como asociarse a otras figuras como la antonomasia, la alusión, la alegoría.

En realidad, actualmente no se establece distinción entre el símil y la comparación.

Aristóteles dijo que los buenos símiles dan un «efecto de brillantez», pero él prefirió el uso de la metáfora, pues era más corta y, por lo tanto, más impactante. Homero usaba el símil épico, que implica la comparación de una acción compuesta con otra. William Shakespeare utiliza los símiles con referencias históricas, como en *Julio César*.

· *Paralelismo*

En las novelas de Fred Vargas, el paralelismo es evidente, y es común que lo establezca entre la arqueología y la medicina forense.

· *Confrontación*

Este es otro mecanismo vinculado al anterior que emplea Fred Vargas: la confrontación entre dos mundos, el de París, que es una ciudad contemporánea pero algo imprecisa, y el campo o la alta montaña, Normandía o una región vecina a los Alpes. O los bosques de Quebec. «Uso la confrontación para no dar detalles sobre marcas ni títulos de canciones ni explico si el coche tiene radio o tocadiscos ni hago referencias explícitas a la política, y así evito

que se pueda datar con exactitud lo que cuento».

· *Comparación insólita*

Compara dos elementos lejanos, diferentes, y tiene en cuenta, como aspecto significativo, el marco en el que esos dos elementos se encuentran. Por ejemplo, Dalí compara elementos tan dispares como una taza y el mirar de Gala y recurre además a la repetición.

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

El propósito de Marcel Proust: en *Los placeres y los días* parte de un solo miembro de una comparación como título, de modo que abre la pregunta acerca de cuál es el otro al que se refiere, y los complementa con personificaciones:

Como la luz de la luna

Ya era de noche. Me fui a mi cuarto, ansioso de estar ahora en la oscuridad sin ver ya el cielo, el campo y el mar brillando bajo el sol. Pero cuando abrí la puerta encontré la habitación iluminada como en la puesta de sol.

Por la ventana veía la casa, el campo, el cielo y el mar, o más bien me parecía volver a verla en sueño, la dulce luna me lo recordaba más que mostrármelo, difundiendo sobre su silueta un pálido esplendor que no disipaba la oscuridad, adensada como un olvido sobre su forma. Y pasé horas mirando en el patio el recuerdo mudo, vago, encantado y empalidecido de las cosas que, durante el día, me habían complacido o me habían desagradado, con sus gritos, sus voces o su zumbido.

El amor se había extinguido, tengo miedo en el umbral del olvido; más he aquí, como a la luz de la luna, un poco pálidos, muy cerca de mí y sin embargo lejanos y ya pálidos, todos mis goces pasados y todas mis penas curadas, que me miran y que se callan. Su silencio me entenece, a la vez que su lejanía y su palidez indecisa me embriagan de tristeza y de poesía. Y no puedo dejar de mirar ese claro de luna interior.

Compara: *iluminada como en la puesta de sol.*

Personifica: *la dulce luna me lo recordaba.*

El propósito de Elizabeth Strout: en *Los hermanos Burgess* emplea una comparación, a modo de conclusión de una situación, que le permite al personaje un sentimiento de paz frente a la posible culpa:

Aquella noche había sentido, mientras su mujer estaba con sus hijos junto a la carretera —él los había sacado rápidamente de casa cuando vio que las cuerdas estaban ardiendo—, al ver las enormes llamas ascendiendo hacia el cielo nocturno y oír los espantosos mugidos de las vacas agonizando, había sentido muchas cosas, pero fue justo cuando el techo se desplomó y cayó entre las cuatro paredes, de lleno sobre las habitaciones y el salón de debajo, donde estaban las fotografías de sus hijos y sus padres, al ver eso, había sentido —de forma innegable— lo que solo podía pensar que era la presencia de Dios, y comprendió por qué los ángeles siempre se representaban con alas, porque lo había sentido —el sonido de un aleteo, o ni tan siquiera un sonido—, y *había sido como si Dios que no tenía rostro, pero era Dios, se apretara contra él y le comunicara sin palabras —en un brevísimo instante— un mensaje que Tommy entendió que era: Está bien Tommy. Y Tommy había comprendido que estaba bien. Estaba más allá de su entendimiento, pero estaba bien.*

El propósito de Horace McCoy: imponer el punto de vista del protagonista.

Una sola comparación puede otorgarle sentido a una escena. Lo demuestra este fragmento del primer capítulo de *¿Acaso no matan a los caballos?:*

Me puse en pie. Por un momento volví a ver a Gloria sentada en aquel banco del muelle. La bala acababa de darle en la

sien; ni siquiera había empezado a manar la sangre todavía. El fognazo de la pistola aún le iluminaba la cara. Todo simple como el día. Ella estaba relajada, cómoda por completo. El impacto de la bala le había impulsado un poco la cabeza hacia el otro lado; yo no tenía una visión perfecta de su perfil, pero sí alcancé a ver la cara y los labios con la claridad suficiente para saber que estaba sonriendo. El fiscal no tenía razón cuando dijo al jurado que ella había sufrido grandes dolores al morir, sin amigos, sin otra compañía que la de su brutal asesino, en aquella negra noche a orillas del Pacífico. Estaba relajada y cómoda, y sonreía. Era la primera vez que la veía sonreír. ¿Cómo iba a sufrir grandes dolores? Y no es verdad que no tuviera amigos.

Yo era su mejor amigo. Era su único amigo. ¿Cómo que no tenía amigos?

La comparación ocupa la frase más breve del conjunto: «Todo simple como el día», a la que añade la descripción: «Ella estaba relajada, cómoda por completo», y así el narrador aligera el hecho brutal. Se refuerza el sentido si mediante el recurso de la oposición, como en este caso, desdice después el contenido de la comparación (la opinión del fiscal).

Ejercicios inspiradores

–**Completar.** Completa las siguientes comparaciones elaborando un poema de la extensión que quieras y cuyo último verso sea la conclusión o el remate:

Dibujar olas como letras
pescar letras como peces

_____ como _____
_____ como _____

–**Intercalar.** Intercala una comparación en el siguiente texto, de modo que cambie su sentido:

Una tarde cualquiera, en las orillas de la piscina del Club de Polo, me atreví a mirarla fijo, desde cinco o seis metros de distancia, y ella que estaba sentada en el suelo, en un traje de baño ajustado de color esmeralda, y que jugueteaba con el pasto, levantó la vista y me devolvió la mirada con expresión seria, con toda intención. En el primer momento, sus ojos parecían pardos, pero contra la luz tenían un brillo verdoso, y eran, sobre todo, muy difíciles de entender: no se sabía si esa seriedad con que se fijaban en mí escondía una broma, una burla, alguna trampa. Apenas se alejó de la piscina, con sus piernas y sus brazos blancos, de leche, que contrastaban con el brillo de la tela esmeralda, le dije a la Lucinda, mi hermana mayor, sin reflexionar sobre las consecuencias de una confesión así, que me había enamorado.

JORGE EDWARDS, *EL PIE DE IRENE*

–**Comparaciones dadas.** Incluye estas comparaciones en un relato o un poema:

Una frase como un velo

Una palabra como una piedra

Solemne como un templo

Una pregunta como una bala

Una alusión como un perfume agrio

7. De la metáfora

La metáfora viene a ser la bomba atómica mental.

ORTEGA Y GASSET

La metáfora es un mecanismo central en la creación literaria. Permite sugerir algo no dicho directamente. Es la arquitectura sensorial de la imaginación.

En griego significa «trasposición», en el sentido de aplicar el nombre de un objeto a otro en el que se observa una analogía y sustituirlo por otro que puede corresponder a un campo semántico distinto. Lo hace así Federico García Lorca al reemplazar *pandereta* por *luna de pergamino*, lo análogo es la redondez; la sustitución es de la pandereta (campo de la música) por la luna (campo de la astronomía):

Su luna de pergamino

Preciosa tocando viene.

Cuando un escultor cincela el mármol o da forma a la arcilla, toda su sensibilidad se manifiesta a través del tacto: pesa, toca, golpea, acaricia, sostiene el mundo con las manos. El pintor, por su parte, recrea la realidad con la vista. Colores en armoniosa danza nacen del caos para tomar forma. Su tarea es darles sentido. Y esta labor está encomendada a la metáfora.

Cuando la palabra da en el blanco a través de la metáfora, los objetos más comunes, las situaciones más triviales se muestran en toda su complejidad.

El pintor Antonio Saura explica del siguiente modo el paso previo a la metáfora, el proceso que lo lleva a condensar una figura en otra, en lugar de explicar qué es esa figura para él: «La primera vez que vi en un lecho a una mujer desnuda y frente al espectáculo de su deslumbrante cuerpo, pensé inmediatamente en una dilatada caracola». Sin duda, la síntesis y el poder evocativo expresados en la palabra caracola son más significativos que una posible descripción acerca de la primera mujer que vio desnuda.

Es un procedimiento de la escritura que surge de una manera de pensar el mundo: conocer lo desconocido mediante lo conocido, conocerlo para poseerlo.

Sus principales mecanismos son:

–La interacción entre sus dos componentes, entre los que se genera una tensión.

–La búsqueda de la analogía más significativa. Por ejemplo, en el primer verso de *El cementerio marino*, de Paul Valéry, hay dos analogías: techo = mar; palomas = veleros:

Este techo tranquilo por el que se pasean las palomas.

Muy útil: ¿para qué puedes usar el recurso de la metáfora?

· *Para indagar en el sentimiento que te provoca la necesidad de escribir*

Pregúntate con qué intención escribes lo que escribes y la respuesta podría ser una metáfora

de tu sentimiento: una herida, una grieta, un milagro, una búsqueda, una fiesta... ¿o qué otra intención?

· *Para decir mucho con poco*

· *Para condensar las intenciones del narrador: el matiz de ofrecimiento, de súplica, de compromiso...*

· *Para fusionar*

¿Qué efecto de sentido puede dar como resultado la conjunción del beso con el sol, del beso con el lodo, del beso con tu ilusión?

Una metáfora. Así, permite que un niño sea unas alas, que la noche sea un paraguas; unos ojos, un sueño. En suma, abre la realidad en un abanico de significados:

Un pájaro vivía en mí.

Una flor viajaba en mi sangre.

Mi corazón era un violín...

JUAN GELMAN

· *Para resaltar el nudo de la historia*

El siguiente poema, *Que quien me cate se cure*, de Gloria Fuertes, está hilado por una serie de metáforas como «aspirina» o «echar lejía donde el odio alberga», vinculadas al lenguaje de la publicidad o el panfletario, con las que niega lo que quiere ser («florecilla quitamierdas», «monja de las tabernas») y hacer («Hacer circo en los conflictos»), hasta que desemboca en el deseo de ser la salvadora, como metáfora del mejor trabajo:

Qué inutilidad es ser

–cualquier profesión discreta–;

no quiero ser florecilla quitamierdas;

quiero ser quitadolores,

Santa Ladrona de Penas

ser misionera en el barrio

ser monja de las tabernas

ser dura con las beatas

ser una aspirina inmensa

–que quien me cate se cure–

rodando por los problemas.

Hacer circo en los conflictos, limpiar llagas en las celdas,

proteger a los amantes imposibles,

mentir a la poesía secreta,

restañar las alegrías

y echar lejía a donde el odio alberga.

Si consigo este trabajo, soy mucho más que poeta.

· *Para integrar en el punto de vista las tres actitudes básicas de la creación*

–Aspecto óptico: lo que veo desde el lugar en que me encuentro (literal) – *ver*.

–Aspecto cognitivo: lo que sé (figurado) – *saber*.

–Aspecto epistémico: lo que me concierne, sistema de valores y creencias (metafórico) – *creer*.

· *Para llamar la atención*

Asociar dos cosas que pertenecen a mundos diferentes es una disposición natural de la imaginación humana, que con la metáfora se materializa. Por esa razón, existen metáforas ya gastadas por el uso popular que usamos sin reparar en que lo son y que hay que evitar en el lenguaje literario: *al filo de la noche, caer la tarde, hilar muy fino, poner el dedo en la llaga, eres un sol, andar con pies de plomo*, etcétera.

· *Para aludir*

Cuando Virginia Woolf habló de una habitación propia como una necesidad prioritaria para una mujer, no lo decía solamente en sentido literal: la importancia de poseer una habitación propia para efectuar un trabajo literario, sino también recurriendo a varias metáforas. Por una parte, alude al hecho de crear las condiciones para escribir siendo mujer: autodeterminación, disciplina, economía propicia y un punto de vista particular. Por otra, a la palabra hablada que fortalecía la relación en las charlas entre amigas o entre madres e hijas, que relataba historias a las niñas, la llamada significativamente lengua materna.

· *Para instalarte de modo más cabal en tu voz y otorgar un matiz especial al tono de la narración*

· *Para impactar al lector, al desplazar su atención de una categoría a otra*

Tiene algo de trueque entre dos códigos que generan una nueva significación imposible de provocar si no hubiera sucedido el encuentro: si identificas la vida con una fiesta.

· *Para acercar realidades alejadas*

Dice Ortega y Gasset: «La metáfora es un procedimiento intelectual por cuyos medios conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco».

1) Las que unen elementos contrarios: los antónimos constituyen su material de trabajo:

Toda hecha de ausencias tu presencia.

Estar juntos se apoya

en nuestras soledades.

ULALUME GONZÁLEZ DE LEÓN

2) Las surgidas del plano sintáctico: en función de complemento modificador indirecto:

Una bandada de palabras
posándose
una
a
una
en los alambres de la página.

JULIO CORTÁZAR

En función de aposición o expansión del sustantivo:

Cuchara,
cuenca
de
la más antigua
mano del hombre...

PABLO NERUDA

En función de predicativo. Es el verbo copulativo ser el que produce la metáfora al relacionar términos semánticamente distante; tiene carácter de definición:

Permítanme decir que la poesía
es una habitación a oscuras...

SEBASTIÁN SALAZAR BONDY

En función de adjetivo calificativo o modificador directo del sustantivo, o de circunstancial de lugar, tiempo o modo:

Ni un pájaro queda
en la jaula vacía de sus costillas...

ENRIQUE MOLINA

En función de verbo metaforizador. Suelen ser las de mayor eficacia y dan lugar a inventarios ilimitados, pues al asociar elementos que no guardan relación lógica, hacen posible los hallazgos de imágenes inusitadas e inusuales:

Mucha lectura envejece la imaginación
del ojo, suelta todas las abejas pero mata el zumbido
de lo invisible, corre, crece
tentacular, se arrastra, sube al vacío
en nombre
del conocimiento...

GONZALO ROJAS

Por perífrasis o circunlocución. Consiste en utilizar una frase para decir lo que podría expresarse con una palabra. Menciona las cualidades y atributos del objeto:

Madre de piedra, espuma de los cóndores

Alto arrecife de la aurora humana

Pala perdida en la primera arena...

PABLO NERUDA (DESCRIBIENDO EL MACCHU PICCHU)

Por permutación sintáctica. El núcleo del sujeto cambia de sitio con el núcleo del objeto directo, o permutan las acciones de los verbos o los adjetivos:

Aquí el aire respira hombres puros...

JOSÉ RAMÓN NEVÁREZ

Ojos mudos lo ven

Labios ciegos intentan precisar tanta deriva...

IDA VITALE

Variantes de la metáfora

· *Pura*

Cuando solo se expresa el término imaginario:

luna de pergamino

FEDERICO GARCÍA LORCA

· *Impura*

Cuando se expresan los dos términos:

El sol es un globo de fuego, / la luna es un disco morado

ANTONIO MACHADO

· *Aposicional*

las palabras, guantes grises

OCTAVIO PAZ

sifón, agua con hipo

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA

· *Conceptual*

Batalla por matrimonio

· *Hermética*

Compuesta por palabras libremente asociadas, como la metáfora surrealista, que se caracteriza por su audacia:

El helecho murmura en las esquinas una presencia de regalos

Y me conduce hacia el sótano de terciopelo

Como se exprime una esponja entre los dos hombros

Los claros verticales en los que el hombre corre pegado a sí mismo
Sus deseos como cola luminosa
Un árbol los designa
Serpiente
Nunca visible qué pasa bajo las hojas las miradas bajo los encuentros matinales
De mujeres empapadas
Sueño desesperado

JEHAN MAYOUX, *LA CABELLERA*

Las greguerías (de Ramón Gómez de la Serna) son metáforas:

Las chinchetas son los paraguas de los enanitos.

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

El propósito de Feng Meng-lung: mostrar el deseo de poder.

En «El dedo»:

Un hombre pobre se encontró en su camino a un antiguo amigo. Tenía un poder sobrenatural que le permitía hacer milagros. Como el hombre pobre se quejara de las dificultades de su vida, su amigo tocó con el dedo un ladrillo que de inmediato se convirtió en oro. Se lo ofreció al pobre, pero este se lamentó de que eso era muy poco. El amigo tocó un león de piedra que se convirtió en un león de oro macizo y lo agregó al ladrillo de oro. El amigo insistió en que ambos regalos eran poca cosa.

–¿Qué más deseas, pues? –le preguntó sorprendido el hacedor de prodigios.

–¡Quisiera tu dedo! –contestó el otro.

El propósito de Roberto Juarroz (que usa la metáfora y la personificación): transmitir una verdad profunda.

Hay flechas que se arrepienten
en el vuelo
y cancelan su punta,
se aproximan al blanco
y tan solo lo tocan.
Muchos comprenden tarde
que el destino es volar
y no clavarse.
Los blancos son señuelos
que engañan a las flechas
y también al arco y al arquero.
Más que apuntar a algo,
la clave es apuntar a todo.
la apuesta de la vida
es a todos los números.

Ejercicios inspiradores

–**Tu actitud.** Decide qué metáfora aplicas a tu actitud de escritor.

Indaga como lo hace Gustavo Martín Garzo y habrás encontrado otro dato orientativo para practicar tu tarea de escritor. Garzo vincula el encuentro de la idea con la actitud de un ladrón que va a la aventura: «Sucede antes de escribir y mientras estás escribiendo. Pero el primer momento es el momento en que tú, de pronto, recibes esa especie de llamada, de advertencia acerca de que ahí hay algo que es valioso para ti, que tienes que recogerlo y tienes que irte con ello a otro lado. Es difícil de explicar. Hay una figura que a mí me gusta mucho como metáfora. Es la figura del ladrón. Pero un ladrón que saliera a robar sin una idea exacta de lo que anda buscando. Que no va buscando el dinero, aquello que es fácilmente convertible, lo que un sistema determinado considera el paradigma del valor. Sino que va buscando aquello que es valioso de otra forma, de una manera más secreta, de una forma más misteriosa. Sería un ladrón que entra en una casa llevado por la intuición, por el presentimiento, que no sabe muy bien lo que busca, pero que sí que sabe, cuando de pronto se encuentra con algo valioso, reconocerlo».

–**Lugar.** Inventa tres metáforas con las que caracterices:

- La casa donde vives
- La ciudad donde naciste
- El lugar geográfico que visitaste y en el que te gustaría vivir
- El lugar geográfico que visitaste que te gustó menos.

Escribe un texto incluyendo alguna de ellas como centro de este.

8. De la metonimia

La metonimia es la antítesis de la metáfora; con la metáfora sustituimos a partir de un vínculo imaginario; con la metonimia sustituimos, a partir de la contigüidad real. La metáfora es condensación, la metonimia es el desplazamiento que marca el deseo de algo que falta.

Mecanismo para producir metonimias

Sustituye un término por otro, pero siempre teniendo en cuenta su conexión inmediata, que está en relación de contigüidad.

El efecto por la causa: *Respeto mis canas.*

El autor por sus obras: *Ya no leo a Machado.*

La parte por el todo: *Mira qué par de ojos van por ahí.*

El continente por el contenido: *Tomamos unas copas.*

El lugar por lo que en él se produce: *Un rioja excelente.*

Juró lealtad a la bandera (por jurar lealtad al país).

La mejor pluma (por el mejor escritor) *de la literatura universal es Cervantes.*

«Aquel país fue su cuna y su sepulcro» [cuna=nacimiento; sepulcro=muerte], «compró un Picasso» (Picasso es el origen del cuadro), «vive de su trabajo» (el trabajo origina el dinero que se necesita para vivir), «le gusta leer a Chaucer» (Chaucer es quien ha originado las obras).

La metonimia sustituye a una palabra por otra que tenga alguna semejanza o conexión con ella o que la incluya en su significado.

Mientras que la metáfora sustituye y asocia elementos por similitud, la metonimia relaciona y los asocia por contigüidad. Roman Jakobson cuenta que, en un test psicológico en el que a los niños se les presentó una palabra y se les pidió que expresasen las primeras reacciones que les suscitara, se manifestaron dos opciones lingüísticas: unos niños sustituyeron la palabra (metáfora), otros la complementaron (metonimia).

Te aconsejo elegir una palabra clave de un texto que hayas escrito y comprobar si lo enriquece más la sustitución o la complementación de dicha palabra.

La metonimia opera en distintos niveles

- Como recurso simple en un texto: sustituye un término más amplio por otro más restringido, desde el punto de vista semántico, o al revés, lo amplía. Es decir, suple lo particular por lo general o lo general por lo particular, o por otras contigüidades. Y permite nombrar una cosa con vocablos de significado igual o muy parecido.
- Como proceso en una estructura narrativa: relaciona un término con otro, o una situación con otra, o una información con otra en el mismo relato.

Muy útil: ¿para qué puedes usar el recurso de la metonimia?

· *Para desarrollar cadenas asociativas que amplíen el campo textual*

· *Para hilar los datos*

En una novela o en un ensayo, de modo que cada uno nutra la totalidad o provoque consecuencias, y efectuar así una de las tareas esenciales del escritor experimentado: en lugar de decir directamente lo que piensa, lo sugiere mediante las cadenas metonímicas para que el lector establezca sus propias conexiones entre las pistas y saque sus propias conclusiones, que confirma o no a medida que el relato avanza.

De cualquier término inicial se puede desprender una partícula, un aspecto temático o léxico, que deja paso a otro. Los términos relacionados guardan vínculos de «causa», de «procedencia», de «efecto», de «consecuencia», de continente por el contenido, etcétera. Son relaciones específicas de contigüidad entre elementos de la intriga, la atmósfera, los personajes, los objetos, el tiempo, el espacio: un elemento de la secuencia se desplaza hacia otro o de un contexto a otro.

Por ejemplo, en la escena del suicidio de Anna Karénina la atención de Tolstói se concentra en el bolso de la heroína, que funciona como desplazamiento en el relato.

Otro ejemplo: uno de los personajes de Charles Dickens en *Grandes esperanzas* describe a sus padres mediante un acto metonímico a partir de sus tumbas:

Como nunca vi a mi padre o a mi madre... mis primeras impresiones en relación con su aspecto se derivaron de sus lápidas. La forma de las letras de la de mi padre me dio la extraña idea de que se trataba de un hombre honrado y corpulento...

El proceso metonímico se desarrolla naturalmente en el relato cinematográfico. Al respecto, Christian Metz dice: «La imagen de *M, un asesino entre nosotros* o *El vampiro de Düsseldorf*, de Fritz Lang, que, tras la violación y muerte de la niña por M, muestra la pelota de goma de la víctima, abandonada por ella, que ha quedado sujeta en los cables eléctricos. El juguete reemplaza el cadáver, la niña. Sin embargo, ya sabemos por las secuencias anteriores que la pelota pertenece a la niña».

· *Para producir, entonces, el ineludible misterio*

Las escenas que componen un relato tienen su propia autonomía y a la vez hacen avanzar la historia. Para ello, contienen una metonimia, una parte al servicio del conjunto de la acción del lugar, de los personajes o del momento, que ofrecen una lectura en clave para encuadrar y descifrar los comportamientos de los personajes. Acabada la escena, se ha enriquecido con nuevas «informaciones», y sobre todo ha registrado una nueva metonimia que hace imaginar el posible final de la historia, que tanto él como los personajes desconocen.

· *Para colocar pistas falsas o no*

En el relato policíaco, esparcidas durante su desarrollo, como resortes que van saltando sucesivamente hasta la resolución del enigma.

Cada escena debería contener una mecha que se encienda y explotará más tarde, un dato

escondido o una señal que prometa un desarrollo ulterior. Un pequeño episodio que parece agotarse en el momento, a continuación da origen a una inflexión de la narración.

Es la pistola de Chéjov o el loro de Flaubert, o el pañuelo de Desdémona lo que da origen a más de una metonimia. Al principio de *Tosca*, el malvado Scarpia recoge el abanico de la marquesa Attavanti en la romana iglesia de Sant'Andrea della Valle, donde el pintor Cavaradossi está trabajando, y antes de enseñárselo a Tosca, enamorada del artista, dice en un aparte:

¡Para mandar a un celoso a la ruina

Yago se sirvió de un pañuelo y yo de un abanico!

Una sospecha profética se insinúa en el pecho de Tosca. Luego viene el cesto vacío dejado en la capilla por el fugado Angelotti, y que alerta a Scarpia de que existe complicidad entre el evadido y el pintor; así, una serie de pequeños y banales incidentes sirve para hacer avanzar la trama.

Cómo actúa la metonimia

Representa el todo por la parte. Por ejemplo: *Todo el mundo se levantó.*

«Mundo» representa la proporción de habitantes del mundo presente en el lugar de que se trate.

Representa la parte por el todo. Por ejemplo: *Salvar el pellejo.*

Una parte, «pellejo», reemplaza a la totalidad del cuerpo.

Representa la materia por el objeto configurado. Por ejemplo: *Tomaron el té en las cerámicas chinas.*

«Cerámicas chinas» reemplaza a «tazas de cerámica».

Representa lo abstracto por lo concreto. Por ejemplo: *Había en el estadio diez mil almas.*

Lo abstracto, «almas», reemplaza a lo concreto, «personas».

Representa el singular por el plural. Por ejemplo: *El alumno actual es distraído.*

El conjunto de todos los alumnos es reemplazado por «el alumno».

Representa el continente por el contenido. Por ejemplo: *Tomarnos una copa.*

«Copa» reemplaza a la bebida que contiene.

Representa el lugar por el producto de ese lugar. Por ejemplo: *Se tomó un rioja.*

El genérico «rioja» reemplaza a «vino de la Rioja».

Representa la causa por el efecto. Por ejemplo: *La radio destroza mis oídos.*

La «radio», productora del sonido y causa, reemplaza al sonido, efecto que destroza los oídos.

Este poema de Juan Ramón Jiménez contiene dos metonimias de causa por efecto. Utiliza el término «sol» por «luz del sol» (causa por efecto, puesto que el sol sigue en el sitio que le corresponde en el firmamento); y «campanas» por el «sonido de las campanas» (causa por efecto):

Tú, pueblo alegre y florido,
te irás llenando de sol,
de humo blanco, de humo azul,
de campanas y de idilio.

Representa el efecto por la causa. Por ejemplo: *El pueblo carece de pan.*

El «pan» es el efecto y reemplaza al trabajo, causa por la que se carece de pan.

Representa la persona por el acto. Por ejemplo: *Está con una visita y no puede atenderle.*

«Visita» reemplaza a «alguien que lo visita».

Miguel de Unamuno, en *Amor y pedagogía*, demuestra su obsesión por determinadas ideas, que expone con una serie de palabras cuya contigüidad de sentido genera cadenas metonímicas. Las dos palabras clave son «amor» y «pedagogía»:

¿No hay tradición de progreso y progreso de tradición, como dice don Fulgencio? ¿No hay pedagogía de amor, pedagogía amorosa y amor de pedagogía, amor pedagógico a la vez que pedagogía pedagógica y amor amoroso?

Variantes de la metonimia

· *Sinécdoque*

Consiste en la utilización de un término de significación más amplia en lugar de otro de significación más restringida, y viceversa: «Se aproximaban cien velas por el horizonte». «Hay que ganar el pan de cada día.»

Puede definirse también como la parte que oculta un todo. Para contar una historia mínima, pero intensa, una argucia literaria que permite sintetizar el argumento para conseguir la máxima intensidad es la sinécdoque narrativa: surge cuando se utiliza una sola idea –un objeto, por ejemplo– como eje argumental para evocar lo que el escritor realmente relata. Y puesto que escribir es decir y silenciar a la vez, narrar es contar y ocultar a la vez, la sinécdoque narrativa cumple esta última función con eficacia; posibilita que el lector vea (o imagine) un lugar, un personaje, un acontecimiento, un tiempo, mediante un único detalle, el más significativo de ese todo.

En *Propiedades de un sillón*, Julio Cortázar toma un peculiar mueble para centrar la acción de su relato y con él contar la historia que subyace detrás: la muerte que convive con la vejez:

En casa de Jacinto hay un sillón para morir. Cuando la gente se pone vieja, un día la invitan a sentarse en el sillón que es un sillón como todos pero con una estrellita plateada en el centro del respaldo.

Mientras que la metáfora y la metonimia relacionan dos objetos independientes en el que uno suplanta a otro, en la sinécdoque el nexo de unión es un fragmento que forma parte de un

conjunto: el detalle elegido debe formar parte de la esencia del cuento, el objeto central debe tener la suficiente carga simbólica, la suficiente intencionalidad, para que sostenga la idea esencial: un sillón de descanso dentro de la casa de Jacinto, algo cotidiano, tal como lo utiliza Cortázar.

En *El álbum*, el relato de Medardo Fraile, también existen dobles sinécdoques muy interesantes sobre todo en la poesía. *Vete de mí* es un tango compuesto por los hermanos Expósito que contiene una doble sinécdoque del verso: «y oyes el canto perfumado del azul». La primera consiste en emplear la palabra «azul» para referirse al cielo, que forma parte de otra sinécdoque mayor: «el canto perfumado del azul»; en vez de hablar del canto de los pájaros del cielo, Homero Expósito prefiere referirse a ellos de una manera doblemente elíptica y decir «el canto (perfumado) del azul»:

Tú,

que llenas todo de alegría y juventud,
y ves fantasmas en la noche de trasluz,
y oyes el canto perfumado del azul,
vete de mí.

No te detengas a mirar

las ramas muertas del rosal,
que se marchitan sin dar flor,
mira el paisaje del amor
que es la razón para soñar y amar...

Yo,

que ya he luchado contra toda la maldad,
tengo las manos tan deshechas de apretar,
que ni te puedo sujetar,
vete de mí.

Seré en tu vida lo mejor,

de la neblina del ayer,
cuando me llegues a olvidar,
como es mejor el verso aquel
que no podemos recordar.

· *Derivación*

Consiste en el uso cercano de palabras con el mismo lexema, la usa Miguel Hernández en «Elegía a Ramón Sijé»:

Temprano madrugó la madrugada.

· *Antonomasia*

Es una variante de la sinécdoque, se aplica a los nombres propios, tanto de persona como de cosa, y se sustituyen por una perífrasis o un apelativo. Hay antonomasias muy conocidas: el Cordero de Dios (Cristo), la Casa Blanca (la sede de la Presidencia de los Estados Unidos), la Ciudad de la Luz (París), la tierra de las flores (Valencia), la ciudad condal (Barcelona), el manco de Lepanto (Cervantes), el azote de Dios (Atila). En la antonomasia vossiana, se invierten los términos de la antonomasia normal, y se sustituye una cualidad particular por el nombre propio de una persona que encarna esa cualidad: ser una Agustina de Aragón significa comportarse como mujer valiente, fuerte y decidida; ser un Sansón hace referencia a una fuerza física poco corriente; llamar a alguien Tenorio o Don Juan alude a sus dotes como seductor; decir que una mujer es una Venus destaca su belleza, o un Apolo en el caso de los hombres; llamar a alguien un Judas implica llamarlo traidor.

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

En *El gran Gatsby*, cuando Fitzgerald descubrió el tema de la avaricia financiera, decidió teñir la luz al final del muelle de Daisy de color verde y mencionarlo no una, sino varias veces, hasta la conclusión.

El propósito de Julio Cortázar: plantear la relación ¿incestuosa? entre los hermanos, a través de la casa que funciona como metonimia.

El inicio de «Casa tomada»:

Nos gustaba la casa porque aparte de espaciosa y antigua (hoy que las casas antiguas sucumben a la más ventajosa liquidación de sus materiales) guardaba los recuerdos de nuestros bisabuelos, el abuelo paterno, nuestros padres y toda la infancia.

Nos habituamos Irene y yo a persistir solos en ella, lo que era una locura, pues en esa casa podían vivir ocho personas sin estorbarse. Hacíamos la limpieza por la mañana, levantándonos a las siete, y a eso de las once yo le dejaba a Irene las últimas habitaciones por reparar y me iba a la cocina. Almorzábamos al mediodía, siempre puntuales; ya no quedaba nada por hacer fuera de unos platos sucios. Nos resultaba grato almorzar pensando en la casa profunda y silenciosa y cómo nos bastábamos para mantenerla limpia. A veces llegábamos a creer que era ella la que no nos dejó casarnos. Irene rechazó dos pretendientes sin mayor motivo, a mí se me murió María Esther antes que llegáramos a comprometernos. Entramos en los cuarenta años con la inexpresada idea de que el nuestro, simple y silencioso matrimonio de hermanos, era necesaria clausura de la genealogía asentada por nuestros bisabuelos en nuestra casa. Nos moriríamos allí algún día, vagos y esquivos primos se quedarían con la casa y la echarían al suelo para enriquecerse con el terreno y los ladrillos; o mejor, nosotros mismos la voltearíamos justicieramente antes de que fuese demasiado tarde.

El final:

Como me quedaba el reloj pulsera, vi que eran las once de la noche. Rodeé con mi brazo la cintura de Irene (yo creo que ella estaba llorando) y salimos así a la calle. Antes de alejarnos tuve lástima, cerré bien la puerta de entrada y tiré la llave a la alcantarilla. No fuese que a algún pobre diablo se le ocurriera robar y se metiera en la casa, a esa hora y con la casa tomada.

El propósito de A. R. Almodóvar: parodiar la explicación de una sinécdoque.

La sinécdoque

Quería el profesor de Lengua aquella mañana explicar lo que era una sinécdoque. Pensó y repensó cómo hacerlo con un ejemplo sencillo, pero de esos que no se olvidan nunca. Ya tenía algunos en mente cuando vino a recordar que la nueva

pedagogía aconseja partir de lo que el alumno ya sabe o cree saber, y si no, que lo busque por sí mismo, esto es, lo construya a partir de los elementos que tenga a mano. Esto último suele ser un mero eufemismo de Internet.

—A ver, ¿quién sabe lo que es una sinécdoque y qué ejemplo nos pone?

Un silencio espeso se apoderó del aula. Todo lo más, algún cuchicheo.

—¿Una sin... qué, maestro? —se atrevió por fin el más osado, y los demás amagaron risa.

—Sin nada, Javi, he dicho si—néc—do—que. Y no te hagas el gracioso, que es muy temprano. Por cierto, ¿habéis desayunado bien?

—Regu, maestro, regu —respondió el aludido.

—Pues entonces mala cosa, porque esto hay que pensarlo.

—¿Lo buscamos en el PC, maestro?

—Qué remedio, venga. Cinco minutos y a ver lo que encontráis.

Fueron cinco minutos un poco largos, pero al final ya había varios alumnos con la mano levantada. El maestro señaló a uno que solía destacar en la asignatura.

—A ver, Nacho.

—Es nombrar una parte por el todo.

—Muy bien. ¿Ejemplo?

—«Odia los tricornios.»

El maestro se quedó en suspenso. De pronto se percató de que aquel centro estaba en pleno territorio nacionalista y se temió lo peor.

—Y ¿eso qué quiere decir, Nacho?

—Quiere decir «Odia a España».

—¿Estás seguro? —Conforme preguntaba se iba acercando al ordenador que había manejado el alumno—. A ver... Aquí pone que «odia los tricornios» quiere decir «odia el poder, la autoridad». ¿De dónde has sacado tú lo de «odia a España»?

—Normal, maestro. ¿No es lo mismo? ¿Los guardias civiles no son los verdugos de nuestro pueblo, en representación de España?

El maestro se quedó un momento como paralizado. Luego dijo:

—Eso no es así, Nacho.

—Entonces ¿no son los que vinieron con Franco a someternos, en nombre de los españoles?

El maestro tomó una bocanada de aire un poco más profunda de lo normal. Se dio cuenta de que todos los alumnos estaban pendientes de aquel diálogo y meditó muy mucho lo que iba a decir:

—No. Franco vino con una parte del ejército, la que se rebeló contra la República, apoyado por los fascistas. Y fascistas, que es lo mismo que franquistas, había aquí también. Había franquistas catalanes, y vascos, y gallegos, y andaluces... Pero esos no eran toda España, sino solo una parte de ella. Lo que pasa es que esa parte es la que ganó la guerra civil. ¿Lo entiendes?

El maestro se quedó mirando a aquel alumno aventajado, y luego miró a todos los demás, que tenían la vista clavada en él. Y comprendió que iba a tener que emplearse a fondo para corregirles aquella sinécdoque perversa. Y que a estas alturas lo más probable es que no lo consiguiera.

Ejercicios inspiradores

—**Sustituir.** Sustituye los elementos en negrita incluidos en un fragmento de *El corazón y otros frutos amargos*, de Ignacio Aldecoa, por otros en el mismo texto, para comprobar el efecto:

Llegó la temporada de las **ratas**... Las **ratas** no son animales repugnantes y tienen, por otra parte, el morro gracioso y los **bigotes** de carabiniero del tiempo de **Mazzantini**. Las **ratas** viven en **una ciudad al revés**, que impulsa a despreciar las pompas y vanidades humanas; una ciudad donde hay mucho sueño y donde **ni ellas pueden dormir**.

–**Derivar**. Escribe un texto empleando, por lo menos, siete palabras de cada uno de los conjuntos siguientes, derivado de la palabras «dejar», «defensa» e «historia»:

Dejar: soltar, abandonar, desechar, repudiar, rechazar, desamparar, irse, marcharse, abandonar, partir, desertar, ausentarse, salir, legar, ceder, transmitir, regalar, encomendar, dar, permitir, tolerar, acceder, consentir, autorizar, transigir.

Defensa: ayuda, auxilio, protección, amparo, sostén, salvaguardia, apoyo, cobijo, muralla, muro, parapeto, bastión, baluarte, coraza, alegato, disculpa, justificación, testimonio, declaración, manifiesto.

Historia: gesta, leyenda, crónica, epopeya, anales, memorias, relato, narración, cuento, reseña, novela, anécdota, episodio, suceso, patraña, chisme, cotilleo, hablilla, enredo, bulo, habladuría.

–**Encadenar**. Inicia cadenas metonímicas a partir de las siguientes construcciones y continúalas durante una buena parte del texto:

El hombrecito azul.

La muela de oro.

Las llaves de Pedro.

–**Dividir**. Divide un objeto en el mayor número posible de piezas que lo componen para jugar con ellas en un texto, llamando al objeto por el nombre de algunas de esas piezas o partes.

9. De la oposición

En la figura que se llama oxímoron, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla; así los gnósticos hablaron de una luz oscura; los alquimistas, de un sol negro.

JORGE LUIS BORGES, «EL ZAHIR»

El lenguaje escrito se constituye también gracias a una serie de oposiciones fonológicas, léxicas, morfológicas y sintácticas.

Dice Gianni Rodari: «No basta un polo eléctrico para provocar una chispa: se necesitan dos. La palabra aislada actúa solo cuando encuentra una segunda que la obliga a salir de los caminos gastados, del hábito, a descubrirse nuevas capacidades de significar». Su empleo da muy buenos resultados en poesía.

Sin duda, un poeta de la contradicción fue Novalis. La primera página de los himnos ya lo demuestra: empieza elogiando la luz para luego volcarse hacia la «indecible» noche y terminar llamando «pueril» a esa misma luz del principio. Jean Wahl dijo que preparó el pensamiento de Hegel; el movimiento por opuestos para sacarles chispas a las ideas. Fue el último autor que Borges pidió que le leyera ya en su lecho de muerte.

Muy útil: ¿para qué puedes usar el recurso de la oposición?

· *Para caracterizar a los personajes*

Puedes establecer ejes semánticos en torno a los cuales agrupamos significados opuestos que nos permitirán decidir cómo constituimos los personajes. Le aplicamos un conjunto de rasgos a cada uno.

Dice Mikel Bal: «Una vez hecha una selección de ejes semánticos pertinentes, esta puede funcionar como medio de localización de las similitudes y las oposiciones entre las personas. Con la ayuda de esta información podremos determinar las cualidades con que se ha dotado a un personaje. Algunos corresponden a un papel social o familiar. En este caso entrará en juego la determinación. Un personaje es, por ejemplo, campesino y padre. Ambos papeles determinan fuertemente la clasificación que recibe. En un caso como este a nadie sorprendería si el personaje –en una historia tradicional– fuese fuerte, trabajador, y estricto. Lo opuesto a fuerte es débil; a trabajador, vago; a estricto, flexible. El otro polo de estos ejes se llena probablemente con un personaje cuyo papel es igualmente claro. Sorprendería poco si el campesino tiene su contraste en su débil y afeminado hijo estudiante. Según este prejuicio, el joven será holgazán. La calificación de «flexible» es difícilmente aplicable al hijo; no ocupa la clase de situación de poder que le permita elegir entre la rigidez y la indulgencia. Este polo lo llenará –¿cómo iba a ser de otra forma?– su madre. Si intentásemos ahora reunir las diversas calificaciones que hemos aislado para todos estos personajes, acabaría con un diagrama de la naturaleza del que viene a continuación, el cual, para mayor claridad, se ha esbozado incompleto».

Dichoso / Desdichado

Rico / Pobre

Bueno / Malo

Fuerte / Débil

Optimista / Pesimista

Avaro / Generoso

· *Para mostrar un sentimiento (el desencanto)*

En *Dar la vida y el alma*, Marina Mayoral reconoce las diferencias y al final las matiza a modo de consuelo:

Por curiosidad, me puse a hacer una lista de las cosas que a mí me interesan y a él no, y de las que a él le gustan y a mí me fastidian o me resultan indiferentes. Y eran unas cuantas: a mí me gusta la ópera, sobre todo la italiana. A él solo le gusta Mozart y Alban Berg. Él regala siempre flores. A mí me encanta que me regalen *marron glacé* e incluso chokolatinas corrientes. Bombones de licor, que son los que él prefiere, no. Él se ha leído varias veces *À la recherche du temps perdu*. Yo una, y releo solo algunos fragmentos aislados. Él adora a Thomas Bernhard. A mí se me cae de las manos. [...]

A mí me gusta salir por la noche al cine, picotear algo rápido en una barra e ir corriendo a ver la película. Él prefiere siempre cenar en restaurante y hablar largo y tendido con los amigos. [...]

Él prefiere el arte abstracto. Yo, puesta a escoger, prefiero el figurativo. Él duerme destapado y casi desnudo. Yo adoro arrebujarme en las mantas y prescindí del esquiama obligada por las circunstancias, pero sigo usando en invierno camisones de franela. Él está siempre al tanto de la moda. Yo me entero de lo que se lleva cuando él me lo dice. Yo me suelo comprar ropa demasiado grande; él tiende a comprársela pequeña. [...]

Él disfruta conduciendo. Yo paso sudores de muerte. Él se echa la siesta en una butaca. Yo soy incapaz de dormir si no es tumbada. A él le gusta dormir con luz. Yo necesito la más absoluta oscuridad. Cuando él cierra las persianas deja siempre unas rendijas abiertas. Yo tengo siempre un antifaz al alcance de la mano y me lo pongo en cuanto amanece. [...]

Para animarme me dije que, una vez escrita la historia, él vería que nuestra postura ante los grandes temas no es tan distinta, que en el fondo pensamos lo mismo... o parecido.

· *Para mostrar el contraste entre saber y no saber, entre un secreto y la confesión*

Dice Simmel: «Todas las relaciones entre los hombres tienen su base en que los unos saben algo de los otros». Pero nunca se sabe todo. Este espacio, mayor o menor de desconocimiento con respecto al otro, según el grado de relación que se tenga, es el que motiva nuestras representaciones mentales y crea la tensión entre dos núcleos temáticos opuestos.

Juan Carlos Onetti establece una tensión evidente entre el secreto y la confesión a través de su novela *Cuando ya no importe*. Poco a poco, se insinúa una historia subyacente:

Miré mucho tiempo la carta. Debajo de la firma o nombre había una línea de margen a margen, hecha con una guarda griega que aludía a un recuerdo, a un secreto, que solamente Aura y yo podíamos descifrar con nada más que mirarla. El secreto o recuerdo exigiría muchas páginas para ser aclarado a un neófito. La guarda se extendía hasta caerse al margen y prolongarse, vibrando, en mi memoria.

La confesión se relaciona con la memoria o el recuerdo: toda la novela gira en torno de una mujer, Aura, mujer real y amada en la vida de Onetti, cuyo nombre es Aurora, y su recuerdo

mantenido en secreto se convierte en confesión a medida que avanza la narración y, al mismo tiempo, constituye la ficción. Incluso este detalle del nombre también lo confiesa:

La mujer ahora llamada Aurora, ya no Aura, [...] nombre que en otros tiempos expresaba nuestro cariño. Nunca sabrá cuánto la sigo queriendo.

Es decir, confiesa, pero la ficción se constituye también debido a que hay un secreto eterno. «Nunca sabrá cuánto la sigo...»

· *Para establecer no solo contrastes entre los personajes, sino además la sorpresa final*

Los sujetos podrían ser un lobo y una oveja, como en el siguiente microcuento de Braulio Arenas titulado «Fábula», en el que no solo se oponen los rasgos de los personajes, sino que también hay un contraste que resuelve el final:

Un pastor se encuentra con un lobo.

–¡Qué hermosa dentadura tiene usted, señor lobo! –le dice.

–¡Oh! –responde el lobo– mi dentadura no vale gran cosa, pues es una dentadura postiza.

–Confesión por confesión, entonces –dice el pastor–; si su dentadura es postiza, yo puedo confesarle que no soy pastor: soy oveja.

· *Para disponer las cosas a la inversa de lo normal*

En la literatura fantástica, un buen sistema para crear mundos que asombren al lector es desarrollar una historia a partir de lo opuesto a lo que se considera normal, como suele hacer Lewis Carroll en *Alicia en el País de las Maravillas*:

–¡Vale! –dijo el gato, y esta vez se desvaneció muy paulatinamente, empezando por la punta de la cola y terminando por la sonrisa, que permaneció flotando en el aire un rato después de haber desaparecido todo el resto.

· *Para plantear un conflicto*

Dice David Lodge: «Mis novelas suelen estar basadas en la oposición entre dos ideas, dos culturas, dos países, etcétera. Por medio de esa estructura, desarrollo una historia que dramatiza dos puntos de vista de los dos personajes. En *Pensamientos Secretos*, creo un conflicto entre un personaje científico que trata el campo de la conciencia cognitiva y una novelista que trata del tema más humano de la vida, porque además entre ellos existe una gran química sexual, y de alguna manera busco plantear la lucha entre los sentimientos y los pensamientos».

· *Para amalgamar dos mundos opuestos*

Al escribir una novela o un cuento jugamos permanentemente con la oposición realidad-ficción. Mundos realistas y mundos encantados se integran gracias a los objetos, a las reacciones de los personajes, etcétera, como sucede en buena parte de los episodios del *Quijote*: don Quijote representa el mundo imaginario y Sancho, el real.

· *Para trabajar con discursos distintos*

Oponer géneros, como la poesía y el relato, y combinarlos puede constituir un motor

creativo y podemos obtener buenos resultados.

Al insertar un texto en otro, el primero expresa dos o más sentidos. Hay narraciones dentro de la narración, como en el *Decamerón* de Boccaccio; son numerosas las narraciones encuadradas. O la poesía insertada en la prosa.

Jean Rhys inserta un poema, como información de su diario íntimo, en uno de los cuentos de «Que usted la duerma bien, señora»:

Esta entrevista me dejó desalentada y no despegué los labios en toda aquella tarde. (Otro tanto, pude observar, hizo mi madre.) Subí temprano a mi alcoba y saqué el cuaderno escolar que yo llamaba Poemas secretos.

A Inglaterra me voy

¿Qué encontraré allí?

«Encuentre lo que encuentre

No será lo que buscaba», dijo Byron.

No lo que yo buscaba,

No lo que busco.

No escribí más poemas en muchísimo tiempo.

El multiperspectivismo es un modo de intercalar voces que podrían informar con respuestas opuestas ante las mismas preguntas.

Variantes de la oposición

· *Contraste*

Antón Chéjov anotó en su cuaderno de apuntes una anécdota, que bien podía haber sido un cuento condensado: «Un hombre, en Montecarlo, va al casino, gana un millón, vuelve a casa, se suicida».

El secreto está en que el final resulta significativo si contrasta semánticamente con la historia narrada. Y aquí es evidente: el final abre las preguntas del lector.

En el siguiente fragmento, vemos el contraste entre la fantasía y la realidad sintetizado en dos objetos, el yelmo de Mambrino versus la bacía del barbero:

que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho de bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuesa Merced, con nombre de *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió. [...]

¿Que es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas hechas al revés? Y no porque sea ello así, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y las vuelven según su gusto y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos; y así, eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa.

Toman la forma de contrastes, el malentendido y la digresión.

En este caso, el malentendido literario es una variante de la oposición: se le hace creer una cosa al lector y al final acaba siendo la contraria.

Como en la vida, el malentendido es una inagotable fuente de sorpresas. Un buen ejemplo es *La conversación*, de Francis Ford Coppola, película situada en la época de las escuchas del Watergate, en la que el protagonista, un espía, pretende evitar un asesinato y, por efecto del malentendido, termina propiciando otro.

También juega con el malentendido la película *Plan oculto*, de Spike Lee, en la que parece partirse de una situación de fracaso para demostrarse, al final, que ha sido un éxito.

Y la película *Match Point*, de Woody Allen, en la que el espectador cree que el protagonista se verá perjudicado por algo que le ha salido mal, pero que le termina beneficiando.

Y en los relatos de Kafka, entre otros, las relaciones se basan en malentendidos que significan cosas diferentes para unos y otros, las señales y los símbolos son interpretados por los personajes de manera siempre equívoca.

· *Digresión o excursión*

Una digresión es un cambio temporal del tema en el curso de un relato o de un discurso para narrar una acción paralela o para hacer intervenir al narrador o al autor (la epífrasis de los romanos, o la parábasis del género teatral). El efecto es romper el hilo del discurso con un cambio de tema intencionado.

Permite dilatar el relato, pausar, divertir o ironizar, o insertar un comentario del autor. Fue sustancial de los relatos satíricos del siglo XVIII, como *El cuento del tonel* de Jonathan Swift, *La vida y opiniones del caballero Tristram Shandy* de Laurence Sterne o en las novelas de Benito Pérez Galdós.

En la ficción posmoderna se usa para distanciar al lector de la ficción y para crear una sensación de juego.

Es un recurso vinculado a poder asociar ideas. Consiste en la ruptura de la coherencia de un texto temáticamente unitario mediante la intercalación de una unidad independiente. Digresar es salirse del camino con la idea de volver más adelante al mismo. Pero salirse del camino sabiendo adónde vas, es decir, controlando que la digresión no debilita el hilo central, sino que por el contrario lo potencia. Debería funcionar como una especie de subtrama.

El autor sale del tema que estaba tratando para poner un ejemplo, hacer alguna observación, reflexionar sobre los hechos, etcétera.

Mediante la digresión, Javier Marías, en *Corazón tan blanco*, expande la narración, se recrea en el instante, dilatándolo en el tiempo, en este caso con una reflexión:

Lo que se da es idéntico a lo que no se da, lo que descartamos o dejamos pasar idéntico a lo que tomamos y asimos, lo que experimentamos idéntico a lo que no probamos, y sin embargo nos va la vida y se nos va la vida en escoger y rechazar y seleccionar, en trazar una línea que separe esas cosas que son idénticas y haga de nuestra historia una historia única que recordemos y pueda contarse. Volcamos toda nuestra inteligencia y nuestros sentidos y nuestro afán en la tarea de

discernir lo que será nivelado, o ya lo está, y por eso estamos llenos de arrepentimientos y de ocasiones perdidas, de confirmaciones y reafirmaciones y ocasiones aprovechadas, cuando lo cierto es que nada se afirma y todo se va perdiendo. O acaso es que nunca hubo nada.

Por momentos, imprime cierta urgencia que origina un relato tenso y acelerado, a pesar del predominio de la oración subordinada, y con la digresión provoca que esta impresión se diluya de manera gradual. Coincide con el ritmo del foco, que por momentos cobra distancia, y en otros se aproxima al plano detalle como haría un cineasta que muestra la escena desde planos distintos bien visibles.

En suma, la digresión se construye desviando la mirada del lector, fija en la escena. La finalidad: observar un detalle que merece especial atención.

La interpolación es parecida a la digresión.

Por ejemplo, en *La casa de Mango Street* la pregunta implícita que se hace la protagonista es el tema de la identidad, un contenido latente a lo largo de la novela y en discurso suele interpolar los diálogos en estilo directo e indirecto dentro de las mismas frases, así como a una narradora protagonista en primera persona y otra omnisciente desde la tercera persona.

La Esperanza-adolescente-escritora-en-ciernes es, y no es, la Esperanza-adulta-escritora-profesional; una vivió las aventuras en el pasado y la que las narra, en el presente.

· Oxímoron

Contradicción interna creada por la unión de dos términos opuestos. «Música callada.»

«Mundo inmundo», dice Gracián (juega a su vez con el término «mundo» y su significado de «sucio»).

De Augusto Monterroso: «Mis libros están llenos de vacíos».

De Jorge Luis Borges: «Había en su andar una como graciosa torpeza».

Para otorgar títulos también funciona. Por ejemplo, *El viaje a ninguna parte*, de Fernando Fernán Gómez o *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*, de Haruki Murakami.

En su película *Sweet Lowdown*, en la que un guitarrista enormemente talentoso (Sean Penn) vivía en la piel de un auténtico canalla, ironizaba Woody Allen: «El artista y su vida privada son a menudo un oxímoron».

Amélie Nothomb escribe, en el relato de su retorno a Japón dos décadas después de su partida: «La nostalgia ¿es triste o feliz? En japonés no existe ninguna palabra que designe una “nostalgia triste”. Para traducir esa mezcla de sufrimiento y dolor, los japoneses emplean el adjetivo inglés *nostalgic*; en japonés la palabra “nostalgia” se dice “natsukashii” y designa la “nostalgia feliz”. *La nostalgia feliz...* ¿Un extraño oxímoron?».

· Quiasmo

Los elementos sintácticos se relacionan de manera cruzada. Está compuesto por dos partes, de las cuales la segunda invierte lo que dice la primera: «Ni son todos los que están, ni están

todos los que son».

El quiasmo busca dar valor a una idea central en base a la repetición de las frases, contrastar o generar un efecto sorprendente que conduzca a la meditación.

Podemos estructurarla como una enumeración, como una lista de ítems o ideas en un orden en particular y luego repetirla en el otro sentido, pero repitiendo o remarcando lo que queremos destacar.

Facilita la contemplación de una misma situación desde una perspectiva dual completamente diferente. Por ejemplo, una cosa es hablar de «la emoción de la revelación» y otra de la «revelación de la emoción». Es la figura retórica preferida de políticos, filósofos y escritores, como Confucio, Winston Churchill, R. W. Emerson, Benjamin Franklin, John F. Kennedy, William Shakespeare, George Bernard Shaw y Oscar Wilde. Se emplea en los chistes y el refranero.

En su discurso como 35.º presidente de Estados Unidos, Kennedy se manifestó recurriendo al quiasmo: «No preguntes lo que tu país puede hacer por ti, pregúntate lo que tú puedes hacer por tu país». Y unos años después: «Que nunca negociemos porque temamos. Pero que nunca temamos para negociar».

Es habitual en la escritura de canciones:

La última parte de «Pedro Navaja» de Rubén Blades acaba con un quiasmo, que se repite varias veces para aumentar el dramatismo:

Y Pedro Navaja, puñal en mano
le fué pa' encima, y el diente de oro
iba alumbrando toda la avenida.
Mientras reía el puñal le hundía
sin compasión, cuando de pronto
sonó un disparo como un cañón.
Y Pedro Navaja cayó en la acera
mientras veía que revólver en mano y
de muerte herida a él le decía:
Yo que pensaba, hoy no es mi día
estoy salá, pero Pedro Navaja
tu estás peor, tú estás en ná...
Y creánme, gente, que aunque hubo ruido
nadie salió, no hubo curiosos,
no hubo preguntas, nadie lloró.
Solo un borracho, con los dos cuerpos
se tropezó, cogió el puñal,

el revólver, dos pesos, y se marchó.
Y tropezando, se fue cantando desafinado
el coro que aquí les traje,
mira el mensaje de mi canción.
Sorpresas te da la vida,
la vida te da sorpresas,
¡¡¡Ayyy Dios!!!

· *Retruécano o conmutación*

Consiste en repetir una palabra o una oración entera invirtiendo el orden de sus elementos. Repite invirtiendo el orden de los términos de la frase siguiente. Es decir, que disocia y asocia, destruye el sentido común para construir sobre sus ruinas una idea nueva:

En este país no se escribe porque no se lee o no se lee porque no se escribe.

Un santo triste es un triste santo.

Frase de Mahatma Gandhi:

No hay camino para la paz, la paz es el camino.

De Sor Juana Inés de la Cruz:

¿Cuál mayor culpa ha tenido
en una pasión errada:
la que cae de rogada,
o el que ruega de caído?
¿O cuál es más de culpar,
aunque cualquiera mal haga,
la que peca por la paga
o el que paga por pecar?
Pues, ¿para qué os espantáis
de la culpa que tenéis?
Queredlas cual las hacéis
o hacedlas cual las buscáis.

· *Antítesis*

La antítesis consiste en contraponer dos sintagmas, frases o versos en cada uno de los cuales se expresan ideas de significación opuesta o contraria (antítesis propiamente dicha) o impresiones más subjetivas e indefinidas que se sienten como opuestas (contraste). En filosofía, la antítesis es una contra-afirmación (negación) a una proposición (tesis) previa.

En este soneto, Lope responde a los reproches que le hace Góngora por ser demasiado claro, utilizando sobre todo antítesis en la segunda estrofa y en el verso final:

Livio, yo siempre fui vuestro devoto,

nunca a la fe de la amistad perjuro;
vos en amor, como en los versos, duro,
tenéis el lazo a consonantes roto.
Si vos imperceptible, si remoto,
yo blando, fácil, elegante y puro;
tan claro escribo como vos oscuro:
la vega es llana e intrincado el soto.
También soy yo del ornamento amigo;
solo en los tropos imposibles paro
y de este error mis números desligo.
En la sentencia sólida reparo,
porque dejen la pluma y el castigo
oscuro el borrador y el verso claro.

LOPE DE VEGA, *RIMAS HUMANAS Y DIVINAS*

DEL LICENCIADO TOMÉ BURGUILLOS

Otros ejemplos:

Los niños van por el sol
y las niñas, por la luna.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO

Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

PABLO NERUDA

Cuando quiero llorar no lloro,
y, a veces, lloro sin querer.

RUBÉN DARÍO

En un ensayo o en un artículo, mediante la antítesis se puede proceder a una refutación. Las antítesis suelen ir encabezadas por expresiones como «pero», «sin embargo» o «por el contrario».

En la dialéctica de Hegel y el idealismo alemán, la antítesis forma junto con la tesis una síntesis.

· *Paradoja*

Reúne dos ideas en apariencia irreconciliables. Consiste en afirmar algo en apariencia absurdo por chocar contra las ideas corrientes, adscritas al buen sentido, o a veces opuestas al propio enunciado en que se inscriben. Finalmente, se comprueba que se trata de un absurdo que en el fondo esconde una verdad o un modo nuevo de ver la verdad.

Es algo así como una antítesis «superada» que hermana o refunde ideas contrarias en un

mismo pensamiento y sorprende por su carácter inesperado e ingenioso: *paradójicamente su vulnerabilidad era su fuerza, su atractivo.*

Es una contradicción aparente: al avaro, las riquezas lo hacen más pobre:

Vivo sin vivir en mí
y tal alta vida espero
que muero porque no muero

SANTA TERESA DE JESÚS

Borges fue capaz de «demostrar» la existencia de Dios especulando sobre el número de pájaros de una bandada en «Argumentum Ornithologicum».

Cierro los ojos y veo una bandada de pájaros. La visión dura un segundo o acaso menos; no sé cuántos pájaros vi. ¿Era definido o indefinido su número? El problema involucra el de la existencia de Dios. Si Dios existe, el número es definido, porque Dios sabe cuántos pájaros vi. Si Dios no existe, el número es indefinido, porque nadie pudo llevar la cuenta. En tal caso, vi menos de diez pájaros (digamos) y más de uno, pero no vi nueve, ocho, siete, seis, cinco, cuatro, tres o dos pájaros. Vi un número entre diez y uno, que no es nueve, ocho, siete, seis, cinco, etcétera. Ese número entero es inconcebible, *ergo*, Dios existe.

Va desde una situación posible y llega a una conclusión que contradice lo evidente.

Combinando paradojas, se logran efectos muy poderosos, como en este poema de san Juan de la Cruz:

Para venir a gustarlo todo,
no quieras tener gusto en nada.
Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada.
Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada.
Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada
Para venir a lo que no gustas,
has de ir por donde no gustas;
Para venir a lo que no sabes,
has de ir por donde no sabes.
Para venir a poseer lo que no posees,
has de ir por donde no posees.
Para venir a lo que no eres,
has de ir por donde no eres.
Cuando reparas en algo,
dejas de arrojarte al todo.
Para venir del todo al todo,

has de dejarte del todo en todo.

Y cuando lo vengas del todo a tener,

has de tenerlo sin nada querer.

Las paradojas de Kafka, como las de sus predecesores, son iniciadoras de la parábola sin moraleja. Así, se basan en perplejidades, paradojas y cambios de perspectiva que obligan a una nueva manera de mirar al mundo.

Son estímulo para la reflexión y a menudo los filósofos se sirven de ellas para revelar la complejidad de la realidad.

Llamado el «príncipe de las paradojas», Chesterton publicó un libro de cuentos *Las paradojas de Mr. Pond*, donde cada relato parte de una en particular; pero las empleaba de forma osada en la mayoría de sus escritos. Entre otras:

Una vez conocí a dos hombres que estaban tan de acuerdo que, lógicamente, uno mató al otro.

El optimista cree en los demás; el pesimista, en sí mismo.

La imaginación no engendra locura. Lo que engendra locura es la razón.

Lo más increíble de los milagros es que ocurren.

Lo malo de que los hombres hayan dejado de creer en Dios no es que ya no creen en nada, sino que están dispuestos a creer en todo.

· *Ironía*

Consiste en decir algo de tal manera que se entienda lo contrario de lo que las palabras parecen indicar, o de lo que se piensa: *por ahí va Brad Pitt* (señalando a un tipo feísimo). El contexto, las circunstancias peculiares del discurso o los datos comunes que conocen emisor y receptor dejan bien entendida la verdadera intención de las palabras. Tal vez, los ejemplos más evidentes son los pertenecientes al lenguaje coloquial y a las situaciones comunes de la vida.

Engloba dos sentidos, de los cuales el sugerido es el verdadero. La ambigüedad es uno de sus componentes esenciales.

La intención irónica aprovecha los recursos de gran variedad de las figuras para conseguir sus propios fines: dilogías, calambures, paradojas, litotes, énfasis, perífrasis, preguntas retóricas, comparaciones, metáforas, alegorías, etcétera.

Cuando el narrador de *Orgullo y prejuicio*, de Jane Austen, dice: «Es una verdad universalmente reconocida que un hombre soltero en posesión de una fortuna necesita una mujer», el lector percibe la ironía.

La ironía que el hablante dirige contra sí mismo, vinculada al sarcasmo, recibe el nombre de cleuasma:

Tan campante, sin carrera,

no imperial, sí tomatero,

grillo tomatero, pero

sin tomate en la grillera.

Canario de la fresquera,

no de alcoba o mirabel.

¿Quién aquel?

¡El tonto de Rafael!

RAFAEL ALBERTI

Una variedad de la ironía, caracterizada por el tono amargo, mordaz, cruel e insultante, es el *sarcasmo*. También es muy frecuente en la lengua coloquial, y recurso común del llamado «humor negro». En el poema siguiente, de José de Espronceda, toda la estrofa es irónica, porque en ella el poeta parece alabar la belleza del mundo, cuando lo cierto es que esa belleza aparente le resulta insoportable. Pero la ironía se transforma en sarcasmo cruel y doloroso en el último verso:

Gocemos, sí; la cristalina esfera

gira bañada en luz: ¡bella es la vida!

¿Quién a parar alcanza la carrera

del mundo hermoso, que al placer convida?

Brilla radiante el sol, la primavera,

los campos pinta en la estación florida.

Truéquese en risa mi dolor profundo...

Que haya un cadáver más ¿qué importa al mundo?

Es el recurso más firme para destacar algo, un gesto, una acción, una idea: una nota de humor, un toque irónico dan vivacidad a cualquier relato. Y además apoyan su verosimilitud. Es un contrapunto de distancia, una burla entre bastidores.

Un acontecimiento inesperado que es un opuesto absurdo de lo esperado o apropiado. Se expresa una idea pero se entiende lo contrario. Por ejemplo, el plato de alacranes y víboras que ofrece don Gonzalo a don Juan en la cena es lo opuesto a un plato digno de un invitado, sobre todo si se trata de un noble. Indica también la actitud desafiante de don Gonzalo hacia don Juan, el Burlador de Sevilla:

Catalinón: ¿Qué plato es este, señor?

Don Gonzalo: Este plato es de alacranes y víboras.

Catalinón: ¡Gentil plato!

TIRSO DE MOLINA

Don Quijote busca un nombre sonoro para su caballo. El nombre, Rocinante, es irónico, ya que no es un rocín (caballo joven), sino un caballo viejo.

Un aforismo de Bertolt Brecht:

¿Qué es robar un banco comparado con fundarlo?

· Inversión

En general, la inversión narrativa es muy efectiva para plantear un conflicto interior.

-Según Dostoievski o Stendhal: ambos invierten la relación entre la culpa y el castigo.

En *Crimen y castigo* o en *Rojo y negro*, la culpa busca al castigo; en algún momento, ni Raskólnikov ni Sorel soportan su culpa y se dirigen hacia su condena, reclaman una condena que aplaque el intolerable sentimiento de culpa.

-Según Kafka: en Kafka, el castigo precede a la culpa; en el capítulo VII de *El proceso*, Josef K se obsesiona con recuperar cada momento de su pasado para encontrar la culpa que originó su condena. Esa inversión implica una nueva concepción de la relación entre sujeto y Estado; un cambio en la naturaleza de esa relación. Si suele afirmarse que en un Estado de derecho todo ciudadano es inocente hasta que se demuestre lo contrario, la inversión kafkiana nos adelantaba a mediados de 1920 algo que luego aprendimos muy bien: que en un Estado totalitario todo ciudadano es culpable hasta que pueda demostrar su inocencia.

-Según Milan Kundera: el eje central de *La insostenible levedad del ser* es la compleja relación amorosa entre Tomás y Teresa. Para Tomás, que parte de la separación platónica entre el amor pandémico y el amor celeste, «hacer el amor con una mujer y dormir con una mujer son dos pasiones no solo distintas, sino casi contradictorias». Y dentro de esta concepción le parece absolutamente innecesario dormir con ella.

En Tomás se vislumbra el encuentro entre dos mundos que Sabina, su amante preferida, describe como el enfrentamiento entre el libertino y el enamorado romántico, ambos polos irreconciliables representados por Sabina y Teresa respectivamente.

La relación de Tomás y Teresa es al cabo un choque de fuerzas, una confrontación entre poder y debilidad, entre pesadez y levedad. Tomás es el fuerte y Teresa la débil, pero los roles se invierten y Tomás queda en su regazo, en un pequeño pueblo del campo apartado del mundo.

Tomás dice disfrutar de «la dulce levedad del ser» cuando Teresa le abandona en Zúrich, pero en pocos días esa levedad pasa a convertirse en el peso del arrepentimiento y de la compasión, lo que le obliga a regresar a Praga junto a Teresa. Y aunque las muertes de los personajes son muy simbólicas al respecto –Tomás y Teresa aplastados por el peso y Sabina queriendo ser incinerada para ser más leve que el aire–, finalmente parece que los polos se invierten y la levedad se llena de una angustia que remite de forma directa al existencialismo: «La vida es leve, insosteniblemente leve, porque no se repite, porque solo ocurre una vez». En cambio, es bajo el peso de la repetición donde reside la felicidad.

Los existencialistas invirtieron la frase de René Descartes: *Pienso, luego existo* para demostrar su teoría: *Existo, luego pienso*.

El propósito de Fiódor Dostoievski: en *Los hermanos Karamázov*, reflejar una concepción del hombre como campo de batalla en el que luchan Dios y el Diablo, el bien y el mal.

Mediante la inversión de sus creencias, los protagonistas ejecutan actos que representan la completa desunión de la humanidad: no solo no ganan la resurrección de su padre, sino que también son cómplices en su asesinato.

Hay otra oposición fundante: narra la historia del despiadado padre Fiódor Karamázov enfrenteado a sus hijos. Lo hace desde la personalidad del espiritual Aliosha y desde el apasionamiento de Dimitri. A la vez, es una epopeya sobre el odio, y los límites del hombre, empujado a la abyección o a su opuesto, el acercamiento a Dios.

Freud la consideró «la más magnífica novela jamás escrita» y se mostró fascinado por su temática parricida y edípica. También en su lectura sugiere dos niveles contrapuestos: uno más superficial, que narra la historia de un parricida con el que todos los hijos del hombre asesinado comparten diversos niveles de complicidad; y otro un nivel más profundo, mediante el drama espiritual de un conflicto moral que involucra la duda, la fe, el racionalismo y el libre albedrío:

Estaba aquí y me decía: aunque no creyese en la vida, aunque perdiese la fe en la mujer amada y en el orden de las cosas, aunque llegase al convencimiento de que, al contrario, todo puede ser un caos maldito y, acaso, diabólico, aunque cayesen sobre mí todos los horrores de la desilusión humana, a pesar de todo, querría vivir y llevaría a mis labios esta copa para no separarlos de ella, ¡hasta apurarla!... Me he preguntado muchas veces si en el mundo hay una desesperación capaz de vencer en mí esta sed frenética y hasta indecorosa de vivir.

El propósito de José Luis Sampedro: emplea la oposición para iniciar su novela *El río que nos lleva* y dejar sentada una impresión que lo marcó en su infancia:

Tenía yo trece años y acababa de llegar a Aranjuez cuando me hice amigo de otros muchachos de mi edad con quienes, al llegar el verano, acudía a bañarme en el Tajo cada día. Hasta que cierta mañana de agosto nos fue imposible zambullirnos porque el río estaba como entarimado; es decir, completamente cubierto de troncos flotantes que unos hombres, saltando sobre ellos o desde la orilla y empujándolos o atrayéndolos con un gancho al extremo de una vara, conducían hacia el resbaladero de una presa, desde donde continuaban flotando río abajo hasta la playa [...] Aquellos hombres, rudos y elementales, pastores de tronco sobre el río, me impresionaron tanto [...] que nunca pude olvidarlos.

El propósito de Juan Rulfo: mostrar el poder absoluto de *Pedro Páramo* que subyuga bajo su mando a toda la comarca, recurre a la magia, a las alucinaciones, los rituales antiguos que reviven los personajes atormentados por manías y obsesiones; la espiritualidad remota se vislumbra mediante fantasmagorías y visiones espectrales. Y la figura abarcadora de todo el relato es la oposición, el contraste:

—¿Conoce usted a Pedro Páramo? —pregunta uno de sus hijos.

—Un rencor vivo —responde el otro.

—Es según yo sé, la pura maldad —constata un tercero.

Juan Preciado es el que viene a conocer la historia de Pedro Páramo, un terrateniente que ejerce el poder con un látigo y mediante la violación: el cacique que impone su voluntad sirviéndose de un puñal y de la horca.

Y el contraste o la oposición le permiten desembocar en un final en el que se convierte en perdedor: Susana San Juan, con la cual solía bañarse en el río, desnudos los dos, cuando ambos eran niños, es la única mujer a la que él no logra dominar, y su muerte significará el ocaso del cacique y la ruina de todo el pueblo de Comala.

El propósito de Alejo Carpentier: emplea la inversión y el contrapunto como modo de denunciar algún aspecto.

Este modo de operar es más evidente en los siguientes aspectos:

1) Trastorna la cronología. *En viaje a la semilla:*

Marcial tuvo la sensación extraña de que los relojes de la casa daban las cinco, luego las cuatro y media, luego las cuatro, luego las tres y media...

2) Opone lo europeo (irónicamente maravilloso) al realismo mágico latinoamericano. En *El reino de este mundo*, la oposición se da entre lo falso (que corresponde al amo, el rey de Francia, con pelucas y aditamentos) y lo verdadero (el esclavo, Ti Noël y el Rey Negro, sin aditamentos).

El propósito de Charles Dickens: mostrar la dicotomía entre el Londres conservador de finales del siglo XVIII y el París convulsionado, revolucionario, a las puertas del XIX, en *Historia de dos ciudades*, a mitad de camino entre lo histórico, lo social y lo eterno:

Era el mejor de los tiempos, era el peor de los tiempos, la edad de la sabiduría, y también de la locura; la época de las creencias y de la incredulidad; la era de la luz y de las tinieblas; la primavera de la esperanza y el invierno de la desesperación. Todo lo poseíamos, pero no teníamos nada; caminábamos en derechura al cielo y nos extraviábamos por el camino opuesto. En una palabra, aquella época era tan parecida a la actual, que nuestras más notables autoridades insisten en que, tanto en lo que se refiere al bien como al mal, solo es aceptable la comparación en grado superlativo.

El propósito de Jorge Luis Borges: reconocer una situación y aceptar su mejor parte.

En el *Poema de los dones*, Borges responde a una situación paradójica: lo nombraron director de la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en la época en que se quedó casi ciego. En esta obra invierte el orden lógico de la frase. A la vez, enumera los dones y califica el hecho de magnífica ironía, haciendo otra inversión del sentido (podría haber sido injusta / amarga, etcétera, ironía) y agradece a Dios por haberle dado esa oscuridad sin la que tal vez no hubiera escrito.

Nadie rebaje a lágrima o reproche
esta declaración de la maestría
de Dios, que con magnífica ironía
me dio a la vez los libros y la noche.
De esta ciudad de libros hizo dueños
a unos ojos sin luz, que solo pueden
leer en las bibliotecas de los sueños
los insensatos párrafos que ceden
las albas a su afán. En vano el día

les prodiga sus libros infinitos,
arduos como los arduos manuscritos
que perecieron en Alejandría.
De hambre y de sed (narra una historia griega)
muere un rey entre fuentes y jardines;
yo fatigo sin rumbo los confines
de esta alta y honda biblioteca ciega.
Enciclopedias, atlas, el Oriente
y el Occidente, siglos, dinastías
símbolos, cosmos y cosmogonías
brindan los muros, pero inútilmente.
Lento en mi sombra, la penumbra hueca
exploro con el báculo indeciso,
yo, que me figuraba el Paraíso
bajo la especie de una biblioteca.
Algo, que ciertamente no se nombra
con la palabra *azar*, rige estas cosas;
otro ya recibió en otras borrosas
tardes los muchos libros y la sombra.
Al errar por las lentas galerías
suelo sentir con vago horror sagrado
que soy el otro, el muerto, que habrá dado
los mismos pasos en los mismos días.
¿Cuál de los dos escribe este poema
de un yo plural y de una sola sombra?
¿Qué importa la palabra que me nombra
si es indiviso y uno el anatema?
Groussac o Borges, miro este querido
mundo que se deforma y que se apaga
en una pálida ceniza vaga
que se parece al sueño y al olvido.

El propósito de Yasmina Reza: sugerir el engaño que circula entre las parejas en el primer capítulo de *Felices los felices*.

Muestra la pelea de un matrimonio a través de la oposición, y el contraste entre los pensamientos y la actuación del protagonista:

Fuimos al supermercado a hacer la compra de fin de semana. En un momento dado, ella dijo, vete a hacer la cola para el

queso, que yo me encargo de la charcutería. Cuando volví, el carrito estaba medio lleno de cereales, galletas, bolsitas de comida en polvo y cremas de postre, yo dije, ¿todo esto para qué es? ¿Cómo que para qué es? ¿Qué pinta aquí todo esto?, dije. Tienes hijos, Robert, les gustan los Cruesli, les gustan los Napolitain, los Kinder Bueno les encantan, me señalaba los paquetes. Yo dije, no tiene sentido atiborrarlos de azúcar y de grasas, no tiene sentido este carrito, ella dijo, ¿qué quesos has comprado? Un crottin de Chavignol y un morbier. ¿Y gruyer no?, gritó. Se me ha olvidado y no pienso volver, hay demasiada gente. Si solo compras un queso, sabes muy bien que lo que tienes que comprar es gruyer, ¿quién come morbier en casa? ¿Quién? Yo, dije. ¿Desde cuándo comes tú morbier? ¿Quién quiere comer morbier? Ya vale Odile, dije. ¿A quién le gusta esa mierda de morbier?! Sobrentendido «aparte de a tu madre», últimamente mi madre había encontrado una tuerca en un morbier. Estás gritando Odile, dije. Odile pegó un empujón al carrito y arrojó dentro un pack de tres tabletas de Milka con leche. Yo cogí las tabletas y volví a ponerlas en el estante. Ella volvió a meterlas en el carrito, más rápida que yo. Me largo, dije. Pues lárgate, lárgate, contestó, si es que tú solo sabes decir eso, me largo, es tu única respuesta, en cuanto te quedas sin argumentos dices me largo, y enseguida sueltas esa amenaza grotesca. Es cierto que digo con frecuencia me largo, confieso que lo digo, pero no veo cómo podría no decirlo, cuando es lo único que me viene a los labios, cuando no veo otra salida que la deserción inmediata, pero reconozco también que lo profiero a modo, sí, de ultimátum. Bueno, ¿se acabaron tus compras?, le dije a Odile empujando el carrito hacia delante con un golpe seco, ¿no hay más gilipollices que comprar? Pero ¿cómo me hablas! ¿Date cuenta de cómo me hablas! Digo, muévete. ¡Muévete! Nada me irrita tanto como esos piques bruscos, cuando todo se detiene, se paraliza. Evidentemente, podría decir, discúlpame. No una sola vez, tendría que decirlo dos veces, con tono agradable. Si dijera, discúlpame, dos veces con tono agradable, podríamos reanudar una relación más o menos normal durante el día, lo que pasa es que no tengo la menor gana, ni la menor posibilidad fisiológica de pronunciar esas palabras cuando ella se detiene en medio de una sección de condimentos con su atónita expresión de agravio e infelicidad. Muévete Odile por favor, digo con voz mesurada, tengo calor y me urge acabar un artículo. Discúlpate, dice. Si dijera discúlpate con tono normal, podría avenirme, pero es que lo susurra confiriendo a su voz una inflexión impersonal, atonal, que me resulta inadmisibles. Digo por favor, tranquilamente, por favor, de forma mesurada, me veo circulando a toda velocidad por una carretera de circunvalación, escuchando a fondo *Sodade*, canción descubierta recientemente, de la que no entiendo nada, aparte de la soledad de la voz, y de la palabra soledad repetida hasta el infinito, por más que me digan que la palabra no significa soledad, sino nostalgia, sino ausencia, sino añoranza, sino esplín, otras tantas cosas íntimas e incompatibles que se llaman soledad, como se llaman soledad el carrito doméstico, el color de los aceites y vinagres, y el hombre que implora a su mujer bajo los neones. Dije, discúlpame. Discúlpame, Odile. Odile es innecesario en la frase. Por supuesto. No es amable decir Odile, si añado Odile es para recalcar mi impaciencia, pero no me esperaba que ella se diera media vuelta con los brazos colgantes hacia los productos refrigerados, o sea hacia el fondo del súper, sin decir una palabra y dejando el bolso en el carrito. ¿Qué haces Odile?, grito. ¡Me quedan dos horas para escribir un artículo muy importante sobre la nueva fiebre del oro!, grito. Una frase totalmente ridícula. Odile ha desaparecido de mi vista. La gente me mira. Agarro el carrito y salgo pitando hacia el fondo del súper, no la veo (posee el don de desaparecer, aun en situaciones agradables), grito, ¡Odile! Me encamino hacia las bebidas, nadie: ¡Odile! ¡Odile! Soy consciente de que alarmo a la gente a mi alrededor pero me trae totalmente sin cuidado, recorro los estantes con el carrito, odio los supermercados, y de pronto la veo, en la cola de los quesos, una cola todavía más larga que la de antes, ¡ha vuelto a meterse en la cola de los quesos! Odile, digo, una vez a su altura, me expreso con comedimiento, van a tardar por lo menos veinte minutos en atenderte, vámonos de aquí y ya compraremos el gruyer en otra parte. No hay respuesta. ¿Qué hace? Está revolviendo en el carrito y ha cogido el morbier. ¿No irás a devolver el morbier?, digo. Sí. Se lo regalaremos a mamá, digo para rebajar la tensión. Hace poco mi madre encontró una tuerca en un morbier. Odile no sonrío. Se mantiene tiesa y ofendida en la cola de los penitentes. Mi madre le dijo al quesero: no soy mujer amiga de líos, pero soy consciente de su larga vida de quesero famoso y me veo en la obligación de comunicarle que he encontrado un perno en su morbier. El tío pasó totalmente del asunto, ni siquiera le regaló los tres rocamadours que compró aquel día. Mi madre se jacta de que pagó sin chistar y de que se comportó con más dignidad que el quesero. Me acerco a Odile y digo, en voz baja, contaré hasta tres, Odile. Contaré hasta tres. ¿Me oyes? Y, no sé por qué, en el momento en que digo eso, pienso en los Hutner, una pareja de amigos nuestros, que se han refugiado en una voluntad de bienestar conyugal, últimamente se llaman el uno al otro «corazón» y dicen frases por el estilo de «esta noche cenaremos bien corazón». No sé por qué me vienen a la mente los Hutner cuando lo que me domina es la locura contraria, aunque quizá no exista gran diferencia entre cenaremos bien esta noche corazón y contaré hasta tres Odile, en ambos casos una especie de constricción del ser para lograr ser dos, no hay más armonía natural, me refiero a cenaremos bien corazón, no, no, y un abismo no menor, salvo que contaré hasta tres ha provocado un estremecimiento

en el rostro de Odile, una arruga en su boca, un ínfimo amago de risa al que por supuesto no debo ceder de ningún modo mientras no reciba una clara luz verde, aunque me muera de ganas, pero debo hacer como si no hubiera visto nada, así que decido contar, digo *uno*, lo susurro con nitidez, la mujer que está detrás de Odile ocupa un lugar privilegiado para oírlo todo, Odile empuja con la punta del pie un trozo de papel de embalaje, la cola sigue creciendo sin avanzar, tengo que decir dos, digo *dos*, el dos es abierto, magnánimo, la mujer de detrás se pega a nosotros, lleva sombrero, una especie de cubo de fieltro abigarrado vuelto del revés, no me gustan nada las mujeres que llevan ese tipo de sombreros, es muy mala señal ese sombrero, infundo a mi mirada la intensidad necesaria para hacerla retroceder un metro pero sigue donde está, la mujer me examina con curiosidad, me mira de arriba abajo, ¿huele atrocemente mal? A veces las mujeres que llevan varias capas de ropa despiden cierto olor, a no ser que lo origine la proximidad de los lácticos fermentados. De pronto vibra el móvil dentro de mi chaqueta. Me desfiguro al tratar de leer el nombre del que llama, pues no me da tiempo de encontrar las gafas. Es un colaborador que puede informarme sobre las reservas de oro del Bundesbank. Le pido que me envíe un correo alegando que estoy con alguien, para abreviar. La llamadita puede brindarme una oportunidad: me inclino y murmuro al oído de Odile con voz que apela a la responsabilidad, mi redactor jefe quiere un artículo de opinión sobre el secreto de Estado de las reservas alemanas, hoy por hoy no hay la menor información al respecto. Ella dice, ¿y eso a quién le interesa?

El propósito de James Thurber: demostrar que los opuestos finalmente pueden fundirse. En «La última flor»:

La duodécima guerra mundial, como todo el mundo sabe, trajo el hundimiento de la civilización. Pueblos, ciudades y capitales desaparecieron de la faz de la tierra. Hombres, mujeres y niños quedaron situados debajo de las especies más ínfimas. Libros, pinturas y música desaparecieron, y las personas solo sabían sentarse, inactivas, en círculos.

Pasaron años y más años. Los chicos y las chicas crecieron mirándose estúpidamente extrañados: el amor había huido de la tierra. Un día, una chica que no había visto nunca una flor, se encontró con la última flor que nacía en este mundo. Y corrió a decir a las gentes que se moría la última flor. Solo un chico le hizo caso, un chico al que encontró por casualidad.

El chico y la chica se encargaron, los dos, de cuidar la flor. Y la flor comenzó a revivir. Un día una abeja vino a visitar a la flor. Después vino un colibrí.

Pronto fueron dos flores; después cuatro... y después muchas, muchas. Los bosques y selvas reverdecieron. Y la chica comenzó a preocuparse de su figura y el chico descubrió que le gustaba acariciarla. El amor había vuelto al mundo.

Sus hijos fueron creciendo sanos y fuertes y aprendieron a reír y a correr.

Poniendo piedra sobre piedra, el chico descubrió que podrían hacer un refugio. Muy deprisa toda la gente se puso a hacer casas. Pueblos, ciudades y capitales surgieron en la tierra. De nuevo los cantos volvieron a extenderse por todo el mundo.

Se volvieron a ver trovadores y juglares, sastres y zapateros, pintores y poetas, soldados, lugartenientes y capitanes, generales, mariscales y libertadores. La gente escogía vivir aquí o allí.

Pero entonces, los que vivían en los valles se lamentaban por no haber elegido las montañas. Y a los que habían escogido las montañas, les apenaba no vivir en los valles...

Invocando a Dios, los libertadores enardecían ese descontento. Y enseguida el mundo estuvo nuevamente en guerra. Esta vez la destrucción fue tan completa que nada sobrevivió en el mundo.

Solo quedó un hombre... una mujer... y una flor.

Ejercicios inspiradores

–**Situaciones.** Imagina varias situaciones opuestas que ocurren en distintos lugares a la misma hora como método para contar algo desde distintos puntos de vista.

–**Etapas.** Desarrolla un texto opuesto al siguiente, «Amores», de Jose Luis Lozano, en el que se

narran tres etapas del amor:

Infantil:

En un momento en el que nos quedamos callados, Danielito se acercó y me besó en la mejilla. Me puse colorada, pero al rato y después de que me diera un par o tres más, me entraron cosquillas en las piernas y arrugaba los dedos dentro de los zapatos, que imaginaba de cristal, y me ahogaba un poco, y volvía a respirar y me volvía a ahogar y...

Adolescente:

A eso de las ocho, con el brebaje aún en la mano, llegaban las lentas y una repentina huida a los lavabos donde empezaban a brotar pintalabios rojos y maquillaje para el acné. Tal desparrame de productos era recompensado por un tímido ¿bailas? procedente del niño que había estado dando el coñazo toda la tarde, que a las dos lentas tanteaba el culo y si una no se quejaba en demasía proseguía en sus avences de torpe amante juvenil.

Toni apareció y desapareció con la velocidad que se tiran los cigarrillos cuando se divisa doblando la esquina a la vecina del quinto que se lleva también con mamá y vela por el bienestar de los jóvenes vecinos. No recuerdo muy bien la excusa de Toni: quería ver más a sus amigos [...].

Recuerdo a Toni diciéndome: «Te quiero», mientras sus torpes manos luchaban con el broche del sujetador.

Maduro:

No puedo explicar ordenadamente lo que siguió a aquel beso. Fue como si se me viniera encima un alúd. Un torrente de sensaciones nos envolvió. Tocando, besando. Todo en gestos mil veces repetidos pero que aquel día pasaron a ser novedad, diferencia, intensidad, lírica. [...]

Me resultó cómico escucharte decir, mientras acababa de ponerme las bragas, que te ibas a poner a planchar frente al televisor porque daban una buena película de no sé quién.

Y así ya son dos años, tres meses, una semana y cuatro días más un par de horas las que llevamos bajo la misma colcha. Y yo con insomnio. Con el insomnio de alguien que no te oyó nunca decir «te quiero». El insomnio feliz de alguien que no necesita la musiquilla de esa melodía, pues es el insomnio de alguien que te siente. Alguien que vuelve a sentir los zapatitos de cristal que un día abrazaron sus pies.

–Intercalar. Triplica el siguiente relato de Toni Planells intercalando todo aquello que el personaje ansía:

Vive en todo aquello que su vista puede alcanzar. Ni más ni menos: tres pinos parasol, un roble, una encina, un olivo centenario y un membrillo eternamente en flor. Una colina cubierta de retamas, tomillos y espliegos. Un gran trozo de cielo que cambia segundo a segundo. Unos metros de vía férrea por la que pasan –veloces viajeros– sentados cómodamente. Un meandro de río, un algo de brisa, pájaros y reptiles, un toque de sol, roedores y peces, una pincelada de noche, fríos y nieves, primaveras, estíos, granizos y relámpagos.

–Copia. Emulando a Yasmina Reza, escribe un relato en el que su protagonista piense una cosa y se reprima y actúe de manera contraria.

10. De la elipsis

Contar un cuento es saber guardar un secreto y, si se ve obligado a revelarlo, lo hará con reticencias.

ERSKINE CALDWELL

La elipsis es un recurso ineludible en mayor o menor medida. Y puesto que en general importa más lo que hay detrás o más allá del instante narrado, permite mecanismos esenciales en toda narración como el misterio, la tensión, la aparición del dato escondido, de modo que el «suceso», categoría básica de la narración, se presente descarnado y abierto o implicado en su desenlace.

El mecanismo que hay que seguir es seleccionar algunos componentes o datos, suprimir otros y ordenar los restantes buscando un determinado efecto o un sentido simbólico. En *Rojo y negro*, de Stendhal, por ejemplo, se narra una conspiración, pero el narrador se niega a contarnos todo lo que ocurre en la reunión.

En el campo del lenguaje, consiste en suprimir algún elemento de la oración que queda sobrentendido, como en este ejemplo de Nicolás Guillén, en que se sobrentiende el verbo:

La casa oscura, vacía;
humedad en las paredes;
brocal de pozo sin cubo,
jardín de lagartos verdes.

Pero no es solo cuestión de síntesis, sino de condensación. Si crees que cuentas tu vida en Twitter y en 140 caracteres, te autoengañas, en lugar de indagar en tu verdad, te remites al puro eslogan. De hecho, hacer uso de la elipsis requiere también un golpe de ingenio, como en el siguiente cuento brevísimo de una línea, de Augusto Monterroso, cuyo título ya abre la significación: *Fecundidad*.

Hoy me siento bien, un Balzac; estoy terminando esta línea.

Decía Monterroso que todo buen cuento debería tener cierto aire de chisme. Y recuerda además que el chisme domina el principal placer del secreto, su esencia: la posibilidad de ser revelado.

El chisme, aunque sea por un instante, crea alianzas, vuelve cómplices a quienes lo comparten y disfrutan con él. El chismoso es apasionado, trasmite ganas. Quizá en eso haya una clave.

Muy útil: ¿para qué puedes usar el recurso de la elipsis?

· *Para dar cuenta de una realidad con la menor cantidad posible de medios*

El logro de un buen cuento consiste en revelar los hechos y no en hacer comentarios sobre los hechos. No puede haber nada que sobre, todo cumple su función o está de más. No puede

haber tampoco digresiones, que conducirían al lector a otra historia. El secreto consiste en ir al grano, no aburrir con descripciones, centrarse en una idea concisa y la semilla de una duda.

· *Para cumplir con las condiciones de un texto que se precie*

Recuerda que un texto literario es como un mecanismo de relojería, se trata de revelar hechos y no de hacer comentarios. Hay que dar cuenta de una realidad con la menor cantidad posible de medios. Pritchett habla del buen cuento como «algo vislumbrado al pasar con el rabillo del ojo». El recurso estilístico más útil para lograrlo es la elipsis.

Las primeras líneas deben dar la impresión de que se escamotean cuidadosamente ciertos datos de la situación del relato y se ponen en movimiento otros, como estableciendo de entrada una complicidad con el lector. El comienzo debe ser prometedor.

Las últimas líneas son las que recogen los hilos lanzados a lo largo del cuento y, más que encerrar una sorpresa para el lector, deben ser una clave de iluminación que le proporcione al relato una dimensión nueva y más profunda. El final debe ser revelador aunque no revele nada nuevo.

· *Para evidenciar el nudo central sin nombrarlo*

Los relatos de Hemingway y su teoría del iceberg es la mejor metáfora de la elipsis, que podríamos entender como ocultamiento. Un buen ejemplo es el cuento de Borges, «Hombre de la esquina rosada», en el que el nudo temático se escamotea al lector.

En este sentido, un cuento no está compuesto por la yuxtaposición de una serie de sucesos diferentes, sino por la dilatación o la profundización de un solo incidente. Así, al desarrollar un solo centro de interés, como hace en *La uña* Max Aub, el elemento evidente funciona como hilo conductor y rítmico e insinúa el hecho latente, en este caso, la venganza:

El cementerio está cerca. La uña del meñique derecho de Pedro Pérez, enterrado ayer, empezó a crecer tan pronto como colocaron la losa. Como el féretro era de mala calidad (pidieron el ataúd más barato) la garfa no tuvo dificultad para despuntar deslizándose hacia la pared de la casa. Allí serpenteó hasta la ventana del dormitorio, se metió entre el montante y la peana, resbaló por el suelo escondiéndose tras la cómoda hasta el recodo de la pared para seguir tras la mesilla de noche y subir por la orilla del cabecero de la cama. Casi de un salto atravesó la garganta de Lucía, que ni ¡ay! dijo, para tirarse hacia la de Miguel, traspasándola.

· *Para contar un suceso en forma solapada y dejar que el lector saque sus propias conclusiones*

El «suceso», categoría básica de la narración, no se desarrolla como acción sostenida: se presenta descarnado y abierto o implicado en su desenlace. Puede ocurrir muy poco o nada en el relato, lo que importa es lo que hay detrás o más allá de ese instante narrado. Nos remite a lo que dice Hemingway: «En el cuento el escritor gana por *knock-out*; en la novela, por puntos».

· *Para inferir poéticamente la razón de ser del relato sin necesidad de expresarlo*

A veces, la elipsis es de tal apertura que el lector se ve desafiado a encontrar la conexión, como en un cuadro surrealista de Magritte. De Julio Cortázar es el siguiente ejemplo:

Tortugas y cronopios

Ahora pasa que las tortugas son grandes admiradoras de la velocidad, como es natural.

Las esperanzas lo saben, y no se preocupan.

Los famas lo saben, y se burlan.

Los cronopios lo saben, y cada vez que se encuentran una tortuga, sacan la caja de tizas de colores y sobre la redonda pizarra de la tortuga dibujan una golondrina.

· Para crear un enigma o reforzar el misterio

En este caso, no solo nos ofrece un enigma por resolver, sino que sugiere dónde habita el misterio de la propia vida. En el siguiente cuento breve, titulado «La página en blanco», Garzo llega a una conclusión elíptica, que cada lector puede completar a su manera:

Los judíos jasidín solían decir que en el texto sagrado revelado por Dios a Moisés en su visita al monte Sinaí no solo importaban las palabras y las letras, sino también los espacios en blanco que las separaban. Esos espacios eran símbolos de la enseñanza divina, aunque no fuéramos capaces de leer en ellos. En tiempos venideros, afirmaban, Dios revelará lo que la blancura de la Torá oculta. Toda vida debe tener momentos semejantes a tales espacios, que son la parte aún no dicha de sí misma. Se vive, en definitiva, con la esperanza de llegar a deletrear las palabras escritas en esa página en blanco.

· Para que avance la intriga en el relato policíaco, en el que algo se oculta porque el enigma hace funcionar al género

Dice Roland Barthes, acerca de «La carta robada»: «Poe analizó con agudeza el fracaso del jefe de policía, incapaz de encontrar la carta: sus investigaciones eran perfectas, dice él, dentro del círculo de su especialidad; el jefe no omitía ningún lugar, “saturaba” por completo el nivel de la pesquisa; más, para encontrar la carta, protegida por su misma evidencia, era necesario pasar a otro nivel, sustituir la pertinencia del policía por la del ocultador».

· Para mentir omitiendo datos

Hay diversas maneras de mentir. En su autobiografía *Lessico familiare*, Natalia Ginzburg miente por omisión, pues explica al lector muy poco de ella misma. Oímos hablar y discutir a la madre, al padre y a los hermanos; vemos qué aspecto tienen, adónde van a esquiar y lo que leen, pero no sabemos casi nada de Natalia Ginzburg y solamente podemos intuir su dolor cuando su primer marido es asesinado por los fascistas. Es concebible pensar que la autora fuera una niña callada y que, en su calidad de hermana menor de una familia numerosa italiana, se sintiera excluida y hasta sin voz en el ambiente familiar. Pero ella alguna vez se debe de haber caído de la bicicleta, debe de haber odiado ciertas comidas y tenido pensamientos y opiniones personales. No obstante, su ausencia es una presencia audible en el libro, la presencia de un ángel invisible que se dedica a grabarlo todo, con mucha memoria y capacidad de observación.

· Para trabajar la palabra con la precisión de un orfebre, que ensambla la brevedad, la precisión verbal y la originalidad, pero también la sintaxis correcta y la claridad semántica

· Para potenciar la capacidad de sugerencia

Juan Ramón Jiménez decía al respecto: «Un libro puede reducirse a la mano de una hormiga

porque puede amplificarlo la idea y hacerlo universo».

La tensión es un juego entre la mínima información del narrador y la máxima fantasía del lector. Lo no dicho es un buen método para mantener pendiente al lector. Se pueden dar ciertos indicios de lo que el personaje siente y no expresa, porque no puede o no sabe, aunque quiera.

En *Los restos del día*, de Kazuo Ishiguro, el personaje calla sus sentimientos. Toda la novela gira en torno a lo no dicho pero sugerido.

· *Para abrir preguntas al lector*

Cuando la revista *Wired* les pidió a una serie de escritores que escribiesen un cuento de seis palabras, tomando como ejemplo un microrrelato de Ernest Hemingway cuyo texto completo dice en inglés «For sale: baby shoes, never worn», algunos entregaron más de un texto, como Margaret Atwood. Abundaron los cuentos de tinte político (alusiones directas a Bush y a Irak), y hasta hubo perlas: Steven Meretzky propuso «Muy confundido, leyó su propio obituario»; Bruce Sterling escribió: «Era muy caro seguir siendo humano», y Ben Bova puso: «Salvó al mundo volviendo a morir», los que podrían ser, además, brillantes inicios de novela. En cuanto a la ya mencionada Atwood, empleando una audaz elipsis jugó con la lógica secreta que vincula dos hechos o noticias: «Hallan cadáver incompleto. Médico compra yate».

«Vendo zapatos de bebé, sin usar» es, en este sentido, digno de Hemingway. Lo omitido (¿otro aborto?) queda resonando en la mente del lector. No estamos ante una novela, o ante un cuento tradicional, donde una lectura gradual nos irá respondiendo los interrogantes: ¿quién vende los zapatos? ¿Por qué los vende? ¿Por qué están sin uso? ¿Ha ocurrido algo con el bebé? ¿Qué ha ocurrido?

En el minicuento de seis palabras adjudicado a Hemingway nos hallamos ante un hecho presente (el aviso que «ocupa» todo el relato) pero asimismo ante un hecho pasado que obra de dato escondido. Estamos a un paso de la tan citada «Tesis del cuento» de Ricardo Piglia. «Un cuento siempre cuenta dos historias», concluye Piglia, para quien todo cuento es un relato que encierra un relato secreto.

· *Para escribir microrrelatos*

Irving Howe señala: «En estas obras maestras de la miniatura, la circunstancia eclipsa al personaje, el destino se impone sobre la individualidad, y una situación extrema sirve como emblema de lo universal produciendo una fuerte impresión de estar fuera del tiempo». Un incidente repentino produce epifanías surgidas en un período extremadamente corto en la vida de un personaje y obligan al lector a proyectar sobre la situación un contexto imaginado por él mismo, como en *El ramo azul* de Octavio Paz o *El eclipse* de Augusto Monterroso.

Al respecto, Charles Baxter observa que, mientras en las novelas encontramos individuos en el largo y complejo proceso de madurar decisiones morales, en los cuentos asistimos al momento de la decisión (o a la ilusión de poder tomar una decisión). En ambos casos

participamos en algún tipo de acción moral. En cambio, en el cuento más corto observamos la reacción de un personaje o de una comunidad ante un momento de tensión súbita. En este caso, no hay (o no parece haber) posibilidad de tomar ninguna decisión.

Por consiguiente, las primeras líneas deben dar la impresión de que se escamotean ciertos datos y se ponen en movimiento otros, el comienzo debe ser prometedor. Y el final debe ser revelador aunque no revele nada nuevo.

· *Para producir desasosiego*

Puede desasosegar con sus revelaciones y, por muchas veces que se lea, sigue pareciendo que no ha terminado.

· *Para profundizar en tu verdad*

Si el tema tratado proviene de tus propios fantasmas, con un episodio doméstico aparentemente intrascendente, con algo tristemente cotidiano o mediocre, se consiguen cuentos excepcionales.

Jean Echenoz coloca la elipsis en el corazón de su sistema literario. Su método de escritura es el escamoteo. Así lo dice. Forma parte de su estética personal el planteo de la frase, de un párrafo, de un capítulo; la búsqueda del ritmo particular. «Cuando construyo una frase determinada, cuando trato de precisar lo que esa frase está encargada de decir, busco efectos de sonoridad. Tiene que bascular la frase, si uno se queda con lo que había planeado no acaba de cuajar. Así, un día dejé de escribir “diálogos clásicos”. Me parecía artificial. Abandonarlo fue intentar no pasar por un artificio. Hubo un momento en que el diálogo me parecía algo demasiado fácil. Y decidí dinamitarlos e integrarlos en el texto sin escisiones.»

El consejo de Ernesto Cardenal: «Evita lo que se llama lugares comunes, o frases hechas, o expresiones gastadas. Elimina circunloquios, rodeos innecesarios, que desvíen el interés del núcleo principal. Cuando no encuentras un estilo definido, lo apropiado es emplear la frase breve, de sujeto y predicado simples y explícitos. Trata de condensar lo más posible el lenguaje. Uno debe economizar las palabras como si estuviera escribiendo un telegrama».

Variantes de la elipsis

La característica que define alguna de estas variantes es la ausencia de alguno de los elementos que normalmente forman la oración. Estas figuras persiguen la economía de medios, la brevedad o la concisión, con el fin de alcanzar un efecto expresivo determinado.

· *Retención o aposiopesis*

Consiste en interrumpir una idea o una serie de ideas, o dejar una frase sin acabar, señalándola con puntos suspensivos o a través de una fórmula adecuada:

Me siento apesadado. Escucha, Elisa... Yo qué quieres que haga... Por favor, tranquilízate... Me gustaría saber explicártelo... Yo qué quieres que le haga...

· *Zeugma*

Si la elipsis no es completa, sino que el término omitido se representa por un pronombre, se habla de zeugma. Consiste en utilizar una sola vez una palabra común para varias unidades análogas de la oración (un verbo para varios sujetos, un adjetivo para varios sustantivos, etcétera); aunque esta se refiera a otras más del período, solo se expresa en uno de ellos y ha de sobrentenderse en los demás.

Es una de las figuras de omisión y consiste en la elipsis en una oración de un término enunciado en otra contigua.

Puede aparecer en el primer enunciado, en uno intermedio o en el último; por ejemplo, cuando al final de una serie de elementos del mismo nivel sintáctico se introduce una función gramatical diferente, que actúa como factor sorpresivo y de ruptura. «No se culpe a nadie», cuento de Julio Cortázar que gira en torno a un pulóver y sugiere un suicidio, acaba con este final:

un aire fragoroso que te envuelva y te acaricie y doce pisos.

A pesar del título del cuento, que parece indicar un suicidio, este zeugma complejo del final puede estar ocultando un crimen. Se repite como en un ritual y así no solo potencia el suspense, sino que conduce al drama final.

· *Alusión*

Es un tipo particular de perífrasis, mediante la que se hace referencia a una persona o cosa conocida sin nombrarla.

De hecho, solemos actuar esperando que los demás «se den por aludidos», no nos atrevemos a decir todo. Sin embargo, al escribir un relato, en un capítulo de una novela, explicamos lo que no es necesario aclarar porque ya se entiende por el contexto o por lo que sea, o porque resulta obvio. Si el protagonista abre una puerta, es lógico que a continuación entre: no lo aclares. Lo misterioso sería que no entrase, entonces sí habría que agregar «pero no entró», puesto que mueve la curiosidad del lector.

Por consiguiente, recurre más a las alusiones y serás un buen contador de historias.

En la escritura, la alusión exige la colaboración activa del lector en el entendimiento del texto; en la poesía es más habitual:

Y cuando llegue el día del último viaje,
y esté al partir la nave que nunca ha
de tornar...

ANTONIO MACHADO, *LAS IMÁGENES DEL VIAJE*

· *Reticencia*

Consiste en dejar incompleta una frase, destacándose más lo que se calla que lo que se dice: «Si yo hablase...».

· *Asíndeton*

El asíndeton consiste en suprimir los nexos sintácticos entre las palabras o las frases del texto. La ausencia de nexos confiere una mayor fluidez verbal, transmite una sensación de movimiento y dinamismo o de apasionamiento, y contribuye a intensificar la fuerza expresiva, permite insinuar angustia o desesperación, y el tono del mensaje:

Pasó, pasé; miró, miré; vio, vila;
dio muestras de querer, hice otro tanto;
guiñó, guiñé; tosió, tosió; seguila;
fuese a su casa y, sin quitarse el manto,
alzó, llegué, toqué, besé, cubrila,
dejé el dinero y fuime como un santo.

QUEVEDO

· *Catáfora*

Señala algo que no se ha mencionado aún.

Todo un texto puede crearse omitiendo un término que le da sentido y que solo aparece al final. Bécquer empieza su leyenda *El rayo de luna* refiriéndose a algo que, sin embargo, omite:

Yo no sé si esto es una historia que parece cuento o un cuento que parece historia: lo que puedo decir es que en su fondo hay una verdad, una verdad muy triste de la que acaso yo seré uno de los últimos en aprovecharme, dadas mis condiciones de imaginación. Otro, con esta idea, tal vez hubiera hecho un tomo de filosofía lacrimosa: yo he escrito esta leyenda que, a los que nada vean en su fondo, al menos podrá entretenerles un rato.

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER, *LEYENDAS*

La catáfora, como la anáfora, son recursos esenciales.

De lo contrario, es como si el relato progresara en el vacío. Conviene construir la historia narrativa dos pasos hacia delante, y un paso hacia atrás, como para recordarle al lector de qué se trata. No es reiterar, es recordárselo con otras palabras y, si fuera posible, agregando algo que no se haya dicho antes.

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

El propósito de Rubén Darío: otorgar predominio a la descripción como forma de sugerir más de lo que enuncia. Así lo hace en *Naturaleza muerta*:

He visto ayer por una ventana un tiesto lleno de lilas y de rosas pálidas, sobre un trípode. Por fondo tenía uno de esos cortinajes amarillos y opulentos, que hacen pensar en los mantos de los príncipes orientales. Las lilas recién cortadas resaltaban con su lindo color apacible, junto a los pétalos esponjados de las rosas té.

Junto al tiesto, en una copa de laca ornada con ibis de oro incrustados, incitaban a la gula manzanas frescas, medio coloradas, con la pelusilla de la fruta nueva y la sabrosa carne hinchada que toca el deseo; peras doradas y apetitosas, que daban indicios de ser todas jugo y como esperando el cuchillo de plata que debía rebanar la pulpa almibarada; y un ramillete de uvas negras, hasta con el polvillo ceniciento de los racimos acabados de arrancar de la viña.

Acerqueme, vilo de cerca todo. Las lilas y las rosas eran de cera, las manzanas y las peras de mármol pintado y las uvas de cristal.

¡Naturaleza muerta!

El propósito de Antón Chéjov: en un cuento breve, *Los veraneantes*, mostrar –sin decirlo– el verdadero temperamento de un personaje a través de su actuación y sus palabras.

No dice todo lo que sabe de él y, sin embargo, a través de las alusiones, los lectores podemos reconstruir la ficha previa sobre el protagonista (egocéntrico, poco flexible, tal vez robusto y falso), gracias a sus reacciones ante la situación, a los sentimientos que expresa:

Por el andén de un lugar de veraneo paseaba una parejita de recién casados. Él la sostenía por el talle, ella se ceñía contra él y ambos se sentían felices. Entre los jirones de nubes, la luna les miraba frunciendo el entrecejo con envidia. El aire inmóvil estaba impregnado de olor a lilas y acacias.

–¡Qué bien se está aquí, Sascha! –dijo la recién casada–. ¡Decididamente, podría pensarse que estamos soñando! ¡Fíjate en el modo acogedor y cariñoso con que nos contempla ese pequeño bosque! ¡Mira qué simpáticos son estos sólidos y callados postes telegráficos!, dan vida al paisaje y nos hablan de que en alguna parte... existen otras gentes..., hay una civilización... ¿Acaso no te gusta sentir cómo llega débilmente a tu oído el ruido de un tren que pasa?

–Sí; pero...; ¡qué manos tan calientes tienes! Eso es que te agitas, Varia. ¿Qué tenemos hoy de cena?

–Okroschka y pollo. Es suficiente un pollo para los dos, y para ti he traído de la ciudad sardinas y pescado ahumado.

La luna les hizo un guiño, como si hubiera tomado rapé.

–¡Viene un tren! –dijo Varia–. ¡Qué gusto!

En la lejanía, surgieron tres ojos de fuego, el jefe del apeadero salió al andén. Sobre los rieles corrieron de aquí para allá las luces de los guardavías.

–Despediremos al tren y nos iremos a casa –dijo Sascha bostezando–. ¡Qué bien vivimos juntos, Varia; tan bien que uno mismo no se lo puede creer!

El oscuro monstruo se arrastró sin ruido hasta el andén y se detuvo. Por las ventanillas de los vagones, medio iluminados, se vieron desfilar rostros soñolientos, sombreros, hombros...

–¡Mira! –se oyó exclamar desde uno de los vagones–. ¡Es Varia! ¡Y su marido! ¡Salieron a esperarnos! ¡Aquí están! ¡Varenka! ¡Varenka! ¡Eh!

Dos niñas saltaron del vagón y se colgaron del cuello de Varia. Tras ellas descendieron una señora gorda, de edad avanzada, y un caballero alto y delgado, de patillas canosas. Después, dos colegiales cargados de equipaje; detrás, la institutriz, y, por último, la abuela.

–¡Aquí nos tienes! ¡Aquí nos tienes, amiguito! –empezó a decir el señor de las patillas, estrechando la mano de Sascha–. Con seguridad llevan mucho tiempo esperándonos. ¡Como si lo viera! ¡Kolia!... ¡Kostia!... ¡Niña!... ¡Fifa!... ¡Hijos!... ¡Abrazen a su primo Sascha!... Hemos venido toda la familia a verlos y a pasar tres o cuatro días con ustedes. Espero que no los molestaremos. ¡Tú, haz el favor de no gastarnos ceremonias!

Pero el matrimonio quedó aterrado. Mientras Sascha hablaba y repartía besos, se vio a sí mismo y a su mujer ofreciendo a los invitados sus tres habitaciones, sus cojines y sus mantas. Vio el pescado ahumado, las sardinas y el okroschka devorados en un segundo... A los primos, cortando las flores, vertiendo la tinta... A la tía, hablando el día entero de sus enfermedades (su solitaria y su dolor de estómago) y de que por su nacimiento era baronesa Fintij. Miró con odio a su joven esposa y le murmuró al oído:

–¡Han venido a verte a ti! ¡Que se vayan al diablo!

–¡No!, ¡a ti! –contestó ella, mirándolo a su vez con malignidad.

–¡No son mis parientes, sino los tuyos! –Y volviéndose hacia los huéspedes los invitó con la más amable de las sonrisas–. ¡Vengan, por favor!...

Por detrás de una nube, asomó lentamente la luna. Parecía sonreír... Parecía agradecerle no tener parientes mientras

Sascha volvió la cabeza para ocultar a los invitados su irritado semblante; y hacía esfuerzos para demostrar alegría:

–¡Vengan, por favor!... ¡Vengan, por favor..., queridos huéspedes!

El propósito de Raymond Carver: mostrar los avatares interiores de unos seres que buscan un motivo para seguir viviendo, con el mínimo de aclaraciones y el menor número posible de palabras. Equipara sus relatos a fotogramas en un ambiente cotidiano, libres de exposiciones superficiales. Sabe adónde va, y va allí rápidamente, el planteamiento inicial desemboca indefectiblemente en el desenlace. Las historias que narra suelen ocurrir en el interior de un hogar medio y, en parte gracias a las alusiones, la atmósfera es inquietante. Sus maestros: Chéjov, Hemingway, Tolstói, Babel.

El propósito de Andrea Bocconi: en «Tranvía», cuenta cómo podría transcurrir media vida en menos de diez líneas.

Todo pasa por la cabeza del protagonista, en las líneas que da a conocer cómo es él y cómo es ella:

Por fin. La desconocida subía siempre en aquella parada. «Amplia sonrisa, caderas anchas... una madre excelente para mis hijos», pensó. La saludó; ella respondió y retomó su lectura: culta, moderna.

Él se puso de mal humor: era muy conservador. ¿Por qué respondía a su saludo? Ni siquiera le conocía.

Dudó. Ella bajó.

Se sintió divorciado: ¿Y los niños con quién van a quedarse?

La información fundamental está expresada a través de las acciones (Él: la saludó, se puso de mal humor, dudó, se sintió divorciado. Ella: subió, respondió, retomó su lectura, bajó) y los pensamientos («una madre excelente», «¿Por qué respondía a su saludo?», «¿Y los niños con quién van a quedarse?»).

El propósito de Franz Kafka: que la descripción dé cuenta de los hechos.

Fue un caluroso día de verano. Mi hermana y yo pasábamos frente a la puerta de un cortijo que estaba en el camino de regreso a casa. No sé si golpeó esa puerta por travesura o distracción. No sé si tan solo amenazó con el puño sin llegar a tocarla siquiera. Cien metros más adelante, junto al camino real que giraba a la izquierda, empezaba el pueblo. No lo conocíamos, pero al cruzar frente a la casa que estaba inmediatamente después de la primera, salieron de ahí unos hombres haciéndonos unas señas amables o de advertencia; estaban asustados, encogidos de miedo. Señalaban hacia el cortijo y nos hacían recordar el golpe contra la puerta. Los dueños nos denunciarían e inmediatamente comenzaría el sumario. Yo permanecía calmo, tranquilizaba a mi hermana. Posiblemente ni siquiera había tocado, y si en realidad lo había hecho, nadie podría acusarla por eso. Intenté hacer entender esto a las personas que nos rodeaban; me escuchaban pero absteniéndose de emitir juicio alguno. Después dijeron que no solo mi hermana sino también yo sería acusado. Yo asentía sonriente con la cabeza. Todos volvíamos nuestra vista atrás, hacia el cortijo, tan atentamente como si se tratara de una lejana cortina de humo tras la cual fuera a aparecer un incendio. Lo que pronto vimos, en realidad, fue a unos jinetes que entraron por el portón del cortijo. Una polvareda, al levantarse, lo cubrió todo; solo brillaban las puntas de las enormes lanzas. Apenas la tropa había desaparecido en el patio, cuando debió, al parecer, hacer dar vuelta a sus corceles, pues volvió a salir en nuestra dirección. Aparté a mi hermana de un empujón, yo me encargaría de poner todo en orden. Ella no quiso dejarme solo. Le expliqué que para que se viera mejor vestida ante los señores debía, al menos, cambiarse de ropas. Por fin me hizo caso e inició el largo camino a casa. Ya estaban los jinetes junto a nosotros y casi al tiempo de apearese preguntaron por mi hermana.

–No está aquí de momento –fue la temerosa respuesta– pero vendrá más tarde.

La contestación se recibió con indiferencia. Parecía que, ante todo, lo importante era haberme hallado. Destacaban, de entre ellos, el juez, un hombre joven y vivaz, y su silencioso ayudante llamado Assmann. Me invitaron a pasar a la taberna campesina. Lentamente, balanceando la cabeza, jugando con los tiradores, comencé a caminar bajo las miradas severas de los señores. Aún creía que una sola palabra sería suficiente para que yo, que vivía en la ciudad, fuese liberado, incluso con honores, en ese pueblo campesino. Pero luego de atravesar el umbral de la puerta, pude escuchar al juez que se acercó a recibirme:

–Este hombre me da lástima.

Sin duda alguna, no se refería con esto a mi estado actual sino a lo que me esperaba en el futuro. La habitación se parecía más a la celda de una prisión que a una taberna rural. De las grandes losas de la pared, oscura y sin adornos, pendía, en alguna parte, una argolla de hierro, y en el centro de la habitación algo que era medio catre y medio mesa de operaciones.

¿Podría yo respirar otros aires que los de una cárcel? He aquí el gran dilema. O, mejor dicho, lo que sería el gran dilema, si yo tuviera alguna perspectiva de ser dejado en libertad.

Un golpe a la puerta del cortijo

El propósito de Hemingway: sugerir lo mínimo en lugar de ofrecer pistas. Su estilo lacónico y recortado repite los adjetivos más comunes, en vez de buscar sinónimos.

Un joven sale a pescar y, al caer la noche, acampa. En un café, se reúnen varios mozos. En «Colinas como elefantes blancos», una pareja espera un tren en una estación. Están tensos. ¿Ella se ha hecho un aborto? Eso es todo. Sin embargo, de algún modo, Hemingway envuelve este cuento y los otros con todas las complejidades encubiertas de un oscuro poema. Sabemos que hay significados ocultos; el cuento es tan memorable por la inaccesibilidad del subtexto. La oscuridad voluntaria da resultado en el cuento; a lo largo de una novela, puede ser muy tediosa. Esta idea de la oscuridad se superpone parcialmente con la categoría siguiente.

El propósito de Javier Marías: vincula la negación, con la que hila varias de sus novelas, con la elipsis y afirma que «las mejores historias son las que no explican todo: conviene mantener áreas de la ficción en la penumbra para iluminar la realidad».

Ejercicios inspiradores

–**Vida completa.** Escribe una vida completa en quince líneas, de la que se supriman los detalles irrelevantes.

–**Minicuento.** Convierte en minicuento la siguiente información:

Entre las indias huichules existía la costumbre de acariciar el lomo de ciertas serpientes cuyos diseños admiraban, antes de comenzar a tejer o a bordar. Luego, con la misma mano se debían tocar la frente y los ojos; y así accedían a la facultad de reproducir los bellísimos dibujos en sus propias obras de tejidos.

El acto de tejer puede ser visto con justicia como una verdadera escritura.

–**Vocal.** Escribe un texto sin usar la vocal o.

–**Espiar.** Cuenta en forma elíptica lo que alguien ve a través de la mirilla de la puerta, de modo que sugiera una situación.

11. De la repetición

En toda la literatura del mundo no hay más que siete u ocho grandes temas. En tiempos de Eurípides ya se habían tratado todos. Lo que hacemos desde entonces es repetirlos. Escribir es repetir; lo nuevo es un cierto modo de mirar la vida.

THORTON WILDER

La repetición es una herramienta que estimula la creatividad. Repitiendo, evocamos y asociamos. Además, nos permite destacar y crear complicidad con el lector. Los hechos y las cosas llaman la atención mediante la insistencia: es difícil que pasen a nuestro lado unos mellizos o trillizos y no dirijamos la atención hacia ellos. Tampoco ante cuatro perros iguales reaccionamos igual que si vemos uno.

Comprueba tu manera personal de usar la repetición. ¿Sabes qué palabras, qué tipo de miradas, qué objetos repites a menudo? Y ¿sabes por qué lo haces? Averiguarlo te puede aportar marcas de estilo.

Por otra parte, ten en cuenta que es ineludible que cada repetición agregue algo más o algo distinto al conjunto. Por ejemplo, en el siguiente relato de Manuel Vicent, «El álbum», se repite la misma idea al principio y al final, pero el final pone de manifiesto la historia de una vida a través de los amigos que empieza mirando en el álbum y de los que conjetura qué habrá sido de ellos:

Ese amigo de la infancia que jugaba contigo en la orilla del mar ha perdido el nombre. Era un niño flaco, quemado por el sol, hijo de un pescador. Al fondo se ven barcas varadas en la arena y tú en la fotografía estás con él pescando cangrejos entre las rocas del farallón en una cala deshabitada. Ibais siempre juntos, desnudos pisando la sal de aquellos días claros de la niñez, pero ese camarada de los primeros veranos, que te servía de escudero, desapareció muy pronto y hoy ignoras cómo se llamaba aunque él entonces habría dado la vida por ti. En otra página del álbum de retratos eres un adolescente en una mañana de otoño en el parque con un libro en la mano, entre dos compañeros de colegio que también sonríen. Uno de ellos se mató con la motocicleta, el otro ha llegado a subsecretario. Los tres descubristeis el amor en la misma promoción en medio de aquella bandada de niñas del Loreto que iban con rebecca y falda plisada abrazando el cartapacio escolar contra los incipientes senos. Después apareces vestido de soldado con un rifle en un barracón de verbena en compañía de un colega de armas que te pasa el brazo por el hombro soltando una carcajada. ¿Qué habrá sido de él? Le gustaba mucho Sartre y tal vez ahora es dueño de una serrería. La tarde huele a paja quemada y los murciélagos bailan dentro de un vapor de oro mientras tú vas pasando las hojas de un álbum cuyas imágenes son humo de la memoria. En él hay múltiples figuras evanescentes que un día quedaron atrás, si bien esos seres te regalaron por un momento parte de su alma sin pedirte nada. La marea los ha arrastrado a distintas playas, ninguno ha cumplido sus sueños, pero cada uno de ellos se cruzó en tu vida por azar y durante un tiempo te acompañó en la travesía de los placeres y las desdichas. Al cerrar el álbum de fotos piensas que todos los amigos que has tenido son el mismo. Su rostro está dentro de ti desde la infancia. Es aquel niño sin nombre que jugaba contigo en la orilla del mar. A través de la existencia no has hecho sino reflejarte en sus ojos.

En suma, la repetición no tiene por qué ser necesariamente exacta y consiste en el uso de elementos (fonemas, sílabas, morfemas, frases, oraciones...) que ya habían sido usados en el mismo texto.

Muy útil: ¿para qué te puede servir el recurso de la repetición?

· *Para conseguir la congruencia del texto*

Por ejemplo, un ventanal al que se asoma una mujer cada tanto, desde el primer párrafo, y al que evoca allí en esa posición a su marido muerto puede reforzar el sentido de desgana, soledad, dependencia emocional y, seguramente, el lector estará esperando qué le ocurrirá la próxima vez que se asome. También puede resolver el final con esta acción agregando algo no dicho en el párrafo inicial.

· *Para marcar una actitud frente a lo que deseas transmitir*

Una ilusión de continuidad, de eternidad; de insistencia para remarcar algo o retomarlo; de confirmación de lo positivo de la rutina y de la tristeza ante la pérdida, etcétera.

Es decir, para especificar la intención emocional del protagonista.

· *Para generar un clima encantatorio con un fragmento, una construcción, una frase entera repetidos en un texto*

Repetir es apelar a un ritmo ancestral. El de las maracas, los tambores, las campanas, el eco... En el plano sonoro, corresponde a la aliteración.

· *Para acentuar un aspecto del relato y así, algo que pasaba desapercibido, crece y nos permite verlo desde un ángulo novedoso*

· *Para dar la impresión de simultaneidad*

Todo ocurre al mismo tiempo. Es la «repetición en el tiempo». En el campo literario hay modos de expresar la simultaneidad en un texto, como en el siguiente cuento de Gianni Rodari, de *Cuentos por teléfono*:

Uno y siete

He conocido a un niño que era siete niños.

Vivía en Roma, se llamaba Paolo y su padre era tranviario.

Pero también vivía en París, se llamaba Jean y su padre trabajaba en una fábrica de automóviles.

Pero también vivía en Berlín, y allá se llamaba Kurt y su padre era profesor de violoncelo.

Pero también vivía en Moscú, se llamaba Yuri, como el astronauta Gagarin, y su padre era albañil y estudiaba matemáticas.

Pero también vivía en Nueva York, se llamaba Jimmy y su padre tenía una gasolinera.

¿Cuántos he dicho? Cinco. Faltan dos:

Uno se llamaba Chu, vivía en Shangái y su padre era pescador. El último se llamaba Pablo, vivía en Buenos Aires y su padre era pintor de brocha gorda.

Paolo, Jean, Kurt, Yuri, Jimmy, Chu y Pablo eran siete, pero eran a la vez el mismo niño que tenía ocho años, sabía leer y escribir e iba en bicicleta sin poner las manos en el manillar.

Paolo era moreno, Jean rubio y Kurt castaño, pero eran el mismo niño. Yuri tenía la piel blanca y Chu la piel amarilla, pero eran el mismo niño. Pablo iba al cine en español y Jimmy en inglés, pero eran el mismo niño y reían en el mismo idioma.

Ahora los siete son mayores y ya no podrán hacerse la guerra porque los siete son un solo hombre.

· *Para sugerir el desdoblamiento*

«Escribir es un acto de suplantamiento de personalidad. Escribir es hacerse pasar por otro», dice Justo Navarro.

A Fernando Pessoa la realidad le resultaba insuficiente y se desdoblaba en otras personalidades: «Escribo arrullándome, como una madre loca a un hijo muerto. En verdad, no poseemos más que nuestras propias sensaciones; en ellas, que no en lo que ellas ven, tenemos que fundamentar la realidad de nuestras vidas».

Jorge Luis Borges lo pone en escena en un relato contenido entre «Al otro Borges, es a quien le ocurren las cosas» y «No sé cuál de los dos escribe esta página».

Bioy Casares decía que «escribir es agregar un cuarto a la casa de la vida», tener más posibilidades que siendo solo uno. «Cuando yo era chico tenía la esperanza –contra todo lo que pudiera esperarse– de ser varias personas. Ser una sola persona me parecía muy poco. A medida que uno vive, se afianza el mismo maniático, el mismo nimio personaje. Esto se comprueba en los viejos, que tienen manías a la vista. No creo que haya riesgo de perder la identidad en la obra. La obra refuerza la identidad, la refleja, se parece inevitablemente al autor, porque el ego siempre está ahí. Ojalá que hubiera más diversidad en las obras, en el mundo y en nosotros.»

Para Ernesto Sabato la literatura es también, como para Bioy, poder vivir otras vidas paralelas a la de uno mismo. «Si la vida es libertad dentro de una situación, la vida de un personaje novelístico es doblemente libre, pues permite al autor vivir misteriosamente otros destinos, quizá el hecho fundamental que incita a escribir ficciones. En ellas, como en los sueños, el hombre puede vivir otras vidas y realizar ansiedades infinitamente frenadas por su inconsciencia. No es raro, en tales circunstancias, que si él es compasivo en su vida normal aparezcan en sus ficciones individuos despiadados y hasta sádicos; y si es un espíritu religioso, se manifiesten feroces ateos. Creo que en este fenómeno reside el valor catártico de la novela o el teatro.»

Vargas Llosa califica esta dualidad de «presencia extranjera»: «Un novelista es un hombre con un estatuto social igual a los otros hombres, que padece las mismas miserias y que goza de las mismas alegrías que otros hombres, y a la vez hay en él como otro hombre, siempre frío, siempre alerta, que acumula estas experiencias fríamente, las selecciona, desecha algunas, almacena otras en la intimidad de su conciencia, y más tarde se sirve de ellas, las devuelve al mundo en forma de ficciones».

Desdoblarse es una manera de duplicarse. Si quieres llevarlo a la práctica, para hablar de ti o para que se te revele algo que no sabías, puedes observarte frente a un cristal, seguir tu sombra, o en la expresión de los otros.

Este es un ejemplo de Hawthorne, tomado de *Cuentos de lo grotesco y arabesco*:

El breve instante en que había apartado mis ojos parecía haber bastado para producir un cambio material en la disposición de aquel ángulo del aposento. Donde antes no había nada, alzábase ahora lo que tomé por un gran espejo. Y cuando avanzaba hacia él en el colmo del terror, mi propia imagen, pero con facciones pálidas y bañadas en sangre,

avanzó con pasos inciertos y tambaleantes a mi encuentro. Digo que así parecía, pero no era mi imagen; era Wilson, de pie ante mí y agonizante. No había un solo rasgo en las marcadas y singulares facciones de aquel rostro que no fueran exactamente los míos.

· *Para destacar la insistencia de uno de los interlocutores del diálogo*

El siguiente texto de Fernando Arrabal, de *Baal Babilonia*, evoca una conversación y el acento está puesto en «y yo te pregunté», «y tú me dijiste»— como suelen hacer los niños:

Y yo te pregunté si tú también te morirías.

Y tú me dijiste: «Sí».

Y yo te dije: «¿Qué voy a hacer yo?».

Y tú me dijiste que entonces ya sería mayor.

Y yo te dije: «¿Y qué tiene que ver?».

Y tú me dijiste que sí que tenía que ver.

Y yo te dije: «Bueno».

Y tú me dijiste que todos nos tenemos que morir.

Y yo te pregunté si para siempre.

Y tú me dijiste: «Sí».

Y yo te dije: «¿Y, entonces, eso del cielo qué?».

Y tú me dijiste que eso venía más tarde.

Sí.

Y yo te dije que te llevaría flores.

Y tú me dijiste: «¿Cuándo?».

Y yo te dije: «Cuando te mueras».

Y tú me dijiste: «¡Ah!»

Y yo te dije que te llevaría flores y luego dije: «Amapolas».

Y tú me dijiste que más valía no pensar en eso.

Y yo te dije: «¿Por qué?».

Y tú me dijiste: «Porque sí...».

Y yo te dije: «Bueno». Y después yo te pregunté si nos veríamos más tarde en el cielo.

Y tú me dijiste: «Sí».

Y yo te dije: «Menos mal.»

Sí.

Y yo te pregunté que quién lo había inventado.

Y tú me dijiste: «¿Qué?».

Y yo te dije: «Lo de morir».

Y tú me dijiste: «Nadie».

· *Para ir de la narrativa a la poesía*

Gracias a la repetición se puede transformar una prosa en poesía. Escribe una anécdota y repite de esa anécdota la resonancia más fuerte. En «Los novios», Octavio Paz podría haber partido de esta anécdota: «Tendidos en el suelo, una muchacha y un muchacho comen naranjas y se besan». La repetición, y la oposición final: «sobre el suelo-bajo tierra» dan paso al poema. Se reitera la misma estructura y cambia una palabra:

Tendidos en la hierba
una muchacha y un muchacho.
Comen naranjas, cambian besos
como las olas cambian sus espumas.
Tendidos en la playa
una muchacha y un muchacho.
Comen limones, cambian besos
como las nubes cambian sus espumas.
Tendidos bajo tierra
una muchacha y un muchacho.
Nadie dice nada, no se besan,
cambian silencio por silencio.

· *Para otorgar un significado particular*

Un nombre, una palabra inventada, que al principio del texto suena rara o dificultosa de retener, le resulta familiar y creíble al lector tras las repeticiones: la repetición funciona como una llamada a la atención del lector y otorga sentido.

· *Para potenciar un sentimiento*

En esta canción de Joaquín Sabina, cantado por él y por Chavela Vargas, se reitera la expresión de deseo (la repetición lo potencia) con el «que» inicial:

Que el maquillaje no apague tu risa,
que el equipaje no lastre tus alas,
que el calendario no venga con prisas,
que el diccionario detenga las balas.
Que las persianas corrijan la aurora,
que gane el quiero la guerra del puedo,
que los que esperan no cuenten las horas,
que los que matan se mueran de miedo.
Que el fin del mundo te pille bailando,
que el escenario me tiña las canas,
que nunca sepas ni cómo, ni cuándo,
ni ciento volando, ni ayer ni mañana.

Que el corazón no se pase de moda,
que los otoños te doren la piel,
que cada noche sea noche de bodas,
que no se ponga la luna de miel.
Que todas las noches sean noches de boda,
que todas las lunas sean lunas de miel.
Que las verdades no tengan complejos,
que las mentiras parezcan mentira,
que no te den la razón los espejos,
que te aproveche mirar lo que miras.
Que no se ocupe de ti el desamparo,
que cada cena sea tu última cena,
que ser valiente no salga tan caro,
que ser cobarde no valga la pena.
Que no te compren por menos de nada,
que no te vendan amor sin espinas,
que no te duerman con cuentos de hadas,
que no te cierren el bar de la esquina.
Que el corazón no se pase de moda,
que los otoños te doren la piel,
que cada noche sea noche de bodas,
que no se ponga la luna de miel.
Que todas las noches sean noches de boda,
que todas las lunas sean lunas de miel.

· *Para otorgar fuerza al desenlace*

En el poema siguiente de Jacques Prévert, se repite una acción cotidiana mínima y el último verso muestra el estado emotivo fuerte que da sentido a lo anterior.

Desayuno

Eché café
en la taza.
Eché leche
en la taza de café.
Eché azúcar
en el café con leche.
Con la cucharilla
lo revolvió.

Bebió el café con leche.

Dejó la taza

sin hablarme.

Encendió un cigarrillo.

Hizo anillos

de humo.

Volcó la ceniza

en el cenicero

sin hablarme.

Sin mirarme

se puso de pie.

Se puso

el sombrero.

Se puso

el impermeable

porque llovía.

Se marchó

bajo la lluvia.

Sin decir palabra.

Sin mirarme.

Y me cubrí

la cara con las manos.

Y lloré.

· *Para diseñar la estructura de un conjunto*

Giorgio Manganelli, en el inicio de la mayoría de los cien relatos breves que componen *Centuria*, repite la referencia a un personaje, que siempre es distinto, pero siempre es un «señor». De este modo, crea una red que los vincula, aunque no exista vinculación entre ellos:

Cuento dos:

«Un señor de mediana cultura y decorosas costumbres encontró, al cabo de una ausencia de meses, debida a acontecimientos horriblemente bélicos, a la mujer que amaba».

Cuento tres:

«Un señor extremadamente meticuloso ha fijado para la tarde de mañana tres citas: la primera con la mujer que ama, la segunda con una mujer a la que podría amar, la tercera con un amigo, al que, en pocas palabras, debe la vida y tal vez la razón».

Cuento cuatro:

«Alrededor de las diez de la mañana, un señor con buenos estudios y humor moderadamente melancólico, había descubierto la prueba irrefutable de la existencia de Dios».

Cuento cinco:

«Un señor que no había matado a nadie fue condenado a muerte por homicidio; se suponía que había matado, por razones de interés, a un socio de negocios, cuya conducta privada no pretendía explicar ni comentar».

Cuento seis:

«Un señor que sabe latín, pero ya no griego, pasea por casa y espera una llamada telefónica. En realidad, no sabe qué llamada telefónica espera, ni si se producirá».

Cuento siete:

«El señor vestido de oscuro, de paso atento y reflexivo, sabe que le siguen. Nadie se lo ha dicho, no existe ninguna prueba de que las cosas sean así, pero él sabe, con absoluta certeza, que alguien le sigue».

Cuento ocho:

«El señor vestido de claro descubre repentinamente la ausencia. Lleva muchos años viviendo en aquella casa, pero solo ahora, cuando verosímilmente su estancia llega a su término, se apercibe de que en una habitación semivacía hay una zona de ausencia».

Cuento nueve:

«El señor vestido de manera algo anticuada, pero no desprovista de elegancia, está recogiendo los últimos metros que le separan de su casa».

Cuento once:

«Un señor vestido de gris y que de joven había estudiado alemán –aún no lo ha olvidado del todo, y se siente orgulloso de poder descifrar los titulares de los periódicos– está junto a un teléfono gris; en realidad, no existe ningún parentesco entre ambos».

Nota: no es lo mismo *repetir* y *reiterar*, las reiteraciones suelen ser errores que hay que evitar o eliminar.

· *Para demostrar el valor del contexto y así explorar diversos sentidos de un poema*

Empleando la misma palabra con la condición de que cada verso incorpore un nuevo matiz.

Cada matiz agrega un valor semántico. Por ejemplo, en un poema de doce versos puede aparecer la palabra mujer. Los matices: compañera/amiga/etcétera.

· *Para ser conscientes del valor de la rutina contra la velocidad de los cambios sin sentido*

La palabra «rutina» viene del latín *route* (ruta). La rutina es eso, una hoja de ruta. Las rutinas pueden ser repeticiones mecánicas o pueden ser rituales que cargamos de contenido a través de gestos, actos y palabras que se repiten.

Una rutina equivale a repetición, a retorno, a permanencia y a veces la usamos como sinónimo de aburrimiento. Pero el sol sale cada día, la luna llena se ve cada veintiocho días, cada 21 de septiembre se inicia la primavera o el otoño, las mareas suben y bajan con puntualidad desde hace millones de años, todas las noches dormimos y todas las mañanas despertamos, generalmente en la misma cama, además el tren o el subte que esperamos siempre llega y siempre nos transporta, retornamos a nuestros lugares favoritos y siguen ahí, cada vez que tocamos el interruptor se enciende la luz. Nadie diría que algo de esto es aburrido. Son rutinas. Repeticiones. Cosas que hacemos o cosas que esperamos y cuya verificación nos tranquiliza. Porque las rutinas no inmovilizan el tiempo, sino que certifican los rumbos, nos aseguran que seguimos vivos.

Cuando lo único permanente es el cambio, casi nada permanece. Desaparecen las referencias y las señales que en los caminos de la vida cumplen una importante función orientadora. En los *tiempos líquidos*, que tan bien definió Zygmunt Bauman, no hay oportunidad para la consolidación de ideas, relaciones o proyectos que permanezcan en el tiempo, que creen memoria e historia, que trasciendan. Todo se licua y se disuelve en la corriente.

Massimo Recalcati dice que el amor se revela nuevo en la eterna repetición de sí mismo, como ocurre con la naturaleza a través de sus ciclos. La rutina de llegar a casa y repetir nuestros rituales más apreciados, el encuentro periódico con los amigos, la celebración del cumpleaños y otras celebraciones alegran la continuidad de la vida y de los vínculos. Valores como la paciencia, la presencia, el compromiso, la cooperación, la atención necesitan de la repetición.

Variantes de la repetición

· Aliteración o asonancia

Consiste en la repetición de un sonido o grupo de sonidos con un fin expresivo determinado. Por ejemplo, la repetición de la «l» produce una impresión de jugueteo, de vibración ligera y sutil:

con el ala aleve del leve abanico

RUBÉN DARÍO

Es la repetición de uno o varios sonidos iguales o próximos en un verso, estrofa o período.

La repetición de fonemas, la aliteración, es una manera de reforzar la estructura y la expresividad de un verso o todo un poema. Llama la atención del lector y le produce una sensación acústica peculiar.

Abarca un amplio espectro: desde una tenue suavidad hasta una violencia agresiva se pueden expresar gracias a este mecanismo que consiste simplemente –y no tan simplemente– en insistir en un sonido, en reiterarlo. Resonar, retumbar, resoplar, atronar, ensordecer, susurrar, son algunas de las múltiples sensaciones sonoras que puede transmitir. La aliteración demuestra la vinculación entre música y palabra.

Así la define Fernando Lázaro Carreter en su *Diccionario de términos filológicos*: «Repetición de un sonido o de una serie de sonidos acústicamente semejantes, en una palabra o en un enunciado. Es usada frecuentemente en el lenguaje poético»:

Verme morir entre memorias tristes.

GARCILASO DE LA VEGA

Chillería de chiquillos

JUAN R. JIMÉNEZ

Mediante la aliteración, puedes potenciar el ritmo y el sentido de un verso o de un poema. La repetición de fonemas, especialmente consonánticos, con una frecuencia superior a la normal —es decir, que llama la atención—, también permite representar los sonidos de los seres y las cosas.

La aliteración se utiliza principalmente:

1) Como repetición de un fonema.

En «Juancito caminador», de Raúl González Tuñón, la «r» es el sonido que simboliza el camino del Caminador. Aparece en todos los versos menos en aquellos en que el autor se refiere específicamente a su unción de poeta, donde el camino queda detenido: «todo, menos la canción» y «un poeta lo despida»:

Juancito caminador
murió en un lejano puerto,
el prestidigitador
poca cosa deja al muerto.
Terminada su función
—canción, paloma y baraja—
todo cabe en una caja,
todo, menos la canción.
Ponle luto a la pianola,
al conejito, a la estrella,
al barquito, a la botella,
al botellón, a la bola.
Música de barracón
—canción, baraja y paloma—,
flor de campo sin aroma,
todo, menos la canción.
Ponle luto a la veleta,
al gallo, al reloj de cuco,
al fonógrafo, al trabuco,

al vaso y a la carpera.
Su prestidigitación
–canción, paloma y baraja–
el tiempo humilla y ultraja,
todo, menos la canción.
Mucha muerte a poca vida,
que lo entierre de una vez
la reina del ajedrez
y un poeta lo despida.
Truco mágico, ilusión
–canción, baraja y paloma–
que todo en broma se toma,
todo, menos la canción.

2) Como repetición de varios fonemas agrupados, que suelen ser palabras y terminaciones de palabras.

Una vez tuve una **sangre**
que **soñaba** en ser río.
Luego, **soñando y soñando,**
mi **sangre** labró un camino.
Sin saber que **caminaba,**
mi sangre comenzó a **andar,**
y **andando,** piedra tras piedra,
mi **sangre** llegó a la **mar.**
Desde la **mar** subió al cielo...
Del cielo volvió a **bajar**
y otra vez se entró en mi pecho
para hacerse manantial
y agua de mi pensamiento...
Ahora mi **sangre** es mi **sueño**
y es mi **sueño** mi **cantar,**
y mi cantar es eterno.

En *El bosque transparente*, Ángel Crespo hace un juego con la «l» como sinuoso camino que atraviesa las aliteraciones vocálicas y consonánticas de los dos versos señalados en la segunda estrofa:

Como un palacio, lo mismo
que un chamizo, que una tienda,
como la casa en que posan
y vuelan las estaciones,
se edifica un alma.

Suelo
tan solo –roca o arena,
tierra seca o pantanosa
se nos da y (soplo lacustre
o alto, con campana y torre,
**o alma leve al lomo de la
acémila, o la morada**
junto al huerto) nuestro esfuerzo
la levanta con su espuma.

· *Similidesinencia*

Consiste en la igualdad o semejanza de los sonidos finales de palabras que cierran enunciados consecutivos. Se trata de la rima en la prosa, por ejemplo:

no es crimen fallado más grave que la fornicación, digna de traer al hombre a perdición.

ARCIPRESTE DE TALAVERA, *CORBACHO*

· *Armonía imitativa*

Cercana a la aliteración, consiste en una cierta ordenación de las palabras en la frase o el verso de tal manera que recuerdan un sonido natural o crean, apoyándose en la costumbre lingüística del autor y el receptor, una determinada impresión sonora. La aliteración y el efecto de armonía imitativa producen una sensación de sosiego, de paz y de tranquilidad en este ejemplo, en el que hay una clara semejanza entre el sonido sibilante de la «s» y el rumor de las abejas evocado por los dos versos:

En el silencio solo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba.

GARCILASO DE LA VEGA

Dentro de la armonía imitativa hay que distinguir su forma más sencilla, que es la *onomatopeya*, figura en la cual la palabra o expresión reproduce claramente un sonido natural:

y un cantarillo de barro
–glú, glú– que nadie se lleva

ANTONIO MACHADO

· *Jitanjáfora*

Viernes vírgula virgen

enano verde
verdularia cantárida
erre con erre

MARIANO BRULL

· *Cacofonía o disonancia*

Es la repetición de sonidos que produce un efecto desagradable o de difícil articulación. A veces puede tener efectos imitativos, irónicos, paródicos o expresionistas:

La chulapona del chal, con chalanería: pues a mí un jifero jarifo me enjaretó un jabeque aquí en la jeta y luego allí sobre los jaramagos me rajó en seco de una jiferada de jabalí. ¡Yo la jifa y él el jifero!

JULIÁN RÍOS

· *Similicadencia*

Son dos o más palabras con el mismo accidente gramatical (tiempo y persona, caso, número, género), lo cual produce un efecto rítmico:

De carne nacemos, en carne vivimos, en la carne moriremos

FRAY ANTONIO DE GUEVARA

Con asombro de mirarte,
con admiración de oírte,
ni qué pueda preguntarte

PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA

· *Palíndromía*

Se repiten solo las letras, de tal modo que el texto (el palíndromo) se lee igual de izquierda a derecha que de derecha a izquierda:

Dábale arroz a la zorra el abad.

ANÓNIMO

Somos nada, ya ve, o lodo o dolo, Eva y Adán somos.

JULIÁN RÍOS

· *Paronomasia*

Consiste en la repetición de una palabra, pero con alguna leve diferencia. Esta ligera modificación fonética origina un cambio sorprendente del significado. Se trata, por lo tanto, de uno de los recursos posibles en los juegos de palabras:

Le puso el piso en que posa
y ya sin comer se pasa
hondo hastío; no es la casa
lo que quiso... es otra cosa.
Le puso el piso en que pasa

hondo hastío; donde posa
sin coser; es otra cosa;
no lo que quiso; no casa.
Presa del piso sin prisa,
Presa del piso sin prisa,

BLAS DE OTERO

· *Duplicación*

Fred Vargas emplea todo tipo de dualidades en sus novelas: ejemplo, la confrontación de dos mundos, el de París, una ciudad contemporánea pero algo imprecisa, y el campo o la alta montaña, o el de la arqueología y la medicina forense. Y ya comentamos que revive a los gemelos como parte de su autobiografía.

· *Polípote o políptoton*

Consiste en emplear una misma palabra en un enunciado breve en distintas funciones y formas. El polípote se basa en las variaciones flexivas de género, número y caso (en la categoría nominal) y persona, número, tiempo y modo (en la categoría verbal) de las palabras:

No me tienes que dar porque te quiera,
pues aunque lo que espero no esperara,
lo mismo que te quiero te quisiera.

TIRSO DE MOLINA

· *Derivación*

La palabra repetida se distingue por el hecho de mantener la raíz etimológica de su antecedente. Es una figura muy parecida al polípote, y de aquí que suelen confundirse. Esta figura recibe su nombre del procedimiento de formación de palabras conocido como derivación (utilización de prefijos y sufijos).

Jorge Luis Borges sabe poco de tangos e ignora su ignorancia, actitud usual entre ignorantes.

CAMILO JOSÉ CELA

· *Paralelismo*

Es la disposición similar de dos o más unidades diferentes. Puede ser verbal, estructural o semántico, repitiéndose en dos o más frases o versos las mismas estructuras sintácticas, morfológicas o semánticas.

El paralelismo **verbal** afecta a las palabras.

Un ejemplo conocido son la cantigas de amigo galaico-portuguesas que pueden ser de tres tipos:

1) Las que reiteran el verso y el movimiento rítmico variando solo el final, en que la palabra rimante es sustituida por un sinónimo.

2) Las que repiten el concepto por medio de la expresión negativa del pensamiento opuesto.

3) Las que repiten el verso entero con sintaxis, hipérbaton y ritmo mudado, y las acompaña un estribillo.

El **estructural** afecta a la sintaxis y el ritmo.

Consiste en repetir una construcción sintáctica, lo que confiere a la frase o al verso un suplemento de ritmo. Es característico de la poesía oriental, y en él se distinguen dos tipos de pensamientos:

–Los que contrastan:

Tu querer es como el toro
que donde lo llaman va;
el mío es como la piedra,
donde lo ponen se está.

–Los que son semejantes:

A los árboles altos
los lleva el viento;
a los enamorados.
el pensamiento.

Romance del Conde Olinos

El **semántico** repite la idea o la significación y es propio de la poesía hebrea: los *Salmos* y la mayor parte del *Libro de Job* y los *Profetas*:

¡Maldito el día en que nací
y la noche que dijo: Ha sido concebido un hombre!
Conviértase ese día en tinieblas,
y Yavé allá arriba lo ignore para siempre;
que ningún rayo de luz resplandezca sobre él.
Lo cubran tinieblas y sombras,
se extienda sobre él la oscuridad,
y haya ese día un eclipse total.
Que esa noche siga siempre en su oscuridad.
Que no se añada a las otras del año,
ni figure en la cuenta del mes.
Que sea triste aquella noche,
impenetrable a los gritos de alegría.
Que la maldigan los que odian la luz del día,
y que son capaces de llamar al Diablo.

Que no se vean las estrellas de su aurora;
que espere en vano la luz,
y no vea el despertar de la mañana,
pues no me cerró la puerta del vientre de mi madre
para así ahorrarme a la salida la miseria.
¿Por qué no morí en el seno
y no nací ya muerto?
¿Por qué hubo dos rodillas para acogerme
y dos pechos para darme de mamar?
¿O por qué no fui como un aborto que se esconde,
como los pequeños que nunca vieron la luz?
Pues ahora estaría acostado tranquilamente
y dormiría mi sueño para descansar,
con los reyes y con los poderosos
que se mandan hacer solitarios mausoleos,
o con los príncipes que amontonan el oro
y llenan de plata sus casas.

Libro de Job, III

El **sintáctico** es la semejanza estructural de dos o más secuencias de forma que se produce una correspondencia casi exacta entre sus constituyentes sintácticos. Es un recurso característico de las *Cantigas de amigo* o de los romances. Por ejemplo, los versos impares del *Romance del Conde Olinos*, de autor anónimo:

A ella, como hija de reyes
la entierran en el altar;
a él, como hijo de condes,
unos pasos más atrás.

Como nos revela Ricardo Piglia, Borges emplea el paralelismo incluso vinculado al desdoblamiento y mediante esta figura demuestra que es más poderosa la escritura y, en consecuencia, la lectura que la realidad.

Retomo a continuación estas variantes:

La práctica de la literatura es la réplica (o el universo paralelo) que Borges erige para olvidar el horror de lo real.

Y si bien la literatura reproduce las formas y los dilemas de ese mundo estereotipado, lo hace en otro registro, en otra dimensión, como en un sueño.

La práctica de la lectura sería otra dimensión del paralelismo; al adueñarse de experiencias y recuerdos ajenos e integrarlos a la memoria personal, consigue que en lugar de persistir la

realidad persistan escenas leídas. Las escenas de los libros leídos vuelven como recuerdos privados. (Robinson Crusoe retrocede ante una huella en la arena; la memoria de los Compson se desliza al alba por la ventana del piso alto; Remo Erdosain abre la puerta de la gerencia encristalada de vidrios japoneses, y comprende que ya está perdido.)

Dice Piglia, retomando elementos citados por Borges en varios de sus cuentos y como integrados a la memoria del lector: «Podemos imaginar a alguien que en el futuro (en una pieza de hotel, en Londres) comienza imprevistamente a ser visitado por los recuerdos de un oscuro escritor sudamericano al que apenas conoce.

»Entonces ve la imagen de un patio de mosaicos y un aljibe en una casa de dos pisos en la esquina de Guatemala y Serrano; ve la figura frágil de Macedonio Fernández en la penumbra de un cuarto vacío; ve una tropilla de caballos de crin arremolinada que galopa solitaria en la llanura bajo la hondura del poniente; ve en un hotel abandonado un globo terráqueo entre dos espejos que lo multiplican sin fin; ve un tranvía que cruz las calles quietas de la ciudad de Buenos Aires, y en él ve a un hombre que, con el libro arrimado a sus ojos de miope, lee por vez primera la *Comedia* de Dante; ve a una muchacha india de crenchas rubias y ojos azules, vestida con dos mantas coloradas, que cruza lentamente la plaza de un pueblo en la frontera Norte de la provincia de Buenos Aires; ve la llave herrumbrada que abre la puerta de una vasta biblioteca en la calle México; ve una pesa de bronce y un hrön y un reloj de arena y ve el manuscrito perdido en un libro de Conrad y ve el bello rostro inaccesible de Matilde Urbach que sonrío en la luminosa claridad de un atardecer de verano».

Y concluye: «Tal vez en el porvenir alguien, una mujer que aún no ha nacido, sueñe que recibe la memoria de Borges como Borges soñó que recibía la memoria de Shakespeare».

· *Complexión*

La complexión consiste en repetir una palabra o expresión al principio y repetir otra distinta al final:

Si honestidad deseáis, ¿qué cosa más honesta que la virtud, que es la raíz y fuente de esta honestidad? **Si** honra, ¿a quién se debe la honra y acatamiento, sino a **la virtud**? **Si** hermosura, ¿qué cosa más hermosa que la imagen de **la virtud**? Si utilidad, ¿qué cosa hay de mayores utilidades que la virtud, pues con ella se alcanza el sumo bien?

FRAY LUIS DE GRANADA

Combinada esta repetición con paradojas, logra efectos muy poderosos, como en estos versos de san Juan de la Cruz:

Para venir a gustarlo todo,
no quieras tener gusto en nada.

Para venir a saberlo todo,
no quieras saber algo en nada.

Para venir a poseerlo todo,
no quieras poseer algo en nada.

Para venir a serlo todo,
no quieras ser algo en nada
Para venir a lo que no gustas.
has de ir por donde no gustas.
Para venir a lo que no sabes,
has de ir por donde no sabes.
Para venir a poseer lo que no posees,
has de ir por donde no posees.
Para venir a lo que no eres,
has de ir por donde no eres.
Cuando reparas en algo,
dejas de arrojarte al todo.
Para venir del todo al todo,
has de dejarte del todo en todo.
Y cuando lo vengas del todo a tener,
has de tenerlo sin nada querer.

· *Anáfora*

Las anáforas son elementos y acciones concretas que, generalmente mediante la repetición de palabras al principio de un verso o al principio de frases semejantes, refuerzan la idea principal del relato.

Son anafóricas las frases que repiten, recuerdan, aluden, pasajes anteriores de una misma historia, las que anticipan, de un modo más o menos explícito, los hechos que vendrán después. En el relato, más que lo lineal, interesa lo orgánico. Y un organismo es eso, un conjunto de elementos interrelacionados.

En el siguiente ejemplo, la anáfora corresponde a la frase «Aquí tengo», pero cada una refuerza, amplía la anterior al retomar la idea de posesión:

Aquí tengo una voz decidida,
aquí tengo una vida combatida y airada,
aquí tengo un rumor, aquí tengo una vida.

MIGUEL HERNÁNDEZ, *RECOGED ESTA VOZ*

Hernando de Acuña utiliza este recurso en el soneto «Ya se acerca, señor, o es ya llegada». Cada estrofa –salvo la última, que así destaca lo que dice– comienza con el adverbio ya:

Al Rey nuestro señor

Ya se acerca, señor, o es ya llegada
la edad gloriosa en que promete el cielo
una grey y un pastor solo en el suelo,

por suerte a vuestros tiempos reservada:
ya tan alto principio, en tal jornada,
os muestra el fin de vuestro santo celo,
y anuncia al mundo, para más consuelo.
un monarca, un imperio y una Espada,
ya el orbe de la tierra siente en parte
y espera en todo vuestra monarquía,
conquistada por vos en justa guerra,
que a quien ha dado Cristo su estandarte
dará el segundo más dichoso día
en que, vencido el mar, venza la tierra.

La anáfora ha permitido a muchos cantautores crear un ritmo envolvente, como el que consigue Silvio Rodríguez empleándola de forma repetida: en la primera, plantea su problema; en la segunda, su aceptación de la situación gracias a su recreación imaginaria:

Te doy una canción

Cómo gasto papeles recordándote,
cómo me haces hablar en el silencio,
cómo no te me quitas de las ganas,
aunque nadie me ve nunca contigo
y cómo pasa el tiempo que de pronto son años
sin pasar tú por mí, detenida.
Te doy una canción
si abro una puerta
y de las sombras sales tú,
te doy una canción de madrugada,
cuando más quiero tu luz,
te doy una canción
cuando apareces,
el misterio del amor,
y si no apareces,
no me importa,
yo te doy una canción.

En la prosa es una forma de insistencia machacona que ha sido muy explotada por los autores clásicos de sermones religiosos, como Fray Luis de Granada:

Y nadie podrá negarme que donde concurre una multitud de pretendientes concurre una copiosa turba de hipócritas. ¿Qué es un pretendiente, sino un hombre que está pensando siempre en figurarse a los demás hombres distinto de lo que es? ¿Qué es sino un farsante, dispuesto a representar en todo tiempo el personaje que más le convenga? ¿Qué es sino un

Proteo, que muda de apariencias según le persuaden las oportunidades? ¿Qué es sino un camaleón, que alterna los colores como alternan los aires? ¿Qué es sino un ostentador de virtudes y encubridor de vicios? ¿Qué es sino un hombre que está pensando siempre en engañar a otros hombres? Es verdad que son muchos los que le pagan en la misma moneda; esto es, aquellos mismos que busca como arquitectos de su fortuna. Él miente virtudes y a él le mienten favores. Él va a engañar con adulaciones, y a él le engañan con esperanzas.

La anáfora es un modo de llamar la atención y cuando la cadena anafórica está constituida por una serie de metáforas la impresión es más impactante, como en este poema, *Homenaje a mi propia alma*, de Juan Eduardo Cirlot:

¡Homenaje a la montaña de Ormuzd,

de donde descienden las aguas a la tierra!

¡Homenaje a mi propia alma!

Mi alma es la ventana donde muero.

Mi alma es una danza maniatada.

Mi alma es un paisaje con murallas.

Mi alma es un jardín ensangrentado.

Mi alma es un desierto entre la niebla.

Mi alma es una orquesta de topacios.

Mi alma es una rueda sin reposo.

Mi alma son mis labios que se abren.

Mi alma es una torre en una playa.

Mi alma es un rebaño de suplicios.

Mi alma es una nube que se aleja.

Mi alma es mi dolor, mío, por siempre.

Mi alma es el naranjo azul que arde.

Mi alma es la paloma enajenada.

Mi alma es una barca que regresa.

Mi alma es un collar de vidrio y llanto.

Mi alma es esta sed que me devora.

Mi alma es una raza desolada.

Mi alma es este oro en que florezco.

Mi alma es el paisaje que me mira.

Mi alma es este pájaro que tiembla.

Mi alma es un océano de sangre.

Mi alma es una virgen que me abraza.

Mi alma son sus pechos como astros.

Mi alma es un paisaje con columnas.

Mi alma es un incendio donde nieva.

Mi alma es este mundo en que resido.

Mi alma es un gran grito ante el abismo.

Mi alma es este canto arrodillado.

Mi alma es un nocturno y hay un río.

Mi alma es un almendro de oro blanco.

Mi alma es una fuente enamorada.

Mi alma es cada instante cuando muere.

Mi alma es la ciudad de las ciudades.

Mi alma es un rumor de acacias rosas.

Mi alma es un molino transparente.

Mi alma es este éxtasis que canta

golpeado por armas infinitas.

· *Polisíndeton*

Es un tipo específico de anáfora, consiste en la unión de elementos (sintagmas, oraciones) mediante la misma conjunción (habitualmente la conjunción copulativa «y», aunque no siempre). Es tanto una figura retórica como una estructura sintáctica –una forma de coordinación de proposiciones–, que puede no tener una significación estilística especial:

y fuentes con musgo y hierba

VICENTE ALEIXANDRE

Consiste en repetir la misma conjunción en una frase para darle mayor fuerza a la expresión, especialmente si lo que se une son sinónimos totales o parciales o transformándose así en una especie de pleonismo, como lo usa san Juan de la Cruz:

Cuanto más alto llegaba
de este viaje tan subido,
tanto más bajo y rendido
y abatido me hallaba

Fernando de Herrera refuerza el efecto del polisíndeton con unas aliteraciones muy expresivas:

Y el santo de Israel abrió su mano,
y los dejó y cayó en despeñadero
el carro y el caballo y caballero

También lo hace Miguel Hernández:

Quiero minar la tierra hasta encontrarte
y besarte la noble calavera
y desamordazarte y regresarte.

Otras veces, el polisíndeton consigue su expresividad mediante la coordinación de sustantivos muy diferentes:

Y entre penumbras y sábanas y urgencia.

· *Pleonasmo o redundancia*

Se trata de una repetición del contenido que resulta superflua o redundante desde el punto de vista informativo, pero que puede aumentar la expresividad del texto. Generalmente, consiste en utilizar más palabras de las necesarias para indicar algo y destacarlo:

Tomome el otro día un ferventísimo deseo de ver muy particularmente todas las tierras del mundo y las leyes, usos y costumbres, ceremonias, religiones y trajes de cada una dellas. Y después de todo ello con los ojos bien mirado, con el entendimiento bien considerado y comprendido, no hallé en todo él sino vanidad, maldad, aflicción y locura.

ALFONSO DE VALDÉS, *DIÁLOGO DE MERCURIO Y CARÓN*

Vicente Aleixandre formula reuniendo tres adverbios las tres formas frustrantes del tiempo, logrando un eficaz pleonasma:

O tarde, a pronto, o nunca...

· *Anadiplosis*

Es la repetición de una o varias palabras del final de un verso al comienzo del verso siguiente:

Las alamedas se van,
pero nos dejan el viento.
El viento está amortajado
a lo largo bajo el cielo.

FEDERICO GARCÍA LORCA, «PRELUDIO»

Oye, no temas, y a mi ninfa dile,
dile que muero.

ESTEBAN MANUEL DE VILLEGAS

Abre, que viene el aire
de tu palabra... ¡Abre!
Abre, Amor, que ya entra... ¡Ay!

MIGUEL HERNÁNDEZ

· *Epanadiplosis*

Consiste en empezar y acabar una frase o verso con la misma palabra y suele llevar asociada muchas veces un quiasmo.

Nadie ama solamente un corazón:
un corazón no sirve sin un cuerpo.

JOSÉ M.^a FONOLLOSA

A veces pienso en ti incluso vestida,
vestida de mujer para la noche,
la noche que cambió tanto en mi vida;

mi vida, deja que te desabroche.

JAVIER KRAHE

En el caso de que solo se repita el final de la palabra se llama eco encadenado:

El Soberano Gaspar
par es de la bella Elvira
vira de amor más derecha,
hecha de sus armas mismas.

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

· *Calambur*

Juego de voces basado en la repetición de un significante, siempre que una de las veces esté formado por la unión fónica de dos o más palabras:

y tahúres muy desnudos
con dados ganan condados.

LUIS DE GÓNGORA, «DINEROS SON CALIDAD»

· *Asíndeton*

Consiste en omitir las conjunciones para dar mayor fluidez, dinamismo, apasionamiento o empaque a la frase.

Lágrimas allí no valen, arrepentimientos allí no aprovechan, oraciones allí no se oyen, promesas para adelante allí no se admiten, tiempo de penitencia allí no se da, porque acabado el postrer punto de la vida ya no hay más tiempo de penitencia...

FRAY LUIS DE GRANADA

Acude, acorre, vuela,
traspasa la alta sierra, ocupa el llano.
No perdones la espuela
no des paz a la mano.
menea fulminando el hierro insano.

FRAY LUIS DE LEÓN

La acumulación de sintagmas sin nexos ejerce un poderoso efecto de desconcierto en el ánimo de lector, lo que supo utilizar muy bien san Juan de la Cruz.

· *Conversión o epífora*

Los elementos que se repiten están al final de los versos o unidades sintácticas:

acercaba tan solo un cuerpo interrogante,
porque ignoraba que el deseo es una pregunta
cuya respuesta no existe,
una hoja cuya rama no existe,

· *Reduplicación o geminación*

Es la repetición de elementos que están en contacto. Caracteriza muchos comienzos de romances y suele tomar la forma del paralelismo semántico:

¿De qué vos reís, señora?

¿De qué vos reís, mi vida?

Errado lleva el camino,

errada lleva la vía...

Bien seas venido, el moro,

buena sea tu venida...

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

Puesto que ambos recurren a las repeticiones, la prosa de Thomas Wolfe es como un volcán en erupción, mientras que D. H. Lawrence maneja una descripción rica en sensaciones, visiones e intuición, una escritura pasional.

El propósito de Émile Zola: lograr la coherencia total en la construcción de cada narración gracias al paralelismo entre algunos episodios.

Incluye descripciones simétricas en sus novelas que suelen coincidir con las variaciones de los temas.

En *La obra* hay dos descripciones simétricas en un mismo ámbito que corresponden al triunfo y al hundimiento del pintor Claude.

Germinal empieza con un paisaje desolado, nocturno, arrasado por el viento de marzo, por donde un hombre camina. El tema es la miseria y la lucha por la justicia. Termina con el mismo personaje, Étienne, haciendo el trayecto inverso, atravesando el país minero, pero: «ahora, en medio del cielo, el sol de abril resplandecía en su gloria, calentando la tierra que alumbraba».

Siempre recurriendo a algún tipo de paralelismos, al preparar sus novelas, Zola hacía croquis que le ayudaban a presentar la intriga. Para *La bestia humana*, diagramó primero el esbozo y después se documentó acerca del tema y dijo: «El ferrocarril como fondo, el progreso que pasa ante la bestia humana».

El propósito de Samuel Beckett: conjurar el vacío y hacer frente al silencio. La desaparición, el anonimato, la ceguera, las sombras, la quietud son sus variantes y también de la parálisis y la inacción. Sin embargo, cuenta Cronin que con James Joyce era tal su proximidad que cuando estaban a solas «uno de sus principales métodos de comunicación eran los silencios mutuos, como dijera Beckett, “dirigidos el uno al otro”».

Tanto en *Final de partida* como en *Esperando a Godot*, la repetición es un recurso nuclear

que le permite mostrar el vacío existencial, que es el nudo temático del que quiere hablar y lo muestra a través de sus personajes marginales, grotescos, perdidos, que se repiten y repiten las mismas palabras, para escucharse y ocupar el recinto monstruoso. Hablan para no decir nada.

El inicio de *Esperando a Godot*:

Vladimir (*angustiado*): ¡Di cualquier cosa!

Estragón: ¿Qué hacemos ahora?

Vladimir: Esperamos a Godot.

Estragón: Es cierto.

(*Silencio*)

Vladimir: ¡Qué difícil!

Estragón: ¿Y si cantarás?

Vladimir: No, no. (*Piensa*) Lo único que podemos hacer es empezar de nuevo.

Estragón: Lo cierto es que no me parece difícil.

Vladimir: Lo difícil es empezar.

Estragón: Podemos empezar con cualquier cosa.

Vladimir: Sí, pero hay que decidirse.

Estragón: Es cierto.

(*Silencio*)

Vladimir: ¡Ayúdame!

Estragón: Pienso.

(*Silencio*)

Vladimir: Cuando uno piensa, oye.

Estragón: Cierto.

Vladimir: Y eso impide reflexionar.

[...]

Estragón: ¿Qué hacemos ahora?

Vladimir: Mientras esperamos.

Estragón: Mientras esperamos.

(*Silencio*)

Vladimir: ¿Y si hiciéramos nuestros ejercicios?

Estragón: Nuestros movimientos.

Vladimir: De flexibilidad.

Estragón: De relajación.

Vladimir: De rotación.

Estragón: De relajación.

Vladimir: Para calentarnos.

Estragón: Para tranquilizarnos.

Vladimir: Venga.

El final:

Vladimir: ¿Qué? ¿Nos vamos?

Estragón: Vamos.

(No se mueven)

Ejercicios inspiradores

–**Ideas.** Reitera en un texto una de las siguientes ideas:

Más vieja que el sol.

Porque el mundo es de papel.

Tras la puerta.

Viniendo de ti.

Hacia la oscuridad.

Pero me lo dijo.

No creo en la muerte.

–**Personaje.** Inventa un personaje con alguna de las siguientes características vinculadas a la repetición:

- Es tartamudo: repite letras y palabras.
- Es sordo: tienen que repetirle frases.
- Es mimético: repite gestos de sus compañeros o amigos.
- Es monótono: cada mañana hace siempre lo mismo.
- Trabaja en una cadena de montaje.
- Es obsesivo.
- Es un autómata.

–**Diálogo.** Completa el siguiente diálogo en el que uno de los personajes repite por momentos la misma pregunta:

–.....

–¿Qué quieres decir con eso?

–.....

– No te entiendo.

–.....

–¿Qué quieres decir con eso?

–.....

–¿Estás diciéndome que.....?

–.....

–¿Qué quieres decir con eso?

–.....

– Te dije que no te entiendo.

–.....

– No te vayas. Te pregunté qué quieres decir con eso.

–.....

– Me lo hubieras dicho antes.

–.....

–**Principio y final.** Escribe un texto empleando las mismas palabras. 1) Como inicio de cada frase. 2) Como final de cada frase. Deja entre palabra y palabra un espacio de dos líneas por lo menos.

Como inicio:

Tres

mujeres

tejen

una

manta

que

llevarán

a la orilla

del

río

Como final:

tres

mujeres

tejen

una
manta
que
llevarán
a la orilla
del
río

12. De la negación

La invención procede en buena proporción de la negación más abarcadora: la de la realidad. Como afirma Vila-Matas: «La negación es el gran mecanismo del que dispone la literatura para poder renovarse y seguir viva».

Veamos. Cada recurso tiene aspectos subyacentes que deberías considerar. Es decir, no usarlos de modo automático, sino averiguar sus posibles derivaciones. En este sentido, es muy sugerente lo que comenta José Saramago con respecto a la nada en sus posibles vertientes, ten en cuenta esta propuesta en cada caso.

Dice lo siguiente: «Yo creo, con Sartre, que el hombre es una pasión inútil, que nuestras vidas no tienen ningún sentido. Todo es inútil y hay que tener el valor de no usar pretextos. Pero también acepto, como Camus, que ya que incomprensiblemente estamos metidos en la vida, es necesario que nos fabriquemos morales personales y separemos en lo posible el bien y el mal. Luego, actuar en consecuencia hasta que la comedia llegue a su fin... ¿Qué hay? Solo se puede decir con una palabra: nada. Pero esta palabra no es negativa. Significa y afirma la existencia de miles de cosas.

»Decir la verdad es imposible; los hechos desnudos no significan nada. Lo que importa es lo que contienen o lo que cargan; y después averiguar qué hay detrás de esto y detrás, hasta el fondo definitivo que no tocaremos nunca... Hay varias maneras de mentir, pero la más repugnante es decir la verdad, toda la verdad, ocultando el alma de los hechos. Porque los hechos son siempre vacíos, son recipientes que tomarán la forma del sentimiento que los llene».

Muy útil: ¿para qué puedes usar el recurso de la negación?

· *Para movilizar la imaginación del lector*

Toda negación encubre una afirmación que lleva a imaginar al lector las consecuencias, como pone en evidencia Erik Orsenna en *La exposición colonial*:

Así que Gabriel no hizo más preguntas, no llamó a su joven esposa, no gritó ¿dónde estás?, no corrió al puerto, no recorrió la casa de una punta a la otra llorando, no abrió ningún armario, ningún cajón, no miró debajo de la cama, no hundió su rostro en la almohada de la derecha donde permanecía forzosamente algo de su olor, no destapó ninguna botella de whisky, ni de ginebra, ni de cachaza, no echó de una patada al perrito amarillo, regalo de los francófilos del día anterior (para que le haga compañía señora, hasta que tenga usted un bebé) y al que Clara había puesto el nombre de George Sand, no rompió ninguna fotografía, no arrugó en forma de bola la carta de las dieciséis palabras, Gabriel no te abandono, me marchó, si el miedo continúa, de qué sirve que seamos dos, no la quemó con su mechero de yesca, no mandó ningún telegrama a la Île de Jatte, ni tampoco al casi palacio parisino.

· *Para argumentar sobre un tema*

Resulta un mecanismo muy eficaz refutar o negar las hipótesis expuestas por otro autor. Cuando empezamos negando lo que otros afirman, se genera un proceso creativo poderoso, en cuanto a composición y estilo. La negación de una proposición –aún sin tener respuestas inmediatas–, ayuda a generar otras ideas más poderosas. Y luego que negamos, nos

enfrentamos al gran reto de justificar las conclusiones a las que nos llevan nuestras hipótesis.

· *Para trabajar la ambigüedad*

Ambiguo es aquello que puede entenderse de varios modos porque muestra un aspecto y oculta otros. Por lo tanto, combina la afirmación con la negación, decir y no decir, actuar y no actuar, escuchar y no escuchar:

No, no es cuento. Yo soy uno de esos tipos que a veces escucha y otras no escucha, y así va tirando. Aquel día escuché porque era una amiga la que hablaba y hace bien oír a los amigos, aunque no hablen, porque un amigo es capaz de hacerse entender hasta sin señales. Hasta sin ojos.

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE,

FLOR, TELÉFONO, MUCHACHA

· *Para plantear o desarrollar situaciones*

Las situaciones narrativas que, al crear la empatía con el protagonista, mueven los sentimientos del lector: la carencia, el aislamiento, el ocultamiento, la ignorancia, el disimulo, la prohibición, el olvido, la impotencia, la ausencia.

Son numerosos y muy variados los matices que tiene la negación en la escritura, como la perífrasis o la elipsis y tantos otros, que te permiten insinuar, sugerir, decir mucho con poco. Entre otros, los siguientes:

–*La carencia*. Es la falta total o parcial de una cosa.

· *Carencia física*: es una particularidad que ha dado lugar a personajes emblemáticos y singulares, como por ejemplo:

En cierto sentido, estaba menos metido en la vida que su hermano Ernest, que vivía con ellos, pese a que este era totalmente sordo y se expresaba tanto con onomatopeyas y con gestos como con el centenar de palabras de que disponía. Pero Ernest, que de pequeño no había podido trabajar, había frecuentado vagamente una escuela y aprendido a descifrar las letras.

ALBERT CAMUS, *EL PRIMER HOMBRE*

· *Carencia afectiva*: la falta de afecto genera personajes que actúan en consecuencia:

Te busqué por la duda:

no te encontraba nunca.

Me fui a tu encuentro

por el dolor.

Tú no venías por allí.

Me metí en lo más hondo

por ver si, al fin, estabas.

Por la angustia,

desgarradora, hiriéndome.

Tú no surgías nunca de la herida.

Y nadie me hizo señas
–un jardín o tus labios,
con árboles, con besos–;
nadie me dijo
–por eso te perdí–
que tú ibas por las últimas
terrazas de la risa,
del gozo, de lo cierto.
Que a ti se te encontraba
en las cimas del beso
sin duda y sin mañana.
En el vértice puro
de la alegría alta,
multiplicando júbilos
por júbilos, por risas,
por placeres.
Apuntando en el aire
las cifras fabulosas,
sin peso, de tu dicha

PEDRO SALINAS, *LA VOZ A TI DEBIDA*

· Carencia económica: no tener dinero es un tema que han enfocado muchos escritores, como Charles Dickens, que ha narrado la miseria, o como en este otro ejemplo:

–No se preocupe, doctor. Yo comprendo su situación. No quiera usted decirme, pero comprendo. Olvídese del pago de este mes. Ya sé que es un caballero y que tiene toda una carrera por delante. He conversado con mi esposa, sabremos comprender. A usted y a la joven que desposará les daremos una pensión de comida. Me paga cuando pueda, cuando pueda.

–¿Cómo puedo hacerle comprender?

–¿Orgulloso?... Guarde usted su dinero... Deje eso...

EDUARDO GONZÁLEZ VIAÑA, *UNA BATALLA PERDIDA*

· Carencia de información: no saber te puede conducir a explorar lo que no sabes o al vasto territorio del ocultamiento: no decir lo que se debería decir, callar la verdad, esconder, tapar, encubrir, etcétera. Cada acepción desencadena una catarata de argumentos.

Las variantes engloban como forma directa la mentira y el misterio, condiciones imprescindibles para que exista la ficción:

Lo sabe ya todo el pueblo

Lo sabe ya todo el pueblo.

Lo canta el sillero.

Lo aumenta
el barbero.
Lo dice el albardonero.
Y el yegüero
lo comenta
en las esquinas con el mulero.
Lo cuenta
el carpintero al sepulturero.
¡Lo saben ya hasta los muertos!
¡Y tú sin saberlo!

RAFAEL ALBERTI

· *La ausencia.* Se refiere a algo o a alguien del que no se conoce su paradero. Evocarlo es una vía segura para producir un texto. Numerosos poemas y canciones provienen de esta situación:

Lo que no está

Cómo gasto papeles recordándote,
cómo me haces hablar en el silencio.
Cómo no te me quitas de las ganas,
aunque nadie me vea nunca contigo.
Y cómo pasa el tiempo, que de pronto son años,
sin pasar tú por mí, detenida.
Te doy una canción si abro una puerta
y de la sombra sales tú.
Te doy una canción de madrugada,
cuando más quiero tu luz.
Te doy una canción cuando apareces
el misterio del amor.
Y si no apareces no me importa,
yo te doy una canción.

SILVIO RODRÍGUEZ

· *El rechazo.* Rechazar es no aceptar algo o a alguien: negar un objeto o una presencia. Evocar todo aquello que nos provoca rechazo es otro modo seguro de encontrar material creativo. En la literatura hay buenas muestras de ello.

No me gustan las manos blancas y húmedas, las pastelerías con luz de neón, los que usan bastón sin estar cojos, los granos de arroz dentro del salero, el helado servido en una copa de metal, los coches con alerones, los pantalones blancos transparente, los gritos del megáfono en las tómbolas donde se rifan muñecos de peluche, los que soplan en la cuchara de la sopa, las cunetas llenas de papeles y botellas, las vitrinas polvorientas de los bares de carretera que exhiben productos típicos de la región, los tipos que te hablan muy cerca de la cara echándote un aliento fétido, los que salen del restaurante con un palillo en la boca y al pasar junto a tu mesa te dicen: que aproveche, el olor a margarina asada de las cafeterías, el

gracioso que cuenta chistes los viernes en las cenas de matrimonios.

El infierno también se compone de minúsculas cosas que a uno no le gustan: los músicos callejeros que utilizan grandes bafles para pedir limosna tocando un bolero, los intelectuales sesentones que todavía usan pantalones vaqueros muy ceñidos, los besos en la mejilla demasiado húmedos, los huesos de aceitunas sobre el mantel, chuparse la yema del dedo para pasar la hoja del periódico, los que riñen con el camarero, las cubiertas de los libros con títulos dorados en relieve, los calcetines blancos en invierno, el chandal para dar vueltas a la manzana los domingos, los nombres que salen en negrita en cualquier artículo. El infierno de cada día también es eso.

MANUEL VICENT, *EL PAÍS*

· *La desaparición.* En *Si muriera antes de despertar*, el suspense, es decir, el interés que provoca en el lector, proviene de dos asuntos: la desaparición de la niña y el arrepentimiento del narrador ligado a la desaparición. La información que abre la expectativa es: «de pronto, no la volvimos a ver / cuando ya fue tarde, deseé que no lo hubiéramos hecho»; su autor, William Irish, es el iniciador del suspense:

La pequeña que tenía el pupitre delante del mío en el 5.º A se llamaba Millie Adams. No recuerdo mucho acerca de ella, porque yo tenía nueve años en ese entonces; ahora voy a cumplir doce. Lo que recuerdo con toda claridad son aquellas sus golosinas y que, de pronto, no la volvimos a ver. Mis compañeros y yo acostumbrábamos molestarla mucho; más adelante, cuando ya fue tarde, deseé que no lo hubiéramos hecho. No era porque tuviéramos nada en contra ella, sino porque era una chica. Usaba el cabello peinado en trenzas que le colgaban en la espalda; yo me divertía metiéndolas en mi tintero, o si no, pegándoselas con chicles. Purgué más de una penitencia por ese motivo.

Variantes de la negación

· *Lítote*

Se afirma algo negando. Es una forma de atenuación:

- Para atenuar lo que se quiere decir: cuando se intenta no molestar al interlocutor.
- Para defenderse de modo inconsciente, creyendo que se niega lo que en realidad se está afirmando, algo que Freud llamó denegación: *No es que yo no quiera ocuparme de mi madre anciana...*
- Para dar más relieve al contenido: *no está mal* (por *está bien*).

· *Isodinamia*

Asociada a la lítote, es la repetición de una idea mediante la negación de su contrario:

por muertas las dejaron, sabed, que non por vivas.

POEMA DEL MIO CID

· *Preterición.* También asociada a la lítote consiste en declarar que se omite o pasa por alto algo, cuando de hecho se aprovecha la ocasión para llamar la atención sobre ello. Se introduce a menudo mediante expresiones como «por no mencionar» o «sin hablar de».

Es una figura retórica muy usada en política para menospreciar al rival y destacar lo que se niega:

Finalmente arribó a Asia, pero no veo razón para rememorar los festines de día y noche, ni los caballos y obsequios que lo recibieron.

Maldad que callo y de buen grado consiento quede ignorada, para que no se vea que en esta ciudad se cometió tan feroz crimen o que no fue castigado. Tampoco hablaré de la ruina de tu fortuna, de que estás amenazado para los próximos idus.

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

El propósito de Javier Marías: demostrar que hoy en día hay una imposibilidad de saber nada con certeza, ni siquiera los hechos de la propia vida.

Si uno empieza a contar su historia (que cree conocer bien), enseguida se encuentra con zonas de penumbra y de sombra, con cosas que ignora, empezando, por ejemplo, por quiénes fueron sus padres antes de convertirse en sus padres; siguiendo con las causas por las cuales uno hizo tal cosa y no tal otra, se casó con tal persona y no con tal otra, y así hasta el presente. Avanzamos a tientas desde la cuna hasta el ataúd.

Por lo tanto, *Mañana en la batalla piensa en mí*, recurre a un narrador que refiere a partir de una serie de negaciones, que obligan al lector al desciframiento:

Hay un grado de irrealidad en lo que a mí me ha pasado, y además todavía no ha concluido, o quizá debería emplear otro tiempo verbal, el clásico en nuestra lengua cuando contamos, y decir lo que me pasó, aunque no esté concluido. Tal vez ahora, al contarlo, me dé la risa. Pero no lo creo, porque aún no es remoto y mi muerte no habita en el pasado desde hace mucho ni fue poderosa ni una enemiga, y sin duda tampoco puedo decir que fuera una desconocida, aunque supiera poco acerca de ella cuando murió en mis brazos –ahora, sé más en cambio–.

El propósito de Banana Yoshimoto: en *El lago*, recurre a la negación como recurso estilístico esencial con este propósito también esencial: le permite demostrar que no quiere enterarse de nada que le pueda quitar la paz que le da el chico del que se está enamorando, subrayo las negaciones, que contrastan con la frase final del diálogo, en el que admite una plegaria oculta:

–¿Aún piensas tanto en aquel chico? En el bicho raro. El delgado. El inteligente, aquel que iba a la universidad –dijo Sayuri.

–¡Ah, sí! Ya te había hablado de él, ¿verdad? Nakajima. Más que pensar en él, diría que ahora estamos saliendo juntos. Vaya, eso creo.

–¿Y qué demonios estudiaba?

–Por lo visto, está investigando algo sobre los cromosomas, pero la verdad es que no tengo ni idea de qué se trata. Creo que está haciendo la tesis sobre el síndrome de Down inducido por el cromosoma veintiuno, o algo así. No sé. Es complicado. Por más que me lo explique, no acabo de entenderlo. Normalmente escribe en inglés. Así que ni siquiera puedo fisgonear en sus papeles. Vamos, que es algo tan difícil que no hay quien se lo aprenda. Lo único que entiendes es que no entiendes nada de nada.

–Genial. Pero, por muy complicado que sea lo que le interesa, veo que estás durando bastante.

–Pues, sí. Aunque preferiría que se dedicara a la antropología cultural, a la etnología, a la literatura francesa, la verdad.

–Ya. En eso, al menos, cazarías algo.

–Sí. Pero, a veces, quizá sea mejor no enterarse. La verdad es que estoy atravesando una época bastante buena. Hasta ahora, nunca me había sentido tan tranquila –dije–. Todo permanece en calma, tranquilo, pero a la vez hay algo intenso... Es como estar dentro del agua. El mundo se va alejando deprisa, no puedes imaginar que lo que viene vaya a ser más excitante que lo que estás viviendo ahora, pero tampoco se te ocurre que puedas separarte...

–¿Hace cuatro días que salís y ya estás con esas? –rió Sayuri.

–A él no le he preguntado nada, pero sé que hace tiempo le sucedió algo muy grave. Ya sabes, cuando estás con alguien, te das cuenta de si pasa algo. Así que intenté no forzar las cosas y ahora todo permanece muy tranquilo. Pero a veces pienso que quizá tendría que haberle preguntado más sobre lo que le ocurrió.

–¿Por qué? Si estás bien así... Bueno, mientras esa cosa mala no sea algo realmente malo, claro. Un delito, deudas, una bancarrota. De hecho, aun en ese caso, si no supusiera un problema en este momento...

–¡Uff! No creo. Algo así no cuadra con su carácter. Quizás, al fin y al cabo, no sea nada grave. Lo único que me ha dicho es que quería mucho a su madre y que, cuando ella murió, él sufrió muchísimo. Pero a mí me da la sensación de que tiene que haber habido algo más, que eso solo no puede haberle infligido una herida tan grande.

–En ese caso, espero que no le haya dejado ninguna cicatriz.

–Siento que sí la tiene. Lo único que deseo es que no sea tan grave que le impida seguir viviendo. Porque, hasta ahora, ha vivido, ¿no? Si lleva una vida tranquila, sin sobresaltos, quizá todo vaya bien.

En mi voz había oculta una plegaria. «¡Quiero que vivas!»

El propósito de Gabriel Celaya: poner de manifiesto lo negativo para destapar su disconformidad con ciertas actitudes.

Autobiografía

No cojas la cuchara con la mano izquierda.

No pongas los codos en la mesa.

Dobla bien la servilleta.

Eso, para empezar.

Extraiga la raíz cuadrada de tres mil trescientos trece.

¿Dónde está Tanganika? ¿Qué año nació Cervantes?

Le pondré un cero en conducta si habla con su compañero.

Eso, para seguir.

¿Le parece a usted correcto que un ingeniero haga versos?

La cultura es un adorno y el negocio es el negocio.

Si sigues con esa chica te cerraremos las puertas.

Eso, para vivir.

No seas tan loco. Sé educado. Sé correcto.

No bebas. No fumes. No tosas. No respires.

¡Ay, sí, no respires! Dar el no a todos los «no»

y descansar: morir.

El propósito de Julio Ramón Ribeyro: en *Las botellas y los hombres*, mostrar la mentira, en las palabras del padre; el ocultamiento en el silencio de Luciano; la mentira también en la unión de un grupo de personas, a quienes solo une la bebida:

Luciano tomó asiento y por complacer a su padre se sirvió un pisco. Los empleados lo observaban con perplejidad. El prendedor de su corbata, pero sobre todo el rubí de su anular, parecían dejarlos cavilosos. No veían verdaderamente relación entre ese viejo seboso y charlatán y esa especie de mestizo con aires de dandy.

–El chico es ingeniero –mintió el viejo–. Ha estudiado en La Molina. Siempre sacó las mejores notas. Yo también, cuando estaba en la Facultad... ¿te acuerdas Luciano?

Luciano permanecía silencioso y dejaba hablar a su padre. Al acudir a esa cita, su intención primera había sido acosarlo a preguntas, irlo acorralando hasta llegar a esa época de abandono en la cual todos los reproches eran posibles. Pero la presencia de los empleados y esa primera copa de pisco lo habían disuadido. Comenzaba a olvidarse de su ropa, de sus rencores, y a penetrar en ese mundo ficticio que crean los hombres cuando se sientan alrededor de una botella abierta.

El propósito de Roberto Arlt: crear suspense y conducir al lector a desvelar el enigma, en *El crimen casi perfecto*.

El asunto no era fácil. Las primeras pruebas, pruebas mecánicas como las llamaba yo, nos inclinaban a aceptar que la viuda se había quitado la vida por su propia mano, pero la evidencia de que ella estaba distraída leyendo un periódico cuando la sorprendió la muerte transformaba en disparatada la prueba mecánica del suicidio. [...]

Por más que nosotros revisáramos el departamento, no nos fue posible descubrir la caja, el sobre o el frasco que contuvo el tóxico. Aquel indicio resultaba extraordinariamente sugestivo.

El propósito de Kazuo Ishiguro: demostrar a través del mecanismo de la negación que el secreto que más atrae es el que uno esconde de sí mismo.

Cree que, por mucho que intente engañarse, la gente quiere conocer su verdad. «Es como si tuviéramos en el centro de alguna habitación de casa una caja cerrada en la cual no sabemos lo que hay. Pasamos tiempo mirándola, intentando no abrirla, hasta que finalmente levantamos poco a poco la tapa. Al hacerlo, salen los recuerdos más amargos. Hay gente que se pasa mucho tiempo pensando si abrir o no esa caja. Me fascina ese proceso, eso que no podemos contarnos aunque hay una parte nuestra que desea saber, es una parte de nosotros que nos dice que no podemos tener idea de quién somos, de que no tendremos dignidad hasta que no la abramos y miremos dentro. No importa los fracasos que cada uno haya tenido, los secretos contenidos en esa caja pueden ser algo que hiciste en el pasado o algo del presente que no quieres admitir.» Stephens, en *Los restos del día*, sin embargo, se pasa mucho tiempo evitando conocer su propio secreto.

Ejercicios inspiradores

–**Escribir** un relato cuyo final sea:

Pero no me lo dijo.

–**Escribir** un texto de cinco párrafos, en el que cada párrafo empiece por:

nunca.....

no.....

nada.....

nunca.....

nadie.....

13. De la interrogación

En el fondo, la pregunta fundamental de la filosofía (igual que la del psicoanálisis) coincide con la de la novela policíaca: ¿quién es el culpable? Para saberlo (para creer que se sabe) hay que conjeturar que todos los hechos tienen una lógica, la lógica que les ha impuesto el culpable.

UMBERTO ECO

La pregunta es otro mecanismo creativo indispensable, hay que practicar el pensamiento interrogativo y emplear la interrogación como recurso estilístico. Las buenas preguntas proceden de la curiosidad, una virtud necesaria para el escritor: tenemos que preguntarnos a nosotros mismos y al texto que tenemos en proceso.

De hecho, el mundo cambió con Sócrates y los sofistas. El método socrático funciona como práctica y como mecanismo para llegar al fondo del asunto. A sí mismo, Sócrates se llamaba «mosca», el que incordia. Y para incordiar, hacía preguntas.

Dice Salvador Pániker: «Sócrates no busca respuestas a sus preguntas, lo que de verdad le importa es preguntar. Cuando interroga a los poderosos sobre el bien, la justicia y la verdad, se ven obligados a reconocer que no saben de qué se trata y, en consecuencia, a deslegitimizarse». Tal vez por esta razón, plantea Bertoldt Brecht: «He observado, dijo el señor Keuner, que a muchos les hacemos tomar miedo de nuestra enseñanza porque para todo tenemos una respuesta. ¿No podríamos confeccionar... una lista de preguntas que nos parezcan absolutamente insolubles?».

Se pregunta Paul Auster: «¿Cuándo escribo quién gana la batalla, el sufrimiento o el placer? Digamos que los dos. A veces alternativamente [...] Siempre me hago preguntas que me conmueven. ¿Por qué estoy haciendo esto? ¿Por qué alguien gasta su vida haciendo arte?».

Muy útil: ¿para qué puedes usar el recurso de la interrogación?

· *Para profundizar en el tema que te preocupa, en el que quieres indagar o del que necesitas hablar*

La primera interrogación, la más basta, que solemos hacernos es ¿por qué escribo?

La respuesta genera nuevos interrogantes que apuntan a la íntima reflexión o a la búsqueda de las técnicas precisas y al modo singular de hacerlo.

· *Para superar todo tipo de bloqueos creativos*

Cuando piensas que escasean tus ideas, el activador frente a la página en blanco puede ser el método interrogativo, que abarca distintas vertientes.

No quedarte con la primera respuesta, sino insistir, es la clave. Seguir preguntando a cada respuesta.

Así amplías tu campo de información y de elección. Las respuestas abren caminos.

Escribe espontáneamente palabras aisladas entre signos de interrogación: «¿miedo?».

«¿quieres?», «¿tú?», «¿hambre?», y te conducirán a un texto.

Una única pregunta puede desencadenar un texto. Una sola palabra puede ser el desencadenante.

Por ejemplo, un poema como el siguiente, de Urubú, se inicia con la pregunta: «¿Dónde?»:

¿Dónde?

¿Dónde anidan los pájaros muertos?

en la tierra

donde quedaron sus huesitos

amarillando al viento

no nos saben contestar.

¿Dónde fueron los silvos?

sus trinos que el viento llevó

otras gargantas cantaron sus cantos,

gorjearon todo el día,

del amanecer a la caída del sol,

y aun así, por la noche,

esparcidos cual semillas que no mueren,

que nunca consiguieron matar,

se puede oír cómo revientan

en sordo grito

los pájaros muertos.

Se puede oler su perfume a tierra,

a cielo, a nube o llanto.

· *Para abrir una incógnita, planteada por el narrador o por el personaje*

–¿Y qué dijo? –preguntó, mientras tejía, la más madura de las dos niñeras que reposaban sobre un chal en la parte seca de la playa.

JOSÉ DONOSO, *VERANEO*

· *Para inducir a una reflexión*

En este mismo instante

hay un hombre que sufre,

un hombre torturado

tan solo por amar la libertad.

Ignoro dónde vive,

qué lengua habla,

de qué color tiene la piel,

cómo se llama,

pero en este mismo instante,
cuando tus ojos leen
mi pequeño poema,
ese hombre existe, grita,
se puede oír su llanto
de animal acosado,
mientras muerde sus labios
para no denunciar
a los amigos. ¿Oyes?
Un hombre solo
grita maniatado,
existe en algún sitio.
¿He dicho solo?
¿No sientes, como yo,
el dolor de su cuerpo
repetido en el tuyo?
¿No te mana la sangre
bajo los golpes ciegos?
Nadie está solo. Ahora,
en este mismo instante,
también a ti y a mí
nos tienen maniatados.

JOSÉ AGUSTÍN GOYTISOLO, *NADIE ESTÁ SOLO*

· *Para cimentar la historia en la duda constante*

La novela puede plantear preguntas, pero no tiene por qué «dar respuestas» y la verdad «siempre es relativa».

· *Para finalizar un artículo o un ensayo recogiendo las pistas dadas y formulándole la pregunta al lector para provocarlo o alertarlo*

· *Para diseñar la trama*

La trama puede ser el resultado de las respuestas a estas preguntas: ¿quién? o ¿a quién?, ¿qué? ¿dónde?, ¿cuándo?, ¿cómo?

Mary Higgins Clark: «Hay un tabloide famoso en Estados Unidos, *The New York Post*, del que soy fanática. Trae siempre las historias más extrañas y todos los chismes de la farándula, que también me sirven.

»A cada historia le hago tres preguntas o planteos: supongamos que, qué tal si y por qué».

Otra opción es que escribas un relato respondiendo a una serie de preguntas tomadas de algún relato que te atraiga. Lo escribes a medida que lees las preguntas, siempre el mismo relato:

¿Dónde ocurre?

¿A quién le ocurre?

¿Qué hace?

¿Cómo es?

¿Qué detalle lleva? (objeto-adorno que lo/la caracteriza)

¿Qué expresa él/ella de modo falso, aparente, ante otro u otros personajes?

Pero ¿qué siente realmente y con qué gesto lo sugiere?

Este es un fragmento de los *Textos costeros*, de García Márquez, construido siguiendo las preguntas anteriores:

En el lado opuesto al mío viene viajando la negra, reluciente y magnífica como un santo de brea. Desde hace mucho rato está contemplando el paisaje con una lejanía interior orillada casi con la tristeza. Es una mujer que toma en serio esta necesidad de viajar. Algunos, impacientes, tratan de buscar en el sueño un refugio para su desgana. Pero la negra viaja con todo el cuerpo, con la boca redonda y maciza, llena de una madurez frutal; con los ojos centellantes, con su total organismo de negra convencida. Trae dos argollas a manera de aretes. Dos argollas falsas y poderosas que bien podrían ser las que llevaron sus bisabuelos en la nariz. Y en su cabeza, como una bandera sin norte, se agita un pañuelo grande, amarillo y rojo, apretado de barcos en derrota. Ella, por ahora, parece olvidada de la pañoleta que flota sacudida por el viento reverso. Pero los viajeros sentimos que hay algo de naufragio en el descuido de la negra.

Pocas cosas tienen tanta belleza plástica como una negra engréida. Esta parece saberlo y —aparentemente— desprecia al compañero de asiento que aspira su vecindad como un perfume amargo, inalcanzable. Ella, sin embargo, está sonreída por dentro. La malicia le muerde los labios, toda la piel, y juega con su brazo reluciente para mostrar el espectáculo grande y macizo del reloj de pulsera.

El mecanismo de la pregunta

Aparentemente, el mecanismo de la pregunta es simple, presenta tres posibilidades básicas:

1) La posibilidad de la respuesta inmediata y única.

Este es el típico mecanismo de causa-efecto: para cada causa hay un efecto y aquí se cierra el circuito; la repetición del mismo efecto para la misma causa cercena la creatividad, evita las respuestas obvias, las preconcebidas.

La pregunta: ¿Dónde habitan los pájaros?

La respuesta obvia: En los nidos.

La respuesta preconcebida o ya utilizada en la literatura, en este caso en los cuentos infantiles: En el bosque.

La respuesta novedosa, para un cuento infantil: «En una caravana».

2) Para una pregunta puede haber más de una respuesta.

La pregunta: ¿Hacia dónde van los trenes?

Respuesta 1: Hacia el cielo.

Respuesta 2: Están detenidos.

Respuesta 3: Al pueblo de mis abuelos.

3) Una pregunta puede generar nuevas preguntas.

Practica esta variante conscientemente y apunta todas.

La pregunta: ¿Quién soy?

Nuevas preguntas en lugar de respuesta:

–¿Acaso soy alguien?

–¿Cómo me verán los otros?

–¿A quiénes me refiero cuando digo «los otros»?

–¿Por qué raramente me miro al espejo?

–¿Seré protagonista o personaje secundario?

4) Abierta por un indicio sonoro:

Estaba en la cama cuando oí la verja. Escuché con atención. No oí nada más. Pero oí eso. Traté de despertar a Cliff.

RAYMOND CARVER, *VEÍA HASTA LAS COSAS MÁS MINÚSCULAS*

La interrogación matriz

«¿Qué pasaría si...?»

De hecho, esta pregunta es básica en la producción de un cuento o una novela, en el inicio y al avanzar, porque abre un abanico de posibilidades con respecto a cada momento del relato.

Es la interrogación que propone Lichtenberg, quien enuncia la siguiente hipótesis: «Si los perros, las avispas y los avispones estuvieran dotados de razón humana, quizá podrían apoderarse del mundo».

Por lo tanto, aplicando el método de las hipótesis reales o imaginarias, podemos producir una narración insistiendo con la matriz y recurriendo a ella cuantas veces deseemos:

Todos han estado alguna vez próximos a perder la cabeza; pero no es a ese estado de enajenación momentánea al que yo aludo, sino al hecho insólito de que a uno le desapareciese la cabeza de sobre los hombros.

He hecho esa pregunta a varios amigos míos de café y de academia [...].

Un amigo rubio me ha contestado: «Si yo perdiese la cabeza dejaría de comprarme fijador para el pelo, me ahorraría definitivamente el sombrero y no tendría necesidad de guardar tantas señas de gentes que no me importan».

Un amigo moreno me ha contestado: «Si yo perdiese la cabeza sería feliz al no tener que afeitarme. ¡Dejar de dar ese tironcito de la nariz para apurar bien las cúspides del bigote!... Además, ya no tendría que leer novelas de aventuras para dormirme, y no tendría que variar la graduación de los cristales de mis lentes».

Es importante que el inicio de un relato suscite una serie de interrogantes al lector.

Un inicio: *El hombre del abrigo negro espía a la joven de los zapatos de tacón.*

Los interrogantes que abre: ¿quién es él? ¿Quién es ella? ¿Por qué la espía? ¿Qué pasará? ¿Ella se enterará? ¿Existe algún peligro?

El hilo interrogativo

Podemos trazar un diagrama previo constituido por un hilo interrogativo y una serie de combinaciones en torno a él.

El diagrama previo podría ser este:

1. Afirmación.
2. Interrogación existencial.
3. Afirmación de algo comprobado.
4. Solicitud de información.
5. Solicitud de información más general.
6. Afirmación e insinuación de rebeldía.
7. Interrogación que indica tensión.
8. Afirmación.
9. Interrogación directa.
10. Invocación.
11. Interrogación existencial.
12. Afirmación.

Esta serie pertenece a *Si hubieras hablado, Desdémona*, donde Christine Brückner da voz a la Virgen María que se dirige a Dios Padre, por quien se ha sentido manipulada y se queja de haber sido relegada a una mera función religiosa por más trascendental que haya sido, donde su amor de madre y el derecho a la educación de su hijo han sido desplazados por una misión «superior»:

1. Las constelaciones pasan sobre mi cabeza.
2. ¿De dónde vienen? ¿Adónde van?
3. Aquellos sabios que vinieron de Oriente para adorar al niño dijeron que habían visto tu estrella.
4. ¿Cuál estrella? ¿Es que no son tuyas las demás estrellas?
5. ¿No hay cielo en todas partes? ¿En todas partes donde hay tierra?
6. Nos llaman «discípulos del Señor», pero este nombre puede ser también un insulto [...].
7. ¿Qué hemos de hacer?

8. Nos persiguen con sus insultos [...]. Ellos son los que están más cerca de ti.
9. ¿Es así?
10. ¡Padre celestial! Estoy gritando, el eco de mis preguntas vuelve a mí, como si tú no me oyeras.
11. ¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos? ¿De ti hacia ti?
12. Es bueno ser un niño y es bueno ser viejo.

El hilo interrogativo podría estar constituido por los puntos 2, 7, 9, y 11:

Las constelaciones pasan sobre mi cabeza. *¿De dónde vienen? ¿Adónde van?*

Aquellos sabios que vinieron de Oriente para adorar al niño dijeron que habían visto tu estrella. ¿Cuál estrella? ¿Es que no son tuyas todas las demás estrellas? ¿No hay cielo en todas partes? ¿En todas partes donde hay tierra?

Nos llaman «discípulos del Señor», pero este nombre puede ser también un insulto [...].

¿Qué hemos de hacer? Nos persiguen con sus insultos [...].

Ellos son los que están más cerca de ti. *¿Es así?* ¡Padre celestial! Estoy gritando, el eco de mis preguntas vuelve a mí, como si tú no me oyeras. *¿De dónde venimos? ¿Adónde vamos? ¿De ti hacia ti?*

Es bueno ser un niño y es bueno ser viejo.

Finalmente el hilo interrogativo podría incluirse en el texto para mantener la atención del lector y actuar como hilo conductor de tensión, que abriría expectativas.

Variantes de la interrogación

· *Interrogación retórica*

Se trata de una interrogación que no precisa o de la que no se espera una respuesta, porque la pregunta ya contiene implícitamente su contestación. Es una pregunta aparente que a menudo expresa los afectos del autor. Por ejemplo:

¿Qué se hicieron las damas? ¿Será verdad que cuando toca el sueño
sus tocados e vestidos, con sus dedos de rosa nuestros ojos,
sus olores? de la cárcel que habita huye el espíritu
¿Qué se hicieron las llamas en su vuelo presuroso?

GUSTAVO ADOLFO BÉCQUER

¿Subir? Se estremecía
su energía ignorante.
¿Sería ir hacia arriba
«subir»? ¿E ir hacia dónde
sería «descender»?

PEDRO SALINAS, «¡QUÉ GRAN VÍSPERA DEL MUNDO!»

· *La conjetura*

Es un buen ejercicio para la imaginación y para darle un matiz emocional a la narración. Frente a una situación, lanza conjeturas.

Por ejemplo, si un tren aminora la marcha y la vegetación que lo circunda es tupida, las conjeturas podrían ser:

1. Una plaga de insectos dificulta la visión del maquinista.
2. Unos bandidos que aguardaban entre la maleza amenazan al convoy.
3. La maleza es cada vez más compacta y empieza a «tragarse» al tren.
4. El maquinista desea que los viajeros disfruten del paisaje.
5. El maquinista se está quedando dormido.
6. El revisor se enamoró de una pasajera y quiere detener el tiempo.

Cada conjetura puede dar lugar a un tipo de narración:

- 1/ ciencia ficción
- 2/ narración de aventuras
- 3/ narración fantástica
- 4/ narración realista-bucólica
- 5/ narración onírica
- 6/ narración romántica
- 7/ narración intimista
- 8/ narración de suspense

En el siguiente poema, de verso libre, «Canción de amor», de Joseph Brodsky, la conjetura se utiliza a partir de la idea «qué pasaría si» y se resuelve en el último verso:

Si te estuvieras ahogando, acudiría al rescate,
te envolvería en mi manta y serviría té caliente.
Si fuera un comisario, te arrestaría
y te mantendría en una celda bajo siete llaves.
Si tú fueras un ave, batiría un récord
y escucharía toda la noche tu trinar de tono agudo.
Si fuera un sargento, serías mi recluta,
y, muchacho, te aseguro que amarías el ejercicio.
Si tú fueras china, aprendería la lengua,
quemaría mucho incienso, usaría vestiduras raras.
Si tú fueras espejo, me abalanzaría al baño de damas,
te daría mi lápiz labial rojo y te empolvaría la nariz.
Si tú amaras los volcanes, yo sería lava,
incansablemente erupcionando de mi oculta fuente.

Y si tú fueras mi esposa, sería tu amante,
porque la Iglesia se opone tenazmente al divorcio.

· *Dubitación*

Este es otro mecanismo atractivo para el lector, un acicate acerca de cómo lo resolvería él. Le ofrece la posibilidad de indagar en cuál podría ser la respuesta. En este poema, Pedro Salinas manifiesta sus dudas acerca de su relación con la amada, y las expresa a través de dos preguntas alternativas:

Di, ¿podré yo vivir
en esos otros climas
o futuros, o luces
que estás elaborando,
como su zumo el fruto
para mañana tuyo?
¿O seré solo algo
que nació para un día
tuyo (mi día eterno)...?

En el siguiente relato, «El pan ajeno», de Varlam Tíjonovich Shalámov, mira la minuciosidad con que están captadas las dudas y vacilaciones del protagonista, y, al fin, la satisfacción moral por el triunfo del respeto y la amistad por encima del hambre y la necesidad más acuciantes:

Aquel era un pan ajeno, el pan de mi compañero. Este confiaba solo en mí. Al compañero lo pasaron a trabajar al turno de día y el pan se quedó conmigo en un pequeño cofre ruso de madera. Ahora ya no se hacen cofres así, en cambio en los años veinte las muchachas presumían con ellos, con aquellos maletines deportivos, de piel de «cocodrilo» artificial. En el cofre guardaba el pan, una ración de pan. Si sacudía la caja, el pan se removía en el interior. El baulillo se encontraba bajo mi cabeza. No pude dormir mucho. El hombre hambriento duerme mal. Pero yo no dormía justamente porque tenía el pan en mi cabeza, un pan ajeno, el pan de mi compañero.

Me senté sobre la litera... Tuve la impresión de que todos me miraban, que todos sabían lo que me proponía hacer. Pero el encargado de día se afanaba junto a la ventana poniendo un parche sobre algo. Otro hombre, de cuyo apellido no me acordaba y que trabajaba como yo en el turno de noche, en aquel momento se acostaba en una litera que no era la suya, en el centro del barracón, con los pies dirigidos hacia la cálida estufa de hierro. Aquel calor no llegaba hasta mí. El hombre se acostaba de espaldas, cara arriba. Me acerqué a él, tenía los ojos cerrados. Miré hacia las literas superiores; allí en un rincón del barracón, alguien dormía o permanecía acostado cubierto por un montón de harapos. Me acosté de nuevo en mi lugar con la firme decisión de dormirme.

Conté hasta mil y me levanté de nuevo. Abrí el baúl y extraje el pan. Era una ración, una barra de trescientos gramos, fría como un pedazo de madera. Me lo acerqué en secreto a la nariz y mi olfato percibió casi imperceptible olor a pan. Di vuelta a la caja y dejé caer sobre mi palma unas cuantas migas. Lamí la mano con la lengua, y la boca se me llenó al instante de saliva, las migas se fundieron. Dejé de dudar. Pellizqué tres trocitos de pan, pequeños como la uña del meñique, coloqué el pan en el baúl y me acosté. Deshacía y chupaba aquellas migas de pan.

Y me dormí, orgulloso de no haberle robado el pan a mi compañero.

A través del absurdo se vislumbra la duda con mayor claridad. Por ejemplo, en *El extranjero*, de Camus:

Hoy ha muerto mamá. O quizá ayer. No lo sé. Recibí un telegrama del asilo: «Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias». Pero no quiere decir nada. Quizá haya sido ayer.

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

El propósito de David Lagmanovich: resolver el final con una pregunta.

La hormiga escritora

Si una hormiga resultara escritora, ¿qué podría escribir sino minificción?

El propósito de Álvaro Yunke: revelar una razón mediante una pregunta al interlocutor.

La ciencia

—Yo ladro como vos y, sin embargo, el hombre a mí me persigue.

Y el perro contesta al lobo.

—Pero ¿olvidas que yo, además de ladrar, sé lamer la mano?

El propósito de Rabindranath T. Tagore: en «El héroe», mostrar el deseo mediante el mecanismo de la conjetura:

Madre, figúrate que vamos de viaje, que atravesamos un país extraño y peligroso.

Yo monto un caballo rubio al lado de tu palanquín.

El sol se pone; anochece. El desierto de Joradoghí, gris y desolado, se extiende ante nosotros.

El miedo se apodera de ti y piensas: «¿Dónde estamos?».

Pero yo te digo: «No temas, madre».

La tierra está erizada de cardos y la cruza un estrecho sendero.

Todos los rebaños han vuelto ya a los establos de los pueblos y en la vasta extensión no se ve ningún ser viviente.

La oscuridad crece, el campo y el cielo se borran y ya no podemos distinguir nuestro camino.

De pronto, me llamas y me dices al oído: «¿Qué es aquella luz, allí, junto a la orilla?». Se oye entonces un terrible alarido y las sombras se acercan corriendo hacia nosotros.

Tú te acurrucas en tu palanquín e invocas a los dioses.

Los portadores, temblando de espanto, se esconden en las zarzas.

Pero yo te grito: «¡No tengas miedo, madre, que yo estoy aquí!». Armados con largos bastones, los cabellos al viento, los bandidos se acercan.

Yo les advierto: «¡Deténganse, malvados! ¡Un paso más y son muertos!».

Sus alaridos arrecian y se lanzan sobre nosotros.

Tú coges mis manos y me dices: «¡Hijo mío, te lo suplico, escapa de ellos!».

Y yo contesto: «Madre, vas a ver lo que hago».

Entonces espoleo a mi caballo y lo lanzo al galope. Mi espada y mi escudo entrechocan ruidosamente.

La lucha es tan terrible, madre, que morirías de terror si pudieras verla desde tu palanquín.

Muchos huyen, muchos más son despedazados.

Tú, inmóvil y sola, piensas sin duda: «Mi hijo habrá muerto ya».

Pero yo llego, bañado en sangre, y te digo: «Madre, la lucha ha terminado».

Tú descienes del palanquín, me besas, y estrechándome contra tu corazón me dices: «¿Qué habría sido de mí si mi hijo no me hubiera escoltado?».

Cada día suceden mil cosas inútiles. ¿Por qué no ha de ser posible que ocurra una aventura semejante? Sería como un cuento de los libros.

Mi hermano diría: «¿Es posible? ¡Siempre lo tuve por tan poca cosa!».

Y la gente del pueblo proclamaría: «¡Qué suerte la de la madre al tener a su hijo a su lado!».

El propósito de Sandor Márai: en *Divorcio en Buda*, las preguntas que se formula cada tanto le permiten al protagonista el autoconocimiento y el contacto con las evocaciones que constituyen el hilo conductor de la trama. La primera pregunta que inicia la serie en las primeras páginas determina ese hilo conductor: ¿qué había sido para él Anna Franzeka? ¿Había significado para él algo más que una mera relación social, una relación superficial como cualquier otra?

Hay que esperar a las últimas páginas para encontrar cierta respuesta.

La pregunta siguiente es acerca de la vida: ¿acaso la vida es insoportable?

Y las siguientes giran en torno a su profesión de juez: ¿sentían lo mismo los otros miembros del órgano judicial, esa grandiosa maquinaria que nadie era capaz de mejorar y dentro de la cual los seres humanos eran componentes insignificantes pero sensibles? ¿Pensaba siempre en ello, cada vez que dictaba una sentencia?

Y así sucesivamente, se enlazan los temas sostenidos por las preguntas, y con las últimas nos ofrece la dramática respuesta.

Ejercicios inspiradores

–**Hacerte preguntas.** Vivimos percibiendo sensaciones acerca de las cosas y de los seres. En un mismo ámbito y frente al mismo panorama, cada persona experimenta un sentimiento distinto.

Preguntarte qué sientes frente a determinados objetos te puede proporcionar un nuevo sistema de trabajo.

Un ámbito: estoy en un estudio. El suelo es brillante. Las paredes están pintadas de blanco. Las sillas y el sillón giratorio son de plástico negro. El sillón está hundido en su asiento. Un único cuadro cuelga en una pared lateral, muestra la torre Eiffel dibujada en color gris.

Los posibles sentimientos frente a ese ámbito:

A: alegría ante el contraste del blanco y el negro.

B: malestar ante el sillón y las sillas por ser de plástico.

C: angustia entre tanto blanco, negro y gris.

B: cariño por el sillón giratorio desgastado.

A: repugnancia por el mismo sillón.

Pregúntate por un elemento que frecuentas, y que estaba incorporado en lo cotidiano; registrar qué sientes frente a él es un buen ejercicio.

¿Qué representa el protagonista para ti? ¿Quién es en tu vida? Un compañero, un alter ego, un ser inalcanzable al que tratas de alcanzar.

¿Por qué la necesidad de contarlo en primera o en tercera persona? Contarlo en primera es casi vivirlo. Pero resulta que lo vives en su piel, no en la tuya. Si le colocas alguna reacción tuya, que a él o a ella no le corresponde, te estarías engañando y el lector te delataría.

Contarlo en tercera es contemplarlo, seguirlo paso a paso. ¿Qué sientes frente a él? ¿Qué te provoca su actuación? No te puede dejar indiferente.

Cada personaje hace una vida. ¿Te has preguntado qué vida ha hecho tu personaje hasta el inicio de la novela? En ese inicio, ¿en qué momento de su vida está?

–**Árbol de ideas.** Dibuja un árbol de gérmenes de ideas haciéndote preguntas y haciéndoselas, a continuación, a cada respuesta.

–**Confecciona cuestionarios.** Cuando ya perfilar el eje de la idea, puedes elaborar cuestionarios en torno al mismo. Si es ambiguo, te permitirá reunir material; si ya tienes bastante material, lo puedes dirigir a la búsqueda de ramificaciones o a precisar la información.

Para una idea ambigua: «El dolor».

El cuestionario posible:

- ¿El dolor en el hombre o también en los animales?
- ¿Como oposición al placer?
- ¿El tratamiento del dolor?
- ¿Cuáles son los efectos de los opiáceos en el caso de los dolores agudos?
- ¿Existe el riesgo de dependencia?
- ¿La opinión de los médicos?
- ¿El dolor físico o el psíquico?
- ¿Los remedios?
- ¿Hay una relación entre el dolor y la religión?
- ¿Lo soportan de distinto modo los distintos sexos?
- ¿Qué es el masoquismo?

Para una idea específica: «Las mujeres viven más que los hombres».

El cuestionario posible:

–¿Ocurre lo mismo con los animales machos y hembras?

–¿Cómo es el período vital de las mujeres?

–¿Y el de los hombres?

–¿Era igual en el siglo pasado?

–¿Qué opiniones citaremos?

–¿En qué condiciones viven más las mujeres?

–¿Cuánto tiempo más?

–¿Los datos son iguales en todos los países del mundo?

–**Escena.** Crea una escena que sucede en un aeropuerto, respondiendo a estas preguntas:

1. ¿Quién es el personaje?

2. ¿Qué le pasa?

3. ¿Cómo es el aeropuerto?

4. ¿Hacia dónde se dirige?

5. ¿Por qué se ha retrasado el vuelo?

6. ¿Qué pasará si no llega a tiempo al lugar a donde había planeado ir?

7. ¿Cuáles son sus pensamientos?

8. ¿A quién llama por el móvil?

9. ¿Se queda a esperar el avión o hace otra cosa?

10. ¿Cuáles son sus sentimientos?

Escribe el final.

–**Personaje.** Crea un personaje respondiendo a estas preguntas:

¿De dónde vienes?

¿Qué más quieres?

¿Adónde vas?

¿Qué me quieres regalar?

¿Quién eres?

A continuación, intercala otros recursos de estilo y encadena todo el material buscando el significado que le quieras dar.

14. Del extrañamiento

Puro extrañamiento. Todo lo que es visible se relaciona con lo invisible, lo audible con lo inaudible, lo sensible con lo insensible, y quizá lo pensable con lo impensable.

FRIEDRICH VON HARDENBERG NOVALIS

El extrañamiento y el asombro son buenas plataformas de lanzamiento para la creatividad. Asombrarnos es una actitud productiva a la hora de escribir. Nos condiciona a mirar lo habitual como si nunca lo hubiéramos visto, a rescatar el mundo cotidiano que, por conocido, no percibimos, a extrañarnos ante lo conocido.

Al mismo tiempo, nos permite aprovechar el material desconocido, aquel que consideramos raro o anormal y que es muy normal para quienes practican hábitos diferentes a los nuestros. Asombro es también sorpresa, turbación, fascinación y espanto, sensaciones ideales para conseguir determinadas atmósferas.

En esta dirección, ten muy en cuenta lo que dice José Saramago: «Si la imposibilidad no existiera, a lo mejor yo no sería novelista, porque vamos a ver en mis otras novelas, ¿no parece absurdo que exista la Caverna de Platón debajo de un centro comercial? ¿No es imposible que un hombre que anda buscando a una mujer que no conoce, que no sabe quién es, y que no conocerá nunca porque ella se ha muerto y al final ese hombre destruirá el certificado de defunción de esa mujer para que de alguna forma ella siga viva? ¿Acaso no es imposible que todo el mundo se quede ciego a la vez o que Ricardo Reis, que no es más que un heterónimo de Pessoa, embarque y venga de Río de Janeiro para encontrarse con alguien que está muerto? En mis novelas, las imposibilidades se acumulan. Detrás de todo arte, bien sea pintura o escritura, está la virtud de hacer real lo imposible y ello será real mientras dure el pacto que el autor propone al lector».

Muy útil: ¿para qué puedes usar el recurso del extrañamiento?

· *Para activar la imaginación*

Lo habitual y conocido es más coercitivo que lo inhabitual y desconocido, desde el punto de vista de la creatividad. Freud distingue dos disposiciones anímicas: la familiaridad y la extrañeza. La primera es la familiaridad e implica el sentido, es decir, que el individuo habita un mundo permeable al significado, donde todo es transparente y comprensible. Pero, en ciertos momentos, esa misma familiaridad se resquebraja, el sentido se escapa y el mundo es ininteligible. Esa es la segunda actitud, el extrañamiento. Heidegger afirma que el extrañamiento conduce a la libertad de espíritu.

· *Para reforzar diversas formas de humor y de ironía*

Mediante el extrañamiento de lo cotidiano a través del empleo de la fantasía, el absurdo y los juegos con el lenguaje o un tono lúdico.

· *Para liberar la percepción*

La mayoría de los escritores se refieren al valor de la percepción como hecho diferenciador y no automático. Lev Tolstói en su diario dice: «Así la vida desaparece transformándose en nada. La automatización devora los objetos, los hábitos, los muebles y el miedo a la guerra. Para dar sensación de vida, para sentir los objetos, existe eso que se llama arte. La finalidad del arte es dar sensación del objeto como visión y no como reconocimiento. Los procedimientos del arte son el de la singularización de los objetos, el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar las dificultades y la duración de la percepción. El arte de la percepción es, en arte, un fin en sí y debe ser prolongado. El arte es un medio de experimentar el devenir del objeto. Lo que ya está realizado no interesa para el arte».

Julio Cortázar dice: «Los objetos percibidos comienzan a serlo por un reconocimiento. El objeto se encuentra delante nuestro, nosotros lo sabemos pero ya no lo vemos. Por ese motivo no podemos decir nada de él. El arte, la liberación del objeto del automatismo perceptivo, se logra por diferentes medios». Dice que hay que liberarse del «cangrejo de lo idéntico» y que solo el ejercicio de la desadaptación nos llevará a constatar que lo obvio no existe.

Con una actitud mental flexible, puedes enfocar desde el asombro todo lo que nos ocurre cada día, lo que vivimos sin prestar atención. Puedes redefinir palabras conocidas, enfocarlas desde ámbitos novedosos y emplear los resultados en un texto.

Ejemplo:

–Excelente. ¿Y su estado mayor?

–Se puso de manifiesto que también ellos estaban infectados. Varios tomaban narcóticos. Los demás se mostraron incoherentes. Parloteaban respecto a «proezas múltiples», hablaban de una «escala de consecuciones», decían que los nativos habían alcanzado «casi todos los pedaños, no solo los superiores», y cosas por el estilo, y me presentaron una lista de cosas que, afirmaron, los nativos poseían y nosotros no.

Maivail pareció interesado.

–¿Posee la lista?

–Era un pedazo de papel. Pensé que usted querría verlo. Lo guardé.

Maivail lo cogió y lo repasó.

–Hum... «Humor.» «Química.» «Ficción.» «Sentido del olfato.» –Levantó la vista–. ¿Qué son estas cosas?

–Por si acaso podían servir para algo, interrogué al personal con más atención. Sus respuestas fueron completamente heréticas. Para impedir que la infección se extendiera a mi propio personal, gasifiqué inmediatamente a tales individuos.

–Muy bien hecho. Pero... meditemos sobre la primera palabra. «Humor.» ¿Qué es?

–Es una palabras local, señor. Hemos intentado traducirla, pero resulta imposible. No poseemos una palabra correspondiente. Según el personal, es un sentido peculiar que provoca la risa de los nativos...

–¿Qué?

–¿Señor?

–¿La risa? ¿Qué significa esto?

–Es una contracción espasmódica del diafragma, acompañada de un enrojecimiento de la faz y ruidos ahogados.

–Entiendo –dijo Maivail–. Veamos, Lassig. Por favor, no emplee palabras locales para definir otra. Resulta muy difícil

de entender.

CHRISTOPHER ANVIL, *LA MESETA*

· *Para crear un espacio irreal*

—Ahora van a cambiar las cosas —exclamó el viejo, y empezó a llamar a la cama retrato.

—Tengo sueño, me voy al retrato —dijo. Y por las mañanas se quedaba a veces largo tiempo en el retrato, pensando cómo llamar a la silla, y la llamó despertador.

Se levantó, se vistió, se sentó en el despertador y apoyó los brazos en la mesa. Pero la mesa ya no se llamaba mesa, ahora se llamaba alfombra. Así pues, por la mañana el viejo abandonó el retrato, se vistió, se sentó en el despertador, frente a la alfombra, y empezó a pensar en los nuevos nombres de las cosas.

A la cama la llamó retrato. A la mesa la llamó alfombra. A la silla la llamó despertador. Al periódico lo llamó cama. Al espejo lo llamó silla. Al despertador lo llamó álbum de fotografías. Al armario lo llamó periódico. A la alfombra la llamó armario. Al retrato lo llamó mesa y al álbum de fotografías lo llamó espejo.

Así pues, por la mañana el viejo se quedó echado durante largo tiempo en el retrato, a las nueve sonó el álbum de fotografías, el viejo se levantó y se puso encima del armario para que no se le helaran los pies, luego sacó la ropa del periódico, se vistió, miró, en la silla de la pared, se sentó luego en el despertador frente a la alfombra y hojeó el espejo hasta encontrar la mesa de su madre.

G. A. LICHTENBERG, *AFORISMOS*

· *Para practicar la exploración a fondo y descubrir sus potencialidades*

Explorar la observación de un objeto y analizarlo en sus más mínimos detalles puede ser producto del asombro que sentimos frente a él, pero además nos puede permitir explorar una situación hasta sus mínimas consecuencias y producir un relato:

En la mesa de luz estaba la botánica de Hugo, y asomaba el canuto de la pluma de pavo real. Como él me la dejaba mirar, la saqué con cuidado y me puse al lado de la lámpara para verla bien. Yo creo que no había ninguna pluma más linda que esta. Parecía las manchas que se hacen en el agua de los charcos, pero no se podía comparar, era mucho más linda, de un verde brillante como esos bichos que viven en los damascos y tienen dos antenas largas con una bolita peluda en cada punta. En medio de la parte más ancha y más verde, se abrió un ojo azul y violeta, todo salpicado de oro, algo que no se ha visto nunca. Yo de golpe me daba cuenta por qué se llamaba pavo real, y cuanto más la miraba, más pensaba cosas raras, como en las novelas, y al fin la tuve que dejar, porque se la hubiera robado a Hugo y eso no podía ser.

JULIO CORTÁZAR, *CEREMONIAS*

· *Para contar los hechos desde otra visión*

Retomar elementos o hábitos pertenecientes a otras culturas puede ser una manera de «extrañarnos» y motivarnos para contar las cosas desde otra visión. Lo extraño para unos es lo normal para otros. Así lo refiere Jonathan Sleighton en la siguiente anécdota:

Una medianoche de un frío tranquilo mes de noviembre de 1995, un turista sueco recorría las calles de la ciudad de México. De pronto, sintió una extraña sensación que le erizó los cabellos y sintió un hálito helado que le traspasaba literalmente el cuerpo, recorriéndole la espina dorsal y saliéndole por el pecho, con un desagradable escalofrío. Pero esta desagradable sensación se quedó en nada cuando, un segundo más tarde, escuchó delante de él los espantosos gritos de una mujer que plañía:

—¡Ay, ay, ay mis hijos!

Y tras los gritos escuchó un terrible llanto que le dejó paralizado. El sueco creía que nunca podría volver a estar tan asustado, pero unos segundos después vio la figura fantasmal de la mujer que gritaba entre llantos, «ay, ay, ay, ay mis

hijos!», que se le acercaba lastimosamente como buscando ayuda, auxilio, consuelo [...].

Al contar su espantosa experiencia al encargado del hotel, un mexicano común y corriente, el sueco quedó sorprendido [...].

El encargado le contó la historia de «la llorona» [...].

Para el mexicano, el sueco, que no creía en fantasmas, se había topado con uno. Y el mexicano, que vivía el sentimiento mágico de su pueblo, sintió cierta frustración y envidia de la experiencia del sueco.

· *Para crear suspense*

El asombro puede provocar miedo:

Judy retiró de la cuerda las últimas piezas de ropa blanca, ya secas, y las dejó caer en una cesta de mimbre que tenía a sus pies.

Al agacharse para coger el cesto quedaba de cara a Post Road, calle a la que pertenecía la casa. En este momento observó que había un coche gris junto a la acera y que su conductor la miraba fijamente.

Se volvió enseguida, recogió el cesto casi lleno y se fue rápidamente hacia la puerta de la cocina, experimentando una cierta sensación de inquietud ante la insistente mirada del hombre. Quienquiera que fuese, no le faltaba precisamente audacia [...].

Judy se encontraba ya junto a la mesilla del teléfono. Sus manos, tras la espalda, tocaban el disco de marcar [...].

–Yo haré a tu hijo –gritó el hombre– lo mismo que tú le hiciste al mío [...].

–Judy, querida, ¿me oyes? Me han dicho que te han dado una inyección, pero ¿no me puedes explicar lo que ha pasado? [...].

–Me ha tomado por otra... Charcutería de la Tercera Avenida... Completamente loco... Botones de plata [...].

Era de noche cuando llegó al Motel de la Nube Rosa, un sitio selecto, con salones, piscina y demás [...].

Su corazón latió más fuerte cuando observó a un hombre, el más próximo a la ventana, que estaba charlando con una muchacha rubia.

El hombre llevaba una americana azul marino, con botones de plata llamativos, y vestía pantalón gris. El resto de su persona correspondía a la descripción que Judy le había hecho. Todo en él era de lo más corriente [...].

Cuando iba a abrir la puerta del coche, Brad se puso junto a él. La expresión del rostro de Brad debió aterrorizarle. Al observar el cuchillo en la mano de Brad intentó huir. Brad le cerró el paso. Cuando intentó dar la vuelta, escapando de Brad, este le hizo la zancadilla. El hombre se cayó cuan largo era.

DUANE DECKER, *CUATRO POSIBILIDADES CONTRA UNA*

Variantes del extrañamiento

· *Equívoco*

Es un juego de voces basado en el doble significado de un término.

Con la ambigüedad podemos crear textos de humor.

–Basados en el mensaje.

En las *Escenas Matritenses* de Ramón de Mesonero Romanos, dos personajes se fijan en los letreros de las calles:

Aquí se sacan muelas a gusto de los parroquianos.

Se guisa de comer por un tanto diario todos los días.

Aquí se venden hábitos para difuntos completos.

Zapatos para hombres rusos, hechos en Madrid.

Aquí se venden sombreros para niños de paja.

En el mensaje, «hábitos para difuntos completos», no sabemos si completos se refiere a hábitos o a difuntos. Lo mismo ocurre con «zapatos para hombres rusos», ¿son rusos los zapatos o los hombres? En «sombreros para niños de paja», está claro, porque sabemos que no existen los niños de paja.

—Basados en la comunicación.

Sra. Martin: Puedo comprar un cuchillo de bolsillo para mi hermano, pero ustedes no pueden comprar Irlanda para su abuelo.

Sr. Smith: Se camina con los pies, pero se calienta mediante la electricidad o el carbón.

Sr. Martin: El que compra hoy un buey tendrá mañana un huevo.

Sra. Smith: En la vida hay que mirar por la ventana.

Sra. Martin: Se puede sentar en la silla, mientras que la silla no puede hacerlo.

Sr. Smith: Siempre hay que pensar en todo.

Sr. Martin: El techo está arriba y el piso está abajo...

Sra. Smith: Cuando digo que sí es una manera de hablar.

Sra. Martin: A cada uno su destino.

Sr. Smith: Tomen un círculo, acarícielo, y se hará un círculo vicioso.

Sra. Smith: El maestro de escuela enseña a leer a los niños, pero la gata amamanta a sus crías cuando son pequeñas.

Sra. Martin: En tanto que la vaca nos da sus rabos.

Sr. Smith: Cuando estoy en el campo me agradan la soledad y la calma.

Sr. Martin: Todavía no es usted bastante viejo para eso.

Sra. Smith: Benjamín Franklin tenía razón: usted es menos tranquilo que él.

Sra. Martin: ¿Cuáles son los siete días de la semana?

Sr. Smith: Monday, Tuesday, Wednesday, Thursday, Friday, Saturday, Sunday.

Sr. Martin: Edward es empleado de oficina, su hermana Nancy, mecanógrafa, y su hermano William, ayudante de tienda.

Sra. Smith: ¡Qué familia divertida!

EUGÈNE IONESCO, *LA CANTANTE CALVA*

• Desmesura

Desmesurado puede parecerse aquello que no podemos abarcar. Es un efecto realista cuando corresponde a una imagen posible en la realidad, a la idea que nos domina si no podemos abarcar una cosa.

El siguiente texto incluye una visión realista desmesurada porque corresponde a la de un niño frente a un mayor:

Volvió a sorber la moquita y quedó en silencio. El Mochuelo se repitió: «Algo muy grande en la vida Danielín», y movió convulsivamente la cabeza. No acertaba a comprender cómo podría llegar a ser algo muy grande en la vida. Y se esforzaba, tesonudamente, en comprenderlo. Para él, algo muy grande era Paco, el herrero, con su tórax inabarcable, sus espaldas macizas y un pelo hispido y rojo; con su aspecto salvaje y duro de dios primitivo.

MIGUEL DELIBES, *EL CAMINO*

Partir de un elemento insignificante nos puede servir para jugar con la desmesura: hacerlo crecer y producir, a partir de él, una historia completa.

El pedo histórico

Y he aquí, ¡oh dolor!, que en ese preciso momento, al joven, que tenía atiborrado el vientre de viandas pesadas y bebidas fuertes, se le escapó un pedo ruidoso, de lo más ruidoso, estruendoso y prolongado. ¡Alá ahuyente al Malo!

Al oír aquel fragor, cada una de las azafatas volviose a la que tenía a su lado y se puso a hablarle en voz alta, haciendo como que no oyera nada; y también la novia, en vez de echarse a reír o burlarse, púsose a sacudir sus pulseras, para apagar con su tintineo el tronido de aquel pedo.

Pero Abu-l-Hosein sintió tal vergüenza por lo sucedido que, pretextando una necesidad urgente, se salió de la alcoba precipitadamente y bajó al patio de la casa y ensilló una yegua y montó en ella, y dejando en aquel punto y hora casa, boda y novia, huyó de allí al galope, llorando amargamente, en medio de la tinieblas de la noche, y salió de la ciudad y atravesó los campos y cruzó yermos poblados, hasta llegar finalmente a Lahech, en la orilla del mar, y allí vio un navío que se disponía a zarpar con rumbo al Hindustán, y en él embarcó y surcó el mar hasta abordar a la ciudad de Kalicut, en la costa de Malabar [...].

Y vivió Abu-l-Hosein en aquel país diez años, honrado y respetado y gozando de paz y de felicidad. Y cada vez que acudía a su memoria el recuerdo de aquel maldito cuesco, ahuyentábalo al punto de su imaginación, como se ahuyenta un mal olor [...].

Pero al cabo de aquellos diez años, entrole a Abu-l-Hosein la nostalgia de su país [...]. Se escapó de allí y regresó [...].

Y por espacio de siete noches y siete días, escuchó atentamente lo que la gente decía. Pero al cabo de ese tiempo, al pasar por delante de la puerta de una casa, vio allí a una vieja, sentada en el poyo y ocupada en espulgarle los piojos a una chiquilla como de diez años. Y la niña en aquel momento le estaba diciendo a la vieja:

–Quisiera, madre, saber la edad que tengo [...].

–¡Mira, hija mía, tú viniste al mundo el mismo año y la misma noche en que a Abu-l-Hosein se le escapó aquel pedo tan sonado!

Y no bien el desdichado Abu-l-Hosein oyó las palabras de la vieja, volvió sobre sus pasos y empezó a desandar lo andado, corriendo con unos pasos más ligeros que el viento.

Las mil y una noches

· *Hipérbole*

Produce la exageración desproporcionada de los hechos, las situaciones, las características, las actitudes de una historia.

¿Para qué puedes usar el recurso de la hipérbole?

· *Para enfatizar o ridiculizar.* Una de las claves principales de la literatura fantástica es lo desmedido, como lo demuestra buena parte de la obra de Gabriel García Márquez.

En *El otoño del patriarca*, el dictador es caricaturizado, deformado:

· Los siete mil hijos sietemesinos.

- Su indefinida edad: entre 107 y 232 años.
- La mala virtud de Leticia: marchitaba todo lo que tocaba.
- El robo del mar.

En *Cien años de Soledad*, utiliza de modo abundante la exageración:

Cuando su padre le comunicó su alarma por haber olvidado hasta los hechos más impresionantes de su niñez, Aureliano le explicó su método, y José Arcadio Buendía lo puso en práctica en toda la casa y más tarde lo impuso a todo el pueblo. Con un hisopo entintado marcó cada cosa con su nombre: mesa, silla, reloj, pared, cama, cacerola. Fue al corral y marcó los animales y las plantas: vaca, chivo, puerco, gallina, yuca, malanga, guineo. Poco a poco, estudiando las infinitas posibilidades del olvido, se dio cuenta de que podía llegar un día en que se reconocieran las cosas por sus inscripciones, pero no se recordara su utilidad.

En «El ahogado más hermoso del mundo», también recurre a la hipérbole:

Los primeros niños que vieron el promontorio oscuro y sigiloso que se acercaba por el mar se hicieron la ilusión de que era un barco enemigo. Después vieron que no llevaba banderas ni arboladura, y pensaron que fuera una ballena. Pero cuando quedó varado en la playa le quitaron los matorrales de sargazos, los filamentos de medusas y los restos de cardúmenes y naufragios que llevaba encima, y solo entonces descubrieron que era un ahogado.

· *Para potenciar el clima de terror.* En «El almohadón de plumas», a Horacio Quiroga, las metáforas, las metonimias y especialmente las hipérbolas le ayudan a reforzar el terror:

«Su luna de miel fue un largo escalofrío»: metáfora.

«La blancura del patio silencioso»: metonimia.

«En ese extraño nido de amor»: metáfora.

«Rígido cielo de amor»: metonimia.

«Los pasos hallaban eco en toda la casa»: hipérbole.

«Como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia»: prosopopeya.

«Afirmaba aquella sensación de despacible frío»: prosopopeya.

«Redoblando el llanto a la menor tentativa de caricia»: hipérbole.

«Con incansable obstinación»: hipérbole.

Personificación

Consiste en atribuir cualidades humanas a seres inanimados o a conceptos abstractos. Todo elemento que no sea humano o animal provoca extrañeza al ser personificado.

· Los objetos. Como juego humorístico y metafórico.

Ejemplo:

En el vinagre está todo el mal humor del vino.

Al limpiar con el pañuelo las gafas parece que sus cristales hubiesen llorado ante el espectáculo de la vida.

Si su armario está abierto toda la casa bosteza.

Al cepillarnos, el cepillo nos dice algo en voz baja.

RAMÓN GÓMEZ DE LA SERNA, *GREGUERÍAS*

· Como un personaje:

Al sentarse en el puf, Piotr Ivánovich recordó que cuando Iván Ilich arregló aquel recibidor le preguntó cuál era su parecer acerca de esa misma cretona color rosa con hojas verdes. La viuda pasó junto a la mesa y se sentó en el diván (el recibidor se hallaba repleto de muebles y otros objetos). el encaje de la negra mantilla se le prendió en la talla de la mesa. Piotr Ivánovich se levantó ligeramente para desprenderla y el puf, libre de su peso, empezó a oscilar y a dar pequeños golpes. La viuda desenganchó la puntilla por sí misma y Piotr Ivánovich volvió a sentarse aplastando al puf que se le había sublevado. Pero la viuda no había desprendido bien la mantilla y el caballero se levantó de nuevo, con lo cual el puf volvió a soliviantarse e incluso dio un chasquido. Cuando todo ello hubo terminado, la dama sacó un pañuelo limpio de batista y se puso a llorar. A Piotr Ivánovich el episodio con la mantilla y la lucha con el puf le había hecho el efecto de un jarro de agua fría y el hombre permanecía sentado, frunciendo el ceño.

LEV TOLSTÓI, *LA MUERTE DE IVÁN ILLICH*

Los elementos abstractos: filosóficos, religiosos, matemáticos, etcétera:

I

Hubo una vez en el espacio una línea horizontal infinita. Por ella se paseaba una circunferencia de derecha a izquierda. Parecía como que cada punto de la circunferencia fuera coincidiendo con cada punto de la línea horizontal. La circunferencia caminaba tranquila, lentamente e indiferente. Pero no siempre caminaba. De pronto se paraba: pasaban unos instantes. Después giraba lentamente sobre uno de sus puntos. Tan pronto la veía de frente como de perfil. Pero todo esto no era brusco, sus movimientos eran reposados. Cuando quedaba de perfil se detenía otros instantes y yo no veía más que una perpendicular. Después comenzaba a ver dos líneas curvas convexas juntas en los extremos y cada vez las líneas eran más curvas hasta que llegaban a ser la circunferencia de frente. Y así, en este ritmo, se pasaba la joven circunferencia.

II

Pero una vez la circunferencia violentó su ritmo. Se detuvo más tiempo que de costumbre: quedó parada con el perfil hacia mí y el frente hacia la línea infinita. Parecía observar en el sentido opuesto de su camino. Pasó mucho tiempo sin ver nada a lo largo de la línea infinita. Pero la intuición de la circunferencia no erró: de pronto, con otro ritmo violento, de andar brusco, de lados grandes, se acercaba un vigoroso triángulo. La circunferencia giró sobre uno de sus puntos y los demás volvieron a coincidir con los de la horizontal en el mismo sentido de antes.

III

Pero el ritmo de la circunferencia fue distinto al de antes: no era indiferente ni tan lento. Poco a poco iba tomando la forma de una elipse y su ritmo era de una gracia ondulada. Tan pronto era suavemente más alta o suavemente más baja. El vigoroso triángulo se precipitaba regularmente violento. Pero su velocidad no prometía alcanzar a la elipse. Sin embargo la elipse se detuvo un poco hasta que el precipitado triángulo estuvo cerca. Esa misma corta distancia los separó mucho tiempo y nada había cambiado hasta que el triángulo consideró muy bruscos sus pasos: prefirió la compensación de que fueran más numerosos y más cortos y se volvió un moderado pentágono.

IV

Ahora, hecho un pentágono era más refinado, menos brusco, pero no más veloz, ni menos torturado de problemas. Su marcha era regular a pesar de la contradicción de sus deseos: ser desigual, desproporcionados sus pasos, arrítmicos. Y pensó y pensó durante mucho tiempo sin dejar de marchar tras la suave serenidad de la elipse. La elipse no se cambió más, además era sin problemas, espontáneamente regular y continuada. Y todo esto parecía excitar más al pentágono que de pronto resolvió el último problema volviéndose un alegre cuadrilátero.

V

Pero una vez, la elipse rompió la inercia de su ritmo. Hasta en este trance fue serena. A pesar de la velocidad y de la brusca

detención hizo que sus curvas suavizaran esta última determinación. El cuadrilátero no fue tan dueño de sí mismo. No pudo romper tan pronto la inercia. Al llegar junto a la elipse pareció como que se produjo un eclipse fugaz, y el cuadrilátero se adelantó. Recién después de haber dejado a la elipse muy atrás, pudo detenerse. Pero entonces la elipse reanudó su ritmo con la misma facilidad que lo dejó, se produjo un nuevo eclipse y el cuadrilátero quedó tras ella a la misma distancia de antes.

VI

La elipse volvió a detenerse. El cuadrilátero volvió a llegar hasta la elipse. El eclipse volvió a ocurrir. Pero fue el último: fue el eclipse eterno. La elipse quedó encerrada entre el cuadrilátero en un vértigo de velocidad. Fueron muy armoniosas las curvas de elipse entre los ángulos del cuadrilátero y así pasaron todo el tiempo de sus vidas jóvenes. Cuando fueron viejos no se les importó más de la forma y la elipse se volvió una circunferencia encerrada en un triángulo. Marcharon cada vez más lentamente hasta que se detuvieron. Cuando murieron el triángulo desunió sus lados tendiendo a formar una línea horizontal. La circunferencia se abrió, quedó hecha una línea superpuesta a la que les sirvió de camino. Y así, lentamente, se llenó el espacio de muchas líneas horizontales infinitas.

FELISBERTO HERNÁNDEZ, *CUENTOS*

· *Apóstrofe*

Consiste en dirigirse a una persona, animal o cosa personificados.

El poeta se dirige al Nilo en este soneto de Francisco de Quevedo:

Dichoso tú, que naces sin testigo
y de progenitores ignorados,
¡oh Nilo!, y nube y río, al campo y prados,
ya fertilizadas troncos y ya trigo.
El humor que, sediento y enemigo,
bebe el rabioso Can a lo sagrados
ríos, le añade prodigios a tus vados,
siendo Aquario el león para contigo.
No de otra suerte, Lisis, acontece
a las undosas urnas de mis ojos,
cuyo ignorado origen se enmudece.
Pues cuando el Sirio de tus lazos rojos
arde en bochornos de oro fresco, crece
más su raudal, tu hielo y mis enojos.

PEDRO SALINAS, *MUERTE DEL SUEÑO*

· *Hipotiposis*

Consiste en la representación concreta de un concepto abstracto o de una idea a través de imágenes plásticas, vívidas.

Miguel de Unamuno ve su angustia interior, su duda constante como un buitres en su Rosario de sonetos líricos, apoyándose en la mitología:

Este buitres voraz de ceño torvo

que me devora las entrañas fiero
y es mi único constante compañero
labra mis penas con su pico corvo.

Garcilaso recurre a una hipotiposis en los versos iniciales del soneto VI:

Por ásperos caminos he llegado
a parte que de miedo no me muero:
y si a mudarme o dar un paso pruebo,
allí por los cabellos soy tornado.

Al respecto, Herrera señala: «Hipotiposis del miedo, o ilustración o demostración, o (si agrada más) descripción, cuando lo que se trata se representa con palabras de modo que parece que se ve con los ojos».

· *Dilogía*

Uso de un término en dos de sus acepciones dentro de un mismo enunciado.

Cruzados hacen cruzados,
escudos pintan escudos.

GÓNGORA, «DINEROS SON CALIDAD»

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

El propósito de Lewis Carroll: alcanzar su creencia acerca de que «la vida, contemplada objetivamente y sin ilusión, es una historia sin sentido contada por un matemático idiota. Violar la lógica es poseerla».

Así, liga lo real y previsible con lo irreal e imprevisible.

En *La caza del Snark*, un poema épico que narra los avatares de una expedición marítima que tiene como objetivo cazar al Snark, un animal mitológico, emplea el juego de la reducción al absurdo. Por ejemplo:

Tiene el hábito de levantarse tarde [...], a menudo se desayuna para el té de las cinco y come al día siguiente.

En *Alicia en el país de las maravillas*:

–¡Vale! –dijo el Gato, y esta vez se desvaneció muy paulatinamente, empezando por la punta de la cola y terminando por la sonrisa, que permaneció flotando en el aire un rato después de haber desaparecido todo el resto.

«¡Bueno! Muchas veces he visto a un gato sin sonrisa –pensó Alicia–, pero ¡una sonrisa sin gato...! ¡Esto es lo más raro que he visto en toda mi vida!»

–Ya he cortado varios trozos, pero ¡todos se vuelven a unir otra vez!

–Es que no sabes cómo hacerlo con pasteles del espejo –observó el unicornio.

–Reparte los trozos primero y córtalos después.

El paso de un ámbito a otro.

En *Alicia en el país de las maravillas*, señala claramente el paso del ámbito real al

imprevisible. La protagonista descubre una lógica distinta a la normal: comer o beber le acorta o le alarga el tamaño. En esta frontera se sitúa el relato maravilloso moderno:

Alicia sentía que se estaba durmiendo del todo y estaba justo empezando a soñar que se paseaba con Dina de la mano [...], cuando de golpe y porrazo cayó con gran estrépito sobre un montón de palos y hojas secas; la caída había terminado.

El propósito de Julio Cortázar: instaurar bajo una nueva óptica lo que ya está exento de sorpresas.

Para ello, inventa los «manuales de instrucciones», y así ofrece: «Instrucciones para llorar», «Instrucciones-ejemplos sobre la forma de tener miedo»; o crea la serie de «Ocupaciones raras», en la que, por ejemplo, una familia cumple con la tarea de participar de un velorio ajeno.

El propósito de Lev Tolstói: describir actos conocidos a través de la visión de un personaje alejado de los acontecimientos. Es decir, el relato desautomatizado visto como algo que se ve por primera vez, por ejemplo, a través de los ojos de un campesino.

Así lo hace en las batallas de *Guerra y paz* y en toda su obra, e incluso llegó a los límites de describir actos rituales con palabras de todos los días, con lo cual provocó el horror de la clase a la que pertenecía.

El propósito de Haruki Murakami: fundir lo onírico con la realidad, y atrapar al lector, para el que dice que solo le da pistas para que construya su historia.

En buena parte de su narrativa, Haruki Murakami rescata lo extraño, lo irracional, lo improbable y lo inserta en el mundo real. Ante situaciones insólitas, sus personajes se muestran, a menudo, perplejos; como si experimentaran la sensación de vivir un sueño. Mientras que el argumento de *Kafka en la orilla* es extraño, la estructura es rigurosa. En capítulos alternados, la novela cuenta dos historias que nunca se cruzan, pero que se comunican. Los capítulos impares, de Kafka Tamura, un adolescente que, el día de su decimoquinto cumpleaños, se fuga de su casa acompañado por la voz de Cuervo, una especie de alter ego. Los capítulos pares, se centran en Satoru Nakata, un sesentón que habla con los gatos. Pero todo es metafórico, nada ocurre en la realidad. Nakata es un viejo que se ha quedado de algún modo estancado en una vida infantil, y la señorita Saeki tiene la curiosa costumbre de aparecerse, con el cuerpo de su adolescencia, en la habitación donde duerme Kafka y dice: «El hecho de escribir ha sido importante. Aunque lo que haya escrito, como resultado, no tenga ningún sentido».

Al día siguiente, cuando en aquella zona del barrio de Nakano llovieron sardinas y jureles, el joven policía se quedó blanco como el papel. Sin previo aviso, las nubes descargaron unos dos mil peces. La mayoría morían aplastados al dar contra el suelo, pero algunos sobrevivían y se deslizaban dando coletazos por las calles de la zona comercial. Los peces, frescos y oliendo a mar, topaban ruidosamente contra coches, personas, edificios y tejados, pero no parecía que cayeran desde una altura considerable, así que nadie resultó herido. Fue más la sorpresa que otra cosa. En vez de piedra o granizo cayeron peces, en un espectáculo verdaderamente apocalíptico.

La policía investigó el caso, pero no se encontró una explicación plausible al fenómeno: ninguna lonja ni barco había

denunciado la desaparición de tal cantidad de sardinas y jureles; en aquel momento no había aviones ni helicópteros sobrevolando el barrio; tampoco había constancia de que se hubiera producido un tornado y finalmente se descartó la posibilidad de que se tratara de una broma, considerando que resultaba demasiado complicada. Siguiendo las indicaciones de la policía, el centro de salud del barrio de Nakano recogió una muestra de peces y los analizó, pero no encontró nada extraño. Eran sardinas y jureles normales, frescos y buenos. Sin embargo, temiendo que los peces pudieran contener alguna sustancia peligrosa, un furgón de la policía patrulló por el barrio aconsejando a los vecinos que no se los comieran.

Construye una trama de investigación llevada a cabo por elementos fantásticos y sobrenaturales.

Ejercicios inspiradores

–**Escena.** Continúa con otra escena absurda instalada en el futuro la escena siguiente:

Las ciudades serán ricas en cultura: arte, música, libros... Y todas las razas contribuirán, cada una según sus posibilidades, a esa cultura. Seremos más inteligentes, más felices y más poderosos de lo que nadie ha sido jamás. Y muy pronto... –el muchacho dudó un momento, como si temiera cometer un desliz–. Muy pronto mandaremos al espacio nuestras naves cohete. Llegaremos a Marte, a Venus y a Júpiter. Iremos hasta los límites de nuestro sistema solar para ver cómo son Urano y Plutón. Y a lo mejor desde allí, es posible, seguiremos adelante y visitaremos las estrellas... Mañana será el comienzo de todo esto. Y nada más, por ahora. Adiós. Buenas noches.

MARGARET ST. CLAIR, *EL MUCHACHO QUE PREDECÍA*

LOS TERREMOTOS

–**Episodios.** Desintegra la historia del siguiente texto en fragmentos y desarrolla un episodio a partir de cada fragmento:

Conteniendo su nerviosismo y malestar, Thorne contó que había vuelto de la ciudad a eso de las nueve, y en medio de un camino lateral, encontró el cuerpo de un hombre. Thorne recordaba que le había extrañado el estado del muerto ya que, aunque había llovido mucho, algunas partes del cadáver aparecían totalmente carbonizadas. El científico también había encontrado un objeto, mas no pudiendo establecer ninguna conexión entre aquella cosa y el suceso, se reservó, prudentemente, su descubrimiento. Se dijo que al sheriff no le interesaría, pero, pese a todo, deseaba que el bulto del objeto no se notara demasiado en su bolsillo.

JULIAN MAY, *EL MERODEADOR DE LAS DUNAS*

15. De la enumeración

Enumerar es un recurso que hay que tener muy en cuenta, facilita aspectos emocionales, prácticos, creativos. Y si bien persigo a los talleristas hasta que internalizan la idea de que tramar no es enumerar las informaciones que se les van ocurriendo: pasó esto / pasó esto otro / etcétera, sino: pasó esto, en consecuencia pasó esto otro, o sea, que deben conectarlas entre sí, es un recurso muy valioso si se usa con el propósito acertado.

Es una figura de acumulación que como tal busca la adición de elementos complementarios a las ideas expuestas.

Muy útil: ¿para qué puedes usar el recurso de la enumeración?

· *Para superar el bloqueo y abrir caminos*

Cuenta Ray Bradbury que muchos de sus cuentos magistrales han sido producto de las listas que confeccionaba de la siguiente manera: «Empecé a hacer listas de títulos, a escribir largas listas con sustantivos. Eran provocaciones, en última instancia, que hicieron aflorar mi mejor material. Yo avanzaba a tientas hacia algo sincero escondido bajo el escotillón de mi cráneo.

»Las listas decían: EL LAGO. LA NOCHE. LOS GRILLOS. EL BARRANCO. EL DESVÁN. EL SÓTANO. EL ESCOTILLÓN. EL BEBÉ. LA MULTITUD. EL TREN NOCTURNO. LA SIRENA. LA GUADAÑA. LA FERIA. EL CARRUSEL. EL ENANO. EL LABERINTO DE ESPEJOS. EL ESQUELETO.

»En esa lista, en las palabras que simplemente había arrojado al papel confiando en que el inconsciente alimentara a los pájaros, empecé a distinguir una pauta.

»Echando a la lista una mirada, descubrí que mis viejos amores y miedos tenían que ver con circos y ferias. Recordé, luego olvidé, y luego volví a recordar, cómo me había aterrorizado la primera vez que mi madre me había llevado al tiiovivo. Con el organillo gritando y el mundo dando vueltas y los saltos de los terribles caballos, yo añadí mis chillidos al bochinche. No volví a acercarme al tiiovivo durante años. Cuando décadas más tarde lo hice, me precipité directamente en *La feria de las tinieblas*.

»Pero mucho antes de eso seguí haciendo listas. El prado. El arcón de juguetes. El monstruo. Tiranosaurio Rex. El reloj del pueblo. El viejo. La vieja. El teléfono. Las aceras. El ataúd. La silla eléctrica. El mago.

»Sobre el margen de estos sustantivos, entré a los tumbos en un cuento de ciencia ficción que no era un cuento de ciencia ficción. Mi título era “C de cohete”. Se publicó con el de “Rey de los Espacios Grises” y contaba la historia de dos chicos, grandes amigos, de los cuales uno era elegido para la Academia Espacial y el otro se quedaba en el pueblo».

· *Para crear un efecto rítmico*

Enumerar una serie de adjetivos produce un efecto rítmico particular cuando varios acaban con la misma terminación, salvo el último: inventada, armada, desanimada, desalmada y muda.

· *Para visualizar el conjunto de tu libro*

Mediante la enumeración que representa el índice o el sumario.

Mediante la escaleta. Para dividir un tema en sus partes, que se expresan mediante una palabra, en una lista, que se ordena según un plan o una jerarquía como la escaleta.

· *Para llevar a cabo una parodia acerca de un asunto*

Así lo hace Juan Sternberg en un cuento breve, «El primer día»:

El primer día, Dios se creó a sí mismo. Ha de haber un comienzo para todo.

Luego creó el vacío. Encontró que le había quedado muy grande, y se sintió impresionado.

El tercer día imaginó las galaxias, los planetas y los soles. No se sintió excesivamente satisfecho, sin saber exactamente por qué.

El cuarto día hizo un poco de jardinería: decoró algunos planetas elegidos con un verdadero sentido artístico, y se sintió feliz al probarse a sí mismo que era un dios con gusto, destilando a través del universo una sutil perfección.

El quinto día, sin embargo, para relajarse de los esfuerzos de la víspera, decidió divertirse un poco: imaginó un mundo que no era más que una flagrante falta de gusto, lo atiborró con horribles colores, y lo pobló de una gran cantidad de repugnantes monstruos. Luego llamó a aquel mundo la Tierra.

Variantes de la enumeración

· *Simple*

Consiste en nombrar una serie de palabras que vayan creando una atmósfera y así el lector puede percibir el matiz descriptivo de un lugar o una persona.

Se trata del desarrollo extenso y minucioso de un tema, idea o argumento.

Es la división de un tema en sus partes, ordenados mediante asíndeton o polisíndeton.

· *Distributiva*

Emite un juicio de valor sobre cada elemento nombrado:

Según eran los agravios que pensaba deshacer, tuerzos que enderezar, sinrazones que enmendar, abusos que mejorar y deudas que satisfacer...

CERVANTES, *QUIJOTE*

· *Caótica*

Parece que los detalles son considerados por separado, inconexos, pero finalmente resultan coherentes en su conjunto:

Perchas, peroles, pícaros, patatas,

aves, lechugas, plásticos, cazuelas,

camisas, pantalones, sacamuelas,

cosas baratas que no son baratas.

Frascati, perejil, ajos, corbatas,

langostinos, zapatos, hongos, telas,

liras que corren y con ellas vuelas,

atas mil veces y mil más desatas.

RAFAEL ALBERTI

Entre otros, Whitman, Pablo Neruda o Borges expresan de forma expresionista e incompleta bien la amplitud del cosmos, bien un desorden o angustia metafísica:

Ante la cal de una pared que nada nos veda imaginar como infinita
un hombre se ha sentado y premedita trazar con rigurosa pincelada
en la blanca pared el mundo entero: puertas, balanzas, tártaros,
jacintos, ángeles, bibliotecas, laberintos, anclas, Uxmal, el infinito, el cero.

JOSÉ LUIS BORGES, *LA SUMA*

Es una sucesión de palabras con la misma función gramatical. Puede ser caótica si no hay relación manifiesta –solo funcional– entre los elementos que la forman.

La tarde, ya en el límite
de dar, de ser,
agota sus reservas:
gozos, colores, triunfos;
me descubre los fondos
de mares y de glorias,
se estira, vibra, tiembla,
no puede más.

PEDRO SALINAS, *AEÁN*

· *Elíptica*

Intenta dirigir la atención sobre los objetos, cargados de valor simbólico, y sobre todo relacionados con un eje común que el lector ha de identificar:

El bastón, las monedas, el llavero,
la dócil cerradura, las tardías
notas que no leerán los pocos días
que me quedan, los naipes y el tablero,
un libro y en sus páginas la ajada
violeta, monumento de una tarde
sin duda inolvidable y ya olvidada,
el rojo espejo occidental en que arde
una ilusoria aurora. ¡Cuántas cosas,
limas, umbrales, atlas, copas, clavos,
nos sirven como tácitos esclavos,
ciegas y extrañamente sigilosas!
Durarán más allá de nuestro olvido;

no sabrán nunca que nos hemos ido.

JORGE LUIS BORGES

· *Correlativa*

Triple correlación trimembre en tres versos:

El puerto, el saco, el fruto, en mar, en guerra,
en campo, al marinero y al soldado
y al labrador anima y quita el sueño...

LOPE DE VEGA, *RIMAS*, LXXVI

· *Recolectiva*

Es un recurso manierista que consiste en reunir para la conclusión en unos pocos versos de la poesía o en una frase de la prosa una serie de elementos diversos que anteriormente se han desarrollado en el poema con más espacio.

Justina

Aquel ruiseñor amante
es quien respuesta me da
enamorando constante
a su consorte, que está
un ramo más adelante.
Calla, ruiseñor, no aquí
imaginar me hagas ya
por las quejas que te oí
como un hombre sentirá
si siente un pájaro así.
Mas no: una vid fue lasciva
que, buscando fugitiva
va el tronco donde se enlace,
siendo el verdor con que abrace
el peso con que derriba.
No así con verdes abrazos
me hagas pensar en quien amas,
vid, que duraré en tus lazos,
si así abrazan unas ramas
como enraman unos brazos.
Y si no es la vid, será
aquel girasol, que está
viendo cara a cara al sol,

tras cuyo hermoso arrebol
siempre moviéndose va.
No sigas, no, tus enojos,
flor, con marchitos despojos,
que pensarán mis congojas:
«si así lloran unas hojas,
¿cómo lloran unos ojos?».
Cesa, amante ruiseñor,
desúnete, vid frondosa,
párate, inconstante flor,
o decid: ¿qué venenosa
fuerza usáis?

CALDERÓN DE LA BARCA, *EL MÁGICO PRODIGIOSO*

· *Catálogo*

¿Qué interés artístico puede tener la simple enumeración de algunas de las infinitas posibilidades de ordenar los libros de una biblioteca...? Al enumerar, Perec supera los límites de la realidad transformándola en algo especial. Demuestra a través de una sucesión de descripciones –articuladas según el arte combinatoria– una apasionante forma de describir el universo partiendo solo de lo hallado en una casa. En la reiteración obsesiva de sus descripciones, enumeraciones y clasificaciones de objetos se puede advertir un fijar la atención minuciosa y escrutadora sin menoscabo del carácter provisorio que bajo su mirada adquiere cualquiera realidad.

Se trata de una lista convenida, el resultado de una pesquisa hecha en función de uno o varios parámetros, de modo que, a lo largo de sus páginas, los personajes cobran consistencia gracias al catálogo que determina sus vidas, situándolos en medio de intrigas melodramáticas, misteriosos vínculos con objetos, un breve museo íntimo que servirá para anclar la existencia de estos personajes al inventario a partir del cual se reconocen y alinean. El catálogo, pues, determina las posibilidades de su historia, y su lugar en la trama.

· *Gradación*

Es la recurrencia a palabras, sintagmas u oraciones que funcionen como sinónimos o como significados relacionables entre sí, dispuestos en escala ascendente o descendente. Cuando es ascendente, suele denominarse clímax; cuando es descendente, anticlímax.

No solo en plata o viola troncada
se vuelva, más tú y ello juntamente
en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

GÓNGORA, «MIENTRAS POR COMPETIR CON TU CABELLO»

¿De qué sirve sembrar locos amores,

si viene un desengaño que se lleva
árboles, ramas, hojas, fruto y flores?

LOPE DE VEGA, «¡CON QUÉ JUSTA RAZÓN A LA ESPERANZA!»

· *Concatenación*

Se crea, en una enumeración, al repetir una palabra de uno de los elementos enumerados en el siguiente y quedar así enlazados unos tras otros. Consiste en empezar una cláusula con la voz o expresión final de la cláusula anterior de forma que se encadenen en serie varias de ellas:

De Cervantes, en *El Quijote*:

Y así como suele decirse el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo, daba el arriero a Sancho, Sancho a la moza, la moza a él, el ventero a la moza y todos menudeaban con tanta prisa que no se daban punto de reposo.

De Tirso de Molina:

No hay criatura sin amor,
ni amor sin celos perfectos,
ni celos libres de engaños,
ni engaños sin fundamento.

De Antonio Machado:

Todo pasa y todo queda,
pero lo nuestro es pasar,
pasar haciendo caminos,
caminos sobre la mar.

De Virgilio, en «Bucólica»:

La leona feroz va tras el lobo, el lobo tras la cabra,
la cabra juguetona busca la retama florida.

De Emilio Prados, en «Para saber lo que he sido»:

¿Es un descanso el olvido?
¿Es olvido caminar?
¿Es caminar empezar
a olvidarse del olvido?

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

El propósito de Jorge Luis Borges: ironizar acerca de la existencia humana.

La historia minuciosa del porvenir, las autobiografías de los arcángeles, el catálogo fiel de la Biblioteca, miles y miles de catálogos falsos, la demostración de la falacia de esos catálogos, el evangelio gnóstico de Basílides, la relación verídica de tu muerte, la versión de cada libro a todas las lenguas...

Los animales se clasifican en a) pertenecientes al emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas.

El propósito de Julio Cortázar: usa la enumeración para sorprender con un final lógico, pero inesperado:

Las líneas de la mano

De una carta tirada de una mesa sale una línea que corre por la plancha de pino y baja por una pata. Basta mirar bien para descubrir que la línea continúa por el piso del parqué, remonta el muro, entra en una lámina que reproduce un cuadro de Boucher, dibuja la espalda de una mujer reclinada en un diván, y por fin escapa de la habitación por el techo y desciende en la cadena del pararrayos hasta la calle. Ahí es difícil seguirla a causa del tránsito pero con atención se la verá subir por la rueda del autobús estacionado en la esquina que lleva al puerto. Allí baja por la media de nilón cristal de la pasajera más rubia, entra en el territorio hostil de las aduanas, rampa y repta y ziguea hasta el muelle mayor, y allí (pero es difícil verla, solo las ratas la siguen para trepar a bordo) sube al barco de turbinas sonoras, corre por las planchas de la cubierta de primera clase, salva con dificultad la escotilla mayor, y en una cabina donde un hombre triste bebe coñac y escucha la sirena de partida, remonta por la costura del pantalón, por el chaleco de punto, se desliza hasta el codo, y con un último esfuerzo se guarece en la palma de la mano derecha, que en ese instante empieza a cerrarse sobre la culata de una pistola.

El propósito de Lorrie Moore: emplea la estructura enumerativa de un libro de autoayuda para hacer una crítica a las relaciones existentes en la sociedad. En varios cuentos de *Autoayuda*, Lorrie Moore emplea el tono de advertencia e ironía, y para ello recurre a las listas: enumera lo que podría ocurrirle a la protagonista en cada situación, y le recomienda posibles reacciones que puede escoger para salir del embrollo.

En «Cómo ser la otra mujer», la primera frase anticipa:

Os conoceréis con gabardinas caras de color beis, una noche espesa como el caldo.

Más adelante, la acción avanza, descubre el retrato de la otra y la voz narrativa le propone otra serie de variantes a modo de lista con un remate sutil como colofón de su descubrimiento:

Cuando abre por fin la puerta del apartamento, te hace pasar a un cuarto de estar en forma de ele, repleto de plantas y carteles con marco dorado que anuncian exposiciones a las que hace ya seis años que es demasiado tarde ir. La cocina está a un lado: pequeña, digital, austera, con un pequeño ejército de utensilios cromados que cuelgan de la pared beligerantes y limpios como espadas. Da vueltas por allí, nerviosa como un perro que olisquea la casa. Asómate al dormitorio: en el centro, como una flor gigante, hay una cama tamaño reina con una colcha holandesa de Pensilvania. En una mesilla de noche hay un marco con peana con una foto de una mujer vestida de esquiadora. Te asusta.

Cuando vuelves al cuarto de estar, te lo encuentras preparando unos combinados con whisky escocés.

—Ya estamos aquí —repites, con una sonrisa forzada y una agitación extraña en el tórax.

Enciende uno de sus cigarrillos.

—¿Te guardo el abrigo?

Muéstrate rara y difícil. Di:

—El beis me gusta. Creo que es práctico.

—¿Qué te pasa? —pregunta cuando te da la copa.

Intenta decidir qué debe hacer:

1. Abrirte de un tirón la gabardina, enviando los botones al otro lado de la habitación como torpedos, para que caigan en la esparraguera con una serie de golpecitos.

2. Ir al baño y hacer gárgaras con agua caliente del grifo.

3. Bajar a la calle y parar un taxi para que te lleve a casa.

Te pone la boca en el cuello. Rodéalo tímidamente con los brazos. Susúrrale al oído.

–Mm... hay una mujer, otra mujer en tu cuarto.

Ejercicios inspiradores

–**Descripción.** Observa el entorno en el que te encuentras y confecciona una lista de aspectos peculiares (por ejemplo, cómo entra la luz por la ventana), a continuación inclúyelos a tu manera en un relato.

–**Comparación.** Compara partes de la vida de un personaje con partes de la vida de otros y confecciona una lista de aspectos peculiares; a continuación inclúyelos a tu manera en un relato.

–**Metonimia.** Vincula su reacción, a raíz de algo que dice o hace o recuerda tu protagonista, con otras reacciones anteriores y confecciona una lista de aspectos peculiares; a continuación inclúyelos a tu manera en un relato.

–**Digresión.** Intercala en las partes del relato que te parezca más adecuado una serie de digresiones que habrás enlistado previamente. No confundas desviar (hacia otro campo distinto) con derivar ideas subsidiarias.

16. De los juegos creativos

Mientras que el pensamiento lógico, que es hipotético y deductivo, nos permite abordar lo obvio que plantea muchas limitaciones cuando se trata de buscar soluciones a problemas nuevos que requieren nuevos enfoques, los juegos que fomentan el pensamiento creativo te conducen a emplear soluciones novedosas en las que necesitas utilizar tu ingenio.

La premisa es que, si somos capaces de pensar lateralmente, transitando por caminos poco frecuentados, podremos enfrentar el problema desde una perspectiva absolutamente distinta.

Para ello, buena parte depende de tu actitud. Entre el espacio del sueño y el de la realidad existe un espacio intermedio al que se ha denominado vigilia. El psiquiatra D. W. Winnicott lo llama espacio transicional. Podemos, pues, buscarle un término poético o científico, pero en definitiva estamos hablando de algo tan sencillo como la traslación a ese mundo propio e inventado que todos hemos vivido intensamente en los juegos de niño. La escritura no es más que juego, pero un juego que hay que tomarse tan en serio como hacen los niños. Decía Nietzsche: «La madurez significa haber recuperado aquella seriedad que de niños teníamos al jugar».

Los juegos creativos parten de las operaciones básicas empleadas para modificar un texto según la retórica clásica:

adiectio (añadir elementos),

retractio (eliminar, sustraer elementos),

inmutatio (sustituir unos elementos por otros) y

transmutatio (cambiar el orden de elementos dados).

Estas operaciones fundamentan uno de los principios fundamentales de la creatividad –la manipulación–, en el cual se basa una de las herramientas más conocidas, la llamada *scamper*, una lista de comprobación de preguntas para estimular las ideas, técnica sugerida por Osborn y más tarde dispuesta mnemotécnicamente por Eberle:

S = ¿sustituir?

C = ¿combinar?

A = ¿adaptar?

M = ¿modificar, magnificar?

P = ¿proporcionar otros usos?

E = ¿eliminar o reducir al mínimo?

R = ¿reordenar, invertir?

Los últimos investigadores toman los juegos de lenguaje teniendo en cuenta los mecanismos que los generan y los efectos producidos y a partir de estos supuestos establecen las siguientes

categorías:

1) Juegos basados en la organización de la sustancia verbal: estribillos, canciones, retahílas y otras producciones asemánticas.

2) Juegos basados en la redistribución de las unidades gráficas y fónicas del lenguaje, como el anagrama, la contrapeterie (lapsus burlesco de contraposición de letras), las palabras en cruz y otros juegos de letras.

3) Juegos basados en la interpretación subversiva del código: grafía caprichosa, creación de términos imaginarios, definiciones aberrantes, confusión de términos, desintegración del léxico.

4) Juegos basados en la analogía, reagrupando todas las formas de equívocos habituales bajo la etiqueta de calambur y juegos de palabras.

5) Juegos relacionados con el enigma (adivinanza, charada, jeroglífico, crucigrama) que, sacando provecho a las fuentes del equívoco, ilustran sobre la confrontación de dos asuntos antagónicos.

6) Juegos basados en la intertextualidad, es decir, en la utilización de un mismo material verbal por locutores diferentes, que puede tomar formas tan variadas como la alusión cómplice, la parodia, la ironía, el centón.

7) Juegos basados en la aplicación perversa de las reglas, que conducen a una destrucción sistemática de lo que se ha convenido en llamar «el buen sentido» en contraposición al significado figurado.

· *Oulipo*

El Oulipo fue una reacción contra los excesos del surrealismo, afirma Marcel Benabou. Y añade: «El mismo Perec, hablando de sí mismo, distinguía cuatro tendencias en su obra: autobiográfica, sociológica, lúdica (la de las imposiciones formales) y la de novela pura. Lo singular de Perec es que en todas ellas reflejaba una atención especial sobre la cuestión de la forma, de la escritura. Siempre dejó su propia marca: una extremada transparencia adquirida a base de un esfuerzo enorme sobre la forma misma. La obra es siempre también el contenido, aunque no fue alguien que tuviera un mensaje que decir y le buscara un armazón, sino alguien que concibió lo que quería decir consciente de la manera en que lo hacía. En su caso, forma y contenido no son sino elementos de una misma preocupación, la de escribir».

La vida, instrucciones de uso se puede leer como cualquier otra historia. Pero también se puede intentar ver el andamiaje técnico que hay detrás. Por ejemplo, el inmueble en el que se desarrolla la acción es un tablero de 10x10. A cada casilla le corresponde un cuarto y un capítulo, y se pasa de uno a otro utilizando el movimiento del caballo en ajedrez. Además, hay otro aspecto más profundo que tiene que ver con las palabras, como la inclusión de los nombres de los escritores del Oulipo.

Cuando uno mismo se impone las reglas es cuando se puede ser verdaderamente libre. Por un lado, la analítica buscaba constricciones literarias en el pasado, en los precursores del Oulipo, a los que llamamos «plagiarios por anticipación». Y, por otro lado, estaba la sintética, es decir, investigar nuevas constricciones.

Una de las primeras fue utilizar conceptos matemáticos y ver su utilidad en literatura. En esto Queneau se había anticipado con su utilización de la combinatoria en su obra *Cent mille milliards de poèmes*. En la palabra «potencial» se encuentra el sentido de exploración.

· *Homomorfismo*

Se sustituyen las palabras que constituyen un párrafo de sentido lógico por otras que lo doten de otro sentido. En esta sustitución, se conservan fielmente las funciones gramaticales: sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios, y los conectivos: preposiciones y artículos. De esta manera, las funciones gramaticales son solo momentáneos sitios de hospedaje para las palabras.

Si tomamos una noticia que informe sobre un suceso cotidiano y reemplazamos las palabras que la componen, la convertimos en noticia imaginaria.

· *Tautograma*

Es un texto donde todas las palabras comienzan con la misma letra.

Fútbol

Fenomenal fanaticada furibunda, farfulla fastidiando futbolistas flojos, fósiles fornidos, formación flácida.

Fanáticos febriles, fisingando finalización fatal, favorecen fracturas femorales, fulminan faringes, fomentan fechorías flagrantes: ¡franquear filas fogosos, fraguar final favorable!

Fulleros fetichistas fotogénicos, finalizarán fraude futbolístico, fanfarroneando falaz folklor fantasmagórico.

· *Anagrama*

Consiste en redistribuir las letras de palabras o frases para formar palabras nuevas. En su principio normalmente se realizaba esta operación con nombres propios, puedes hacerlo con tus nombres y tus apellidos y es posible que descubras condiciones con las que te sientes identificado.

Actualmente, se mezclan partes de la palabra para crear una y le permite al escritor infundir un cierto halo de misterio para que el lector pueda descifrar la palabra real por su cuenta. El anagrama de la palabra «letras» podría ser «lastre» y el anagrama de «frase» sería «fresa».

El método cabalístico (Themura) se basa precisamente en la combinatoria anagramática para buscar en las palabras los sentidos proféticos que teóricamente conllevan.

Galileo Galilei y Robert Hooke usaron anagramas para referirse a algunos descubrimientos y protegerlos de los conflictos clericales. Los programas de Internet han creado herramientas eficaces para construir anagramas que consisten en una base de datos a partir de la cual se puede crear un número indeterminado de anagramas introduciendo una palabra a gusto.

En *Lolita* de Vladímir Nabókov aparece un personaje llamado Vivian Darkbloom, anagrama del autor. André Breton criticó a Salvador Dalí con un anagrama de su nombre Ávida Dollars. En Harry Potter, el villano Tom Marvolo Riddle, crea un anagrama de su nombre: Tom Sorvolo Ryddle, y en el capítulo del espejo, Oesed es deseo invertido.

En la película *Shutter Island*, Leonardo di Caprio utiliza dos anagramas, Edward Daniels y Andrew Laeddis: para él y Rachel Solando y Dolores Chanal para una paciente del psiquiátrico. Y en la película *La semilla del diablo*, la protagonista descubre que el nombre de su vecino, Roman Castevet, es en realidad un anagrama de Steven Marcato, hijo además de Adrián Marcato, personaje relacionado con un culto satánico.

· Palíndromos

Palíndromía significa construir una frase o verso de tal manera que diga lo mismo cuando se lee de izquierda a derecha que en sentido contrario. Hay ejemplos sencillos de palabras corrientes, como Ana, salas, erre, radar, anilina, eme, ele, ala, etcétera.

Puede ser considerado como una variedad particular del anagrama. Se trata de palabras o frases (y a veces unidades de lenguaje mucho más largas) que se leen igual en ambas direcciones, esto es, son capicúas: *Nada, yo soy Adán* de Cabrera Infante.

También es muy conocido el de Gracián: *Satán sala natas*. Cortázar crea *Átale, demoníaco Caín, o me delata y Adán y raza, azar y nada*.

· Pangramas

Son oraciones que contienen todas las letras del alfabeto, si es posible con una sola muestra de cada una. En español un ejemplo con las vocales es la palabra murciélagos.

· «S+7»

Se toma una frase cualquiera y, a partir de ella, se construye una segunda frase en la que cada sustantivo de la primera ha sido sustituido por el séptimo que le sigue en el diccionario. Los resultados suelen ser inesperados.

Observaciones:

1. Cuando el sustantivo cambia de género, se recomienda hacer las concordancias gramaticales necesarias.
2. Si está presente en el texto el último sustantivo del diccionario elegido, es obligatorio retomar el diccionario por su inicio. Ciertos malos espíritus han propuesto volver hacia atrás desde el final del diccionario, y habrían sido expulsados del Oulipo si eso hubiera sido posible.
3. Si el sustantivo no aparece en el diccionario, se parte del primero encontrado después del lugar donde debería encontrarse.

· L.S.D. (*Littérature Sémo-Définitionnelle*)

Consiste en sustituir algunas palabras de un verso, proverbio o refrán popular por sus

respectivas definiciones, copiadas de un diccionario.

Tomando una estrofa del poema «La vida» del poeta venezolano Eugenio Montejo, subrayamos algunas de sus palabras para aplicarles el L.S.D:

La vida toma aviones y se aleja,
sale de día, de noche, a cada instante
hacia remotos aeropuertos.

(Se subrayan las palabras más sugerentes, las que posean una carga simbólica.)

· *99 formas diferentes*

Raymond Queneau reunió en un libro sus famosos Ejercicios de Estilo. No hay argumento. Queneau narra una misma anécdota (un hombre sube al autobús, repleto de gente, y se fija en un hombre de cuello largo que lleva sombrero) «de 99 formas diferentes». Es un ejercicio no solo sobre el estilo, sino sobre la caracterización de los personajes a través del lenguaje y sobre la visión. Todo ello de la forma más lúdica posible.

Un ejemplo: «PASOTA»:

O sea, qué palo, colega, el cacharro no venía ni de coña. Y yo que llegaba tarde al curre. Y luego, qué alucine, qué pasote, iba lleno en cantidad. Y me veo, o sea, un chorbo cantidad de piraó, con un sombrero cutre, Bangui perdido.

· *Plagio creativo*

El plagio creativo entendido como reescritura de una misma historia desde otro ángulo, con otra mirada, con otras intenciones constituye una de las herramientas más poderosas de la creación artística. Se trata de establecer un diálogo que actualice tanto al texto «madre» como a tu propia escritura. El plagio creativo puede ser utilizado como una técnica para comprender la estructura narrativa de la historia, concebir los personajes y desarrollar el propio punto de vista.

· *Binomio fantástico*

Bernardo Atxaga propone, en un relato perteneciente a *Obabakoak*, el sistema para escribir un cuento en cinco minutos. Se buscan al azar dos palabras en un diccionario y a partir de ese momento se lanza a escribir el relato que deberá estar listo en un tiempo máximo de cinco minutos, para lo que aconseja utilizar un reloj de arena. Un binomio fantástico capaz de hacer nacer una historia debe estar formado por dos palabras de campos semánticos muy diferentes de tal forma que la única relación posible entre ellas la pueda establecer la imaginación del escritor.

· *Jitanjáfora*

Enunciado lingüístico constituido por palabras o expresiones que en su mayor parte son inventadas y carecen de significado. Su función poética radica en sus valores fónicos, que pueden cobrar sentido en relación con el texto en su conjunto. El término fue acuñado por Alfonso Reyes y tomó la palabra de un poema de Mariano Brull donde juega con los sonidos,

inventando palabras sin significado.

Una de esas palabras es «jitanjáfora».

· *Gíglico*

Es un lenguaje creado por Julio Cortázar y presente en su novela *Rayuela*, cuyo capítulo 68 evoca una escena erótica. Se trata de un lenguaje exclusivo y compartido por los enamorados, que los aísla del resto del mundo. Tiene la misma sintaxis y morfología que el español, usa palabras normales con otras inventadas reconocibles como sustantivos o verbos, y puntúa correctamente las frases. Una posible fuente de inspiración es el *Jabberwocky* de Lewis Carroll. Hay posibles antecedentes entre los poetas de la vanguardia hispanoamericana, como Vicente Huidobro u Oliverio Girondo:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las anillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicmiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fímulas de cariaconcia. Y sin embargo era apenas el principio, porque en un momento dado ella se tordulaba los hurgalios, consintiendo en que él aproximara suavemente su orfelunios. Apenas se entreplumaban, algo como un ulucordio los encrestoriaba, los extrayuxtaba y paramovía, de pronto era el clinón, la esterfurosa convulcante de las mátricas, la jadehollante embocapluvia del orgumio, los esproemios del merpasmo en una sobrehumítica agopausa. ¡Evohé! ¡Evohé! Volposados en la cresta del murelio, se sentía balparamar, perlinos y márulos. Temblaba el troc, se vencían las marioplumas, y todo se resolviraba en un profundo pínice, en niolamas de argutendidas gasas, en carinias casi crueles que los ordopenaban hasta el límite de las gunfias.

JULIO CORTÁZAR, *RAYUELA*, CAPÍTULO 68

José Manuel Marroquín usó este mecanismo para burlarse de la retórica de los poetas arcádicos del xviii:

Ahora que los ladros perran,
ahora que los cantos gallan,
ahora que albando la toca
las altas suenas campanan;
y que los rebuznos burran,
y que los gorjeos pájaran
y que los silbos serenan
y que los gruños marranan
y que la aurorada rosa
los extensos doros campa,
perlando líquidas viertas
cual yo lágrimo derramas
y friando de tiritito
si bien el abraza almada,
vengo a suspirar mis lanzos

· *Intertextualidad*

La intertextualidad es un recurso estilístico que permite establecer una relación entre dos textos de manera implícita o explícita, citando a uno dentro de otro. De hecho, está presente en los refranes, los proverbios, los dichos, las citas textuales de otros autores, etcétera. Y en otras artes: *Las meninas* que Picasso pintó en 1957 es una reactualización en su estilo cubista de la pintura del mismo nombre que Velázquez pintó en 1656.

Da excelentes resultados como recurso salvador y lúdico. De hecho, todo texto es la absorción y transformación de otros textos, eso es la intertextualidad. De modo que, cuando alguien se bloquea, es bueno abrir un libro en cualquier página y a continuación en otra y en otra y así sucesivamente, para asociar de modo espontáneo la primera ocurrencia vinculada al tema sobre el que quieres escribir y tomar nota. Tras haber abierto seis libros, por ejemplo, te encuentras con seis partes de tu historia. Es un juego divertido por lo que tiene de inesperado. Si lo haces en grupo, podrás comparar después con las asociaciones de los demás.

Mijáil Bajtín parte de las novelas de François Rabelais, Jonathan Swift y Dostoievski, y señala las relaciones dialógicas con ideas ajenas. Pero es Julia Kristeva quien habla de intertextualidad, que engloba estas variantes:

1. Intratextualidad es la relación de un texto con otros escritos del mismo autor.
2. Extratextualidad es la relación de un texto con otros no escritos por el mismo autor.
3. Interdiscursividad es una relación semiológica entre un texto literario y otras artes (pintura, música, cine, canción, etcétera).
4. Metatextualidad es la relación crítica que tiene un texto con otro.
5. Paratextualidad es, según Genette, la relación de un texto con otros textos de su periferia textual: títulos, subtítulos, capítulos desechados, prólogos, epilógos, presentaciones...
6. Architextualidad genérica o género literario: la que emparenta textos en función de sus características comunes en géneros literarios, subgéneros y clases de textos.
7. Hipertextualidad, según Genette, «toda relación que une un texto B (o hipertexto) a un texto anterior A (o hipotexto) en el que se inserta de una manera que no es la del comentario».
8. Hipotextualidad, según Genette, inversamente, es «toda relación que une un texto A (o hipotexto) a un texto posterior B en el que se inserta de un modo que no es el comentario».

1) Sobre el *plagio*

Plagio es la imitación consciente de un modelo sin indicar la fuente de referencia, sin que haya creatividad.

Mientras que la intertextualidad es la relación creativa de una obra con otro texto anterior

que genera un nuevo texto o la imitación inconsciente de un modelo. Si se asume con creatividad, puede llegar a ser muy beneficiosa.

Y ¿cuál es el riesgo de que en lugar de intertextualidad estemos ejerciendo de plagiarios?

Escuchemos a Enrique Vila-Matas, que nos lo amplía: «Hay un famoso fragmento de Sterne donde se lee una tremenda embestida contra los autores poco originales y plagiarios y se habla de un propósito de enmienda por parte del propio Sterne, que dice que no va a copiar más. Lo genial de ese fragmento con propósito de enmienda es que a su vez está plagiado de *Anatomía de la Melancolía*, de Richard Burton, concretamente del prefacio titulado «Democritus Junior to the Reader». Señala Javier Marías en sus notas a la traducción española de *Tristram Shandy* que lo que él ha llamado, quizá un tanto temerariamente, *plagios* de Sterne son más bien adaptaciones (a menudo enriquecidas) de textos que él admiraba o por los que se sentía influido. Y si se compara la recreación de estos textos con los textos mismos, se comprobará que a Sterne no puede acusársele de plagiario, sino que más bien hay que reconocerle un inusitado talento para parafrasear. Por otra parte, conviene también indicar que Sterne, al menos cuando “tomaba prestado” de sus favoritos (Cervantes, Rabelais, Montaigne y Burton) confiaba justificadamente en que el lector culto reconocería las fuentes: es decir, en ningún momento trataba de ocultar la procedencia de semejantes pasajes, sino más bien al contrario: procuraba dar las pistas».

Y declara: «Puede parecer paradójico, pero he buscado siempre mi originalidad de escritor en la asimilación de otras voces. Las ideas o frases adquieren otro sentido al ser glosadas, levemente retocadas, situadas en un contexto insólito».

2) Sobre las *citas* (incluidas en el campo de la intertextualidad)

Para ser coherente con este apartado, continúo citando a Vila-Matas, un especialista en citas inventadas: «Pienso con Fernando Savater que las personas que no comprenden el encanto de las citas suelen ser las mismas que no entienden lo justo, equitativo y necesario de la originalidad. Porque donde se puede y se debe ser verdaderamente original es al citar. Por eso algunos de los escritores más auténticamente originales del siglo pasado, como Walter Benjamin o Norman O. Brown, se propusieron (y el segundo llevó en *Love's Body* su proyecto a cabo) libros que no estuvieran compuestos más que de citas, es decir, que fuesen realmente *originales...*».

3) *Tergiversar historias clásicas*

Gianni Rodari lo hace a menudo, como en el siguiente ejemplo, «A enredar los cuentos»:

—Érase una vez una niña que se llamaba Caperucita Amarilla.

—¡No, Roja!

—¡Ah!, sí, Caperucita Roja. Su mamá la llamó y le dijo: «Escucha, Caperucita Verde...».

—¡Que no, Roja!

—¡Ah!, sí, Roja. «Ve a casa de tía Diomira a llevarle esta piel de patata.»

–No: «Ve a casa de la abuelita a llevarle este pastel».

–Bien. La niña se fue al bosque y se encontró una jirafa.

–¡Qué lío! Se encontró al lobo, no una jirafa.

–Y el lobo le preguntó: «¿Cuántas son seis por ocho?».

–¡Qué va! El lobo le preguntó: «¿Adónde vas?».

–Tienes razón. Y Caperucita Negra respondió...

–¡Era Caperucita Roja, Roja, Roja!

–Sí. Y respondió: «Voy al mercado a comprar salsa de tomate».

–¡Qué va!: «Voy a casa de la abuelita, que está enferma, pero no recuerdo el camino».

–Exacto. Y el caballo dijo...

–¿Qué caballo? Era un lobo.

–Seguro. Y dijo: «Toma el tranvía número setenta y cinco, baja en la plaza de la Catedral, tuerce a la derecha, y encontrarás tres peldaños y una moneda en el suelo; deja los tres peldaños, recoge la moneda y cómprate un chicle».

–Tú no sabes contar cuentos en absoluto, abuelo. Los enredas todos. Pero no importa, ¿me compras un chicle?

–Bueno, toma la moneda.

Y el abuelo siguió leyendo el periódico.

En el cuento «Pierre Menard, autor del Quijote», Borges presenta el deseo de este autor ficticio de convertirse en el verdadero Cervantes, para escribir por primera vez, la novela *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. No se proponía copiarlo. Su propósito era escribir unas páginas que coincidieran palabra por palabra y línea por línea con las de Miguel de Cervantes:

«Mi propósito es meramente asombroso», me escribió el 30 de septiembre de 1934 desde Bayonne. «El término final de una demostración teológica o metafísica –el mundo externo, Dios, la causalidad, las formas universales– no es menos anterior y común que mi divulgada novela. La sola diferencia es que los filósofos publican en agradables volúmenes las etapas intermediarias de su labor y que yo he resuelto perderlas.» En efecto, no queda un solo borrador que atestigüe ese trabajo de años. El método inicial que imaginó era relativamente sencillo. Conocer bien el español, recuperar la fe católica, guerrear contra los moros o contra el turco, olvidar la historia de Europa entre los años de 1602 y de 1918, ser Miguel de Cervantes. Pierre Menard estudió ese procedimiento (sé que logró un manejo bastante fiel del español del siglo diecisiete) pero lo descartó por fácil.

En suma, la intertextualidad bien practicada puede ser una ruta hacia el encuentro del universo propio, siempre y cuando trabajes a tu manera el aspecto que tomas de otro escritor, como lo demuestra Juan Ramón Jiménez, refiriéndose al uso del monólogo: «Mi diferencia con los “monologuistas interiores” que culminaron en Dujardin, James Joyce, Perse, Eliot, Pound, etcétera, está en que para mí el monólogo interior es sucesivo, sí, pero lúcido y coherente. Lo único que le falta es argumento. Es como sería un poema de poemas sin enlace lógico (*sic*). Mi monólogo es la ocurrencia permanente desechada por falta de tiempo y lugar durante todo el día, una conciencia vijilante (*sic*) y separadora al margen (*sic*) de la voluntad de elección. Es una verdadera fuga, una rapsodia constante, como los escapes hacia arriba de fuegos de colores, de enjambres de luces, de glóbulos de sangre con música bajo los párpados del niño en el entresueño. Mi monólogo estuvo siempre hecho de universos desgranados, una

nebulosa distinguida ya; con una ideología (*sic*) caótica sensitiva, universos, universos, universos».

17. De símbolos y señales

Una señal es una parte del mundo físico del ser y está relacionada a la cosa de forma fija; un símbolo es una parte del mundo humano del sentido y es flexible.

ERNST CASSIRER

Símbolos y señales recurren a su vez a la figura de estilo que le resulte más significativa.

El símbolo otorga sentido. Son ricos indicios y pueden constituir la trama de una narración –novela, cuento, teatro– y ampliar su significación.

La señal informa. Indica acerca de los datos.

El símbolo es una significación que se le otorga a un objeto, un fenómeno o entidad, y que amplía su sentido. La significación del símbolo liga lo espiritual a lo instrumental; lo causal a lo casual; lo humano a lo cósmico; lo ordenado a lo desordenado.

Muchos han sido los que han intentado definirlo. Diel lo considera «una condensación expresiva y precisa». Goethe afirmó que «en lo particular representa lo general, no como un sueño ni como una sombra, sino como viva y momentánea revelación de lo inescrutable». Salustio dice: «El mundo es un objeto simbólico». Para los psicólogos, es una realidad casi exclusivamente anímica. Para los orientistas o los esotéricos proviene de la ecuación macrocosmo=microcosmo, y dicen que si un árbol se convierte en símbolo es un árbol cósmico, contiene en sí mismo todo el universo.

Para muchos filósofos el simbolismo es el arte de pensar en imágenes, perdido por el hombre civilizado, idea que Erich Fromm y Edgar Bailey completan diciendo que este olvido concierne a la conciencia, no al inconsciente, que se encuentra cargado de materia simbólica.

Liga el mundo físico y el metafísico.

Dice Juan Eduardo Cirlot: «En la fachada de un monasterio puede verse: a) la belleza del conjunto; b) la técnica constructiva de la realización; c) el estilo al que pertenece y sus implicaciones geográficas o históricas; d) los valores culturales y religiosos implícitos y explícitos, etcétera, pero también: x) el significado simbólico de las formas. En tal caso, la comprensión de lo que simboliza un arco ojival bajo un rosetón constituirá un saber rigurosamente distinto frente a los demás que hemos enumerado. [...] no invalida ni siquiera modifica la realidad arquitectónica y utilitaria de dicho claustro, pero enriquece su significado por esa identificación con una “forma interior”, es decir, con un arquetipo espiritual».

¿Tiene un significado evidente u oculto?

Dice Carl G. Jung: «Todo puede asumir significancia simbólica: los objetos naturales (como piedras, plantas, animales, hombres, montañas y valles, sol y luna, viento, agua y fuego) o cosas hechas por el hombre (casas, barcos, coches), o, incluso, formas abstractas (números, o el triángulo, el cuadrado y el círculo). De hecho, todo el cosmos es un símbolo posible».

La relación entre una palabra y su significado es directa y está a la vista. La relación entre una palabra y el símbolo correspondiente oculta algo. El símbolo representa algo distinto a lo que nombra, implica un significado oculto.

Ciertas palabras tienen un significado preciso y, a la vez, pueden funcionar como símbolo de otra cosa. De algún aspecto del significado se desprende el símbolo.

Ejemplo: la palabra «llama».

Significado: masa gaseosa en combustión que se eleva de los cuerpos que arden y despiden luz.

Símbolo: pasión.

Punto de contacto entre significado y símbolo: combustión, ardor.

Es uno de los mecanismos que muestra una realidad tras la que se oculta otra, se vincula con lo misterioso, se convierte en un recurso de la creatividad. Descubrir tus símbolos privados, los que otorgan sentido al texto, es un objetivo que puedes plantearte.

Hay distintas especies de símbolos, como el natural, el convencional, el mítico y el privado, y distintas especies de señales, como las visuales y las auditivas. Lo amplía Jesús Tusón: «Por un momento, vamos a imaginar que salimos de un hotel y empezamos a caminar por una calle cualquiera de una ciudad cualquiera que nos es desconocida. Esta vez, nuestro objetivo no consiste en desplazarnos nerviosamente a un lugar determinado. Hemos salido para deambular, en busca de señales. Cruzamos la calle. En el centro, pisamos una línea larga, continua y blanca, pintada sobre el pavimento: los coches que circulen no pueden cambiar de carril. Subimos a la otra acera y alzamos la vista. En el chaflán, a unos tres metros de altura, pende un recuadro en el que se halla inscrita una cruz, dibujada en rojo, con las aspas abiertas: hay una farmacia. En su fachada, la columna de mercurio de un inmenso termómetro marca treinta y cuatro grados centígrados: ya sabíamos que el calor era fuerte y nos sentimos, si no aliviados, al menos confirmados. Más allá, se despliega un toldo. En su lateral, sobre un círculo rojo, destacan unas letras blancas y sinuosas: tenemos un bar a nuestro alcance. Entramos y pedimos: “¡Dos cafés, por favor!”. Al cabo de unos instantes, el camarero coloca dos cafés sobre la barra, delante de nosotros. A sus espaldas hay un panel con diversas figuras cónicas, de color marrón claro, que, en la parte superior, sostienen esferas de varios colores: en este bar sirven helados. Suena una música esquemática y mecánica: la máquina nos invita al juego. El semáforo está en rojo: no debemos pasar. Cuando se enciende la luz verde, nuestras piernas se disparan».

Quien produce la señal ejecuta un acto informativo. El emisor trata de transmitir un mensaje sirviéndose de la señal.

Para ello, existen:

Informantes indiciales, señales naturales y motivadas.

Su esquema sería: A emana de B.

Entre los dos elementos existe una relación metonímica: el humo es una señal natural del fuego. / La estela en el mar nos informa de que acaba de pasar una embarcación.

Iconos: son señales no naturales, pero sí motivadas. Dependen de la voluntad humana. Establecen códigos y se reconocen por similitud con el aspecto señalado. Son gráficas.

Su esquema sería: A se parece a B.

Su relación es metafórica: un perro tachado es señal de «prohibido perros». / Una enfermera con un dedo sobre los labios es señal de silencio.

Signos: son señales no naturales y no motivadas. Dependen de la voluntad humana y son fruto de un pacto o convención.

Su esquema sería: no hay semejanza entre A y B.

Su relación es arbitraria: los colores del semáforo.

Son privados.

Tienen validez para ciertas personas y no para todo el mundo.

Pueden corresponder a una persona o a varias. A una determinada persona, es el caso especial de los poetas que los utilizan en varios de sus poemas de forma coherente y comprensible y que el lector disfruta al desentrañarlos.

En el poema *La noche oscura*, de san Juan de la Cruz, el símbolo connota la experiencia mística. Los símbolos son los siguientes: la noche oscura, símbolo de la experiencia mística; el alma, símbolo de la amada; el amado, símbolo de Cristo.

Los distintos colectivos crean símbolos o sistemas simbólicos con determinados fines. Para ello, se estudian asuntos como los jeroglíficos, la cábala, el juego del tarot, etcétera, que incluyen numerosos simbolismos, e incluso pueden contradecir el significado que le da al mismo elemento la versión convencional y popular.

En el sistema simbolista los números no son expresiones cuantitativas, sino que cada uno oculta otra significación. Dice Pitágoras: «Todo está arreglado según el número simbólico» y este sistema tradicional, vinculado a la religión y proveniente también de cánones míticos, reconoce los siguientes significados:

Uno: símbolo de la divinidad.

Dos: símbolo del conflicto.

Tres: símbolo del cielo.

Cuatro: símbolo de la tierra.

Cinco: símbolo del hombre.

Seis: símbolo del alma.

Siete: símbolo del dolor.

Ocho: símbolo de la regeneración.

Nueve: símbolo de la verdad.

Diez: símbolo de la totalidad del universo.

Once: símbolo del exceso.

Doce: símbolo de la salvación.

Trece: muerte y nacimiento.

El significado del símbolo

Los símbolos son poderosos. Escuché decir a Tracy Chevalier que unos cojines con esvásticas tejidos por mujeres, y que están en la catedral de Winchester, inspiraron su próxima novela. Evidentemente, la visión de una esvástica no deja a nadie indiferente.

Otros tienen un poder similar según las culturas y las vivencias personales. Pero ese poder existe y puede llegar a ser muy potente.

La relación entre el símbolo y lo que significa puede ser muy variada; hay símbolos puramente arbitrarios y convencionales (los símbolos matemáticos y lógicos), pero también existen otros que basan su sentido en algún tipo de relación intrínseca, metonímica o metafórica (la cruz como símbolo del Cristianismo, el olivo como símbolo de la paz, etcétera). En teoría literaria la palabra símbolo suele designar el objeto que se refiere, que remite a otro objeto, pero que también reclama atención por derecho propio, en calidad de representación.

Cuando lleva inherente un significado constante y determinado, se aproxima a la alegoría (el ciprés como símbolo de la muerte, el lirio como símbolo de pureza, la bandera como símbolo de un Estado, etcétera); no obstante, el símbolo se diferencia de la alegoría porque aquel no traduce miembro a miembro una esfera real, sino de modo conjunto. Por otra parte, puede decirse que todo símbolo es una metáfora, aunque no toda metáfora sea símbolo; la diferencia entre uno y otra reside en el carácter insistente y repetitivo del símbolo, que contrasta con la flexibilidad creativa y significativa de la metáfora. De hecho, cuando una metáfora se repite persistentemente como presentación a la vez que como representación, se convierte en símbolo, e incluso puede convertirse en parte de un sistema simbólico (o mítico).

En este poema de Jorge Guillén, la esfera simboliza la perfección del mundo, según indica el campo semántico de la redondez, de la esfericidad, y la rosa representa la belleza y el centro de un mundo perfecto:

Queda curvo el firmamento,

compacto azul, sobre el día.

Es el redondeamiento

del esplendor: mediodía.
Todo es cúpula. Reposo,
central sin querer, la rosa,
a un sol en cénit sujeta.
Y tanto se da el presente
que el pie caminante siente
la integridad del planeta.

En los cuentos para niños

Los símbolos ayudan a superar los traumas psicológicos por medio de la ficción y el lenguaje simbólico.

Bruno Bettelheim parte de la base de que todos los cuentos populares reflejan la evolución física, psíquica, intelectual y social del niño. En «Hansel y Gretel» está simbolizado el egocentrismo, la soledad, la falta de afecto, la satisfacción del deseo (casa de chocolate) y el triunfo sobre el peligro (la bruja); en «La Cenicienta», la rivalidad entre hermanos; en «Caperucita roja», la desconfianza de los lobos, que es la parte más irracional de nosotros mismos. Y entre otros, las aves simbolizan la libertad y la ayuda, por ejemplo en «La Cenicienta», cuando su madrastra le dice que separe los guisantes buenos y los malos y, aunque parece una tarea imposible, Cenicienta se dispone con paciencia a separarlos, y las palomas (los ratones, en otras versiones) acuden a ayudarla. Y por supuesto que lo consigue.

Al respecto, Carl G. Jung dice: «Usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo. Esta es una de las razones por las cuales todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes. Pero esta utilización consciente de los símbolos es solo un aspecto de un hecho psicológico de gran importancia: el hombre también produce símbolos inconscientes y espontáneamente en forma de sueños».

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

El propósito de Federico García Lorca: reforzar el sentido de la narración creando una conjunción simbólica entre diferentes clases de símbolos combinados en una misma trama en *La casa de Bernarda Alba*.

Se concentran en colores, objetos, sonidos y otros elementos.

Blanco: la obsesión de Bernarda por las paredes blancas y la limpieza se vincula a la pureza, al decoro y a la virginidad de sus hijas.

Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada y armonía familiar.

Negro: representa lo negativo, la intolerancia de Bernarda, la muerte. Aparece en las ropas de luto, el abanico, los pozos, la noche, los mantones negros que llevan Bernarda y Martirio en la escena previa al suicidio de Adela. También es negativo el papel de Angustias a causa de la edad, la fealdad, la mala salud y el hecho de que Pepe la pretenda por dinero, no por amor.

Azul: en el tercer acto, las paredes del patio tienen un tenue color azulado, es el símbolo lunar, presagio de muerte.

Verde: naturaleza, fertilidad, esperanza, vitalidad: en el abanico de Adela, en su vestido, en las canciones de los segadores, en las flores que adornan a María Josefa, en los juncos del río.

Rojo: la sangre, el deseo sexual, la violencia y el odio.

Otros:

El bastón: instrumento de poder.

Los panaderos y las carrañacas que tocan los segadores: símbolo de alegría del mundo exterior.

El caballo: los deseos instintivos exaltados y la potencia sexual masculina.

El agua: el río es una fuerza creadora de la naturaleza: «Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse que se ahogue. Pepe el Romano es mío. Él me lleva a los juncos de la orilla». En contraste, la sed que sienten las dos hermanas menores, devoradas por el deseo sexual.

El propósito de Cesare Pavese: asocia el símbolo con lo selvático y lo explica en el siguiente texto que titula «La selva»:

Lo selvático que nos interesa no es la naturaleza, el mar, la selva, sino lo imprevisto en el corazón de nuestros compañeros hombres. Aquello que con un simple esfuerzo de atención puede devenir voluntad deliberada. La ciudad, la mujer, gastan con nosotros una ferocidad de la cual toda tierra salvaje es solamente un símbolo. Desastres e intemperies nos encuentran resignados, nos dan la muerte, nos desencadenan en nosotros lo selvático, como hace la voluntad deliberada que a pasión contrapone pasión. Lo selvático inventa palabras, se trabaja a sí mismo para aclararse en palabras, que luego supuran por dentro y nos desgarran. Al principio es solo naturaleza: la ciudad es un paisaje, son rocas, alturas, cielo, claros improvisados; la mujer es una fiera, una carne, un abrazo. Después se vuelve palabras; lo natural era solo un símbolo, y al conocer lo selvático verdadero, hay que aullar.

¿Quién no ha aullado nunca delante de las cosas? La tiniebla de una fronda, los asaltos lastimeros del viento, la impotencia ante una fiebre, nos parecen ricos misterios, misterios de dolor y de peligro, a los que estamos tentados de dar la palabra, para conocerlos y poseerlos mejor. Y darles la palabra quiere decir reducirlos a un nivel humano y ciudadano, hacernos palabra de pronto, expresar y significar la turbia, atroz, pululante selva humana. No hay misterio en las cosas naturales, así como no hay pecado. Cuando más son símbolos. Decíamos entonces que lo propio de la ciudad y de la mujer –de la vida en común–, cuando hay voluntad deliberada, es residir en símbolos, al choque con los cuales también se tiende nuestra voluntad y, frustrada, nos deja impotentes ante el misterio, el único misterio verdaderamente intolerable que es el contraste de las voluntades.

¿Por qué tendemos a hablar de una mujer por medio de símbolos, a transformarla en cosa absolutamente natural, diciéndonos, por ejemplo, que ella es fiebre, ráfaga, fronda? ¿Buscamos defendernos, con eso, como nos defendemos transformando en paisaje una plaza, una huida por los techos, o abandonándonos a una muchedumbre como si fuese un río? Pero las palabras tienen una extraña vida: pronto se encarnan, y verdaderamente aquella mujer será para nosotros fiebre y fronda, verdaderamente la muchedumbre será río, y la ciudad paisaje, es decir, impasible para nosotros. Entonces se aviva nuestra pasión; la voluntad se debate, aunque comprendiendo que bajo aquellos símbolos y aquellas palabras hay una voluntad adversa que resiste, que es ella misma un misterio perenne, en el cual nosotros no podemos agotarnos y que tampoco nunca podrá agotarse en nosotros. Aquí está lo selvático verdadero. La soledad en un bosque, en un campo de trigo, puede ser temible, puede matar, pero no nos asusta ni nos mata como hombres, como voluntades apasionadas. Solamente los otros pueden hacernos eso –los otros, el prójimo, la mujer, los compañeros, nuestros hijos. Frente a estos,

frente a la ciudad, sufrimos, siempre sufrimos a fondo. Nos cambiamos símbolos y palabras, cambiamos golpes, nos tendemos la mano, nos enjugamos a veces el sudor, pero al final del día, fatigados, nos damos cuenta de que con nosotros no hay nadie. Y sin embargo sabemos que toda nuestra fatiga tenía el único fin de no dejarnos con las manos vacías. ¿Se puede aceptar esto?

Debemos aceptarlo. Basta pensar lo que sería el fin del día, y el mañana, el porvenir, si desaparecieran los símbolos, si se desvaneciese el misterio, si de noche no estuviésemos solos. Estaríamos más muertos que los muertos. Ignoraríamos el desear algo. Ignoraríamos que el prójimo –la ciudad, la mujer–, siendo solo misterio, espera de nosotros el golpe y la mano, espera ser desvelado y atormentado, enfrentando a su dolor y a su misterio. Si fuese posible destruir los símbolos, todos los símbolos, nos destruiríamos solamente a nosotros mismos. Podemos descubrirnos siempre más ricos, más sutiles, más verdaderos, podemos sustituirnos, no negar la voluntad que está debajo, la voluntad adversa. En ella tenemos la sangre, el aliento, el hambre. No se escapa a la selva. También ella es un símbolo.

Quien olvida esto y se abandona al dulce sueño –a la confianza de que la mujer y la ciudad no sean sangre, aliento, hambre– se encontrará igualmente solo, desvelado, más solo que nunca. Pero se habrá perdido también a sí mismo. ¿De qué sirve conquistar todo el mundo si uno se pierde a sí mismo? Le tocará, de bastarle las fuerzas, reencontrarse quién sabe dónde. En la saciedad, en la vergüenza, en la muerte. Pero no fuera de la selva.

Debemos aceptar los símbolos –el misterio de cada uno– con la tranquila convicción con que se aceptan las cosas naturales. La ciudad nos da símbolos como el campo nos da frutos. Pero ninguno conoce o posee la planta. Viene de otro mundo. Se deja sembrar o podar, se deja abatir y quemar, pero ¿quién puede decir que esa planta es cosa suya? ¿Quién puede decir que ha tocado el fondo de una voluntad ajena? A veces parece que destruir fuera el único modo. Y está bien. Pero destruir una sola voluntad, una sola planta, si bien es posible, es menos que nada: habrá que pasar a otra, a otra más, y así hasta el infinito. Estupideces. Se tendrá un mundo desierto, una estepa. Que es, después de todo, otro nombre de la selva. Tanto vale aceptar el misterio y poblar la ciudad de símbolos, y el campo de presencias. Y amar todo esto, con cautela desesperada.

El propósito de Miguel Hernández: manifestarse acerca de la pasión amorosa como un permanente sufrimiento.

En *El rayo que no cesa*, el toro representa al amante: encarna por una parte la virilidad; y por otra, el destino trágico. Abundan otros símbolos que expresan la herida de amor: el cuchillo, el rayo... En *Viento de pueblo*, contrapone el buey, animal cobarde y resignado, símbolo del pueblo que no lucha, y el león, símbolo de orgullo y pelea, de rebeldía e inconformismo. En *Cancionero y romancero de ausencias*, contrapone la luz y la sombra, como nada y muerte, o esperanza y frustración.

18. De los recursos míticos y otros asociados

Todo mito es mágico y su temática apunta a desvelar un misterio.

Dice Freud que los relatos míticos son «los sueños de la humanidad primitiva». Se opone al relato histórico, cuyas principales características son la verosimilitud y la lógica. Tucídides relaciona la idea de mito con audición –lo que se escucha a través de la transmisión oral– y la de historia con vista –lo que se ha visto.

Precisamente, esta transmisión oral es la que ha ido enriqueciendo al mito: cada narrador agregaba o cambiaba algún detalle. El mismo mecanismo ha continuado por escrito y hoy podemos retomar el relato mítico con total libertad.

El mito como base de la narración, que reaparece en distintos textos a través de los tiempos y que se emplea de diversas maneras, constituye una variante más de la intertextualidad.

Marilyn Monroe se ha convertido en mito de la belleza femenina; Tarzán en mito del poderío físico; Eva Perón en mito de la justicia social.

Las sirenas de otras épocas pueden ser las protagonistas de un relato erótico contemporáneo o estar simbolizadas en una nave espacial.

La novela de ciencia-ficción de John Vailey *Titán* convierte las sirenas del mito en unos seres extraterrestres que ejercen su poder sobre los astronautas que se acercan al planeta Titán.

Entre los mitos actuales podríamos citar el del marido típico de los cuentos de Raymond Carver, borracho, en paro, despreciado por su mujer; es un mito moderno, comprendido en todas partes.

Declara Fred Vargas: «El comisario es el héroe; el asesino, el minotauro; y las falsas pistas son el laberinto. Con esos elementos juego cada vez».

Método para retomar un mito

Mircea Eliade nos da un excelente ejemplo cuando explica que la novela policíaca de hoy cuenta la lucha entre un criminal y un detective que serían dos héroes míticos, el «genio malo» y el «genio bueno»; el dragón y el príncipe encantado de los cuentos. En todas las épocas hubo en la literatura una lucha entre malvados, «monjes negros», «mafiosos», contra inocentes. La orientación popular cambia las envolturas, pero el tema sigue siendo el mismo. En este sentido, las aventuras reales han sido en su mayoría míticas en su concepción: casi todos los navegantes que partían en busca de nuevas tierras, incluso los que lo hacían fundamentalmente con fines económicos, fueron tentados por el mito del país edénico, y muchos creyeron alcanzar las islas del paraíso.

Pero, una vez que hemos elegido el mito, ¿cómo encaramos la recreación?

Podemos apelar a diferentes operaciones textuales, no solo a la repetición o a la identificación entre el relato mítico y nuestro relato.

Opciones

Las opciones provenientes de un relato mítico pueden desarrollar más un aspecto que otros, e incluso eliminar alguno o cambiar el orden.

· *El mito de Orfeo*

Orfeo es transformado en un amante refinado y aventurero.

1. *Escoge el mito si el relato te provoca algún estímulo*

Orfeo es un cantor que al son de su lira hacía andar a los árboles, detenía los vientos, convocaba a las fieras del bosque y, aunque estaba prohibida la entrada a los vivos, fiado en su poderosa música e inconsolable ante la muerte de su mujer, Eurídice, bajó a los infiernos para rescatarla. Los dioses, enternecidos con la música, le permitieron llevársela con la condición de que no la mirase hasta después de haber salido de la región de los muertos. Impaciente, el tierno Orfeo la miró y le fue arrebatada para siempre. Entonces, se retiró al bosque en compañía de los animales feroces.

2. *Averigua cómo está constituido el relato primigenio*

Figura mítica: Orfeo.

Características del personaje: seductor, atrevido, impaciente, tierno, violento.

Espacio: infierno.

Episodio principal: descenso al Hades.

Tema simbólico: búsqueda de la verdad y la frontera entre la vida y la muerte.

Motivos temáticos: el viaje al más allá, principal aventura del héroe mítico; el descenso a lo más profundo, para regresar más sabio.

3. *Repara en los nudos*

Los relatos míticos suelen organizar el tema en una serie de nudos que establecen el orden de los acontecimientos y conforman el argumento.

El relato mítico de amor: los héroes y los hombres sueñan con encontrar el amor como la plenitud maravillosa que se estructura en los siguientes nudos:

–El enamoramiento: un dios se enamora de un mortal y se casa con él. Es un tópico del relato mítico; los héroes descienden, generalmente, de la unión de un dios y un mortal.

–La prohibición: el mortal no puede conocer por entero a su cónyuge, porque si el cónyuge humano conociera por completo al dios llegaría a poseerlo y a ser su igual.

–El mortal rompe la prohibición: es un elemento puramente humano, los humanos siempre intentan satisfacer su curiosidad aunque entrañe peligro.

–El mortal pasa por toda clase de penas y luchas para reencontrar al amado: trabajos, sufrimientos, viajes sin rumbo fijo, etcétera, hasta expiar la culpa.

–El reencuentro: cuando el mortal va a perecer es salvado por el amor de su dios.

Algunas variantes:

En *Alceste*, Eurípides cita a Orfeo como símbolo de los deseos del narrador y lo retoma como seductor:

Si yo tuviera la lengua y el cantar de Orfeo, y fuera capaz de embelesar con mis canciones a la hija de Deméter o a su esposo y sacarte del Hades, descendería allá, y ni el perro de Plutón, ni el conductor de almas Caronte, con su remo, lograrían detenerme en rescatar tu vida y traerte de nuevo a la luz.

En la *Égloga III*, Garcilaso de la Vega recuenta el mito órfico en un poema narrativo y presenta a Orfeo como impaciente e impotente:

Figurado se vía extensamente
el osado marido que bajaba
al triste reino de la oscura gente
y la mujer perdida recobraba;
y cómo, después de esto, él impaciente
por mirarla de nuevo, la tornaba
a perder otra vez, y del tirano se queja al monte solitario en vano.

En *Sonetos a Orfeo*, Rainer Maria Rilke toma la figura de Orfeo como sabio:

Solo quien ya alzó su lira,
también entre las sombras,
es capaz de expresar con inspirado acierto,
la alabanza infinita.
Solo quien comió con los muertos
la adormidera de su mundo
no volverá a perder
el más ligero tono.
[...]

En *Tiempo de silencio*, Luis Martín Santos novela el relato órfico respetando la estructura tradicional, y presenta como héroe a un científico; como infierno, los alrededores de la ciudad; lo que busca el héroe es la causa de la enfermedad, para lo cual «desciende» a los distritos del Limbo. Da cuenta de la situación a través del léxico y de las descripciones de escenas dramáticas: Pedro se refugia en el burdel, «palacio de las hijas de la noche», presidido por «la gran madre fálica» y los calabozos son el «proceloso averno». Para lograr la atmósfera propia del infierno, alterna elementos reales y oníricos.

· El mito de Ulises

Son varios los autores que retoman el mito de Ulises y le dan la vuelta:

Cuenta la *Odisea* que, llegado Ulises, náufrago y semidesnudo, a la tierra de los feacios, narró al rey Alcínoo y a la bella princesa Nausícaa las aventuras que, con sus compañeros, había corrido en su viaje de vuelta a Ítaca desde las costas de Troya. Entre dichas aventuras, dos episodios particularmente célebres: su estancia en los dominios de la diosa Circe y la

posterior navegación cerca de la isla de las sirenas –que, en la mitología griega, eran aves con cuerpo de mujer, y no mujeres-peces, como se las representa desde la Edad Media–. La diosa le previno de que en su viaje habría de encontrarse con la hermosa isla, pero que, para no caer en el hechizo del malévolos canto de aquellos seres, debería taponar con panal de cera los oídos de sus compañeros –no los suyos, como supone Elizondo– y pedirles que lo amarraran al mástil, por si acaso estuviera tentado de hacer virar la nave para arribar a la isla. Así, pues, solo él las oiría cantar, quizá embelesado, pero sus compañeros no percibirían el mágico canto –no lo oirían– ni podrían escuchar (lat. *auscultare*, atender, acatar, obedecer) las órdenes de Ulises.

Ya había interpretado Franz Kafka la mítica aventura de Ulises, suponiendo que aún más peligroso que su canto es «El silencio de las sirenas» y Julio Torri en «A Circe» imaginó a un «otro Ulises» que, «resuelto a perderse, se dirige a la diosa y le hace saber que, aunque ha seguido todos sus consejos, sin embargo, no se hizo amarrar al mástil; no obstante lo cual su destino, inalienable, se impuso fatalmente, por lo que este anti-Ulises lamenta la crueldad de este destino impuesto por los dioses, ya que las sirenas no cantaron para él su canto mágico: ¡Circe, diosa venerable! He seguido puntualmente tus avisos. Mas no me hice amarrar al mástil cuando divisamos la isla de las sirenas, porque iba resuelto a perderme. En medio del mar silencioso estaba la pradera fatal. Parecía un cargamento de violetas errante por las aguas. ¡Circe, noble diosa de los hermosos cabellos! Mi destino es cruel. Como iba resuelto a perderme, las sirenas no cantaron para mí».

En *La sirena inconforme*, Augusto Monterroso empieza diciendo: «Usó todas sus voces, todos sus registros; en cierta forma se extralimitó; quedó afónica quién sabe por cuánto tiempo».

Lo mítico puede ser contado con tonos y acentos nuevos y transformado a partir de los tratamientos textuales más variados.

Puedes emplear y transformar distintas facetas que lo caracterizan y que se han convenido en símbolos literarios, distintos aspectos como los componentes narrativos: el tiempo, los personajes y la acción dramática; el tema y los motivos temáticos y las figuras arquetípicas.

Investigar en este territorio, compenetrarnos con las figuras y la estructura, comparar las distintas versiones del mismo mito, desde siglos atrás hasta la literatura contemporánea, es un método de producción eficaz.

· *El mito de Penélope*

Si tornamos a Penélope como personaje mítico, nos encontramos con el tópico de la espera: la mujer que teje y desteje mientras aguarda la llegada del marido, Ulises, en el relato mítico. Penélope puede ser una mujer actual; su soledad no difiere de la que experimentan tantas otras mujeres; los celos de Ulises son los celos de muchos de nuestros contemporáneos.

· *El mito de Minerva*

Con el relato mítico de Minerva ilustro dos operaciones textuales posibles a partir del mito.

Según la tradición mítica, Minerva ayudó a la humanidad en las labores manuales y presidió los destinos de la guerra. Tenía un escudo con una cabeza de monstruo llamado Gorgona, que poseía la propiedad de convertir en piedra a quien lo mirara.

Partiendo directamente del mito, Milton escribió un poema en el que es Minerva, directamente, quien paraliza los corazones de los malvados con terror.

Shelley escribió otro poema sobre esta cabeza de Gorgona, arrancada al monstruo para otorgarle la sabiduría a la diosa. Sin embargo, hay otras opciones posibles:

–Operar con los opuestos. Por ejemplo, un hombre (opuesto a mujer) rechazó la guerra (opuesto a «presidió la guerra»). Tenía un libro de tapas duras, que poseía la propiedad de aliviar la tristeza (opuesto a convertir en piedra) a quien él se lo leyerá (opuesto a lo mirara).

–Operar con la fragmentación (reducción, corte, etcétera): Miner (fragmentación silábica del nombre Minerva) ayudó a su hermana (fragmentación semántica mínima de «la humanidad») en una labor manual (reducción del número) y presidió la mesa (reducción de lo general a lo particular). Tenía un escudo con un ojo (parte de «cabeza») que tenía la propiedad de convertir en polvo (partícula de «piedra») a quien lo mirara.

Mitos temáticos

· De la creación

Quieren explicar el origen de la Tierra y presentan a menudo un mundo de aguas, sobre el cual procrea el agente creador, quien ya sea mediante el pronunciamiento de una palabra, mediante su fuerza de pensamiento (voluntad-poder) o mediante el trabajo físico puro, crea la Tierra, o la levanta del centro del abismo acuoso.

Por ejemplo, para los babilonios Beo, o Marduk, forma el cielo y la Tierra de dos mitades del cuerpo de Tiamat. Para los hindúes, Brahma, en su encarnación como cerdo, levantó la tierra sobre sus colmillos desde las aguas y comenzó su trabajo de creación. En la mitología griega, existen varios mitos en torno a la creación.

· Los mitos sobre el origen del hombre

En todos, el hombre es la culminación de la creación. Para muchos, el hombre está hecho de arcilla o «polvo de la tierra» por un ser sobrenatural, que a veces humedece la arcilla con su propia sangre o sudor y le otorga el «aliento de la vida». En otros casos hay una creación anterior de hombres de madera, que son deficientes.

Para los aztecas, después de la destrucción del mundo, Xoltl desciende a Mictlan y trae un hueso de una raza extinguida. Los dioses lo salpican con sangre y de él emergen los progenitores de la presente raza.

En la mitología griega encontramos la figura de Deucalión, quien por consejo de Zeus lanza piedras por encima de su hombro, y de ellas nacen los hombres; de las piedras que lanza su mujer, Pirra, nacen las mujeres.

· Los mitos sobre el origen de los héroes

Los héroes mitológicos no son dioses, pero tampoco son del todo humanos. Su origen suele estar envuelto en el misterio, o proceden de la unión de una mujer con un dios, de ahí que tengan especiales poderes, algunos consiguen engañar a los dioses, o superar las pruebas que estos les ponen, pero otros son castigados por su osadía.

Muchas veces simbolizan la rebelión del hombre contra los poderes sobrenaturales o las fuerzas que no puede controlar.

Un ejemplo es el de Perseo, hijo de Danae y de Zeus, quien impregnó a la mujer en forma de chubasco de lluvia dorada. Hércules es otro de los hijos adulterinos de Zeus, quien en esta ocasión engañó a la madre de Hércules simulando ser Anfitrión, su marido ausente.

· *Los mitos del robo del fuego*

En todas las civilizaciones antiguas, el fuego es un elemento fundamental, símbolo de luz, calor y vida. Un ser sobrenatural, normalmente un pájaro, roba fuego del cielo y lo trae a la Tierra para beneficio de la humanidad. Para los griegos, el fuego fue robado por Prometeo, pero debió sufrir castigo eterno por ello. Los aztecas apagaban todo fuego en la última noche de cada ciclo de cincuenta y dos años. El sacerdote hacía un nuevo fuego por fricción. Se consideraba que, de fallar en su intento, el fin del mundo habría llegado.

· **La alegoría**

Es una imagen a lo largo de un texto, que traduce al plano metafórico cada componente de una esfera real y los elementos de la imagen se presentan en forma más difusa.

Se usa como un recurso narrativo central en las fábulas didácticas y satíricas, como *Los viajes de Gulliver*, de Swift, o *Rebelión en la granja*, de Orwell. Entonces el lector disfruta al poder interpretarla.

Al narrar con una alegoría, puedes convertir, por ejemplo, una realidad prosaica en otra más interesante.

Se usa también en las artes plásticas, para hacer inteligibles conceptos abstractos que resultan difíciles de comprender. Así ocurre, por ejemplo, con los autos sacramentales de Calderón, en los que los conflictos entre ideas abstractas se representan teatralmente mediante personajes que encarnan figuras alegóricas (la Justicia, la Fe, la Gracia, etcétera). Este ejemplo es de Vicente Aleixandre y a lo largo de todo el poema aparecen una serie de metáforas que sugieren la analogía entre la mujer amada y una serpiente. De hecho, puede decirse que el significado del poema gira en torno a dicha relación, que se dispone en forma de alegoría:

Miré tus ojos sombríos bajo el cielo apagado.

Tu frente mate con palidez de escama.

Tu boca, donde un borde morado me estremece.

Tu corazón inmóvil como una piedra oscura.

Te estreché la cintura, fría culebra gruesa que en mis dedos resbala.

Contra mi pecho cálido sentí tu paso lento.

Viscosamente fuiste solo un instante mía,

y pasaste, pasaste, inexorable y larga.

Te vi después, tus dos ojos brillando

tercamente, tendida sobre el arroyo puro,

beber un cielo inerme, tranquilo, que ofrecía
para tu lengua bífida su virginal destello.
Aún recuerdo ese brillo de tu testa sombría,
negra magia que oculta bajo su crespo acero
la luz nefasta y fría de tus pupilas hondas,
donde un hielo en abismos sin luz subyuga a nadie.

Plasma un concepto abstracto en uno concreto.

A veces esa sucesión de imágenes o metáforas puede comprender una obra literaria completa y se dice que tiene un significado alegórico dado que representa una idea. La película de Chaplin, *Tiempos modernos*, representaría alegóricamente la degradación del obrero a simple objeto en un determinado sistema económico y contexto social.

Simboliza una idea abstracta a partir de recursos que permitan representarla. La *Divina comedia* de Dante es una alegoría de la vida del hombre. Otra forma de definirla es como una metáfora continuada, en la que cada elemento imaginario se corresponde con un elemento real: o sea, como varias metáforas consecutivas que dan a entender una cosa expresando otra diferente.

Omar Khayyam afirma que la vida humana es como una partida de ajedrez, las casillas negras representan las noches y las blancas los días; el jugador es una pieza más en el tablero. Jorge Manrique, que nuestras vidas son ríos y, como ellos, solo parecen diferentes en su curso y caudal, pero no en su final, que es el mar/la muerte: el final ha sido ya escrito, pero no el transcurso de la vida. Y Bernardo de Chartres, que somos «enanos a hombros de gigantes», porque por nosotros mismos no podemos ver muy lejos, pero subidos a hombros del saber antiguo podemos ver incluso más de lo que vieron los grandes hombres del pasado.

En principio, la construcción alegórica ha permitido decir lo que estaba prohibido decir en épocas de dictadura. En esta dirección, Daniel Moyano, en *El vuelo del tigre*, ha sido un maestro. Reconstruye la represión de la dictadura militar argentina en un pueblo al que llegan los percusionistas montados en un tigre. Esa es la alegoría. Y recurre a la mirada de una gata y a los recursos sonoros como formas de comunicarse entre los habitantes de la casa ocupada.

La alegoría en *Avispas* de Aristófanes se caracteriza por estar construida a partir de metáforas tópicas sobre zánganos y aguijones, con el sentido figurado de *haraganería, maldad, inutilidad y flaqueza*, mediante la inversión paródica desmonta el tópico y los jueces se transforman literalmente en avispas.

A la pregunta de si ofrece ventajas artísticas el componer la novela en forma de alegoría, como la alegoría cristiana que utilizó en *Una fábula*, Faulkner respondió: «La misma ventaja que representa para el carpintero construir esquinas cuadradas al construir una casa cuadrada. En *Una fábula*, la alegoría cristiana era la alegoría indicada en esa historia particular, del mismo modo que una esquina cuadrada oblonga es la esquina indicada para construir una casa rectangular oblonga.

»Es un carpintero al que nunca le falta ese martillo. Cualquiera que sea su símbolo –la cruz o la media luna o lo que fuere–, ese símbolo es para el hombre el recordatorio de su deber como miembro de la raza humana. Sus diversas alegorías son los modelos con los que se mide a sí mismo y aprende a conocerse. La alegoría enseña cómo descubrirse a sí mismo, cómo hacerse de un código moral y de una norma dentro de sus capacidades y aspiraciones al proporcionarle un ejemplo incomparable de sufrimiento y sacrificio y la promesa de una esperanza. Los escritores siempre se han nutrido y siempre se nutrirán de las alegorías de la conciencia moral, por la razón de que las alegorías son incomparables: los tres hombres de *Moby Dick*, que representan la trinidad de la conciencia: no saber nada, saber y no preocuparse, y saber y preocuparse. La misma trinidad está representada en *Una fábula* por el viejo aviador judío, que dice “Esto es terrible. Me niego a aceptarlo, aun cuando deba rechazar la vida para hacerlo”; el viejo cuartelmaestre francés, que dice: “Esto es terrible, pero podemos llorar y soportarlo”; y el mismo mensajero del batallón inglés que dice: “Esto es terrible, voy a hacer algo para remediarlo”».

La parábola

Muy relacionada con la alegoría se encuentra la parábola. Es la narración de un suceso fingido del que se deduce, por comparación, una verdad o enseñanza moral.

Como ejemplos muy conocidos de parábolas, las que incluyen los Evangelios, como la parábola bíblica del hijo pródigo y que también contribuye a la comprensión de conceptos abstractos.

La fábula

La fábula usa la personificación porque en general está protagonizada por animales o cosas inanimadas que actúan como seres humanos. Tiene «una intención didáctica de carácter ético y universal» que aparece en la parte final de esta misma, proporciona una enseñanza o aprendizaje, la moraleja. La fábula clásica tiene una doble estructura: el título presenta una oposición entre dos personajes de posiciones subjetivas encontradas, siempre en desigualdad social: uno en posición alta y otro en posición baja, y a causa de un imprevisto se revierten las posiciones. Dice Hegel: «La fábula es como un enigma que será siempre acompañado por su solución», en algunos casos se vincula con la leyenda urbana.

Para mostrar los puntos de giro en la trama suelo dar como ejemplo esta fábula:

El ratón y el perro

Un ratón salió triunfante de su incursión en la cocina con un buen pedazo de queso. Le quedaban solo unos centímetros para traspasar el umbral de su ratonera –situada en el viejo olmo seco del jardín– cuando le sorprendió el perro de la casa, que se plantó frente a él, desafiante.

–Deja ese trozo de queso en el suelo y márchate –le dijo.

–¿Por qué dejarlo en el suelo? –le respondió el ratón–. Los humanos que viven contigo lo tirarán a la basura. Podríamos compartirlo.

–¿Quien dijo de tirarlo a la basura? Me lo comeré yo: todo lo que está en el suelo es mío.

El ratón, precavido, dejó el trozo de queso en el suelo a una distancia equidistante entre el perro y él y le invitó con un levisimo gesto de sus bigotes a parlamentar. El perro se acomodó sobre sus patas traseras y aceptó el diálogo.

–Al final, me darás la razón –arguyó el ratón.

–Al final, me comeré el queso –le respondió seguro de su fuerza el perro.

Entonces llegó un cuervo y con un graznido burlón se llevó el trozo de queso. El ratón miró al perro, el perro miró al ratón y ambos se rieron.

Desde aquel día, comparten los días de sol y los trozos de queso.

La acción comienza con el detonante, el robo del queso. La presencia del perro es el primer punto de giro, rompe con el detonante e introduce un elemento nuevo: la disputa por el trozo de queso. Inicia y sitúa el conflicto entre el protagonista (el ratón) y el antagonista (el perro).

La irrupción del cuervo es el segundo punto de giro, que conduce al clímax y al punto de llegada: la amistad del perro y el ratón.

Augusto Monterroso parodia a los fabulistas de la Antigüedad. El relato que da título al libro, «La oveja negra», fue adoptado por grupos de insumisos y pacifistas:

En un lejano país existió hace muchos años una oveja negra.

Fue fusilada.

Un siglo después, el rebaño arrepentido le levantó una estatua ecuestre que quedó muy bien en el parque.

Así, en lo sucesivo, cada vez que aparecían ovejas negras eran rápidamente pasadas por las armas para que las futuras generaciones de ovejas comunes y corrientes pudieran ejercitarse también en la escultura.

El aforismo

Aforismos de Jorge Wagensberg sobre la felicidad:

Con sorpresa se descubre en plena infancia que la obligación del resto del mundo no es la de velar por la felicidad de uno.

O estos *Pensamientos del señor Perogrullo*, de Marco Denevi:

Pobre pero honrado. ¿No deberían decirlo los ricos? Rico pero honrado.

El refrán

Según la tradición, es el saber popular.

Un ejemplo es la serie *Pensamientos del señor Perogrullo*, de Marco Denevi.

EL SALÓN DE LOS MAESTROS

El propósito de Salvador Elizondo: demostrar que nadie puede burlar los designios de los dioses oponiéndose a su destino; ni siquiera Ulises, el amado de Atenea, que, como ningún otro mortal, había descendido al Hades y cruzado dos veces –al entrar y al salir– el Campo de Asfódelos de la entrada. Y de su amarga aventura extrae una enseñanza para los demás: «Sabadlo, navegantes...», son nuestros locos deseos los que nos pierden.

Lo hace en «Aviso», un cuento de doble intertextualidad, basado en la Odisea y en un cuentito de Julio Torri, en el que narra su trágica aventura por haber desoído los consejos de Circe:

La isla prodigiosa surgió en el horizonte como una cratera colmada de lirios y de rosas. Hacia el mediodía comencé a escuchar las notas inquietantes de aquel canto mágico.

Había desoído los prudentes consejos de la diosa y deseaba con toda mi alma descender allí. No sellé con panal los laberintos de mis orejas ni dejé que mis esforzados compañeros me amarraran al mástil.

Hice virar hacia la isla y pronto pude distinguir sus voces con toda claridad. No decían nada; solamente cantaban. Sus cuerpos relucientes se nos mostraban como una presa magnífica.

Entonces decidí saltar sobre la borda y nadar hasta la playa.

Y yo, oh dioses, que he bajado a las cavernas del Hades y que he cruzado el Campo de Asfódelos dos veces, me vi deparado a este destino de un viaje lleno de peligros.

Cuando desperté en brazos de aquellos seres que el deseo había hecho aparecer tantas veces de este lado de mis párpados durante las largas vigías del asedio, era presa del más agudo espanto. Lancé un grito afilado como una jabalina.

Oh dioses, yo que iba dispuesto a naufragar en un jardín de delicias, cambié libertad y patria por el prestigio de la isla infame y legendaria.

Sabedlo, navegantes: el canto de las sirenas es estúpido y monótono, su conversación aburrida e incesante; sus cuerpos están cubiertos de escamas, erizados de algas y sargazo. Su carne huele a pescado.

El propósito de Laura Esquivel: el mito juega un papel muy importante, como detonante de la novela de Tita en *Como agua para chocolate* y retomado de su abuela, una india kikapú llamada «Luz del amanecer».

La abuela decía que cada persona nace con una caja de fósforos en su interior y con la ayuda de la persona amada (detonador) poco a poco se enciende un fósforo. Pero había que tener cuidado con las emociones fuertes porque podían causar la muerte como le ocurrió a Tita y a Pedro cuando al fin pudieron estar a solas y realizar su amor sin temor al «qué dirán». Y que si por una emoción muy fuerte se llegan a encender todos los cerillos que llevamos en nuestro interior de un solo golpe, se produce un resplandor tan fuerte que ilumina más allá de lo que podemos ver normalmente y entonces ante nuestros ojos aparece un túnel esplendoroso que nos muestra el camino que olvidamos al momento de nacer y que nos llama a reencontrar nuestro perdido origen divino. El alma desea reintegrarse al lugar de donde proviene, dejando al cuerpo inerte.

El propósito de Jorge Luis Borges: desarrollar el mito de la heroína a través de la venganza como nudo del cuento «Emma Zunz».

Lo muestra a través del uso de varios recursos de estilo para el cambio de personalidad producido en la protagonista «ya era la que sería». Recurre a estas figuras:

1. Paralelismo:

La justicia divina/la justicia humana. Retoma de alguna manera la historia bíblica de Judith y Holofernes, en la que la justicia divina triunfa sobre la humana.

2. Oposiciones:

Realidad/irrealidad.

Distinción entre lo verdadero y lo falso.

Personajes opuestos: la protagonista es Emma Zunz. El antagonista es Aarón Loewenthal, objeto de su venganza.

Aarón Loewenthal:

- . Es calvo.
- . Corpulento.
- . Enlutado.
- . Usa quevedos ahumados.
- . Tiene barba rubia.

–Su caracterización psicológica:

- . Hipócritamente religiosa.
- . Sin escrúpulos.
- . Avaro.
- . Amigo de la soledad.

Ambos personajes se oponen entre sí:

Emma Zunz:

- . Es pura, connotaciones positivas.
- . Obrera de la fábrica.
- . Joven inocente.
- . Sinceramente religiosa.
- . Contraria a toda violencia.
- . Tiene miedo a los hombres.
- . Con escrúpulos.

Aarón Loewenthal:

- . Personaje impuro, connotaciones negativas.
- . Patrono de la fábrica.
- . Viejo avaro.
- . Hipócritamente religioso.
- . Posee un revolver.
- . Tiene miedo a los ladrones.
- . Sin escrúpulos.

3. Antítesis:

«Aarón Loewenthal era para todos un hombre serio, para sus pocos íntimos, un avaro».

4. Paradoja:

«paradójicamente su fatiga venía a ser una fuerza, pues la obligaba a concentrarse en los pormenores de la aventura y le ocultaba el fondo y el fin».

5. Comparaciones:

«los hechos graves están fuera del tiempo, ya porque en ellos el pasado inmediato queda como tronchado del porvenir, ya porque no parecen consecutivas las partes que lo forman».

6. Metonimia:

«Una efusión de brusca sangre manó de los labios obscenos».

7. Ironías:

«Era muy religioso; creía tener con el señor un pacto secreto, que lo eximia de obrar bien, a trueque de oraciones y devociones».

8. Metáfora:

«El hombre, sueco o finlandés. Fue una herramienta para Emma».

9. Personificaciones e imágenes que contienen una adjetivación significativa:

- . El infame Paseo de Julio.
- . Ojos hambrientos.
- . En aquel desorden perplejo de sensaciones inconexas y atroces.
- . Insípido trajín de las calles.
- . Barrios decrecientes y opacos.
- . Minuciosa deshonra.
- . Los ladridos tirantes.

El propósito de Marie Darrieussecq: recrear el mito de Penélope, en *Nacimiento del fantasma*.

Presenta una estructura posible con variados recursos estilísticos para el primer capítulo de una novela, que puedes proponerte copiar como modelo posible.

1. Afirmación:

Mi marido desapareció. Volvió del trabajo, apoyó la servilleta contra la pared, me preguntó si había comprado pan. Serían alrededor de las siete y media.

2. Interrogación:

¿Acaso desapareció porque esa noche, después de años de negligencia de mi parte, excedido, cansado tras su jornada de

trabajo, de pronto se hartó de tener que bajar, un día tras otro, nuestros cinco pisos en busca del pan?

Intenté ayudar a los investigadores: ¿verdaderamente fue un día como los demás? Revisamos uno por uno los archivos informáticos que mi marido había abierto desde la mañana.

3. Negación:

No había vendido ni recibido nada especial, había visitado tres departamentos con interesados, había almorzado, como todos los días, un sándwich comprado en la esquina. Los interesados (una pareja joven, una pareja de edad mediana y un divorciado canoso, a quienes ubicaron los investigadores) no habían advertido nada en particular, salvo un calefón que funcionaba mal y otros detalles inmobiliarios. Habían venido para eso, no recordaban siquiera la cara de mi marido.

Como yo no podía dar cuenta hora por hora de su empleo del tiempo, los investigadores me aconsejaron que revisara su correspondencia, los cajones de su oficina, los bolsillos de sus trajes; que verificara los llamados telefónicos de su última factura profesional. Ellos no podían ocuparse de eso: todos los días desaparecían doscientas personas en el país y algunas veces, muy raras, las encontraban en las islas, en compañía de hermosas rubias (como si yo no fuera, a mi vez, una hermosa rubia); otras incluso pasaban la frontera y, en ese caso, era sabio renunciar a toda esperanza; otras, por fin, se arrojaban al mar, encallaban todas hinchadas en las playas, los ojos y la lengua comidos por los camarones, con colonias de caracoles en el recto: valía más ahorrarse ese tipo de hallazgos. Los investigadores me preguntaron si mi marido era depresivo.

No me dirigí de inmediato a los investigadores. Al principio me llevó un cierto tiempo darme cuenta de que mi marido había desaparecido. A menudo aprovechaba cuando iba a comprar pan para llamar a mi madre.

4. Recurso auditivo:

Colgaba cuando oía sus pasos en el cuarto piso. Mi madre y yo, ese día, estuvimos ocupadas un buen cuarto de hora, ella charlando, yo interrumpiéndola regularmente para recordarle que tenía que dejarla de inmediato. Tuve la sensación, primero difusa, de que su relato se prolongaba más de lo común.

5. Recurso visual:

Miré la calle, para ver si mi marido cruzaba; paré la oreja para tratar de escucharlo en la escalera, y mi madre cortó primero, acusándome, como siempre, de que no le prestaba ninguna atención, cuando solo estaba asomada a la ventana, sintiendo deseos, por otra parte, de entregarme a esa única ocupación: esperar tranquilamente la aparición de mi marido.

6. Recurso olfativo:

El sol empezaba a caer y yo respiraba el aire dulce. Era bastante raro, a esa hora del día, que me quedara así, ociosa, en la ventana; por lo general, hacia las siete y cuarto, me daba cuenta de que no tenía nada listo y bajaba corriendo a comprar algo de comer (olvidándome el pan: el almacén no tiene expendio de pan y la primera panadería está del otro lado del bulevar, hace falta un montón de tiempo [...]).

El propósito de Carlos Fuentes: en *Aura*, dar muestras de la vanidad, ligada al rechazo de la vejez y el aferramiento a la juventud.

Mantiene la expectativa de los lectores, insinuando qué pasará y dando a conocer los misteriosos sucesos que ocurren entre las décadas de 1940 y 1960 en México, y mediante la elipsis oculta muchos datos pequeños que giran alrededor de un gran dato que es la identidad de Aura con doña Consuelo (al final, revela que ambas son la misma persona), y la relación de Felipe con Aura, es decir con doña Consuelo.

Recorre a estos símbolos:

Color verde: en las plantas que cuida Aura para ser fértil con la ilusión de tener un hijo.

La coneja es una figura familiar de las brujas y simboliza su relación con la hechicería, crea una atmósfera irreal que simboliza la fantasía.

El macho cabrío simboliza el sacrificio y el derramamiento de sangre como una especie de ritual.

El cristo negro refleja la devoción por lo oscuro y la misa negra.

La casa vieja, la antigüedad y la vejez, el pasar del tiempo.

Los daguerrotipos son evidencias del pasado y reflejan el recuerdo.

19. Conclusión final

El secreto consiste en asombrarte ante lo habitual, ser el observador y el observado, una esponja que absorbe esa encina que ves desde tu ventana, el camino, las figuras diversas que cruzan el camino, los sillones que esperan, tu figura en el cristal, y al escribirlo, olvidarte de la propia identidad para saber quién se es una vez escrito el texto.

Así sea en la ficción o en la no ficción, una vez que has entrado en el mundo imaginario, las ideas y los sentimientos te impulsan hacia la sinceridad de tus percepciones, que encuentras en los rincones más inesperados y otorgan el estilo personal. Coincido con Lawrence Durrell cuando afirma que el mundo imaginario es una forma de la realidad tan tangible como la cotidiana: «Por medio del arte logramos una feliz transacción con todo lo que nos hiere o vence en la vida cotidiana, no para escapar al destino, como trata de hacerlo el hombre ordinario, sino para cumplirlo en todas sus posibilidades: las imaginarias».

Ejercicio inspirador

Te cuento el ejercicio-juego que practiqué al acabar este libro.

Lo abrí al azar y me propuse iniciar un texto con el recurso que surgiera y continuar con otros sucesivamente. Para cada recurso, un texto.

No podía hacer trampa y cambiarlo por otro, porque ya lo dijeron los oulipianos: las restricciones colaboran con la creatividad.

Así que el primero fue el apartado de los recursos sensoriales, y escribí este minicuento de un tirón:

Sumida en sus pensamientos, se sobresaltó al percibir un leve olor a quemado. En ocasiones anteriores, lo primero que vislumbraba cuando se distraía y dejaba quemar la tarta o descubría los macarrones pegados en el fondo de la olla, a la vez que escuchaba el tintineo autoritario de su llave entrando en la casa, era la expresión acusadora de su marido. Y ahora que estaba muerto, luchaba para expulsar a su fantasma.

Me pregunté qué otros temores ocultaban en mí los recursos olfativos o los auditivos, porque está claro que empecé por allí y conecté con el temor. Tirando del hilo o atando cabos (para usar metáforas gastadas, pero muy ilustrativas) llegué a interesantes conclusiones, que dejo para otros libros.

Después, agregué otra dificultad: abrirlo en cinco lugares, y escribir el mismo cuento con los cinco.

El primero fue el de la oposición: el segundo, el de las palabras. Me dije: la orden es oponer palabras. Lo hice. El tercero fue el de la negación. El cuarto, el de la repetición. El quinto, el de la interjección.

Salió esto, que empieza con una situación y acaba con la opuesta, se ve que los opuestos habitan en mi inconsciente, porque finalmente determinaron la estructura:

El marido usa las palabras que a ella le parecen inútiles; ella, las que él descarta. Ahora están en Roma, no se fijan en las

palabras, sino en cómo comen los italianos. En eso parece que se unen: «Mira, mira», se dicen a dúo y se atragantan, con una interjección cómplice.

Para seguir con el juego, que cada vez me entusiasmaba más, retomé la primera propuesta: para cada recurso un minicuento.

Me tocaron los interrogantes, y este es el resultado:

¿Cuándo supo que el marido la engañaba?

¿Cuántas cartas interceptó en total?

¿Por qué las fue ocultando en su despacho a medida que llegaban?

¿O sea que el marido nunca las recibió?

¿Sabe cómo reaccionó él cuando ella le comentó que conocí uno de sus secretos?

¿Fue en ese momento que decidieron venir hacia aquí?

¿Cuándo llegaron?

¿Dónde están?

Pero ¿quién es usted, su amigo, su abogado, su terapeuta, su amante?

¿Sabe si está dispuesta a cumplir con sus amenazas o ahora ella es feliz?

Y así sucesivamente, escribí 35 cuentitos.

Ahora te toca a ti.

Si lo pruebas, me puedes mandar los textos resultantes a mi correo:

silviadelakohan@gmail.com

Los publicaré en mi Facebook con un comentario.

Gracias al acompañamiento especial de los recursos estilísticos, la escritura saca a la luz eso que uno no sabía que sabe. Proporciona los medios para descubrir el mundo y descubrirte en él. Y de allí nace el libro con alma.

Créditos

ALBA Guías + del escritor

© Silvia Adela Kohan, 2018

© de esta edición: **Alba Editorial, s.l.u.**

Baixada de Sant Miquel, 1 08002 Barcelona

www. albaeditorial.es

Diseño: Pepe Moll de Alba

Primera edición: septiembre de 2018

Conversión a formato digital: Alba Editorial

ISBN: 978-84-9065-450-7

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y su distribución mediante alquiler o préstamo públicos.

ALBA

Alba es un sello editorial que desde 1993 lleva recuperando grandes clásicos de la literatura universal (Alba Clásica y Alba Clásica Maior) en nuevas traducciones y cuidadas ediciones. Presta asimismo atención al ensayo histórico y literario en su colección Trayectos, donde también se publican diarios y libros de memorias.

En el campo del teatro y el cine, merecen una especial mención la colección Artes Escénicas, dedicada a la formación de actores y profesionales en general del teatro, y la colección Fuera de Campo, con textos de formación en todos los ámbitos cinematográficos. También destacan sus Guías del escritor destinadas a aficionados y profesionales de la escritura. Por todo ello le fue concedido en 2010 el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial. En 2012 incorporó a su catálogo dos nuevas colecciones de literatura, Contemporánea (dedicada a la ficción de hoy) y Rara Avis (clásicos raros y no canónicos del siglo xx), e inició una línea de infantil/ilustrado con la publicación de una serie de libros disco, a los que pronto seguirían nuevas colecciones como Pequeña & Grande, Pequeños grandes gestos y Cuentos Vintage. En el año 2018 ha lanzado una nueva colección de poesía.

Consulta www.albaeditorial.es

Alba Editorial, S.L.U.

Baixada de Sant Miquel, 1 bajos

08002 Barcelona

T. 93 415 29 29

info@albaeditorial.es