

ТКАЧЕНКО Л.Л.

СТИЛІСТИКА ІСПАНСЬКОЇ МОВИ

Навчальний посібник

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник зі спеціальності «Філологія. Мова і
література (іспанська, англійська)»

Херсон
2013

ББК 81.2 Англ-7
УДК 821.111:82-1/-9:81'36+81'38
Д 30

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник зі спеціальності «Філологія». Лист № 1/11-1123 від 05.02.13.

Рецензенти:
доктор філологічних наук, професор
В.С. Данилич
доктор філологічних наук, професор
Л.Р. Безугла

ТКАЧЕНКО Л.Л.

Д 30 Стилїстика іспанської мови. Навчальний посібник для студентів-філологів вищих закладів освіти. – Херсон: ХДУ, 2013. – 231 с.

ISBN

Відповідальний за випуск
С.М. Солдатова

Навчальний посібник розрахований на студентів IV курсу інститутів та факультетів іноземної філології, а також усіх тих, хто бажає поглибити свої знання зі стилїстики іспанської мови. Його мета – надати студентам системні знання із зазначеної дисциплїни, розширити їхній загальний кругозір та мовленнєву компетенцію щодо наукової термінології, навчити лїнгвістичного аналізу тексту сучасної іспанської мови з точки зору стилїстичних прийомів, експресивних засобів, функціонально-стилїстичної належності тощо.

Навчальний матеріал розподїлено за двома змістовими модулями: «Традиційна стилїстика: стилїстичні прийоми та експресивні засоби» та «Функціональна стилїстика».

Ткаченко Л.Л.
ХДУ, 2013

Módulo I. Estilística tradicional: recursos estilísticos

Lección 1

Resumen de las etapas de la formación de la estilística actual

1. Objetivo de la estilística. Noción y variedades del estilo.
2. Historia de la estilística. Retórica griega como la base de la estilística. División tripartita del estilo.
3. Desarrollo de la estilística desde el Renacimiento hasta el siglo XIX.
4. Papel de Saussure y Bally en la formación de la estilística moderna.
5. Subapartados de la estilística: la estilística lingüística y la literaria.
6. Característica breve de la escuela estilística española.

1. **La estilística** es un campo de la lingüística que **estudia el uso artístico o estético del lenguaje** en las obras literarias y en la lengua común, en sus formas individuales y colectivas. Según el diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, el objetivo de la estilística consiste en el estudio del estilo de la expresión lingüística en general. La estilística analiza todos los elementos de una obra o del lenguaje hablado, el efecto que el escritor o hablante desea comunicar al lector o receptor del discurso hablado y los términos, giros o estructuras complejas que hacen más o menos eficaces esos efectos. Intenta establecer principios capaces de explicar los motivos que llevan a un individuo o a un grupo social a seleccionar expresiones particulares en su uso del lenguaje, la socialización de esos usos y la producción y recepción de significados.

El lenguaje es, en términos cabales, el material del artista literario. Y se puede decir que todo autor escoge, de esos materiales, de la lengua, aquellos componentes, aquellos rasgos, que le han de servir a su propósito. La impronta o el sello del autor, constituye el estilo.

La palabra “estilo” proviene del latín y equivale a “cincel” (*stilus*, punzón para escribir). El concepto de estilo tiene una larga tradición en la lingüística. En varias épocas este concepto se percibía de modo particular. En las Grecia y Roma antiguas el estilo se consideraba como modo de convencer. Desde los tiempos de la India antigua viene la tradición de comprender el estilo como medio de ornamentar el habla, y la estilística, como ciencia que lo estudia. El concepto de estilo fue usado, primordialmente, para el arte literario y a partir del [siglo XVIII](#) se desplazó hacia las [artes plásticas](#).

El [estilo](#), como concepto, se refiere a un conjunto de rasgos específicos de toda composición artística, determinado por la unión de diferentes formas que en conjunto proporcionan la obra de [arte](#). El estilo literario, es la manera de expresarse propia de cada autor, de cada escuela literaria, de cada época, etc. Así, no sólo podemos hablar del estilo de Cervantes (característico de este gran autor), sino del estilo culterano (típico de una escuela española del siglo XVII) o del estilo renacentista (propio de la época del Renacimiento).

En las obras literarias el estilo se relaciona con el léxico y su riqueza y precisión, con la adecuación o inadecuación del mismo; también hace referencia a la estructura de las oraciones, a los giros idiomáticos, al ritmo del lenguaje, etc.

Suele hablarse de “ruptura del estilo” cuando de un nivel o estructura el autor se desliza hacia otra, súbitamente. En ocasiones ello puede responder a falta de habilidad estilística del autor, pero en otros casos es un procedimiento perseguido deliberadamente en la persecución de determinados efectos de la obra literaria.

Por “medio estilístico” se entiende cada uno de los elementos que conforman una totalidad de estilo. Los aspectos considerados por la estilística son el uso del diálogo, la descripción de escenas, el uso de voz pasiva o voz activa, la distribución y extensión de las oraciones, la utilización de registros dialectales, las figuras de dicción y las figuras de pensamiento, la selección de unos determinados tropos o imágenes, el predominio de una categoría morfológica o clase de palabra. Así dentro de las diferentes modalidades de estilo, puede destacarse un estilo “nominal”, en el cual preponderan los sustantivos; y uno “verbal”, con predominio de las acciones o verbos. El estilo lacónico, conciso, ha sido tradicionalmente conocido como telegráfico; se suprime la mayor cantidad de nexos, y se dio en el [expresionismo](#). El estilo “hierático” es el excesivamente rígido, muy vinculado a estructuras arcaicas; es el estilo poco espontáneo y vivo. También se reconocen estilos “encabalgados” y no “encabalgados”. En estos casos el uso del “[encabalgamiento](#)”, define las peculiaridades.

En cuanto a la relación con el tiempo, se habla de “estilo individual” cuando lo que predomina es un conjunto de las características de un determinado autor; en el “estilo de época” lo que pesa es supraindividual, propio de un tiempo en la historia del arte y del arte literario en particular. La historia del arte ha sistematizado una sucesión de estilos artísticos globales, que disfruta de gran aceptación: estilo clásico, gótico, renacentista, barroco... Estos períodos o estos términos suelen trasladarse a la historia de la literatura.

2. Hace más de dos mil años las reglas de la actividad literaria fueron determinadas por la **retórica griega**. Era la ciencia ligada con el arte de componer discursos y que atendía, en primer lugar, las necesidades de juristas y de estadistas. Posteriormente estas normas se extendieron a toda la poética. Aristóteles se ocupó de analizar el lenguaje figurado en su *Retórica* y también en parte en su *Poética*. Los eruditos helenísticos agrupados en Alejandría tuvieron que estudiar el lenguaje figurado para entender y comentar bien los poemas de Homero que pretendían editar. Esta retórica fue heredada por la lengua española en la variante romana.

La retórica antigua poseía un carácter normativo o prescriptivo y perseguía un solo objetivo: el de enseñar a emplear el idioma de modo que fuese un instrumento flexible para convencer y persuadir a los oyentes apelando a sentimientos, pasiones y raciocinio a la vez. Para llevar este fin a la práctica fueron elaboradas por esta disciplina reglas rígidas que servían de norma para cada orador y escritor. Por ejemplo, la elección de la forma de expresarse dependía del carácter, el tema, la idea y las condiciones en que sería realizado este discurso. Cada forma correspondía a un género determinado, y a éste, un estilo propio. El estilo era considerado como algo objetivo, caracterizado o moldeado por el género literario elegido. Dentro de estos límites se posibilitaba cierto margen de variaciones individuales.

Se creía que el estilo tenía que adaptarse al tema de que se hablara debido a que se veía el mundo perfectamente ordenado, y se afirmaba que a cada cosa le

correspondía una manera de ser fija, y unas determinadas palabras para expresarla. Por ejemplo, un héroe debía ser siempre valiente y esforzado; un rey, poderoso y justiciero; una niña, inocente y dulce; un criado, fiel y servicial... Cada estilo fue rigurosamente definido en el vocabulario, la sintaxis y las figuras. Unas palabras o unas expresiones serían las más propias para hablar del héroe, mientras que otras lo serían para referirse al criado.

En la retórica antigua se formuló la idea de tres estilos: el estilo sencillo o humilde, el estilo medio y el estilo sublime. Es la llamada *la Rueda de Virgilio* o *Rota Virgilii*, porque el poeta romano cultivó los tres en su poesía (Bucólicas, Geórgicas, epopeya Eneida). Cada uno de los estilos tenía asignados contenidos o temas específicos.

I. Estilo humilde (*humilis stylus*) era el espontáneo y natural y servía para tratar de cosas humildes: a) estado social: pastor holgado; b) personajes representativos: Tíro, Melibeo; c) animal asociado con ellos: la oveja; d) arma o utensilio: el cayado; e) lugar: la dehesa; f) árbol: el haya.

II. Estilo mediano (*mediocrus stylus*) era más cuidado y elegante. Se utilizaba para expresar conceptos algo más elevados: a) estado social: agricultor; b) personajes típicos: Triptolemo, Celio; c) animal asociado con ellos: el buey; d) arma o utensilio correspondiente: el arado; e) lugar de acción: el campo; f) árbol significativo: el manzano.

III. Estilo sublime (*gravis stylus*) se usaba para manifestar las actitudes dramáticas y entusiastas y se aplicaba a asuntos nobles y grandes. Se llenaba de adornos y resultaba solemne y magnífico y se caracterizaba por los siguientes rasgos: a) estado social de los personajes: militar, caudillos; b) personajes heroicos típicos: Héctor, Ajax; c) animal asociado con tales personajes: el caballo; d) arma: la espada; e) radio de su esfera de acción: la ciudad o el campamento; f) árbol simbólico o significativo: el laurel o el cedro.

La división tripartita de los estilos reflejaba la división de los estamentos en plebeyos, nobles y clérigos. Virgilio puede servir de ejemplo para estudiar los tres estilos. Obsérvese que él, cuando hablaba de los pastores con sus ovejas, utilizaba el estilo sencillo. Mientras que para referirse a los campesinos, con sus bueyes y sus árboles frutales, usaba el estilo medio. Y finalmente, para cantar en la Eneida las hazañas de un héroe famoso, aplicaba el rico vocabulario y las brillantes imágenes del estilo sublime.

Más tarde, en Rusia, M. Y. Lomonosov escribía también de “tres estilos”: alto, medio y bajo. Cada estilo, según su opinión, puede emplearse en ciertos géneros: el alto, en odas, canciones heroicas, tragedias; el medio, en dramas, elegías, cartas amistosas; el bajo, en comedias, canciones cómicas, descripciones de quehaceres cotidianos.

A pesar de cierta deficiencia lingüística, cada lingüista contemporáneo que se dedica a la estilística debe conocer con perfección la retórica. La herencia de esta disciplina sigue vigente hasta nuestros días: son la teoría de los tropos y figuras, la dicción, la versificación y muchas otras esferas. Los más importantes tratados de Retórica clásica son: *Poética* de Aristóteles, *De Oratore* y *Orador* de Cicerón, y *De institutione oratoria* de Quintiliano.

3. En la Edad Media, cuando se forman las lenguas literarias nacionales, el concepto de estilo definitivamente se identifica con determinado género de literatura. Es la época de cierto estancamiento en el desarrollo de las teorías estilísticas, aunque la retórica medieval logró elaborar unos géneros nuevos: vidas de santos, canciones de gesta, drama litúrgico, etc.

En el siglo XVI vuelven a revivir las normas clásicas, porque en este siglo se observan grandes transformaciones tanto en la vida social como en la literatura. Es el período de esplendor del **Renacimiento español**, con su interés especial por las obras maestras clásicas. Van apareciendo gran cantidad de instrucciones retóricas lo que testimonia un creciente interés respecto a los problemas del estilo idiomático. La retórica, el sistema clásico de tropos y figuras estilísticas, forma parte obligatoria de la instrucción.

Fue el **siglo XVIII** que acabó con la idea absoluta del lenguaje; éste ya no se concebía como algo exterior e independiente del hombre. La tradición lingüística de este siglo parte del principio que el idioma de las obras literarias refleja la experiencia individual humana y proclama la tesis “el estilo es el hombre” (Georges Louis Leclerc, conde de Buffon); esto es, lo que de individual, personal o subjetivo queda en su escritura literaria. Las exigencias rigurosas de la retórica de seguir siempre las reglas y normas establecidas, se sustituyen por el concepto de la **libertad en el proceso creativo**.

En el siglo XIX se desarrolló esta visión subjetiva del estilo mediante el Romanticismo, que no depende ya de la retórica y sus conceptos y desarrolla esta visión subjetiva del estilo. Una visión existencial e historicista del Romanticismo afirmaba que la obra literaria tenía que reflejar la experiencia vital de los individuos y que la obra no podía ser perfecta ni acabada, sino abierta a evolución para estar realmente viva: Humboldt afirmaba que el mundo interior y creativo, *ergon*, se manifestaba mediante el lenguaje, *energeia*; el idealismo lingüístico alemán se alimentó de este postulado y sus autores, Wundt, Hugo Schuchardt, Benedetto Croce, Karl Vossler y Leo Spitzer defendieron una concepción del lenguaje puramente individual centrada en el análisis de la *energeia* o poder creador cristalizado en el lenguaje literario particular de un autor o de una época. K. Vossler subrayaba que existen tantos estilos cuantos individuos haya. El contexto objetivo gravita menos. El análisis estilístico se orienta de modo preferente hacia el conocimiento de los caracteres personales del autor. En [Friedrich Schiller](#) el estilo es depositario del objeto representado y todo modo de exposición “personal” de un artista es estimada como una peculiaridad “[manierista](#)”.

Pero en el transcurso del tiempo, esta estilística “individual” tampoco resultó ser perfecta en sus postulados teóricos ya que la declaración sobre individualidad y originalidad del estilo de cada escritor imposibilitó investigación y clasificación científicas (por ser infinita la cantidad de estilos).

4. La **estilística moderna** empezó a formarse en los años 20-30 del siglo XX con la publicación de algunos tratados teóricos que determinaron su campo de estudio, sus tareas y métodos de análisis. Para el desarrollo de la estilística resultaron muy fecundas ideas de **Ferdinand de Saussure** (1857-1913), que investigó la naturaleza del signo lingüístico considerando la lingüística parte de la

semiótica; planteó una orientación nueva en el estudio del idioma poniendo de relieve la necesidad de destacar dos realidades de un mismo fenómeno: la lengua y el habla; presentó la lengua como un sistema (estructura); inauguró la lingüística estructural.

A base de la concepción de la lengua de Saussure se formaron dos escuelas lingüísticas que difieren en cuanto a los métodos de análisis: la escuela idealista y la escuela franco-suiza. Respectivamente nacen **dos estilísticas: estilística de individuo** (escuela idealista) y **estilística de la expresión** (escuela franco-suiza). Posteriormente la estilística de individuo se convirtió en la crítica literaria y la estilística de la expresión sigue manteniendo íntima relación con la lingüística.

Es considerado que **Charles Bally** (1865-1947), discípulo de Saussure y su sucesor en la cátedra de la Universidad de Ginebra, es el fundador de la estilística de la expresión y también de la **estilística actual** como ciencia lingüística independiente. Charles Bally es autor del primer y básico tratado de la estilística, *Tratado de la estilística francesa* (1909), que cristalizó los conceptos e ideas fundamentales de la estilística actual. Charles Bally fue el primero en declarar que la estilística, como ciencia lingüística, no ha de limitarse al estudio de los estilos individuales de poetas y escritores, sino debe dedicarse al estilo de la comunidad. Según Bally, la estilística es el estudio sobre las posibilidades expresivas principalmente en el vocabulario, es una ciencia sobre los matices afectivos, volitivos, estéticos, etc., que modifican y profundizan el significado de la palabra.

Sin embargo, durante la gran parte del siglo XX lo predominante en la enseñanza académica fue analizar el estilo de una forma general y atomizada, a causa de la gran influencia que aún ejercía la Retórica clásica. El desarrollo de las teorías del Formalismo ruso (entre cuyos aportes se destaca la noción de desautomatización) y el descubrimiento de la función poética por Roman Jakobson y de la teoría del desvío fueron muy importantes al respecto. Grandes teóricos de la retórica realizaron avances importantes al recoger y codificar todo el material de la retórica clásica, como por ejemplo hizo Heinrich Lausberg.

En el siglo XX tres grandes corrientes dominaron la estilística:

Estilística descriptiva, de ámbito principalmente francés, inspirada por el estructuralismo de Ferdinand de Saussure y desarrollada por Charles Bally.

Estilística genética o generativa, que prolonga la estilística del idealismo alemán y deriva de Benedetto Croce. En el siglo XX continuó desarrollándose con la obra de Dámaso Alonso y Amado Alonso, herederos asimismo de la tradición filológica de Ramón Menéndez Pidal; algunos la llaman, “Estilística del individuo” o bien “Crítica estilística” o “Ciencia de la Literatura”, según Dámaso Alonso.

Estilística funcional o estructural. La plantea Eugenio Coseriu al añadir a la dicotomía de Saussure entre lengua y habla el concepto de norma e introducir el papel operativo de la función poética según Roman Jakobson. El desvío de la norma tiene un papel creativo en la literariedad y, de hecho, considera al estilo como desviación de una norma en lo que tiene de aspecto creativo. Se desarrolla en Estados Unidos y cuenta entre sus estudiosos a Michel Riffaterre y S. P. Levin.

5. Partiendo de los objetivos que persigue la estilística, se han definido dos orientaciones fundamentales de investigación o **subapartados de la estilística**: estilística lingüística y la estilística literaria.

La base de la **estilística literaria** la constituye el análisis de las obras literarias: acontecimientos, caracteres, ideas, emociones, la actitud del autor ante que se expone en la obra.

El objeto de la **estilística lingüística** es idéntico al de otras ciencias lingüísticas y radica en el estudio del idioma y el habla. Pero la estilística lingüística posee su propio aspecto de estudio. Su **sujeto** son los medios de la realización de las funciones básicas y complementarias de la lengua. El objetivo de comunicación es la transmisión de información. Además el comunicante siempre quiere alcanzar un efecto pragmático, es decir cambiar la condición física, espiritual y emocional del destinatario. Así pues la estilística lingüística estudia los principios de la elección y el uso de las unidades lingüísticas para transmitir los pensamientos y sentimientos y alcanzar ciertos resultados pragmáticos en diferentes condiciones de comunicación.

A diferencia de otras disciplinas lingüísticas, la estilística lingüística no tiene su propia unidad. Representa un nivel superior de la estructura lingüística, el nivel donde se cruzan singularmente otros niveles idiomáticos. Por eso la estilística emplea todas las unidades de la lengua (como resultado, surgen tales variedades de esta disciplina como fonostilística, morfoestilística, estilística semántica, etc.).

En la misma **estilística lingüística** se diferencian además dos subapartados: la estilística tradicional (o de la lengua, descriptiva, estructural) y la estilística funcional (o del habla).

La **estilística tradicional** examina y clasifica los medios idiomáticos expresivos; no sólo favorece elegir versiones para transmitir un contenido lógico sino también definir qué información adicional tiene cada una de estas variantes. Es natural que el núcleo central de esta estilística radique en el estudio sobre la sinonimia en el aspecto más amplio.

Por ejemplo, las palabras *cara, rostro, semblante, fisonomía, jeta, efigie, visaje* designan un sólo objeto, contienen un significado neutral común. Mediante la elección de uno u otro sinónimos del grupo mencionado, surge, además de la información neutral, una anexa, implícita, estrechamente ligada a las condiciones extralingüísticas (cómo tratan los interlocutores a esta *cara*).

La **estilística funcional** investiga la conformidad del uso de todos los recursos idiomáticos, en dependencia de las condiciones y fines de la comunicación. El texto se representa como la categoría básica, y la estilística funcional descubre qué elementos del lenguaje y por qué son los más adecuados en las diferentes esferas de la comunicación (científica, oficial, publicista, etc.).

De acuerdo con lo antes mencionado, cada rama de la estilística se dedica a un análisis peculiar, propio para cada orientación, pero siempre implica una observación de todos los niveles, desde el fonológico hasta el sintáctico. Cada rama estilística se escinde en subformaciones: estilística fonológica, morfológica, léxica y sintáctica.

6. T. Shishkova y J.K.L. Popok analizan el desarrollo de la **escuela estilística española**.

Una de las debilidades de la estilística iberorrománica, según opinan algunos estudiosos, fue el prolongar la orientación localista de sus investigaciones, lo que fomentó un “nacionalismo lingüístico”. M. Criado de Val dijo: “Durante más de un cuarto de siglo, la gramática histórica y la dialectología han sido las únicas preocupaciones de nuestros lingüistas... Mientras el francés contemporáneo era analizado y difundido hasta la saciedad, seguía como máxima autoridad española la Gramática indudablemente arcaica, de la Academia”.

Fueron las ideas de K. Vossler, L. Spitzer y B. Croce las que durante largo tiempo ejercieron una notable influencia en la estilística española. Los lingüistas no percibían el idioma como sistema y, por tanto, negaban el hecho de que el habla sea la materialización de sus posibilidades. Según B. Croce, cualquier habla es una obra meramente individual y subjetiva. De modo semejante, K. Vossler dijo que cada individuo dispone de su propio estilo y que el objeto de la estilística es el estudio de las particularidades individuales del lenguaje de poetas y escritores de renombre.

R. Menéndez Pidal, que cimentó las bases de la estilística clásica española, se negó a aceptar desde el inicio la separación de la filología y la lingüística. Esta es la causa primordial de que la estilística no haya podido destacarse como ciencia lingüística independiente en la tradición española.

Una de las principales ideas de los discípulos de Pidal (Dámaso Alonso, Carlos Bousoño, Amado Alonso y otros) es el profundo estudio de la literatura, que se basa en un minucioso análisis estilístico de las obras. Representan un gran interés sus artículos literarios y críticos, dedicados a la investigación de las obras poéticas de Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo, etc. Un riquísimo material ilustrativo, refinadas observaciones ligadas al idioma van acompañadas, no obstante, de afirmaciones que cada acto del habla es una nueva creación, cada obra literaria representa algo individual, único en su género. Por esa razón sus investigaciones prácticas se concentraron en el campo de la poesía, siendo ésta siempre individual.

Los problemas de la estilística, sobre todo los de la funcional, representan un campo de profundos estudios donde se centra la atención de los científicos europeos. La estilística española, según opinan los propios lingüísticos españoles, anda atrasada en la solución de estas cuestiones en virtud de las peculiaridades específicas de la lingüística española clásica.

Sin embargo, en los estudios de la nueva generación de lingüistas españoles y latinoamericanos se observa un enfoque funcional en la solución de los problemas de la estilística. En las obras de lingüistas tales como Cardona R. F. Berasarte, R. Carnicer. E. Lorenzo. M. Álvarez Nazario, A. M. Vígara Tauste, L. Calvo Ramos y otros se da una presentación de varios registros funcionales: el coloquial, científico, publicista, oficial y literario.

Lección 2. Conceptos fundamentales de la estilística y el objeto de la lexicología estilística

1. Norma estilística. Distinción entre la norma idiomática y la literaria. Normas de los estilos funcionales.
2. Función estilística.
3. Noción de la denotación y la connotación. Objeto de la lexicología estilística. Variedades del significado connotativo.
4. Diferenciación entre el tono elevado y el bajado. Vocabulario del tono estilístico elevado.
5. Vocabulario del tono estilístico bajado.

1. Los conceptos fundamentales de la estilística comprenden las nociones de la norma estilística, la función estilística, la denotación y la connotación.

La norma es un conjunto de recursos del lenguaje utilizados regularmente y considerados como socialmente obligatorios por una comunidad lingüística. Los lingüistas destacan una serie de normas que se diferencian por su carácter obligatorio y la amplitud de la esfera de aplicación. Entre las normas principales son: la norma idiomática, la norma literaria y las normas de los estilos funcionales. La norma más general es **la norma idiomática** que atañe a una lengua nacional.

Las normas de un idioma se determinan con el sistema de este idioma. Según E. Coseriu, el sistema “es la totalidad de las realizaciones posibles; comprende no solo lo realizado, sino también lo que “existe virtualmente, lo que es “posible”, es decir, lo que puede ser formado de acuerdo con las reglas que rigen en la lengua”. Por ejemplo, según E. Coseriu, “Sacapuntas, aunque no existe en el español, es perfectamente legítimo desde el punto de vista del sistema (véase sacamuelas, sacapelotas, sacabotas, sacacorchos, etc.). De veras, *Clave, el Diccionario de uso del español actual* ya registra *sacapuntas* como “instrumento o aparato para sacar punta a los lápices: *Tengo un sacapuntas de aluminio.*” Este ejemplo muestra que lo que era sólo considerado como posible en el español se ha realizado de hecho.

A diferencia del sistema, la norma idiomática comprende todo lo que ya existe, lo que está realizado en la comunidad lingüística. Una violación de estas normas causa la falta de comprensión entre interlocutores.

La norma que atañe directamente a la estilística es **la norma literaria**. Los criterios de la norma literaria son la tradición idiomática, la herencia del pasado, la lengua de la literatura clásica. En su uso actual la norma “se asemeja” al habla que es considerada como “habla patrón”, o sea el habla de la gente culta, el habla que escuchamos por la radio y televisión, el teatro, etc.

Al mismo tiempo, hay que diferenciar entre la norma literaria y **el lenguaje de obras literarias**. El mensaje literario se caracteriza por su notable función desautomatizadora, por su alto grado de impresivibilidad y de supuesto “desvío” frente al lenguaje estándar, por su carácter connotativo y simbólico, y por la presencia de la llamada función estilística del lenguaje. De acuerdo con la concepción artística del autor, en una obra literaria pueden emplearse formas y estructuras que se hallan hasta fuera de los límites de la norma literaria. E. Coseriu pregunta: “...¿no son de ese mismo tipo, la mayoría de las innovaciones poéticas?, . ¿no son casi siempre

violaciones o ampliaciones de la norma, permitidas por el sistema? En efecto, estas violaciones “anormales”, por inéditas y audaces que sean, no resultan aberrantes desde el punto de vista del sistema, en caso contrario no podríamos comprender al autor.”

Las desviaciones de la norma literaria se emplean para crear un **efecto estilístico**. La alteración se percibe no como una equivocación, sino como una desviación consciente. Estas desviaciones pueden inicialmente marcar el estilo individual de un autor, convirtiéndose luego en típicas y vigentes en la estilística, el léxico y la gramática.

Las desviaciones de la norma literaria se deben al hecho de que el lenguaje posee la capacidad de sumar a las palabras no solamente el significado sino otras informaciones (como se dice y/o porque se dice tal cosa). A esto se conoce como el uso estético de la lengua. La función estética del lenguaje cambia con el tiempo. La norma estética establece la moda literaria, el canon. Dentro del sistema literario, el concepto de canon subraya la existencia de un modelo o una proporción ideal al momento de considerar las obras literarias. Esa suma, el llamado canon literario es, en términos amplios, el total de obras escritas y orales que aún hoy subsiste.

Además, se diferencian las normas de los estilos funcionales, que varían en dependencia de la situación del habla: coloquial, oficial, científica, etc.

El término “canon”, de origen griego, remite al concepto de “vara o norma”. Es importante señalar que esa colección de obras puede ser diversa y que, al mismo tiempo, conviven en una misma época distintos cánones: canon oficial, canon accesible, canon personal, canon escolar, canon crítico, etc.

¿Qué o quiénes han realizado esas selecciones? ¿Cuáles son los criterios que han intervenido a la hora de realizar, en distintos períodos históricos esos recortes?

La crónica dice que la primera vez que se usó esa calificación para textos escritos se refería al ámbito religioso. Allí, en el siglo IV se definió qué obras pertenecían al canon bíblico cristiano. Esta acción tuvo un doble efecto: exhibió el lugar de poder que ejercía la institución que tomó esta decisión, la Iglesia romana, y, a su vez, legitimó su autoridad. Algo similar sucede con los literarios. Si hablamos del canon oficial, aquel que representa a toda una sociedad, debemos decir que las instituciones que lo originan son de distintos ámbitos, como el político, el educativo, el periodístico, el académico, etcétera. No sucede lo mismo, por ejemplo, con el canon crítico. Allí intervienen diversas formas, pero sólo del campo intelectual. Mientras que en el canon accesible actúan tanto el mercado de comercialización de los libros como las bibliotecas públicas y especializadas. A su vez, cada uno de esos cánones está vinculado a su contexto histórico.

2. El concepto de la función estilística es otro concepto básico. En la lingüística, función denomina la capacidad que posee una forma idiomática para desempeñar una tarea. La función principal de la lengua se considera su efecto comunicativo.

La comunicación presupone diferentes modos de reflejar la realidad. Estos dependen de las relaciones sociales e individuales que existen entre los participantes; en el contenido y la estructura formal del enunciado influyen factores sociales, psicológicos, situacionales y otros. Teóricamente es posible diferenciar dos modos de representar la realidad: la representación impersonal u objetiva y la representación

subjetiva y, por consiguiente, las funciones neutral y estilística de las unidades idiomáticas. Cuando las unidades idiomáticas realizan el significado previsto por el sistema de la lengua se trata de su función neutral e informativa. Si el contenido de las unidades idiomáticas se enriquece de componentes emocional, apreciativo, expresivo, éstas pueden desempeñar cierta función estilística.

El mensaje literario se caracteriza por su notable función desautomatizadora, por su alto grado de impresivibilidad y de supuesto “desvío” frente al lenguaje estándar, por su carácter connotativo y simbólico, y por la presencia de la llamada función estilística del lenguaje.

La **función estilística** es el papel de los recursos idiomáticos que están organizados regularmente y aseguran la transmisión tanto del contenido lógico del texto como de la información expresiva, emocional, apreciativa y estética que éste posee. Analizando un texto literario es indispensable determinar y comprender la función estilística que desempeña cierto elemento del texto, sea éste un signo de puntuación, un tropo o figura o un período entero.

3. El vocablo transmite dos tipos de información: la información denotativa y la información connotativa. El **significado denotativo** de la palabra es un significado semántico común a todos los hablantes, estable ya que no puede ser alterado injustificadamente, y con información objetiva. Este es el significado que se recoge en los diccionarios. Así pues, la información denotativa no depende de las condiciones del acto de comunicación y nombra directa e indirectamente la noción correlativa con la realidad extralingüística. Una parte de las palabras de la lengua española contiene sólo la información denotativa y por eso son las palabras estilísticamente neutras: *mesa, árbol, cielo, claro, correr, diez*, etc.

Junto al significado denotativo, algunas palabras adquieren valores especiales o **significado connotativo**. Este significado se refiere a contenidos semánticos que acumula la palabra ya sea desde el punto de vista cultural o social – connotación para grandes o pequeños grupos sociales. Así la información connotativa depende del carácter del acto de comunicación y expresa la actitud del comunicante hacia el objeto y el destinatario, la filiación social del comunicante o su papel social, su condición emocional.

Debido al carácter de la comunicación literaria, el concepto de **connotación** tiene una relevancia especial para bellas letras. Es **una información expresiva adicional** que forma parte de la semántica de las unidades idiomáticas y expresa una actitud emocional, apreciativa y estilísticamente marcada del hablante respecto a la realidad.

El **significado connotativo** comprende cuatro variedades:

(1) El **significado valorativo** (apreciativo) expresa la actitud fijada de los miembros de la comunidad idiomática hacia un denotado, una apreciación positiva o negativa de algún fenómeno: *explorador* (aprobación) – *espía* (reprobación), *perseverante* (aprobación) – *testarudo* (reprobación), etc.

La connotación valorativa, además a bellas letras, es muy frecuente en la terminología política. Comparemos dos adjetivos que se aplican a todos los naturales de los Estados Unidos: *norteamericano* y *gringo*. Mientras que el primer término es neutral y no posee connotación emocional ni apreciativa, la palabra *gringo* lleva una connotación negativa y una réplica de desprecio. A. Alonso cita otro ejemplo, una

serie de palabras que denotan la edad de una persona, y hace las observaciones siguientes: “*Viejo* nos habla de edad de una persona, *anciano* añade nuestro respeto, *vejstorio* nuestro menosprecio”.

La expresividad puede basarse en una imagen. He aquí una serie de sinónimos que denotan la acción de apoderarse violenta e ilegalmente del gobierno de un país o de alguno de los poderes del mismo: *putch*, *golpe de estado*, *gorilazo*. La imagen del último miembro *gorilazo*, que se apoya en la comparación con un mono antropomorfo, muy fuerte y fiero, posee calidad reforzativa, le otorga a la palabra una connotación de ira y desprecio.

(2) El **significado emocional** expresa cierta emoción del hablante: alegría, ira, desprecio, etc. y la actitud fijada de los miembros de la comunidad idiomática hacia el denotado de la palabra, v.gr.: *canalla*, *jamar*, etc. La palabra *verde* hace mención a un color, pero a lo largo de la historia el sustantivo ha ido acumulando significados sociales en los que todos estamos de acuerdo: juventud, esperanza... Incluso en ocasiones adquiere valores individuales; por ejemplo, Lorca asocia el color a la muerte: “*Verde, que te quiero, verde...*” A veces, las connotaciones son generadas intencionadamente por el hablante, pero en otras son absolutamente involuntarias. Es inevitable asociar la palabra “niño” a inocencia, aunque el hablante no pretenda sugerir tal referencia.

(3) El **significado expresivo-figurado** nombra la actitud del hablante hacia el denotado por medio de indicar otro objeto o indicio. Por ejemplo, pertenecen aquí las metáforas animales: *asno*, *león*, *serpiente*, *cameleón* (dicho de una persona).

(4) El **significado funcional-estilístico** aparece en la palabra como resultado de unas asociaciones permanentes ligadas con su uso en ciertas situaciones de comunicación: en la lengua de ciencia, en los documentos oficiales, en la poesía, en la comunicación cotidiana, etc. El componente estilístico del significado connotativo implica el uso de palabras que nos indican características del emisor o de las circunstancias en las que se produce la comunicación. Así hay diferencia entre usar *bus* (estilo vulgar) y *autobús* (coloquial); *caballo* (lengua estándar) y *corcel* (lengua literaria).

Además de las palabras que implican cierto significado connotativo, los modismos también toman parte en la creación de la connotación del texto. Algunas locuciones tienen sólo el significado denotativo y forman el grupo de locuciones del estilo neutro: *punto de vista*, *como resultado*, *dar salida (a)*, etc. Pero la mayor parte de las locuciones indican nociones y fenómenos de manera expresiva.

Hay diferentes grupos de locuciones fraseológicas con el significado funcional-estilístico: locuciones jurídicas (*copartícipe indirecto*), teatrales y cinegéticas (*jugar el papel principal*, *hacer segundos papeles*, *hacer una comedia*), comerciales (celebrar una transacción), militares (romper lanzas), marítimas (*hacer agua*, *pescar en río revuelto*), parlamentarias (*dar el voto*, *encontrarse en (la) oposición*, *entrar en funciones*), coloquiales (*meter al pájaro en la cazuela antes de cazarlo*, *aramos! —le dijo la mosca a la mula*, *matar el ratón*, *jugar al ratón y al gato*, *gota a gota*, *una gota de acíbar en un balde de miel*), etc.

El componente estilístico del significado connotativo se correlaciona con cierto estilo funcional. Por eso, el uso de un vocablo o modismo con cierto significado

functional-estilístico fuera su contexto causa un efecto estilístico. V.gr., el uso del vocabulario de las autobiografías literarias en vez del léxico apropiado para un curriculum vitae del estilo oficial.

4. La **lexicología estilística** investiga la diferenciación estilística del vocabulario de una lengua. Según el carácter del significado connotativo se distinguen las palabras del tono estilístico elevado y las del tono bajado.

Las **palabras del tono elevado** se usan primeramente en el lenguaje libresco y se caracterizan por estabilidad. Muy raramente ellas se transforman en las palabras del estilo neutro o bajado. El vocabulario del estilo elevado incluye poetismos, arcaísmos, palabras extranjeras, barbarismos, exotismos y palabras librescas.

Los **poetismos** son las palabras que se emplean principalmente en la lengua de poesía. Pero en la poesía moderna no hay esta clase léxica. A partir del siglo XX, como resultado de la democratización de la lengua de las bellas letras, se usan en la poesía las palabras de cualquier clase estilística.

Los **arcaísmos** son las palabras caídas en desuso que denotan las nociones y objetos reales a distinción de los **historismos** que son las palabras del uso actual pero que denotan objetos y nociones caídas en desuso.

La función estilística de los arcaísmos es semejante a la de los poetismos: dar al texto un tono estilístico, diferenciarlo de los textos del lenguaje hablado. Se emplean en poesía y en documentos oficiales. En literatura de prosa los arcaísmos crean el colorido histórico y se combinan a menudo con historismos. Mientras que los arcaísmos sirven como la característica del lenguaje de los personajes, los historismos son los medios indirectos de la característica de la época. Las palabras como *maguer* o *apoteca*, que significan respectivamente “aunque” y “botica”, son hoy arcaísmos.

Las **palabras extranjeras** se adoptan de otros idiomas y se acomodan sólo parcialmente a las normas de la lengua recipiente: *briefing* (del inglés).

Los **barbarismos** también pertenecen a otro idioma y, a diferencia de las palabras extranjeras, se usan como ocasionalismos, principalmente en la esfera del habla libresca. No son medios expresivos de la lengua pero, en diferentes contextos, pueden contribuir a la creación de un efecto estilístico. El uso de las palabras extranjeras y los barbarismos puede indicar la aspiración del hablante por un refinamiento o su afectación: *"Pablo se levantó: "Au revoir, cher maitre"*.

El uso de palabras extranjeras o barbarismos al principio del texto a veces denota que todo el texto que sigue se produce en esa lengua extranjera. V.gr., un soldado del ejército español dirige un llamamiento a la guarnición alemana con una oferta de capitulación. Comienza su discurso en alemán y sigue en español, pero para el lector está claro que todo el discurso fue pronunciado en alemán. Además el empleo de las palabras extranjeras y barbarismos puede denotar que el hablante es un extranjero. El héroe de las novelas de Agatha Christie Monsieur Poirot es belga y a menudo usa palabras francesas: *"A la bonne heure"*, *"Mon ami"*, etc.

Los **exotismos** son las palabras adoptadas de otros idiomas, que pertenecen al sistema léxico de la lengua recipiente pero indican los objetos y fenómenos característicos sólo para la lengua original: *harakiri*, *wigwam*.

Las **palabras librescas** se emplean principalmente los estilos oficial y científico-técnico. Su uso fuera del contexto apropiado causa un efecto cómico.

5. El **vocabulario del tono bajado** se emplea en el lenguaje hablado y se caracteriza por inestabilidad. Las palabras del estilo bajado suelen cambiarse y pasar al estilo neutro.

Según el carácter del empeoramiento del significado, las palabras del **estilo bajado** pueden ser divididos en tres grupos: coloquialismos librescos y dialectismos que tienen la baja del tono estilístico determinada por la situación; coloquialismos familiares, la jerga general y la jerga especial caracterizados por una baja estilística intencional; vulgarismos que poseen una acentuada baja emocional.

Las palabras del estilo bajado se distinguen por su difusión: los coloquialismos son muy usuales; la jerga general es conocida a toda la comunidad idiomática pero no es de uso común; la jerga especial es conocida y usada solo en ciertos grupos profesionales y sociales.

Los **coloquialismos** que suelen emplearse en los diálogos cotidianos, contienen componentes de los significados expresivo, emocional y valorativo y se contraponen al léxico de los estilos elevado y neutro. Los coloquialismos se caracterizan por una variabilidad y mutabilidad excepcionales como en el sincronismo tanto en el diacronismo. A diferencia de la lengua codificada (los estilos científico, publicista y literario-coloquial), en la cual el hablante sigue las normas prescritas, usando coloquialismos el hablante trata de apartarse de la panta y subrayar su pertenencia a cierto grupo corporativo o su individualidad.

La singularidad distintiva de la **jerga general** es cierta tendencia temática y ética. Las palabras de este grupo están concentradas alrededor de “antivalores”: amoralidad, cinismo, violencia. Por ejemplo: *estar colgado*, *estar loco* (estar bajo la influencia de las drogas).

La **jerga especial** (los profesionalismos) incluye las palabras del “vocabulario corporativo”. A diferencia de la jerga general, la jerga especial no la forman las palabras del uso común, sino las que se usan sólo por ciertos grupos profesionales, sociales o de edad (la jerga de los jóvenes). Los vocablos de la jerga especial denotan instrumentos, procesos y otras características de la actividad profesional. Entre las jergas profesionales se distinguen las jergas de músicos, deportistas, militares, marineros, etc.

Los **dialectismos** son las palabras propias de ciertas regiones de los países hispanohablantes. Por ejemplo, en Huelva llamen *chicharos* y en Almería *présules* a lo que en Sevilla llaman *guisantes*.

Dentro de *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela notamos frecuentemente el deseo de reproducir el habla del rústico. Tal ocurre con el uso de *apañar* “recoger, cosechar” (“...yo, al principio, *apañaba* algún cintarazo que otro”; “...siempre que *apañaba* algunas peras”). Se trata de un occidentalismo peninsular, de mucho uso en tierras de Salamanca y Extremadura. “*Apañando* aceituna / se hacen las bodas...”, dice la canción popular. El mismo aire rural proporciona el arcaísmo del orden de pronombres: “En una de las habitaciones dormíamos *yo y mi mujer*...” Idéntica valoración encierran los frecuentes “con perdón”, después de citar a los cerdos, etc. Quizá, a pesar de ser tan dispares y a primera vista tan detonantes, las dos expresiones “nunca hice de esto *cuestión de gabinete*...” y “como bien percatado estaba de la *mucha picaresca* que en Madrid había” retratan muy bien el ruralismo de

Pascual Duarte: son dos lugares comunes del mal léxico de los periódicos, o de las personas semieruditas de los pueblos, a los que, espontáneamente, ciegamente, tiende a imitar el rústico sano y sin cultura, creyendo que así se pule su lenguaje.

Los **vulgarismos** siempre suponen una incorrección lingüística. Son dichos o frases usadas por el vulgo (la gente común). Vulgarismos se refieren a los errores lingüísticos que cometen personas del pueblo. Es todo aquello que altere el sistema o las normas – a cualquier nivel – de la lengua, con el consiguiente entorpecimiento en el proceso comunicativo. Los vulgarismos pueden afectar a la fonética: *estao* “estado”, *denantes* “antes”, *sigún* “según”, *pa'l* “para el”, *la c'Alcalá* “la calle de Alcalá”; al léxico: *adentro* por *dentro*, *afixia* por *asfixia*; a la sintaxis: *me se ha...* “se me ha”, *estemos ayer jugando cuando...* “estábamos ayer jugando cuando...”, *si vendría...* “si viniera”, *la dio una flor* “le dio una flor”, *haiga* “haya”, *voy a por pan* “voy por pan”. En bellas letras los escritores emplean los vulgarismos para presentar a las gentes sencillas y poco educadas.

En su otra novela, *La colmena*, Camilo José Cela emplea el lenguaje que es típicamente fotográfico, coloquial. El habla se hace cada vez más simplificada. Solamente determinadas pronunciaciones o preferencias revelan el sustrato vulgar, ineducado y tosco de algunos personajes: “Doña Rosa dice con frecuencia *leñe y nos ha merengao*.” “La señorita Pirula... aún no hace mucho más de un año decía *denén*, y *leñe y cocretas*.” Detrás de esas leves acotaciones, el lector avisado nota en seguida el origen, la camada social, el bajo estrato cultural en que esos hablantes se han forjado. Y de paso se destaca la monotonía niveladora del habla urbana que se va haciendo a un rasero idéntico, empujada por el cine, la radio, los periódicos, habla sin estridencias ni matices delicados, expertamente lograda en *La colmena*.

Las **palabras tabúes** son las palabras y frases que no son de uso común por razón de su grosería y obscenidad. En el siglo XX comenzaron a infiltrarse en bellas letras con el fin de transmitir la “verdad” sobre la vida, el modo verdadero de la comunicación de distintas clases de la sociedad.

Las palabras de diferentes tonos se usan de modo distinto en varios estilos funcionales. El estilo publicista tiende, por un lado, al estereotipo y, por otro lado, a la expresividad. Así pues el léxico del lenguaje hablado, emocional y expresivo, se usa aquí frecuentemente, pero hay restricciones: no se emplean los vulgarismos; el lenguaje popular se usa sólo en textos satíricos y paródicos; los profesionalismos se emplean para crear un efecto humorístico o satírico. Por ejemplo, la lucha competidora entre dos compañías industriales puede ser representada como un duelo de boxeadores (usando las palabras *rincón*, *peso pesado*, etc.). En poesía, el uso de las palabras del tono bajado provoca el sentimiento de autenticidad y franqueza del poeta.

Tarea práctica

1. Lea el fragmento, conteste las preguntas que siguen y haga un análisis del habla de los personajes de la novela *La catira* de Camilo José Cela. Representa el léxico local de los Llanos venezolanos y demuestra uno de los caracteres esenciales del arte de Camilo José Cela: su preocupación por el pueblo oscuro y laborioso, por su vivir y su morir:

-La catira no pué vendé, cuñao, si la catira vende, güeno, la catira se muere e la pena... La catira ha puesto tóa su sangre en la tierra, vale, tóa su sangre y la sangre e tóa su gente... La Pachequera, cuñao, es como una cestica e sibisibe, toíta rebosá e sangre... La sangre no es como el agua, cuñao, la sangre se pega duro y tarda en borrarse... La sangre que se bota a la tierra, cuñao, no se pue comprá porque quema la mano... La catira tié que ejá su sangre, cuñao, onde tá su sangre... La catira es como la garcita que cae en el cañabral, compae, que tié que resistí, pues, íngrima y sola, manque la soledá le pese, porque tié quebrá el ala y ya no pué levantá el güelo... Y la catira, cuñao, ¡no lo piense!, manque pudiera volá e su tierra, no lo haría... La catira no pué juí e la tierra que pacificó... La catira no juntó la tierra, cuñao, pa dirse e ella... ¿Sabe?

-¡Versiá, don...! –

¡No lo piense, cuñao! ¡Usté, que tá joven, habrá e velo pa contáselo a sus nietos, compae! ¡La catira morirá e vieja y en su sitio, lo ha e vé!

La negra María del Aire se acercó a la pieza de la catira. La negra María del Aire tenía temblorosa la voz. La negra María del Aire cargaba un resplandor agudo en los ojos, un brillo como de haber llorado. La negra María del Aire habló igual que si no tuviera sentido común.

-Un muchachito retinto no vale pa que la sujete a la tierra, misia, peo si lo quié, güeno, se lo doy...

A la negra María del Aire se le puso la voz estremecedoramente alegre.

-Y yo me boto al caimán del caño Guaritico, misia, pa no podeme golvé atrás...

La catira Pipiá Sánchez tuvo que hacer un doloroso esfuerzo para fingirse cruel.

La catira Pipiá Sánchez engalló la voz, quizás para ahuyentar los malos pensamientos.

-¿Qué ice usté, negra? ¿Quién la ha mandao llamá? ¡Lárguese a la cocina, pues, y no me se ande entrepiteando, güeno, onde no la requieren!

La negra María del Aire no se movió del sitio. La negra María del Aire se rió. A los condenados a muerte, a veces, les pasa que se mean por encima al recibir la noticia del indulto.

-¡Ah, qué vaina esto e tené que seguí viviendo!

La negra María del Aire se meó por encima. La negra María del Aire, con la verija ardiendo, se acordó de Feliciano Bujanda, el caporal.

-¡A besotones te he e reventá, negra, pa que te recuerdes del santarriteño pa tóa la vía...! ¡A besotones te he e comé, negra, pa que cargues mi jierro enmitá e la cara, ¿sabes?, que ya no tas cachilapa, negra...!

-¡Ah, qué tercio tardinero, pues, y pa qué me botó tóa esnúa, güeno, encimita e la tierra!

La negra María del Aire no se movió del sitio. Por dentro de la cabeza de María del Aire retumbaron, confusas como las más honestas caricias, las vagas campanas de la palabrería.

-¡Pa que te se pegue tóa la tierra al cuero, negra, pa que al comete la carne me sepa, entro e la boca, al sabó e la tierra!

Los ángeles pastoreros del bestiaje y del ganao cantaron, por dentro de la cabeza de la negra María del Aire, la eterna melopeya que funde los amargores de la tierra y el hombre.

-Misia Pipía...

La catira Pipía Sánchez no respondió. La catira Pipía Sánchez, con los ojos atónitos, el alma en equilibrio y el corazón en vilo, tampoco apartó el mirar de la negra María del Aire.

-Misia Pipía... La catira Pipía Sánchez vio a la negra María del Aire toda hecha de tierra, de dulce y latidora tierra, de tierra amable y tibia como un niño que llora porque no aguanta el acre saborcillo de la felicidad.

-Misia Pipía...

A la catira Pipía Sánchez se le posó, en los párpados, una nube misteriosa y blanda, una amorosa nube venida como del otro mundo.

-Misia Pipía...

La catira Pipía Sánchez se vio desnuda en el espejo. La catira Pipía Sánchez se vio hermosa y juvenil como nunca jamás se viera. La catira Pipía Sánchez se sonrió.

-¡Guá, catira, qué indecencia, pues, tóa en cueros, tóa como una novia impaciente!

Rodando por el mundo abajo, por el llano, la selva, la montaña, el mar, los hombres de buena estrella se topan, a veces, con mujeres airosas y valerosas como la palma real. La catira Pipía Sánchez, frente al espejo, se inclinó.

-Misia Pipía...

Los clarines del aire silbaron los delicados versos del poeta, aquellos versos -¿recuerda, cuñao?- que hablaban de rubios, pulidos senos por una lengua de lebrél limados... El mundo -¿recuerda, usté, compae, que ya se ijo?- está formado, poquito a poco, por todo: hasta por la memoria, esa quebradiza vena de la ilusión. La catira Pipía Sánchez, sola en su espejo, se pasó las yemas de los dedos por la piel; jamás un arpa fue tañida con esmero más hondo y más respetuoso.

-Catira...

-Qué...

La catira Pipía Sánchez volvió a sus reverencias.

-Ná... No te ecía ná...

A la catira Pipía Sánchez, por entre la nubecica, se le pintó la negra María del Aire. La panza de la negra María del Aire había crecido como la vela hinchada por el mejor viento.

-Negra María e el Aire...

La negra María del Aire no respondió. La catira Pipía Sánchez habló sentada y sin pestañear. La voz de la catira Pipía Sánchez era grave y opaca, como dicha con un cojín de pluma contra la boca.

-Negra María e el Aire, un hijo entoavía lo pueo tené... Una mañana, sin que naide me mire, ¿sabe?, me voy a dir pu el mundo, más allá e esta tierra, a Caracas, ¡vaya a sabé!, o a onde quiea, pa elegí al taita e mi muchachito... Yo no quieo un muchachito robao, negra María e el Aire, sea catire o retinto, ¿sabe?, yo quieo un muchachito mío, güeno, a lo mejó me entiende...

La catira Pipía Sánchez tomó de un brazo a la negra María del Aire.

-¡Y usted ya se ha callao, negra!...

La negra María del Aire semejaba una muda mujer de tierra, una mujer hecha de palpitante tierra sabrosa, de fecunda y templada tierra, de esa misma tierra que se nutre de muertos y que, al decir de los barbudos y pacientes sabios, comen, cuando las cosas vienen mal dadas y el coroto se tuerce, algunas tribus remotas...

-Sí, misia...

-Y claritico que sí, negra...

La catira Pipía Sánchez siguió hablando sin soltar a la negra María del Aire.

-Po que eso que se ruge pu ahí es falso, negra... Yo no vendo... Yo compro, negra... La Pachequera no la pueo vendé, ¿sabe?, poque la Pachequera, güeno, no es mía... Güeno, a lo mejó me entiende... La Pachequera es de la sangre que costó la paz, negra... Y la paz es algo que no se vende en el mercao... La paz se gana, negra... Güeno, a lo mejó me entiende...

La catira Pipía Sánchez volvió a sentarse en su mecedor. Después, la catira Pipía Sánchez, serena como nunca, prendió candela a su cigarro.

-Poque la tierra quea, negra... La tierra quea siempre, ¿sabe? Güeno, a lo mejó es este coroto que tóos entendemos...

La catira Pipía Sánchez se balanceó con la cabeza echada hacia atrás. A la catira Pipía Sánchez le había oscurecido, ligeramente, el pelo.

-Sí, negra... Tóos lo tenemo que entendé... La tierra quea, negra... La tierra quea siempre... Manque los cielos lloren, durante días y días, y los ríos se agolpen... Manque los alzamientos ardan, güeno, y mueran abrasaos los hombres... Manque las mujeres se tornaran jorras, negra...

La catira Pipía Sánchez se paró en medio de la pieza. A la negra María del Aire, el ama Pipía Sánchez le pareció más alta que nunca.

-¡Míeme e arriba abajo, negra...! Y yo entoavía no me veo jorra... Y yo no vendo, negra... Yo no pueo vendé la paz, negra... Ni la sangre, negra... Güeno, ni la sangre...

Desde el cotoperiz, pregonando a los vientos de la Pachequera lo que la tierra, esa sabiduría, jamás dudara, silbó el pajarito alegre de la esperanza. Y al pie del ceibo, aquel ceibo -¿recuerda, vale?- cuya copa materna casi podía tocarse desde el balcón de la catira, se estremecieron, tierra sobre la tierra, unas cenizas. La negra María del Aire se echó a llorar.

-Váyase a la cocina, negra...

-Sí, misia...

La catira Pipía Sánchez también se echó a llorar, con unas lágrimas inmensa y piadosamente consoladoras.

-Hasta que el mundo reviente e la viejera, y el mundo tá entoavía finito, la tierra tié que sé e la mismitica sangre que la apaciguó...

La catira Pipía Sánchez, vestida como estaba, se miró en el espejo.

-Sí...

Conteste:

1. Trate de explicar los fenómenos lingüísticos que registra el autor en el habla de los venezolanos poco educados. Indique las palabras normativas:

(a) pué, cuñao, tóa, tóos, mandao, entoavía, quebrá, puéo, callao, mercao, quea, esnúa, abrasaos; (b) vendé, comprá, ejá, vé, llamá, reventá, golvé, comé, elegí, tené,

entendé; (c) borráse, contáselo, podéme, cométe; (d) jierro, jui, jorra; (e) golvé, güeno.

2. ¿De qué verbo proceden estas formas: tié, tiés?

Lección 3. Tropos (Parte 1)

1. Noción de tropos y figuras y sus clasificaciones.
2. Tropos basados en el criterio de cantidad: hipérbole, meiosis y lítotes.
3. Uso estilístico de la metáfora, procedimientos de su formación, sus tipos y funciones.
4. Uso estilístico de la metonimia, su base y variedades.
5. Personificación.
6. Alegoría.

1. En el lenguaje poético propio al estilo artístico literario las palabras suelen emplearse en significados que no están reflejados en los diccionarios. Estas nuevas acepciones se basan en la traslación del significado, que consiste en que cierto vocablo que denomina algún objeto o fenómeno se emplea para designar otro objeto o fenómeno. Esta traslación influye en la expresividad de las palabras. Los versos lorquianos *Se rompen las copas /de la madrugada* pueden ser expresados con otras palabras, por ejemplo: *Se rompe el silencio/de la madrugada*. Pero la palabra *copa* empleada en sentido traslaticio da nueva idea sobre el silencio matinal, subrayando su fragilidad cristalina.

El empleo de la palabra en sentido traslaticio con el fin de caracterizar cierto objeto o fenómeno, o crear una imagen poética se llama tropo. Es un término propio de la [retórica](#) que proviene del [griego](#) τρόπος, *trópos*, que significaba “dirección”. En este sentido, el tropo es el cambio de dirección de una expresión que se desvía de su contenido original para adoptar otro contenido.

El tropo se basa en la coincidencia de dos significados: el significado directo o nominativo de la palabra registrada en los diccionarios y el situacional o contextual que lo relaciona con cierto caso de empleo. Gracias a la coincidencia o combinación de ambos significados, se crea una imagen nueva, se revelan otros rasgos y características en el objeto o fenómeno denominado.

El uso de los tropos es un constituyente principal del “ornatus retórico”, una de las cualidades de la elocutio. La [retórica](#) clásica constaba de un tratado llamado *De tropis* donde se estudiaba el uso de las palabras en un sentido distinto del habitual. Los tropos ocupan un lugar importante en el lenguaje literario, especialmente en la poesía [lírica](#), aunque no exclusivamente: pueden encontrarse también en el lenguaje coloquial.

El número y la identidad de los tropos ha variado a lo largo de la historia de la retórica; entre los contemplados más habitualmente están la [metáfora](#), la [alegoría](#), la [hipérbole](#), la [metonimia](#), la [sinécdoque](#), la [antonomasia](#), la [ironía](#), etc.

A diferencia de los tropos, que son usos traslaticios de la palabra, las figures se basan en combinaciones de palabras. Son recursos de la organización sintáctica

(sintagmática) del discurso que, sin introducir ninguna información adicional, contribuyen a su expresividad.

A diferencia de los tropos, las **figuras estilísticas** son formas no convencionales de utilizar las palabras, de manera que, aunque se emplean con sus acepciones habituales, se acompañan de algunas particularidades fónicas, gramaticales o semánticas, que las alejan de ese uso habitual, por lo que terminan por resultar especialmente expresivas. Debido a esto, su uso es característico de las obras literarias. Reciben también el nombre de recursos literarios, recursos estilísticos, recursos retóricos, figuras retóricas, figuras del discurso, etc. Las figuras estilísticas **se forman sobre la base de la unión de palabras**: combinaciones de palabras, oraciones o cláusulas más grandes.

En el sentido ancho, tropos y figuras estilísticas son figuras literarias.

Existen distintas **clasificaciones** de las figuras literarias. En unas clasificaciones se dividen en dos grandes grupos: las figuras de dicción (afectan primordialmente a la forma de las palabras) y las figuras de pensamiento (afectan principalmente al significado de las palabras). Entre **las figuras de dicción** se distinguen: figuras de transformación (aféresis, síncopa, apócope, etc.), figuras de repetición (aliteración, onomatopeya, anáfora, epífora, etc.), figuras de omisión (asíndeton, elipsis, zeugma, etc.) y figuras de posición (hipérbaton, anástrofe, etc).

Entre **las figuras de pensamiento** se distinguen: figuras de amplificación (paráfrasis, isodinamia, digresión), figuras de acumulación (enumeración, epíteto), figuras lógicas (paradoja, oxímoron), figuras de definición (prosopografía, retrato), figuras oblicuas (perífrasis, lítotes), figuras de diálogo (apóstrofe, invocación, exclamación, interrogación retórica), figuras dialécticas (concessio, correctio, dubitatio) y figuras de ficción (personificación, sermocinatio/ idolopeya).

En otras clasificaciones además de figuras de significación o tropos se distinguen las **figuras de dicción**, que afectan a la composición de la palabra (calambur, metátesis, paragoge, paronomasia); las **figuras de repetición** (anáfora, apóstrofe, clímax y anticlímax, exclamación, interrogación, onomatopeya); las **figuras de construcción**, que afectan a la **estructura** sintáctica (asíndeton y polisíndeton, hipérbaton, pleonasma, quiasmo, zeugma).

2. Los tropos se dividen en figuras de cantidad y las de cualidad. Las **figuras de cantidad** son tres: hipérbole, meiosis y litote.

La hipérbole, del griego ὑπερβολή (exceso), es una figura retórica consistente en una alteración exagerada e intencional de la realidad que se quiere representar (situación, característica o actitud), ya sea por exceso (“veloz como el rayo”, “Te llamaré un millón de veces”, “Mil gracias”, “Mil perdones”, “Un millón de besos” o “Érase un **hombre** a una nariz pegado” de Francisco de Quevedo) o por defecto (“¿Qué me importaban sus labios por entregas...?” de Oliverio Girondo).

La hipérbole lleva implícita una comparación y tiene como fin conseguir una mayor expresividad:

“Tanto dolor se agrupa en mi costado que, por doler me duele hasta el aliento.”
(Miguel Hernández)

”El dictador era un hombre cuyo poder había sido tan grande que alguna vez preguntó qué horas son y le habían contestado las que usted ordene mi general...” (Gabriel García Márquez)

Es **una exageración con fines expresivos**. Exagerados pueden ser tales indicios de objetos y personas como **dimensión, color, forma, cantidad**, etc. Usando la hipérbole el hablante trata de intensificar la impresión, acentuar la característica positiva o negativa: “¡Eres más lento que una tortuga!”

Es un medio expresivo muy antiguo, se empleaba en folklore, en poesía épica de todos los pueblos. Se usa en literatura moderna para expresar el estado emocional del hablante (“Mi amigo fue más lejano que las estrellas”), para crear un efecto humorístico (“Salía de casa en noviembre y regresaba con una solación”). Es muy común en poesía de amor:

Niégame el pan, el aire,
la luz, la primavera,
pero tu risa nunca
porque me moriría. (Pablo Neruda)
Por tu amor me duele el aire,
el corazón
y el sombrero (Federico García Lorca)

Meiosis es el medio contrario a la hipérbole. Es **aminoración intencional de las características del objeto**. Se basa en la comparación de dos objetos heterogéneos, que poseen un indicio en común, para acentuar la insignificancia del objeto que se describe. Los indicios son dimensión, distancia, tiempo: *estar a dos velas* (= muy pobre).

La lítotes (o lítote o litotes), también llamada atenuación, es **aminoración de una característica del objeto**. Consiste en decir menos para decir más. El procedimiento de la disminución es complementario del aumento propio de la hipérbole. Es muy frecuente en la lítotes el recurso de la negación: “no fue poco lo que hablaron” o, como en el siguiente ejemplo de Miguel de [Cervantes](#): “Vio (Don Quijote) no lejos del camino una [venta](#) que fue como si viera una estrella que no a los portales, sino a los alcázares de su redención le encaminaba”.

A veces la entonación [marca](#) el énfasis de la lítotes. Después de una enumeración de esfuerzos y actividades realizadas, el emisor pregunta: “¿Te parece poco?”, con lo que se aproxima a la ironía.

La lítotes puede utilizarse en construcciones de repetición de una idea mediante la negación de su contrario: “... por muertas las dejaron, sabed, que non por vivas.” (*Poema de mio Cid*).

La lítotes consiste en no manifestar expresamente lo que se quiere dar a entender, y hacerlo negando lo contrario de lo que se afirma. Su efecto consiste en quitar dureza, mitigar, atenuar lo enunciado: “Para la primera vez, no está mal” o “No se muerde la lengua el cuitado, para hablar lo que le conviene” (Cadalso).

3. Las figuras de cualidad son mucho mas numerosas y comprenden la metáfora, la metonimia, la perífrasis, el eufemismo, el epíteto, la antonomasia, la personificación, la alegoría y la ironía.

A la metáfora y la metonimia pueden ser reducidos los restantes medios tropológicos. La **metáfora** es una nominación secundaria que se basa en la comunidad (real o aparente) entre el objeto de la nominación y el objeto cuyo nombre se traslada al objeto de la nominación: *brazo* (de una butaca), *globo* (del ojo), *caracol* (de la oreja), *maullar* (del vientre), *pie* (de la montaña, del monumento), (oído) *agudo*, (palabra) *graciosa*, (interés) vivo.

El término “metáfora” es importante tanto en teoría literaria (donde se usa como recurso literario) como en lingüística (donde se trata como una de las principales causas de cambio semántico). Se distingue de la comparación en que no usa el nexo “como”. Es una de las figuras retóricas más recurridas.

De tal modo, la metáfora, del griego *meta* (fuera o más allá) y *pherein* (trasladar), es una figura retórica que **consiste en emplear una palabra o frase con un significado distinto al habitual entre los cuales existe una relación de semejanza o analogía**. Es decir, se identifica algo real (R) con algo imaginario (I).

Según el criterio de novedad, se distinguen las metáforas **usuales** y las **originales**. La diferencia entre ellas se percibe sólo intuitivamente porque el mecanismo del traslado metafórico es idéntico en ambos casos. La diferencia se siente mejor cuando la metáfora usual se encuentra en el contexto que realiza no sólo su significado secundario, sino también el primario. Se encuentra tanto en el registro coloquial: “La noche está en pañales”, como en el literario: “Las perlas que de sus ojos caían” (Luis Fernández).

En el lenguaje poético se busca que las metáforas sugieran algo que conmueva la imaginación por el tipo de asociación que se hace por ejemplo en el verso “El río de tu risa encuentra cauce en mi oído”, se compara el sonido de la risa con el que produce un río; a su vez, el cauce de ese río imaginario es el oído. **La metáfora elaborada**, a menudo extravagante, es la que establece una analogía entre cosas totalmente disímiles. El uso de conceptos es especialmente característico de la [poesía metafísica](#) inglesa del siglo XVII y ha dado el nombre al **conceptismo español**, representado especialmente por Francisco de Quevedo y por Baltasar Gracián. La [imagen](#) de la ‘plaga’ le sirve a Quevedo para hacer una analogía entre langostas y letrados: “y todos se gradúan de doctores, bachilleres, licenciados y maestros, más por los mentecatos con quien tratan, que por las universidades; y valiera más a [España](#) langosta perpetua que licenciados al quitar”.

Como la metáfora consiste en la traslación del significado, uno de los términos es el literal y otro se usa en sentido figurado. De acuerdo con la distinción establecida por I.A. Richards, la metáfora tiene tres niveles:

- El tenor es aquello a lo que la metáfora se refiere, el término literal.
- El vehículo es lo que se dice, el término figurado.
- El fundamento es la relación existente entre el tenor y el vehículo.

Así, en la predicación metafórica *Los ojos de Charizard Maé son el mar*, el sintagma *los ojos* es el tenor, *el mar* es el vehículo y el fundamento es el color azul oscuro de los ojos.

A la metáfora en la que aparecen estos tres niveles se le denomina la metáfora **explícita** (impura o bímembre). Es aquella en la que aparece tanto la imagen poética o metafórica como la palabra a la que ésta se refiere.

Tipos de metáforas explícitas, según su estructura:

Metáfora simple o imagen:

R es I: “Tus dientes (R) son perlas”.

Metáfora aposicional:

R, I: “Tus dientes (R), perlas (I) de tu boca”; “Murallas azules, olas, del África van y vienen”.

Metáfora de complemento preposicional del nombre:

R de I: “Dientes de perla”, “Cabello rubio de oro”; “...la barca rosa de su vivir” (G. Mistral), “barca de mi vida” (R. Darío). (En los últimos dos casos, se indica la semejanza de la barca (metáfora) y la vida.)

I de R: “Perlas de dientes”.

Metáfora negativa:

No I, R: “No es el infierno, es la calle” (Lorca).

No R, I: “No es la calle, es el infierno”. Es una de las aportaciones técnicas del surrealismo.

Metáfora impresionista o descriptiva:

R, I, I, I, I...: “Tus dientes (R), marfil (I), blancura (I), destellos de sol (I)...”

Metáfora continuada o superpuesta:

R es [I1; I1 es I2; I2 es I3; I3 es] I4: “Las mariposas pueblan tu boca. Los dientes son perlas; las perlas son pétalos de margarita; los pétalos de margarita son alas de mariposa”.

Imagen visionaria: Consiste en la identificación de R con I a través no de una base común objetiva, sino subjetiva y emotiva: “El niño que enterramos esta mañana lloraba tanto que hubo necesidad de llamar a los perros para que callase” (F. García Lorca).

Cuando el tenor no aparece se habla de **metáfora implícita** (pura o unimembre): no hay término de comparación. En estas metáforas existe la imagen pero se debe adivinar la palabra a la que se refiere esta imagen: I [R]: “Las perlas (I) de tu boca”. (El término real “dientes” se omite). En muchos estudios estilísticos esta variedad de la metáfora obtuvo el nombre de **metafora-enigma**. Como ejemplo de ella, se cita en diversos tratados la imagen de la espada en la poesía lorquiana *La guitarra: ¡Oh, guitarral/ corazón malherido/por cinco espadas*. (Las cinco espadas se descifran como los dedos de la mano.)

La formación de la metáfora pura podemos observarla analizando el fragmento de la poesía de Rubén Darío:

En tu boca de rubíes,

Purpúrea granada abierta...

Cuando el poeta dice *tu boca de rubíes* ha comparado la boca con el rojo del rubí, mediante el proceso siguiente:

1. Tu boca es roja como rubíes. (Se establece mentalmente una comparación)
2. Tu boca es un rubí. (Se identifican los dos términos mediante el verbo *ser*)
3. Tu boca de rubíes. (Se funden los términos en uno solo)

Aquí tiene Ud. un análisis del Soneto XLIV de Luis de Góngora *Mientras por competir con tu cabello:*

Mientras por competir con tu cabello, oro bruñido,
 el sol relumbra en vano,
 mientras con menosprecio en medio del llano
 mira tu blanca frente el lirio bello;
 Mientras a cada labio, por cogello,
 siguen más ojos al clavel temprano;
 y mientras triunfa con desdén lozano
 del luciente cristal tu gentil cuello;
 Goza cuello, cabello, labio y frente,
 antes que lo que fue en tu edad dorada
 oro, lirio, clavel, cristal luciente.
 No solo en plata o viola troncada
 se vuelva, más tu y ello conjuntamente
 en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

Las metáforas del poema son:

- Oro: Cabello rubio.
- Lirio: Frente blanca. (A semeja el color blanco al tono de color de la frente de la mujer.)
- Clavel: Labios suaves. El clavel asemeja la textura de los labios.
- Cristal luciente: Cuello.
- Plata: Pelo canoso. El color plata significa el envejecimiento del cabello. (Con el paso del tiempo el cabello adquiere un color plateado apareciendo las canas.)
- Viola: Figura de la mujer. El autor ve en las formas del instrumento una semejanza con las del cuerpo de la mujer.

Hablando de la metáfora se debe mencionar la llamada generación del 27 (J. Guillén, F. García Lorca, J. R. Jiménez y otros). Esta generación tiene una poética en que vemos un culto especial a la metáfora. Así, Lorca se ha distinguido por su novedad en el manejo de la metáfora, gracias a que existe la noción “metáfora lorquiana” que se refiere a tales creaciones poéticas como *araña del olvido*, *araña del silencio*, *migajas de besos* y muchísimas más.

En cuanto a las **funciones de la metáfora**, con la metáfora se logra, ante todo, crear una imagen pintoresca de la realidad. Debido a eso, la tradición retórica y literaria ha visto en la imagen y en la metáfora sólo un **ornamento del estilo**. Pero en una creación poética las imágenes metafóricas no se requieren sólo para una función ornamental (aunque ésta también puede existir). La función principal de la metáfora consiste en **crear una imagen concisa**, aclarar lo que queremos hacer comprender, en acercar al lector el objeto que se describe, en destacar cierto rasgo o característica. Esto se alcanza mediante la comparación con un objeto o fenómeno que lleva este rasgo. Pero, a diferencia de una simple comparación, la metáfora permite concebir instantáneamente ideas muy complejas. Las metáforas comunican una gran cantidad de significados con una simple palabra o frase enriqueciendo el texto. Lorca dijo que la metáfora “une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación”.

Además, la metáfora es capaz de **dar una valoración expresiva**. En la prosa y poesía suelen emplearse nombres de animales que pueden llevar una enorme carga

apreciativa y expresiva. En su poesía *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías* García Lorca escribe:

Ya luchan la paloma y el leopardo
a las cinco de la tarde.

La *paloma* y el *leopardo* como metáforas se refieren al torero Sánchez Mejías y al toro respectivamente. La posibilidad de sustituir a Ignacio Sánchez por una paloma surge debido a la connotación de pureza frágil que tiene el nombre del ave, y el toro por el leopardo da al fenómeno sustituido el sentido de agilidad traicionera y asesina.

A la metáfora la llaman “la reina de los tropos”. Los estilistas la denominan también “tropo perfecto” distinguiéndola entre otros tropos que son “imperfectos”. No obstante, en el transcurso de la historia del español aparecieron las llamadas “**metáforas literaturizadas**”: el abuso por parte de los poetas de la metáfora lleva a una acumulación de metáforas puras tópicas que pueden hacer de la poesía algo ininteligible para el profano, como ocurrió en el culteranismo español, por ejemplo, *cítara de pluma* por *ave*.

4. **La metonimia**, del griego: μετα-ονομαζειν, “recibir un nuevo nombre”) es una figura retórica relacionada con la metáfora que **consiste en designar una cosa o idea con el nombre de otra basándose en la relación de proximidad existente entre el objeto real y el objeto representado**.

Al igual que la metáfora, se basa en la traslación del significado; pero si la traslación metafórica se apoya en relaciones de semejanza, la metonimia es un tropo que se apoya en **contigüidad de los fenómenos designados**. Cuando usamos el nombre “Washington DC”, al referirse a la capital política de los Estados Unidos, estamos hablando de la política de los Estados Unidos, porque todas las instituciones políticas importantes, tales como la Casa Blanca, la Corte Suprema, el Capitolio y muchos más están allí.

La base de la metonimia son los diferentes tipos de **lazos que existen entre los objetos o conceptos**: situacionales, lógicos, semánticos, temprales, espaciales, etc. El nombre puede ser trasladado **del contenido al continente** (así, en el fragmento *Al terminar el discurso la sala se puso en pie; el teatro aplaudió: hoy todo se aplaude*, las palabras *sala* y *teatro* son metonimias: no denominan el local sino a la gente que se halla ahí); de la cosa significada al signo (se dice *la corona* por *la monarquía*); de lo moral a lo físico, cuando las partes del cuerpo consideradas como albergue de sentimientos y pasiones sustituyen a esos sentimientos y pasiones (*Sus ojos hablaban de su buen corazón* por *hablaban de su bondad*); de la propia cosa al nombre del lugar o la cosa, como cuando llaman *un madrás*, *un persa*, *un cachemira* a un pañuelo, una tela de Madrás, de Persia, de Cachemira y muchos casos más; del instrumento a la persona que lo utiliza (“una de las mejores plumas del país” por un escritor determinado) y otras construcciones similares.

El efecto metonímico puede observarse en los cuadros del pintor Giuseppe Arcimboldo, en los que cada personaje es retratado a través de los objetos que representan su **función**: el busto de El bibliotecario está formado por **libros**, por ejemplo.

En la **metonimia estilística** aparece un enlace inesperado entre dos objetos:

Entre un rasgo personal y la persona: *El coche fue lleno de bigotes; Oyó abrirse el balcón . . . y . . . una mano blanca arrojó un papelito.*

Entre el efecto y la causa (la “dolorosa”, por la cuenta que hay que pagar), entre lo [concreto](#) y lo abstracto (“unos nacen con estrella...”).

En la primera estrofa del poema “Gólgota” de Miguel Arteche encontramos un ejemplo excepcional de metáfora y metonimia. La metáfora central del cuarteto es la asociación del Cristo crucificado con la imagen del cordero sacrificial abierto. La asociación directa entre estos dos campos semánticos diversos –mundo de la divinidad, mundo de los animales– se produce por medio de la presencia de la “cerviz” (nuca, cogote, degolladero), lugar corporal del sacrificio. Para ello, fue necesario la existencia de un proceso metonímico en el campo semántico que inaugura el poema, el de Cristo crucificado. La metonimia se establece entre la figura completa de “Cristo”, su “cerviz” y su “cabeza”, donde “cerviz” es parte de “cabeza”, y “cabeza” parte de “Cristo”:

Cristo, cerviz de noche: tu cabeza
al viernes otra vez, de nuevo al muerto
que volverás a ser, cordero abierto,
donde la eternidad del clavo empieza.
Ojos que al estertor de la tristeza
se van, ya se nos van. ¿Hasta qué puerto?
Toda la sed del mundo te ha cubierto,
y de abandono toda tu pobreza.
No sé cómo llamarte ni qué nombre
te voy a dar, si somos sólo un hombre
los dos en este viernes de tu nada.
Y siento en mi costado todo el frío,
y en tu abandono, a solas, hijo mío,
toda mi carne en ti crucificada.

Mientras que la metonimia se rige por relaciones de contigüidad, en la sinécdoque dominan las de inclusión: el todo por la parte, la parte por el todo, la especie por el [género](#) y viceversa, el singular por el plural: *El español es valiente.*

Suelen usarse como metonimias los nombres de ciudades, países, continentes sustituyendo a sus habitantes:

Ella conoce la soledad, España,
como hoy, Stalingrado, tú conoces la tuya.
España desgarró la tierra con sus uñas
cuando París estaba más bonita que nunca.
España desangraba su inmenso árbol de sangre
cuando Londres peinaba, como nos cuenta Pedro
Garfias, su césped y sus lagos de cisnes.

En estos versos de su *Canto a Stalingrado* Pablo Neruda contrapone la lucha heroica de los pueblos de España y la Unión Soviética contra el fascismo y la inhibición de Francia e Inglaterra.

La metonimia permite en forma breve y elíptica (en vez de *toda la gente que había en la sala -la sala; los habitantes de Londres -Londres*) alcanzar ciertos

objetivos estilísticos: en el primer caso, se logra mayor dinamismo en la descripción; en el segundo, se crea una imagen de acontecimientos políticos muy dramáticos.

La sinécdoque, en particular la sustitución del todo por la parte, encauza la atención del lector a un detalle más limitado, más preciso, y contribuye a la visión fragmentada de la realidad descrita. Es una de las maneras más comunes de caracterizar un personaje ficticio. Frecuentemente, alguien es constantemente descrito por una sola parte o característica del cuerpo, como los ojos, que vienen a representar a la persona. También en los sonetos y otras formas de poesía se usan sinécdoques para caracterizar al ser amado en términos de partes individuales del cuerpo en vez de un ser completo, coherente. Esta práctica es especialmente común en los sonetos de Petrarca, donde el ser amado idealizado es frecuentemente descrito parte por parte, de pies a cabeza.

5. **La personificación** (o prosopopeya) es una variedad de metáfora en la cual **los indicios de personas se atribuyen a nociones abstractas** (mentira, culpa, virtud, verdad, etc.) **y cosas inanimadas**: “Las estrellas nos miraban mientras la ciudad sonreía” (P. del Castillo).

Existen clasificaciones donde la personificación es considerada como metáfora. Como la metáfora, la personificación consiste en el traslado del significado de un objeto a otro en virtud de cierta semejanza que existe entre éstos; pero dicha semejanza se reduce a atribuir a las cosas inanimadas acciones o cualidades propias del ser animado y, en primer lugar, del hombre:

“Vetusta, la muy noble y leal ciudad, corte en lejano siglo, hacía digestión del cocido y de la olla podrida, y descansaba oyendo entre sueños el monótono y familiar zumbido de la campana del coro, que retumbaba en lo alto de la esbelta torre en la Santa basílica” (Leopoldo Alas, “Clarín”, *La Regenta*).

Hay personificación en: “La [memoria](#) tocará las palabras que te oí” (Andrés Sánchez Robayna) y en “Como una mariposa/ la viola apenas viola/ el reposo del [aire](#)” (Ángel González).

La personificación puede realizarse sólo en un contexto: “Dan voces contra mí las criaturas. La tierra dice: ¿por qué le sustento?; el agua dice: ¿por qué no le ahogo?; el fuego dice: ¿por qué no le abraso?” (Fray Luis de Granada).

La personificación predomina en la mitología, el folklore, sobre todo en cuentos y leyendas. En la antigüedad la personificación estaba relacionada con la concepción animista del mundo. Uno de los poetas que empleaba mucho la personificación en sus obras fue Garcilaso:

La sombra se veía
venir corriendo aprisa
ya por la falda espesa
del altísimo monte...

En la poesía moderna también la personificación, en primer lugar, dota la naturaleza de cualidades humanas. (En la estilística española existe el término metáfora animista que equivale a personificación.) Se ese modo, el poeta nos hace sentir la naturaleza más cercana:

Se ha puesto el sol. Los árboles
meditan como estatuas. (García Lorca)

A veces el proceso parece contrario: a los seres humanos les atribuyen las cualidades de la naturaleza. En el siguiente fragmento los poetas se identifican con los fenómenos naturales:

Yo soy nieve en las cumbres,
soy fuego en las arenas,
azul onda en los mares
y espuma en las riveras. (Bécquer)
Palomas de los valles, prestadme vuestro arrullo;
prestadme, claras fuentes, vuestro gentil rumor;
prestadme, amenos bosques, vuestro feliz murmullo,
y cantaré a par vuestro la gloria del Señor. (Zorrilla)

Ejemplos espectaculares de esta figura retórica son las personificaciones de la poesía:

Ella me aguarda siempre -¡la Poesía!- sentada al pie de un roble o de un castaño.
(Balart)

Vino, primero, pura,
vestida de inocencia.
Y la amé como un niño.
Y se quitó la túnica,
y apareció desnuda toda...
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre! (Juan Ramón Jiménez)

Como ejemplo de la prosopopeya en la literatura crítica, se cita la de Cervantes al personificar a la poesía como una bellísima doncella.

6. **La alegoría**, del griego *allegorein* “hablar figuradamente”, es también una variedad de la metáfora. **Representa una idea figuradamente a través de formas humanas, animales o seres inanimados**: una mujer con los ojos vendados sosteniendo una balanza en sus brazos es la alegoría de la Justicia.

A diferencia de la metáfora ordinaria la alegoría se usa solamente en bellas letras. Puede estar compuesta de una sucesión de imágenes metafóricas que representa un pensamiento más complejo o una experiencia humana real:

Pobre barquilla mía (vida)
entre peñascos rota (dificultades)
sin velas desvelada (indefensa)
y entre las olas sola (peligros).

Otra alegoría semejante del destino humano es “La nave que atraviesa un mar en tempestad, entre tormentas y escollos”.

La alegoría pretende dar una imagen a lo que no tiene imagen para que pueda ser mejor entendido por la generalidad. Dibujar lo abstracto, hacer “visible” lo que solo es conceptual, obedece a una intención didáctica. Así, un [esqueleto](#) provisto de [guadaña](#) es alegoría de la [muerte](#). El creador de alegorías suele esforzarse en explicarlas para que todos puedan comprenderlas.

Por su carácter evocador, la alegoría se empleó profusamente como recurso en temas religiosos y profanos. Fue usada desde la antigüedad, en la época del [Egipto faraónico](#), la [Antigua Grecia](#), [Roma](#), la [Edad Media](#) o el [Barroco](#). Un ejemplo

singular de la alegoría se encuentra en la poesía de John Donne, el líder de la poesía metafísica inglesa del siglo XVII: “Ningún hombre es una isla” (No man is an island).

Muchas obras hablan en sentido figurado haciendo una cadena de comparaciones sobreentendidas. Por ejemplo, al comienzo de la *Divina Comedia*, Dante, antes de iniciar su viaje de purificación por el otro mundo, nos habla de su extravío en una “selva oscura”, de las amenazas sucesivas de tres animales feroces; de la intercesión que por él hace Beatriz ante Dios y de su salida de la “selva” bajo la guía de Virgilio, enviado para salvarlo. En los elementos de todos estos pasajes hay un juego coherente de comparaciones implícitas que aluden a la confusión en que se encontraba su espíritu, al asalto de las pasiones, a la intervención de la Gracia Divina y a la guía de la Razón.

Un ejemplo famoso es la alegoría de la caverna de Platón. Consiste de cuatro textos donde el autor explica a su discípulo su teoría sobre el mundo sensible y el mundo de las ideas. Hay una serie de personajes que están encadenados y detrás de ellos un muro que a su vez detrás y por encima hay una luz que hace que se proyecten enfrente de esos hombres las sombras de figurillas de hombres, animales y otros elementos. Uno de los encadenados es puesto en libertad y conducido hacia la luz por un camino difícil y complicado. Pero se adapta y se acostumbra a ella y no desea volver a las tinieblas del interior. La caverna es lo que perciben nuestros sentidos, el sol es la idea de Bien y la enseñanza. En el cuarto texto Platón plantea la liberación de los prisioneros mediante la enseñanza, el nacimiento a la luz; y si esta educación se lleva a cabo desde la infancia al final el hombre podrá poseer la idea de Bien. El gobierno debe ser sabio para que el Bien esté presente en el estado.

A diferencia de la personificación, la alegoría se realiza en el texto entero, como *Roman de la rose* de Jean de Meung. La alegoría se transforma entonces en un instrumento cognoscitivo y se asocia al razonamiento por analogías. Por ejemplo Omar Khayyam afirma que la vida humana es como una partida de ajedrez en la cual las castillas negras representan las noches y las blancas los días; en ella el jugador es una pieza más en el tablero cósmico. Jorge Manrique por otra parte afirma tomándolo del *Eclesiastés* que nuestras vidas son ríos y como ellos sólo 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:

Allí los ríos caudales,
Allí los otros medianos
Y más chicos
Allegados, son iguales

Los que sirven por sus manos y los ricos.

Se conoce como Escuela alegórico-dantesca la poesía alegórica española del s. XV influenciada por la *Divina commedia* de Dante Alighiere. Los principales representantes fueron don Iñigo López de Mendoza y Juan de Mena. El dramaturgo barroco Pedro Calderón de la Barca llevó a su perfección el subgénero dramático alegórico denominado auto sacramental donde los personajes son en realidad alegorías de conceptos abstractos. En uno de ellos define así la alegoría:

La alegoría no es más
que un espejo que traslada
lo que es con lo que no es
y está toda su elegancia
en que salga parecida
tanto la copia en la tabla
que el que está mirando a una
piensa que está viendo a entrambas.

Los más cortos textos alegóricos son proverbios que expresan en forma figurada una idea del carácter moral-ético. Más grandes textos alegóricos son fábulas.

Pastor que con tus silbos amorosos
me despertaste del profundo sueño;
tú que hiciste cayado de este leño.

(Pastor::Jesús; sueño::pecado, silbos::llamada; leño::cruz)

Así, la alegoría es una metáfora compleja, que exige una explicación extensa que implica un denso sistema de metáforas de forma no lineal.

Tareas prácticas

1. Comente la hipérbole en estos ejemplos:

(a) Tanto dolor se agrupa en mi costado que, por doler, me duele hasta el aliento.

(b) No hay extensión más grande que mi herida (Miguel Hernández).

(c) Sus brazos eran tan largos que se salían por la ventana.

(d) El folio parecía una lámina de nieve.

(e) Devoró libros, pasta del alma (Baltasar Gracián).

(f) La arena se tornó sangriento lago

La llanura con muertos aspereza (Fernando de Herrera).

(g) La más bella niña

de nuestro lugar

hoy viuda y sola

ayer por casar

viendo que sus ojos a la guerra van

a su madre dice

que escucha su mal

dejadme llorar

orillas del mar (Luis de Góngora).

(h) Yace en esta losa dura

una mujer tan delgada

que en la vaina de una espada

se trajo a la sepultura (Baltasar de Alcázar).

(i) ...se afirman las estribaciones del último pico de Illimani, que salta enorme sobre los montes, cubriendo todo el ancho cielo con su masa de nieve y de granito (Alcides Arguedas, *Raza de bronce*).

(j) Niña, te quiero tanto.

Niña, tanto te quiero

que si me sacan los ojos

te miro por los agujeros (*Copla popular*).

(k) Señor excelentísimo, mi llanto
ya no consiente márgenes ni orillas:
inundación será la de mi canto.

Ya sumergirse miro mis mejillas,
la vista por dos urnas derrama
sobre las aras de las dos Castillas (Francisco de Quevedo).

(l) Con mi llorar las piedras enternecen
su natural dureza y la quebrantan;
los árboles parece que se inclinan;
las aves, que me escuchan cuando cantan,
con diferente voz se condolocen
y mi morir, cantando, me adivinan;
las fieras que reclinan
su cuerpo fatigado,
dejan el sosegado
sueño para escuchar mi llanto triste (Garcilaso de la Vega).

2. Analice la lítotes en estos fragmentos:

- (a) No es mérito pequeño.
- (b) Eso es poco inteligente por tu parte.
- (c) Juan, tu novia... no es muy guapa ¿eh?

3. La palabra *espada*, en el lenguaje directo, significa arma, pero en este fragmento del poema de García Lorca ha sido aplicada a otra realidad. **¿Qué significado metafórico realiza *espada* en este caso?**

Sucia de besos y arena
yo me llevé al río.
Con el aire se batían
las espadas de los lirios.

4. Identifique las metáforas y analice su tipo y función:

(a) De este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polífemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío (Góngora).

(b) El tigre, espantado del fogonazo, vuelve de noche al lugar de la presa... viene con zarpas de terciopelo. Cuando la presa despierta, tiene el tigre encima ... El tigre espera, detrás de cada árbol, acurrucado en cada esquina (José Martí, *Nuestra América*). (Se trata del imperialismo)

(c) Y en la mañana agreste
y cruda
salta por el ramaje
la primavera, niña errática y desnuda (Juan Ramón Jiménez).

(d) Sueño en ser admirante de navío,
Para partir el lomo de las mares
Al sol ardiente y la luna fría (Rafael Alberti).

(e) Caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto. (Cervantes)

(f) La culebra tiene los ojos de vidrio;/la culebra viene y se enreda en un palo;/con sus ojos de vidrio, en un palo,/con sus ojos de vidria/La culebra camina sin patas;/la culebra se esconde en la yerba;/caminando se esconde en la yerba, /caminando sin patas. (N. Guillén, *Sensemayá*) (Se trata de la amenaza imperialista.)

(g) Del otro lado, donde el vacío es luna,

La tarde es de cristales. (R.J. Jiménez)

(h) Todas las casas son ojos
que resplandecen y acechan. (Miguel Hernández)

(i) La higuera brota su viento
con la lija de sus ramas
y el monte, gato garduño,
eriza sus pitas agrias.

5. Explique el significado de la metonimia en los siguientes ejemplos y diferencie entre la metonimia léxica y la estilística:

(a) Mientras que el corazón y la cabeza batallando prosigan.

(b) Ganemos honradamente el pan diario.

(c) Quedo sola con cuatro bocas que alimentar.

(d) ¡Llegó la policia!

(e) Son cuatrocientas cabezas de ganado.

(f) ...pueblo, pueblo eficaz, corazón y fusiles, corazón y fusiles, adelante. (P. Neruda)

(g) Suenan tristes los bronces.

(h) Le otorgaron los laureles.

(i) Le hizo daño el sol.

(j) Se ocupan del asado y juegan al truco en el hule del comedor (Vlady Kociancich)

(k) Respeto las canas.

(l) Tiene quince primaveras.

6. La personificación tiene las siguientes variedades: personificación de fenómenos naturales (atribuyéndoles acciones y cualidades) y personificación de nociones abstractas. Discuta el tipo de la personificación en los siguientes fragmentos:

(a) La poesía ... es como una doncella tierna y de poca edad en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas, ni por los rincones de los palacios ... (Cervantes).

(b) Y la nube lejana

suda amarilla palidez de muerto (Antonio Machado).

(c) ...la selva tenía miedo. Los troncos de los árboles se habían cubierto de palidez espectral (Canaima).

(d) De esta manera suelto yo la rienda
a mi dolor (Garcilaso de la Vega).

(e) Amigo, mira el mar:

si se duele una ola,
son todas las que rompen a llorar.

Todas, mira, a llorar.

Amigo, amigo (Rafael Alberti).

(f) (Se trata de la muerte)

Ella en mi corazón metió la mano

y de allí me llevó mi dulce prenda (Garcilaso de la Vega).

(g) Frunce su rumor el mar.

Los olivos palidecen (García Lorca).

(h) La sombra se veía

venir corriendo

ya por la falda espesa

del altísimo monte (Garcilaso).

(i) Agua y la luna se abrazan desnudas, inocentes y necesitadas,

Una de otra parte la misma belleza (Gabriel Miró).

(j) Hay un canto roto de grillo, una conversación sonámbula de aguas ocultas...

La torre se ve, cerrada y lívida, muda y dura (J. R. Jiménez).

(k) No son de menos fuerza las serenas

lumbres del cielo, que idolatro, cuanto

las ligaduras del furioso encanto

con que de mi sentido me enajenas (Francisco de la Torre).

(l) Y así me quejo en vano

de la dureza de la muerte airada (Garcilaso).

(ll) ...por el silencio que en este concierto del agua y del viento parecía sofocar con su peso la voz grave de los elementos (Alcides Arguedas, *Raza de bronce*).

(m) Una joven plantó cuatro pies de amancayes en la tierra removida, para que la aurora depositara en los calices de sus virginales flores las lágrimas que consagrarían a la candorosa y pura doncella cristiana (Juan León de Mera, *Cumanda*).

(n) En un principio el conejo mostraba alguna desconfianza, pero tan pronto advirtió que los pequeños se aproximaban para llevarle alimentos se ponía de manos para recibir las hojas de berza y aun las comía delante de ellos. Ya no le temblaban los costados si los niños le cogían, y le gustaba agazaparse al sol, en un rincón, cuando Juan le sacaba de la cueva para airearse (Miguel Delibes, *El conejo*).

7. Comente los siguientes ejemplos de alegoría. ¿Qué tienen en común? ¿En qué se diferencian?

(a) Este mundo es el camino

para el otro que es morada

sin pensar

más cumple tener buen tino

para andar esta jornada

sin errar.

Partimos cuando nacemos

andamos mientras vivimos

y llegamos

al tiempo que fenecemos

así que cuando morimos

descansamos (Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*).

(b) –Dime: ¿No has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, éste el mercader, aquél el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della quedan todos los recitantes iguales.

–Sí, he visto –respondió Sancho.

–Pues lo mismo –dijo Quijote –acontece en la comedia y trato deste mundo donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia, pero en llegando al fin que es cuando se acaba la vida a todos les quita la muerte las ropas que nos diferenciaban y quedan iguales en la supultura.

–¡Brava comparación! –dijo Sancho –aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces como aquella del juego de ajedrez que mientras dura el juego cada pieza tiene su particular oficio; y en acabándose el juego todas se mezclan, juntan y barajan y dan con ellas en una bolsa que es como dar con la vida en la supultura.

–Cada día, Sancho –dijo Quijote –te vas haciendo menos simple y más discreto (Cervantes).

8. Analice los siguientes ejemplos de alegoría:

(a) Alegoría de la poesía:

**...vino, primero, pura,
vestida de inocencia
y la amé como un niño
luego se fue vistiendo
de no sé que ropajes
y la fui odiando, sin saberlo
llegó a ser una reina
fastuosa de tesoros...
¡qué iracunda de yel y sin sentido!**

**Mas se fue desnudando
y yo le sonreía
se quedó con la túnica
de su inocencia antigua
creí de nuevo en ella
y se quitó la túnica
y apareció desnuda toda...
¡oh pasión de mi vida, poesía
Desnuda, mía para siempre!**

(b) Alegoría sobre la vejez:

Hoja seca solitaria
que te vi tan lozana ayer.
¿Dónde de polvo cubierta
vas a parar? –No lo sé.
Lejos del nativo ramo
me arrastra el cierzo cruel

desde el valle a la colina,
del arenal al vergel.

9. Defina los tropos que se emplean en estos ejemplos:

(a) El auto se quejaba adolorido por los años.

(b) Belgrano cambió la toga por la espada.

(c) Estrellas hay que saben mi cuidado
y se han regalado con mi pena. (Francisco de la Torre)

(d) Por tu amor me duele el aire,
el corazón

y el sombrero. (Federico García Lorca)

(e) Con su pechera rosada
y su levita marrón,
con ese cuerpo robusto
y ese aire de gran señor,
nadie lo imaginaría
tan delicado cantor.

Muere el sol, y junto al río
da sus silbos el zorzal.

La tarde que se marchaba
se volvió para escuchar.

El agua que iba corriendo
se detuvo hecha un cristal.
El aire quedó en suspenso,
la brisa sin respirar.

Abrió una boca tamaña
la luna sobre el sauzal,
y con lágrimas de estrellas
el cielo rompió a llorar.

Anochece junto al río.
Sigue cantando el zorzal.
(Pablo Neruda, *El zorzal*)

10. Analice la alegoría en el poema de fama mundial *Ningún hombre es una isla* (*No Man Is An Island*) de John Donne:

Ningún hombre es una Isla,
Entero en sí mismo; todo hombre
Es un pedazo del Continente,
Una parte de Tierra Firme; si
El Mar se llevara un Terrón,
Europa perdería un Promontorio
Como si se llevaran la Casa
De sus amigos o la tuya propia.
La Muerte de cualquier hombre me disminuye
Porque soy parte de la Humanidad; y
Por eso nunca procures saber
Por quién doblan las campanas:
Doblan por ti.

No man is an island,
Entire of itself.
Each is a piece of the continent,
A part of the main.
If a clod be washed away by the sea,
Europe is the less.
As well as if a promontory were.
As well as if a manor of thine own
Or of thine friend's were.
Each man's death diminishes me,
For I am involved in mankind.
Therefore, send not to know
For whom the bell tolls,
It tolls for thee.

Lección 4. Tropos (Parte 2)

1. Funciones de la perífrasis, el eufemismo y la preterición.
2. Antonomasia.
3. Epíteto.
4. Ironía.
5. Medios tropológicos tradicionales y originales.

1. La perífrasis es la sustitución del nombre del objeto por su descripción que indica sus características más relevantes. Es un tropo que consiste en designar una idea, objeto, fenómeno por medio de un rodeo o circunlocución: *oro negro* (petróleo), *oro blanco* (algodón), *bello sexo* (mujeres), *el abajo firmante* (nombre propio). La perífrasis estilística se basa en el traslado del significado que

suele ser metafórico o metonímico: “Tenía un ojo sin luz, de nacimiento” (por *era tuerto*). “Ilustre coro de los errantes astros y fijados” (por *estrellas*).

P. Neruda nos da el siguiente ejemplo de la perífrasis: “Fotógrafos, mineros, ferroviarios, hermanos del carbón y la piedra, parientes de martillo...” Las palabras *carbón y minero, martillo y ferroviario* están unidas en virtud de las relaciones de contigüidad de los conceptos designados. El desarrollo de la designación metonímica *carbón* mediante la palabra *hermano* permitió al poeta crear una perífrasis original *hermanos del carbón*. Es importante que la perífrasis caracteriza el objeto o fenómeno designado, subrayando uno o más rasgos relevantes en una situación concreta. Por ejemplo, en la perífrasis *parientes del martillo* el martillo es el rasgo característico propio de una representación (imagen) de la clase obrera en general y de los ferroviarios en particular.

Las **perífrasis** pueden ser **lógicas** y **figuradas (metafóricas)** usuales que producen poco efecto estilístico: *el guardia del orden social, la raíz del mal*. Hay también **perífrasis originales** que se forman en la lengua cotidiana o poética. Consisten en expresar por medio de un rodeo lo que podría decirse con menos palabras, generalmente, **para conseguir un efecto estético o una expresividad mayores**. En la *Ilíada*, hay 36 perífrasis diferentes para Aquiles: “el de los pies ligeros”, “saqueador de ciudades” ...

La perífrasis fue utilizada siempre, pero en la literatura se destacan períodos y corrientes en los que la circunlocución ha sido un fenómeno indispensable. Dicho sistema en España fue “el alteranismo”, cuyo máximo representante fue Luis de Góngora y Argote (de ahí su otro nombre “gongorismo”). En vez de perlas, verbigracia, dice Góngora “los blancos hijos de las conchas bellas”. Analizando el estilo gongorista, el famoso poeta y estilista español J. Guillén escribe: “Queda prohibido el lenguaje directo. En general, queda prohibido evocar una cosa mediante su simple nombre propio. El ahinco del poeta va a empeñarse en no emplear ese nombre. La realidad será aludida, y con estos rodeos... se irá creando una realidad mucho más hermosa. Realidad segunda, que se muestra y no se muestra. Aquí lo gongorino se identifica a lo jeroglífico”. Por ejemplo, describiendo una cacería en vez de nombrar *halcones* el poeta se vio obligado a usar la perífrasis *raudos torbellinos de Noruega*.

La literatura realista contemporánea no emplea tales ornamentos convencionales. El empleo de las perífrasis, sobre todo en la prosa, posee otras funciones estilísticas. Veamos un ejemplo:

“Luego, la atmósfera se ensombreció y los periódicos se poblaron de amenazas. Había que vigilar y orar, el enemigo se insinuaba por todas partes. Una silueta familiar se recortaba sobre un fondo de aviones, tanques, cañones y navíos. El que tantas veces nos había llevado a la victoria, tenía conciencia de su deber y no desertaría jamás de su puesto de honor de mando y de combate...”

En este fragmento del cuento *Los amigos* de J. Goytisolo el complejo sistema de una descripción perifrástica transmite verídicamente el ambiente de la España franquista. Para designar al mismo Franco en el texto se emplean varias perífrasis que poseen distintas funciones estilísticas. La perífrasis *una silueta familiar* subraya que el dictador, cuya imagen se divulga por la radio y la prensa, es demasiado conocido

por todos los españoles. En el segundo caso se emplea una perífrasis extensa en la que se repiten irónicamente los clisés periodísticos *había llevado a la victoria, tenía conciencia de su deber ...* Todas estas descripciones juntas, el cambio del nombre propio de la persona, transmiten perifrásticamente el sentimiento del peligro que se cierne sobre los personajes y el país.

García Lorca usando la perífrasis del tambor crea la imagen vivo del instrumento musical:

Su luna de pergamino
reciosa tocando viene.

El eufemismo es una variedad de perífrasis que consistente en sustitución de expresiones groseras, obscenas o desagradables por unas más corteses: *pasar a mejor vida, partir de este mundo* en vez de *morir*; *rellenito* en lugar de *gordo*. Tiene el efecto pudor y aparece debido al temor de ofender.

Puede rozar a veces el lenguaje pretencioso, tentencia que el mismo Quevedo ridiculiza en *La culta latiniparla* (llamar “calendas purpúreas” a la menstruación). Una fórmula heredada de la edad media para designar la homosexualidad, el “pecado nefando” (el pecado que no debe mencionarse), se convirtió en “el amor que no osa decir su nombre” (Oscar Wilde) o “el amor oscuro” (Federico García Lorca). Tiene también connotaciones irónicas, como cuando designa ese lugar “donde la espalda pierde su honesto nombre”.

En actualidad muchos nuevos eufemismos surgen por razón de las demandas de la corrección política, es decir, refuerzo de la doble moral y atenuación de los perjuicios: *los sin techo; una mujer de color* (negra), *un país subdesarrollado* (atrasado), *la tercera edad* (la vejez).

Otra variedad de perífrasis es la **preterición** que **consiste en fingir que se pasa por alto lo que está claramente diciendo**: “No hablo de la lijuría de Verres, no de su descaros, no de su maldad y torpeza solo hablaré de su ganancia y lucro” (Cicerón).

2. Si la perífrasis sirve para describir el objeto mediante un rodeo de palabras, la **antonomasia**, en cambio, reduce a una palabra la característica del hombre. Consiste en servirse de un adjetivo —que funciona como apelativo— o de una perífrasis que sustituyen a un nombre propio, partiendo de la idea de que le corresponde de manera incuestionable. Así, la **antonomasia** es un tropo que **consiste en el empleo metafórico del nombre propio, generalmente mitológico, histórico o literario**. Tiene lugar la sustitución de un nombre propio, partiendo de la idea de que el apelativo le corresponde de manera incuestionable.

Las antonomasias se emplean para subrayar ciertos rasgos que posee el personaje que representa esa cualidad en el grado máximo. La antonomasia está muy relacionada con la metonimia y la sinécdoque, dado que lo específico (el individuo) se relaciona con lo genérico (la especie). Así, por ejemplo, Simón Bolívar es *el Libertador*; Jesucristo es llamado *el Salvador*; Aristóteles, *el Estagirita*; Alfred Hitchcock, *el maestro del suspense*.

Las antonomasias de Mío Cid comprenden las siguientes denominaciones: *Campeador, Noble barba tan crecido, El buen nacido, El que en buena hora ciñó espada, El que en buena hora nació*.

Entre las antonomasias en la literatura homérica son: Ulises, *fecundo en ardid*; Héctor, *domador de caballos*; Atenea, *la de los ojos brillantes*; Hera, *la diosa de los niveos brazos*; Zeus, *el que junta las nubes*; Aquiles, *el de los pies ligeros, el más valiente de los aqueos*.

La antonomasia también incluye el procedimiento contrario: muchos nombres propios se han convertido en representaciones de los atributos del personaje originario y se utilizan como sustantivos comunes. Es este caso lo genérico es sustituido por lo individual: *Hércules* por un hombre fuerte, *Nepote* por hombre que da cargos a sus parientes o da cargos por favor y no por el mérito, *Valencia* por la tierra de las flores. Además, se distingue otro tipo de antonomasia: el uso del nombre común o su parte en el sentido del nombre propio (*Señor Torpeza*).

Veamos un ejemplo: “¿Felipe? No es un Aristóteles, pero tampoco es un Nerón; es simplemente, un Don Nadie.” (C. del Río)

Aquí el nombre *Nerón* como calificativo, procede del nombre del emperador romano, célebre por su crueldad. Bien se entiende también la connotación de la antonomasia *Aristóteles* – nombre del gran filósofo griego. Ambas antonomasias preceden a la característica final *un Don Nadie* – persona de poca influencia, a la que no se reconoce ningún valor.

Algunas antonomasias son comprensibles mundialmente, otras solo en ciertos países. Así, *El Diez* por Diego Armando Maradona se emplea en Argentina, *El Padre de la Patria* por Miguel Hidalgo y Costilla en México, *El Libertador* se usa por antonomasia por José de San Martín en Argentina y por Simón Bolívar en Bolivia, Colombia, Ecuador, Panamá, Perú y Venezuela.

3. El epíteto es un atributo figurado del sustantivo. Suele expresarse en forma de adjetivo (la adjetivación ornamental) aunque puede revelarse también en otras categorías léxico-gramaticales: participio, construcción de sustantivo: *carro de diamante y oro* (R. Darío), *barco de luces* (Lorca). Son muy frecuentes los epítetos que acompañan nombres de divinidades, reyes o personajes históricos, tales como Atenea “Pártenos” (Atenea “Virgen”), Alejandro “Magno”, Alfonso X “el Sabio”.

El epíteto es uno de los términos más tempranos en la historia de la estilística, por eso el estilista A. Veselovski considera que “la historia del epíteto es la historia del estilo poético en versión abreviada”. Es una figura muy común en la literatura Renacentista:

Cual queda el blanco lirio
cuando pierde
su dulce vida
entre la hierba verde. (Garcilaso de la Vega)

Desde los tiempos remotos hubo intentos de diferenciar el complemento del nombre tomando en consideración el criterio de la presencia o ausencia de la función estilística. Los retóricos antiguos hacían diferencia entre el epíteto necesario (epitheton necessarium) y el epíteto ornamental (epitheton ornans).

Los **epítetos necesarios** expresan cualidades objetivas y se limitan a describir al referente o a definirlo.

Por el contrario, los **epítetos ornamentales** son complementos del nombre que expresan esta u otra cualidad en el fenómeno ya dado. Este epíteto no cambia nada el

volumen del concepto, sólo subraya o acentúa uno de los rasgos del objeto que no parece necesario. Esta clasificación de los complementos del nombre se ha conservado también en la literatura lingüística contemporánea. Sólo el epíteto ornamental se considera “epíteto propiamente dicho” (B. Tomashevski).

Los epítetos ornamentales se llaman también los **epítetos subjetivos**: expresan la propia consideración subjetiva del hablante, fruto de su valoración en lugar de la experiencia. Esta actitud puede dividirse en dos subclases principales, la de los **epítetos apreciativos** (un gol *magnífico*) y la de los **peyorativos** (una película *horrible*). Ciertos adjetivos pueden expresar, dependiendo del contexto o su posición respecto al nombre al que acompañan, tanto la actitud del hablante como un intento de expresión objetiva de éste (una mujer *pobre*/ una *pobre* mujer).

El vínculo entre el epíteto y la palabra a que éste se refiere puede ser de distinta estabilidad. **Según el criterio de estabilidad** los epítetos se clasifican en tradicionales, habituales, constantes y originales.

Los **epítetos tradicionales** ocupan un lugar especial en la poesía, el folklore, los cuentos populares: *verde pino, prolijos leños, carro fêbeo, lágrimas amargas, lágrimas de cocodrilo*. Los **epítetos habituales** se emplean frecuentemente en obras literarias, por la radio y televisión, en los periódicos, por lo que se han convertido en frases hechas y están registrados en diccionarios: *hondo pesar, blanda cera, profundo abismo*, etc. Además, en castellano, un tipo muy frecuente es el **epíteto constante**, que conviene intrínsecamente al sustantivo. En el siguiente ejemplo no es imprescindible recordar que la hierba es verde, ni que el viento refresca, ni que los lirios son blancos:

Por ti la verde hierba, el fresco viento
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera me agradaba. (Garcilaso)

Los **epítetos originales** se forman para crear efectos estilísticos: *ojos acuosos, justicia feroz*. En el texto literario el epíteto sirve, ante todo, para subrayar la **actitud evaluativa personal**. Como tropo, los epítetos originales poseen una enorme fuerza expresiva, pero su estudio requiere un enfoque concreto para cada poeta o escritor. En la obra de Lorca los epítetos originales pueden explicarse a causa de su percepción individual del sonido como color: *Tienes verdes los ojos/y violeta la voz*. Algunos de los epítetos lorquianos que, como dice Martínez Amador, quedan grabados en la memoria, por ejemplo, *verde rumor* puede explicarse como *rumor de los árboles verdes*.

En el fragmento que sigue, los epítetos *terribles, ronco, puro* subrayan ciertos rasgos del objeto y poseen un carácter valorativo más o menos objetivo, mientras que los epítetos metafóricos *de plata y de cristal* son muy subjetivos y crean una imagen poética confirmando los sentidos de algo frágil y cristalino que aparece directamente manifestado mediante el adjetivo *puro*:

A los terribles golpes,
de eco ronco una voz pura, de plata
y de cristal, responde. (M. Machado, *Castilla*)

Además, se distinguen estos tipos de epítetos:

Epíteto metafórico y perifrástico: el epíteto es el portador de la metáfora. Este epíteto no sólo define el objeto o subraya cierto rasgo, sino traslada una cualidad nueva, adicional: *tristeza dulce del campo, cariño muerto* (Jiménez), *ciego sol* (Machado).

Otros ejemplos:

“... y blandas esmeraldas llena (=hierbas)

y tiernas perlas la ribera ondosa ...” (=gotas de rocío) (Fernando de Herrera).

“...cristalino freno” (=lentitud de las aguas) (Góngora)

Epíteto enfático: exagerado y decorativo, por ejemplo:

“...en vil mercado convertido el mundo” (Espronceda).

“Olas gigantes que os rompéis bramando” (Bécquer).

Epíteto apositivo: aparece entre pausas, como una definición. Por ejemplo: “El aire estará en colmo dorado, duro, cierto”. (Jorge Guillen)

Epíteto creador (o suprarrealista, o visionario): aparece funcionando como portador de una imagen cualitativa incoherente respecto de la significación real del sustantivo al que se adjunta. Tal epíteto ocurre solamente en la iluminación visionaria del poeta: “Púas incandescentes se abren en los tabiques” (Rafael Alberti).

4. La ironía es uno de los medios estilísticos más complejos. La **ironía** (del griego εἰρωνεία “disimulo o ignorancia fingida”) es una figura retórica que **consiste en expresar burlescamente lo contrario de lo que se quiere comunicar**, empleando un tono, una gesticulación o unas palabras que insinúan la interpretación que debe hacerse. A diferencia de la ironía el **asteísmo** (o parresia) sirve para fingir que se vitupera, pero en realidad se alaba: “¡Ah, mi bandido!” (Guy de Maupassant)

El término “ironía” se usa en el sentido estrecho y en el sentido amplio de la palabra. **En el sentido estrecho** es el empleo de una palabra con valoración positiva para expresar una valoración negativa. Estando en contradicción con la situación la palabra adquiere el sentido contrario a su significado usual. **En el sentido amplio** la ironía tiene lugar cuando toda la enunciación que parece expresar la actitud positiva o neutra del hablante hacia el fenómeno, de hecho expresa la valoración más o menos negativa: “¡Qué bueno! No estás preparado para la clase” ;“Es una enfermedad la de pensar. Dios me guarde de ella” (Anatole France).

Un ejemplo de una ingeniosa ironía se encuentra en este fragmento: “Salió de la cárcel con tanta honra, que le acompañaron doscientos cardenales; salvo que a ninguno llamaban eminencia” (Quevedo). Se da a entender que no salió con honra (que le acompañe un séquito eclesiástico) sino que juega con la homonimia de la palabra cardenal (eclesiástico y hematoma). Es decir, realmente salió tras haber recibido innumerables palizas.

La ironía muy raras veces puede expresarse formalmente: en el lenguaje escrito para ello se usan comillas, aunque también existe un signo de ironía propiamente dicho (°), propuesto en el s. XIX por el poeta francés Alcanter de Brahms, que sin embargo no logró extender su uso, hasta el advenimiento de internet, cuando se comienza a usar en chats. En el habla oral, se emplea una entonación especial, irónica o burlesca. Pero en la mayoría de los casos para descifrar la ironía se requiere analizar el contexto. V.gr. “Calisto y Melibea se casaron, como sabrá el lector si ha

leído La Celestina” (Azorín). La ironía aquí consiste en que el lector seguramente lo desconoce.

Cuando no está reconocida, la ironía puede llevar al malentendido. Incluso si una ironía es entendida como tal, a menudo expresa menos claramente lo que el hablante o escritor quiere decir que si lo dijera directamente. A menudo requiere una bagaje cultural que debe tenerse en cuenta, y como una forma de hablar de una lengua determinada, la ironía a veces no puede ser perfectamente traducida.

El término griego del que procede *ironía*, [εἰρωνεία](#) (*eironeia*) proviene de *eiron*, el pícaro o simulador, que finge ignorar aquello que conoce. La ironía es la primera de las fórmulas utilizadas por Sócrates en su método dialéctico. [Sócrates](#) hizo uso hábil de la ironía para desenmascarar a los [sofistas](#). Se acercaba a ellos, como un humilde aprendiz, y les interrogaba sobre cuestiones que, en teoría, dominaban. Poco a poco, con sus preguntas hábiles ponía de manifiesto la ignorancia de los presumidos sabios.

Sócrates comienza siempre sus diálogos psicopedagógicos desde la posición ficticia que encumbra al interlocutor (en este caso el alumno) como el sabio en la materia para dar a entender la contradicción evidente. El siguiente paso del diálogo sería la mayéutica, esto es ayudar a sacar de la psique aquello que el interlocutor sabe pero ignora saber. Para ello el método socrático sugiere realizar preguntas sencillas sobre el tema en el que el sujeto (alumno) ha sido nombrado como sabio. Después, las respuestas que el interlocutor daba a Sócrates eran rebatidas, en especial confutadas con la finalidad de que el alumno descubriera que su “saber” era un conjunto de prejuicios y las fuera completando y precisando por sí mismo tomando consciencia, en todo lo posible, de lo real. Esta variedad de la ironía obtuvo el nombre de la ironía socrática.

Ejemplo de ironía socrática, en el diálogo *El sofista*:

Teodoro. –Como convinimos ayer, Sócrates, aquí estamos cumpliendo nuestra cita puntualmente, y te traemos a este extranjero, natural de Elea, de la secta de Parménides y Zenón, que es un verdadero filósofo.

Sócrates. –Quizá, querido Teodoro, en lugar de un extranjero, me traes algún dios. Homero refiere que los dioses y, particularmente el que preside a la hospitalidad, han acompañado muchas veces a los mortales justos y virtuosos, para venir entre nosotros a observar nuestras iniquidades y nuestras buenas acciones. ¿Quién sabe si tienes tú por compañero alguno de estos seres superiores, que haya venido para examinar y refutar nuestros débiles razonamientos, en una palabra, una especie de dios de la refutación?

Teodoro. –No, Sócrates; no tengo en tal concepto a este extranjero; es más indulgente que los que tienen por oficio el disputar. Pero, si no creo ver en él un dios, le tengo, por lo menos, por un hombre divino, porque para mí todos los filósofos son hombres divinos.

Aquí, Sócrates sabe perfectamente quién es el huésped, pero a las palabras de Teodoro es un verdadero filósofo, Sócrates diría “vamos a examinarlo”, para así ver con quien se habla. El pensador no se guía por opiniones.

Además se diferencian la ironía cómica y la ironía trágica (o dramática). **La ironía cómica** se comprende como una incongruencia aguda entre nuestras

expectativas de un suceso y lo que ocurre. La primera frase de la novela de Jane Austen, *Orgullo y Prejuicio*, comienza con un postulado casi matemático. “Es una verdad concebida que un hombre soltero en posesión de una buena fortuna debe estar en búsqueda de mujer”. De hecho, pronto se ve claro que este se refería a lo contrario: las mujeres (o sus madres) están siempre en búsqueda de un soltero rico para tomarle como esposo. La ironía yace en cómo promueve el romance y termina en una boda doble.

La ironía trágica es un instrumento para aumentar la intensidad de la situación dramática. La ironía trágica está especialmente presente en los dramas de la *Antigua Grecia*. En esta forma de ironía, las palabras y acciones del personaje muestran la situación real, que el espectador observa y es completamente consciente de lo que sucede. La ironía trágica puede tener varias formas: el personaje hablando puede darse cuenta de la ironía de sus palabras mientras que el resto de los personajes puede que no, o él o ella pueden hacerlo inconscientemente, mientras otros actores comparten el conocimiento con los espectadores, o los espectadores solos se darían cuenta de la ironía. El rey Edipo de Sófocles da un ejemplo de ironía certera y en toda su extensión. Otro famoso caso de ironía trágica ocurra en la obra de Shakespeare *Romeo y Julieta* cuando Romeo encuentra a Julieta drogada como si estuviera muerta, él asume que lo está y se suicida. Al ver a su amante muerto, Julieta se mata con un puñal.

Los tipos de la ironía demuestran sus distintas **funciones estilísticas**. Mediante la ironía se puede alcanzar un **efecto cómico**, como en el ejemplo anterior de *Orgullo y Prejuicio*. Pero la ironía puede ser también sarcástica y transmitir al lector o al oyente la **sensación de amargura, desencanto**, etc. En *Llama un inspector*, obra del dramaturgo inglés *J.B. Priestley*, éste utiliza claramente la ironía dramática. En ella, el Señor Birling, padre y jefe de una familia capitalista en la Inglaterra anterior a la Primera Guerra Mundial, hace constantes alusiones al futuro, asegurando que no sucederá nada como una guerra, o haciendo referencia al Titanic, diciendo que es imposible que se hunda. La obra, al estar escrita después de la Segunda Guerra Mundial, hace que los espectadores comprendan esta ironía que tanto utilizaba Priestley, ya que todos conocen el contexto histórico. Gracias a esto, las ideas socialistas del dramaturgo quedan expresadas de manera coherente, ridiculizando a las familias de derechas que solo se preocupaban de ellos mismos.

5. En el caso de su empleo constante, los medios tropológicos originales, fruto del trabajo creador del poeta o escritor, son capaces de convertirse en tradicionales o habituales. La división en palabras **individuales (originales) y constantes (tradicionales)** es un rasgo que puede observarse en todos los tropos.

En el ejemplo de la metáfora se puede observar el mecanismo de la evolución histórica del tropo. Según Ch. Bally, en esta evolución se destacan tres etapas: la imagen se atenúa progresivamente convirtiéndose primero en “imagen efectiva”, después en “imagen muerta” y, finalmente, se lexicaliza (se convierte en una unidad usual que se registra por el diccionario). La metáfora archiusada se transforma en **tópico**, en lugar común (*nave del Estado; dientes de perla*). La metáfora como tropo que ha perdido su poder figurativo por el uso muy frecuente ha recibido el nombre de muerta o fosilizada, fácil, frase hecha. No obstante, no todas las metáforas

individuales se desarrollan atravesando las tres etapas. Algunas metáforas se guardan en la memoria del lector como muestras de la creación de cierto poeta o escritor.

Al igual que la metáfora, otros tropos pueden ser “del habla” o “de la lengua”, es decir, originales o tradicionales. El empleo muy frecuente de las metonimias como *las camisas pardas* en sentido de *fascistas*, *vela* en sentido de *barco* causa que su uso en un contexto poético o prosaico no lleva ningún significado estilístico.

A diferencia de las perífrasis individuales, las circunlocuciones tradicionales pueden descifrarse sin el contexto: para descubrir su significado no se necesita ninguna explicación. A tales perífrasis se refieren las combinaciones *El Manco de Lepanto* (Cervantes), *La Isla de la Libertad* (Cuba), *El descubridor de América* (Colón), *El Apóstol de la libertad* (José Martí).

Tanto los tropos originales como los tradicionales son objeto del análisis estilístico. Poseyendo un mecanismo idéntico de formación, los tropos se diferencian por su función estilística en el texto o por su presencia cuantitativa en diferentes estilos funcionales. Por ejemplo, formando una capa necesaria del habla coloquial, las hipérbolos tradicionales se usan en obras literarias para reflejar lo típico en el habla de cierto personaje. Citemos algunos ejemplos de Cela: “No cambiarlos por todo el oro del mundo”; “No entendía una sola palabra de esos problemas”; “Sí, señores. Sí y mil veces sí.”

Tareas prácticas

1. Explique el significado de la perífrasis *el astro rey*.

2. Localice y analice las perífrasis en los siguientes fragmentos:

(a) Apenas la blanca aurora había dado lugar a que el luciente Febo, con el ardor de sus calientes rayos, las líquidas perlas de sus cabellos de oro enjugase, cuando don Quijote, sacudiendo de pereza de sus miembros se puso en pie y llamó a su escudero Sancho Panza... (Miguel de Cervantes).

(b) El soberbio tirano de Oriente
que maciza las torres de cien codos
del candido metal puro y luciente (Anónimo Sevillano).

(c) Calisto: –Aunque primero sean los caballos de Febo en aquellos verdes prados que suelen, cuando han dado fin a su jornada.

Sempronio: –Di: “aunque se ponga sol”, y sabrán todos lo que dices (Fernando de Rojas).

(d) Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera (Francisco de Quevedo).

3. Explique el significado de las antonomasias: romeo, quijote, cicerón, donjuán, tarzán, solomón, celestino.

4. Lea el fragmento y explique en qué consiste la antonomasia en este caso:

Y algunas veces, en noches calientes de verano, después de la cena, mi abuelo me decía: “José, hoy vamos a dormir los dos debajo de la higuera”. Había otras dos higueras, pero aquélla, ciertamente por ser la mayor, por ser la más antigua, por ser la de siempre, era, para todas las personas de la casa, la higuera. Más o menos por

antonomasia, palabra erudita que sólo muchos años después acabaría conociendo y sabiendo lo que significaba (José Saramago).

5. ¿A qué refieren estas antonomasias?

1. El techo del mundo. 2. El rey de los animales. 3. Dio si último suspiro. 4. Padece de los nervios. 5. El que en buen hora nació. 6. El abajo firmante. 7. Las blancas hijas de las conchas bellas (Góngora). 8. Tú que por nuestras maldades tomaste forma de hombre. 9. La luz del sol se oculta en el horizonte. 10. En 2013 pasaron por el altar.

6. Relacione en las dos columnas el término antonomástico con su significado:

El Supremo Hacedor	Madrid
El Hijo de Dios	Nueva York
El Pescador de Hombres	Dios
La ciudad eterna	París
El Foro	Napoleón Bonaparte
La Reina de Plata	San Pedro
La ciudad que nunca duerme	Buenos Aires
El Hombre de América	Roma
El Bardo	William Shakespeare
El Manco de Lepanto	Jesucristo
La voz	Duque de Wellington
La Dama de Hierro	Ronald Reagan
El Duque de Hierro	Miguel de Cervantes
El gran Comunicador	Simón Bolívar
El Rey del rock	Club Social y Deportivo Colo Colo
La Reina del Pop	Mercedes Sosa
El Rey del Pop	Charley García
La Voz de América Latina	Elvis Presley
El Padre del Rock en Español	Frank Sinatra
La ciudad de las luces	Japón
El Eterno Campeón	Margaret Thatcher
El Rey de copas	José José
El Gran Corso	Nueva York
El Príncipe de la canción	Madonna
El País del Sol Naciente	Club Atlético Independiente
La Gran Manzana	Michael Jackson

7. Defina el tipo del epíteto en los siguientes fragmentos:

(a) Cual queda el blanco lirio cuando pierde su dulce vida entre la hierba verde (Garcilaso de la Vega).

(b) ...blanco tu ardiente fuego y frío hielo... (Fernando de Herrera, *Sonetos*).

(c) ...al acero valiente, al mármol frío (Francisco de Quevedo).

(d) Lejos, en las cuencas de los valles y en la falda de los montes se encendieron algunos fuegos, como para anunciar la presencia del hombre en esos parajes, cuya grandeza y soledad angustiosa oprimían dolorosamente el corazón (Alcides Arguedas, *Raza de bronce*).

- (e) La luna polvorienta de la aldea,
el pan recién nacido (Pablo Neruda).
- (f) Por ti la verde hierba, el fresco viento y la orca
el blanco lirio y colorada rosa
y dulce primavera deseada (Garcilaso de la Vega).
- (g) ¡Belleza del campo apenas florido, y mística primavera! (A. Machado)
- (h) El río Guadalquivir
tiene las barbas granate (García Lorca).
- (i) Plural ha sido la celeste historia de mi corazón (Rubén Darío).
- (j) ¡Cuántas veces te esperara, cara fresca, negro pelo (García Lorca).
- (k) A tu violencia granate sordomuda en la penumbra (García Lorca).
- (l) ...tal es la tenebrosa noche de tu partir en que he quedado (Garcilaso).
- (ll) La blanca nieve y la purpúrea rosa,
que no acaba su ser calor ni invierno (Francisco de la Torre).

8. Comente la ironía en este fragmento. Se presenta la conversación de los amigos con Encarna, ama del café, acerca de uno de los visitantes, soldado del ejército franquista. Preste atención al empleo de los clisés periodísticos:

- Es uno de nuestros gloriosos soldados — dije yo.
—De nuestros gloriosos Salvadores — corrigió Julia.
— Como volvéis a empezar os echo fuera — dijo Encarna.
—Estamos en un país libre — protestó Antonio.
—En una democracia orgánica — dijo Julia (J. Goytisolo).

9. Identifique la naturaleza de la ironía en los siguientes fragmentos:

(a) Su traje de Armani, su rostro sonriente y su copa de champán denotan su mala suerte en los negocios.

(b) Con el mismo arco el joven héroe tocaba la medicina, la historia, la geografía, la numismática, la sociología, la estética y la metafísica. Y es fama que leyendo la *Crítica de la Razón Pura*, lo había puesto a kart en terribles apuros, escribiendo en los márgenes de su obra, “Estás macaneado, viejito”, “Aquí te agarré, Manolo” y otras objeciones no menos agudas. (Leopoldo Marchal)

(c) Buenos parroquianos tuvo aquella mañana el cafetín del Cubano. La flor de la guapeza, los valientes más valientes que campaban en Valencia por sus propios méritos; todos cuantos vivían a estilo de caballero andante por la fuerza de su brazo; los que formaban la guardia de puerta en las timbas, los que llevaban la parte de terror en la banca, los que iban a tiros o cuchilladas en las calles (Blasco Ibáñez, *Guapeza valenciana*)

(d) ¡Cuánto dolor! Tus cuantiosas lágrimas lo proclaman. (No ha derramado ninguna lágrima.)

(e) Comieron una comida entera, sin principio y sin fin (Francisco de Quevedo).

(f) ¿Hiciste ya los deberes de matemáticas? – Estoy haciéndolos en la cancha de tenis.

- (g) Gocemos, así; 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 pintan en la estación florida;
Truéquese en risa mi dolor profundo...
Que halla un cadáver más ¿Qué importa al mundo? (José de Espronceda)

10. Distinga el procedimiento estilístico:

¡Oh cuántas y cuáles cosas te pudiera decir, Cipión amigo, de esta morisca canalla, si no temiera no poderlas dar fin en dos semanas! Y si las hubiera de particularizar, no acabara en dos meses; mas, en efecto, habré de decir algo; y así, oye en general lo que yo ví y noté en particular de esta buena gente.... (A continuación, pormenoriza) (Cervantes, *Coloquio de los perros*)

Lección 5. Figuras estilísticas semánticas

1. Noción de figuras estilísticas semánticas. Figuras de identidad: símil y sinónimos de sustitución.
2. Figuras de desigualdad: clímax y anticlímax.
3. Figuras de desigualdad: retruécano y zeugma.
4. Figuras de oposición: antítesis, oxímoron y paradoja.

1. A diferencia de los tropos, las figuras estilísticas son formas no convencionales de utilizar las palabras, de manera que, aunque se emplean con sus acepciones habituales, se acompañan de algunas particularidades fónicas, gramaticales o semánticas, que las alejan de ese uso habitual, por lo que terminan por resultar especialmente expresivas. Debido a esto, su uso es característico de las obras literarias. Reciben también el nombre de recursos literarios, recursos estilísticos, recursos retóricos, figuras retóricas, figuras del discurso, etc. Las figuras estilísticas se forman sobre la base de la unión de palabras: combinaciones de palabras, oraciones o cláusulas más grandes.

Las figuras estilísticas se dividen en dos grandes grupos: las figuras estilísticas semánticas y las figuras estilísticas sintácticas.

Las **figuras estilísticas semánticas** se basan en relaciones entre unidades léxicas en la oración que, a su vez, pueden ser divididas en: (1) relaciones de unidades sinónimas que forman las figuras de identidad; (2) relaciones de semánticamente diferentes unidades léxicas que forman las figuras de desigualdad; (3) relaciones de unidades antónimas que forman las figuras de oposición.

Las **figuras de identidad** incluyen el símil y los sinónimos de sustitución o especificación.

El **símil** o comparación es una figura retórica que **consiste en establecer una semejanza entre dos objetos** (o sus indicios) **que pertenecen a diferentes clases mediante vínculos gramáticamente expresos**: “Tus manos son como dos palomas”. Es una relación explícita entre un término real y uno alegórico o imaginario de cualidades análogas. Es una comparación en que un término se relaciona con otro porque en los dos está presente una cualidad, ser blancas y delicadas. La frase “quiero ser libre como el viento”, significa “quiero gozar de la libertad que goza el viento”.

Su raíz es la misma de la metáfora: “Su caballo iba y venía por el campo de pelea como el rayo por el aire.” En la imaginación de José Martí el caballo y el rayo aparecen con la misma característica: la velocidad.

El símil se diferencia de la metáfora en que no omite los nexos comparativos, sino que los expresa. La **estructura del símil** se compone de dos elementos: el sujeto y el objeto de la comparación unidos por las conjunciones. El símil está marcado típicamente por medio de *como, tan... como, tal ... como, cual, semejante a, parece*, etc., por ejemplo: *como el perro del hortelano, vivir como perros y gatos, manos blancas cual la nieve*. O en el siguiente fragmento:

Como los ríos que en veloz corrida
se llevan a la mar tal soy llevado
al último suspiro de mi vida.
(Fernández de Andrada).

La comparación mediante el símil, por ejemplo *tus ojos como luceros*, resulta más comprensible que la metáfora *los luceros de tu rostro*.

La sinonimia es un recurso para evitar tediosas reiteraciones y repeticiones. Los **sinónimos de sustitución** o especificación son las palabras que se usan para nombrar los objetos, fenómenos y acciones ya mencionadas que complementan la característica del objeto en un aspecto nuevo. Estos sinónimos se usan para evitar la monotonía de la repetición y hacer el texto más expresivo. Son sinónimos sólo en cierto contexto, como son *policiano, hombre, oficial y guardia del orden social* en el siguiente fragmento:

“Luego con su reloj en la mano se acercó al policiano y le preguntó si sabía qué hora era:

“¿Qué hora es?” dijo el hombre, mirándole con sospecho. “Si escucha usted, va a oír cuántas horas dan”.

Jorge escuchó.

“¡Pero han dado las tres!” dijo Jorge, ofendido.

“¿Y cuántas horas quiere que dén?” contestó el oficial.

“Las nueve”, dijo Jorge mostrando su reloj.

“¿Dónde vive usted?” dijo el guardia del orden social”. (Jerome K. Jerome)

2. Las figuras de desigualdad incluyen gradación, distensión, retruécano y zeugma.

El clímax (también llamado **gradación** o **gradatio**) se construye a base de la enumeración (con sinónimos) y consiste en juntar en el discurso palabras o frases de modo que cada una de ellas exprese algo más que la anterior. Es **la ampliación gradual de un sentido hasta llegar a la culminación de un proceso**. Es frecuente en las enumeraciones, como en esta estrofa de César Vallejo:

Y todavía,
aun ahora,
al cabo del cometa en que he ganado
mi bacilo feliz y doctoral,
he aquí que caliente, oyente, tierro, sol y luno,
incógnito atravieso el cementerio,
tomo a la izquierda, hiendo

la yerba con un par de endecasílabos,
años de tumba, litros de infinito,
tinta, pluma, ladrillos y perdones.

Dentro de los límites de una oración este crecimiento se propaga entre los elementos análogos que han de estar unidos con coordinación. La coordinación puede expresarse ora en el empleo de conjunciones coordinantes, ora en la entonación enumerativa. La mayor intensidad suele recaer en el tercero o cuarto miembro de la enumeración, por eso, por lo general, la cantidad de elementos análogos es relativamente poca:

“... uno de los presentes empezó a rasquear primorosamente los compases de la incomparable, de la divina, de la inmortal jota” (Pérez Galdós, *Zaragoza*).

El clímax colabora en la connotación y desempeña varias **funciones estilísticas** de las cuales las más importantes son:

(1) La función de apreciación que se usa para crear una característica metafórica de los personajes, de sus rasgos exteriores, del mundo interior, etc.:

“No sólo era el más alto, el más fuerte, el más viril y el mejor armado que habían visto jamás...” (García Márquez, *El ahogado más hermoso del mundo*)

(2) La función de realce del elemento más importante. A veces el autor construye la oración conforme a la importancia de tal u otro elemento de la enumeración. En el siguiente ejemplo el pensamiento del lector va pasando de lo más externo, *calles*, a lo más cercano, *patios*, para llegar a una interiorización, *estrechez de sus sueños*, todo ello acompañado de la antítesis:

“Hombres y mujeres tuvieron conciencia por primera vez de la desolación de sus calles, la aridez de su patios, la estrechez de sus sueños, frente al esplendor y la hermosura de su ahogado...” (García Márquez, *El ahogado más hermoso del mundo*).

En este relato de Márquez la gradación representa el procedimiento más notable, y hasta todo el relato, por la manera de introducir a nuevos personajes en la narración, es una gradación. Los primeros que actúan con el ahogado son niños, luego, mujeres, más tarde, hombres, finalmente, pueblo entero. Es un caso raro de la gradación participando en la composición de una narración entera.

(3) La función emocional que sirve para describir el estado espiritual del personaje. El poema *Elegía* de M. Hernández que fue escrita en homenaje a su amigo muerto es la gradación que sugiere al lector el sentimiento de amargura, dolor, desesperación y odio a la muerte:

... un manotazo duro, un golpe helado,
un hachazo invisible y homicida,
un empujón brutal te ha derribado.

El clímax está compuesto por cuatro metáforas, que, siendo sinónimos contextuales, designan la muerte. Aparecen en orden de intensidad creciente subrayando el carácter cruel, súbito, doloroso de esta pérdida. El poeta no habla directamente de sus sentimientos, pero la sucesión de los elementos de la gradación refuerza los fines expresivos y revela el estado espiritual del poeta.

(4) La función descriptiva. A menudo el recurso de gradación se utiliza para describir fenómenos de la naturaleza. En el siguiente fragmento, Galdós recurre a la gradación ofreciendo el cuadro de una situación compleja en la que se hallan

Zaragoza y sus defensores. Cada elemento siguiente es más importante y expresivo que el anterior; el vocablo *aislada* es más significativo que *sola*; *desamparada* resulta más fuerte que *aislada*:

“Sola, aislada, desamparada, sin baluartes exteriores, sin fuertes ni castillos, Zaragoza alzaba de nuevo sus murallas de tierra.”

No obstante en este caso, varias funciones del climax se dan a la vez: la función descriptiva colabora con la función de realce o la función emocional.

A diferencia del clímax, **el anticlímax** (distensión, degradatio o gradación decreciente) es la **disposición de los componentes en la cual cada elemento siguiente se caracteriza por la reducción de la intensidad**: “una hora, un minuto, un instante...” Se da una serie de ideas que abruptamente disminuye en dignidad e importancia al final de un pasaje.

El anticlímax se basa en la reducción inesperada de la tensión emocional: “¿Y qué fue nuestro amor? Un pedazo de existencia, sin nombres, sin fechas, sin historia”. Frecuentemente se emplea para crear efectos de sátira, ironía y paradoja.

La aparente falta de lógica en el arreglo de los elementos causa el efecto cómico: “Tuve que visitar a la querida señora Álvarez. No le había visto desde la muerte de su pobre marido. Nunca he visto a una mujer tanto alterada: ella parece 20 años más joven que antes.”

La expresividad del anticlímax crece debido al uso frecuente de construcciones paralelas, como en Soneto XLIV de Luis de Góngora *Mientras por competir con tu cabello* (antes analizado por el uso de metáforas):

Mientras por competir con tu cabello
Oro bruñado al sol relumbra en vano,
Mientras con menosprecio en medio el llano
Mira tu blanca frente al lilio bello;
Mientras a cada labio, por cogello,
Siguen más ojos que al clavel temprano,
Y mientras triunfa con desdén lozano
Del luciente cristal tu gentil cuello,
Goza cuello, cabello, labio y frente,
Antes que lo que fue en tu edad dorada
Oro, lilio, clavel, cristal luciente,
No sólo en plata o viola troncada
Se vuelva, más tú y ello juntamente

En tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

3. El retruécano es el juego de palabras basado en la interpretación cómica de palabras y grupos de palabras. Se llama también “calambur”, el nombre que se debe al abate francés Calenberg que se hizo conocido debido a su habilidad en este juego.

El retruécano es una figura en la preceptiva tradicional y se produce cuando un sonido cambia de lugar en una palabra. Esta transposición era muy frecuente en latín vulgar y a ella se deben muchas voces del léxico español: así, la palabra latina *perículu(m)* en latín vulgar era *periglo*, y ésta en castellano derivó en *peligro*; el mismo fenómeno se produjo en *spatula(m)* > *espada* > *espalda*.

En el sentido estrecho el calambur consiste en poner a continuación de una oración otra en que están los términos invertidos, formando un sentido completamente distinto. Un ejemplo del retruécano es el famoso epigrama del loro, a quien dijo el grillo donde están invertidas las palabras *cantar* y *saber*:

... no te alabes,
pues si cantas lo que sabes,
nunca sabes lo que cantas.

En otras palabras, el retruécano es la reorganización diferente de los elementos de una oración en otra oración subsiguiente, en la que se invierte la posición de los términos que se repiten, de manera que el sentido de la segunda oración contraste con el de la primera.

Por ejemplo: "...hay muchos que siendo pobres merecen ser ricos, y los hay que siendo ricos merecen ser pobres (Quevedo)". En este ejemplo tenemos, en primer lugar, el quiasmo que consiste en el intercambio de posición en el texto de los términos *pobres* y *ricos*; pero, en este caso, se habla de retruécano porque, además, las funciones sintácticas también han sido cruzadas: en su primera aparición *ricos* es el atributo de *ser*; pero en la siguiente frase, el atributo pasa a ser *pobres*.

En el sentido ancho se llama retruécano a otros juegos de palabras que se basan en la unión intencionada en la oración de dos significados que posee una misma palabra o en la semejanza acústica de diferentes vocablos: "Dijo que más que casada se sentía cazada." O "Esa cara merece una cirugía cara".

Se juega con dos sentidos de una palabra en este ejemplo de Gregorio Silvestre: "Tu cara de los ángeles tan cara". Se emplea el significado de la palabra *cara* como faz de una persona y *cara* como adjetivo, en femenino, que determina el precio que se está dispuesto a pagar por algo, es decir, el grado en que se aprecia y se valora algo.

Un ejemplo singular del retruécano lo encontramos en la poesía de Góngora:

Cruzados hacen cruzados,
escudos pintan escudos,
y tahúres muy desnudos,
con dados ganan condados,
y coronas majestad.

En esta poesía *cruzados* designa a la vez una unidad monetaria y una categoría militar y honorífica (los soldados que pelearon en las cruzadas o guerras santas). *Escudos* designa también una unidad monetaria y a la vez un emblema aristocrático. *Condados*: designa una división territorial y política, bajo el gobierno de un conde. Al mismo tiempo Góngora sugiere que tales gobiernos se ganan con dados, a la suerte, como entre jugadores. *Ducados*: también es una unidad monetaria y una división territorial y política, perteneciente al duque. Góngora, pues, afirma que con el dinero se alcanzan altas propiedades y posiciones.

He aquí el famosísimo soneto conceptista de Quevedo, *Soneto a una nariz*, que, bajo su aparente nitidez, ofrece grandes dificultades de comprensión, porque Quevedo lo recargó en los calambures:

Érase un hombre a una nariz pegado,
érase una nariz superlativa,

érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada muy barbado,
érase un reloj de sol mal encarado,
érase una alquitara pensativa,
érase un elefante boca arriba,
era Ovidio Nasón más narizado,
érase un espolón de una galera,
érase una pirámide de Egipto,
las doce tribus de narices era,
érase un naricísimo infinite,
muchísimo nariz, nariz tan fiera, que
en la cara de Anas fuera delito.

... *érase una nariz superlativa*: este chiste tiene la misma estructura que otro atribuido a Cicerón. Se dice que su yerno Lentulo era de muy corta estatura, y que al verlo un día el gran orador romano con una enorme espada al cinto exclamó: "¿Quién ató mi yerno a esa espada?" Quevedo conocía, sin ningún género de dudas, este chiste hiperbólico.

...*érase una nariz sayón y escriba*: con "sayón y escriba" quiere decir Quevedo varias cosas: a) que era una nariz judaica (sabido es que a los judíos se les atribuyen largas narices y en España los judíos tenían mala reputación); b) *sayón* parece significar 'rebelde', esto es, monstruosamente configurada; c) con *escriba* puede aludir a la inclinación propia del que escribe. Era, pues, una nariz judaica, alborotada y muy encorvada.

Peje significa a la vez "pez" y "persona que merece poca confianza". Los judíos eran considerados por Quevedo como personas astutísimas: a eso puede aludir la segunda acepción de peje. Pero aquella nariz era de un peje espada, es decir, tan larga como un pez espada. Pero ¿qué es un pez muy barbado? Un pez con muchas barbas o agallas. Pero barbas son también 'pelos' que salían de los agujeros de la nariz. Considerada como pez espada, aquella nariz era muy larga; pero mirada como nariz, exhibía abundantes pelos por sus orificios.

La cara de aquel sujeto semejaba un *reloj de sol*, porque de una superficie plana emergía una larga nariz, de igual modo que del reloj de sol emerge la barrita cuya sombra marca las horas. Pero *mal encarado* significa dos cosas: a) un reloj que no está bien orientado hacia el sol, es decir, un reloj sombrío; b) un sujeto mal encarado es un individuo con mala cara, 'cenudo'. Aquel sujeto, pues, tenía un rostro sombrío y cenudo.

Aquella nariz era una *alquitara* o alambique, esto es, un largo tubo, que destilaba líquido por la punta. Y además pensativa, esto es, inclinada hacia el suelo, con el gesto preocupado del que piensa.

... *érase un elefante boca arriba*: aquella nariz era una masa monstruosa como la de un elefante, con las patas por alto. Pero *boca arriba* significa algo más: quiere decir también 'más arriba de la boca'. Por tanto, aquel individuo era un elefante por encima de la boca.

... *era Ovidio Nasón más narizado*: el poeta latino Ovidio Nasón pertenecía a una familia conocida en Roma con el sobrenombre de los Nasones, por su gran nariz (*naso* es 'nariz' en latín).

El *espolón* es la larga punta en que se remataba la proa de los barcos.

Las doce tribus de narices era: la nariz era tan grande como la suma de las narices de todos los judíos que componían las doce tribus de Israel.

...*en la cara de Anas fuera delito*: era aquella una nariz tan descomunal que aun en la cara de un judío (Anas) sería delictiva, ofensiva, esto es, chocaría extremadamente. Pero Anas es un calambur: *a-nas (o)*, esto es, en latín, 'sin nariz'. La nariz sería un delito aun si la pusiéramos en la cara de un judío.

Además de polisemia y homonimia, el retruécano se basa en paronomasia, como en las palabras de Cristo a Pedro, en las que los católicos (que utilizan la traducción latina de los evangelios en griego de la Biblia) quieren ver que Pedro asumió la jefatura de la iglesia cuando el contexto deja claro que la piedra a la que aludía era el concepto de que él era el hijo de Dios:

"Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam" (Tú eres Pedro y sobre esta piedra levantaré mi iglesia).

La base del retruécano es también la homonimia en el siguiente fragmento:

"Ya he hablado sobre la presión y la prisión de Cuba. En vez de "Patria y muerte" el lema de Fidel Castro debería ser "Patria y muerte". (Guillermo Cabrera Infante).

El calambur se basa también en la agrupación de las sílabas de una o más palabras de modo que cambie totalmente su significado, por ejemplo, en la frase mordaz que utilizó Francisco de Quevedo para referirse a Lope de Vega: "Con el pico de mis versos a este Lopico lo pico." (A éste, lo pico).

Los juegos de palabras forman parte de la llamada "sabiduría popular" y se utilizan en trabalenguas, adivinanzas y juegos de palabras, propios del lenguaje oral, como:

"Oro no es /plata no es, /abre la cortina /y verás lo que es." (El plátano)

"Tres tristes tigres comen trigo en un trigal."

"Di, Ana, ¿eres Diana?"

Quien poca capa parda compra, poca capa parda paga; yo, que poca capa parda compré, poca capa parda pagué.

Si se trata de la misma palabra con flexiones diferentes se denomina políptoton:

¿Cómo quieres que te quiera si el que quiero que me quiera no me quiere como quiero que me quiera?

Una de las cualidades más relevantes de los retruécanos es la brevedad y se utilizan a menudo como aforismos: "Hay grandes libros en el mundo, y grandes mundos en los libros."

El **zeugma** (ceugma, zeuma o adjunción; del griego, "yugo, lazo") es el medio de la organización de la estructura de la comunicación cuando **al final de una serie de elementos homogéneos se introduce un elemento de una función gramatical diferente, que actúa como factor sorpresivo y de ruptura**, p.ej. "...un aire fragoroso que te envuelva y te acaricie y doce pisos" (Julio Cortázar, *No se culpe a nadie*).

También el término zeugma se emplea cuando el elemento básico del grupo de palabras es al mismo tiempo un componente de una locución fraseológica y una construcción sintáctica libre:

“Le rompió su juguete preferido y su corazón.”

Una variedad del zeugma se conoce como **silepsis**: la figura que consiste en **el uso de una palabra en sentido a la vez recto y figurado**, como se observa en el siguiente ejemplo:

“Quiero ir a China, para orientarme un poco.”

4. Las **figuras de oposición** comprenden antítesis, oxímoron y paradoja.

La **antítesis** (del griego αντίθεσις – *anti* “contra” y *tesis* “afirmación, axioma”) es una figura retórica que consiste en emplear dos sintagmas, oraciones o versos en cada uno de los cuales **se expresan ideas de significación opuesta o contraria** con el fin de enfatizar el contraste de ideas o sensaciones (antítesis propiamente dicha). Un ejemplo de la antítesis son los siguientes versos de Lope de Vega, en un poema que se refiere a la dificultad de consolar a un desdichado. Aquí se contraponen los sustantivos en cada frase:

Fuego es [el agua](#), el céfiro pesado,
sierpes las flores, arenal el prado.

También en la antítesis pueden presentarse impresiones más subjetivas e indefinidas que se sienten como opuestas:

Eres como la Rosa de Alejandría
que se abre de noche
se cierra de día. (Popular)

La antítesis posee a la vez la base léxica (antonimia de las palabras) y la sintáctica (paralelismo). Donde brilla la antítesis con acierto es en los refranes; el contraste significativo interno, la fácil percepción intelectual ofrecen a esta figura un sabor de la filosofía popular:

“El rico de todos es honrado; y el pobre, de todos despreciado”.

En la antítesis pueden **contraponerse**:

(1) Indicios contrarios que posea el mismo objeto: “Cuando entré en la sala de lectura yo era un hombre feliz y sano. Cuando me arrastré de allí era un inválido” (Jerome K. Jerome).

(2) Dos o más objetos con indicios contrarios: “Con mayor frío vos; /yo con más fuego” (Herrera).

(3) Los objetos que tienen no sólo indicios contrarios, sino también otros indicios diferentes. La antítesis puede realizarse por medio de toda la situación cuando se contraponen nociones significativamente lejanas: “Este estado tiene la sociedad homogénea y democrática. Aquél tiene la aristocracia.”

La antítesis se emplea en todos los estilos. Sus funciones son tanto la contraposición de objetos como la organización rítmica de la comunicación. En poesía se encuentra en combinación con anáfora, epífora y aliteración.

La antítesis es un fenómeno muy frecuente en la poesía moderna española e iberoamericana. Así, el tema del poema de Pablo Neruda *Galope muerto* es demostrar la dualidad de la vida, del tiempo cronológico; el sentido de destrucción, del morir de las cosas y del mundo, pero ese morir es también un proceso de comunión, de

integración. Ese contraste que nos ofrece a cada paso la vida se refleja en la abundancia de antítesis:

... y el perfume de las ciruelas que rodando a tierra
se pudren en el tiempo, infinitamente verdes.

Aquí se contraponen dos conceptos, los de *crecer* y de *podrir*. Lo que es *infinitamente verde* sugiere algo que nunca llegará a madurar, pero al mismo tiempo lo que constantemente renace, así se da a entender el proceso cíclico de la vida.

En la prosa la antítesis puede ser realizada tanto dentro de los límites de una oración como dentro de un fragmento más grande.

Angel Rosenblat considera que *Don Quijote* es una entera antítesis:

“La obra toda ¿no presenta un contraste entre la misión que asume el hombre y el destino que le depara la vida?, ¿entre un pasado imposible de revivir y un presente implacable y burlón? ¿entre un mundo libre de la literatura y el mundo cerrado e inflexible de la realidad?, ¿entre el idealismo y el realismo?, ¿las dos vertientes inseparables del alma hispánica? ¿No es una parodia de los libros de caballerías a la vez que un nuevo libro de caballerías, el último, el definitivo y perfecto... ? ¿No es una sátira del heroísmo y a la vez la exaltación del heroísmo caballeresco?”

El oxímoron (o la sinestesia) es la combinación de las palabras contrastes por sentido, que pertenecen a diferentes campos sensoriales (vista, oído, gusto, olfato, tacto), por ejemplo: *verde chillón, áspero ruido, dulce azul*, etc. En la frase “verde chillón”, lo visual se une con lo auditivo. El sentido contraste de los elementos que se combinan impone ciertas limitaciones sobre la estructura: los elementos tienen las relaciones sintácticas de atributo o complemento circunstancial (*triste alegría, grito mudo, galope muerto, sabroso veneno, dolor dulce, dulce muerte, música callada, deleitable dolencia, alegre tormento, arruinado por la civilización*, etc.).

El oxímoron consiste en aplicar a un sentido lo que es propio de otro: “Cádiz, salada claridad” (Manuel Machado). En este ejemplo, *claridad* pertenece al campo sensorial de la vista, mientras *salada* es algo que se percibe por el gusto. En la frase “Sobre la tierra amarga” de Machado se mezcla la nominación de un objeto concreto con una impresión sensitiva que le es poco común: “Sobre la tierra amarga” (Machado).

Un ejemplo singular del oxímoron nos ofrece Francisco de Quevedo:

En colores sonoros suspendidos
oyen los ojos, miran los oídos...
Escucho con los ojos a los muertos...

La palabra *oxímoron* es, ella misma, un oxímoron, ya que deriva del griego *oxys*, que significa ‘agudo’, y *moron*, que significa ‘romo’.

La esencia lingüística del oxímoron se basa en la alteración de las normas que prescriben la combinación y selección semántica de las palabras. Esta alteración suele ser consciente y está estrechamente relacionada con finalidades estilísticas: llamar la atención del lector, elaborar motivaciones de carácter expresivo y emocional, suscitar nuevas asociaciones.

He de volver a besarte, he de volver. Hundo, caigo,
mientras descienden los siglos
hacia los hondos barrancos

como una febril nevada
de besos enamorados
(Miguel Hernández).

Al igual que la antítesis, el oxímoron pone de relieve con más rigor las contradicciones internas que existen en la realidad. El oxímoron muestra los aspectos contrarios del fenómeno, la dualidad del estado del hablante. La función fundamental del oxímoron consiste en expresar una modalidad subjetiva, o sea en transmitir la actitud personal del autor a los fenómenos que se describen. Los escritores crean las combinaciones originales que se basan en la sinestesia: *la bella fea, el canalle respetable, un silencio ensordecedor*, etc.

La incompatibilidad semántica revela los indicios nuevos del objeto de la nominación. En efecto, cuando leemos *la muerte enamorada*, esta combinación puede parecernos absurda. Sin embargo, si analizamos todo el poema de M. Hernández donde el poeta llora la muerte inesperada de su amigo, se comprenden las asociaciones que han provocado tal giro paradójico: el poeta quiere y adora a su amigo; por lo visto, la muerte experimenta los mismos sentimientos y, por ello, le ha llevado tan temprano. Con la personificación de los conceptos *la muerte, la vida, la tierra* se favoreció el efecto estilístico del oxímoron:

No perdono a la muerte enamorada,
no perdono a la vida desatenta,
no perdono a la tierra ni a nada.

Los títulos de algunas obras literarias se basan en el oxímoron: *El cadáver viviendo, La tragedia optimista, La inquisición en el paraíso*.

La paradoja (del lat. *paradoxus*, y este del griego *παράδοξος*) es la figura retórica que consiste en unir ideas aparentemente contradictorias e irreconciliables. Su efecto consiste en imponer un nuevo verosímil: “Al avaro, las riquezas lo hacen más pobre”; “Sueño despierto cada día... Y cada noche sueño que despierto”; “Si quieres paz, prepárate para la guerra”.

En otras palabras, es una proposición en apariencia verdadera que conlleva a una contradicción lógica o a una situación que infringe el sentido común. La paradoja es un poderoso estímulo para la reflexión y así mismo los filósofos a menudo se sirven de las paradojas para revelar la complejidad de la realidad. La paradoja también permite demostrar las limitaciones de las herramientas de la mente humana. Por ejemplo, la paradoja de la serpiente dice: “Si una serpiente se empieza a comer su cola, acaba comiéndose absolutamente todo su cuerpo, ¿dónde estaría la serpiente, si está dentro de su estómago que, a su vez, está dentro de ella?”

[El escritor inglés Chesterton](#) es también el autor de numerosas paradojas, v.gr.: “Era un extranjero muy deseable, y a pesar de eso no lo deportaron”; “Una vez conocí a dos hombres que estaban tan completamente de acuerdo que, lógicamente, uno mató al otro”.

Un ejemplo muy famoso de la paradoja es el poema de Santa Teresa:

Vivo sin vivir en mí,
Y tan alta vida espero,
Que muero porque no muero.

En estos versos se habla de *vivir sin vivir y morir porque no se muere*, lo cual es aparentemente una contradicción de pensamientos. Interpretando el sentido religioso de la autora, se entiende que en el primer verso se refiere a su vida religiosa que es una vida para Dios y no para ella como ser mortal e imperfecto. El segundo verso se refiere a la vida eterna que ella espera después de la muerte. El tercero expresa el sentimiento mortal que le produce la demora en morir para entrar al fin en aquella vida eterna. De modo que se muere en el sentido negativo e indeseable que se da generalmente la muerte, por el hecho de que no muere en el sentido religioso positivo que le da la muerte como medio de llegar a la alta vida celestial.

La paradoja es el enunciado que resulta absurdo para el sentido común o para las ideas preconcebidas. Se expresan ideas contrarias unidas en un solo pensamiento, como no se opusieran. Este recurso se fundamenta en la diversidad de puntos de vistas con que consideramos las cosas, los seres o los conceptos, de modo que utilizando al mismo tiempo dos puntos de vistas distintos, pero referidos a un mismo tema u objeto, este aparece como una contradicción. Así, Teresa de Jesús habla de la vida y la muerte utilizando a la vez dos puntos de vistas diferentes, el profano y el religioso, sin aclarar cuándo habla en un sentido y cuándo en el otro. De ese modo la paradoja invita a la reflexión.

Tareas prácticas

1. Comente el símil en estos versos y busque otros ejemplos en bellas letras:

(a) Mi padre pasa el brazo por la espalda de mi madre y su mano callosa aparece sobre el hombro de ella como un ala. (José Saramago)

(b) La luna se mostró como un arco de plata a punto de despedir flechas. (Juan León de Mera, *Cumanda*)

(c) ¡Cuánta nota dormida en sus cuerdas,
como el pájaro duerme en las ramas...! (Bécquer)

(d) La mañana era limpia y fresca como un beso de niño. (Lermontov)

(e) El viento de la noche gira en el cielo y canta. (...)

Y el verso cae al alma como al pasto el rocío. (Neruda)

(f) El amigo verdadero ha de ser como la sangre.... Que siempre acude a la herida sin esperar que la llamen (Francisco de Quevedo).

(g) El árbol es como una casa para los pájaros y el techo para el vagabundo (Luis Cernuda, *Los Placeres Prohibidos*).

(h) Como el ave sin aviso
o como el pez, viene a dar
al reclamo o al anzuelo. (Lope de Vega, *Fuente Ovejuna*)

(i) Unos cuerpos son como flores
otros como puñales
otros como cintas de agua
pero todos, temprano o tarde
serán quemaduras que en otro cuerpo se agranden
convirtiendo por virtud del fuego a una piedra en un hombre. (Luis Cernuda)

(j) Murmullo que en el alma
se eleva y va creciendo
como volcán que sordo

anuncia que va a arder. (Gustavo Adolfo Bécquer, *Rimas*)

(k) Le dije que iba a besarla,

bajó, serena los ojos,

y me ofreció sus mejillas

como quien pierde un tesoro. (Juan Ramón Jiménez)

(l) Resbalo por tu tarde como el cansancio

por la piedad de un declive. (Jorge Luis Borges)

2. Analice el uso estilístico de los sinónimos en el siguiente fragmento:

Quiero que sepas que el famoso Amadis de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes; no he dicho bien, fue uno, fue el sólo, el único, el señor de cuantos hubo en su tiempo (Cervantes).

3. Identifique los medios de crear la gradación y su tipo en los ejemplos que se dan a continuación:

(a) –Buena vista, verdad? dijo Pablo.

–Magnífica, dije yo.

–Maravillosa, contestó José.

(b) Pasé un día sin verle, luego tres días, luego una semana entera.

(c) Llegamos a la estación a las once y preguntamos dónde estaba el tren para Londres. Nadie lo sabía. Nadie en Bath nunca sabe de dónde sale un tren o adónde va si sale o nada de él (Jerome K. Jerome).

(d) Y tienen que comprender que un pueblo como éste no lo puede intimidar nadie, no lo puede avasallar nadie, no lo puede oprimir nadie, no lo puede esclavizar nadie (F. Castro, *Bohemia*).

(e) De aquí en adelante – dije yo – seré respetuoso, comedido y circunspecto, como don Pedro. (Galdós, *Doña Perfecta*)

(f) Rey sin vasallos, sin amigos hombre,

en mi raza extinguido el reino godo,

sin esperanza, sin honor, sin nombre,

perdido Teudia, para siempre todo. (Zorrilla)

(g) Y todavía

aun ahora,

al cabo del cometa en que he ganado

mi bacilo feliz y doctoral

he aquí que caliente, oyente, tierro, sol y luna,

incógnito atravieso el cementerio,

tomo a la izquierda, hiendo

la yerba con un par de endecasílabos

años de tumba, litros de infinito

tinta, pluma, ladrillos y perdones. (César Vallejo)

(i) Mis arreos son las armas

mi descanso es pelear

mi cama las duras peñas

mi dormir siempre velar. (*Romance*)

4. Comente el anticlímax en el siguiente fragmento de Enrique Jardiel Porcela hablando de sí mismo en *Amor se escribe sin hache*:

Gano mi dinero honradamente, con el trabajo de mi cerebro, lo cual es poco frecuente entre la gente de pluma (literatos y avestruces).

5. Analice los retruécanos siguientes. ¿En qué se basan?

(a) Criado: ¿Puede usted ver a una mujer?

Augustus: Por supuesto. Tanto puedo ver a una mujer como puedo ver a un hombre. ¿Piensas que soy corto de vista?

Criado: No me comprende usted. Es que una señora debajo quiere saber si usted puede verle a ella.

(b) Voy a prenderme fuego sin llamas, ahora que no me llamas ni para pedirme fuego.

(c) Vivas fue a cazar perdices,

Vivas perdices cazó.

Vivas las llevó a su casa

y vivas se las comió. (Trabalengua)

(d) Verso libre, verso libre...

líbrate mejor del verso cuando te esclavice. (Antonio Machado)

(e) —¿Qué dijo el estudiante flojo al río?

— Feliz tú que puedes seguir tu curso sin moverte del lecho

(f) Entra Baco, de repente todos gritan: ¡Vino! ¡Vino! (Herrera y Reisig)

(g) Con el pico de mis versos a este Lopico lo pico (Góngora).

(h) Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en la talle. (Quevedo)

(i) —¿Este es conde?

—Sí, esconde la calidad y el dinero (Azorín, *Examen de Maridos*).

(j) El cuento era ya bastante viejo: un señor le pregunta a otro en una piscina: Usted, ¿no nada nada?, y el otro le contesta: No, señor, yo no traje traje... (Cela, *El fin de las apuestas de don Adolfo*)

(k) Sospecho, prima querida,

que de mi contento y vida

Serafina será fin. (Tirso de Molina)

(l) No permitades que esposas

vuestas esposas aflijan,

que esposas traban las manos

y a esposas quitan las vidas. (Quevedo)

(ll) ¿Mar desde el huerto:

Huerto desde el mar? (Juan Ramón Jiménez)

(m) Muchos de los que viven merecen la muerte.

Muchos de los que mueren merecen vivir.

¿Puedes devolver la vida? (J. R. R. Tolkien)

(n) Vendado Dios que me has vendido (Luis de Góngora, en referencia al dios Amor).

(ñ) Una pica lleva al hombro,

porque su suegra le dijo

que ha de ganar por la pica

lo que perdió por el pico.

(o) Tardón en la mesa y abreviador en la misa.

- (p) El tálamo fue túmulo de la felicidad
su cuerpo de campaña galopa y golpea. (Pablo Neruda)
- (r) ¿Siempre se ha de sentir lo que se dice?
¿Nunca se ha de decir lo que se siente? (Francisco de Quevedo)
- (rr) Como una mariposa
la viola apenas viola
el reposo del [aire](#) (Ángel González).
- (s) Le salió una calumnia en lugar de una columna. (Manuel Rivas)

6. Intente adivine a qué se refiere:

- (a) Una corrala de vacas y otra de terneras, ¿qué sería?
(b) Lana sube, lana baja.
(c) Y lo es, y lo es, quien no lo adivine tonto es.

7. En los siguientes fragmentos, indique las antítesis y discuta sus efectos estilísticos:

(a) Yo sufro inanición mientras que él come demasiado.

(b) —Ni todos los que se llaman caballeros lo son de todo en todo; que unos son de oro, otros de alquimia, y todos parecen, caballeros; pero no todos pueden estar al toque de la piedra de la verdad. Hombres bajos hay que revientan por parecer caballeros y caballeros altos hay que parece que aposta mueren por parecer hombres bajos, aquéllos se levantan, o con la ambición, o con la virtud, éstos se abajan, o con la flojedad o con el vicio, y es menester aprovecharnos del conocimiento discreto para distinguir estas dos maneras de caballeros tan parecidos en los nombres y tan distantes en las acciones. (Miguel de Cervantes, *Don Quijote*, II, [cap. VI](#))

(c) De mozo a palacio, y de viejo, a beato.

(d) Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y de las chumberas. Aquellos gozan de un mirar sereno, y al aroma de su felicidad sonríen con la cara del inocente; estos otros sufren del sol violento de la llanura y arrugan el ceño como las alimañas por defenderse. (Cela, *La familia de Pascual Duarte*)

(e) Ayer naciste y morirás mañana
Para tan breve ser ¿quién te dio vida?
Para vivir tan poco estás lucida,
Y para no ser nada estás lozana. (Góngora)

(f) En el blanco sendero
Los troncos de los árboles negrean. (Antonio Machado)

(g) Y en el encendido fuego en que me quemo
Más helada que nieve, Galatea (Garcilaso de la Vega).

(h) ... la dulce, amarga, verdadera historia
del cierto infierno, de mi incierta gloria. (Cervantes)

(i) Los niños van por el sol
y las niñas por la luna. (José Agustín Goytisolo)

(j) Yo velo cuando tú duermes; yo lloro cuando tú cantas.

(k) A mis soledades voy
de mis soledades vengo
donde vivo y donde muero

ni estoy bien ni mal conmigo.

(l) Me esfuerzo por olvidarte
y sin querer te recuerdo.

(m) Cuando quiero llorar no lloro,
y a veces, lloro sin querer. (Rubén Darío)

(ll) A florecer las flores madugaron
y para envejecerse florecieron
cuna y sepulcro en un botón hallaron.

(n) Mis arreos son las armas
mi descanso, el pelear
mi cama, las duras peñas
mi dormir, siempre velar. (Romance Anónimo).

(ñ) Es tan corto el amor y tan largo el olvido. (Pablo Neruda, *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*)

(o) ...ya que tengo
blanca mi color morena.

8. Explique la naturaleza del oxímoron en estos ejemplos:

(a) El mal la robusta encina
que vive con la montaña
y de siglo en siglo el tiempo
le peina sus verdes canas. (Góngora, *La vida es corta y la esperanza larga...*)

(b) Ardientemente helado en llama fría
Una nieve quemante me desvela
y un fríísimo fuego me desvía. (Blas de Otero)

(c) El trino amarillo del canario. (Lorca)

(d) Es de oro el silencio. La tarde es de cristal. (J.R. Jiménez)

(e) He de volver a besarte, he de volver. Hundo, caigo,
mientras descienden los siglos
hacia los hondos barrancos
como una febril nevada

de besos enamorados. (Miguel Hernández)

(f) Dos cosas despertaron mis antojos
extranjeras no al alma, a los sentidos:
Marino, gran pintor de los oídos,
y Rubens, gran poeta de los ojos. (Lope de Vega)

(g) O cara perdición, o dulce engaño,
suave mal, sabroso desconsuelo. (Francisco de Herrera)

9. Analice el uso del oxímoron en el siguiente soneto de Quevedo:

Es hielo abrasador, es fuego helado,
es herida que duele y no se siente,
es un soñado bien, un mal presente,
es un breve descanso, muy cansado.
Es un descuido que nos da cuidado,
un cobarde con nombre de valiente,
un andar solitario entre la gente,

un amar solamente ser amado.
Es una libertad encarcelada,
una enfermedad, que crece si es curada.

10. Discuta estos ejemplos de la paradoja:

- (a) Es de mala suerte ser supersticioso.
- (b) ¡Qué estúpido fui al pensar que era estúpido!
- (c) Me da pena ser tan cruel.
- (d) Todos somos iguales, pero unos más iguales que otros.
- (e) Mi intento de fracasar fracasó.
- (f) Y yo que soy la persona más humilde del mundo...
- (g) Mira al alvaro en sus riquezas pobre. (Juan de Argujo)
- (h) Muero por vivir y no vivo más que para morir...
- (i) Murió mi eternidad y estoy velándola. (Cesar Vallejo)
- (j) ...vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos. (Francisco de Quevedo)
- (k) ...quien promete no amar toda la vida
y en la ocasión la voluntad enfrena,
saque el agua del mar, sume su arena,
los vientos pare, lo infinito mida.
- (l) El ojo que ves no es
ojo porque tú lo veas;
es ojo porque te ve. (Antonio Machado)
- (ll) ¡Oh, soledad, alegre compañía de los tristes! (Cervantes)
- (m) -¿No sería bueno avisar a la familia? -No tiene familia, es un escritor. (Julio Cortázar, *Rayuela*)

11. Distinga el recurso estilístico en estos ejemplos:

- (a) Trabajo terminado y yo también.
- (b) Si el país no se va al diablo o a los radicales, llegarás a ser primer ministro.
(John Galsworthy)
- (c) ...encontró que el balcón se había cerrado ya, y la esperanza de su corazón también. (Ramón de Mesonero Romanos, *El amante corto de vista*)

12. Analice los recursos estilísticos en los siguientes ejemplos:

- (a) En esto estoy y estaré siempre puesto (Garcilaso de la Vega).
- (b) De medio arriba romanos,
de medio abajo romeros. (Lope de Vega)
- (c) La mujer es para eso, paraíso,
para uso de los hombres. (José María Fonollosa, *Eldridge Street*)
- (d) Más allá de la vida
quiero decírtelo con la muerte;
Más allá del amor,
quiero decírtelo con el olvido. (Luis Cernuda, *Los Placeres Prohibidos*)
- (e) De su novio hará novillo (F. de Quevedo).
- (f) -¡Voy a ver hasta dónde me llega el mar! Y anduvo, anduvo, anduvo. El mar, ¡qué cosa rara!, crecía, se volvía azul, violeta, le llegó a las rodillas. Luego, a la cintura, al pecho, a los labios, a los ojos. Entonces le entró en las orejas el eco largo,

las voces que llaman de lejos. Y en los ojos, todo el color. ¡Ah, si, por fin, el mar era verdad! Era una grande, inmensa caracola. El mar, verdaderamente, era alto y verde. (Ana María Matute)

(g) Se apagaron los faroles y se encendieron los grillos. (García Lorca)

(h) Resbalo por tu tarde como el cansancio por la piedad de un declive. (Jorge Luis Borges)

(i) Milicia contra malicia. (B. Gracián)

Lección 6. Figuras estilísticas sintácticas según el criterio cuantitativo

1. Noción de figuras sintácticas y su clasificación.
2. Elipsis, sus funciones y tipos.
3. Reticencia.
4. Asíndeton.
5. Polisíndeton.
6. Repetición y sus tipos.
7. Funciones de la enumeración, las oraciones incidentales, el pleonismo, la tautología sintáctica.

1. Las figuras estilísticas sintácticas son las que se forman mediante una construcción estilística especial de la combinación de palabras, frases o oraciones. A diferencia de las figuras estilísticas semánticas, en las estructuras estilísticas sintácticas un papel predominante lo desempeña la forma sintáctica que suscita connotaciones estilísticas.

Los recursos sintácticos expresivos originan una organización especial de la oración que se diferencia de su gramatical estructura neutral, determinada en gran parte por las leyes del juicio.

Para comprender la esencia del aprovechamiento estilístico de la sintaxis se debe partir del concepto de la norma. Las normas de la sintaxis son determinadas reglas sintácticas, cuya alteración, en el caso del efecto estilístico, puede percibirse como una desviación consciente.

Según el **criterio cuantitativo** todas las figuras sintácticas se dividen en dos grupos:

— figuras de reducción;

— figuras de expansión,

Según el **criterio de disposición de los elementos**, se destacan:

—figuras de asimilación estructural;

—figuras de disimilación sintáctica que, a su vez, se clasifican en:

—las que se basan en la transposición del significado de una estructura sintáctica;

—las que se basan en la transposición del significado del modo del enlace gramatical entre los componentes de la oración o entre las oraciones.

2. Las figuras de reducción son la elipsis, la reticencia y el asíndeton.

La elipsis consiste en la **omisión de una o de ambas partes principales de la oración**, pero su significado se reconstituye debido al contexto lingüístico, a la situación de la comunicación:

Yo llevaba las flores y ellos, el incienso.

Félix cantaba una canción romántica y sus amigos, unos boleros.

El objetivo de la elipsis es conseguir un mayor énfasis:

En abril, aguas mil (Refrán popular).

Este medio expresivo se usa en diálogos del lenguaje hablado, en los estilos científico y oficial, en bellas letras (especialmente en la narración de autor). Mientras que para el estilo coloquial las oraciones incompletas son norma, en literatura ellas pueden servir como recurso estilístico, aumentando la carga semántica de los componentes representados:

Tejidos sois de primavera, amantes,
de tierra y agua y viento y sol tejidos,
la tierra en vuestros pechos jadeantes,
en los ojos los campos florecidos (Antonio Machado).

En comunicación oral el uso de la elipsis se explica por la tendencia del hablante a la economía de los esfuerzos articulatorios. En la prosa científica, los diccionarios, los manuales, los documentos oficiales, la elipsis se emplea debido a su laconismo y acentuación lógica. En bellas letras se usa para una descripción dinámica, da energía a la oración, representa la información en la forma más concisa:

Por una mirada, un mundo;
por una sonrisa, un cielo;
por un beso ..., yo no sé
¡qué te diera por un beso! (Bécquer, *Rimas*)

La **omisión intencional del predicado** da lugar a las **oraciones nominativas**. Incluyen sólo el componente nominal del núcleo semántico de la oración básica:

En el cielo, las estrellas;
en el campo, las espinas;
y en el medio de mi pecho,
la República Argentina (Anónimo).

Las funciones estilísticas de oraciones nominativas dependen de su tipo, su modo de uso y del contexto. En la narración de autor se usan en la exposición para describir el lugar y el tiempo de la acción. Una serie de oraciones nominativas es un medio de descripción dinámica. Muy expresivo es el uso de tales oraciones exclamativas en diálogos.

Oraciones nominativas son frecuentes en la poesía y prosa líricas. Esta supresión elíptica del predicado contribuye al carácter intencionalmente estático del escenario descrito. La organización rítmica de la cláusula, favorecida con la elipsis, aumenta la intensidad emocional del texto:

Chopos del camino blanco,
álamos de la ribera,
espuma de la montaña
ante la azul lejanía;
Sol del día, claro día
¡Hermosa tierra de España! (Machado)

3. La reticencia o aposiopesis (ἄποσιώπησις, “silenciamiento”) consiste en dejar incompleta una oración, destacándose más lo que se calla que lo que se dice. Su función es **dar a entender el sentido de lo que se calla**.

La reticencia se emplea principalmente en el lenguaje hablado coloquial y puede indicar solamente el estado emocional del hablante: afluencia de sentimientos, vacilación o falta del deseo de continuar la conversación: “No se ha hecho la miel para la boca del... etcétera” (Tirso de Molina). La excitación del hablante parece influir en la estructura lógica de la frase: “por un beso ..., yo no sé/ ¡qué te diera por un beso!”

En bellas letras la reticencia sirve para aumentar la intensidad emocional del texto literario o transmitir agitación, vacilación o indecisión del hablante. El contenido de la reticencia suele ser amenaza, queja, admiración, indignación, increpación. Debido a ello las reticencias aparecen frecuentemente en oraciones condicionales: “Pues, ¡come! Así te harás grande como tu papá, que si no...” (Delibes, *El príncipe destronado*)

Así, la reticencia es un recurso de base conceptual pues se trata de conceptos o ideas interrumpidas. Se deja la idea para que el oyente o el lector la termine o perciba la emoción de esa parálisis: “Si yo hablase...”. El efecto de la reticencia consiste en estimular la imaginación del receptor, a veces amenaza.

4. El asíndeton es la omisión intencionada de conjunciones. La omisión de la conjunción ante partes homogéneas proporciona cierta emocionalidad a toda la oración. En el lenguaje hablado la omisión de conjunciones acentúa su expresividad, o apresuramiento, comunica la oración viveza, energía y rapidez. Un ejemplo de asíndeton muy conocido es la frase de Julio César: *Veni, vidi, vici* (Vine, vi, vencí).

Dámaso Alonso analiza una estrofa de Fray Luis donde el poeta se ha servido del asíndeton y una serie de hipérboles para ponderar la grandeza del ejército enemigo, de un lado, y el peligro que amenaza a España del otro. El asíndeton hace sensible la velocidad con que se acerca el enemigo:

Cubre la gente el suelo;
debajo de las velas desaparece
la mar; la voz al cielo
confusa y varia crece;
el polvo roba el día y le oscurece.

La ausencia de las conjunciones en enumeraciones puede ocultar emociones del personaje que el autor no nombra directamente. Así, en el libro de A. Carpentier *El reino de este mundo* el asíndeton (*relojes de péndulo, sillas, ...; jofainas*) da a entender al lector el estado de perplejidad de los refugiados que llevan objetos grandes, innecesarios:

“La noche en que la llanura se había llenado de hombres, de mujeres, de niños, que llevaban en la cabeza relojes de péndulo, sillas, baldaquines, girándulas, reclinatorios, lámparas, jofainas ... “

El asíndeton puede combinarse también con otras figuras sintácticas (por ejemplo, con paralelismo).

El asíndeton desempeña dos **funciones estilísticas** principales:

(1) la función de formar el ritmo: la ausencia de conjunciones produce una creciente precipitación en la mente del lector;

(2) colaborando con otros tropos y figuras puede transmitir la actitud emocional del autor ante los fenómenos descritos.

5. **Las figuras sintácticas expresivas de expansión** incluyen polisíndeton, repetición, enumeración, tautología sintáctica, y oraciones incidentales.

El **polisíndeton** (del griego πολύς “mucho”, σύν “con” y δέω “atar”) es una figura retórica que consiste en la utilización de más conjunciones de las necesarias en el uso habitual del lenguaje, uniendo palabras, sintagmas o proposiciones:

Cuanto más alto llegaba
de este viaje tan subido,
tanto más bajo y rendido
y abatido me hallaba... (San [Juan de la Cruz](#))

Ni nardos ni caracolas
tienen el cutis tan fino,
ni los cristales con luna
relumbran con ese brillo
(Federico García Lorca, *Romance de la casada infiel*).

El polisíndeton se usa principalmente en las bellas letras, crea la tonalidad general, cierto ritmo del texto, ornamenta el estilo. Su función consiste en darle un efecto de lentitud, sosiego y reflexión:

Soy un fue y un será y un es cansado.
En el hoy y mañana y ayer junto
pañales y mortaja y he quedado
presentes sucesiones de difunto. (Francisco de Quevedo).

El uso del polisíndeton en descripción de la naturaleza (la enumeración seca de fenómenos aislados) puede descubrir ante el lector las emociones que experimenta el personaje:

El prado y valle y gruta y río y fuente
responden a su canto entristecido.
(Fernando de Herrera)

El polisíndeton es común en el lenguaje de niños y en el habla coloquial, sobre todo rústica. Desde el punto de vista estilístico, el polisíndeton puede usarse para reproducir el habla escrita u oral de algún personaje:

Hay un palacio y un río y un lago y un puente viejo,
y fuentes con musgo y hierba alta y silencio... un silencio.
(Juan Ramón Jiménez).

El polisíndeton es también muy frecuente en las crónicas (que son una relación de los hechos históricos según se han ido realizando en el orden del tiempo, y que se asemejan a la tradición hablada). Sin embargo, este tipo de polisíndeton no posee efectos estilísticos, sino pertenece a la norma del lenguaje de las crónicas.

Muy expresiva es la combinación de la polisíndeton asíndeton. El ritmo retardado del polisíndeton acentúa el ritmo apresurado del asíndeton.

6. **La repetición** como medio expresivo se emplea en todos los estilos funcionales: el publicista, oficial, científico, colloquial y el de bellas letras.

La repetición de partes de la oración puede ser de diferentes tipos:

A. **La repetición ordinaria** es la repetición de las unidades lingüísticas situadas en contacto: “¿Qué es esto? ¡Prodigio! Mis manos florecen, —rosas, rosas, rosas, a mis dedos crecen...” (Juana de Ibarbourou)

B. **La repetición ampliada** es la repetición de la unidad idiomática con componentes complementarios que especifican su sentido:

“Dolor, aún dolor ligero tende aislar a la persona.”

C. **La epanalepsis** (también epanadiplosis, ciclo o redición), palabra griega que significa *duplicación*, consiste en repetir, al principio y final de una cláusula (una o varias oraciones) las mismas palabras, ya sea una o varias:

Vete, soldadito, vete
al lado de esa morena

(“El Quintado”, romance tradicional).

Esta reiteración donde coinciden completa o parcialmente el inicio y el final nos hace recordar un circuito. La epanalepsis es muy expresiva, con matices emocionales y se caracteriza principalmente por un lenguaje elevado, en sumo grado emocional:

Zarza es tu mano si la tiento, zarza,
ola tu cuerpo si lo alcanzo, ola.

(Miguel Hernández, *El rayo que no cesa*)

La epanalepsis ayuda a percibir lo que no ha sido expresado directamente por el autor. A medida que se repite la palabra o combinación de palabras, ésta va adquiriendo un significado adicional.

En el cuento de C. J. Cela *La naranja es una fruta de invierno*, el encabezamiento se halla en el inicio del cuento, y en el final otra vez se observa esa misma oración: “Sí, sin duda alguna, la naranja es una fruta de invierno.”

D. **La anadiplosis** (repetición de enlace) es la repetición de la misma palabra o grupo de palabras al final de una oración (o un verso) y al comienzo de la siguiente:

Caminante, son tus huellas
el camino y nada más;
Caminante, no hay camino,
se hace camino al andar.
Al andar se hace camino.

(A. Machado)

La función estilística de la anadiplosis consiste en reforzar las palabras en las que recae la principal carga temática:

Mal te perdonarán a ti las horas;
las horas que limando están los días,
los días que royendo están los años.

(Luis de Góngora)

Mi sien, florido balcón
de mis edades tempranas, negra está, y mi corazón,
y mi corazón con canas.

Nadie ama solamente un corazón:
un corazón no sirve sin un cuerpo.

(José María Fonollosa).

Precisamente por esa función, la anadiplosis ocupa un lugar especial en la literatura publicista, siendo un potente instrumento de influencia.

E. El uso continuado de anadiplosis se denomina concatenación. **La concatenación** (repetición de cadena) consiste en que una oración o su miembro

comienza con la misma palabra con que termina la anterior, y esto se repite varias veces formando un verdadero eslabonamiento. A diferencia de la anadiplosis, en la concatenación se repite cada vez una nueva pareja de palabras (...a/a...b/b...c/c...)

La concatenación como figura literaria desempeña principalmente la función de eslabonamiento y la de continuidad en la realización de acciones. Las palabras y combinaciones de palabras que se repiten ayudan a representar las acciones en su unión y sucesión, hacen que este enlace resulte dinámico y palpable:

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...

(Miguel Hernández)

La concatenación es el recurso habitual de los cuentos populares. Se usa también en los versos que por su tonalidad y forma se asemejan al folklore:

Que mi dedito lo cogió una almeja,
y que la almeja se cayó en la arena,
y que la arena se la tragó el mar,
y que del mar la pescó un ballenero,
y el ballenero llegó a Gibraltar,
y en Gibraltar cantan pescadores.

(Gabriela Mistral)

F. **La complexión** consiste en repetir una palabra al principio de cada oración y en repetir otra al final de cada oración o verso. Es el uso combinado de dos figuras de repetición, la anáfora y la epífora:

“¿Quién ha roto los tratados? Cartago. ¿Quién ha assolado a Italia? Cartago. ¿Quién nos ha expuesto al mayor riesgo? Cartago”. (Cicerón)

G. **La políptoton** (o semicadencia) es la repetición de una palabra en distintas variantes morfológicas y con distintas funciones sintácticas. Se repite la parte invariable de una palabra (raíz o lexema), cambia lo variable (sufijos, prefijos, terminaciones: morfemas):

Sé que me acabo, y mas yo he sentido
Ver acabar conmigo mi cuidado
Yo acabaré, que me entregué sin arte
A quien sabrá perderme y acabarme

(Garcilaso de la Vega).

Pues mientras vive el vencido, venciendo está el vencedor. (Juan Ruiz de Alarcón)

7. **La enumeración es** es una de las figuras de acumulación. Crea un efecto de abundancia. Consiste en reiteración de partes homogéneas de la oración, generalmente sustantivos o adjetivos, para expresar varias ideas o partes de un concepto o de un pensamiento general:

Día, noche, ponientes, madrugadas, espacios,
ondas nuevas, antiguas, fugitivas, perpetuas,
mar o tierra, navío, lecho, pluma, cristal,
metal, música, labio, silencio, vegetal,

mundo, quietud, su forma. Se querían, sabedlo.

(Vicente Aleixandre)

La enumeración contribuye a la acentuación del contenido de partes de la oración y se usa como un medio de valoración subjetiva de los acontecimientos. Se realiza a través de la coordinación, bien por conjunciones, bien por yuxtaposición. Construcciones sin conjunciones son características del lenguaje hablado. Es muy cercano a la descripción, usualmente se utiliza como parte de ella. Suele combinarse con otras figuras, tales como asíndeton, polisíndeton, anáfora, paralelismo, antítesis, etc.

Las **oraciones incidentales** (o incisos) son las que toman la forma independiente en la estructura de la oración en la cual se interponen y crean diferentes efectos estilísticos. Se caracterizan por libertad de posición en la oración. Su aislamiento sintáctico se expresa en la lengua escrita por medios gráficos —paréntesis, raya y coma. La oración incidental especifica detalles de la comunicación, da la narración el carácter de animación y espontaneidad: “Tú, dicho en honor a la verdad, nunca me has fallado”.

El pleonasm es la repetición de una palabra o una idea para dar mayor fuerza a la expresión, concretizar el pensamiento, acentuar la expresividad de la oración:

Oh maravilla nueva, oh caso nuevo,
digno de admiración que cause espanto,
cuya extrañeza me admiró de nuevo!

(Cervantes, *El viaje del Parnaso*)

El pleonasm consiste en utilizar palabras innecesarias, es decir, que no añaden información a la oración, con el fin de realzar una idea, como: “Lo vi con mis propios ojos”. Es un recurso muy utilizado en literatura, como “De los sus ojos tan fuertemente llorando”, primer verso del *Cantar de mío Cid* que enfatiza el llanto del héroe al abandonar su casa.

Una variedad del pleonasm es **la tautología sintáctica**: repetición de semánticamente idénticas y gramaticalmente sinónimas unidades. El caso de tautología sintáctica más frecuente es la repetición del sujeto o predicado de la oración: “Ese Pablo —él y su trabajo fueron destinados uno para otro”.

Otra variedad del pleonasm es la del **derivatio** o figura etimológica, que consiste en utilizar dentro de una misma frase, y en posiciones sintácticas diferentes, formas derivadas de un mismo lexema: “dos caballeros que vivían con el infante don Enrique eran entramos muy amigos e posaban siempre en una posada” (Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*).

Tareas prácticas

1. Analice la función de la elipsis en los siguientes poemas:

(a) Con estas y con otras leyes y estatutos
nos conservamos y vivimos alegres;
somos señores de los campos, de los sembrados,
de las selvas, de los montes, de las fuentes, de los ríos;
los montes nos ofrecen leña de balde; los arboles, frutos;
las viñas, uvas. (Miguel de Cervantes)

(b) Pleno campo. Árboles, pajarillos y brisa.

Aire sano, arroyos entre las peñas.
Ovejas en un prado verde. El pastor:
cayado al hombro, un cigarrillo entre
los labios y la boina calada. (Azorín)

2. Comente los siguientes ejemplos de la reticencia. Trate de adivinar lo omitido:

(a) Pero si acaso esas damas...
Las de las blondas de encajes...
Tal vez... si tú en tu delirio
De mi te has olvidado... (Espronceda)

(b) El rey: Pues decidme:
Para tantas prevenciones,
Gutierre, ¿Qué es lo que viste?
Don Gutierre: Nada que hombres como yo
no ven: basta que imaginen,
que sospechen, que prevengan,
que recelen, que adivinen,
que... No sé como lo diga... (Calderón de la Barca)

(c) Con todo eso –dijo Don Quijote – mira, Sancho, lo que hablas, porque tantas veces va el cantarillo a la fuente... y no te digo más. (Cervantes)

(d) Este breve libro, en donde la alegría y la pena son gemelas, cual las orejas de Platero, estaba escrito para... ¡que sé yo para quien... para quién escribimos los poetas líricos. (Juan Ramón Jiménez)

3. Analice el uso del asíndeton en los siguientes versos:

(a) (La imagen del rayo)
Y entre las nubes mueve
su carro Dios, ligero y reluciente;
horrible son conmueve,
relumbra fuego ardiente,
tiembla la tierra, humíllase la gente. (Fray Luis de León)

(b) Acude, corre, vuelva,
traspasa la alta sierra, ocupa el llano. (Fray Luis de León)

(c) Que entre tales riquezas y tesoros,
mis lágrimas, mis versos, mis suspiros,
de olvido y tiempo vivirán seguros. (Lope de Vega)

(d) Llamas, dolores, guerras,
muertes, asolamientos, fieros males
entre tus brazos cierras. (Fray Luis de León)

4. Discuta el efecto estilístico del polisíndeton en los siguientes ejemplos:

(a) Mi madre era larga y chupada y no tenía aspecto de buena salud, sino que, por el contrario, tenía la tez cetrina y las mejillas hondas y toda la presencia o de estar tísica o de no andar muy lejos. (C. J. Cela, *La familia de Pascual Duarte*)

(b) Ya no quiere el palacio, ni la rueca de plata,
ni el halcón encantado, ni el bufón escarlata,
ni los cisnes unánimes en el lago de azur. (Rubén Darío)

(c) Cuando Alí Baba entró en la cueva quedó maravillado ante tantas riquezas: había monedas de oro y brillantes y ricas sedas y perlas y zafiros...

(d) Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza
y avanza y levanta espumas, y salta y confía. (Vicente Aleixandre)

(e) Blanco el tajo, blancos los troncos, y la casa y la tranquera y el muro y el puente. (S. Herrera, *La Calera*)

(f) Y ella misma es
el rumor y la armonía
y el estruendo y la luz,
y la elocuencia y la poesía
y el arte y la hermosura. (J. M. de Pereda)

(g) Y el santo de Israel abrió su mano,
y los dejó y cayó en despeñadero
el carro y el caballo y caballero... (Fernando de Herrera)

(h) ...después no puedes hacer nada
ni dar cuerda al reloj,
ni despeinarte,
ni ordenar los papeles. (Gloria Fuertes)

(i) Y sueña. Y ama. Y vibra. Y es hija del sol. (Rubén Darío)

5. Distinga entre diferentes formas de repetición (anadiplosis, epanalepsis y concatenación, complexión, políptoton, etc.) en los siguientes fragmentos:

(a) De carne nacemos, en carne vivimos, en la carne morimos, de donde sigue que antes acabará nuestra vida buena, que no nuestra carne mala. (Fray Antonio de Guevara)

(b) La vítora iba del fogón a la cocina, de la cocina al escurreplatos, del escurreplatos al armario, del armario a la despensa, de la despensa a la caldera y de la caldera al fogón de sintasol rojo otra vez. (C. J. Cela, *Oficio de tinieblas*)

(c) Los tiempos del tribunal, pues hacía dos, tres años, entonces que la exasperación hubiera desatado lo terrible a la luz del sol, emplazando y derribando, en un desencadenamiento de furias ... luego de los tiempos del tribunal fueron los tiempos de botín. (A. Carpentier, *El acoso*)

(d) Pena con pena y pena desayuno
pena es mi paz y pena mi batalla. (Miguel Hernández)

(e) Pero, aun habiendo nacido en España, no conocían al pueblo español, a este pueblo español tan grande, tan heróico, tan admirable por tantos motivos. (D. Ibárruri)

(f) En un lugar de Extremadura había un pastor cabrerizo, ... el cual pastor cabrerizo se llamaba Lope Ruiz; y este Lope Ruiz andaba enamorado de una pastora que se llamaba Tivialba; la cual pastora llamada Tivialba era hija de un ganadero rico, y este ganadero rico ... (Miguel de Cervantes, *Don Quijote*)

(g) Yo quisiera en mi mismo confundirte,
Confundirte en mi mismo y extrañarte,
Yo quisiera en perfume convertirte,
Convertirte en perfume y aspirarte. (Salvador Díaz Mirón)

(h) Garza es mi pena, esbelta y triste garza,

sola como un suspiro y ay, sola,
terca en su error y en su desgracia terca. (Miguel Hernández)

(i) Huye luna, luna, luna
que yo siento sus caballos. (Federico García Lorca)

(j) En su cara apareció y una sonrisa. La sonrisa se transformó en una risa. La risa, en una carcajada. (Dickens)

(k) Total, total, total:di: ¿no tocamos
a muerte, a infierno, a gloria por cabeza? (Miguel Hernández)

(l) Y lo que vio fue nuevamente la máscara horrenda de la intolerancia, una intolerancia que en Múnster alcanzó el paroxismo demencial, una intolerancia que insultaba la propia causa que ambas partes proclamaban defender. (José Saramago)

(ll) Miró a su alrededor; madera, barro, hollín. Ahora le sorprendía el absurdo de haber querido contemplar esos pellejos inalcanzables, como si su remoto olor a desolladero, a solazón hubiese podido serle de algún alivio. Madera, barro, hollín. (A. Carpentier, *Los fugitivos*)

(m) No digáis que la muerte huele a nada,
que la ausencia de amor huele a nada,
que la ausencia del aire, de la sombra huelen a nada. (Vicente Aleixandre)

(n) Verde que te quiero verde.

Verde viento, verdes ramas.

El barco sobre el mar

y el caballo en la montaña.

Con la sombra en la cintura

ella sueña en su baranda,

verde carne, pelo verde,

con ojos de fría plata.

Verde que te quiero verde.

Bajo la luna gitana,

las cosas la están mirando

y ella no puede mirarlas. (Federico García Lorca, *Romance sonámbulo*)

(ñ) Aunque me ves por la calle,

también tengo mis rejas,

mis rejas y mis rosales. (Antonio Machado)

(o) Pues muerte aquí te daré,

porque no sepas que sé

que sabes flaquezas mías. (Calderón)

(p) Mal te perdonarán a tí las horas,

las horas que limando están los días,

los días que royendo están los años. (Luis de Góngora)

6. Analice la naturaleza y la función de las enumeraciones en estos ejemplos:

(a) ...voy caminando solo

triste, pensativo y viejo (Antonio Machado).

(b) Hechas, pues, estas prevenciones no quiso aguardar más tiempo a poner en efecto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, entuertos que

enderezar, sinrazones que enmendar, abusos que mejorar y deudas que satisfacer.
(Cervantes)

(c) Mientras el sueño llegaba, la noche se poblaba con las historias y los sucesos que mi abuelo iba contando: leyendas, apariciones, asombros, episodios singulares, muertes antiguas, escaramuzas de palo y piedra, palabras de antepasados, un incansable rumor de memorias que me mantenía despierto, al mismo que suavemente me acunaba. (José Saramago)

(d) ... desmayarse, atreverse, estar furioso,
áspero, tierno, liberal, esquivo,
alentado, mortal, difunto, vivo... (Lope de Vega)

(e) A las aves ligeras,
leones, ciervos, gramos, saltadores,
montes, valles, riberas,
aguas, aires, ardores
y miedos de las noches veladores:
por las amenas liras
y cantos de sirenas os conjuro
que cesen vuestras iras,
y no toquéis al muro,
porque la esposa duerma más seguro. (San Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*)

7. Comente los incisos en este fragmento:

Muchos años después, escribiendo por primera vez sobre éste mi abuelo Jerónimo y ésta mi abuela Josefa (me ha faltado decir que ella había sido, según cuantos la conocieron de joven, de una belleza inusual), tuve conciencia de que estaba transformando las personas comunes que habían sido en personajes literarios y que ésa era, probablemente, la manera de no olvidarlos, dibujando y volviendo a dibujar sus rostros con el lápiz siempre cambiante del recuerdo, coloreando e iluminando la monotonía de un cotidiano opaco y sin horizontes, como quien va recreando sobre el inestable mapa de la memoria, la irrealidad sobrenatural del país en que decidió pasar a vivir. La misma actitud de espíritu que, después de haber evocado la fascinante y enigmática figura de un cierto bisabuelo berebere, me llevaría a describir más o menos en estos términos un viejo retrato (hoy ya con casi ochenta años) donde mis padres aparecen. (José Saramago)

8. Distinga los recursos estilísticos en estos fragmentos:

(a) ... ahorcóse por ser desagradecido a su mismo desagradecimiento. (Francisco de Quevedo)

(b) Y luego borra muros y ventanas,
mañanas y mañanas y mañanas:
me borra todo con su voz borrosa... (Miguel Arteche)

(c) Y su sangre ya viene cantando;
cantando por marismas y praderas. (Federico García Lorca)

(d) Temprano madrugó la madrugada (Miguel Hernández)

(e) Leer, leer, leer, vivir la vida. (Miguel de Unamuno)

(f) Cansa el estar todo el día,
hora tras hora, y día tras día un año,

y año tras año una vida
dando vueltas a la noria. (León Felipe)

(g) El lirio azul, la cárdena violeta, / alegre toronjil, tomillo agudo... (Balbuena)

(h) Ya ejecuté, gran señor,
tu justicia justa y recta.

9. Lea el siguiente fragmento de *Tartufo* de Molière y comente el recurso estilístico que se destaca en este fragmento. ¿Qué efecto produce?

ORGÓN: En este par de días que he faltado, ¿qué tal?,
¿qué habéis hecho en mi casa? De salud, ¿bien o mal?

DORINA: Anteayer, la señora soportó todo el día
una fiebre y jaqueca que nadie explicaría.

ORGÓN: ¿Y Tartufo?

DORINA: ¿Tartufo...? Pues, admirablemente,
fresco, coloradote, bien gordo y reluciente...

ORGÓN: ¡Santo varón!

DORINA: Después, a la cena, señor,
la señora sentía tan molesto dolor,
que no pudo catar ni siquiera un bocado.

ORGÓN: ¿Y Tartufo?

DORINA: Solito, frente a ella ha cenado;
comió devotamente dos perdices primero,
y, luego media pierna de guiso de carnero.

ORGÓN: ¡Santo varón!

DORINA: Le aplican al fin una sangría,
y la señora siente rápida mejoría.

ORGÓN: ¿Y Tartufo?

DORINA: Cual cumple, su ánimo se acrece;
contra todos los males el alma fortalece
y la sangre perdida por la enferma, repara
mediante el vino tinto con que desayunara.

ORGÓN: ¡Santo varón!

DORINA: Y os tengo de decir, finalmente,
que ambos se hallan muy bien de salud al presente.
Voy a anunciar al ama, si me lo permitís,
el interés profundo que por ella sentís.

10. Comente los siguientes ejemplos de figuras estilísticas:

(a) Tanto respeto, inclinaciones tantas mostraban copas y almas abatidas. (Diego de Hojeda, *La Cristiada*)

(b)...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... (Miguel de Cervantes)

(c) ...salid fuera sin duelo

salid sin duelo, lágrimas corriendo. (Garcilaso de la Vega, *Égloga I*)

(d) Quiero minar la tierra hasta encontrarte

y besarte la noble calavera

y desamordazarte y regresarte. (Miguel Hernández)

(e) La justicia es todo sabiduría, y la sabiduría es todo orden, y el orden es todo razón, y la razón es todo procedimiento, y el procedimiento es todo lógica (Benavente).

(f) Y el santo de Israel abrió su mano,
y los dejó y cayó en despeñadero
el carro y el caballo y caballero. (Fernando de Herrera)

(g) ...ir y quedarse, y con quedar partirse. (José Agustín Goytisolo)

Lección 7. Figuras estilísticas sintánticas según el criterio de la disposición de elementos y las figuras patéticas

1. Paralelismo.
2. Quiasmo.
3. Funciones de la anáfora y la epífora.
4. Parcelación.
5. Hipérbaton.
6. Interrogación retórica. Figuras patéticas: apóstrofe, exclamación, optación y deprecación.

1. La retórica dio inicio al estudio de la oración, sus tipos y el carácter de enlace entre las partes de la oración. En la retórica se investigó, en primer término, el problema de la disposición de las partes de la oración y la estructura de la oración.

Actua... en el mar hay una torre,
en la torre una ventana
y en la ventana una niña.

(t) Inmente el estudio del aprovechamiento estilístico de la sintaxis se ha ampliado considerablemente, comprendiendo, entre otras cosas, el análisis de las relaciones sintácticas entre las partes de la oración.

Las figuras de asimilación estructural se basan en la interracción de unas estructuras sintácticas. Son el paralelismo, el quiasmo, la anáfora y la epífora.

El paralelismo es la semejanza estructural de dos o más secuencias de forma que se produce una correspondencia casi exacta entre sus constituyentes sintácticos. También puede definirse como reiteración estructural, pues en la oración siguiente se repite la estructura anterior.

Por ejemplo, en los versos del *Romance del Conde Niño*:

... a ella, como hija de reyes
la entierran en el altar,
a él, como hijo de condes,
unos pasos más atrás.

El paralelismo se usa en literatura de prosa, poesía, en el estilo publicista y el científico. Su función consiste en acentuar lo enunciado, crear cierto ritmo, establecer enlaces entre elementos que no los poseen fuera del contexto, subrayar la idea principal.

El paralelismo puede ser de los siguientes tipos:

El paralelismo sinonímico repite aproximadamente el mismo contenido:

... que los gritos de angustia del hombre los ahogan con cuentos
que el llanto del hombre lo taponan con cuentos. (León Felipe)

Que te amo con el alma
que te quiero con el corazón. (Popular)

El paralelismo antitético: es decir, el paralelismo de contenidos opuestos:

...y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos. (Rubén Darío)

Sintético: desarrolla nuevos contenidos:

Por lo visto es posible declararse hombre.

Por lo visto es posible decir No. (Jaime Gil de Biedma)

Según que se repita la estructura de toda la oración o de alguna parte de ésta, el paralelismo puede ser **completo (a)** o **parcial (b)**:

(a) La tierra más verde de huertos
la tierra más rubia de mies

la tierra más roja de viñas. (Gabriela Mistral)

(b) Si somos franceses adoramos a nuestra madre, si ingleses, adoramos nuestros perros y nuestra virtud.

En la prosa artística y poesía los paralelismos sintácticos son muy variados. Dentro de una oración simple el paralelismo se asienta en la reiteración de las palabras de una misma clase léxico-gramatical que desempeñan iguales funciones sintácticas:

“La señorita Piti llevaba un jersey color burdeos, la señorita Maru llevaba una rebeca beige, la señorita Loll llevaba un sweater verde manzana, la señorita Conchi llevaba una blusita cruda algo zurcida por el sobaco” (C. J. Cela, *Timoteo, el incomprendido*).

En este ejemplo el empleo anafórico de la combinación de palabras *la señorita* se conjuga con el paralelismo completo. La anáfora y el paralelismo son los que, por una parte, crean el movimiento rítmico de la oración y, por otra, el paralelismo sirve de fondo monótono que le permite al autor hacer destacar la combinación anafórica.

El paralelismo es muy habitual en oraciones que sirven para comparar o para contrastar los fenómenos:

Una mujer me ha envenenado el alma,
otra mujer me ha envenenado el cuerpo.

El paralelismo sintáctico desempeña dos **funciones estilísticas** fundamentales. Primero, como cualquiera reiteración le da un ritmo singular a la enunciación; en el habla escrita este ritmo es un sustituto de los medios de entonación oral y se destina a subrayar el significado. Segundo, el paralelismo sirve de fondo adicional a otras figuras del lenguaje (anáfora, antítesis, enumeración, etc.), para resaltar un fragmento de la oración.

Además del paralelismo sintáctico se diferencia el paralelismo semántico, que consiste en repetir la misma idea pero no con las mismas palabras: *¿Por qué no morí en el seno y no nací ya muerto?* (El Antiguo Testamento)

2. El quiasmo es una variedad del paralelismo que se caracteriza por la alteración de los enlaces sintácticos entre los miembros de la estructura paralela. El resultado es una disposición cruzada de los cuatro elementos resultantes:

”Ni son todos los que están, ni están todos los que son”; “...cuando quiero llorar, no lloro, y a veces lloro sin querer”.

La sucesión inversa de los elementos (A > B: B >A) causa una reapreciación del contenido de lo comunicado. Esta figura suele utilizarse en **dos oraciones adyacentes** y, como el paralelismo, favorece el alcance de la mayor ligazón semántica y sintáctica del texto y crea un efecto emocional: “En este país no se lee porque no se escribe, o no se escribe porque no se lee” (Larra).

La principal peculiaridad del quiasmo consiste en presentar en órdenes inversos los miembros de dos secuencias; así, en la frase “Él trabaja (A) sin quejarse (B) y descansa (A) sin impacientarse (B)”, no hay quiasmo, en tanto sí lo hay en la frase “Él trabaja (A) sin quejarse (B) y sin impacientarse (B) descansa (A)”.

El empleo del quiasmo permite una notable actividad reflexiva, como método pedagógico de pensamiento abstracto y como elemento didáctico. El quiasmo facilita contemplar una misma situación desde una perspectiva dual completamente diferente. Por ejemplo, “Media gran distancia entre “querer lo que se cree” y “creer lo que se quiere”.

El doctor Mardy Grothe, psicólogo estadounidense que se ha dedicado al estudio del quiasmo, en su libro *Never Let a Fool Kiss You or a Kiss Fool You* (cuyo título es en sí mismo un quiasmo que en castellano se traduciría *Nunca dejes que un engañador te bese, ni que un beso te engañe*) incluye como notables maestros en el uso del quiasmo a ilustres pensadores entre quienes resaltan: William Shakespeare, George Bernard Shaw, Oscar Wilde, Confucio, Sir Winston Churchill, Ralph Waldo Emerson, Benjamin Franklin, John F. Kennedy:

...no preguntes lo que tu país puede hacer por ti, pregúntate lo que tú puedes hacer por tu país (John F. Kennedy, *Discurso de posesión*, como 35º presidente de los Estados Unidos de Norteamérica, 20 de enero de 1961).

Asimismo, abunda el quiasmo en los chistes y el humor popular, así como en el refranero, entre los filósofos y novelistas:

¿En dónde empezaba?

¿Acababa en dónde? (Pedro Salinas)

3. **La anáfora**, (del latín *anaphoray*, ésta del griego ἀναφορά “ascenso, referencia a lo anterior”), es una figura retórica que consiste en repetir una palabra o conjunto de palabras al comienzo de cada oración consecutiva o verso, para conseguir efectos sonoros o remarcar una idea.

Sirvan como ejemplos de las dos posibilidades una canción de corro: “Bate, bate, chocolate,/ con harina y con [tomate](#)”.

Es un medio efectivo de la sintaxis poética como se ve en este poema de Juan de la Cruz:

¡Oh noche, que guiaste!

¡Oh noche amable más que la alborada!

¡Oh noche que juntaste

amado con amada,

amada en el amado transformada!

En los siguientes versos de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, puestos en boca de Laurencia, el énfasis anafórico se acentúa mediante el recurso enumerativo y el

clímax implícito en los sustantivos utilizados: “Dadme unas armas a mí, pues sois piedras, pues sois bronces, pues sois jaspes, pues sois tigres...”.

En el siguiente verso, repitiendo la palabra *guardo* se alcanza un crecimiento emocional. El poeta da a entender al lector que el cubano puede callar su voz de protesta hasta cierto tiempo, guardándola como si fuera una espada:

Guardo mi pena en el penario,
Guardo mi alma en el almario,
Guardo mi voz como una espada. (N. Guillén)

En el párrafo, estrofa y capítulo se distingue la **anáfora arquitectónica** que se expresa por una oración o su parte. Estas repeticiones arquitectónicas funcionan como medios de enlace entre partes separadas y crean cierto ritmo de narración semejante al ritmo poético:

“Por la honra no come el que tiene gana donde le sabría bien. Por la honra se muere la viuda entre dos paredes. Por la honra, sin saber qué es hombre ni qué es gusto, se pasa la doncella treinta años casada consigo misma. Por la honra, la casada le quita a su deseo cuanto pide. Por la honra pasan los hombres el mar. Por la honra mata un hombre a otro. Por la honra gastan todos más de lo que tienen. Y es la honra mundana, según esto, una necesidad del cuerpo y alma, pues al uno quita los gustos y al otro la gloria”. (Francisco de Quevedo)

La epífora consiste en repetir el elemento final en dos o más frases u oraciones consecutivas:

“Estos señores bien pueden entregarte mi cuerpo, pero no mi alma, que es libre y nació libre y ha de ser libre” (Cervantes).

“¡Pues claro que voy a ir, Zacarías, pues cómo no voy a ir, pues cómo no voy a ir, cómo no voy a ir!” (Rafael Sánchez Ferlosio)

Como la anáfora, la epífora pertenece a los **recursos de la sintaxis poética** y se usa para la **organización rítmica de la oración**. En el estilo publicista, la epífora acompañada por el paralelismo produce el efecto de solemnidad y expresividad. Al ser usada en un contexto inapropiado, como en el fragmento siguiente del cuento de C. J. Cela *¡Ah!, las cabras*, la epífora, al revés, crea una tonalidad irónica:

“¿Por qué está depauperada la noble y antigua raza española? Sin duda alguna porque no come carne. Y el pueblo español, mis buenos amigos, no come carne porque España no es, contra todo lo que se ha dicho, un país ganadero. Saben ustedes ¿por qué? Creo que es bien sencillo. España no es un país ganadero, porque carece de pastos.”

Camilo José Cela utiliza mucho la epífora y la anáfora:

“Yo respiro mi aire, que entra y sale de la celda, *porque con él no va nada...*, ese mismo aire que a lo mejor respira mañana o cualquier día el mulero que pasa... Yo veo la mariposa toda de colores que revolotea, torpe sobre los girasoles, que entra por la celda, da dos vueltas y sale, *porque con ella no va nada*, y que acabará posándose tal vez sobre la almohada del Director... Yo cojo con la gorra el ratón que comía lo que yo dejara, lo miro, lo dejo *-porque con él no va nada-...*”

El sujeto inicial *yo*, insistente, con sus subordinadas aumentando a cada período, la repetición del tema central *-con él no va nada-* explican, como no lo harían multitud de páginas, la forzada quietud del preso, el fluir de la vida ajena, la obligada

conciencia de sentirse en ese instante el único encerrado y con grave amenaza sobre la cabeza.

Pero, en *La familia de Pascual Duarte*, la lengua ha de reflejar la propia de los personajes, sus formas de pensar y de actuar. Las anaforas, entonces, tienen el carácter elemental de llamada pertinaz, incluso con un valor afectivo que desmiente, o puede desmentir, el usual:

“¡*Mi marido* que me quiere matar! ¡*Mi marido* que me tiene dos años abandonada! ¡*Mi marido* que me huye como si fuera leprosa! ¡*Mi marido*...!”

Adivinamos, detrás de esa rigidez reiterada, cómo va decreciendo la cólera inicial para dejar paso a la amargura, al reproche, a la desesperación. En el fondo, este tipo de repeticiones es de gran efecto dramático.

4. Las figuras estilísticas que se basan en **cambios estructurales en la oración** son la parcelación y el hipérbaton.

La **parcelación** consiste en la segmentación intencional de la estructura sintáctica en dos o más partes separadas por una pausa (o un punto en la lengua escrita). La construcción parcelada consta de dos (o más) partes formalmente independientes, pero ligadas semántica y gramaticalmente. El segmento principal (oración independiente en el plano semántico y sintáctico) se llama la **base**, el otro, la **parcela**. La base representa la situación entera, la parcela sirve para concretizar la parte básica, señalar los detalles: “Fui a su casa. Más tarde.” De este modo, los elementos segmentados desempeñan una **función explicativa**: la enunciación ya está formulada, pero el hablante añade a lo expresado una información nueva, que precisa y concreta lo enunciado de la estructura básica.

El efecto estilístico de la parcelación consiste en la aparición de la parcela cuando uno cree que la idea ya está acabada, lo que sorprende al oyente o lector y atrae su atención a cierta parte de la enunciación. Las construcciones con parcelación pueden realizar también una **función emocional**; ocurre esto en las estructuras con reiteración donde uno de los elementos de la base se repite en la parcela que va acompañada de explicaciones adicionales: “Es arquitecto. Pero no un arquitecto cualquiera. Especializado en interiores” (*Cuentos fantásticos cubanos*).

La parcelación apareció bajo la influencia de la lengua hablada que se caracteriza por divergencia de la norma gramatical, omisiones, repeticiones, adiciones asociativas. En la lengua literaria la parcelación refleja el carácter espontáneo de la lengua hablada, se usa para caracterizar la condición emocional y psíquica del sujeto.

En las bellas letras las estructuras parceladas pueden contribuir a la creación de un ritmo original. A la parcela, que suele ser más breve en comparación con la base, le precede una pausa larga que alterna el ritmo del habla.

5. El español carece del rigor sintáctico de las lenguas no romances y tiene una libertad bastante grande para colocar las palabras en la oración. No obstante esta libertad, en la sintaxis castellana existe, según la Real Academia, la construcción en la cual los vocablos se ordenan en la oración de manera que cada uno venga a determinar al que le precede. Este orden se llama **la sintaxis regular, normativo o estilísticamente neutral**.

La **inversión** es una alteración del orden normativo de las palabras en la oración. Se distinguen dos variedades de inversión: la gramatical y la estilística. La inversión

gramatical se encuentra en oraciones interrogativas en las cuales el sujeto sigue al predicado a diferencia de oraciones enunciativas que se caracterizan por el orden directo: sujeto — predicado.

El hipérbaton (inversión estilística) es una figura retórica consistente en alterar el orden lógico de los términos que constituyen una oración, p.ej. “... pidió las llaves a la sobrina del aposento” (Cervantes, *Don Quijote*), donde, normalmente, la frase debe escribirse: “pidió las llaves del aposento a la sobrina”. El plural del hipérbaton es hipérbatos o hiperbatones.

Es una alteración intencional del orden de palabras con el fin de acentuación (emocional o lógica) de algún componente. Se utiliza en el lenguaje cotidiano: “Si mal no recuerdo” (si no recuerdo mal); “a Dios gracias” (gracias a Dios); “bien está” (está bien); “hacer se puede” (se puede hacer); “ni que decir tiene” (no se tiene que decir); “miedo me da lo que va a hacer” (me da miedo lo que va a hacer); “atónito me dejas” (me dejas atónito).

Pero el hipérbaton suele usarse más en la lengua escrita que en la oral. Esta figura retórica es abundante en la poesía y prosa españolas.

“...de mengua seso es muy grande por los ajenos grandes tener los yerros pequeños por los suyos” (Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*). (= Muy grande mengua de seso es tener los yerros ajenos por grandes, los suyos por pequeños.)

“...de verdes sauces hay una espesura” (Garcilaso de la Vega). El orden lógico (“hay una espesura de verdes sauces”) no modifica la cantidad de sílabas pero hace que se pierda el acento normativo en la sexta sílaba (“hay”). Desde el punto de vista semántico, el verso así dispuesto anticipa al lector la imagen visual de los sauces que forman la espesura.

Fue un recurso especialmente utilizado en la literatura latinizante del siglo XV y en la estética del Barroco del Culteranismo y cuyo objetivo era hacer más noble el lenguaje. Fue muy frecuente en aquellos poetas que intentaban reproducir el orden de la sintaxis latina, pero el rey de esta figura es Góngora. Lo atestigua el siguiente ejemplo:

De este, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío
a Polífemo, horror de aquella sierra,
bárbara choza es, albergue umbrío
y redil espacioso donde encierra
cuanto las cumbres ásperas cabrío
de los montes esconde: copia bella
que un silbo junta y un peñasco sella.

Según D. Alonso, en este fragmento Góngora convierte el hipérbaton en un elemento expresivo. Gracias a la metáfora (bostezo=grieta, sima) y al hipérbaton se crea una extraordinaria imagen de la grieta que surgió lentamente entre los montes como un bostezo humano. Todos los ejemplos de hipérbaton de este fragmento permiten colocar las palabras más expresivas en posiciones fuertes de los sintagmas.

Casi siempre obedece a cualquiera de estos dos motivos: el deseo de imitar la sintaxis del latín, lengua en la cual el verbo se sitúa al final de la oración, o bien destacar o subrayar el significado del elemento desplazado de su posición normal,

casi siempre para llevarlo al primer lugar de la oración. Así el hipérbaton desempeña la **función de realce** significativo y emocional. La alteración del orden de las palabras permite destacar el concepto de más importancia. El fenómeno del hipérbaton se relaciona estrechamente con división informativa de la oración. La posición final o la remática en la oración es la más adecuada para la información nueva, mientras que la inicial favorece al énfasis emocional:

“Con los pobres de la tierra, quiero yo mi suerte echar.” (José Martí)

En la poesía la inversión estilística se debe a las regularidades de la versificación: el ritmo y la rima conducen a la aparición del hipérbaton:

Del salón en el ángulo oscuro
de su dueña tal vez olvidada
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa.

(Gustavo Adolfo Bécquer)

6. **La interrogación retórica** es una figura de disimilación sintáctica consistente en la transposición del significado de la estructura sintáctica o modalidad de la oración en cierto contexto. Es **una afirmación o negación en la forma de cuestión que no presupone respuesta**, sino acentúa la expresividad de lo comunicado. La interrogación retórica sirve para atraer atención, elevar el tono emocional de la comunicación, aumentar el efecto pragmático:

Decidme: la hermosura
la gentil frescura y tez de la cara,
la color y la blancura,
cuando viene la vejez,
¿cuál se para?

(Jorge Manrique).

La interrogación retórica se realiza para afirmar con mayor énfasis la respuesta contenida en la pregunta misma o, en otros casos, la ausencia o imposibilidad de respuesta. Muy frecuente es la interrogación retórica en la [poesía](#) de Juan Gelman, como lo demuestran estos versos del poema [Cartas](#):

¿hay caballos para derrotar al enemigo?
el que vivió cinco días

¿no es un caballo para derrotar al enemigo?

¿no está galopando o corriendo ahora entre tus brazos y mis brazos, amada?

Fernando Herrera se sirve de la interrogación retórica para acentuar la idea de que los portugueses, conquistadores de las Indias Orientales, son los vencidos en Alcazarquivir:

¿Son estos por ventura, los famosos,
los fuertes belígeros barones
que conturbaron con furor la tierra,
que sacudieron reinos poderosos,
que pusieron desierto en pura guerra
cuanto enfrenta y encima
el mar Indo, y feroces destruyeron
grandes ciudades. Do la valentía?

La interrogación retórica, además, está relacionada con las figuras patéticas que pretenden incidir afectivamente en el destinatario. Son las siguientes: apóstrofe / invocación, exclamación, optación y deprecación. Se denominan también figuras de diálogo pues subrayan el carácter comunicativo del discurso y son

Mediante **el apóstrofe**, el hablante interrumpe el discurso para dirigirse a una persona ausente o muerta, a un objeto inanimado, a una idea abstracta, a quienes lo escuchan o leen (tú, vosotros, usted, ustedes) o a sí mismo. Es frecuente, por tanto, en la plegaria, en los soliloquios o monólogos, en las invocaciones, como en el siguiente ejemplo de Gustavo Adolfo Bécquer:

Olas gigantes que os rompéis bramando
En las playas desiertas y remotas,
En las playas desiertas y remotas,
¡Llebadme con vosotras!

También es frecuente la utilización de esta figura en los discursos [políticos](#), ya que crea la impresión entre el público de que el orador se está dirigiendo directamente a sí mismo, lo que aumenta la receptividad.

La exclamación sirve para expresar de forma intensa una emoción o un sentimiento como el temor, el dolor o la sorpresa. Se distingue por la entonación a la que acompañan, aunque no siempre, los signos exclamativos: *¡Oh sorpresa!* ; *¡Ah, cuánta mentira hay en esos argumentos!*

De Vicente Aleixandre, que ha expresado el valor interjetivo del lenguaje poético, son estos versos:

¡Quién un beso pusiera en esa piedra
piedra tranquila que espesor de siglos
es una boca!
¡Besa, besa! Absorbe!

A Alejandra Pizarnik pertenece el ejemplo siguiente, donde se han eliminado los signos pero su entonación es claramente exclamativa:

Oh ayúdame a escribir el poema más prescindible
el que no sirva ni para ser inservible
ayúdame a escribir palabras
en esta noche
en este mndo.

La optación consiste en la manifestación, de forma muy explícita, de un deseo, dirigido siempre a un destinatario que está claramente presente en el [discurso](#), por ejemplo:

¡Oh!, suene de continuo,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
por quien al bien divino
despiertan los sentidos,
quedando a los demás amortecidos (Fray Luis de León).

La deprecación consiste en emplear el ruego, la plegaria o la súplica vehemente, para lograr un fin: “Sepulcros, y bosques de Alba, a vosotros pido ayuda” (Cicerón).

El siguiente fragmento del poema de [Santa Teresa de Jesús](#) representa una deprecación a Dios:

Sácame de aquesta muerte,
mi Dios y dame la vida;
no me tengas impedida
en este lazo tan fuerte.
Mira que muero por verte,
y vivir sin ti no quiero
y tan alta vida espero
que muero por que no muero.

Tareas prácticas

1. Analice el uso del paralelismo en estos ejemplos:

(a) A ella como hija de reyes la entierran en el altar; a él como hijo de condes unos pasos más atrás (*Romance del Conde Olinos*).

(b) ¿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 (*Libro de Job* del Antiguo Testamento).

(c) Tal es la nieve de los ojos bellos,
tal es el fuego de la luz serena (*Juan de Herrera*).

(d) Saeta que voladora
cruza arrojada al azar;
sin adivinarse dónde
temblando se clavará;

hoja que del árbol seca
arrebata el vendaval,
sin que nadie acierte el surco
donde a caer volverá;

gigante ola que el viento
riza y empuja en el mar,
y rueda y pasa, y no sabe
qué playas buscando va;

luz que en cercos temblorosos
brilla, próxima a expirar,
ignorándose cuál de ellos
el último brillará;

eso soy yo, que al acaso
cruzo el mundo, sin pensar
de dónde vengo ni a dónde
mis pasos me llevarán (*Bécquer*).

(e) Tú me destierras por uno;
yo me destierro por cuatro (*Romance de la jura de Santa Gadea*).

(f) Mientras se sienta que se ríe el alma,
sin que los labios rían;

mientras se llore, sin que el llanto acuda
a nublar la pupila;
mientras el corazón y la cabeza
batallando prosigan,
mientras haya esperanzas y recuerdos,
¡habrá poesía! (Gustavo Adolfo Bécquer, *El libro de los gorriones*)

(g) Negro triste, tan triste.

Tu silencio es de carne, tu palabra es de carne.
tu inquietud es de carne, tu paciencia es de carne. (Manuel del Cabral)

(h) La vida es corta y la esperanza larga,
el bien huye de mí y el mal se alarga. (Góngora)

(i) ¡Qué soledad augusta!

Qué silencio tranquilo! (Urbina)

(j) Aquí Marte rindió la fuerte espada
aquí Apolo rompió la dulce lira. (Sor Juana)

2. Distinga el quiasmo en los fragmentos que se dan a la continuación:

(a) Que nunca negociemos porque temamos. Pero que nunca temamos para negociar (John F. Kennedy, “Discurso de posesión” como 35º presidente de los Estados Unidos de Norteamérica, 20 de enero de 1961).

(b) La humanidad debe poner un fin a la guerra o la guerra pondrá fin a la humanidad (John F. Kennedy).

(c) Hemos visto como un hombre puede ser hecho esclavo; ahora veremos como un esclavo puede ser hecho hombre (Narración de la vida de Frederick Douglass, un esclavo estadounidense, escrita por él mismo).

(d) Ser besado por un engañador es estúpido; ser engañado por un beso es peor (Ambrose Redmoon).

(e) Lo que cuenta no es necesariamente el tamaño del perro en la pelea, sino el tamaño de la pelea en el perro. (Dwight D. Eisenhower)

(f) Que hable néctar y que ambrosía escriba. (Luis de Góngora)

(g) Cuando tenía hambre, no tenía comida y ahora que tengo comida, no tengo hambre.

(h) No, no, yo tampoco quiero perjudicarle a usted. La verdad es que no fue más que el susto, la mercancía la pude recoger toda, me ayudaron algunos vecinos y pude recoger toda la mercancía. (Cela, *Timoteo*)

(i) Cuando pitos, flautas, cuando flautas, pitos. (Góngora)

3. Analice el uso de la anáfora:

(a) Aquí fue Troya, aquí mi desdicha y no mi cobardía se llevó mis alcanzadas glorias; aquí usó la forma conmigo, de sus vueltas y revueltas; aquí se oscurecieron mis hazañas; aquí, finalmente, cayó mi ventura para jamás levantarse (Cervantes).

b) Temprano levantó la muerte el vuelo

temprano madrugó la madrugada

temprano estás rondando por el suelo

No perdono a la muerte enamorada

no perdono a la vida desatenta

no perdono a la tierra ni a la nada. (Miguel Hernández, *Elegía*)

(c) Quién lo soñara, quien lo sintiera, quien se atreviera... (Gustavo Adolfo Bécquer)

(d) Mientras las ondas de la luz al beso
palpitaban encendidas;
mientras el sol las desgarradas nubes
del fuego y oro vista;
mientras el aire en su regazo lleve perfumes y armonías;
mientras haya en el mundo primavera
¡Habrá poesía! (Gustavo Adolfo Bécquer, *Rima IV*)

(e) Maldita sea el alma desalmada...
Maldita sea España con verrugas
malditos sean los daños a terceros. (Joaquín Sabina)

(f) Dale al aspa, molino
hasta nevar el trigo
dale a la piedra, agua
hasta ponerla mansa
dale al molino, aire
hasta lo inacabable
dale al aire, cabrero
hasta que silbe tierno. (Miguel Hernández)

(g) Quiero ser en ti el recuerdo de un amor
que se esfumó con el llanto de un autor
quiero ser en ti el deseo y pasión
que nos lleve al éxtasis de este amor.

(h) Picatel es un haragán. Picatel es un pendón. Picatel es fumador, bebedor, es jugador. Picatel es un faldero. (Cela)

(i) El Tinto es un mozo juguetón y terne, que baila el pasodoble de lado. El Tinto lleva gorra de visera. El Tinto sabe pescar la trucha con esparavel. El Tinto sabe copar puercos silbando. El Tinto sabe poner el lazo en el camino del conejo. (Cela)

(j) Por ti el silencio de la selva umbrosa,
Por tí la esquividad y el apartamiento
Del solitario monte me agradaba;
Por ti la verde hierba, el fresco viento,
El blanco lirio y la colorada rosa
dulce primavera deseada. (Garcilaso de la Vega)

(k) Pero la muerte, desde dentro, ve
pero la muerte, desde dentro, vela
pero la muerte, desde dentro, mata.

(l) Salid fuera sin duelo
salid sin duelo, lágrimas corriendo. (Garcilaso de la Vega, *Égloga I*)

(ll) Verde nativo,
verde de yerba que sueña
verde sencillo
verde de conciencia humana. (Miguel de Unamuno)

(m) Oh, pan tu frente, pan tus piernas, pan tu boca. (Pablo Neruda)

4. Discuta el empleo de la epifora en los fragmentos que siguen:

(a) Lo diré todo. Lo largaré todo. Todo. (A. Carpentier, *El arpa y la sombra*)

(b) ¡Qué bella es esta marcha fúnebre! — dice la mujer del zorro al hombre de más allá. — Nada sé de marchas fúnebres: ni puede ser bella ni agradable una marcha fúnebre (A. Carpentier)

(c) ... porque ignoraba que el deseo es una pregunta
cuya respuesta no existe,
una hoja cuya rama no existe,
un mundo cuyo cielo no existe. (Luis Cernura)

(d) Pero tu sangre, tu secreta sangre. (Alfonso Reyes)
porque ignoraba que el deseo es una pregunta
cuya respuesta no existe,
una hoja cuya rama no existe,
un mundo cuyo cielo no existe. (Luis Cernura)

5. Comente el recurso estilístico en este ejemplo:

...no vos supe servir, no,
y, agora que os serviría,
no vos puedo haber, no. (*Romance de rosa fresca*)

6. Indique la parcelación y su función de en los siguientes ejemplos:

(a) Quiere ir a verlo. A Madrid. Con Paco.

(b) Papaíto corrió a nombrar enseguida a un buen abogado. Al abogado de cabecera. (J. A. Chacón, *Operación bosque*)

(c) Y ahora llegaba ella llorando la vergüenza, rabia y humillación por haberse decidido a venir a buscarlo. A buscarlo, sin que él la hubiese llamado. A perdonarlo, sin que le hubiese pedido perdón. A entregarse, sin que él le extendiese los brazos. (Salazar Herrera, *Las horas*)

7. Analice la estructura y la función del hipérbaton en los siguientes ejemplos. ¿Puede proponer una sintaxis más natural?

(a) Se llamaban Jerónimo Melrinho y Josefa Caixinha esos abuelos, y eran analfabetos uno y otro. (José Saramago)

(b) Sólo murió de constante
la que está bajo esta losa,
acércate, caminante,
pues no murió tal amante
de enfermedad contagiosa.

(c) ...de verdes sauces hay una espesura. (Garcilaso de la Vega)

(d) Con tanta mansedumbre el cristalino
Tajo en aquella parte caminaba
que pudieran los ojos el camino
determinar apenas que llevaba. (Garcilaso de la Vega)

(e) Más negros que tiznados mis amores,
hasta los pormenores más livianos
detallan sus pesares con qué brío. (Miguel Hernández)

(f) Pasos de un peregrino son, errante,
cuantos me dictó versos dulce Musa

en soledad confusa,

perdidos unos, otros inspirados. (Luis de Góngora)

(g) Inés, tus bellos ojos ya me matan, ojos y el alma, roban pensamientos, mía...

Desde aquel triste, en que te vieron, día

con tan crueles, por tu causa, enojos. (Lope de Vega)

(h) Volverán las oscuras golondrinas

en tu balcón sus nidos a colgar. (Gustavo Adolfo Bécquer)

8. Comente estas deprecaciones:

(a) Deprecación al tiempo:

Si quiebras, tiempo, los peñascos duros,

si aceros comes, si metales bebes,

si firmes montes con tus fuerzas mueves

y a brazos rindes invencibles muros,

si los anfiteatros mal seguros

están al golpe de tus filos breves,

si Troyas das al viento en polvos leves

y Cartagos al suelo en llantos puros,

muda aquel pecho que a mi llanto ha sido

duro peñasco, alcanza tú la gloria

de un triunfo a los mortales prohibido,

goza la pompa de tan gran victoria;

pues tienes tanta fuerza y tanto olvido,

muda aquel pecho o vence mi memoria. (Pedro Soto de Rojas)

(b) Deprecación a María Santísima de Guadalupe en la presente epidemia (la peste de 1737):

Guadalupana María,

hermosa y benigna estrella,

que influyes en cuantos bienes

Dios a los hombres dispensa.

Tú, que, por efecto raro

de tu natural clemencia,

bajaste desde el empíreo

a mostrarte Madre nuestra,

oye las lamentaciones

oye tristes, tiernas quejas,

de tus hijos, que aclamamos

en este mar de miserias.

¿Es posible, dulce Madre,

que unas entrañas tan tiernas

como las tuyas, permitan

que así tus hijos perezcan?

¿No has prometido, Señora

patrocinar nuestra tierra,

y oír cuantos en tu imagen

te expongan sus indigencias?

Pues vednos aquí, María,
tu palabra nos alienta,
bien satisfechos de que
desempeñas tus promesas.
Si en ademán de rogar
estás en tu imagen bella,
ruega, ruega por nosotros,
todo tu poder empeña. (Anónimo)

9. Distinga las figuras patéticas en los siguientes ejemplos:

(a) ¿Por qué volvéis a la memoria mía,
tristes recuerdos del placer perdido,
a aumentar la ansiedad y la agonía
de este desierto corazón herido?

(b) Un abuelo berebere, llegando del norte de África, otro abuelo pastor de cerdos, una abuela maravillosamente bella, unos padres graves y hermosos, una flor en un retrato ¿qué otra genealogía puede importarme? ¿en qué mejor árbol me apoyaría? (José Saramago)

(c) ¿hay caballos para derrotar al enemigo?

el que vivió cinco días ¿no es un caballo para derrotar al enemigo?

¿no está golpeando o corriendo ahora entre tus brazos y mis brazos, amada? (Juan Gelman)

(d) ¡O virtuosa, magnífica guerra!

En ti las querellas volverse debían,
en ti do los nuestros muriendo vivían
por gloria en los cielos y fama en la tierra,
en ti do la lanza cruel nunca yerra
nin teme la sangre verter de parientes;
revoca concordas a ti nuestras gentes
de tales quistiones y tanta desferra. ([Juan de Mena](#), *Laberinto de Fortuna*)

(e) ¡oh noche que guiaste!

¡oh noche amable más que el alborada!

¡oh noche que juntaste! (San Juan de la Cruz)

(f) ¿Y dejas, Pastor santo,

Tu grey en este valle hondo, oscuro,

En soledad y llanto,

Y tú, rompiendo el puro

Aire te vas al inmortal seguro? (Fray Luis de León)

(g) Inés, tus bellos ojos ya me matan, ojos y el alma, roban pensamientos, mía...

Desde aquel triste, en que te vieron, día

con tan crueles, por tu causa, enojos. (Lope de Vega)

(h) No sólo en plata o viola troncada

se vuelva, mas tú y ello juntamente

en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada.

(i) Señor excelentísimo, mi llanto

ya no consiente márgenes ni orillas:

inundación será la de mi canto.

Ya sumergirse miro mis mejillas,

la vista por dos urnas derrama

sobre las aras de las dos Castillas. (Francisco de Quevedo)

(j) ¡Héroes de mayo, levantad las frentes! (José de Espronceda)

(k) ¿Cuál es más amable que aquella divina hermosura? ¿Cuál es más poderosa para arrebatarse los corazones? (Sor Juana Inés de la Cruz)

10. Analice el siguiente soneto de Ángel González:

Donde pongo la vida pongo el fuego
de mi pasión volcada y sin salida.

Donde tengo el amor, toco la herida.

Donde dejo la fe, me pongo en juego.

Pongo en juego mi vida, y pierdo y luego
vuelvo a empezar, sin vida, otra partida.

Perdida la de ayer, la de hoy perdida,
no me doy por vencido, y sigo, y juego
lo que me queda: un resto de esperanza.

Al siempre va. Mantengo mi postura.

Si sale nunca, la esperanza es muerte.

Si sale amor, la primavera avanza.

Pero nunca o amor, mi fe segura:

jamás o llanto, pero mi fe fuerte.

Conteste: 1) Son unos versos cargados de connotaciones y metáforas. Por ejemplo, a la palabra *fuego* se le asocia el significado de vigor, fuerza, intensidad, calor. ¿Qué significados se asocian a: *herida*, *partida* y *primavera*? 2) Es un soneto compuesto sobre muchas antítesis: *vida / muerte*; *siempre / nunca*; *ayer / hoy*; *muerte / primavera*... Analícelas. 3) Señale las repeticiones de palabras y los paralelismos. ¿Qué efecto poético producen estas? 4) ¿Cómo se llama la figura literaria que hay en el verso: "Perdida la de ayer, la de hoy perdida"? 5) Hay mucha abundancia de verbos. ¿A qué puede deberse? ¿Tiene alguna relación con el tema del soneto? 6) Abundan mucho más los sustantivos que los adjetivos; y hay muchos adverbios de tiempo: *ayer*, *hoy*, *siempre*, *nunca*. Intente alguna explicación. 7) Hay un léxico muy subjetivo: *vida*, *pasión*, *amor*, *fuego*, *muerte*, *fe*, *esperanza*, *llanto*. ¿Tiene algo que ver ese léxico con las características fundamentales de la lírica? 8) ¿Cuál es el mensaje y sentido del poema? ¿Cuál es el estado de ánimo del poeta? ¿Es mensaje optimista o pesimista?

11. Defina las figuras estilísticas en estos ejemplos:

(a) El dulce lamentar de los pastores,

Salicio juntamente y Nermoroso,

he de cantar, sus quejas imitando;

cuyas ovejas al cantar sabroso

estaban muy atentas, los amores,

de pacer olvidadas escuchando. (Garcilaso de la Vega, *Égloga I*)

(b) La india salió con pasos torpes. Se detuvo.

Miró al indio. Miró el rancho. Miró la picada.

Miró otra vez al indio, al indio su hombre. (S. Herrera, *La sequía*)

(c) Indio que asomas a la puerta

de esa tu rústica mansión,

¿para mi sed no tienes agua?

¿para mi frío cobertor?

¿parco maíz para mi hambre?

¿para mi sueño, mal rincón?

¿breve quietud para mi andanza? (Santos Chocano, J., *¡Quién sabe!*)

(d) Es todo el cielo un presagio

y es todo el mundo un prodigio. (Pedro Calderón, *La vida es sueño*)

(e) Duerme el sosiego, la esperanza duerme. (Unamuno)

(f) Menos tu vientre

todo es confuso.

Menos tu vientre

todo es futuro

fugaz, pasado

baldío, turbio.

Menos tu vientre

todo inseguro,

todo postrero

polvo sin mundo.

Menos tu vientre

todo es oscuro,

menos tu vientre

claro y profundo. (Miguel Hernández)

Lección 8. Recursos fónicos y gráficos de la estilística

1. Organización fónica del discurso. Recursos de eufonía, cacofonía, onomatopeya y fonografía.

2. Efectos de acumulación de fonemas: la aliteración, la asonancia y la paronomasia.

3. Medios estilísticos gráficos. Desviación de las normas ortográficas.

4. Recursos estilísticos de los signos estrictamente tipográficos.

5. Funciones estilísticas de los signos de puntuación. Técnica del *fluir* de la conciencia.

1. La organización fónica del texto y su representación gráfica pueden influir considerablemente en la percepción del texto.

La estructura fónica del discurso depende tanto del autor mismo (poeta o escritor) como de la manera de interpretar el texto. Los recursos fónicos que están relacionados con la interpretación pueden manifestarse sólo en el proceso de la lectura en voz alta y dependen, en mayor grado, de aquél que interpreta el texto, su tono, ritmo, pausas, de cómo están distribuidos los acentos enfáticos y lógicos, cuál es la entonación.

En cuanto a los recursos estilísticos cuya existencia se debe al talento del autor, siempre ha sido preocupación de poetas, escritores, traductores, literatos el evitar el mal sonido. Los problemas de la elección y disposición fónica de las palabras se refieren a la **eufonía**, parte de la estilística que estudia la estructura acústica del lenguaje literario en general y del poético en particular. Eufonía puede considerarse también como armonía, o sea, calidad del lenguaje consistente en la combinación de

las palabras, los acentos y las pausas, por la que resulta grato al oído. Es lógico que se diferencien las exigencias de la organización acústica de un texto prosaico y poético: lo que suena bien en un poema puede considerarse como vicio del estilo en la prosa.

Percibimos el lenguaje como flujo de sonidos combinados en palabras. Estos sonidos pueden acumularse en un fragmento pequeño del texto resultando difíciles para la pronunciación o provocando asociaciones indeseables. Este fenómeno es denominado **cacofonía**: un defecto del lenguaje que consiste en un encuentro o repetición de sonidos de resultado desagradable. Por otra parte, esa misma repetición de sonidos o sus combinaciones puede corresponder a determinados propósitos del autor, ser consciente y dirigida a producir un efecto expresivo.

La imitación del sonido es otro recurso fónico de la lengua. La imitación del sonido de una cosa o fenómeno puede ser directa o indirecta. La **imitación directa u onomatopéyica consiste en emplear la palabra cuya forma fónica imita en cierto grado el objeto o fenómeno designado y tiene con éste una estrecha relación semántica**. Tiene un efecto sensorial y contribuye a la vivacidad del texto.

Los casos más conocidos de la onomatopeya se reflejan en los verbos que imitan cierto sonido de la naturaleza: *mugir, rugir, chapotear, zumbido*, etc. y también algunos sustantivos: *frufnú, tictac, tintineo*. Un ejemplo literario: “Un no se qué que queda balbuciendo”. (San Juan de la Cruz)

Otro ejemplo famoso es el poema de Rafael Alberti *Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca*:

(Cri, cri, cri, cri)

Hasta los grillos se apiadan de mí
y me acompaña en mi dolor la garrapata.

La **imitación indirecta o armonía evocativa** consiste en que la forma fónica de uno o más vocablos, las combinaciones de sonidos son empleadas para caracterizar el objeto independientemente del sentido que poseen las mismas palabras. La imitación indirecta es un procedimiento no muy frecuente en la literatura pero constituye un valioso elemento. Este fenómeno se llama **fonografía**, es decir **la correspondencia de la composición fonética del comunicado a la imagen que se representa**.

Según D. Alonso, los dos versos siguientes representan uno de los más grandes aciertos de la literatura española:

En el silencio sólo se escuchaba
un susurro de abejas que sonaba.

(Garcilaso de la Vega, *Égloga III*)

Garcilaso de la Vega refleja dos temas: el silencio y el zumbido de las abejas. Según D. Alonso, “El elemento de silencio está expresado por medio de fricativas, ante todo de las eses (*silencio, sólo, se escuchaba, susurro, abejas, sonaba*), y el punto de vahariento zumbido dentro del paisaje silencioso, por la única erre, cuyo efecto ya se propaga a toda la voz *susurro*.”

La imitación indirecta es una figura próxima a la onomatopeya y a la aliteración y permite reproducir ciertos efectos auditivos y hasta emotivos mediante la repetición de determinados fonemas. Un buen ejemplo de armonía imitativa y onomatopeya es el poema representable de Rafael Alberti *Buster Keaton busca por el bosque a su novia, que es una verdadera vaca*.

En la literatura se manifiesta un proceso de especialización de un número limitado de consonantes en la creación de una imagen concreta. Por ejemplo, acumulando el sonido [l], suave y delicado, Rubén Darío transmite con gran maestría el efecto del abanico: “Bajo el ala aleve del leve abanico”. Debido al sonido [l] Cela crea la imagen de la luna que ilumina la faz de la tierra: “La luz de la pálida luna resbalándole sobre el gentilísimo alabastro del tabalarío.”

Muchas más discusiones que las consonantes, provoca el problema del valor expresivo de los sonidos vocales: tanto poetas como lingüistas no poseen un criterio único al respecto. Así, en uno de sus sonetos el poeta francés A. Rimbaud asocia la vocal [a] con el color negro, [i], con el rojo, [e], con el blanco; mientras que para el poeta ruso A. Bely el sonido [a] es blanco; [i], azul, [e], verde, etc.

Más difundida es la opinión de que, según su valor expresivo, las vocales se dividen en anteriores (o agudas) [i, e, a] y posteriores (o graves) [o, u]. Se ha notado que acumulándose las vocales posteriores dan la impresión de algo oscuro, triste, mientras que los sonidos vocálicos anteriores crean una imagen alegre, brillante, clara, luminosa, etc.

2. **La acumulación de vocales y consonantes** pretende despertar asociaciones con ciertos fenómenos y sonidos de la naturaleza, colabora en el aumento del valor emocional y expresivo del verso.

La aliteración es una reiteración intencionada de las mismas o acústicamente semejantes consonantes al principio de palabras o de sílabas acentuadas en estructuras consecutivas o ligeramente separadas: “...el ruido con que rueda la ronca tempestad”. (Zorrilla)

Aunque la aliteración es hoy por hoy un “embellecimiento” en la prosa y la poesía, el verso aliterativo fue un principio de estructura formal en el verso germánico antiguo. Constituye el único recurso que puede acuñar verso en la poesía germánica antigua de los escaldas, donde el verso debe tener al menos tres palabras que empiecen por el mismo sonido.

El objetivo de la aliteración es conseguir un efecto lírico sonoro. Por eso, sus efectos son más sensoriales y emotivos que intelectuales: “Mi mamá me mima” (Popular). Se usa en los proverbios y en los trabalengua: “Donde digo digo no digo digo, sino que digo Diego.”

En obras de prosa y en poesía se recurre frecuentemente a la aliteración para crear cierto efecto melódico y emocional: “Ya se oyen los claros clarines” (Rubén Darío); “...oye el sórdido son de la resaca, infame turba de nocturnas aves” (Luis de Góngora).

En ocasiones, la aliteración suele sugerir imágenes relacionadas con los sentidos, como el sonido del viento, el del agua, el paso de un coche, etc. En este fragmento del poema de Rubén Darío: “Los suspiros se escapan de su boca de fresa”, la repetición de la consonante *s* evoca en el lector los suspiros mencionados por el hablante lírico.

Lo mismo que en el caso de reiteración de los vocablos, la repetición de sonidos se diferencia también por su lugar en la frase o el verso: anáfora, epífora, anadiplosis, epanalepsis.

La asonancia es una reiteración intencionada de las mismas o acústicamente semejantes vocales en la terminación de las palabras, esp. si son finales de versos,

a partir de su última vocal acentuada: “*Hay algunos que son como los olivos, que solo a palos dan fruto*”.

Eres hermosa y tienes
mala fortuna: ¡siempre va la desdicha
con la hermosura!

La **paronomasia** es un recurso fónico que consiste en emplear parónimos (palabras que tienen sonidos semejantes pero significados diferentes).

Es un recurso muy utilizado en adivinanzas, retahílas, [cuentos](#) tradicionales y [chistes](#):

Poco a poco hila la vieja el copo.

Entre casado y cansado solo hay una letra de diferencia.

La paronomasia fue muy utilizada por los conceptistas en sus burlas o sátiras: “En esto estoy y estaré siempre puesto” (Garcilaso de la Vega)

Sigue siendo un recurso eficaz de la poesía moderna:

Y esta tierra feroz, feraz en curas,
me dio un roble, un otero y una muno.
Y una mano —perdón—, mano de hielo,
de nieve no, que crispera y atiranta
yo no sé si el rencor y el desconsuelo.
Y una raza me dio que reza y canta
ante el Cántabro mar cantos de Lelo.

No merecía yo ventura tanta... (Jon Juaristi, *Patria mía*)

Las palabras parónimas o fonéticamente semejantes se colocan en proximidad en la oración: “Por manera que en la buena república el sacerdote ora, el labrador ara.” (Fray Antonio de Guevara)

3. Como en cualquier lengua, en el español existen **normas preceptivas sobre el uso de las letras mayúsculas** prescritas por la Gramática española. En el español la mayúscula suele emplearse generalmente en titulares, a principio de la oración, a principio de cada verso que supere ocho sílabas (de donde las letras de esta forma tomaron el nombre de versales). La desviación del empleo normativo y tradicional de la mayúscula puede constituir un recurso estilístico. En el fragmento de un soneto de Quevedo, *Hoy, Ayer, Mañana*, donde el autor medita sobre la esencia de la vida, las mayúsculas permiten destacar las palabras más significativas.

Uno de los poetas que emplea los recursos estilísticos de la ortografía es Blas de Otero. En un poema el poeta escribe *la caricaturesca españa actual*, aunque según la norma todos nombres propios se usan con mayúscula. Sin embargo, este desconcierto con la ortografía permite a Blas de Otero lograr un enorme efecto emocional: para el lector la *españa* con minúscula se asocia con un país pobre, subyugado y privado de todo.

El objeto de la **desviación de las normas ortográficas** consiste en el intento de lograr la reproducción fonética exacta del habla coloquial. Este procedimiento estilístico se reveló con más fuerza en la obra de los escritores de postguerra entre los cuales J. Goytisolo ocupa un lugar destacado.

Con el César Vallejo de *Trilce*, por ejemplo, nos vemos ante una labor marcada por una intencional (y original) escritura (acentuación no académica, cambio

ortográfico b / v, j por g, unión de vocablos en uno, mayúscula en final de palabra, palabra en mayúsculas en verso en minúscula, ruptura no académica de palabra al final de renglón o verso, versos con letra minúscula junto a versos en mayúsculas.

En el llamado período de “depuración” de la obra de Juan Ramón Jiménez el escritor, en su intento de depurar el estilo, hacerlo cristalino, elaboró escrupulosamente el material léxico, gramatical y sintáctico e intentó también una simplificación de la ortografía española eliminando la *g*, excepto los casos cuando esta letra transmite el sonido [g], sustituyendo *x* por *s* antes de consonante, usando *y* en lugar del diptongo *ie*. Fue entonces cuando empezó a escribir *anlolojía*, *intelijencia*, *estraños*, etc. y reducir determinados grupos consonánticos (*ns* o *pt*): “La transparencia, Dios, la transparencia.”

Múltiples y muy particulares son las alteraciones en la escritura de las palabras en la novela *Rayuela* de Julio Cortázar, famoso escritor argentino. El personaje principal de *Rayuela*, Oliveira, se burla abiertamente de la ortografía: en el texto aparecen palabras *karáakter*, *istoriador*, *kreía*, *aunke* y otras. En la mayoría de los casos es posible detectar cierta regularidad en las alteraciones ortográficas: la sustitución de la letra *x* por *s* (*esótico*), *ñ* por *ni* (*lenia*, *otonio*), la transmisión del sonido [k] por medio de la letra *k* (*ke*, *konfirmó*) y otras. Generalmente todas estas formas se emplean en la novela con sentido ironizador. Por ejemplo, Oliveira ataca las expresiones clisé, hace ironía de las “ideas archipodridas” escribiendo las palabras como si fueran una sola (*corriócomounreguerodepólvora*). El empleo incorrecto de la *h* es muy frecuente en el texto de la novela. Oliveira lo usa para ironizar la grandilocuencia o la presunción y el orgullo.

Por otra parte, encontramos literatos que dan a la reproducción del lenguaje un carácter de amplio y total protagonismo, como vemos a modo de hispano precedente en *Tirano Banderas* de Ramón María del Valle-Inclán, obra llena de americanismos. Lo cubano en *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante, y lo venezolano en *La catira*, de Camilo José Cela, por un lado, o lo andaluz en los hermanos Álvarez Quintero y la dualidad lingüística de Juan Faneca en *El amante bilingüe*, de Juan Marsé, son más ejemplos.

4. En el habla oral las particularidades de la representación gráfica no se revelan. Por eso, los **recursos estilísticos de los signos estrictamente tipográficos** que fijan la escritura del discurso son: **la forma y color de la letra, su dimensión, la distancia entre las letras**, etc.

En la novela de Miguel Otera Silva *Cuando quiero llorar no lloro* algunas páginas representan comentarios de artículos periodísticos. En este caso los titulares aparecen aparte y con caracteres gruesos, mientras los comentarios, con caracteres finos, lo que hace que todo el texto se perciba como un fragmento del periódico impreso en la obra literaria.

De modo semejante, por todo el texto del poema de García Lorca atraviesa el verso *a las cinco de la tarde*. Este verso en **cursiva** desempeña en el poema una doble función estilística: por una parte, evoca connotativamente el lenguaje de los carteles, por otra parte, fija en la memoria del lector un momento de especial significado, la hora que el destino marcó para el encuentro del torero con la muerte:

Un niño trajo la blanca sábana
a las cinco de la tarde.

Otra función estilística del tamaño de una letra o la forma del tipo (cursivo, etc.) consiste en que estos recursos tipográficos contribuyen a la expresión de un **significado emocional** como en *El Señor Presidente* de M. A. Asturias (véase las tareas prácticas). Además, la forma de la grafía puede **crear un ambiente histórico**. Con este fin en la literatura mundial se usa ampliamente la letra gótica de forma rectilínea y angulosa cuyo relieve se asocia con las épocas más remotas. La imagen visual comienza desde la primera letra. A esto se debe que en algunos libros de edición artística es elaborada con gran esmero la letra que inicia una parte o capítulo con tal que su forma corresponda a la época descrita en el libro.

En las novelas *El misterio de la desaparición de la letra ñ*, de Ángel Lozano y *La letra que no tenía trabajo*, de Miguel Fernández-Pacheco, los escritores han sabido ver en los caracteres tipográficos una rica fuente de recursos estilísticos (e icónicos), una valiosa oportunidad para hacer relucir el ingenio plástico. “Los que fechan cualquier cosa con números romanos -MCMXXXV- son unos MMMEMOS.”, apunta Ramón Gómez de la Serna.

No sólo el carácter tipográfico sino también la **configuración del poema** sobre la página puede ser analizada con vistas a establecer una conexión entre esta configuración y el significado. Un ejemplo de este procedimiento es el primer verso del poema de Pablo Neruda *Estravagario* que va subiendo desde el primer vocablo *para* hasta el último *tan*, ilustrando gráficamente el contenido de la poesía.

tan
si
ce
ne
se
cielo
al
subir
Para
dos alas,
un violín,
y cuantas cosas
sin numerar, sin que se hayan nombrado

5. La función principal de los signos de puntuación en la escritura es eliminar los casos dudosos y oscuros en la comprensión de la cláusula. Hay muchísimos ejemplos cuando de los signos de puntuación depende el contenido del texto, como lo muestra la siguiente escena de Jacinto Benavente en *Los intereses creados* (muy famosa en el mundo literario español):

Doctor. – Mi previsión se anticipa a todo. Bastará con puntear debidamente algún concepto ... Ved aquí: donde dice ... 'Y resultando que si no declaró ...' basta una coma, y dice: 'Y resultando que sí, no declaró ...' Y aquí: 'Y resultando que no, debe condenársele', fuera la coma, y dice: 'Y resultando que no debe condenársele ...'

Crispín. – ¡Oh, admirable coma! ¡Maravillosa coma! ¡Genio de la Justicia! Oráculo de la Ley! ¡Monstruo de la Jurisprudencia!

Sin embargo, la puntuación es no sólo guía de lo que se dice, sino **posee funciones estilísticas complementarias**.

Entre las cualidades adicionales de los signos de puntuación es, ante todo, la de **transmitir un ambiente emocional**. Las facultades expresivas de los signos de puntuación son múltiples. La mayor carga emocional recae en el signo de exclamación que sirve para transmitir el estado emocional, aunque cierta emoción recae también en el signo de interrogación que puede expresar desconocimiento o incertidumbre, ironía o duda. Los puntos suspensivos pueden emplearse cuando se hace una pausa para expresar temor, duda o algunas sensaciones parecidas; los guiones pueden marcar pausas emocionales, nerviosidad, excitación, inseguridad, etc.

La connotación estilística se nos ofrece tanto en el caso de empleo de los signos de puntuación como siendo éstos eliminados. A partir del siglo XX, los autores se valen de la ausencia de los signos de puntuación mucho más frecuente que los del pasado. Los primeros en emplear este recurso estilístico fueron los vanguardistas en las primeras décadas del siglo XX. Así, el surrealista André Breton en un manifiesto de 1924 aboga por **la escritura automática**, ajena a todo control formal, ni siquiera moral:

“Escribid deprisa, sin tema preconcebido, escribid lo suficientemente deprisa para no poder refrenaros, y para no tener la tentación de leer lo escrito. La primera frase se os ocurrirá por sí misma, ya que en cada segundo que pasa hay una frase, extraña a nuestro pensamiento consciente, que desea exteriorizarse. Resulta muy difícil pronunciarse con respecto a la frase inmediata siguiente; esta frase participa, sin duda, de nuestra actividad consciente y de la otra, al mismo tiempo, si es que reconocemos que el hecho de haber escrito la primera produce un mínimo de percepción. Pero eso, poco ha de importarnos; ahí es donde radica, en su mayor parte, el interés del juego surrealista. No cabe la menor duda de que la puntuación siempre se opone a la continuidad absoluta del fluir de que estamos hablando, pese a que parece tan necesaria como la distribución de los nudos en una cuerda vibrante. Seguid escribiendo cuanto queráis. Confíad en la naturaleza inagotable del murmullo.”

La ausencia de la puntuación es capaz de caracterizar al personaje (su procedencia, el nivel de educación, el estado emocional, etc.) de modo indirecto. Además, fraccionando la escritura en conjuntos sin puntuación, Camilo José Cela concede tiempo al pensamiento del lector, ofrécele la posibilidad en el *Oficio de tiniebla* de participar en la construcción del todo de la obra escrita: “... no merece la pena que te desnudes a nadie le importa nada ni el precio oficial de la remolacha para la campaña azucarera ni nada...”

La escritura automática se relaciona con el **fluir de la conciencia** o torrente de la conciencia. Es una técnica que **describe la actividad mental de un individuo** desde la experiencia consciente a la inconsciente. Fue una de las contribuciones más importantes del Modernismo a la novela. Autores como James Joyce, Virginia Woolf y William Faulkner fueron pioneros en la utilización de esta técnica que le cambió el rostro a la novela contemporánea. Esta técnica representa a través de palabras la complejidad de la psicología de los personajes: este fluir no es lógico, es una

acumulación de imágenes, de sensaciones y de ideas que sin duda son específicas a la forma de pensar de cada individuo, creando mundos interiores disímiles para cada uno de los personajes de las novelas modernistas. *Retrato del artista adolescente* (1916), de James Joyce, *La señora Dalloway* (1925), de Virginia Woolf y *El sonido y la furia* (1929), de William Faulkner, son algunas de las primeras novelas que utilizaron exitosamente esta técnica.

En *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes, el autor se vale de varios recursos para captar el fluir de la conciencia de Carmen y entre estos recursos figura el empleo original de los signos de puntuación. Así, Delibes no emplea el punto en función de señal que marca el final de la oración sino como el signo de una pausa más larga que permite al lector tomar aliento y reflexionar en breve.

Gabriel García Márquez emplea con mayor fuerza el fluir de la conciencia en *El otoño del patriarca*. Toda la obra representa un fluir de la conciencia con una cantidad mínima de signos de puntuación y divisiones formales (párrafos). Este método sirve al autor para crear la imagen mitológica del dictador a través de la conciencia del pueblo, de sus diferentes capas: campesinos, empleados, militares, etc. Aquí sigue un fragmento de la novela:

“Tiene fiebre en los cañones, no sirve. Nunca volvimos a oírle aquella frase hasta después del ciclón cuando proclamó una nueva amnistía para los presos y autorizó el regreso de todos los desterrados salvo los hombres de letras, por supuesto, esos nunca, dijo, tienen fiebre en los cañones como los gallos finos cuando están emplumando de modo que no sirven para nada sino cuando sirven para algo, dijo, son peores que los políticos, peores que los curas, imagínese, pero que vengan los demás, sin distinción de color para que la reconstrucción de la patria sea una empresa de todos.”

Tareas prácticas

1. Discuta los efectos de la aliteración en estos ejemplos:

- (a) La libélula vaga de la vaga ilusión. (Rubén Darío)
- (b) A las aladas almas de las rosas... (Miguel Hernández)
- (c) Oye el sórdido son de la resaca, infame turba de nocturnas aves. ([Góngora](#))
- (d) Cada tarde sexas verdes garzas
agarras garras de aves de raras razas
garras de garzas verdes de Caracas. ([Lenisio Dimas](#))
- (e) Te traigo un trago seco
de trigo y de tragedia
un aire de aureolas
y un vaho de vacas negras (Carlos Edmundo de Ory, *Conjuro*).
- (e) Tanta tinta tonta que te atenta y que te atonta (Estopa, *Tanta tinta tonta*).

2. Analice los efectos de la paronomasia:

- (a) El erizo se irisa, se eriza, se riza de risa. (Octavio Paz, *Trabajos del poeta, V*)
- (b) La mujer es para eso, paraíso,
para uso de los hombres. (José María Fonollosa, *Eldridge Street*)
- (c) Por el monte oscuro
baja Soledad Montoya. (Federico García Lorca, *Romance de la pena negra*)
- (d) Mi atenta antena detecta en ti tu talante tan insensato,

y cómo tan tontamente tantea a tientas tu mente de mentecato

(d) De medio arriba romanos,

de medio abajo romeros. (Lope de Vega)

(e) Hasta lo judicial perjudiciales. (Lope de Vega, hablando de los pleitos)

(d) De su novio hará novillo. (F. de Quevedo)

(e) Te traigo un trago seco

de trigo y de tragedia

un aire de aureolas

y un vaho de vacas negras. (Carlos Edmundo de Ory, *Conjuro*)

3. Indique la aliteración, la asonancia o la paronomasia en los siguientes versos y explique su función:

(a) Templado pula en la maestra mano

El generoso pajarero su pluma. (Góngora)

(b) La luz de la pálida luna resbalándole sobre el gentilísimo alabastro del tabalarario (Cela).

(c) Nubes son y no naves

carros de mi sol en dos ojos suaves. (Góngora)

(d) La casa es preciosa y cómoda: hasta cierto punto cómoda, en orden a su desorden. (Azorín)

(e) Estoy cantando yo, y está sonando

de mis atados pies el grave hierro. (Garcilaso)

(f) En esto estoy y estaré siempre puesto. (Garcilaso de la Vega)

(g) Con dados ganan condados (Francisco de Quevedo).

(h) Tanta tinta tonta que te atenta y que te atonta. (Estopa, *Tanta tinta tonta*)

(i) Un hombre a hombros del miedo. (Blas de Otero, *Hijos de la tierra*)

(j) Una pica lleva al hombro

porque su suegra le dijo

que ha de ganar por la pica

lo que perdió por el pico.

(k) Vendado que me has vendido. ([Luis de Góngora](#), en referencia al dios Amor)

(l) Al padre de la viña se le aliña

gentil vendimia en estos jornaleros. (Francisco de Quevedo)

(ll) Mi amado, las montañas,

los valles solitarios nemorosos,

las ínsulas extrañas,

los ríos sonoros,

el silbo de los aires amorosos. (S. Juan de la Cruz, *Cántico Espiritual*)

(m) 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. (Jorge Luis Borges)

(n) El goce estético es estático. (Rodolfo Walsh)

(ñ) Pobre barquilla mía

entre peñascos rota,

sin velas desvelada

y entre las olas sola. (Lope de Vega)

(o) El goloso glogloteo de las gaviotas.

(p) A las aladas almas de las rosas... (Miguel Hernández)

4. Analice el efecto de las vocales en el fragmento del poema. Preste atención a la diferencia entre los primeros dos versos y los dos siguientes. Nótese el efecto inicial de *bóveda* y *tumba*:

Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo
bóveda o de las fraguas de Vulcano
o tumba de los huesos de Tifeo... (Góngora)

5. ¿Qué recurso le ayuda al autor a crear el efecto acústico de un río caudaloso e impetuoso?

Pintado el caudaloso río se vúa,
que, en áspera estrechez reducida,
un monte casi al rededor tenía,
con ímpetu corriendo y con ruido... (Garcilaso de la Vega)

6. Discuta la desviación de las normas ortográficas y su función en el siguiente fragmento:

—Hola, tú... Que es hora de dormí.

—Espera una miaja, mujé ... Ya voy en seguía.

—Estoy hasta las cachas de esperá. Tú te vienes conmigo.

—El compañero me ha invitao a bebé ... Cinco minuticos, y subo pá casa. (J. Goytisolo, *La Chanca*)

7. Descubra las faltas de ortografía y su efecto estilístico en el fragmento que representa la carta de una chica que fue copiada del *Epistolario del amor para uso de damas y galanes* combinado con la postdata original:

Caballero —decía la carta —,a la rendida pasión que me pinta usted en la suya, y que yo creo sinceramente, no puedo ofrecer otro premio que el de la amistad. Si usted sabe ganarse mi corazón sólo Dios puede decir el porvenir que nos reserva; s. s. s., Soledad.

Y añadía por debajo:

No pase mucho por mi calle, porque mi papá pudiera berlo y hecharle a husted un jarro de agua, el domingo al anochecer puede hablarme en mi bentana. (Felipe Trigo *La primera conquista*)

8. Explique el valor emocional del uso de los signos tipográficos en el fragmento:

En Palacio, el Presidente firmaba el despacho asistido por el viejecito que entró al salir el doctor Barreco y oír que llamaban a ese *animal*.

Ese *animal* era un hombre pobremente vestido, con la piel rosada como ratón tierno, el cabello de oro de mala calidad, y los ojos azules y turbios perdidos en anteojos color de yema de huevo.

El Presidente puso la última firma y el viejecito, por secar de prisa, derramó el tintero sobre el pliego firmado.

- ¡ANIMAL!

- ¡Se...ñor!

- ¡ANIMAL!

Un timbrazo..., otro..., otro... Pasos y un ayudante en la puerta,

-¡General, que le den doscientos palos a éste, ya, ya! —rugió el Presidente; y pasó en seguida a la Casa Presidencial. La comida estaba puesta. (M. A. Asturias, *El Señor Presidente*)

9. Analice la correlación entre la configuración del poema *Solo* por Octavio Paz y su contenido:

Poco

a

poco

me

fui

quedando

solo.

Imperceptiblemente: Poco

a

poco

Triste es la situación

Del que gozó de buena compañía

Y la perdió por un motivo u otro.

No me quejo de nada: tuve todo

Pero

sin

darme

cuenta

Como un árbol que pierde una a una sus hojas

Fuime

quedando

solo

poco

a

poco.

10. Discuta la pieza *Signos de puntuación* de Luis C. Infante y comente el problema:

Personajes

El juez

El mendigo

El maestro

El hermano

El sastre

El sobrino

Escena

(Una sala. Los personajes están sentados delante de una mesa. Hay una pizarra colocada frente al público.)

El juez: Y ya, señores, para que todos aprecien las diversas interpretaciones del testamento que dejó nuestro buen amigo, el señor Álvarez, vamos a copiar en esa pizarra la forma en que lo dejó. (al maestro) Hágame el favor de copiarlo usted, señor maestro, que sabe usar la tiza con más soltura que cualquiera de nosotros...

El maestro: Permítame el original, señor juez.

El juez: (*dandoselo*) Sirvase.

(*El maestro copia el la pizarra el testamento que dice:*)

“Dejo mis bienes a mi sobrino no a mi hermano tampoco jamás se pagará la cuenta del sastre nunca de ningún modo para los mendigos todo lo dicho es mi deseo yo Federico Álvarez.”

El hernano: Señor juez, como hermano quisiera hacer la primera interpretación.

El juez: Pueda hacerla, señor.

El hernano: (*Puntúa el testamento y lo lee en la siguiente forma:*)

“¿Dejo mis bienes a mi sobrino?

No: a mi hermano.

Tampoco jamás se pagará la cuenta del sastre.

Nunca de ningún modo para los mendigos.

Todo lo dicho es mi deseo. Yo. Federico Álvarez.”

Ésta fue la única y verdadera interpretación de mi hermano.

El sobrino: Está equivocado, completamente equivocado, señor juez. La verdadera intención de mi tío fue otra, como les puedo demostrar. (*Puntúa el testamento y lee:*)

“Dejo mis bienes a mi sobrino, no a mi hermano.

Tampoco jamás se pagará la cuenta del sastre.

Nunca de ningún modo para los mendigos.

Todo lo dicho es mi deseo. Yo. Federico Álvarez.”

No pude haber mayor claridad, ¿no es eso?

El sastre: Sí que pude haber otra interpretación y ya voy a demostrarle a Ud. cuando el señor juez me dé su permiso.

El juez: Ya lo tiene Ud.

El sastre: (*Puntúa el testamento y lo lee:*)

“¿Dejo mis bienes a mi sobrino? No.

¿A mi hermano? Tampoco, jamás.

Se pagará la cuenta del sastre.

Nunca de ningún modo para los mendigos.

Todo lo dicho es mi deseo. Yo. Federico Álvarez.”

No creo que se pueda dudar que ésta fue la intención de mi cliente, el Sr. Álvarez.

El mendigo: Permítame, señor juez, puntuar el testamento como lo quería el señor Álvarez. (*Puntúa el testamento y lo lee:*)

“¿Dejo mis bienes a mi sobrino? No.

¿A mi hermano? Tampoco, jamás.

¿Se pagará la cuenta del sastre? Nunca, de ningún modo.

Para los mendigos todo.

Lo dicho es mi deseo. Yo. Federico Álvarez.”

Esto y nada más es lo que quiso mandar el señor Álvarez. Téngolo por seguro.

El maestro: Yo no creo y rechazo todas las puntuaciones precedentes. El señor Álvarez habría querido que yo como maestro puntuara el testamento para él. (Lo hace y lee el testamento en esta forma:)

“¿Dejo mis bienes a mi sobrino? No.

¿A mi hermano? Tampoco.

Jamás se pagará la cuenta del sastre.

Nunca, de ningún modo, para los mendigos.

Todo lo dicho es mi deseo. Yo, Federico Álvarez.”

El sastre: En esa forma el señor Álvarez no habría dejado herederos.

El hermano: Y el estado se llevará la herencia.

El sobrino: ¡Claro, porque es una herencia vacante!

El maestro: Ésa es la realidad. En este testamento no hay herederos.

El juez: Así es, en efecto, y, y visto y considerando que esta última interpretación es correcta, declaro terminado el juicio, incautándome de esta herencia en nombre del estado.

11. Analice el efecto estilístico de la ausencia de la puntuación:

(a) en el fragmento de la carta de la madre al hijo que se cita en el libro de J. Goytisolo *La Chanca*:

Tu estimada madre ha recibido la postal de Grenoble de su querido hijo pues bien no sabes la alegría inmensa que he tenido porque le dices muy querida madre y ella te responde hijo de mi corazón.

Porque mi hijo lo tengo puesto dentro de mi corazón y al sabe que estás bien tu madre goza de alegría pues bien hijo mío esta carta que sale de Almería derecho a Grenoble es porque abrazes a todos los hijos de las potencias extranjeras que se hallen aquí lo mesmo que tú i un fuerte abrazo a los hijos de Francia que te amen con cariño porque tu madre se encuentra dichosa al ver que en Grenoble te han dado trabajo.

(b) en el *Oficio de tiniebla* de Camilo José Cela:

... es cómodo ser derrotado a los veinticinco años aún sin una sola cana en la cabeza sin una sola caries en la dentadura sin una sola nube en la conciencia con sólo dos o tres lagunas en la memoria y mirar el mundo desde el cielo desde el purgatorio desde el infierno desde más acá de los montes pirineos y la cordillera de los andes con frialdad con indiferencia con estupor...

... no merece la pena que te desnudes a nadie le importa nada ni el precio oficial de la remolacha para la campaña azucarera ni nada ...

12. Discuta las peculiaridades ortográficas de estos fragmentos de las obras de Juan Ramón Jiménez:

“Espresar con palabra lírica aquel espectáculo sobrecogedor de altura y lejanía, inmensamente acertadas... Aquel ofrecimiento amontonado de claridad tan lejana y tan cercana (...) aquel deseo mío de espresármelo ...”

“Hoy, cuando encuentro libros míos de colejo todos ilustrados al margen por mi aburrimiento, se me renueva, ya explicada, aquella tristeza.”

“Y su sonrisita de soplillo guasón terminó la respuesta. Aquella noche cenamos los dos de rodillas y en cruz k88a entrada del comedor. ¡Qué frío! Pan y agua sobre el banquillo verde de los espulsdos.”

“No me interesé mucho por la carrera de leyes que mis padres eligieron para mí y abandoné pronto la Universidad de Sevilla donde empecé a estudiarla.”

“¡Inefable Giralda,
gracia e inteligencia, tallo libre!”

13. A. Rosenblat y R. Marín analizan un mismo fragmento de *Don Quijote*; pero mientras R. Marín observa en el texto múltiples casos de cacofonía, Rosenblat los califica de conscientes, o sea, de combinaciones acústicas que pueden tratarse como recursos estilísticos con connotaciones semánticas. **Expresa su punto de vista acerca del problema.** Según su opinión, ¿qué efecto crea la repetición de sonidos y combinaciones de sonidos *otras tres, otras tantas, otros tres, tras esto, otras dos, tornasen, trasladalla, tardóla?* ¿Cómo caracteriza esa repetición a Sancho?

Sancho, en su conversación con el Cura y el Barbero, intenta recordar de memoria el texto de la carta enviada por Don Quijote a Dulcinea:

“No poco gustaron los dos de ver la buena memoria de Sancho Panza, y alabáronsele mucho, y le pidieron que dijese la carta otras dos veces, para que ellos asimesmo la tomasen de memoria para trasladalla a su tiempo. Tardóla a decir Sancho otras tres veces, y otras tantas volvió a decir otros tres mil disparates. Tras esto, contó asimesmo las cosas de su amo” (Cervantes).

14. **Comente el empleo estilístico de mayúsculas en el fragmento del soneto:**

Ayer se fue, Mañana no ha llegado,
Hoy se está yendo sin parar un punto;
soy un fue y un será y un es cansado.
En el Hoy y Mañana y Ayer junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto.

(Francisco de Quevedo, *Hoy, Ayer, Mañana*).

15. **Discuta las peculiaridades del fluir de la conciencia en los siguientes fragmentos:**

(a) Instalado en París cómodamente instalado en París con más años de permanencia en Francia que en España con más costumbres francesas que españolas incluso en el ya clásico amancebamiento con la hija de una notoria personalidad del exilio residente habitual en la Ville Lumière y visitante episódico de su patria a fin de dar un testimonio parisiense de la vida española susceptible de épater le bourgeois, conocedor experto de la amplia geografía europea tradicionalmente hostil a nuestros valores sin que falte en el programa de sus viajes la consabida imposición de manos del santón barbudo de la ex-paradisiaca isla antillana transformada hoy por obra y gracia de los rojos semirrojos e idiotas útiles en callado y lúgubre campo de concentración flotante evadido de las realidades del momento en un fácil confortable y provechoso inconformismo exhibiéndose con prudentes remilgos y calculada táctica ... (Juan Goytisolo)

(b) ...no podía concebir el mundo sin el hombre que me había hecho feliz a los doce años como ningún otro lo volvió a conseguir desde las tardes de hacía tanto tiempo en que salíamos de la escuela a las cinco, y él acechaba por las claraboyas del establo a las niñas de uniforme azul de cuello marinero y una sola trenza en la espalda pensando madre mía Bendición Alvarado cómo son de bellas las mujeres a mi edad, nos llamaba, veíamos sus ojos trémulos, la mano con el guante de dedos rotos que trataba de cautivarnos con el cascabel de caramelos del embajador Forbes, todas corrían asustadas, todas menos yo, me quedé sola en la calle de la escuela cuando supe que nadie me estaba viendo y traté de alcanzar el caramelo y entonces él

me agarró por las muñecas con un tierno zarpazo de tigre y me levantó sin dolor en el aire y me pasó por la claraboya con tanto cuidado que no me descompuso ni un pliegue del vestido y me acostó en el heno perfumado de orines rancios tratando de decirme algo que no le salía de la boca árida porque estaba más asustado que yo, temblaba, se le veían en la casaca los golpes del corazón, estaba pálido, tenía los ojos llenos de lágrimas como no los tuvo por mí ningún otro hombre en toda mi vida de exilio, me tocaba en silencio, respirando sin prisa, me tentaba con una ternura de hombre que nunca volví a encontrar, me hacía brotar los capullos del pecho, me metía los dedos por el borde de las bragas, se olía los dedos, me los hacía oler, siente, me decía, es tu olor, no volvió a necesitar los caramelos del embajador Baldrich para que yo me metiera por las claraboyas del establo a vivir las horas felices de mi pubertad con aquel hombre de corazón sano y triste que me esperaba sentado en el heno con una bolsa de cosas de comer, enjugaba con pan mis primeras salsas de adolescente, me metía las cosas por allá antes de comérselas, me las daba a comer, me metía los cabos de espárragos para comérselos marinados con la salmuera de mis humores íntimos, sabrosa, me decía, sabes a puerto, soñaba con comerse mis riñones hervidos en sus propios caldos amoniacaes, con la sal de tus axilas, soñaba con tu orín tibio, me destazaba de pies a cabeza, me sazónaba con sal de piedra, pimienta picante y hojas de laurel y me dejaba hervir a fuego lento en las malvas incandescentes de los atardeceres efímeros de nuestros amores sin porvenir, me comía de pies a cabeza con unas ansias y una generosidad de viejo que nunca más volví a encontrar en tantos hombres apresurados y mezquinos que trataron de amarme sin conseguirlo en el resto de mi vida sin él... (Gabriel García Márquez, *El otoño del patriarca*)

Lección 9. Métrica española

1. Peculiaridades de la poesía y el lenguaje poético. Partes fundamentales de la métrica: verso, estrofa, poema.
2. Noción del ritmo y las sistemas de versificación. Licencias métricas.
3. Rima y sus tipos. Funciones principal del rima, el ritmo y la medida. Problema de conexiones entre el metro y el contenido del texto.
4. Clasificación de los versos.
5. Variedades de estrofas.
6. Formas estróficas y no estróficas en el poema español.

1. Poesía tiene como objetivo expresar la belleza por medio de las palabras. Los registros más antiguos de poemas provienen de Egipto, hace más de 4000 años. Se cree que en un principio la poesía cumplía una función comunitaria y era utilizada en rituales, es decir un carácter meramente religioso. Más tarde serían introducidos reflexiones cotidianas como el trabajo, los medios de ocio, el amor entre otros.

El lenguaje poético se diferencia del prosaico por estar dividido en versos, poseer determinada estructura rítmica y rima. (De las características mencionadas no todas son obligatorias: así, los versos blancos no poseen rima.) La parte de la estilística que estudia la versificación y se ocupa del contexto lingüístico estructurado en forma de poema es la **métrica**.

El estudio métrico comprende tres **partes fundamentales**: el poema, la estrofa, y el verso.

El verso es la unidad más pequeña, la menor división estructurada que encontramos en el poema. Es el conjunto de palabras sometidas a medidas, ritmo y rima. Si tenemos una visión elemental de él, lo reconoceríamos visualmente en la escritura por su disposición en la página.

La estrofa es el orden inferior al poema y superior al verso. Es el conjunto de dos o más versos cuyas rimas se distribuyen de un modo fijo. Es una unidad métrica superior al verso; se trata de una serie de versos con la misma estructura rítmica. En la forma de la estrofa influyen los gustos de la época, las influencias procedentes de otros países, su función social, culta o popular, el género literario que constituya el poema, etc.

La repetición de estrofas puede formar **un poema**. Es la unidad poética superior en la que se manifiesta la idea o el sentimiento que el poeta quiere expresar. Puede estar formado por una o varias estrofas, o incluso estar construido por versos que no forman estrofas (poema no estrófico). Algunas veces una sola estrofa puede constituir un poema.

2. Los conceptos principales de la versificación son el ritmo, la medida y la rima.

El ritmo es una sucesión reiterativa de fenómenos semejantes, a través de determinados períodos de tiempo. El ritmo se observa tanto en el lenguaje poético como prosaico. En el lenguaje prosaico el ritmo depende de la repetición de palabras o combinaciones de palabras y se refleja en primer lugar, en la sintaxis. En el verso se produce por **la repetición periódica de pausas, de acentos, y de ciertos fonemas situados al final de cada verso**.

La estructura rítmica del lenguaje poético asienta en distintos fenómenos y varía según la característica tipológica de un idioma dado. Se diferencian cuatro sistemas de versificación: **silábico-tónico**, que se basa en la alternación periódica de las sílabas acentuadas y átonas; **silábico**, en el cual el ritmo se crea por un número igual de sílabas en el verso; **tónico** que conoce sólo los acentos agudos en cada verso y **silábico-acentual** que admite igual número de sílabas e igual cantidad de acentos graves en el verso.

La base del ritmo en la poesía ucraniana y rusa es el sistema de versificación silábico-tónico. Para describir el movimiento del ritmo se emplean las siguientes designaciones: troqueo, coreo; yambo, dáctilo, anfibraco, anapesto.

La poesía española es la poesía silábica, que se basa en el número igual de sílabas en el verso, por ejemplo:

de dos sílabas ¿Viste
(o bisílabo) triste
sol?
¿Triste
como él?
Sufro
mucho
yo. (R. Darío)

La métrica española posee algunas particularidades en el cómputo de las sílabas métricas que no siempre coinciden con las sílabas fonológicas. Estas particularidades tienen el nombre de **licencias métricas**: las facultades concedidas al escritor o poeta de infringir las normas de la lengua para resolver las dificultades del ritmo o medida.

Entre los principales fenómenos métricos que afectan al número de sílabas especial importancia tiene **el lugar del acento** en la última palabra de cada verso. Si ésta termina en la sílaba acentuada (**palabra aguda**), se cuenta una sílaba más sobre las que tiene realmente; si el acento recae en la tercera sílaba desde el final (**palabra esdrújula**), se cuenta una sílaba menos.

Entre otras las licencias métricas se debe destacar:

La sinalefa consiste en unir en una misma sílaba la vocal final de una palabra y la inicial de la palabra siguiente, p. ej. *lalameda* en lugar de *la alameda*.

En los textos en verso, la sinalefa afecta a la medida del verso, disminuyendo el número de sílabas del mismo:

Del ge-nio la_au-reo-la ra-dian-te su-bli-me
Con mo-vi-mien-to rít-mi-co se ba-lan-cea_ el ni-ño.
(Gómez-Martínez)

En el siguiente verso del himno nacional dominicano se puede apreciar claramente el uso de la sinalefa para hacer versos de menor tamaño:

Salve **al** pueblo que **intrépido y fuerte**
a la guerra morir se lanzó
cuando **en** bélico reto de muerte
sus cadenas **de** esclavo rompió.

En la pronunciación debería escucharse así:

Sal-veal-pue-blo-quein-tré-pi-doy-fuer-te
a-la-gue-rra-mo-rir-se-lan-zó
cuan-do-en-bé-li-co-re-to-de-muer-te
sus-ca-de-nas-dees-cla-vo-rom-pió.

El hiato es el fenómeno contrario a la sinalefa, en el cual la vocal final de una palabra y la primera de la siguiente se mantienen como sílabas diferentes, p.ej.: “...sin ninguna noticia de **mi** hado.”

La sinéresis consiste en ligar las vocales de un hiato deshaciéndolo, a fin de crear un diptongo artificial y disminuir el cómputo total de sílabas del verso, p.ej: /roe-dor/ en vez de /ro-e-dor/. La sinéresis se produce con frecuencia en algunas lenguas en las que existe una tendencia antihiática pronunciada, como por ejemplo el español. Así, es bastante frecuente, en una pronunciación relajada, oír /é-roe/ en vez de /é-ro-e/ “héroe”, /real-mén-te/ en vez de /re-al-mén-te/ “realmente”, etc.

Así, en el interior de una palabra se forma un diptongo, y por lo tanto como una sola sílaba métrica, de dos vocales fuertes (a,e,o), que normalmente se consideran como núcleo silábico independiente:

Es una noche de invierno.

Cae la nieve en remolino. (Antonio Machado)

En este ejemplo, la palabra *cae* se considera monosílaba.

A veces el proceso no se detiene ahí, sino que continúa debilitando la vocal más débil del antiguo diptongo hasta su desaparición total o la modificación de su timbre: *ara* en vez de “ahora”.

La diéresis es lo contrario de la sinéresis: ruptura de un diptongo y formación de un hiato. Dos vocales que forman un diptongo se pronuncian separadas dando lugar cada una de ellas a dos sílabas diferentes. Debe indicarse gráficamente con la diéresis ortográfica: “...con sed insaciãble.” (7 sílabas en lugar de las 6 sílabas que serían lo normal.)

La ecthlipsis es complementa a la sinalefa, pues supone la fusión de las consonantes final e inicial de palabras cuando aquéllas son idénticas o muy similares. Por ejemplo, los siguientes versos, de *Castillo de Amor* por Jorge Manrique, forman parte de una estrofa formada con versos de 8 y 4 sílabas. El segundo de los versos, aunque cuenta con 5 sílabas gramaticales, gracias a la ecthlipsis, se queda con 4, pues su primera sílaba, que empieza por *d*, se une a la última palabra del primer verso que termina en *d*:

El muro tiene de amor,
las almenas, de lealtad,
la barrera,
cual nunca tuvo amador
ni menos la voluntad
de tal manera...

La aféresis consiste en suprimir uno o varios sonidos al principio de una palabra, p. ej. *sicología* en lugar de “psicología”, *nomo* en lugar de “gnomo”, *cera* en lugar de “acera”, *Uropa* en vez de “Europa”; *indoropeo* en vez de “indoeuropeo”, etc.. Este recurso era habitual en la poesía en español hasta el Romanticismo, siendo muy usado en el Siglo de Oro, ya que la exigencia métrica en las distintas estrofas conllevaba a este tipo de licencias y libertades; con el tiempo cayó en desuso, siendo hoy en día muy raro encontrarla y constituye cuando se da un rasgo de extrañamiento más que un recurso métrico.

Que fuera bueno queso que ora haces; (por *agora*)
mas si tú me deshaces con tus quejas,
¿por qué agora me dejas como a extraño,
sin dar daqueste daño fin al cuento?
(Garcilaso de la Vega)

La síncopa es una licencia métrica que consiste en suprimir uno o varios sonidos en el interior de una palabra, p. ej. *alredor* en lugar de *alrededor*. Aunque ocurre normalmente al usar un lenguaje coloquial (cantado>cantao), la síncopa es responsable de muchos procesos de evolución de las lenguas, incluido el español desde el latín: *comparare*>*comprar*. Históricamente el fenómeno afectó especialmente a las vocales átonas y breves precedidas y seguidas de vocales tónicas o largas, que ya en latín vulgar se pronunciaban neutralizadas y abreviadas. La síncopa en español provocó la aparición de dobles de palabras con significados próximos pero diferentes, uno como resultado de la evolución normal sincopada de la palabra latina y otro como préstamo lingüístico directo del latín: “delicado” y “delgado” o “labrar y laborar”.

En estos versos de *Canciones entre el alma y el Esposo*, de San Juan de la Cruz, el poeta reduce “fueredes” a “fuerdes” y “vieredes” a “vierdes”:

Pastores, los que fuerdes
allá por las majadas al otero,
si por ventura vierdes
aquel que yo mas quiero,
decidle que adolezco, peno y muerto.

La apócope permite al poeta suprimir uno o varios fonemas o sílabas al final de algunas palabras, p. ej. *Marijose* en lugar de *María José*.

La paragoge es la licencia métrica consistente en adición de un sonido o más (por lo general una vocal), al final de una palabra, así *huéspedede* por *huésped*, *felice* por *feliz*. En español, la paragoge ha sido muy utilizada para la incorporación de vocablos extranjeros que acababan en una consonante extraña en esa posición, así, de club, ‘clube’; de telephone, ‘teléfono’. A veces, no obstante, se producen incorrecciones tratando de seguir esta tendencia de la [lengua](#) española y es considerado un vulgarismo decir *fraque* por *frac*. Se denomina también epítesis y se utilizaba en el romancero y en la versificación o métrica para aumentar artificialmente el cómputo silábico del verso. La paragoge épica de los cantares de gesta y de los romances poseía la función, según Ramón Menéndez Pidal, de dar un carácter arcaico a la lengua y con tal propósito los juglares mantenían en palabras finales de verso la *-e* final etimológica, ya perdida entonces, pero viva hasta el siglo XI (así, en el *Cantar de mio Cid*, “trinidad”, “alaudare”), y añadían una *-e* paragógica a palabras que etimológicamente no la poseían (*mase* por *más*, *sone* por *son*, *alfoce*, por *alfoz*), bien por ultracorrección arcaizante, bien por licencia poética.

Por ejemplo:

¿Qué morada te aguarda? ¿qué alta cumbre,
qué prado ameno, qué repuesto bosque
harás tu domicilio? ¿en qué felice
playa estampada tu sandalia de oro...

Este uso de la paragoge corresponde al verso 64 de *Alocución a la poesía* de Andrés Bello. El poeta recurrió a esta figura para obtener el endecasílabo que requería la forma métrica que utiliza en el poema.

La diástole consiste en adelantar la posición del acento de una sílaba a la siguiente (en ocasiones, con el objeto de facilitar ciertas rimas), v.gr.:

El conde mi Señor se va a Napoles
Y el Duque mi Señor se va a Francia
Majestades, merced, porque este día
Pesadumbre daré a unos caracoles.

La sístole, al contrario, permite atrasar la posición del acento de una sílaba a la anterior; es la figura opuesta a la diástole:

E ya, pues, desrama de tus nuevas fuentes
en mí tu subsidio, inmortal Apolo.
(Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*)

Hoy en día sólo la sinalefa es habitual, mientras que otras licencias métricas no son tan corrientes:

Hoy, en mitad de la vida,
me he parado a meditar.

(A. Machado)

En el primer verso (*Hoy, en mitad de la vida...*) el número de las sílabas fonológicas y métricas coincide y es igual a ocho. En el segundo verso se computan nueve sílabas fonológicas. Para determinar la cantidad de las sílabas métricas se debe restar dos sílabas por el efecto de la sinalefa (*me he parado a*) y sumar una sílaba teniendo en cuenta la posición del acento en la última palabra (*meditar*) que es aguda. Resulta que en ambos versos se registran ocho sílabas métricas conservándose de este modo la igualdad silábica.

3. En la poesía la rima es un elemento importante pero no obligatorio. Sin embargo, los poemas rimados son más corrientes que los llamados versos blancos o los sin rima. **La rima es total o parcial coincidencia acústica**, entre dos o más versos, **de los fonemas situados a partir de la última vocal acentuada**. Se llama también el ritmo de timbre. Lo importante en la rima es la percepción de una igualdad: es, por lo tanto, un fenómeno acústico, no gráfico, aunque, como las letras son la representación de los fonemas, en una lectura no articulada siempre existe la sensación de esa equivalencia acústica.

Dos tipos principales de la rima en la poesía española son rima consonante y rima asonante.

La rima consonante es la rima en que coinciden acústicamente todos los fonemas de dos o más versos, a partir de la última vocal acentuada: *campana - aldeana; campesinos - linos; cristales - maizales*. Tal tipo de rima es denominado también **rima perfecta** o total. La rima es perfecta aunque las consonantes no sean iguales ortográficamente, siempre que su sonido sea el mismo (b-v; ll-y). A la rima consonante se refiere también el caso cuando la *e* acentuada rima con los diptongos *ie* o *ue* coincidiendo los demás sonidos (*fuelle = intermitente; acento = viento*)

La rima consonante se considera rima culta, por la exigencia de un mayor caudal de palabras. Las limitaciones no sólo están en la coincidencia total de vocales y consonantes, sino también en las siguientes reglas básicas: (a) La calidad de los finales. (b) No debe abusarse de las rimas fáciles, como son los tiempos del verbo (especialmente del infinitivo), los diminutivos, etc. (c) Una palabra no debe rimar consigo misma, ni con la misma palabra con acepciones distintas. (d) No es recomendable utilizar idéntica rima en tres o más versos consecutivos.

Ejemplo de rima consonante:

Érase un hombre a una nariz pegado;
érase una nariz superlativa,
érase una nariz sayón y escriba,
érase un peje espada bien barbado. (Quevedo)
Te hiciste libre-esclava,
para servir a Dios con valentía,
y tu cuerpo encarnaba
la futura agonía
del martirio que el Hijo sufriría.

En este fragmento riman en consonante el verso primero con el cuarto, y el segundo con el tercero.

En la **rima asonante** (parcial, asonante, vocálica, imperfecta) sólo son iguales las vocales de dos o más versos a partir de la última vocal acentuada. Se llama rima imperfecta o parcial. Las palabras *ojos - presuroso - soplo - otros - rotos - silencioso - gozo - meteoro - nosotros - conozco* de una de las poesías de G. A. Bécquer son asonantes en *o*; las relaciones de asonancia unen a los vocablos *nardos - mirando; brazos - estaco; gitanos - blancos* y otros en el *Romance de la luna, luna* de F. García Lorca.

Cuando rima una palabra grave con una esdrújula, la rima se produce entre la vocal tónica y la final de ambas palabras, quedando sin rimar la vocal intermedia de la palabra esdrújula, por ejemplo:

Arriba a ti la voz de sus discípulos
rogando por Jesús, que les revela
su muerte, su cercano sacrificio
para acatar la ley de las estrellas.

La palabra *discípulos*, esdrújula, rima con *sacrificio*. La rima es “i-o”, la vocal intermedia de las sílabas postónicas de la palabra esdrújula no influye en la rima asonante.

Si en la sílaba tónica hay diptongo, sólo rima la vocal fuerte; si la sílaba final tiene la vocal “i”, puede rimar con la vocal “e”; si tiene la “u”, puede rimar con la “o”. Ejemplo de sílaba tónica con diptongo:

Mi amiga Zoraida
es bella zagala.

Además, basándose en el timbre de la rima, Antonio Quilis destaca un tipo especial de rima, la llamada **rima en eco que consiste en la repetición en el mismo** (El fin de este festín) **o en el siguiente verso de los fonemas rimantes**. En la teoría de la versificación se usa también otro término, **rima interior**. El siguiente ejemplo posee dos rimas independientes, una al final del verso y otra en la quinta sílaba que divide al verso en dos hemistiquios:

En la fresca flor el verso sutil;
el triunfo de Amor en el mes de abril:
Amor, verso y flor, la niña gentil. (Rubén Darío)

En un poema, las palabras rimantes suelen hallarse al final del verso y adoptan ciertas combinaciones. Por su combinación o distribución en la estrofa se distinguen: rima continua, rima gemela, rima abrazada, rima alternada, rima entrelazada y la encadenada.

La rima continua es una de las más simples y a la vez más antiguas, cuando se observa una consecución de rimas semejantes (a-a-a-a). Las estrofas con esta clase de rimas se llaman estrofas monorrimas. Los autores del siglo XIII-XIV Juan Ruiz, Gonzalo de Berceo y otros dejaron ejemplos de esta rima:

Amigos e vasallos de Dios omnipotent,
si vos me escuchássedes por vuestro consiment,
querríavos contar un buen aveniment;
terrédesho en cabo por bueno verament.

(Gonzalo de Berceo, *Prólogo de Milagros de Nuestra Señora*)

Al español actual este fragmento se traduce como: “Amigos y vasallos de Dios omnipotente,/ si vos me escucharas por vuestro consentimiento, /os querría contar un buen avenimiento: /tengánselo en cabo por buena verdad.”

La rima gemela representa una consecución de dos rimas semejantes: a-a; b-b, etc. Las estrofas con esta clase de rima se llaman pareados.

Por tu inmensa bondad
sembraste caridad
en mi tierra baldía
cuando en nada creía.

En el ejemplo anterior riman en consonante el primero con el segundo, formando un pareado, y el tercero con el cuarto, formando otro pareado.

Dos versos con rima gemela pueden ser “abrazados” mediante dos versos que riman entre sí y forman **la rima abrazada**: a-b-b-a.

Bajo el dosel de gigantesca roca
yace el titán, cual Cristo en el Calvario,
marmóreo, indiferente y solitario,
sin que brote el gemido de su boca. (Julián del Casal, *Prometeo*)

Tiene gran difusión **la rima alternada** (cruzada) la que representa dos pares de rimas que riman alternativamente: a-b-a-b:

Juventud divino tesoro,
¡ya te vas para no volver!
Cuando quiero llorar no lloro...
y a veces lloro sin querer.

(Rubén Darío, *Canción de otoño en primavera*)

En el fragmento riman el primero con el tercero y el segundo con el cuarto.

La rima encadenada: uno o más versos de una estrofa riman con uno o más versos de otra estrofa. La rima encadenada más representativa se da en los llamados tercetos encadenados. Por ejemplo:

La caricia del mar vuelve a tu playa, A
regresa del desierto a Galilea B
donde habitas, María, en tu atalaya. A
Su visita enardece la marea B
maternal de tu cálida dulzura C
que en abrazos de espuma se recrea. B
Trae la brisa apacible de la altura, C
la sal de su oceánica mirada, D
te invade su oleaje de ternura. C
Su fama, en la región, fue pregonada D
y viene acompañado de un cortejo E
de hermanos en la fe por su llamada. D

La rima encadenada en escalera: la palabra final del primer verso rima con la palabra primera del segundo verso; la palabra final del segundo verso rima con la palabra segunda del tercer verso, y así sucesivamente. Las estrofas con este tipo de

rima recibieron el nombre de escaleruelas y guirnardillas. Es una rima que utilizó la técnica trovadoresca. Por ejemplo:

Cuando al despuntar el día
venía el niño a la fuente,
mucho gente le esperaba.

La rima “día”, última palabra del primer verso, con “venía”, primera palabra del segundo; “fuente”, última palabra del segundo verso, con “gente”, segunda palabra del tercero.

La rima entrelazada: mezcla de rima gemela con rima abrazada y con rima alternada. Son combinaciones de versos siguiendo un esquema fijado por el autor, pero manteniendo la misma estructura en la rima de todas las estrofas. Son numerosas las combinaciones que pueden hacerse. Por ejemplo:

La caricia del mar vuelve a tu playa,A
regresa del desierto a Galilea.B
Su visita enardece la mareaB
maternal de tu cálida dulzura, C
y en la triste aridez de tu atalaya A
te invade su oleaje de ternura.C
Él viene acompañado de un cortejo D
de hermanos en la fe por su llamada.E
Su fama, en la región, fue pregonada.E
Que Él es el Rey de reyes piensa alguno,F
el pueblo está asombrado, está perplejo.D
El misterio está en Dios, que es trino y uno..F

Entre las funciones estilísticas de la rima la más evidente es la **función ornamental**. La calidad de la rima influye en su percepción estética. No obstante, el concepto de perfección o imperfección de la rima es puramente histórico e inestable. Así, en la poesía castellana moderna, al igual que en la poesía del barroco, se recomienda evitar las rimas consonantes sobradamente fáciles, como son las formas verbales, los adverbios en *-mente* y algunas más. Sin embargo, en la época del Renacimiento español esta rima fue muy corriente, se consideró poética y eufónica. Hoy, por ejemplo, serían objetos de crítica los poemas de Gonzalo de Berceo con las rimas *doblavan - dexavan - se esperavan - se acostavan; acostado - folgado - pasado - venturado; sabrido - comido -- decidido - marido, etc.*

Esta capacidad estética de la rima no debe considerarse como su función única y principal. Es lógico que los vocablos rimantes se seleccionen no sólo conforme a sus datos acústicos: para un poeta es evidente que la rima, por su carácter iterativo, pretende subrayar ciertos vocablos cuyo significado debe tener importancia temática. Para el poeta, las palabras rimantes han de ser semánticamente significantes. Según Valle-Inclán, “cuando la rima recae en palabras de profunda significación /.../ provoca toda su gracia”.

La estructura rítmica del lenguaje literario en general y del poético en particular depende del tiempo que dura este sintagma, la distribución de los acentos y las pausas.

¿Preguntaréis por qué su poesía
no nos habla del sueño, de las hojas,
de los grandes volcanes de su país natal?
¡Venid a ver la sangre por las calles,
venid a ver
la sangre por las calles,
venid a ver la sangre
por las calles!

(P. Neruda, *Explico algunas cosas*)

En la primera estrofa del poema citado los versos poseen igual extensión que se refleja en la cantidad de sílabas (de once a catorce sílabas) y de ahí igual duración del tiempo en que se emiten los sintagmas. En la segunda estrofa el ritmo se conserva sólo en el primer verso (*venid a ver la sangre por las calles*), en lo sucesivo el autor altera conscientemente el ritmo. Las pausas que surgen encauzan la atención del lector al espectáculo terrible de *la sangre en las calles, en las calles*, transmitiendo simultáneamente la sensación de que el autor se está sofocando de cólera.

La función expresiva es la más habitual para el ritmo y la medida, aunque en algunos casos las cualidades rítmicas pueden poseer también **función ilustrativa**. En este sentido son interesantes las observaciones hechas por Carlos Reis sobre la *Canción del pirata* de Espronceda:

Veinte presas
Hemos hecho
A despecho
Del inglés,
Y han rendido
Sus pendones
Cien naciones
A mis pies.

Según Reis, la lectura del texto anterior puede sugerir, por un lado, la cadencia eufórica y triunfal de una marcha guerrera, por otro, el ritmo ilustra la misma manera de marchar. Este efecto se logra mediante el ritmo, o más exacto, alternando regularmente las sílabas acentuadas y no acentuadas (veinte presas/hemos hecho...). La impresión es reforzada también por la extensión pequeña de cada verso que consta de cuatro sílabas.

Además del verso rimado, se distinguen: el verso suelto, el verso blanco y el verso libre.

Verso suelto no rima con sus versos más cercanos, pero se alterna con el verso rimado de una composición.

Verso blanco es aquel que, aunque no presenta rima, mantiene un número de sílabas regular con respecto al resto de los versos de la composición de la que forma parte.

Verso libre es un verso sin ningún esquema métrico fijo, es decir, no aparece ninguno de los ritmos explicados. Este tipo de poemas se basa en otro tipo de ritmo (disposición de las palabras, estructura sintáctica, ...) que es único para cada poema.

Es la estructura básica de la poesía del siglo XX. Los versos libres pueden coincidir o no con el número silábico de los demás versos.

Tu máscara azul,
de infantil inocencia,
tiene un reverso verdeoscuro y áspero.
Enroscan tu lengua
la falsa acusación y la mentira;
se suicida en tu boca un corazón de niño.
No amanece
en tus ojos velados, fríos.

Son versos blancos de 4, 6, 7, 9, 11, 14 sílabas, formando una estrofa de versos libres.

No debe confundirse verso con **versículo**. Los versos libres mantienen ritmo, cadencia y pausas, de acuerdo con su medida silábica, mientras que los versículos son frases cortas, sueltas, que no cumplen con los esquemas rítmicos o métricos, siguen la línea del pensamiento, adaptando las pausas a la entonación y al descanso necesario. Se trata, pues, de un verso que no asume ninguna tradición rítmica ni métrica, por lo cual se utilizó en la estética literaria denominada surrealismo. En el terreno literario, el surrealismo supuso una gran revolución en el lenguaje y la aportación de nuevas técnicas de composición.

Los simbolistas franceses aplicaron la palabra “versolibrismo” a las obras escritas en versículos, palabra que posteriormente fue consagrada en Estados Unidos. A partir de este hecho, el versolibrismo adquirió gran número de seguidores, en España lo aplicaron muchos poetas del siglo XX. Para no caer en el prosaísmo, los poetas emplean, por ejemplo, simetrías y paralelismos de conceptos, tonalidades líricas o la repetición de palabras o estructuras sintácticas. Para adornar este estilo se ha dado gran importancia a las imágenes, utilizando los recursos del lenguaje, creando el “verso libre de imágenes”, cuya entonación sigue el ritmo marcado por pausas que separan las imágenes que forman el versículo.

Algunos poetas, especialmente los vanguardistas de la Generación del 27, así como los de generaciones siguientes hasta la actualidad han optado por el versículo para dar rienda suelta a su creatividad y liberarse de las limitaciones de la métrica clásica. Aunque fueron los vanguardistas quienes consolidaron su uso, el versículo apareció aun antes en la poesía de Rosalía de Castro, José Martí, Amado Nervo, Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez.

4. La descripción y **clasificación de los versos** se hace de acuerdo al número de sílabas métricas que lo componen, como primer criterio, y a la distribución acentual, como segundo criterio.

Atendiendo al primer criterio, los versos de la poesía española, se clasifican de la siguiente manera.

Versos de arte menor: son compuestos por ocho sílabas métricas o menos. Pueden ser:

Bisílabos: 2 sílabas. Son poco frecuentes en la literatura española, aunque fueron más utilizados en la época del Romanticismo, en combinación con otros tipos de versos.

Trisílabos: 3 sílabas. Al igual que el anterior, es poco frecuente. Se ha utilizado principalmente desde el siglo XVIII hasta la actualidad, combinado con otros tipos versos.

Tetrasílabos: 4 sílabas. Se ha utilizado desde la Edad Media, solo o combinado con otros versos, principalmente con versos de ocho sílabas en estrofas de pie quebrado.

Pentasílabos: 5 sílabas. También han sido utilizado desde la Edad Media, combinado con otros tipos de versos, y a partir del siglo XV de forma independiente.

Hexasílabos: 6 sílabas. Se utiliza desde la Edad Media en composiciones populares.

Heptasílabos: 7 sílabas. En la época del Renacimiento se utilizó frecuentemente combinado con versos de once sílabas. En el siglo XVIII también fue muy empleado.

Octosílabo: 8 sílabas. Es el verso más abundante en la poesía española. Se ha utilizado desde el siglo XI a la actualidad ininterrumpidamente.

Versos de arte mayor son versos de nueve sílabas métricas o más. Pueden ser:

Eneasílabos: 9 sílabas. Aparece en estribillos de poemas y canciones populares de los siglos XV al XVII, aunque su empleo aumento en los siglos posteriores.

Decasílabos: 10 sílabas. Es de uso poco frecuente, y se utiliza en combinación con otros tipos de versos.

Endecasílabos: 11 sílabas. Antes del siglo XVI se utilizaba esporádicamente en España. Pero a partir de entonces adquiere gran importancia, al adaptarse a la poesía española el endecasílabo italiano, convirtiéndose en uno de los más utilizados en toda la poesía castellana.

Dodecasílabos: 12 sílabas. También se llamó verso de arte mayor, y fue muy utilizado en los siglos XIV y XV. Normalmente es un verso compuesto de dos hemistíqueos de seis más seis sílabas, o de siete más cinco sílabas, separados por una censura.

Tridecasílabo: 13 sílabas. Poco frecuente.

Alejandrino: 14 sílabas. Es el verso por excelencia del Mester de Clerecía (siglos XIII y XIV). Después, ha sido escasa su aparición hasta el siglo XIX, en los que fue utilizado por los poetas románticos.

Pentadecasílabos: 15 sílabas.

Hexadecasílabos u octonarios: 16 sílabas.

Heptadecasílabos: 17 sílabas.

Octodocasílabos: 18 sílabas.

Eneadecasílabos: 19 sílabas.

Según el número de los versos las estrofas reciben distintas denominaciones:

Siguiendo el criterio de la **posición de la última sílaba** hay tres variedades principales del verso:

Verso oxitono, cuando la última sílaba acentuada es la última del verso: (acento agudo). ... *amór*.

Verso paroxitono, cuando la última sílaba acentuada es la penúltima del verso: (acento llano o grave) ... *amán*te.

Verso proparoxitono, cuando la última sílaba acentuada es la antepenúltima del verso: (acento esdrújulo) ... *amadísima*.

5. En la versificación española existen más de ochenta **variedades estróficas**.

Las estrofas pueden diferenciarse tanto por el número de versos que las conforman, como por la característica (asonante y consonante) y disposición de la rima (abrazada, encadenada...). En la estrofa la rima va señalada con letra mayúscula si es verso de arte mayor, y con letra minúscula si es verso de arte menor).

Pareado: de dos versos, medida y clase de rima indiferentes, esquema métrico: (AA).

Aunque la mona se vista de seda,
mona se queda. (Iriarte)

Pareados se han utilizado a lo largo de toda la historia de la literatura española; especialmente en refranes y sentencias.

Aleluya es un pareado de arte menor, comúnmente de versos octosílabos.

Terceto: de tres versos endecasílabos (o, en general, de arte mayor), con rima consonante, ABA, si bien puede presentar otros esquemas. Se suele presentar en series en la que este segundo verso suele rimar con el primero y tercero del terceto siguiente, y así sucesivamente (ABA-BCB-CDC-DCDC), añadiéndose un verso final para cerrar este tipo de encadenamiento. Su procedencia es de Italia, y apareció en la poesía española en el Renacimiento.

Yo quiero ser llorando el hortelano
de la tierra que ocupas y estercolas,
compañero del alma, tan temprano.
Alimentando lluvias, caracolas
y órganos mi dolor sin instrumento,
a las desalentadas amapolas
daré tu corazón por alimento.
Tanto dolor se agrupa en mi costado,
que por doler me duele hasta el aliento.
(Miguel Hernández)

Tercetillo o tercerilla: de tres versos de arte menor, rima consonante y que puede presentar distintos esquemas.

Si la rima es asonante se llama soledad o **soleá**. Es una combinación métrica propia de la lírica popular andaluza, compuesta por tres versos de arte menor octosílabos consonancia en el primer y el tercer verso y sin rima de ninguna especie el segundo (8a, 8-, 8a). Se la conoce también con el nombre de “terceto gallego” o “terceto celta”. Suele versar sobre el tema de la soledad y el desengaño. El plural de soleá es *soleares*.

La soleá ha traspasado los límites de la literatura popular andaluza, incorporándose a la obra de autores como Manuel Machado, quien usó *soleares* y *solearías* en su libro *Cante hondo* (1912).

Tengo un querer y una pena.
La pena quiere que viva;
el querer quiere que muera.

La soleá es considerada como uno de los “cantes grandes” del género flamenco.

Muerto se quedó en la calle
con un puñal en el pecho.

No lo conocía nadie.

(Federico García Lorca)

Cuarteto: de cuatro versos endecasílabos, con rima consonante. Su esquema es ABBA. Llegó a España a mediados del siglo XVI.

Una, dos, tres estrellas, veinte, ciento,
mil, un millón, millares de millares,
¡válgame Dios, que tienen mis pesares
su retrato en el alto firmamento!

(Diego de Silva y Mendoza, conde de Salinas)

Redondilla: cuatro versos generalmente octosílabos, rima consonante, abba.

Un galán enamorado
de mal de amores a muerto,
y el efecto ha descubierto
que era dolor de costado.

(Alonso de Ledesma)

Serventesio: cuatro versos endecasílabos (o, en general, de arte mayor), rima consonante, ABAB. Es una variante del cuarteto, de la misma época que él.

Con varios ademanes horrorosos
los montes de parir dieron señales:
consintieron los hombres temerosos
ver nacer los abortos más fatales.

(Félix María Samaniego)

Cuarteta: cuatro versos generalmente octosílabos, rima consonante, abab.

Y todo un coro infantil
va cantando la lección:
mil veces ciento, mil;
mil veces mil, un millón.

(Antonio Machado)

Copla: cuatro versos de arte menor (normalmente octosílabos), con rima asonante en los versos pares y quedan sueltos los versos impares. Este subgénero lírico encontró sus orígenes en España y ha sido muy desarrollado en los países de América. El siguiente es un fragmento de *Miña casiña, meu lar* (Mi casilla, mi lumbre) de Rosalía de Castro:

Deixo amigos por estaños,
deixo a veiga polo mar,
deixo, en fin, canto ben quero...
¡Quén pudiera no o deixar...!

Dejo amigos por extraños,
dejo la vera por el mar;
dejo, en fin, cuanto más quiero...
¡Quien pudiera no dejar!

Seguidilla: estrofa de cuatro versos, dos versos heptasílabos (primero y tercero) y dos pentasílabos (segundo y cuarto), que riman alternos.

Las mujeres y las flores
son parecidas,
mucha gala a los ojos

y al tacto espina.
(José de Espronceda)

Cuaderna vía: cuatro versos alejandrinos, rima consonante (AAAA), utilizado principalmente por los poetas cultos del Mester de Clerecía en los siglos XIII y XIV. También se puede llamar Tetrástrofo Monorrimo.

Era un simple clérigo, pobre de clerecía,
dicié cutiano missa de la sancta María;
non sabié decir otra, diciéla cada día,
más la sabié por uso qe por sabiduría.
(Gonzalo de Berceo)

Quinteto: cinco versos de arte mayor consonantes, rima consonante, esquema métrico variable, con las siguientes limitaciones. No puede quedar ningún verso suelto. No pueden rimar más de dos versos seguidos. Los dos últimos versos no pueden formar un pareado.

Marchando con su madre, Inés resbala,
cae al suelo, se hiere, y disputando
se hablan así después las dos llorando:
- ¡Si no fueras tan mala! - No soy mala.
- ¿Qué hacías al caer?. - Iba rezando.
(Ramón de Campoamor)

Quintilla: es un quinteto de arte menor, rima consonante, esquema métrico variable.

Pasó un día y otro día,
un mes y otro mes pasó,
y un año pasado había;
mas de Flandes no volvía
Diego, que a Flandes partió.
(José Zorilla)

Lira: cinco versos: 1º, 3º y 4º heptasílabos, 2º y 5º endecasílabos, rimando 1º con 3º y 2º con 4º y 5º (7a-11B-7a-7b-11B). Es de origen italiano; Garcilaso introdujo este tipo de estrofa en España en su Oda a la flor de Gnido, que compuso cuando se hallaba en Nápoles entre 1532 y 1536. Esta forma estófica tomó el nombre del término “lira” que aparece en el primer verso del poema. La lira fue muy utilizada en el Renacimiento.

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en su momento
aplacase la ira
del animoso viento
y la furia del mar y el movimiento.
(Garcilaso de la Vega)

Copla de pie quebrado o copla manriqueña: seis versos octosílabos y tetrasílabos (4), rima consonante, 8a 8b 4c 8a 8b 4c. Se le llama pie quebrado al verso de cuatro sílabas. Este tipo de estrofa fue muy utilizada por Jorge Manrique (siglo XV), por lo que también es conocida como copla manriqueña. Ha sido utilizada en todas las épocas de la literatura española, sufriendo algunas variaciones en la

distribución de las rimas y en la situación del pie quebrado. También puede recibir el nombre de **sextilla**.

¿Qué se hizieron las damas,
sus tocados, sus vestidos,
sus olores?

¿Qué se hizieron las llamas
de los fuegos encendidos
de amadores?

(Jorge Manrique)

Sexteto-lira: también puede llamarse sexteto alirado, o lira de seis versos. Su disposición es 7a-11B-7a-11B-7c-11C.

Suena tu blanda lira,
Aristo, de las Ninfas tan amada,
cuando Filis suspira,
y en la grata armonía embelesada
la tropa de pastores
escucha los suavísimos amores.

(José Marchena)

Octava real: ocho versos endecasílabos, con rima alterna los seis primeros, y los dos últimos formando un pareado (ABABABCC). Su origen es italiano, y llegó a nuestra literatura en el siglo XVI. También puede llamarse octava rima.

¡Pobre Teresa! Cuando ya tus ojos
áridos ni una lágrima brotaban,
cuando ya su color tus labios rojos
en cárdenos matices cambiaban,
cuando de tu dolor tristes despojos
la vida y su ilusión te abandonaban
y consumía lenta calentura
tu corazón al par de tu amargura.

(José de Espronceda)

Octava italiana: ocho versos de arte mayor de rima consonante, rimando el 2º con el 3º, el 6º con el 7º, el 4º con el 8º (debiendo ser esta rima aguda), y quedan sueltos el 1º y 5º. Llegó a la poesía española en el siglo XVIII, procedente de Italia, y a lo largo de la historia ha sufrido variaciones tanto en el número de sílabas como en la distribución rítmica.

¡Silencio! ¡En el misterio de las tumbas
la eternidad esconde su destino!
Húndete, pensamiento, en el mezquino
lugar de corrupción.

Tus atrevidas alas impotentes
al alzarse aumentaron tu caída;
confúndete, ya está desvanecida
tu orgullosa ilusión.

(Ángel María Dacarrete)

Octavilla italiana: ocho versos de arte menor, con la misma disposición que la octava italiana.

Con diez cañones por banda,
viento en popa, a toda vela,
no corta el mar, sino vuela
un velero bergantín;
bajel pirata, que llaman,
por su bravura “El Temido”,
en todo el mar conocido
del uno al otro confín.
(José de Espronceda)

Copla de arte mayor: ocho versos dodecasílabos, con rima consonante dispuesta de la siguiente manera: ABBAACCA. Fue muy utilizada por el poeta Juan de Mena (siglo XV).

Al muy prepotente don Juan el segundo,
aquél con quien Júpiter tuvo tal zelo
que tanta de parte le fizo del mundo
quanta a sí mesmo se fizo del çielo;
al grand rey d'España, al Çesar novelo,
al que con Fortuna es bien fortunado,
aquél en quien caben virtud e reinado;
a él, la rodilla fincada por suelo ...
(Juan de Mena)

Décima o Espinela: su estructura fue fijada por el poeta Vicente Espinel (S. XVI-XVII). Consta de diez versos octosílabos consonantes, con el esquema ABBAACDDC.

¿Dónde está ya el mediodía
luminoso en que Gabriel
desde el marco del dintel
te saludó: -Ave María?
Virgen ya de la agonía,
tu hijo es el que cruza ahí.
Déjame hacer junto a ti
ese agosto itinerario.
Para ir al monte del Calvario
cítame en Getsemaní.
(Gerardo Diego)

Durante los siglos XVII y XVIII la décima se usó con frecuencia para el epigrama y la glosa de otros poemas; Félix Lope de Vega, en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), escribió que “las décimas son buenas para quejas” en las obras teatrales, pero las empleó indistintamente para cualquier tema. Desde entonces no ha decaído su uso en la poesía española e hispanoamericana como forma tan cerrada como el soneto y apropiada para el poema redondo y el epigrama, y ha sido la estrofa predilecta de algunos poetas de la Generación del 27 como Jorge Guillén o Gerardo Diego. La décima es una de las formas estróficas de mayor arraigo y amplia

distribución en toda Latinoamérica, siendo especialmente significativa en la poesía popular y rural. Ejemplo de esto es la actual pervivencia de prácticas como las payas, donde suele usarse que dos o más cantores se enfrenten en un duelo de décimas improvisadas en el momento, con acompañamiento musical, generalmente la guitarra.

Un ejemplo impresionante de la décima es el siguiente fragmento de *La vida es sueño* de Pedro Calderón de la Barca:

Cuentan de un sabio que un día
tan pobre y mísero estaba
que sólo se sustentaba
de unas yerbas que cogía.
“¿Habrás otro -entre sí decías-
más pobre y triste que yo?”
Y cuando el rostro volvió
halló la respuesta, viendo
que iba otro sabio cogiendo
las hojas que él arrojó.

Copla real o falsa décima: 10 versos octosílabos de arte menor, rima consonante, esquema abaabcdccd.

¡Oh altísima cordura
a do todo el bien consiste,
yo llena de hermosura
de tu divina apostura
razón digna me heziste;
yo soy diuina en el cielo
porque de ti soy mandada;
yo soy de tan alto vuelo;
yo soy la que en este suelo
jamás me conturba nada!

(Juan de Timoneda, *Paso de la razón y la fama*)

6. En el poema español existen tanto formas estróficas como no estróficas. **Las formas estróficas** son el soneto, la canción, el madrigal, el villancico, la letrilla, la sextina y otras.

El soneto y la canción, procedentes de Italia, se llaman los géneros petrarquistas. **El soneto** es estrofa de catorce versos endecasílabos consonantes, compuesto por dos cuartetos con la misma rima (ABBA ABBA), y seis versos que suelen formar dos tercetos (CDC DCD), aunque puede adoptar otras combinaciones. Normalmente la estructura del fondo suele ser una introducción, el desarrollo y un cierre. El soneto llegó a la poesía española en el siglo XV y a partir de ese momento se ha utilizado; llegando a adoptar otras combinaciones y variaciones como el sonetillo (de arte menor), soneto con estrambote (añadiéndole algunos versos a los catorce señalados), etc.

El soneto es cultivado por los principales poetas, como Lope de Vega, Góngora, Quevedo, Calderón de la Barca, Sor Juana y Cervantes. Los temas del soneto son muy variados, desde el amoroso al satírico, pasando por los morales y metafísicos (en los que destacó Francisco de Quevedo). Los autores barrocos juegan

con la forma del soneto, pero no lo alteran en su estructura esencial, que continúa siendo la consagrada por Garcilaso y Boscán. Un ejemplo conocido es el siguiente soneto satírico de Lope de Vega, que trata precisamente sobre la construcción de un soneto:

Un soneto me manda hacer Violante,
en mi vida me he visto en tal aprieto;
catorce versos dicen que es soneto:
burla burlando van los tres delante.
Yo pensé que no hallara consonante
y estoy a la mitad de otro cuarteto;
mas si me veo en el primer terceto
no hay cosa en los cuartetos que me espante.
Por el primer terceto voy entrando
y aún parece que entré con pie derecho,
pues fin con este verso le voy dando.
Ya estoy en el segundo, y aún sospecho
que voy los trece versos acabando:
contad si son catorce, y está hecho.

La canción es el poema con una estructura compleja, que varía según el poeta y la época. Básicamente se trata de una combinación de versos heptasílabos y endecasílabos en estrofas, llamadas estancias; donde la distribución de la rima es a gusto del poeta, pero una vez fijada en la primera estrofa, ha de respetarla en todas las estancias siguientes. Su origen es italiano y llegó a la poesía española en el Renacimiento.

Esto, Fabio, ¡ay dolor!, que ves ahora
campos de soledad, mustio collado,
fueron un tiempo Itálica famosa.
Aquí de Cipión la vencedora
colonia fue. Por tierra derribado
yace el temido honor de la espantosa
muralla, y lastimosa
reliquia es solamente.
De su invencible gente
sólo quedan memorias funerales,
donde erraron ya sombras de alto ejemplo.
Este llano fue plaza; allí fue templo;
de todo apenas quedan señales.
Del gimnasio y las termas regaladas
leves vuelan cenizas desdichadas;
las torres que desprecio al aire fueron
a su gran pesadumbre se rindieron.
(Rodrigo Caro)

El madrigal es una canción más breve con carácter amoroso:

Cubrir los bellos ojos
con la mano que ya me tiene muerto,

cautela fue por cierto,
que así doblar pensastes mis enojos.
Pero de tal cautela
harto mayor ha sido el bien que el daño,
que el resplandor extraño
del sol se puede ver mientras se cela.
Así que aunque pensastes
cubrir vuestra beldad, única, inmensa,
yo os perdono la ofensa,
pues, cubiertos, mejor verlos dejastes.
(Gutierre de Cetina)

Se diferencian además **poemas con estribillos**. Se trata de aquel poema donde uno o varios versos se repiten periódicamente, que llamamos estribillo. Existen diferentes tipos de estos poemas, pero los elementos comunes en todos ellos son: un estribillo inicial de dos a cuatro versos, que se van repitiendo total o parcialmente, una mudanza, copla o pie de cuatro versos o más, donde el último verso se llama verso de vuelta, y ha de rimar con el estribillo o con el verso de éste que se repita. Estos tipos de poemas se han utilizado desde la Edad Media hasta nuestros días. Los principales poemas de esta clase son:

El zéjel, de origen hispano árabe, es una combinación para cantar que apareció en la España musulmana. Consta de tres a dos versos (estribillo inicial), cantado por el coro; tres versos monorrimos de arte menor (mudanza) y un cuarto verso (vuelta) que rima con el estribillo. Estos versos eran cantados por el solista.

Que no cogeré yo verbena
la mañana de San Juan,
pues mis amores se van.
Que no cogeré yo claveles,
madreselvas ni mirabeles,
sino penas tan crueles
cual jamás se cogerán,
pues mis amores se van.

(Anónimo)

El villancico es una composición similar al zéjel, incluso en algunas ocasiones confundido, que han quedado a lo largo de las épocas como denominación de un canto de carácter religioso y navideño. Consta de un estribillo inicial, mudanza y verso de vuelta. Son todos versos de octosílabos o heptasílabos, encadenados de la siguiente manera: un estribillo de tres o cuatro versos, un pie que consta de mudanza (una redondilla) y dos o tres versos de enlace que riman con el estribillo. Su estructura suele ser: a-b-b (estribillo) // c-d-d-c (mudanza) // c-b-b (enlace, vuelta con dos últimos versos del estribillo).

El perdido que es perdido,
por buscar a quien se pierde,
que se pierda, ¿qué se pierde?
Que se pierda, que os perdáis,
niño, cuando vos queréis,

pues por ganarme os perdéis
y tan cierto me ganáis.
Si el tiempo tan bien gastáis
en buscar a quien se pierde,
que se pierda, ¿qué se pierde?
¿Qué se pierde (bien mirado)
si ha recoger ha venido
al más ganado perdido,
al más perdido ganado?
Quien tan bien anda ocupado
en buscar a quien se pierde,
que se pierda, ¿qué se pierde?
(Alonso de Ledesma)

La letrilla es una composición poética breve, dividida en estrofas simétricas al final de las cuales se repite un mismo pensamiento en uno o más versos denominados canciones. Es la denominación que aparece en el Siglo de Oro para todos los poemas con estribillo. Tenía como principal característica su tono burlesco o satírico, aunque también hay letrillas de tema religioso y lírico. Son todos versos de arte menor aconsonantados, con estructura similar al villancico donde el estribillo suele ser más breve (dos versos), y el pie más largo (llegando incluso a diez versos). Sus estrofas pueden ser redondillas o quintillas dobles. La rima puede ser consonante o asonante, utilizando el verso de arte menor, octosílabo o hexasílabo.

Góngora escribió algunas letrillas de tipo lírico, basadas en la lírica popular. Sin embargo, lo habitual es que las letrillas se inspirasen en algún refrán y tuviesen carácter burlesco. Las letrillas satíricas más conocidas son las de Quevedo, que rápidamente eran asimiladas por el pueblo gracias a su tono popular:

Poderoso caballero
es don Dinero.
Madre, yo al oro me humillo;
él es mi amante y mi amado,
pues, de puro enamorado,
de contino anda amarillo;
que pues, doblón o sencillo,
hace todo cuanto quiero,
poderoso caballero
es don Dinero.
(Francisco de Quevedo)

En **la glosa** el tema suele ser expuesto en la primera estrofa (llamada texto) y desarrollado en las siguientes (llamadas glosa), repitiendo en éstas los versos de la primera. Son versos octosílabos aconsonantados, con la siguiente estructura, normalmente: a-b-b-a // c-d-c-d-c-a-e-a-e-a // f-g-f-g-f-b-h-b-h-b //... ó a-b-a-b // c-d-d-c-a-a-e-e-a // f-g-g-f-b-b-h-h-b // ...

¡Si mi fue tornase a es
sin esperar más será,
o viniese el tiempo ya

de lo que será después...!
Al fin, como todo pasa,
se pasó el bien que me dio
Fortuna, un tiempo no escasa,
y nunca me le volvió,
ni abundante ni por tasa.
Siglos ha ya que me ves,
Fortuna, puesto a tus pies;
vuélveme a ser venturoso;
que será mi ser dichoso
si mi fue tornase a es.
(Miguel de Cervantes)

Poemas no estroficados no presentan la estructura de los distintos tipos de estrofas antes explicados, sino que tienen su propia estructura, sus características, y en sí forman un poema. Los principales poemas de este tipo en castellano son el romance y la silva.

El romance es una combinación métrica originaria de España que consiste en una serie indefinida de versos octosílabos, en la cual los pares presentan rima asonante y los impares quedan sueltos. Junto al soneto, es el tipo de poema más empleado en la poesía española. Su utilización comenzó en el siglo XV, y su origen, parece ser, está en la partición que se hacía de los versos de arte mayor en los cantares de gesta medievales. Dependiendo del número de sílaba que componga sus versos toma otros nombres; así los de versos heptasílabos se llaman **romance endecha**, los de versos hexasílabos **romancillo**, y sin son versos de arte mayor, **romance heroico**.

Una humilde corona,
dulce Enrique Menéndez
de eternas siemprevivas
quisiera entretejerte,
que sobre tu sepulcro
dobladas balanceen
sus espigados tallos
al soplo del nordeste.
(Gerardo Diego)

La silva viene de la palabra “selva”, debido al desorden aparente en la estructura de esta estrofa. Está compuesta por una serie de versos, sin sometimiento a límite cuantitativo alguno. Los versos son heptasílabos o endecasílabos, con rima libre. La distribución de ambos tipos de versos y la rima se establecen a voluntad del poeta. En una silva es posible encontrar, además, versos sueltos, o sin rima.

La amplia libertad poética que esto supone convierte a esta composición en la más moderna de la métrica clásica española, por su implícita tendencia antiestrófica, y como tal constituye una forma de transición hacia el verso libre moderno. Empezó a cultivarse a comienzos del siglo XVII con la obra de Francisco de Rioja y las *Soledades* de Luis de Góngora, y desde entonces se estableció firmemente en la métrica española.

Pura, encendida rosa
 émula de la llama
 que sale con el día,
 ¿cómo naces tan llena de alegría?,
 si sabes que la edad que te da el cielo
 es apenas un breve y veloz vuelo?.
 Y no valdrán las puntas de tu rama
 ni tu púrpura hermosa
 a detener un punto
 la ejecución del hado presurosa.
 (Francisco de Rioja)

Muchos estilistas establecen conexiones entre el metro y el contenido del texto poético. A. Pérez-Rioja opina: “El metro puede tener un gran valor expresivo. Así, por ejemplo, mientras el verso corto refleja rapidez o agilidad, el metro largo significa andadura reposada o solemne”. Esta idea parece hartamente discutible: no sería difícil encontrar muchos ejemplos que puedan contradecirla. En muchos casos, la estrecha ligazón se establece entre las formas estróficas y el contenido. Así, letrillas son formas poéticas de carácter satírico; romances poseen un espíritu lírico-épico. En la literatura del Siglo de Oro fue reglamentado el uso de determinadas formas estróficas. Lope de Vega recomienda a los poetas:

Acomode los versos con prudencia
 A los sujetos de que va tratando.
 Las décimas son buenas para quejas;
 El soneto está bien en los que aguardan;
 Las relaciones piden los romances,
 Aunque en octavas lucen por extremo.
 Son los tercetos para cosas graves,
 Y par las de amor las redondillas.

Tareas prácticas

1. Descubra las variedades de la rima en los siguientes ejemplos:

(a) Y el grito de su pito repite el pavo real. (Rubén Darío)

(b) En un sueño más sueño aún, volviste
 de nuevo a mí como la mensajera
 del último blancor que el alma espera ...

Me desperté dos veces, triste y triste. (Jiménez)

(c) Mas ella jamás ha retornado

¡como retornan siempre! mayo gentil y abril. (Manuel Machado, *La primavera*)

(d) ... cambiemos nuestras cruces;
 de bruces sobre el suelo de mi pena
 llena el alma de duelo. (Miguel de Unamuno)

(e) Era una noche del mes
 de mayo, azul y serena.

Sobre el agudo ciprés
 brillaba la luna llena. (A. Machado)

- (f) Tus bellos ojos y tu dulce boca
de luz divina y de oloroso aliento
envidia el claro sol y adora el viento
por lo que el uno ve y el otro toca. (Pedro Espinosa)
- (g) Volverán las oscuras golondrinas
en tu balcón sus nidos a colgar,
y otra vez con el ala a sus cristales
jugando llamarán.
Pero aquéllas que el vuelo refrenaban
tu hermosura y mi dicha a contemplar,
aquéllas que aprendieron nuestros nombres...
ésas... ¡no volverán! (Gustavo Adolfo Bécquer)
- (h) —Compañero, compañero,
casóse mi linda amiga;
casóse con un villano,
que es lo que más me dolía.
Irme quiero a tornar moro
allende la morería;
cristiano que allá pasare
yo le quitaré la vida. (*Romance*)
- (i) Oye mi ruego Tú, Dios que no existes,
y en tu nada recoge estas mis quejas,
tú que a los pobres hombres nunca dejas
sin consuelo de engaño. No resistes. (Miguel de Unamuno, *Oración del ateo*)
- (j) Llegué a la pobre cabaña
en días de primavera.
La niña triste cantaba,
la abuela hilaba en la rueca. (Rubén Darío, *Rimas*)
- (k) Estaba en medio un laurel anciano,
los ramos bien espesos, el tronco muy sano,
cubría la tierra un vergel muy lozano:
siempre estaba verde invierno y verano. (*Libro de Alexandre*)
- (l) Hoy se casa el monarca con su marca,
no quede pollo a vida, ni comida. (López de Ubeda)
- (ll) Eres luz en el cielo,
eres paz y consuelo.
- (n) Es un hombre magnífico,
de un valor específico.
- (m) Te ofrezco cuanto soy, Virgen María,
ha brotado la fe en tu cercanía.
Quiero darte mi amor, Señora mía,
limpio Sagrario de la Eucaristía.
- (n) Por tu inmensa bondad,
en mi tierra baldía
sembraste caridad

cuando en nada creía.
(ñ) Percibo el eco, eco
de tu voz clara, clara
en la temprana, Ana,
flor del romero mero.

2. Comente las licencias métricas en los siguientes versos:

(a) De las dos hermanas, dose,
¡válama la gala de la minore! (Texto medieval)

(b) Ay misero de mí
ay infelice. (Calderón de la Barca)

(c) En Santa Gadea de Burgos
do juran los hijosdalgo,
allí toma juramento
el Cid al rey castellano,
sobre un cerrojo de hierro
y una ballesta de palo. (Anónimo)

(d) A cazar va don Rodrigo
y aun don Rodrigo de Lara;
con la gran siesta que hace
arrimándose a una haya
maldeciendo a Mudarrillo,
hijo de la renegada,
que si a las manos le hubiese,
que le sacaría el alma. (*Romance de Don Rodrigo de Lara*)

(e) Los Alvargonzález velan
un fuego casi extinguido. (Antonio Machado, *La tierra de Alvargonzález*)

(f) Despiértenme las aves
Con su cantar süave no aprendido. (Fray Luis de León)

(g) A Dafne ya los brazos le crecían
Y en luengos ramos vueltos se mostraban;
En verdes hojas vi que se tornaban
Los cabellos que al oro oscurecían. (Garcilaso de la Vega, *Soneto XIII*)

(h) El aire el huerto orea,
y ofrece mil olores al sentido,
los árboles menea,
con un manso rüido,
que del oro y del cetro pone olvido. (Fray Luis de León)

(i) Vino, sentimiento, guitarra y poesía
hacen los cantares de la patria mía. (Manuel Machado, *Cantares*)

(j) Venga norabuena (por *enhorabuena*)
la Paloma bella,
norabuena venga.
Norabuena vengáis al mundo,
Niño de perlas,
que sin vuestra vista

no hay hora buena. (Lope de Vega)

3. En verso tenemos a menudo una cohesión muy clara. Lo vemos en este soneto *Expresión y reunión* por Blas de Otero:

Esta palabra dice compañera;
esta palabra dice vida hermosa;
esta palabra dice cuna y fosa;
esta palabra dice vida entera.
Esta palabra dice miel y cera;
esta palabra dice laboriosa;
esta palabra dice labio rosa;
esta palabra dice enredadera.
Esta palabra dice todo y nada
esta palabra está muy enamorada
de ti, como una luna que se abra.
Esta palabra dice compañera;
esta palabra dice miel y cera;
esta verdad vertida en la palabra.

1) Analice la cohesión en el plano fónico. 2) ¿Qué mecanismos principales hay en el plano gramatical? 3) Señale los elementos de cohesión en el plano léxico-semántico.

4. Haga la distinción entre el verso rimado, el verso suelto, el verso blanco, el verso libre:

(a) Si el amor es sacrificio,
Y el sacrificio es amor,
Entonces el que no ha sufrido;
no conoce el amor.

(b) Amanece el abrazo en los alféizares
con fulgores de átomos heridos,
y un luminoso instante
de universos antiguos
recrea el paraíso en el presente.

(c) Eres la compañía con quien hablo
de pronto, a solas.
Te forman las palabras que salen del silencio
y del tanque de sueño en que me ahogo
libre hasta despertar.

(d) Cuando todo termine, en el final
que lleve hasta los límites la espera
de un próximo horizonte,
y tristeza, abandono, desamparo,
acompañen los últimos momentos.

(e) Afuera hay sol.
No es más que un sol
pero los hombres lo miran
y después cantan.

Yo no sé del sol.
Yo sé del mediodía del ángel
y el sermón caliente
del último viento.
Sé gritar hasta el alba
cuando la muerte se posa desnuda
en mi sombra.
Yo lloro debajo de mi nombre.
Yo agito pañuelos en la noche
y barcos sedientos de realidad
bailan conmigo.
Yo oculto clavos
para escarnecer mis sueños enfermos.
Afuera hay sol.
Yo me visto de cenizas. (Alejandra Pizarnik, *La jaula*)

5. Distinga entre las variedades de estrofas:

(a) ¿Qué más consuelo queréis
pues con la vida volvéis? (Calderón de la Barca)

(b) No será cual los álamos cantores
que guardan el camino y la ribera
habitado de pardos ruiseñores. (Antonio Machado, *A un olmo seco*)

(c) Dolores, costurera de mi casa,
añosa de mi casa, vieja amiga;
era tu corazón crujiente miga
de pan; eran tus ojos lenta brasa. (Leopoldo Panero, *Dolores*)

(d) Caído se le ha un clavel
hoy a la aurora del seno:
¡qué glorioso que está el heno
porque ha caído sobre él! (Góngora y Argote, *Al nacimiento de Cristo, nuestro Señor*)

(e) Había en una tierra un hombre labrador
que usaba más la reja que no otra labor,
más amaba a la tierra que a su creador,
y era de todas formas hombre revolvedor. (Gonzalo de Berceo, *Milagros de Nuestra Señora*)

(f) Era un suspiro lánguido y sonoro
la voz del mar aquella tarde...; el día,
no queriendo morir, con garra de oro
de los acantilados se prendía. (Manuel Machado)

(g) Volver a los diecisiete
después de vivir un siglo
es como descifrar signos
sin ser sabio competente.
Volver a ser de repente
tan frágil como un segundo.

Volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios.
Eso es lo que siento yo
en este instante fecundo (Violeta Parra, *Volver a los diecisiete*)

(h) Hundía el sol su disco refulgente
tras la llanura azul del mar tranquilo
dando sitio en la noche, qué imprudente
presta con sus tinieblas igualmente
al crimen manto y al dolor asilo.

(i) Lavareme en el Tajo
muerta de risa,
que el arena en los dedos
me hace cosquillas. (Lope de Vega)

(j) Mi inquieto corazón te reconoce,
resuena tu Pasión en mi horizonte.

(k) Si agitas tus blancas alas
mi cuerpo y mi alma se elevan
como libre alcahazada.

(l) Guarneciendo de una ría
la entrada incierta y angosta,
sobre un peñón de la costa
que bate el mar noche y día,
se alza, gigante y sombría,
ancha torre secular
que un rey mandó edificar
a manera de atalaya
para defender la playa
contra las iras del mar.

(ll) Buscando mis amores
iré por esos montes y riberas,
ni cogeré las flores,
ni temeré las fieras
y pasaré los fuertes y fronteras.

(m) Madrid, castillo famoso,
que al rey moro alivia el miedo,
arde en fiesta en su coso
por ser el natal dichoso
de Alimenón de Toledo.

(n) Recuerde al alma dormida
avive el seso y despierte
contemplando
cómo se pasa la vida
cómo se viene la muerte,
tan callando;
cuán presto se va el plazer,

cómo, después de acordado,
da dolor;
cómo, a nuestro parecer,
cualquiere tiempo pasado
fue mejor. (Jorge Manrique)

6. Clasifique las formas de los siguientes poemas:

(a) ¡Quién hubiera tal ventura
sobre las aguas del mar
como hubo el infante Arnaldos
la mañana de San Juan!
Andando a buscar la caza
para su falcón cebar,
vio venir una galera
que a tierra quiere llegar;
las velas traía de seda
la jarcia de oro torzal,
áncoras tiene de plata
tablas de fino coral... (Anónimo)

(b) La soledad siguiendo,
rendido mi fortuna,
me voy por los caminos que se ofrecen,
por ellos esparciendo
mis quejas de una en una
al viento, que las lleva do parecen
puesto que ellas merecen
ser de vos escuchadas,
pues son tan bien vertidas
he lástima que todas van perdidas
por donde suelen ir las remediadas;
A mí se han de tornar,
adonde para siempre habrán de estar. (Garcilaso de la Vega, *La soledad siguiendo*)

(c) La princesa está triste... ¿Qué tendrá la princesa?
Los suspiros se escapan de su boca de fresa,
que ha perdido la risa, que ha perdido el color.
La princesa está pálida en su silla de oro,
está mudo el teclado de su clave sonoro,
y en su vaso, olvidada, se desmaya una flor. (Rubén Darío)

(d) Nuestras vidas son los ríos
que van a dar en la mar,
qu'es el morir;
allí van los señoríos
derechos a se acabar
e consumir;
allí los ríos caudales,
allí los otros medianos

e más chicos,
allegados, son iguales
los que viven por sus manos
e los ricos. (Don Jorge Manrique)
(e) Amor, no te llame amor
el que no te corresponde
pues que no hay materia adonde
imprima forma el favor.
naturaleza, en rigor,
conservó tantas edades
correspondiendo amistades
que no hay animal perfecto
si no asiste a su concepto
la unión de dos voluntades. (Lope de Vega, *El Caballero de Olmedo*)
(f) Amigo, no sueltes mi mano que espera
tenerte conmigo por siempre en la vida,
¡Qué triste ventura! ¡Y cuán dolorida
la herida que tengo tan grande y tan fiera!
Tu vida, mi amigo, se fue, ni una estera
siquiera dejaste, la hiel prematura
piedad no te tuvo, a la sepultura
llevó cuerpo y alma la muerte certera.
(g) Mi corazón enfermo de tu ausencia,
expira de dolor porque te has ido.
¿En dónde está tu rostro bendecido?
¿Qué sitios ilumina tu presencia?
Ya mis males no alivia tu clemencia,
ya no dices ternuras a mi oído,
y expira de dolor, porque te has ido,
mi corazón enfermo de tu ausencia.
Es inútil que finja indiferencia,
en balde busco el ala del olvido.
para calmar un poco mi dolencia;
mi corazón enfermo de tu ausencia.
expira de dolor porque te has ido. (Efrén Rebolledo)
(h) En tu divina escuela,
loca y desnuda y sin extraño adorno,
la verdad se revela,
paz derramando en torno;
al oscuro color de tu regazo,
contenta y recogida,
como el ave en su nido,
libre de ajeno lazo,
desnuda alienta la callada vida,
acurrucada en recatado olvido,

lejos del mundo de la luz y el ruido;
lejos de su tumulto,
que poco a poco el alma nos agota,
en el rincón oculto,
en que la fuente de la calma brota. (Miguel de Unamuno, *Al sueño*)

(i) Quiero estar a tu lado
devotamente,
ser tu siervo, tu esclavo,
ahora y por siempre,
seguir tus huellas
de eterno peregrino,
tu recta senda.

7. Discuta los distintos temas y esquemas del soneto:

(a) Paz no encuentro ni puedo hacer la guerra,
y ardo y soy hielo; y temo y todo aplazo;
y vuelo sobre el cielo y yazgo en tierra;
y nada aprieto y todo el mundo abrazo.
Quien me tiene en prisión, ni abre ni cierra,
ni me retiene ni me suelta el lazo;
y no me mata Amor ni me deshierra,
ni me quiere ni quita mi embarazo.
Veo sin ojos y sin lengua grito;
y pido ayuda y parecer anhelo;
a otros amo y por mí me siento odiado.
Llorando grito y el dolor transito;
muerte y vida me dan igual desvelo;
por vos estoy, Señora, en este estado. (Petrarca, *Soneto a Laura*)

(b) ...Porque es mujer la Primavera... Y tiene
cálidos ojos, labios rojos, dulces turgencias
y aliento perfumado. Y porque viene
llena de amor, de vida, de alegres inconsciencias...
Porque nos da las flores -cándidos azahares-,
que luego son naranjas luminosas...
Porque es toda ilusión; porque es toda cantares,
belleza, sueños, rosas generosas...
La llamaste, -maestro- ¡Juventud!... Era fácil
el tropo mas no tanto afortunado,
aunque en boca de todos resuene veces mil.
Como la Primavera es tierna y grácil
la Juventud... Mas ella jamás ha retornado
como retornan, ¡siempre!, mayo gentil y abril. (Manuel Machado, *Porque es
mujer la Primavera*)

(c) Qué hermosa eres, libertad. No hay nada
que te contraste. ¿Qué? Dadme tormento.
Más brilla y en más puro firmamento

libertad en tormento acrisolada.
¿Que no grite? ¿Mordaza hay preparada?
Venid: amordazad mi pensamiento.

Grito no es vibración de ondas al viento:
grito es conciencia de hombre sublevada.

Qué hermosa eres, libertad. Dios mismo
te vio lucir, ante el primer abismo,
sobre su pecho, solitaria estrella.

Una chispita de volcán ardiente
tomó en su mano. Y te prendió en mi frente,
libre llama de Dios, libertad bella. (Dámaso Alonso, *Qué hermosa eres, libertad*)

(d) Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;
mas no, de esotra parte, en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría,
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido,
su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;

polvo serán, mas polvo enamorado. (Francisco de Quevedo, *Cerrar podrá mis ojos la postrera*)

(e) Nubes, sol, prado verde y caserío
en la loma, revueltos. Primavera
puso en el aire de este campo frío
la gracia de sus chopos de ribera.
Los caminos del valle van al río
y allí, junto del agua, amor espera.

¿Por ti se ha puesto el campo ese atavío
de joven, oh invisible compañera?

¿Y ese perfume del habar al viento?

¿Y esa primera blanca margarita?...

¿Tú me acompañas? En mi mano siento
doble latido; el corazón me grita,

que en las sienes me asorda el pensamiento:

eres tú quien florece y resucita. (Antonio Machado, *Primavera*)

(f) En la tranquila noche mis nostalgias amargas sufría.

En busca de quietud bajé al fresco y callado jardín.

En el obscuro cielo Venus bella temblando lucía,
como incrustado en ébano un dorado y divino jazmín.

A mi alma enamorada, una reina oriental pareda,

que esperaba a su amante bajo el techo de su camarín,
o que, llevada en hombros, la profunda extensión recorría,
triumfante y luminosa, recostada sobre un palanquín.

“¡Oh, reina rubia!, díjeme, mi alma quiere dejar su crisálida
y volar hacia ti, y tus labios de fuego besar;
y flotar en el nimbo que derrama en tu frente luz pálida,
y en siderales éxtasis no dejarte un momento de amar”,
El aire de la noche refrescaba la atmósfera cálida.

Venus, desde el abismo, me miraba con triste mirar. (Rubén Darío, *Venus*)

8. Analice el siguiente poema (rima, estrofa, licencias métricas, etc.):

Sobre el agudo ciprés
brillaba la luna llena,
iluminando la fuente
en donde el agua surtía
sollozando intermitente
sólo la fuente se oía.

Después, se escuchó el acento
de un oculto ruiñón.

Quebró una racha de viento
La curva del surtidor. (Antonio Machado)

9. Repaso: Distinga los recursos literarios que se emplean en estos fragmentos:

(a) Mariposa de luz,
la belleza se va cuando yo llego
a su rosa.
Corro, ciego tras ella...
La medio cojo aquí y allá...
Sólo queda en mi mano –
la forma de su huida! (Juan Ramón Jiménez)

(b) Donde espumoso el mar siciliano
el pie argenta de plata al Lilibeo
pálidas señas cenizoso un llano
del duro oficio da (Luis de Góngora).

(c) Érase un hombre a una nariz pegado
érase una nariz superlativa
érase una nariz sayón y escriba
érase un pez de espada muy barbado (Francisco de Quevedo).

(d) De finales, fugaces, fugitivos
fuegos fundidos en tu piel fundada.

(e) El breve vuelo de un velo verde.

(f) De gravedad y condición tan lisa
que suspende y alega a un mismo instante,
y con su aviso al mismo aviso avisa. (Cervantes, *El viaje del Parnaso*)

(g) Yo a pecar,
y vos a esperarme;

- yo a huir de vos,
y vos a buscarme. (Gustavo Adolfo Bécquer)
- (h) ¡Oh maravilla nueva, oh caso nuevo,
digno de admiración que cause espanto,
cuya extrañeza me admiró de nuevo! (Cervantes, *El viaje del Parnaso*)
- (j) Llegué, vi, vencí. (César)
- (k) Aquel país fue su cuna y su sepulcro.
- (l) Y luego borra muros y ventanas, mañanas y mañanas y mañanas: me borra todo con su voz borrosa.
- (ll) Una boca impotente como una fruta bestial. (Vicente Aleixandre)
- (m) “¿Vendrás por la tarde a mi casa?” “Sí, pensaba pasar la tarde en el circo”.
- (n) Tus labios son pétalos perfumados.
- (ñ) Hay algunos que son como los olivos, que solo a palos dan fruto.
- (o) Salime al campo y vi que el sol bebía los arroyos del yelo desatados.
- (p) Tu frente serena y firme... Tu risa suave y callada. (José de Espronceda)
- (r) El árbol con sus manos, peinaba a su novia sauce.
- (rr) Iban en fila los tres [indios]... oyendo el incansable rumor del río y el perenne sollozar del viento. (Alcides Arguedas, *Raza de bronce*)
- (s) El viento de la noche gira en el cielo y canta. (Pablo Neruda)
- (t) Más allá de la vida
quiero decírtelo con la muerte;
Más allá del amor,
quiero decírtelo con el olvido. (Luis Cernuda, *Los Placeres Prohibidos*)
- (u) Los suspiros son aire y van al aire,
las lágrimas son agua y van al mar.
- (v) A sus suspiros, sorda,
a sus ruegos, terrible,
a sus promesas, roca.
- (y) ...tu cabello sombrío
como una larga y negra carcajada. (Ángel González)
- (z) Al acabar la tarea,
el que crea que está bien,
que su tarea se vea.
Al acabar la tarea,
¡ea! ¡vayamos de juerga!,
juerga que gusta a la niña,
niña de mis pesadillas.

10. Prepare un informe de 3 páginas sobre uno de los siguientes temas, con ejemplos de bellas letras:

1. Objetivos y orientaciones de la estilística actual.
2. La escuela estilística española.
3. Connotación como uno de los conceptos fundamentales de la estilística.
4. Uso estilístico de la metáfora.
5. Uso estilístico de la metonimia.
6. Prosopopeya.
7. Perífrasis estilística.
8. Antonomasia.
9. Ironía.
10. Hipérbole.
10. Lítotes.
11. Epíteto y sus variedades.
12. Medios tropológicos tradicionales y originales.
13. Clímax y sus funciones.
14. Retruécano.
15. Antítesis.
- 16.

Oxímoron. 17. Elipsis. 18. Reticencia. 19. Asíndeton. 20. Polisíndeton. 21. Epanalepsis. 22. Anadiplosis. 23. Repetición y sus tipos. 24. Paralelismo y quiasmo. 25. Parcelación. 26. Inversión estilística.

11. Presente su análisis estilístico de un poema basándose en el siguiente comentario de “La noche oscura del alma”, de San Juan de la Cruz, por Rafael Roldán Sánchez:

Noche oscura del alma
En una noche oscura
con ansias en amores inflamada,
¡oh dichosa ventura!,
salí sin ser notada
estando ya mi casa sosegada.

A oscuras y segura
por la secreta escala, disfrazada,
¡oh dichosa ventura!,
a oscuras y en celada,
estando ya mi casa sosegada.

¡Oh noche, que guiaste!
¡Oh noche amable más que la alborada!
¡Oh noche que juntaste
amado con amada,
amada en el amado transformada!

En mi pecho florido,
que entero para él solo se guardaba
allí quedó dromido
y yo le regalaba
y el ventalle de cedros aire daba.

En la noche dichosa,
en secreto que nadie me veía
ni yo miraba cosa
sin otra luz y guía
sino la que en el corazón ardía.

Aquesta me guiaba
más cierto que la luz de mediodía
adonde me esperaba
quien yo bien me sabía
en parte donde nadie parecía.

El aire de la almena
cuando yo sus cabellos esparcía
con su mano serena
en mi cuello hería
y todos mis sentidos suspendía.

Quedéme y olvidéme;
el rostro recliné sobre el amado;
cesó todo, y dejéme
dejando mi cuidado
entre las azucenas olvidado.

TEMA. El tema del texto es el encuentro de una muchacha, en la noche, con su amante.

RESUMEN. Una joven cuenta cómo, en plena noche, aprovechando la tranquilidad de esa hora, sale a escondidas de su casa y va a reunirse con su enamorado. Envuelta en la oscuridad, se deja dirigir por la luz de su propio amor hasta el lugar de la cita, donde la pasión de los amantes culmina. A continuación, relajados por la brisa nocturna, los amantes se adormecen, primero, el amado velado por la amada, por último, ella misma.

ESTRUCTURA. El texto se puede dividir en cuatro partes:

Primera parte (estrofas 1ª y 2ª): trata de cómo la muchacha escapa de su casa.

- Primera subparte (vv. 1º-3º): el amor es el motivo de los actos de la muchacha.
- Segunda subparte (vv. 4º-5º): nadie nota su marcha.
- Tercera subparte (vv. 6º-10º): la muchacha sale sin luz y a escondidas.

Segunda parte (estrofas 3ª y 4ª): muestra a la muchacha, ya fuera de la casa, yendo al encuentro del amado;

- Primera subparte (vv.11º-12º): la muchacha avanza sin ser vista por nadie.

- Segunda subparte (vv. 13º-18º): el amor que siente la orienta en la oscuridad.

- Tercera subparte (vv. 19º-20º): su amado la espera en un lugar solitario.

Tercera parte (estrofa 5ª): expresa el clímax que provoca el encuentro de los amantes.

- Primera subparte (vv. 21º- 24º): apelación a la noche, que ha hecho posible la reunión de los amantes.

- Segunda subparte (v. 25º): los amantes se funden en uno con el otro.

Cuarta (estrofas 6ª, 7ª y 8ª): describe la relajación que sigue a la pasión del encuentro.

- Primera subparte (estrofa 6ª): muestra la dulzura de la amada al velar el sueño del amado.

- Segunda subparte (estrofa 7ª): el aire nocturno exagera los sentidos de la amada.

- Tercera subparte (estrofa 8ª): la amada se abandona a ese sueño.

RECURSOS ESTILÍSTICOS. Al comienzo del poema, la alegría de la amada se destaca con recursos enfáticos, de repetición, como:

- La aliteración de nasales en el 2º verso: “con ansias, en amores inflamada”.

- La aliteración de s en el 4º verso: “salí sin ser notada”.

- La repetición de la exclamación del 3º verso en el 8º: “¡oh dichosa ventura!”.

También resalta este estado de ánimo el hipérbaton del 2º verso, que adelanta el complemento circunstancial de modo, “con ansias, en amores inflamada”, al verbo, “salí”.

La facilidad con que la noche disimula la salida de la amada también se subraya con el mismo tipo de recursos:

- La anáfora de “a oscuras” a comienzo de los versos 6º y 9º, entre los que hay un paralelismo.

- El pleonasma del verso 1º, “noche oscura”, que parece querer dar mayor intensidad a un rasgo natural en la noche, como es la oscuridad.

- La repetición del mismo verso al final de las dos estrofas: “estando ya mi casa sosegada”.

Esta importancia de la noche como tiempo idóneo para encontrarse con el amado se acentúa con:

La elipsis de “salí sin ser notada”, que se debe sobrentender en la segunda y tercera estrofas. Mediante esta elipsis, el poeta prescinde de la acción para insistir, sobre todo, en el ambiente que rodea a la amada, pues su relevancia en la unión de los amantes es esencial, como se intentará explicar en el comentario crítico.

Los hipérbatos de los versos 1º y 11º, donde los complementos circunstanciales de tiempo, “en una noche oscura” y “en la noche dichosa”, preceden al verbo “salí”, explícito en la estrofa 1ª y sobrentendido en la 3ª.

La personificación de la noche: primero en el v. 11º, “noche dichosa”, que atribuye a la noche los sentimientos de la muchacha; después, en la apóstrofe de la 5ª estrofa, donde la noche es representada a modo de celestina que reúne a los amantes.

La paradoja del verso 21º, “¡Oh noche, que guiaste!”, en la que la noche realiza una acción en apariencia imposible a causa de su oscuridad, la acción de “guiar” a los amantes, pero que indica que es esa oscuridad precisamente la que ha facilitado el encuentro de ambos al protegerlos de las miradas ajenas.

La antítesis del verso 22º entre la “noche” y la “alborada”, que destaca de nuevo la importancia de la oscuridad de la noche al considerarla superior a la luz del día.

En contraste con la negrura externa de la noche, en el poema el amor aparece representado con la metáfora de la luz interior. El amor es luz, “luz y guía” (v.14º), porque es fuego, “en el corazón ardía” (v.15º). Antes, en el v. 2º, ha aparecido ya esta metáfora que identifica al amor con el fuego, “en amores inflamada”, muy habitual en esta época para referirse al poder que este sentimiento tiene sobre el ánimo de los enamorados. Aquí, sin embargo, el fuego del amor parece ser el impulso que lleva a la muchacha hasta el amado, como parece poner de manifiesto la hipérbole de los versos 16º y 17º, “aquesta me guiaba/más cierto que la luz del mediodía”, donde el amor es una fuerza que proporciona seguridad a la amada en su camino.

La estrofa 5ª acumula gran cantidad de recursos porque en ella se produce el hecho esencial del poema, la unión amorosa de los amantes, expresión máxima del amor. Entre estos recursos sobresalen:

La apóstrofe a la noche, resaltada por la exclamación, por la anáfora de “oh noche” (al comienzo de los versos 21º, 22º y 23º) y por el paralelismo que repite el vocativo (“oh noche”) seguido de una subordinada adjetiva (vv. 21º y 23º) o de un adjetivo (v.22º). La vehemencia de esta apóstrofe sugiere el intenso sentimiento que experimenta la amada.

La derivación y la aliteración de m y d en los versos 24º y 25º, “Amado con amada,/ amada en el Amado transformada”, que evocan el éxtasis al que llegan los amantes, al sugerir que pierden la conciencia de ser seres distintos.

En los versos siguientes, las “ansias” de la amada al comienzo del poema se han transformado, tras el goce del amor, en una actitud relajada y dulce. Como antes se ha hecho con la noche y la luz interior, se vuelven ahora a utilizar la metáfora, la personificación del ambiente y la aliteración para mostrar esa sensación de paz espiritual:

Las metáforas referidas a los amantes los revisten de belleza: el “pecho” de la amada es “florido”, como un prado, al tiempo que el cuerpo del amado es “azucenas” sobre las que reposa la amada. Sin embargo, estas metáforas parecen aludir, más que a una descripción física de ambos, al sentimiento de felicidad serena que los embarga. Esta es la interpretación que tendrían los dos últimos versos, “dejando mi cuidado/ entre las azucenas olvidado”, en los que las “azucenas” (el cuerpo del amado) dan reposo a la inquietud (“cuidado”) de la amada.

El ambiente acogedor, protector, se evoca a través de la sensación provocada por el aire, que se describe con la metáfora que transforma los cedros en un abanico (“ventalle de cedros”, v. 30º) y con la personificación del aire en la 7ª estrofa, donde

éste aparece casi como otro amante, sobre todo a través de la metáfora que identifica la relajación de los sentidos con una herida (“con su mano serena/en mi cuello hería/y todos mis sentidos suspendía”).

La aliteración de d y m en los versos 36° (“Quedéme y olvidéme”) y 38° y 38°, apoyada en una derivación, (“dejéme,/dejando mi cuidado”), potencia la idea de paz con que la muchacha se abandona al descanso.

COMENTARIO CRÍTICO. En el comentario crítico se deben explicar las dos posibles interpretaciones del poema: la religiosa y la erótica.

Si se considera el poema desde un punto de vista religioso, en él se describe la experiencia mística del poeta desde que su alma, la amada, está purificada hasta que se une a Dios, el amante. La escapada nocturna representa el camino recorrido por el alma, en el que se distinguen tres pasos necesarios: la vía purgativa, la vía iluminativa y la vía unitiva. Cada una de estas “vías” se refiere a un estado distinto de la vivencia del místico. El místico es un hombre que logra “fundirse” con Dios, sentirlo dentro de sí. Para llegar a ese momento de exaltación espiritual en que el hombre deja de ser él mismo porque Dios ocupa todo su ser, el místico ha de pasar por distintos momentos que lo han preparado para esa situación sublime.

El primero de esos momentos es la vía purgativa, que tiene como fin purificar el alma para hacerla digna de Dios. Esta purificación se consigue a través del alejamiento de todas las tentaciones y preocupaciones terrenales, de modo que nada pueda distraer al alma del anhelo de encontrar a Dios. La “casa sosegada” sugiere esta calma del espíritu, distante de cualquier inquietud que lo perturbe. La “noche” que ayuda a la amada no es la noche del mundo real, la oscuridad que esconde a la amada de la vigilancia de aquéllos que podrían impedir su amor. La noche es la noche del espíritu, un estado del alma en el que ésta no presta atención a nada externa, porque para que Dios entre en ella, el alma debe olvidarse del mundo y concentrarse sólo en ella.

Ya en esa noche, donde el alma está sola, comienza la vía iluminativa, el paso en el que el alma ve o siente la presencia de Dios. Este momento está simbolizado en el texto por la luz “que en el corazón ardía”. En un texto que trata sobre el alma y Dios, la luz tiene que ser necesariamente una luz interior, Dios hace arder en el corazón, porque esa luz es una gracia que Dios concede al alma para señalarle su presencia. La luz es, en suma, una muestra del amor de Dios.

En el verso 25°, “amada en el Amado transformada”, se produce la realización de la “vía unitiva”. En esta última vía, el alma logra sentir plenamente a Dios en ella y pierde la conciencia de sí misma, llega a ser un solo ser con Dios. En esta experiencia, el alma deja de ser ella misma para formar parte de la divinidad y vivir una sensación que está más allá de la razón humana. Sólo la noche le sirve para explicar esta vivencia de unirse a Dios, puesto que en la noche parece no existir nada salvo Dios.

Las últimas estrofas descubren la felicidad del alma tras el encuentro con Dios. En ellas, el alma revela una actitud distinta de la del inicio del poema. Ahora, todo el entorno es un reflejo del amor: los cedros, la almena, el aire y las metáforas de las flores forman un mundo donde todos los elementos son cómplices del amor y aíslan a

los amantes. Este mundo reflejaría la impresión de paz y de belleza que deja Dios en el alma del místico.

A esta interpretación religiosa del poema, es posible oponer otra tan sólo humana. El poema puede ser leído como un poema de amor sin más, donde una muchacha relata una noche de amor con su amante. Aunque el propio poeta confirmara la explicación religiosa de sus versos, no tuvo más remedio que escoger de la tradición poética erótica los elementos que le permitieran evocar, lo mejor posible, su vivencia mística. Y estos elementos de la poesía amorosa anterior permiten entender los versos como simples versos de amor.

El más importante de estos elementos es la muchacha escogida para representar al alma. La muchacha que habla en el poema es semejante a todas las otras muchachas que nos expresan su angustia o su felicidad en la poesía tradicional española: las jarchas, las cantigas de amigo o los villancicos castellanos. Nada hay en ella diferente, salvo esa luz que arde en su corazón, pero también esta metáfora de la luz o fuego de amor se encuentra con frecuencia en la poesía de tradición provenzal y en la lírica cortés del siglo XV. También en la poesía tradicional se da con relativa frecuencia el encuentro en la noche de los amantes. El romance de Gerineldos es uno de los ejemplos más bellos de este tópico.

Una tradición amorosa distinta a la española domina en las últimas estrofas: la del “Cantar de los cantares”, el poema bíblico atribuido a Salomón en el que el rey declara su amor a una joven. Los cedros, el almena y los cuerpos de los amados transformados en elementos naturales, las flores en este caso, pueden estar determinados por la influencia de ese poema.

Además, en el texto rige desde el principio hasta el final la pasión de la voz de la muchacha. El poeta, San Juan de la Cruz, puede insistir en que intenta desvelar la unión entre el alma y Dios, pero los sentimientos del poema son tan extremos, tiernos e ingenuos, que crean la impresión de ser en verdad los propios de una muchacha enamorada. Al comienzo, el cuidado con que sale de su casa para no ser descubierta sugiere el miedo propio de una joven consciente de que hace algo impropio, merecedor de un castigo. En ningún momento son estos sentimientos los de un alma que sale al encuentro de Dios. La alegría de la exclamación, “¡oh dichosa ventura!”, parece más bien la alegría de la muchacha que elude la vigilancia de los que impedirían su salida hacia la cita con el amado. Esa misma idea se encuentra en los versos siguientes, cuando la amada insiste por dos veces en la ausencia de testigos: “en secreto, que nadie me veía” (v.12º) y “en parte donde nadie parecía” (v.20º).

En las exclamaciones de la quinta lira del poema converge una confusión de alegría y placer que puede explicarse como manifestación del éxtasis erótico. En los versos que siguen a esta lira, predominan las sensaciones físicas: la suavidad y hermosura del pecho de los amantes (“pecho florido”, “azucenas”), la frescura del aire y el movimiento de los árboles (“el ventalle de cedros”), la sensibilidad de la piel ante la brisa (“el aire del almena...en mi cuello hería”), el deleite de acariciar el pelo del amado (“cuando yo sus cabellos esparcía”) y la laxitud del cuerpo tras el amor (“el rostro recliné sobre el amado”). Estas sugerencias corresponden con bastante acierto, a pesar de la intención del poeta, a un cuerpo agotado y, al mismo tiempo, con los sentidos exaltados después de haberse entregado al amor.

Por último, la pasión amorosa que se desprende de todo el poema, que da sentido a la alegría de la muchacha, se debe a una circunstancia fundamental: desde la primera estrofa, se deja claro que el amor de la muchacha es un amor oculto, probablemente ilícito. Ya hemos comentado algunos de los versos de los que se deduce esta idea, sin embargo el que la manifiesta de un modo más preciso es el sexto: “por la secreta escala, disfrazada”. El empeño y el valor de la muchacha por superar cualquier obstáculo, hacen que su amor sea el amor de una persona para la que el amor es tan importante que desprecia cualquier otro tipo de circunstancia: el castigo de la familia, la vergüenza social, la duda sobre si es realmente amada. Se trataría, en conclusión, de un amor tan inocente y tan fuerte que se ajusta de un modo natural al amor tal y como lo sentiría una joven enamorada, sea o no símbolo del alma de un místico.

Módulo II

Estilística funcional

Lección 1. Conceptos generales de la estilística funcional

1. Noción del acto comunicativo: sus elementos, fases y condiciones.
2. Registros lingüísticos: formal/informal, oral/escrito, común/especializado.
3. Intenciones de la comunicación y funciones de los actos lingüísticos.
4. Objeto de la estilística funcional.
5. Evolución del concepto del estilo. Noción del estilo funcional.
6. Clasificación de los estilos funcionales y su característica generalizada.
7. Concepto del rasgo distintivo del estilo funcional.

1. Los seres humanos nos comunicamos continuamente e intercambiamos información, aunque la comunicación no sea un fenómeno exclusivamente humano. **Comunicación** es el proceso que tiene por finalidad la transmisión de un mensaje de un ser a otro, lo que es la base de las relaciones humanas. Los **elementos de la comunicación** son:

- a. El **emisor** es el ser que construye y transmite el mensaje.
- b. El **receptor** es el ser que recibe e interpreta el mensaje.
- c. El **mensaje** es la información que el emisor transmite al receptor.
- d. El **canal** es el medio por el que circula el mensaje.
- e. El **código** es el sistema de signos con el que se constituye el mensaje.
- f. El **referente** es la realidad externa a la que se refiere el mensaje.
- g. La **situación** es el conjunto de circunstancias que rodean el acto de comunicación.
- i. El **contexto** es lo que se expresa antes y después del mensaje.

En cuanto al **emisor**, es el sujeto de la enunciación, es decir, el responsable de las opiniones o ideas de un texto. En general, puede ser el **autor**, que se expresa:

- en la persona del singular, para dar opiniones, datos biográficos...;
- en la persona del plural, para identificarse con el colectivo;
- en forma de diálogo, identificándose más con uno de los personajes o con el resultado de las distintas opiniones;
- en una 3-a persona objetiva, como si la realidad hablara por sí misma.

También el sujeto de la enunciación puede ser **diferente al autor** y puede expresarse:

- mediante nombres concretos que opinan con citas textuales o recogiendo su pensamiento de modo libre;
- citando a un colectivo: *los médicos dicen, los turistas creen*;
- de forma impersonal: *se dice que...*

Al hablar del emisor se podría matizar más:

- si habla en nombre propio o se le ve influenciado por grupos sociales, económicos o políticos a los que debe más o menos obediencia;
- si se implica mucho o "ve los toros desde la barrera";
- si es el que piensa, elabora y dice, o solo es el "locutor";
- si intenta ser objetivo, o muestra fuertes dosis de subjetividad.

El **receptor** es quien recibe realmente el mensaje. Puede ser distinto del **destinatario**: la persona o grupo al que se dirige el mensaje, y condiciona su contenido y forma. Al destinatario se le llama también **lector intratextual**, o **lector pretendido**: es el lector en el que piensa el escritor cuando escribe. Relacionado con el destinatario, Umberto Eco introdujo el concepto de **lector modelo**, pensando en el conjunto de condiciones ideales, previstas en el texto, para que el mensaje sea plenamente entendido. El lector pretendido no es igual al lector modelo o ideal. Puede que el autor dirija su texto a un público, y resulte que sus lectores ideales son otro tipo de público. Eso ocurre al cambiar las condiciones de lugar y de tiempo con el paso de los años y siglos.

Todo acto de comunicación supone una relación social entre el emisor y el receptor que influye en la forma del propio mensaje. Antes de construir un mensaje, el emisor decide que el receptor debe saber para hacer algo; ese es el **motivo de la comunicación**. Por ejemplo, antes de hacer un anuncio de publicidad, una empresa decide dar a conocer mejor su producto. En este caso, la empresa es el emisor, el anuncio es el mensaje y el público es el receptor. Para conseguir sus objetivos, el emisor elabora un mensaje adecuado al medio que ve a utilizar (televisión, radio, prensa ...) y al tipo de público al que se dirige (gente joven, público masculino, personas con mucho poder adquisitivo, etc.). El mensaje que se transmite no solamente contiene información, sino que también puede expresar una orden, una sugerencia, una crítica, etc. En este caso, además de informar al receptor, el anuncio puede sugerirle o aconsejarle que compre el producto. El receptor puede modificar su conocimiento o su conducta como consecuencia del mensaje; así, por influencia del anuncio, puede decidir comprar el producto anunciado y no otro. Por lo tanto, un mensaje no consiste tan sólo en un conjunto de signos mediante los cuales se hace referencia a la realidad. Es también un reflejo de las intenciones del emisor y de la relación social que en todo acto de comunicación se establece entre emisor y receptor.

2. Registros lingüísticos son variedades de uso de la lengua que condicionan el modo en que una lengua es usada en un contexto concreto. Dependen de la situación de comunicación y del ámbito lingüístico en el que se manifiesten.

La **situación comunicativa** está formada por tales circunstancias como los interlocutores, el espacio y el tiempo, la intención, el tema y el tono. Se llama **dominio lingüístico** a ámbitos más constantes y habituales como la familia, el instituto, el equipo deportivo, el grupo de amigos...

Según la relación entre emisor y receptor, podemos tener un registro más **formal** o más **informal**. El factor de la formalidad de una situación tiene que ver con el hecho de que en ella se permita un uso más creativo o abierto de la lengua o que, por el contrario, se recurra predominantemente a “fórmulas” o “guiones” específicos, considerados adecuados para esa situación. El factor de la formalidad está inmediatamente relacionado con el tipo y estatus del receptor con el que se establece la comunicación. Las diferencias entre los registros formal e informal se manifiestan: en las formas de tratamiento (*tú, usted*) y en los principios de cortesía; en el mayor o menor uso de expresiones apelativas, familiares o dialectales; en la

planificación del registro formal, frente a la espontaneidad de los informales; en la corrección de la sintaxis del registro formal, frente a la menos cuidada de los usos informales.

Registros formales se caracterizan por la selección por parte del emisor de los recursos lingüísticos adecuados, y el uso del lenguaje de forma cuidada. Puede tratarse de registros especializados, como el científico-técnico. **Registros informales** suelen darse en la comunicación familiar o entre amigos. El registro coloquial o familiar se caracteriza por la falta de planificación, la preferencia por las estructuras simples y la expresividad del hablante. Derivado del registro lingüístico informal, está también el lenguaje vulgar, caracterizado por su pobreza léxica, su uso incorrecto de la lengua y el empleo de elementos lingüísticos rudimentarios.

Según el canal distinguimos el **registro oral** o el **registro escrito**. Estas formas se distinguen por las siguientes particularidades de comunicación: 1) carácter preparado o no preparado del acto de hablar; 2) grado de espontaneidad del habla; 3) comunicación directa o indirecta.

Lo oral tiende a la espontaneidad e improvisación, y los mensajes suelen ser más fugaces y efímeros; frente a lo escrito, que suele estar más planificado y elabora mensajes más duraderos. En lo escrito, funcionan sólo elementos lingüísticos, frente a lo oral donde unfluyen también elementos no verbales. Si el canal es oral, suele darse la comunicación inmediata y en presencia, al menos, de dos personas; mientras que si es escrito, la comunicación a menudo es unilateral (sin respuesta).

En forma oral se realiza el estilo coloquial; en forma escrita, varios tipos de estilos literarios. Tradicionalmente los registros escritos estuvieron más ligados a los registros profesional y formal, pero la existencia de medios electrónicos a través de la internet o mensajería ha fomentado la aparición de registros escritos altamente informales.

Según el tema, podemos tener un registro más **común** o más **especializado**. Las diferencias se manifiestan en el vocabulario, en las referencias culturales y en el lenguaje más habitual o más técnico y especializado. **La especialización** se da cuando la audiencia destinataria de un discurso o texto está formada por personas cuyo nexo común es una actividad especializada o una actividad profesional específica, es frecuente el uso de un léxico específico. De acuerdo con el grado de especialización, podemos distinguir entre situaciones profesionales o estándar. Situaciones profesionales se caracterizan por utilizar un vocabulario técnico propio del área de interés y el uso de ciertas expresiones idiomatizadas con un significado especial. Frecuentemente – aunque no siempre – este tipo de situaciones se encuadran en registros más formales. Situaciones estándar se caracterizan por un vocabulario más simple y más general, no específico de un área en particular. Suelen estar ligadas al registro informal.

Las **variables situacionales de espacio y tiempo** no siempre son significativas, pero sí a menudo. Tanto en uno como en otro caso podemos aludir a espacio y tiempo de emisión y de recepción del mensaje, pero también al espacio y tiempo aludidos en el texto: los espacios y los tiempos o momentos históricos o actuales a los que se refiere en el texto mismo.

3. En las variables situacionales que influyen en un texto es fundamental la **intención** u **objetivo** que se pretende. Las intenciones más habituales serán: informar, formar, instruir, ordenar, convencer, hacer pensar, animar, consolar, reñir, contar historias, divertir, etc.

Así, los actos lingüísticos sirven para las siguientes funciones:

—**Función representativa (o referencial)**: representar objetivamente el hecho que deseamos comunicar, es decir, sin que intervengan nuestros sentimientos o deseos particulares: *El autobús pasa a las cuatro y veinte*. Es la función predominante.

—**Función expresiva**: expresar la actitud subjetiva del hablante: *¡Qué rabia me da esperar tanto!*

—**Función conativa**: influir sobre el oyente, reclamando su atención o moviéndole a actuar mediante órdenes, consejos, etc.: *Ponte el chubasquero, porque llueve; Yo en tu lugar no hablaría así; ¡Camarero!*

Estas funciones pueden darse juntas en un sólo mensaje; así *¡Cuidado!*, dicho a alguien con riesgo de que lo atropelle un coche, representa algo (el peligro), expresa (el susto del hablante), y quiere influir sobre el oyente para que se desempeñe una función conativa.

—**Función fática o de contacto**: mantener la atención del oyente: *¿Me escuchas?, Prestad atención, ¿Comprendes?*

—**Función metalingüística**: hablar del lenguaje mismo: *Esa locutora no usa bien las palabras, y dice “escuchar” en vez de “oír”*. Los diccionarios y las gramáticas hacen gran uso del metalenguaje.

—**Función estética o poética**: actúa cuando se usa el lenguaje de modo que llame la atención sobre sí mismo, y se da en bellas letras de modo especial. Así al autor le interesa que nos choquen los sonidos de la oración: *Tocó con el codo la campana gorda, que se quedó exhalando un vaho de resonido* (G.Miró). También actúa esa función en los eslóganes políticos, en la publicidad, etc.

4. La aparición de la estilística funcional se debe a factores sociales e intralingüísticos. En primer lugar, se debe al desarrollo de los medios de comunicación, la amplia difusión de la prensa, radio, televisión, cine, el progreso de la ciencia y la técnica, al igual que los procesos históricos internos que llevan en cada país a un cambio de las normas estilísticas existentes. En segundo lugar, la aparición de esta subdisciplina en el seno de la estilística tradicional se debe al desarrollo de la lingüística misma. Ya a finales del siglo XIX Ferdinand de Saussure planteó un enfoque nuevo en el estudio del idioma poniendo de relieve la necesidad de destacar dos realidades: la lengua y el habla.

La lengua es un sistema de signos empleados para designar las realidades extralingüísticas. El habla comprende la utilización de este código que realiza el hablante con el fin de expresar sus ideas y pensamientos. La lengua y el habla están estrechamente unidas. Siendo la lengua una estructura, el habla es su realización en diferentes situaciones de comunicación. El habla se construye tanto de acuerdo con las leyes del idioma como en dependencia de los fines de la comunicación.

La estilística funcional estudia las particularidades y regularidades del funcionamiento del idioma en distintas variedades del habla, correspondientes a

determinadas esferas de la comunicación y actividad humanas, y analiza la estructura de los estilos funcionales, las normas de elección y combinación de los medios idiomáticos. El estudio y la explicación de la norma estilística del habla y la investigación de la diferenciación estilística de la lengua nacional componen el **objeto principal** de la estilística funcional.

La estilística funcional tiene una gran importancia para la lingüística aplicada. Se debe tener en cuenta los estilos funcionales componiendo diccionarios mono- y bilingües, ya que la ausencia de indicaciones de estilo puede desorientar al lector. La misma exigencia se refiere a la práctica de traducción, el trabajo de redacción, la enseñanza de idiomas extranjeros.

5. El concepto básico de la estilística funcional es el **concepto de estilo funcional**. La aparición de este término se debe al científico checo B. Havránek (Escuela lingüística Praguense) que habló de tres estilos funcionales (conversacional, especial y poético) correspondientes a tres funciones básicas de la lengua (comunicación, expresión y apelación) de las que escribió el lingüista alemán del siglo XX K. Bühler.

La estilística moderna destaca dos sistemas de estilos: los de la lengua y los del habla que siendo unidos se diferencian por su cantidad y cualidad. La lengua agrupa los estilos en dos categorías grandes: estilo oral y estilos escritos. Se destaca además el estilo neutral.

La estructura de los estilos funcionales (o del habla) es mucho más complicada y multilateral; cada uno de ellos es un subsistema dentro del sistema de la lengua nacional que incluye su propia división interna en subestilos y géneros.

El estilo funcional representa un conjunto históricamente determinado y socialmente aceptado de medios idiomáticos vigentes para cada esfera de la comunicación. Como consecuencia, el hablante o escribiente tiene la libertad de seleccionar para su enunciado concreto los medios de expresión que le ofrece la lengua. Al mismo tiempo esta libertad es relativa por ser limitada por el contenido y el fin que se persigue. Se habla de modo distinto entre amigos, con los jefes, escribiendo un papel oficial o una carta de amistad, etc.

Los estilos (registros) funcionales como estructuras específicas se caracterizan por los siguientes rasgos:

(1) Son conjuntos sistemáticamente ordenados. La diferencia entre distintos estilos se manifiesta no sólo en el léxico, sino también en la morfología (morfosintaxis), en modelos oracionales, en la formación de palabras, en el empleo de los tiempos verbales, en el uso cuantitativo de las partes de la oración, en el ritmo y la entonación de las oraciones.

(2) En los estilos funcionales rigen dos tendencias opuestas: de un lado son sistemas cerrados, de otro, abiertos. El estado cerrado del estilo significa que para éste son propios determinados medios idiomáticos. No obstante, los estilos funcionales se forman de los medios de la lengua nacional y evolucionan en sus límites. Por consiguiente, cada estilo funcional posee tanto rasgos particulares como comunes con la lengua nacional. Todos los estilos emplean idénticos elementos del idioma, pero el significado funcional de una misma unidad del idioma cambia parcialmente en diferentes estilos obteniendo cualidades adicionales conforme a los fines de la comunicación. Por ejemplo, en varios estilos funcionales el futuro de

indicativo adquiere diferentes matices: a) futuro de mandato en el texto jurídico: *El tutor responderá por el niño adoptado*; b) significado modal de ironía en la formación coloquial: *¿Qué sabrás tú de eso?*; c) equivalente del presente subrayando cierta estabilidad en el cumplimiento de una acción (propio para el periodismo): *Inglaterra pagará 7 mil dólares ...* .

(3) Son categorías históricas. Los estilos funcionales se forman impulsados por las necesidades objetivas de la sociedad en una época concreta. Con la evolución de la sociedad evoluciona la estructura del habla, surgen nuevas condiciones y modalidades de comunicación, cambian unos estilos, aparecen otros. Debido a eso, nacen frecuentes discusiones acerca de la posibilidad de destacar uno u otro estilo. Así, por ejemplo, el estilo oratorio al igual que el epistolar ocupa un lugar destacado en las páginas de las retóricas de los siglos pasados, pero no figura entre los estilos funcionales de las lenguas modernas. Al mismo tiempo el progreso científico-técnico fomenta la aparición de nuevas esferas de aplicación de la lengua. El desarrollo de la radio, televisión, prensa, publicidad y otros medios de información amplía considerablemente las posibilidades de comunicación y conduce a aparición de nuevos estilos.

6. Las dificultades objetivas en la clasificación de los estilos funcionales radican en el dinamismo constante del sistema funcional y la variedad de sus formas.

Hasta hoy día en la lingüística no existe una **clasificación de los estilos funcionales** que sea completa y universalmente admitida; la mayoría de los lingüistas discuten su cantidad y estructura tomando como base de la clasificación varios principios, lo que está ligado con el carácter complejo y multilateral de la realidad circundante.

Desde el punto de la vista de la Retórica, Aristóteles distingue tres géneros: el deliberativo, el judicial y el epidíctico. El deliberativo se manifiesta en el discurso del político, quien se dirige a la asamblea. El tiempo esencial, en este caso, es el futuro (las propuestas del político se materializarán en los días venideros); con dicho género se asocian el consejo y la disuasión. Un líder puede aconsejar acerca de ciertas acciones que se pudieran realizar o, en el caso contrario, disuadir a la masa respecto de algunos actos que, para él, son absolutamente impertinentes.

El género judicial se revela en la oratoria del abogado, quien se dirige a los jueces. Aquí el tiempo fundamental es el pasado porque el abogado cuenta los hechos que ya sucedieron con el fin de elaborar las pruebas técnicas; con dicho género se asocian la acusación y la defensa. El fiscal acusa; el abogado defensor, por el contrario, argumenta a favor de su patrocinado.

El género epidíctico está representado por el orador que habla para los espectadores. El tiempo más importante es el presente aunque se puede emplear el pasado o el futuro. Los dos conceptos básicos son el elogio y la censura. Por ejemplo, *Apología de don Luis de Góngora y Argote* de Juan Espinoza Medrano se sitúa aquí. Algunas partes de *Canto general* de Neruda poseen un claro tono de diatriba política.

Es imposible estudiar, explicar y comprender la estructura del idioma nacional sin tener en cuenta los factores extralingüísticos, ya que la lengua es un fenómeno social. Los factores extralingüísticos forman una jerarquía compleja en la cual se destacan los fenómenos extralingüísticos primarios y los secundarios.

En cuanto a los fenómenos extralingüísticos primarios, con el desarrollo de la comunidad humana se destacaron y se formaron cuatro formas de la conciencia social (política, derecho, ciencia y arte) que determinan las esferas de comunicación y su función. A las cuatro esferas sociales les corresponden cuatro estilos funcionales fundamentales: publicista, oficial, científico, literario o artístico. La base del quinto estilo, el coloquial, la constituyen las relaciones cotidianas de la vida humana. Teniendo en cuenta el papel de la religión en España y América Latina, se puede diferenciar otro estilo, el teológico.

El estilo publicista persigue el fin de convencer, de unir a los hombres a base de un ideario concreto, no es una pura información, sino se verifica la función informativa de propaganda. El oficial trata de regular, dirigir la conducta de los miembros de una comunidad social, imponiendo o estableciendo leyes, códigos, varios documentos instructivos, o sea, cumple la función directiva. El científico tiene por objetivo el informar sobre los logros, el desarrollo de tal o cual ciencia; como consecuencia, desempeña la función informativa. El artístico se nutre de percepciones individuales y subjetivas, del entendimiento personal del mundo circundante tratando de crear en la mente del lector no conceptos, sino imágenes estéticas que favorezcan una comprensión cabal de la posición social del escritor. La función estética es la que caracteriza este lenguaje.

Un grupo de factores de menos importancia, secundarios, sin participar en la creación del bosquejo funcional esencial, realizan la escisión interior de cada modalidad funcional. Se determinan por el conjunto de condiciones en que se realiza la comunicación: 1) actitud del emisor al contenido; 2) relaciones entre el emisor y el receptor de la información: a) existencia o ausencia de la comunicación del receptor; b) relaciones personales; 3) grado de preparación del emisor; 4) categoría social del emisor y el receptor; 5) forma de comunicación: descripción, exposición, narración, diálogo, reflexión.

Los estilos funcionales no son homogéneos, sino que se dividen en subestilos. Por ejemplo, en el estilo científico, en varias circunstancias y en conformidad con el receptor de la información, será diferente la manera de exponerse en diversos enunciados: destinados para un grupo de especialistas, de aficionados o simplemente para cualquier lector u oyente. Estas tres maneras serán subestilos, o subregistros del mismo estilo.

7. La función comunicativa en todas sus variedades dicta las exigencias al idioma en cada mensaje determinado. Por ejemplo, la función del estilo científico consiste en transmitir la información. Por consiguiente, la lengua de cada información científica debe corresponder a tales cualidades que contribuyan a la realización de la función informativa: ser exacta, lógica, privada de subjetividad, objetiva, etc.

Las cualidades que debe poseer un estilo funcional para cumplir su tarea de comunicación son **los rasgos distintivos del estilo**. Estos rasgos distintivos de los sistemas y subsistemas en la lengua nacional forman la base de la elección y el empleo de los medios idiomáticos en los niveles léxico, morfológico y sintáctico.

Así, para que se realice el rasgo “exactitud”, en la lengua de la ciencia se emplean términos, las palabras aparecen en sus significados principales, se excluyen las

acepciones traslaticias y metafóricas, el modo indicativo de los verbos no se emplea en sentido modal, el orden de palabras es en su mayoría directo, etc.

Un mismo rasgo distintivo lo pueden realizar medios de todos los niveles, pero el peso específico de los elementos de un nivel dado puede ser más grande. Por ejemplo, en el estilo oficial el rasgo distintivo “impersonalidad” se realiza, en primer lugar, mediante los medios de la morfología y la estandarización del habla (rasgo distintivo “estandarización”), con el léxico y la sintaxis.

El conjunto de los rasgos distintivos no es infinito y numeroso, no son raros los casos de actuar un mismo rasgo en dos o más estilos. Pero su realización idiomática no coincide, lo que se explica, en primer lugar, por la diferencia de funciones, de las cuales dependen directamente los rasgos distintivos del estilo.

La expresividad, por ejemplo, es uno de los rasgos dominantes en tres estilos: coloquial, publicista y artístico; no obstante, eso no significa que la actividad de la función expresiva se refleje en los tres estilos de manera igual. En el estilo coloquial la expresividad tiene un carácter personal, subjetivo, está ligada directamente con el dinamismo de la vida cotidiana y está privada de lo “poético”. En el habla publicista el orador se dirige a la gente como representante de determinado grupo social y la expresividad adquiere frecuentemente un carácter solemne. Debido a que el discurso es en su mayoría preparado, tiene primordial importancia la técnica de expresar la emoción que se distingue de la expresión “sencilla” en el habla coloquial.

En el estilo literario la expresividad tiene un carácter muy complicado y puede revelarse de una manera abierta o disimulada, ser sarcástica, etc. Aunque el habla publicista tiene ciertos modelos para expresar la emoción, en el estilo literario sus medios de expresión son infinitos e individuales.

El subestilo jurídico puede ser comparado parcialmente con el científico, por disponer los dos de mayor grado de abstracción y de carácter generalizado. Eso no es un procedimiento casual, porque las afirmaciones científicas y las normas legislativas son resultado de una minuciosa investigación de la realidad.

De otro lado, el idioma de leyes tiende a ser concreto, lo que es propio también a ciertos subregistros publicistas. En códigos, decretos, constituciones, convenios estatales surge una necesidad apremiante de utilizar el idioma en forma máximamente concreta para evitar ambigüedades posibles.

Tareas prácticas

1. ¿Qué funciones del lenguaje observa Ud. en las siguientes oraciones?

1. Señoras y señores: Nos reunimos hoy.... 2. Infame turba de nocturnas aves. (Góngora) 3. ¡Que no se mueva nadie! 5. El verbo sonreír es intransitivo. 6. El cuadrado de 3 es 9. 7. Estamos a tu helado. (anuncio de helados)

2. Lea estos tres textos. Cada uno de ellos es de un nivel diferente: lengua culta, lengua estándar, lengua vulgar. Identifique los tres niveles y justifique su respuesta poniendo ejemplos.

Texto A. Hablan el zapatero, señor Eulogio, y Pérez, un joven del barrio.

PÉREZ. — (Del portal de la casa número siete). ¡Buenos días!

SEÑOR EULOGIO. — ¡Hola, Pérez! ¿Qué hay?...

PÉREZ. —Oiga osté, señor Ulogio: ¿ha visto osté si ha bajado por casualidad la Sirila?

SEÑOR EULOGIO. —¿Que si ha bajado?... ¡Ha bajado!... ¡Y pa que lo sepas, ha estado hablando con Secundino media hora!

PÉREZ. —¿Con er Secundino?... ¿Ella con ese garabato urtramantino?... ¡Na, que ese chico se ha propuesto quitarme a mí de fumar. Pero mardita sea mi suerte, si no ve osté con dentadura postiza a esa garrapata colonial er día que a mí se me acaba el ochavo de pasiencia que me caracteriza!

SEÑOR EULOGIO. — ¡Y te advierto que esta tarde van a la Pradera!

PÉREZ. —¿A la Pradera? ...¿Ellos a la Pradera? ¡Mardita sea mi suerte!... ¡Pues allí es la ocurrencia!.. ..

SEÑOR EULOGIO. —. ¡No te acalores, Pérez!...

PÉREZ. —¿Que no ma calore?... ¡Si ve usté ar Secundino ese, hágame el orsequio de decirle que como yo le vea en la Pradera esta tarde, si calentura trujere, gorverá con calentura, como dice el réculo que hay encima der chorro! (Vase hacia la casa). (Carlos Arniches, El santo de la Isidra)

Texto B. (Es sobre las portadas de la catedral de Burgos)

En cada extremo del crucero hay sendas es La eridional es la Portada del Sarmental, probablemente la primera en ejecutarse. El tímpano está dedicado a la Maiestas de Cristo, acompañado por el Tetramorfo y por las figuras de los mismos evangelistas que escriben en sus pupitres, iconografía arcaizante pero realizada por un maestro de calidad francesa e idealización clásica, lo que ha llevado a identificarlo con el “maestro del Beau Dieu de Amiens”. Mayor naturalismo se aprecia en la serie del apostolado que ocupa el dintel de la portada, pero se cree que también sería de formación francesa por la finura y plasticismo sustancial.

(*Las catedrales de Castilla y León*)

NB. *Tímpano*: en el frontón o remate triangular de una fachada, puerta o ventana, espacio entre las dos cornisas inclinadas y la horizontal de su base. *Maiestas*: representación de Cristo sentado en un trono y en actitud de bendecir. *Tetramorfo*: representación medieval de los cuatro evangelistas. *Iconografía*: colección de imágenes referidas a un asunto concreto. *Dintel*: elemento horizontal y superior del vano de una puerta.

Texto C. Presentación de un manual de redacción.

Este libro presenta ejemplos, orientaciones y ejercicios para redactar mejor los exámenes y demás ejercicios de la vida académica, tales como resúmenes, esquemas, guiones, apuntes, trabajos escolares, etc.

Hay varias razones para que trabajes estos textos con especial interés:

- son el elemento fundamental de la evaluación y de la calificación que te van a dar en las asignaturas; por lo tanto influyen directamente en tus estudios y en tu vida;
- son muy habituales; sean unos u otros, estás diariamente implicado en ellos;
- se pueden mejorar con entrenamiento y esfuerzo; y con ello incrementas los resultados de tu trabajo.

(Joaquín Serrano, *Cómo redactar tus exámenes y otros escritos de clase*)

3. Lea el siguiente texto y conteste las preguntas:

(Charito tiene en sus manos unas cuartillas que Luis acaba de entregarle).

CHARITO. —¿Lo has escrito tú?

LUIS. —Claro. Es una poesía. La he escrito para ti. Para que te la lleves al veraneo y si quieres, la lees de vez en cuando.

CHARITO. —Bueno.

LUIS. —Léela ahora.

(Charito va leyendo el papel con la mirada).

LUIS. —No, pero en voz alta.

CHARITO. —(Empieza a leer lentamente). —Quiero estar siempre... ¿Aquí qué dice?

LUIS. —A tu lado.

CHARITO. —No entiendo bien la letra. ¿Por qué no la lees tú la primera vez?

LUIS. —Trae. (Coge el papel y empieza a leer, aunque, en realidad, se la sabe casi de memoria). —Quiero estar siempre a tu lado, /quiero a tu lado estar siempre, /aunque se pasen las horas, / aunque se vayan los trenes, /aunque se acaben los días, /y aunque se mueran los meses. / Quiero estar frente a tus ojos, /quiero a tu lado estar siempre. /Quiero estar frente a tus labios, /quiero estar frente a tus dientes./ La mariposa se va, / la mariposa no vuelve. / Sé como la golondrina /para que siempre regreses, /que los caminos del cielo / los encuentra y no los pierde. (Deja de leer). Ya está.

CHARITO. —Es muy bonita. Qué bien escribes. Eres el que mejor escribe de quinto.

LUIS. —¿Te gusta de verdad?

CHARITO. —Sí, de verdad. Y me gusta mucho que la hayas escrito para mí.

LUIS. —¿Te la quieres llevar?

CHARITO. —Claro. (...)

LUIS. — (Habla titubeando y con cierta emoción). Charito ... antes de que te marches de veraneo... ¿podemos vernos otra vez?

CHARITO. —Me marcho pasado mañana. Pero mañana, para despedirnos, hacemos una excursión en bicicleta a la Casa de Campo. Vienen Coca y los otros. ¿Por qué no vienes tú también?

LUIS. —Ya sabes que no tengo bicicleta. Como me han suspendido...

CHARITO. —Pues la alquilas.

LUIS. —No, alquilada no.

CHARITO. —Huy, qué soberbia.

LUIS. —Es que son muy malas. (Pausa). Y cuando vuelvas... ¿nos veremos? Como yo este año voy a ir al Instituto en vez de ir al colegio...

CHARITO. —Si quieres, nos veremos por las tardes. Puedes ir a buscarme a la salida, y me acompañas a casa. (Se levanta). Es muy tarde.

LUIS. — (Se levanta también y le muestra el papel a Charito). ¿Te la llevas?

CHARITO. —Sí, trae. (Coge el papel, lo dobla y se lo guarda).

(Fernando Fernán Gómez, *Las bicicletas son para el verano*)

- 1) Aquí tenemos el texto escrito. ¿En qué circunstancias puede ser un texto oral?
- 2) Luis y Charito tienen catorce años y son compañeros de clase, en el colegio. Su conversación ¿tiene un tono formal o informal? 3) ¿A qué estilo pertenece? ¿Cuáles son sus rasgos? Justifique sus respuestas.

Lección 2. Estilo literario artístico

1. Lugar del estilo literario artístico entre otros estilos funcionales.
2. Rasgos universales del estilo literario artístico.
3. Rasgos diferenciales.
4. Nivel morfológico del estilo literario artístico.

1. Existen muchos puntos de vista acerca del estilo literario artístico. Algunos lingüistas lo consideran una de las seis variedades en el sistema funcional, otros lo determinan como un fenómeno idiomático demasiado complejo para poder colocarlo entre los registros funcionales.

Los investigadores que consideran inconveniente representarlo como un estilo, afirman que cada estilo funcional está limitado por sus recursos idiomáticos; y sólo el artístico puede y debe utilizar los elementos de diferentes estilos. Innegablemente la presencia de determinados vocablos (científicos, oficiales, coloquiales, etc.) en las obras artísticas depende del tema, idea, época, y personajes. Pero esto no representa una mezcla de estilos; en la obra literaria el lenguaje se transfigura, cada palabra se convierte en palabra-imagen y la **función estética** es la primordial.

Los recursos idiomáticos en gran medida son los mismos que los de otros estilos funcionales, pero en la obra literaria el lenguaje se transfigura, cada palabra se convierte en palabra-imagen y la **función estética** es la primordial.

El estilo literario artístico expresa la **percepción individual, subjetiva** que predomina en cualquier obra literaria, pues cada escritor trata de crear un mundo singular, para transmitir al lector su propia comprensión de la realidad objetiva.

2. El estilo literario artístico tiene tanto rasgos universales, como específicos. **Los rasgos universales** son:

(1) Todos los estilos no sólo se contraponen entre sí, sino que se relacionan. Como al periodismo y al estilo coloquial, al estilo literario artístico también le es propia la expresividad idiomática.

(2) Todos los estilos representan categorías históricas que fueron desarrollándose junto con la sociedad y siguen reflejando la evolución social e idiomática. El estilo literario artístico tampoco surgió de una vez, fue formándose a base del folklore, del lenguaje coloquial. En los albores de su formación no disponía de tanta variedad de géneros y formas. En el español del siglo XII no existía el concepto “prosa”, porque en español como en otras lenguas la literatura se engendró de la poesía. La prosa como determinada habilidad literaria apareció en España en una etapa bastante avanzada del desarrollo del idioma. Hoy en día el estilo literario se subdivide en: 1) prosa, con géneros: cuento, novela, ensayo, fábula, etc.; 2) poesía, con una cantidad de géneros: lírica, satírica, política, heroica; 3) dramaturgia. |

(3) El estilo literario artístico, igual que otros estilos, abarca una esfera concreta de la actividad humana, esfera del arte de la palabra, participando en la realización de una tarea comunicativa. Este registro no se limita a comunicar, constatar solamente un hecho, sino que aquí aparece la adición estética, artística del idioma que debe despertar las emociones y sentimientos del lector. Sin esta adición funcional ninguna obra de arte podría influir sobre el pensamiento humano. Cumpliendo la función

estética el autor a través de la descripción de acontecimientos, objetos, fenómenos, acciones, personajes expone su actitud personal a la realidad.

La función estética de un lado es lo específico del estilo literario artístico, es su rasgo diferencial que lo distingue de los demás estilos. Es lo que siempre está presente en cualquier obra de arte de cada época histórica. De otro lado, el hecho de que este estilo posee su propia función comunicativa, lo aproxima a otras formaciones funcionales.

3. **Los rasgos específicos** del estilo literario artístico son:

(1) La obra literaria y el lenguaje literario es un lenguaje aparte, aunque tiene a su disposición las mismas posibilidades del idioma, porque el autor comunica con nosotros en el lenguaje de las imágenes y no de conceptos como en la ciencia o en la esfera oficial. El idioma artístico busca constantemente medios nuevos para crear un ambiente expresivo particular, la expresividad estética.

(2) El estilo literario artístico es el único registro escrito que incluye los elementos que están fuera de la norma literaria: dialectismos, barbarismos, jerga. Esos vocablos intervienen en una forma estilizada y su tarea consiste en apelar a las emociones del lector, contribuir a la formación de imágenes correspondientes.

(3) La lengua literaria es la que más se parece al lenguaje hablado. Abundan diálogos y elementos coloquiales de diferentes niveles idiomáticos. A estos dos estilos los aproxima el rasgo estilístico de la expresividad, aunque se efectúa de modo distinto en ambos estilos. La estilística antigua, tradicional pretendía considerar el idioma literario escrito de modelo para el lenguaje oral. La estilística funcional los designa estilos diversos de diferentes funciones y, como consecuencia, ninguno de ellos puede servir de modelo para el otro.

(4) El estilo literario artístico es una forma especial de la comunicación que se distingue de otras por tres particularidades esenciales:

a) emisión de la información: la comunicación literaria no se liga con una situación concreta: el escritor no puede cambiar el contenido a referencia con el lector, porque no escribe para un lector concreto, sino para el universal;

b) forma de emisión: la obra literaria se diferencia de las de otros estilos porque la literatura posee sus propios géneros que no funcionan en otros registros (géneros narrativo, lírico y dramático);

c) recepción de la información: la recepción de la información se realiza sin interlocutor y, en muchos casos, pasado un largo plazo de tiempo.

4. Entre las características más relevantes del estilo literario artístico en el **nivel morfológico** son sus particularidades en la distribución de las partes de la oración.

Lo que se refiere a los **sustantivos**, su uso es individual. Algunos escritores como, por ejemplo, Ana María Matute, logran representar imágenes usando preferentemente sustantivos, otros, por ejemplo, Juan Rulfo, evitan premeditadamente su empleo.

La poesía española y latinoamericana demuestra una tendencia firma sustantiva:

Tu mundo de ilusiones,
tu mundo del amor
es tan profundo y oscuro
como las pupilas de tus ojos.

El **infinitivo sustantivado** desempeña en la poesía una función estilística singular. Sigue denotando una acción, pero percibida como un objeto, como algo que existe independiente de otras palabras, despertando la fantasía e imaginación estética. Un rasgo del infinitivo es el de ser impersonal, por eso los nombres de acción sustantivados gozan de un carácter universal y concreto a la vez, están destinados a todos y a una persona lo que atribuye al fragmento el matiz de compenetración común humana:

Y en ese irresistible caminar
El morirse es tan duro,
es tan agrio perderse en este encendido mundo ...
No ver más a las nubes, a la luz, a los pájaros.
Saber que las gaviotas descenderán un día.

El infinitivo sustantivado adquiere y expresa frecuentemente significados metafóricos de gran fuerza expresiva: *la maravilla de mi despertar; volvimos al diario correr; el acariciar de los naranjos; el amar en soledad; el masticar pesadas palabras de desprecio; el dulce sumergirse; el trotar de un bisonte*, etc.

Es de mucho interés y efecto emocional la **substantivación del adverbio** en la poesía, que se explica por la búsqueda de nuevas vías y formas de la expresividad:

Hoy es hoy y ayer se fue, no hay nada.
Ese siempre tan lejos como nunca.
... un suave ayer recordé .

El empleo de los **adjetivos** confirma una vez más que el escritor aplicando algún adjetivo “pinta la imagen con la palabra”: *una mirada suave, un muchacho alto y espigado, espesa niebla, una chiquilla ingenua, gestos soñolientos*. Tales determinaciones son privilegio sólo del estilo literario artístico así como el empleo de los adjetivos en la interpretación metafórica.

La adjetivación de los adverbios es el resultado de la búsqueda de nuevos sinónimos a los ya conocidos que carecen de matices nuevos y originales: *la siempre herida; la felicidad de ahora; hombre de enfrente; un niño temprano; un pronto sueño; esta dicha de hoy; el tanto azul; un cariño bastante; la gente bien*.

El estilo literario artístico se avecina al coloquial por utilizar gran cantidad de **verbos**, pero a diferencia de éste, el idioma de los escritores evita emplear verbos corrientes. Mientras en el estilo coloquial los casos de metáfora verbal son excesivamente raros a causa de la rapidez y espontaneidad, en el estilo literario artístico se seleccionan verbos de semántica amplia, metafórica por tener carácter expresivo y apreciativo, por revelar la actitud subjetiva, positiva o negativa del autor a los hechos descritos:

“Cada arruga de su rostro obedecía a una espera impaciente...” (J. Goytisolo, *La Chanca*)

“Le atormentaba la inmensa desolación ...” (García Márquez, *Cien años de soledad*)

“Un dulce escozor le hormigueaba en los recodos de las venas”. (J. Zunzunegui, *Las ratas del barco*)

Tareas prácticas

1. Comente el uso de las partes de la oración en los siguientes fragmentos:

(a) Ayer, los Corvo. Durante años y años, señores casi absolutos de Hegroz. Los Corvo... Sus hombres, sus mujeres, sus criados, sus perros y sus equipajes. (A. M. Matute, *Los hijos muertos*)

(b) Alguien se esconde, tácito, a nuestro pasar. (Jiménez)

(c) Salieron las niñas corriendo, en un alegre alboroto blanco y rosa al sol amarillo. (Jiménez)

(d) Yo siempre he pensado que en eso de quitarnos la carabina hicieron bien. Por acá resulta peligroso andar armado. Lo matan a uno sin avisarle y sin meditar mucho. (J. Rulfo, *El llano en llamas*)

(e) Vos sois obrero –le dijo. – Sí, señor. Soy textil – respondió el muchacho. (Sábato)

(f) Cuando la acompañaba, cruzábamos siempre a los alumnos de la Salle, con sus uniformes café con leche, y ese era otro tema de conversación. (Llosa)

(g) Al final no pude más y lo agarré otra vez, haciéndome el que camina con naturalidad, pero cada peso me costaba como en esos sueños en que uno tiene unos zapatos que pesan toneladas y apenas puede despegarse del suelo. (Cortázar)

(h) Los anchos y tristes ojos del animal miran despavoridos. (Azorín)

(i) Para él en aquella ocasión vivir era un deber. (Galdós)

(j) De alguna parte llega el lento golpear de unas campanas. (Salinas).

(k) No podía sospechar entonces el bueno de mis parientes, mis futuras andanzas. (Cisneros)

2. En la poesía narrativa hay personajes, espacio, tiempo y una trama o problema que puede ir avanzando en planteamiento, nudo y desenlace. **¿Qué elementos de estos ve Ud. en los siguientes versos de Machado, inicio del largo poema *La tierra de Alvargonzález*?**

Siendo mozo Alvargonzález,
dueño de mediana hacienda,
que en otras tierras se dice
bienestar y aquí opulencia,
en la feria de Berlanga
prendose de una doncella, y la tomó por mujer
al año de conocerla...

Muy ricas las bodas fueron,
y quien las vio las recuerda;
sonadas las tornabodas
que hizo Alvar en su aldea...
Feliz vivió Alvargonzález
en el amor de su tierra.
Nacióronle tres varones,
que en el campo son riqueza,
y, ya crecidos, los puso,
uno a cultivar la huerta,
otro a cuidar los merinos,

y dio el menor a la Iglesia.

(Antonio Machado)

Prendose -se enamoró, *tornabodas* -en los pueblos, días siguientes de la boda, *merinos* -ovejas de lana muy apreciada.

3. Antonio Machado escribió dos versiones de *La tierra de Alvargonzález*: una en forma poética (romance) y otra en prosa narrativa. Lea a continuación el texto en prosa y observe las diferencias entre los dos géneros literarios:

Siendo Alvargonzález mozo, heredó de sus padres rica hacienda. Tenía casa con huerta y colmenar, dos prados defina hierba, campos de trigo y de centeno, un trozo de encinar no lejos de la aldea, algunas yuntas para el arado, cien ovejas, un mastín y muchos lebreles de caza.

Prendose de un linda moza en tierra del Burgo, no lejos de Berlanga, y al año de conocerla la tomó por mujer. Era Polonia, de tres hermanas, la mayor y la más hermosa, hija de labradores que llaman los Peribáñez, ricos en otros tiempos, entonces dueños de menguada fortuna.

Famosas fueron las bodas que se hicieron en el pueblo de la novia y las tornabodas que celebró en su aldea Alvargonzález...

Vivió feliz Alvargonzález con el amor de su esposa y el medro de sus tierras y ganados. Tres hijos tuvo, y, ya crecidos, puso el mayor a cuidar huerta y abejar, otro al ganado, y mandó el menor a estudiar a Osma, porque lo destinaba a la Iglesia.

Yunta: pareja de animales para trabajar en el campo. *Lebreles*: perros que se utilizan para la caza de la liebre. *Menguada*: disminuida. *Medro*: mejora.

4. Comente los recursos de la lengua literaria en los siguientes fragmentos:

A. Era un paisaje de una desolación profunda; las cruces de piedra se levantaban en los áridos campos, rígidas, severas; desde cierto punto, no se veían más que tres. Fernando componía con la imaginación el cuadro del Calvario. En la cruz de en medio, el Hombre-Dios que desfallece, inclinando la cabeza descolorida sobre el desnudo hombro; a los lados, los ladrones luchando con la muerte, retorcidos en bárbara agonía, los soldados romanos, con sus cascos brillantes; el centurión en brioso caballo, contemplando la ejecución, impassible, altivo, severo. (Pío Baroja)

B. La hueste de mendigos se conmueve con un largo murmullo, semejante al murmullo del rezo. Cuando el rumor se aquieta, alza su voz un mendigo gigantesco, y en aquella voz gangosa... (Valle-Inclán).

C. He aquí el tinglado de la antigua farsa, la que alivió en posadas aldeanas el cansancio de los caminantes, la que embobó en las plazas de humildes lugares a los simples villanos, la que juntó en ciudades populosas a los más variados concursos. (J. Benavente)

5. Analice los artificios literarios de estos versos de Antonio Machado:

Por ti la mar ensaya olas y espumas,
y el iris, sobre el monte, otros colores,
y el faisán de la aurora, canto y plumas,
y el búho de Minerva, ojos mayores.
Por ti, ¡oh Guiomar!...

Conteste: 1) ¿Qué es lo más llamativo desde el punto de vista de la métrica? 2) ¿Utiliza Machado fenómenos de repetición? Analícelos. 3) ¿Qué otras figuras o

recursos literarios se observan en estos versos? 4) ¿Cuál es el mensaje o sentido del poema? ¿Es un poema lírico? ¿Por qué?

Lección 3. Estilo coloquial

1. Noción del coloquio y el estilo coloquial.
2. Tendencias de la evolución del estilo coloquial.
3. Particularidades de la pronunciación.
4. Uso específico de las formas verbales. Transformaciones en las significaciones de los tiempos.
5. Uso del adjetivo y los medios de transmitir el grado superlativo.
6. Funciones expresivas de los pronombres. Carga significativa de los sufijos diminutivos y aumentativos y de la categoría del género del sustantivo.
7. Rasgos distintivos del léxico.
8. Particularidades de la sintaxis.

1. Se llama **registro coloquial** al empleo del lenguaje en un contexto **informal, familiar y distendido**. **Coloquio** es el sinónimo de conversación. Por extensión, el lenguaje coloquial es el que, independientemente de la profesión o el estatus social del hablante, se utiliza en la conversación natural y cotidiana.

El coloquio es el más habitual y frecuente medio de comunicación humana de fin práctico y concreto que siempre va desarrollándose en la forma idiomática oral. Por eso el estilo (o registro) coloquial ocupa un lugar especial en el sistema de los estilos funcionales de cualquier idioma. El registro coloquial no debe identificarlo con el vulgar ni con el popular, sino más bien con lenguaje formal y cotidiano, carente de tensión comunicativa y sin planificación previa. No pertenece a ninguna clase social, sino que todas lo usan en determinadas situaciones. No es uniforme, sino que varía según los usuarios. No es una variante anómala del lenguaje, sino que es la expresión más espontánea de la comunicación humana.

Podemos decir que es la variedad situacional más utilizada de la lengua y se caracteriza, en general, por ser espontánea, relajada y expresiva.

En nuestra forma cotidiana de hablar solemos usar un lenguaje llano, carente de sofisticaciones y no necesariamente ceñido a la gramática castellana. Esto no es indicio de deficiencias culturales; al contrario, es un conjunto de herramientas que nos proporciona el idioma para lograr una comunicación rápida y directa con nuestros semejantes.

En la conversación siempre hay una interacción, esto es, que la acción verbal de uno obtiene la respuesta de otro, mediante la alternancia en el uso de la palabra. La conversación comporta hablar de modo espontáneo e informal. **La espontaneidad** implica que no hay asuntos prefijados y que el azar y las preferencias personales determinan la elección de los asuntos. La **informalidad** significa que no hay un orden establecido de antemano en el tratamiento de los asuntos. La conversación no tiene una finalidad específica ni instrumental ya que sirve para favorecer las relaciones personales o interlocutivas. Son ejemplos de la conversación el saludo, la felicitación o una tertulia entre diversos interlocutores. La **expresividad** penetra en

toda la estructura del estilo coloquial reflejándose en la riqueza de las formas de entonación, las particularidades de la formación de palabras, en la abundancia de vocablos y giros afectivos y la variedad de construcciones sintácticas con valor emocional.

El estilo coloquial se caracteriza por: relación de igualdad entre los interlocutores; proximidad en saberes y experiencias compartidas; temas cotidianos, no especializados; ausencia de planificación; finalidad socializadora: se habla para mantener relaciones sociales; tono informal; importancia de todo lo no verbal: gestos, distancias, posición, movimientos, posturas, miradas; y lo paraverbal (sonidos onomatopéyicos, ruidos, silbidos, silencios); carácter egocéntrico, con permanentes alusiones al yo, al aquí y ahora.

El estudio del español hablado es quizás el más difícil objetivo de la investigación lingüística española actual. Esa dificultad se explica, en primer lugar, por ser la forma oral exclusivamente sensible a toda condición artificial (por ejemplo, la presencia de la persona que hace la grabación destruye el ambiente natural de la comunicación y la aproxima al estilo literario). En segundo lugar, es difícil apuntar y reproducir el coloquio de memoria y en tercer lugar, en el terreno español el estilo coloquial se diferencia de país a país.

2. Actualmente en el desarrollo del estilo coloquial se observan dos **tendencias opuestas**:

(1) El habla coloquial, también la española, como cualquier estilo es un producto histórico que conserva huellas lingüísticas de cada época. La sociedad cambia con rapidez asombrosa, evolucionando paralelamente con notable aceleración el idioma. La instrucción pública, los medios de información, numerosos fenómenos sociales son causa de elevación del nivel lingüístico (cultura del habla) del pueblo y hacen aproximarse el lenguaje hablado y escrito. Los elementos cultos dejan de ser propiedad exclusiva de la clase privilegiada. Es una tendencia progresista y universal, propia para las lenguas europeas.

(2) Otra tendencia, contraria a la primera, consiste en la democratización del lenguaje, en el empleo excesivo de frases y giros vulgares, los que penetrando en la norma literaria rebajan el nivel de su pureza y corrección.

M. Criado de Val, célebre lingüista español, escribe al respecto: “Los autores literarios, los críticos e incluso los académicos y lingüistas españoles, han tenido y siguen teniendo la convicción de que es el gusto popular que ha de decidir, en última instancia, la evolución del idioma”.

La penetración de elementos vulgares se debe a sus características expresivas y emocionales. Es en el habla popular donde se revela el poder idiomático creativo del pueblo. Con el fin de ampliar sus capacidades expresivas, sobre todo emocionales y apreciativas, la lengua literaria de vez en cuando hace concesiones a elementos vulgares. De tal modo se observan dos tendencias opuestas: la primera se refleja en la elevación de la cultura del habla coloquial, su aproximación al estilo literario (escrito), la otra consiste en que el nivel del habla coloquial literaria se hace cada vez más bajo.

Ambas tendencias se equilibran, determinando una evolución progresiva y sucesiva del habla coloquial. Como regla general, ciertos elementos vulgares que

aparecen en el estilo literario después de circular en el habla coloquial, pierden su ligazón semántica con la fuente de surgimiento y aumentan las capacidades expresivas de la lengua nacional. Adoptando elementos literarios, el habla popular se enriquece cuantitativa y cualitativamente como medio universal de comunicación oral.

Tanto en España como en América Latina, lo específico en la relación entre el habla popular propia para clases y grupos inferiores y la norma literaria oral, perteneciente a los representantes de capas altas de la sociedad consiste en que éstas nunca han determinado la evolución de la lengua. Según L. Bartos, la minoría social o las capas privilegiadas “imitaban el estilo popular, convirtiéndose estéticamente de conductos a conducidos”.

M. Criado de Val escribe: “En la evolución y en el carácter del español, el factor más activo no es el ejemplo de una minoría (como sucede en el italiano), ni el habla particular de la aristocracia, ni siquiera, como en el caso del francés, el buen sentido idiomático de una burguesía culta, sino el habla popular más o menos localizada en Castilla y adoptada sin resistencia por los propios escritores y por la aristocracia cortesana”.

3. L. Y. Scherba diferencia dos formas de pronunciar: completa y coloquial. Los rasgos distintivos de espontaneidad e imprecisión hacen que en el estilo coloquial se utilice un código poco elaborado en el que aparezcan impropiedades y una pronunciación relajada. Debido al ritmo acelerado en el estilo coloquial tiene lugar cierta **consición del discurso**: los sonidos cercanos influyen unos sobre otros con más actividad, algunos sonidos o sílabas adquieren la tendencia de suprimirse parcial o totalmente. Las formas elípticas son una manifestación de la economía de expresión: *c(l)aro, c(l)aro; (a d)ónde vas a para(r)*.

Vocales.

(1) Las vocales inacentuadas son inestables tanto si se hallan antes, como si están después de la vocal acentuada, por ejemplo, [i] se usa por [e]: *mesmo, melitar, medecina, escrebir*. La *o* inacentuada final de palabra se pronuncia en mayor o menor grado con timbre de *u*: [hermanu], [un sobrinu]. Esta articulación se oye inclusive entre personas cultas. El diptongo *ue* en pronunciación espontánea y descuidada se pronuncia como *ü*: *güevo, güella, güeco, güero, cirgüela*.

(2) En el habla rápida en palabras de varias sílabas se debilita o pierde alguna de las vocales sin acento situadas entre la primera sílaba y la acentuada: *conocimiento — conocimiento, desapareció — desapareció, peptoria — pepitoria*. En el grupo *ou* entre una palabra y otra, se pierde normalmente la *o*: *no hubo nada — nubo nada; como un día — comun día; cuando uno quiere — cuanduno quiere*. Al comienzo de palabras muy usadas se pierde la *a* inacentuada: *(a)horita, (a)horitica: No recuerdo horita el nombre. Horitica voy...* En general dos *ee* inacentuadas se pronuncian como una sola en habla corriente: *Le hemos — lemos, ¿te esperas? — ¿t'esperas?, ¿para qué era? — ¿pa quera?*, etc. Sintagma *para el* en pronunciación espontánea es *par'el* o *pal*: *Me voy parel pueblo; me voy pal pueblo; parel otro lao; pal otro lao*.

(3) Conjunción *y* se mantiene delante de la palabra que empieza por *i*: *venirse y irse, aguja y hilo*.

Consonantes.

(1) La *b* entre vocales y sobre todo entre dos letras *a* se relaja mucho o se pierde por completo: *lo que hablaamos ayer; proablemente; el taurete; no sea ausivo*; el adverbio *también* se reduce ocasionalmente a *tamién*.

(2) Se debilita y se pierde fácilmente la *d* intervocálica: *toavía no, la meicina, aentro, aonde diablos, las ciudaes, los Estados Uníos, too, toas esas cosas*; la *d* de los sufijos *-ado, -ada, -ido, -ida, -udo, -uda*: *deseao, controlao, carne asáa, están guardáas, mordío, cogío, llovío, vestío, múo, barbúo, pelúo* o la *d* final de palabra, sobre todo ante pausa, en el habla espontánea: *amistá, sinceridá, navidá, casualidá, usté, actitú, paré, Madrí, verdá*, etc.

(3) Se debilita y se pierde la *r* final ante la pausa: *señó; ayé; coló*. En los infinitivos es práctica corriente perderla: *llorá, comé, salí*, etc. En la conversación espontánea la forma *para* alterna con el uso de *pa*; *¿para qué? - ¿pa qué?*

En la literatura moderna suelen emplearse elementos de pronunciación conversacional que sirven para caracterizar a los personajes. En algunos casos su uso se debe, como en la obra de J. Goytisolo, a la búsqueda de nuevos métodos literarios:

—*Eso es como buscá una aguja en un paja ... ¿Ha ío usté al barrio de los pescaores? (La Chanca)*

Además, el estilo coloquial se caracteriza por:

—Los rasgos de pronunciación dialectal: seseo y ceceo en el Sur, aspiración de la “s” (*e que*).

—Alargamientos silábicos (*buenooooo, vamos a veeeerrr*) que sirven como apoyo al discurso, para darnos tiempo a pensar o marcan la disconformidad, la duda, la exhortación (*¡deja ya de hablaaaarrrr!*).

—Acentuación enfática: *Lo mando YO; Te digo que VENGAS YA*.

— Ritmo más acelerado. El contacto directo posibilita tanto el empleo de los recursos paralingüísticos (gestos y mímica) que suelen duplicar palabras, locuciones y hasta frases enteras, como el uso de la fuerza expresiva que posee la pronunciación y entonación.

De tal modo, el estilo oral tiene muchas ventajas. En primer lugar, éste viene a un ritmo acelerado, lo que permite transmitir más información de un mismo lapso. En segundo lugar, tiene un rico repertorio de expresividad fónica. Por otro lado, a diferencia del lenguaje escrito es menos “lógico” por avanzar a un ritmo más rápido y en condiciones que no permiten analizar con anticipación el enunciado.

4. **Las particularidades del nivel morfológico** del estilo coloquial se revelan en la distribución cuantitativa de las palabras por partes de la oración, la existencia de formas morfológicas estilísticamente marcadas, asimismo en el empleo peculiar tanto del género de los sustantivos como los grados de comparación de los adjetivos y los tiempos verbales. Según estudios estadísticos el verbo es la parte de la oración que más cuenta en la esfera del coloquio componiendo el 36 % de cada 10.000 palabras investigadas. Eso significa que cada tercera palabra en el estilo coloquial es verbo.

M. Criado de Val considera que la ventaja de la expresión verbal consiste en que ésta “... no sólo expresa la acción, sino, simultáneamente, circunstancias de tiempo, modo, aspecto, etc.”

La frecuencia del verbo corresponde a la tendencia propia del estilo coloquial de acortar al máximo el texto. Además, el carácter situacional del habla espontánea permite no expresar el objeto y el sujeto de la acción:

“—¿Puede decirme dónde quedan los canguros? —No, ... no tenemos de eso. ¡No tienen! ¿Lo ves? ...¡No tienen?” (J. Dicenta Fernando, *La jaula*)

Para el discurso oral es normativo también eliminar el complemento directo, y todo el contenido viene acumulado en el verbo: (1) *Yo siempre tengo para tabaco* (dinero). (2) —¿*Ya terminaste?* (el trabajo) —*Ves que no.*

Los casos de semejante condensación no se observan en otros estilos, porque solamente en el registro coloquial aparece la posibilidad de sustituir la palabra eliminada por la entonación, gesto o pregunta complementaria.

Entre los verbos los más usados son *ser* y *estar*. Estos verbos resultan los más simples y cómodos para la característica de los objetos y fenómenos; por ser la conversación oral siempre espontánea, nunca tiende a introducir nuevos verbos y construcciones verbales, sino, al revés, al uso ubérrimo de los más coloquiales.

Precisamente por esta causa el empleo del verbo *ser* a veces es pleonástico, lleva un carácter parasitario, y se explica más por la espontaneidad del discurso, pues el hablante suele empezar la oración sin pensarla hasta el final: *Tú ... es que ... eres muy aprensivo, José.*

En el estilo coloquial las **categorías verbales** a veces adquieren nuevos significados:

(a) El modo indicativo en vez del imperativo resulta más categorico: ¡*Tú te callas!* ¡*No matarás!* Al revés, el modo indicativo se aprovecha estilísticamente para suavizar lo categórico del mandato: *Me dice, por favor, ¿qué hora es?*

(b) El presente se usa como sinónimo del futuro, demostrando un matiz modal de firme seguridad: *Mañana te lo explico.*

(c) El pretérito perfecto interviene en función del futuro simple: *Le ayudo y se ha entablado la amistad.*

(d) Sólo en el coloquio se emplea el imperfecto irreal como sustituto del condicional simple: ¡*Si no fuera por él eran felices!*

Al mismo tiempo existen en español tiempos verbales que casi no funcionan en este estilo, por ejemplo, el empleo de las formas del pretérito anterior en el coloquio provoca un tremendo efecto cómico entre hispanohablantes porque su uso se limita por el estilo literario.

El gerundio es una forma verbal más para representar acciones, por eso aparece frecuentemente, sobre todo, en construcciones descriptivas con los verbos de movimiento, entre los cuales los más usados figuran los verbos *ir* y *seguir*.

Algunos casos del funcionamiento del gerundio son propios sólo para el coloquio y constituyen en esta modalidad formas estilísticamente marcadas: para expresar una orden (*Tú, ¡corriendo!*; *Amigos, ¡marchando!*); en el estado de emoción, de excitación fuertes (... *yo siempre perdonando, y él ... engañándome*), en preguntas (*¿Conduciendo tú?*).

El infinitivo adquiere en el estilo conversacional un uso funcionalmente marcado revelando matices especiales de la acción: matiz imperativo, futuro, etc., se usa

ampliamente en oraciones exhortativas y prohibitivas, en preguntas retóricas: *¡Reunirlos, a todos! ¡Sin meditar mucho! ¿Tener un hijo pronto?*

J. Dubsky subraya un empleo particular del infinitivo en el discurso oral que consiste en formar con el infinitivo una cláusula independiente del verbo principal. Es un medio morfológico más para reforzar la expresividad, para destacar el rema del enunciado:

—*¿Qué ocurre, Paco? ¿Qué quieres? — ¡Dejarme, todos!*

El infinitivo presenta la acción como una imagen separada del sujeto de la acción lo que constituye un efecto estilístico fuerte: “Llamar a una puerta así es indicio de agresividad larvada”. (A. Paso, *¡Estos chicos de ahora!*) “Morir sólo no es lo mismo que morir en compañía, supongo”. (C. Gorostiza, *¿A qué jugamos?*)

5. Las formas substantivadas son generalmente más cortas y expresivas que un giro descriptivo, por eso el empleo del **adjetivo substantivado** es también una fuente inagotable para caracterizar a personas u objetos según un rasgo exterior o interior: “Es tu hermano y me duele que sea el ridículo”. (A. Huero Vallejo, *El tragaluz*) “Prefiere los traidores a los indiferentes”. (J. Salom, *Tiempo de espadas*)

El uso del **adjetivo en función del adverbio** desarrolla progresivamente en el idioma, sobre todo, en su forma oral, lo que se explica, en primer lugar, por la tendencia a evitar el empleo de los adverbios en *-mente*, sobrantes en los estilos escritos, y, en segundo lugar, por ser el adjetivo-adverbio más expresivo: el adjetivo en el giro “verbo + adjetivo” funciona como un “doble modificador” que determina simultáneamente a una persona y la acción realizada por ella: *Se porta siempre muy sencillo*.

Pero sólo en el registro oral se observan los casos especiales, no deseables del uso estilístico de los **adverbios intensificadores**. Son los adverbios intensificadores de **semántica negativa** que se usan para intensificar las cualidades positivas de un objeto: *tiene una inteligencia bárbara; has tenido una salida bestial; este hombre es terriblemente atractivo; ¡estás de miedo, niña!* (= *estás bella*); *es de espanto para los negocios* (= *tiene inclinación*), etc.

Viceversa, se usan irónicamente los adjetivos de **evaluación positiva** para dar a entender cualidades opuestas. Verbigracia, *arreglado* con sentido irónico significa *borracho*: *Arreglado andaba el tío, cuando le vi salir de la taberna*.

Entre tales adjetivos (*valiente, lindo, bueno, listo, bonito*, etc.) el más frecuente es *dichoso*: *esa dichosa* (maldita) *lluvia que no cesa; el dichoso paraguas que siempre se deja olvidado; Yo no quiero pensar en el dineral que hemos gastado en la botica con tus dichosos nervios*. (M. Delibes, *Cinco horas con Mario*)

Como ejemplos de la exuberancia idiomática en el nivel morfológico, pueden servir los medios de transmitir el **superlativo de los adjetivos**, porque el habla oral no se limita a las formas del superlativo absoluto y relativo (*muy; -ísimo; -érrimo*) para expresar la eminencia de una cualidad, sino que acude a varios recursos:

(1) *Muchísimo* se expresa por *un rato*: *Se ha bebido un rato*. (2) La cantidad o intensidad puede expresarse por el pronombre posesivo: *Hoy he trabajado lo mío; la pobre ha sufrido lo suyo; hemos recibido lo nuestro*. (3) W. Beinhauer, en *Español coloquial*, registra expresiones como *la mar, una enormidad, un horror, una barbaridad, una atrocidad, una burrada, un disparate* unidas al adjetivo de que se

trate (*la mar de bueno, un horror de difícil*). (4) La clausilla elíptica *que pa(ra) qué*, por ejemplo: *tengo algo interesante que pa qué* (muy interesante); *su hijo es un gandul que pa qué; es sabroso que pa qué*. (5) La forma llamada “superlativo hebraico” (*el grande de los grandes, maestro de maestros, el honrado de los honrados*, etc.), o la repetición del adjetivo, ya simple (*es bueno, bueno*); ya enlazado con *que* (*Y él, tonto que tonto, le creyó*); o anteposición de *más que* al adjetivo (*Aquello era más que difícil*). (6) El prefijo *re-*, solo (*rebueno*) o con refuerzos más o menos arbitrarios (*requetebueno, requetesobra, requetemalo, requetelleno, requetefea, requetecaro, requetepésimo*); *¡Qué vino tan requeterrico!* (7) Los prefijos *super-*, *extra-*, *archi-*, *sobre-*, *ultra-* (*superrápido, archinuevo, sobreseco, archisabido, extrafino, superdotado, ultraespacio*). (8) La construcción “so (contracción de señor) +adjetivo”, de índole negativa: *¡So sinvergüenza!, ¡So embustero!*, sinónima del superlativo hebraico.

6. En lo que concierne a la distribución de las partes de la oración, el registro conversacional se distingue por el uso de los **pronombres** también. En cada 10.000 palabras los pronombres constituyen un 22,61 %.

Tomando en cuenta que en español los pronombres personales en función de sujeto aparecen considerablemente menos que en muchos otros idiomas, su presencia en la frase cumple cierta tarea estilística. En el habla cotidiana los pronombres personales (sujetos) aparecen para:

(1) destacar un personaje y su estado emocional: la llamada función de reforzar la modalidad subjetiva que contiene la frase (asombro, alegría, confusión, reproche, etc.): *¡Qué sé yo!; ¡Y yo qué culpa tengo!; ¡Ya te llamaré yo; ¡Se lo diré yo!; Él no medita las cosas que deben meditar*;

(2) excitar la atención y predisponer al interlocutor hacia el verdadero contenido del discurso: *Tú, ¿te figuras lo que me pasó con media tableta ...? Tú, ¿por qué le estás malcriando?*;

(3) revelar implícitamente cualidades negativas, como la ignorancia, mediocridad, torpeza. Estos giros suelen acompañarse con la entonación exclamativa, aunque corresponden por su forma a una pregunta: *¡Qué puede decir él! ¡Habla tú! ¡Qué has de saber tú a tu edad! ¡Cómo podrás ayudarme tú!*;

(4) indentificar al sujeto: el hablante procura encubrir su yo bajo otras formas de pronombres para atribuir más importancia y valor a lo expresado:

“El taxista pregunta a su único cliente: —¿Nos dice dónde vamos, por favor?”

En el discurso oral el pronombre personal *yo* se substituye a veces por **sinónimos** y **perífrasis** con el fin de manifestar la modestia del hablante. Existe una serie de tales substitutos: *un servidor, una servidora; mi persona; menda* y sus variantes (*mi menda, menda lerenda, mendi lerendi*), verbigracia: “Ud. perdone, mi sargento, un servidor (yo) se encuentra mal...” “Así que un servidor les da buenas noches y se retira ...” “Mi persona se ha atrevido a pedirle ...” “Mi menda no se pudre ahí”.

Funcionando en el estilo coloquial, algunos pronombres adquieren nuevos matices estilísticos de ironía, burla, propios solamente para esta formalidad: (1) *Cualquiera + verbo* equivale en el discurso oral a *nadie* con sentido irónico: *¡Cualquiera se sienta en ese banco!* (porque está sucio). *¡Cualquiera se casa con este bobo!* *¡Cualquiera lo*

sabe! (2) Algunos demostrativos en la posposición al sustantivo adquieren un matiz estilístico peyorativo, despectivo: *la señora esta, el hombre ese*, etc.

Mención aparte merece el uso del artículo ante antropónimos: *El Juan me ha dicho que vaya*.

Para aumentar la expresividad del discurso o distinguir diversos matices emocionales se atraen también otros medios morfológicos, entre los más importantes es la **sufijación**. En ocasiones **los diminutivos y los aumentativos** no aluden al volumen, sino se hacen eco de un especial estado psíquico o emocional del hablante: *mi madrecilla, mi viejita, nietecito* se relacionan con un especial sentimiento de afecto, cariño, ternura....

En el estilo coloquial aparece la tendencia de usar los diminutivos en exceso, no sólo con sustantivos y adjetivos (*Tiene una barriguita; Es algo bajito*), sino también con participios, gerundios y adverbios: *poquito, antesito, despuesito, mismito, aquicito, ahicito, debajito, tempranito, tardecito, trabajandito, caminandito*. Verbigracia: “¡Estoy deseandito ir allá!” “¡El viento está soplandito!” “No lo llame Ud. que está durmiendito”. “—¿Te lo comiste todo? —Enterito y pleno”.

En el estilo coloquial los diminutivos y aumentativos pueden cambiar su carga semántica: *avioneta, camioneta, furgoneta, lengüeta, agujeta, natilla* son de evidente tamaño aumentativo. *Callejón, camarote, islote, valentón* son aumentativos que disminuyen.

Son muy frecuentes los aumentativos de intensidad con cuya ayuda se percibe enseguida la imagen deseada: *escobón, dolorón, litrón, bolsón, jaquecón, brisote, un entierrotote* (con muchas flores y gran cantidad de personas).

Algunos aumentativos dan cierto empaque positivo a la palabra: “¡Es un encantazo de niña!” “¡Qué hombrazo el chico!” “¡Tengo aquí un sueldazo!”

Enormes posibilidades de expresar la modalidad posee también la **categoría de género**, que se distingue de gran libertad en este registro, mientras los estilos escritos siguen prefiriendo formas clásicas canonizadas.

Según las investigaciones de N. M. Fírsova, las formas de género femenino aplicadas a las personas de género masculino consiguen un valor expresivo vivo y viceversa, porque a la acepción de la palabra se adjuntan numerosas matices negativos complementarios: *Es una víbora*.

En la actualidad se han ido imponiendo en el uso corriente las formas femeninas: *ciudadana, funcionaria, ministra, ingeniera, jueza, miembra, jefa*, etc., aunque los estilos escritos prefieren la forma clásica: *la ministro, la presidente*.

Popular y familiarmente se oye decir *una diabla, una tipa, una pendeja* (boba). De carácter puramente popular, pero de uso sobrante, son *ayudanta, asistentita, comercianta, dependienta*. De ese modo, todas las categorías morfológicas participan en la formación del registro conversacional y favorecen la realización de los rasgos estilísticos distintivos del coloquio.

7. En el **vocabulario del coloquio** oral rigen regularidades propias e internas de elección y combinación de palabras. Estas regularidades se determinan por las condiciones extralingüísticas de formación del estilo coloquial, tales como espontaneidad, expresividad, subjetividad del habla, su carácter improvisado.

El habla coloquial se usa preferidamente en el lenguaje alternativo; se basa en la lengua general y comprende además:

a) elementos del lenguaje de los gitanos (caló), tales como: *menda* (mi menda) —yo; *fetén* —verdado; *chupén* —excelente; *churrumbel* —niño; *gachí* —mujer, muchacha; *najarse* —marcharse; *mangar* —pedir, mendigar. *La voy a mangar a esa un cigarrito de los que tiene les decía.* (Ferlosio)

b) voces familiares: *amoscarse* —enfadarse, irritarse; *jeringar*, *cabrear* —molestar, fastidiar, irritar; *curda* —borrachera;

c) acepciones figuradas de las palabras corrientes: *tostón* (sentido directo: garbanzo tostado, cosa demasiado tostada) —cosa pesada, rollo, disco; *carburar* (sentido directo: mezclar los gases con hidrocarburos) —funcionar, andar; *tomate* —dificultad. *Me parece que esta noche va a haber tomate,* —murmuró Federico arrebujiándose más en el capote. (Lera);

d) palabras del argot: *trena*, *chirona* —carcel; *parné* —dinero, plata. *Oye, ¿Cómo andas de parné?* (Reguera). *Nos vamos, pero piensa bien lo que has dicho. Como me hayas mentado vas a la trenca* (Pavón);

e) voces populares que se usan sólo a nivel del habla coloquial: *chola*, *crisma* —cabeza, cráneo; *mamporro*, *pezcozón* —golpe; *mala uva* —malas intenciones; *pesquís* —entendimiento;

f) el habla familiar tiene a su disposición una serie de locuciones, como: *andar (estar) entre dos velas* —estar sin dinero; *no saber de la misa la media* —ignorar una cosa que pretende hablar; *hilar muy delgado* —proceder con sumo cuidado.

El vocabulario del estilo coloquial se caracteriza además por:

Reducción del léxico: se usa un número muy limitado de palabras.

Frecuencia de palabras baúl, muy generales: *cosa*, *asunto*, *tema*, *hacer...*

El contexto familiar hacen que abunden las expresiones procedentes de jerga y argot: *dabuten*, *guay*, *me estás rallando*, *pringao*, *buga*, *currar*, *mola mazo...*, los vocablos de moda: *enrollarse*, *de alucine*, *abrirse*, *el tarro*, *clavar* o expresiones eufemísticas: *Ostras*, *jo*, *jolín*, *jolines*, *Le llegó la hora*; *Voy a cambiar el agua al canario...*

Reguladores de la función fáctica: *oye*, *mira*, *¿sabes?* *¿me entiendes?*; apelaciones, vocativos (a veces, insultos cariñosos): *tía*, *macho*, *chaval*, *capullo*, *¿qué pasa?*, *¿qué hay?*; saludos o felicitaciones: *chachi*, *tope*, *total*, *genial*, *guay*, *super*.

Abundancia de las onomatopeyas (apoyadas por los elementos de comunicación extratextuales (gesto, tono, situación, expresión facial...): *juajua*, *catacloc*

Sinonimia interna. Los vocablos marcados no reemplazan los del fondo común, sino se les yuxtaponen dando cierto matiz expresivo. Según consideraciones de lingüistas españoles estas palabras se acumulan en torno a unos temas favoritos: las partes del cuerpo, la agresión, la riña, el robo, la huida, el alimento, la borrachera, el dinero, la estupidez, la desvergüenza.

El el estilo coloquial la mayoría de las palabras neutrales posee una serie de sinónimos con matiz coloquial: **dinero**: tela, narpé, parné, pasta; **riña**: pitote, trifulca; **pegar**: brocar, sacudir, entripar, cascar; **hambre**: carpanta, gazuza; **broma**: pitorreo, cachondeo; **tontería**: nonada; **cabeza**: chirimoya, cogorota; **bruto**: maromo, merluzo, cabestro; **ser sinvergüenza**: ser un prenda; **huir**: darse el bote; **bofetada**: un revés,

sopapo; **dominar** (a una persona o animal): barajar; **estar lelo**; **atónito**: estar escarchado, escuajado, hecho una plasta, (quedarse) de nieve; **no tener suerte**: no tener potra, no tener chora.

Borrachera es una de las palabras que posee el mayor número de sinónimos: cucudrulo, pisada de cocha, tocada de ala, cirimosca, cascorro, marejada, mocoliqui, alumbrán, tablón, merluza, canastera, chipichusqui, lagartijera, cogorza,, tajada, melopea, chispa, curda, jumera, piripi, zarrata, mamao, tranca, culeco, zepelín, volatín, torrijo, bebida, zarrosco, vuelo, rasca, jaula, viaje, pellejo, trinque (del inglés *drink*).

Los sinónimos estilísticos que se refieren a un registro determinado se diferencian, por los matices de sus significados concretos. La jerga de ciertos grupos origina la mayoría de las palabras sinonímicas. El español coloquial ha adoptado muchos vocablos del argot o germanía (jerga de los rufianes y ladrones de España), del caló (lenguaje de los gitanos).

El habla coloquial permite seleccionar las palabras de la jerga que entran después en la norma literaria perdiendo su carácter secreto o profesional y sirven para dar mayor expresión emocional: robar (neutral)=desplumar, pelar, pulir, amacizar (del argot); cuchillo=gancho, alfiler, peineta, limpiadientes; matar=dar agua, apagar, volcar, quebrar; golpear=afanar, planchar, etizar, calentar.

Los ejemplos citados demuestran que todas las palabras del argot tienen un matiz eufemístico, es decir, suavizan las acepciones cuya interpretación directa sería dura o malsonante.

Para la sinonimia coloquial es propia la redundancia de medios de expresión que se explica por la desaparición de muchas palabras y expresiones, por haber perdido su expresividad o no haber podido amoldarse en el uso coloquial.

Otra peculiaridad del estilo coloquial es **la polisemia**: una incesante tendencia de otorgar nuevos sentidos a las palabras. La radio, el cine, la televisión y la publicidad escrita ayudan mucho a la propagación de esta evolución del lenguaje hablado. Los medios de formación de la polisemia coloquial corresponden a las exigencias de la economía del idioma:

¡Agua! — es una señal de advertencia sobre un peligro, se usa mucho entre los jóvenes. Equivale a la expresión literaria *¡Cuidado!*;

apretado — *Las señoritas son muy apretadas*, significa que tienen un alto concepto de sí mismas, son demasiado ambiciosas (no quiere decir que usan ropa muy ajustada);

no ser trigo limpio — se dice de las personas que no son del todo honradas;

merendar a alguien — significa hacerle fracasar, liquidarlo;

largo en el sentido de exagerado, *es muy largo*;

enrollar con ... — significa comenzar un flirteo con un(una) muchacho(a), no en serio.

En el estilo coloquial predomina la función expresiva, hecho que implica el uso de palabras y enunciados que tienen bastante carga expresiva, afectiva o emotiva. Son muy activas tales partes de la oración como interjecciones, verbos en función de interjecciones, expresiones de valor deíctico, partículas. Lo propio de éstas consiste en el debilitamiento del contenido conceptual y el acrecentamiento del valor

emocional y expresivo. Las palabras mencionadas contribuyen a la realización de uno de los principios básicos del estilo coloquial: centrar la atención no tanto en la forma como en el contenido, por eso su significado se aclara, a veces sólo en el contexto.

Por ejemplo, las interjecciones y combinaciones de palabras en función de interjecciones que denotan asentimiento, son las siguientes: ¡*A ver!*!, ¡*Y que lo diga Ud.!*!, ¡*Diga Ud., que sí!*!, ¡*Yo lo creo!*!, ¡*Vale!*!, ¡*Oiga!*!, ¡*Vaya!*!, etc.

Se destacan las llamadas **expresiones de relleno** que llenan las pausas en los momentos de vacilaciones e interrupciones en el habla, sirviendo para ganar el tiempo, etc. Estas muletillas desempeñan el papel de enlace entre lo dicho y lo que se va a exponer. Las expresiones de relleno pueden emplearse para casos muy diversos:

a) con finalidad autorreafirmativa, para que el oyente no tenga duda de lo que va a exponerse o con el fin de prevenir su desconfianza, llenar una pausa, etc. En su mayoría son combinaciones distintas con el verbo *decir*: *te lo digo yo*; *digo yo*; *como te diría yo*; *no sé como decirte*; *no es que yo lo diga...*; *te digo mi verdad...*; y otras construcciones: *como me llamo tal que...*; *palabra de honor*; *si yo les contara...*, etc.;

b) con la finalidad de activar la atención del interlocutor, de invitarlo a conversar: *calcule Ud.*; *imagina, fijate, no me digas que no*; *date cuenta*; *Ud. sabe como yo*; *no se lo va Ud. a creer*; *de sobras lo sabes*; *como de seguro ya sabe Ud.*, etc.;

(c) con finalidad autorreafirmativa disimulada, cuando se recalca la fidelidad de lo expuesto refiriéndose a las palabras de un anónimo: *por lo que cuentan, que dicen, ya se sabe*.

Tendencia a la intensificación. Hay intensificadores morfológicos (*Me lo pasé superbien*; *Está requetebién*); sintácticos (*Está que muerde*; *Tiene un morro que se lo pisa*); léxicos por repetición (*Ese es un tío listo, listo, listo*), por uso de vocablos muy marcados (*alucinante, horrible, burrada*), intensificadores fraseológicos (*Está para parar un tren*; *Llovía a manta*).

El **carácter subjetivo del léxico** en el registro coloquial contribuye en sumo grado al empleo de diferentes recursos estilísticos de la lengua: hipérbolos, comparaciones, fraseologismos, aforismos que tienen un matiz emocional y figurado y permiten concretar conceptos abstractos. En ellos se refleja la sabiduría popular y la peculiaridad nacional del conocimiento de la realidad circundante.

Hipérbolos: troncharse de risa; ser más fuerte que un pellejo de breva; más mudo que un buey; gustar algo más que el comer (*A ti te gusta la muchachita más que el comer*); lo saben hasta los perros; no lo entiende ni Dios; ser una cosa que vale un mundo (*Ella es una chiquita que vale un mundo*), etc.

Símiles: iré más fijo que el reloj; temblaba como un flan; estaré a las diez como un clavo; hace tanta falta como los perros en misa; fiel como un can; le cae como un mandil a una vaca, etc. Ejemplo de comparación humorística: *Trabajas menos que el sastre de tarzán*.

Modismos: regalarse el hocico (= gustar comer bien, especialmente pasteles, dulces, jamón): *A Juan no le gusta más que regalarse el hocico*; salga pez o salga rana (= resultará algo bien o mal); ni mojar la pestaña (= ser cruel, nunca compadecer a nadie, ser frío de corazón); ni fu ni fa (= ser flaco, delgado); vete a freír espárragos (= vete a hacer pascuas); decir misa (= chismorrear); *¿Qué tripa se te ha roto?* (= ¿Qué te sucede?).

Metáforas: tener cara de ciprés (= estar triste); irse con el calor de la cama (=sin desayunar, en ayunas); estar hecho un chupón; llevar una vida de perros; tener los ojos de ternera joven.

8. El registro oral, que es característico del estilo coloquial, tiene muchas ventajas. En primer lugar, éste viene a un ritmo acelerado, lo que permite transmitir más información de un mismo lapso. En segundo lugar, tiene un rico repertorio de expresividad fónica. Por otro lado, a diferencia del lenguaje escrito es menos “lógico” por avanzar a un ritmo más rápido y en condiciones que no permiten analizar con anticipación el enunciado.

El carácter improvisado, no oficial, espontáneo de la comunicación coloquial causa ciertas peculiaridades en el **nivel sintáctico**. Por no disponer de tiempo suficiente para componer el enunciado cada interlocutor puede equivocarse y corregirse repitiendo y detallando más de una vez un mismo pensamiento. Debido a eso, el habla coloquial es al mismo tiempo económica y derrochadora. Al carácter espontáneo del discurso se debe también el empleo de giros hechos.

La espontaneidad de la comunicación coloquial se muestra la sintaxis no convencional, caracterizada por: los continuos rodeos, paráfrasis y aclaraciones; el uso frecuente de paréntesis o sintagmas insertados entre otros; muchas redundancias, repeticiones y reelaboraciones de la misma idea; un orden de palabras más pendiente del sentido que de las normas de la lengua escrita, la cohesión se logra más por el sentido, la entonación, los sobrentendidos, que por los marcadores discursivos; pero también hay algunos marcadores muy utilizados (*entonces, así que, bueno, con tal de que, total, pero, porque, encima...*), abundancia de elipsis y referencia a elementos de la situación (*Juan y yo vamos al cine, ¿y tú?*).

El habla coloquial está limitada en el tiempo y se desarrolla en una sola dirección. Escribiendo, el hombre tiene la posibilidad de volver mentalmente para estudiar e introducir correcciones en lo escrito; en el coloquio el habla es irreversible por tener que desenvolverse únicamente hacia adelante. Debido a eso las condiciones de formación y percepción del registro oral son más estrictas en comparación con las del escrito y las comunicaciones son por eso menos precisas, lógicas, consecuentes, etc.

El ritmo acelerado permite pasar inadvertidas ciertas incorrecciones gramaticales; para el habla oral, a diferencia de la escrita, es característica la abundancia de repeticiones, pausas, interrupciones, omisiones de conceptos evidentes para los participantes de la comunicación directa, lo que no es propio para la forma escrita de comunicación.

A.M.Vigara Taustle distingue las siguientes **particularidades de la sintaxis coloquial**:

(1) Dislocación semántica: el orden de los elementos de la oración no corresponde a la construcción lógica del pensamiento y tiene un carácter afectivo. Por ejemplo, el complemento directo o indirecto puede preceder al predicado o sujeto: *Eso tiene, capricho. Pues la carta esa, ella no sabía nada*. Para el estilo coloquial es característica la preposición del rema, es decir, la parte del enunciado que contiene la información nueva: *Sin lograr de convencerle, nos fuimos. Un tremendo embustero, lo que tú eres. Hecho de hierro, tu hermano. Maravilloso animal, el perro*. Como en la oración la posición inicial es la más informativa y expresiva, en el habla coloquial

que es espontánea y no preparada se pone por delante lo que tiene el mayor vigor comunicativo.

(2) Tendencias opuestas de la omisión y el abuso (uso excesivo) de los nexos. La tendencia de la omisión obedece a la economía idiomática, v. gr.: *Tipo como ése los conozco ... (porque) ... he tratado con ellos de rodillas ... (cuando) ... era limpiabotas ... gente alegre, juerguistas...* A la vez la segunda tendencia contribuye a la unión entre los conjuntos oracionales. El coloquio está saturado de *pero ... y ... conque ... pues ... ah ... bueno ...*

(3) El hecho de ser una variedad de comunicación oral hace que sea un lenguaje más relajado y permisivo en el que abundan: las repeticiones y las redundancias: *Y yo le dije a ella, le dije, yo no te quiero volver a ver a ti en la vida*; las elipsis y las frases inacabadas: *Ella, que vayamos y nosotros, que no. ¡Llevo un susto...!*

El habla coloquial que está estrechamente ligada a la situación es por su naturaleza elíptica. El hablante, por tener en cuenta el ambiente o la experiencia de los interlocutores suele no terminar sus pensamientos omitiendo lo que se sobreentiende. Para el habla coloquial son sumamente ajenas las respuestas completas, “clásicas”. Mientras que la elipsis es en el registro artístico una figura estilística, en el habla oral es norma.

Se forman diferentes **modelos de oraciones elípticas**:

a) nominales unimembres con predicados implícitos: *¡Timbre!* — (suena, se oye...) *¡Un momento!* — (espéreme...) *¡Maestro! Mi cuaderno* — (aquí lo tiene Ud.) *¡Buenas!, ¡Mozo!, ¡Café!, ¡Para dos!*

b) nominales bicéntricas: *¡Manos arriba! ¿Inteligente el joven? ¿A qué hora, señora? ¿Limpio, todo? ¡Muy importante, todo!*

c) con infinitivo: *¿Dónde lavarse las manos?; ¿Comprar pan?, ¿Ayudarte?*

(d) enunciados suspendidos: *Si me hubieran avisado... De haberlo sabido...*

(4) La segmentación crea un gran efecto estilístico. La construcción segmentada es parte de la oración que obteniendo una completa forma entonacional, se hace frase independiente y autónoma: *Está dispuesto a irse. Sin una palabra. Sin una mirada. Como ajeno.* Tales construcciones reflejan el proceso de formación del pensamiento en un ambiente de comunicación espontánea y no preparada a subrayar la rapidez con que se efectúa el intercambio de la información oral, sobre todo estando muy agitado uno de los interlocutores.

Tareas prácticas

1. Un grupo de chicos de quince o dieciséis años están intentando juntarse para jugar un partido. Este es un texto escrito que intenta imitar los diálogos de los jóvenes. Léalo atentamente y conteste las preguntas:

Entonces hicimos una colecta y entre todos compramos un balón de reglamento y Esteban fue reserva el siguiente partido, pero después de la sanción recuperó la titularidad, porque no era Maradona pero tampoco era tan madero como Blas, por ejemplo...

—Hoy no va a venir el cancerbero —anunció en el vestuario con aire grave Vázquez. Me ha llamado justo antes de salir diciendo que está lo malo.

Vázquez era un pedante de cuidado, siempre decía cancerbero, o medio volante, o verbigracia. Yo creo que lo bueno es un término medio entre Vázquez y Cachito, no hablar como un diccionario antiguo, pero tampoco como una alcantarilla.

—Tendremos que turnarnos —dijo Vázquez— ¿Cuál es vuestro parecer?

—Qué remedio —contestó Polo por todos.

—Somos nueve —observó Gobi, despejando la duda de si sabía contar.

Gobi no jugaba demasiado bien, y encima también en el campo ejercía de chulito y de guaperas, jugaba como si no quisiera espeinarse, pero en su favor hay que decir que era de los que casi nunca faltaba.

—Es cierto —dijo Esteban—. Quien falte, aparte de Perales, que lo diga.

—Vale, Einstein —se mofó Blas, que como jugaba sin gafas no veía un pijo, y como a veces había camisetas de diferentes colores en ambos equipos, solía pegar un pelotazo a voleo para delante y gritar.. ¡Pero desmarcaos, coño, que aquí no se mueve nadie!

Esteban no entendía de qué nos reíamos, porque era un poco corto.

—¿De qué os reís? ¿De qué os reís?

—Falta Chisplau —observó Epi.

—Aún tenemos diez minutos.

Ferrer llegó a las cinco, con un amigo.

—Qué, pringaos, que creíais que os dejaba en la estacada, ¿verdad? Sabía que iba a faltar Perales, y por eso he traído aquí a un colega, el Mendi.

(Martín Casariego Córdoba, *Y decirte alguna estupidez, por ejemplo, te quiero*)

Conteste las preguntas: 1) Hay varios rasgos del nivel coloquial. Identifíquelos. 2) En el texto se ofrece una exposición de diferentes niveles del lenguaje y la defensa de uno de ellos. Identifique dicho fragmento y qué es lo que expone. ¿Cuál es su punto de vista respecto al mismo tema?

2. Lea y analice los siguientes textos:

TEXTO I. Un viaje por Europa

Por Oriol Romaní

Yo ya estaba mosqueao, porque cada vez que hacíamos un cambio de tren pues, no veas, qué historia... Ella esperaba con el equipaje, y yo tenía que ir pacá, pallá, y no paraba. Ara que, en Ginebra, cogimos casi todo el equipaje, y lo facturamos. Porque en Suecia namás que te dejan entrar una botella de vino, otra de coñá y otra de... a ver, te dejan entrar una botella de coñá, otra de vino, pero no vino corriente, sino vino amontillao, y otra de anís. Bueno, nosotros llevábamos una maleta cada uno, y tres botellas en la maleta suya, y tres en la mía, que son lo único que te dejan entrar. Pero en el equipaje que facturamos iban nueve botellas más, tres en cada maleta. Y cuando llegamos allí, pasamos aduana, lo que más me mosqueó fue que me quitaron el perro, al llegar. Claro, fue por lo de la cuarentena; ¡joder, qué mosqueo con el perro! Yo me quería volver otra vez pa España. Sí ¿tú sabes? De momento namás llegar y bajar del barco ya me quitan el perro y después de una bronca allí, con todos aquellos tipos, que yo no me enteraba, nos montamos en un taxi para irnos a la casa, a la casa de su madre, que ya nos esperaba, ¡y un frío que hacía en el taxi!, brrr... El taxi con calefacción... ¡y a 25 grados bajo cero! Yo estaba muerto de frío. Y yo le decía:

"Ana, vámonos pa España..." "No hombre, que ya estamos aquí; ¿ahora nos vamos a volver patrás?" Y eso, que era en Goteburg, que es más pal Sur.

TEXTO II. Bajarse al moro

Por José Luis Alonso de Santos

(Se abre la puerta de la calle y aparece la cabeza de CHUSA, veinticinco años, gordita, con cara de pan y gafas de aro.)

CHUSA. ¿Se puede pasar? ¿Estás visible? Que mira, que ésta es Elena, una amiga muy maja. Pasa, pasa, Elena.

(Entra y detrás ELENA con una bolsa en la mano, guapa, de unos veintiún años, la cabeza a pájaros y buena ropa.)

Este es Jaimito, mi primo. Tiene un ojo de cristal y hace sandalias.

ELENA. (Tímidamente) ¿Qué tal?

JAIMITO. ¿Quieres también mi número de carnet de identidad? No te digo. ¿Se puede saber dónde has estado? No viene en toda la noche, y ahora tan pirada como siempre.

CHUSA. He estado en casa de ésta. ¿A que sí, tú? No se atrevía a ir sola a por sus cosas por si estaba su madre, y ya nos quedamos allí a dormir. (Saca cosas de comer de los bolsillos) ¿Quieres un bocata?

JAIMITO. (Levantándose del asiento muy enfadado, con la sandalia en la mano.) Ni bocata ni leches. Te llevas las pelás, y la llave, y me dejas aquí colgao, sin un duro... ¿No dijiste que ibas a por papelillo?

CHUSA. Iba a por papelillo, pero me encontré a ésta, ya te lo he dicho. Y como estaba sola...

JAIMITO. ¿Y ésta quién es?

CHUSA. Es Elena.

JAIMITO. Eso ya lo he oído, que no soy sordo. Elena.

ELENA. Sí, Elena.

JAIMITO. Que quién es, de qué va, de qué la conoces...

CHUSA. De nada. Nos hemos conocido anoche, ya te lo he dicho. (...)

JAIMITO. ¡Anda que...! Lo que yo te diga.

CHUSA. Pon tus cosas por ahí. Mira, ese es el baño, ahí está el colchón. Tenemos "maría" plantada en ese tiesto, pero casi no crece, hay poca luz. (Al ver la cara que está poniendo Jaimito). Se va a quedar a vivir aquí.

JAIMITO. Sí, encima de mí. Si no cabemos, tía, no cabemos. A todo el que encuentra lo mete aquí. El otro día al mudo, hoy a ésta. ¿Tú te has creído que esto es el refugio El Buen Pastor, o qué?

CHUSA. No seas borde.

ELENA. No quiero molestar. Si no queréis, no me quedo y me voy.

JAIMITO. Eso es, no queremos.

CHUSA. (Enfrentándose a él) No tiene casa. ¿Entiendes? Se ha escapado. Si la cogen por ahí tirada... No seas facha. ¿Dónde va a ir? No ves que no sabe, además.

JAIMITO. Pues que haga un cursillo, no te jode. Yo lo que digo es que no cabemos. Y no digo más.

CHUSA. Sólo es por unos días, hasta que se baje al moro conmigo.

JAIMITO. ¿Que se va a bajar al moro contigo? Tú desde luego tienes mal la caja.

CHUSA. ¡Bueno! (Se desentiende de él y va hacia la cocina.) ¿Quieres un té, Elena?

ELENA. Sí, gracias; con dos terrones.

(Se sienta cómodamente para tomar el té. Jaimito la mira cada vez más preocupado, y Chusa canturrea desde la cocina mientras calienta el agua)

Tareas:

A) Busque en cada texto ejemplos de los siguientes rasgos del lenguaje coloquial:

pronunciación relajada, frases inacabadas, contracciones, repeticiones, incoherencias, palabras-comodín, léxico de jerga, exclamaciones, uso de los pronombres y deícticos de primera persona, apelaciones al emisor.

B) Transforme los textos a un registro formal.

3. Evidentemente los textos le han llegado por escrito, pero algunas partes de los mismos son la transcripción de un mensaje oral. **Analice las características de cada uno de los textos.** Indique si el mensaje que contiene es oral o escrito, espontáneo o preparado, cómo es el vocabulario (sencillo, culto, coloquial, vulgar...), si hay incorrecciones, muletillas, expresiones familiares, diminutivos, repeticiones, frases incompletas..., si es muy expresivo o poco. Por último, ¿por qué no le pone cara, nombre y circunstancias a cada uno de los personajes. Diga quién habla, con quién y dónde.

CATACLISMO

1. ¡Ay! ¡Qué sofoco!... deja que me siente..., ¡Ay, madre mía!... Que venía... y lo veía venir... Y lo tenía encima... Y no podía hacer nada. ¡Ay, Virgen del Socorro! Gracias, Virgencita, que me has salvado. Que me lo veía encima. ¡Ay, pobre de mí! Sí, sí, un vaso de agua, ¡Qué susto! Es que no me sacaré ese susto de dentro. ¿Dónde está mi cesto? ¡Ay! Ya ni me acuerdo de lo que hice con él. Con el susto... Que no me saco este susto de dentro. Que yo me conozco. Que me voy a poner mala, si lo sabré yo...

2. Como un fórmula uno venía el tío. A toda pastilla. «¡Que se mata!», grité yo. Fue un momento nada más. ¡Cataclac!, y ya está. Empotrado quedó. Todo lleno de cristales, los coches frenando, que ya esperaba yo que más de uno se la pegara. Y toda la gente para allá, mirando, como bobos. Un espectáculo, vamos.

3. Venía del cole con el Andrés y la Mónica y ellos decían que la maestra nos tenía manía y llegamos enfrente a la librería y la Mónica miraba unos tebeos, que siempre tienen tebeos y los miramos y, ¡ostras, tú «sentimos» un, un, un... ¡Patopomba! y, y, y, y... se había metido en la casa y los cristales rotos y no nos dejaron verlo. Una mujer vieja nos dijo que nos fuéramos a casa y por eso no vimos casi nada, sólo gente vieja que nos decía: ¡Fuera de aquí, mocosos!

4. Hay que poner más semáforos, más guardias... hay que vigilar más. ¡Vaya Ayuntamiento! ¿Dónde estaban los guardias? A ver. Lo he dicho mil veces, que faltan guardias, y semáforos... pero nadie te escucha hasta que hay una desgracia... Usted, ¿ha podido verlo? Lo ha visto, ¿verdad? Pues está claro, ¿no?... ¿Hay alguien dentro?...

5. Habiendo sido avisado por radio me personé en el lugar del accidente a las doce y siete minutos de la mañana. Pude observar un vehículo de color blanco, sin placas dematrícula, dentro del vestíbulo de la finca número 8 de la calle Sarampión.

Se observaban cristales rotos en abundancia. Procedí a la observación ocular del vehículo, no apreciando nada digno de mención, por lo que me dirigí al público que se había congregado para dar orden de “Circulen, por favor».

6. Qué gozada, tío! Que casi se mete escalera arriba el tío, ¿no? ¡Cómo vendría el tío! ¿no? Por lo menos a ciento cincuenta. ¡Que bárbaro! ¿no? Casi nada, una castaña de campeonato, ¿no? Cuando lo vimos, todos ¡Jua, jua, jua! y el Roque, como siempre, dijo ¡Récord! Y todos: «Jua, jua, jua». Una vieja de ésas que todo lo encuentran mal va y nos suelta lo de siempre: «Que no hay respeto» «¡Qué juventud!»

7. Yo lo vi, sí, señor. Lo vi todo. En fin, lo de siempre, un chico joven, sin nada en la cabeza. Lo vi venir. Y avisé: «Que se mata», dije. Cogí a una señora y la quité de en medio. Se puede decir que le salvé la vida. Y luego vino el follón. Todo el mundo preguntando: «¿Quién es?», «Está muerto?»... En estos momentos es necesario que alguien conserve la calma y aparte a los curiosos. «Circulen, venga, circulen, dejen trabajar», les dije, pero no me hacían caso. Hay muy poca educación hoy en día. Y ya vino la policía a chulear por ahí, que usted váyase a casa que nos ocupamos nosotros. En fin, que se creen los amos del mundo, pero luego ya vemos lo que hacen.

8. CIUDAD, 6. Ayer, alrededor de las doce de la mañana se produjo un extraño accidente en la calle Sarampión. A pesar de la densidad del tráfico de esta hora, con la lentitud habitual, un vehículo sin matrícula, a toda velocidad, perdió el control y, después de romper la puerta cristalera de la finca número 8, se precipitó en el interior de la misma.

Lo curioso de esta noticia está en que nadie ha podido ver al ocupante de este vehículo. No hubo un solo herido y el coche, blanco, no sufrió ni el más mínimo rasguño.

Esta mañana la policía ha tratado de poner en marcha el vehículo y ha aparecido otra sorpresa aún mayor: ca8rece de motor.

Solicitado por la policía ha acudido una grúa al lugar de los hechos pero no ha conseguido retirar el coche. La fuerza de la grúa, unas veinte toneladas, no ha sido suficiente para moverlo.

Parece que nos encontramos ante un hecho cuyas consecuencias no se pueden prever, por el momento. Lo insólito de todo esto ha llamado la atención al mundo entero. Las agencias están mandando sus correspondientes.

Los organismos judiciales, consultados por este periódico, se han limitado a afirmar que nadie ha presentado ningún tipo de denuncia, por el momento.

4. **Las cartas familiares del correo electrónico**, a pesar de su forma escrita, a menudo comparten las características fundamentales del registro coloquial. Indique estos rasgos en la corta que sigue a continuación:

Mi buen amigo Ismael, tengo que darte una noticia, Juan Pedro y yo nos separamos. ¡Ya ves! Tanto correr para casarnos y...y...y... ¡La tarta ha durado un año! La miel se ha convertido en hiel. Así por lo bajini, ahora que nadie nos oye, te diré: creo que tiene una amante, el muy cerdo, seguro que es aquella compañera de trabajo, rubia, pechugona, tipo barbi ¿recuerdas que te había hablado de ella? En la última cena de amigos le oí decir que todos en la ofi se volvían locos por ella. Perdona Isma, pero los tíos sois todos unos calenturientos y sólo necesitais tener

cerca una buenas delanteras de silicona para que los ojos se os salgan de las orbitas: sí, sí, estoy cabreada más que triste, cabreada, por la cornamenta que he tenido que soportar y como siempre la última en enterarse es la victima. En este caso una servidora.

Estoy pensando en cambiarme el nombre por el de Tora cornamentera. Estoy que me subo por las paredes ¿Lo notas no? He querido escribirte ésta carta y mientras te notifico la noticia, me voy desahogando en el papel, diciendo todo lo que me viene a la mente. Este es el quinto folio, los anteriores los he roto, imagínate todo lo que he podido escribir antes.

Se que te veré mañana y que como siempre charlaremos largo y tendido, aunque mañana tendrás que darme mucho mimo y sabes qué te digo que si no fueras mi mejor amigo, me encantaría que nos fuéramos una noche loca por la Costa Brava y nos bañásemos desnudos por la noche con la luz de la luna y... y...y... ¡Ya sé! ¡Ya sé! No es el mejor momento, ni tú eres el mono de turno. Tú sólo eres mi paño de lágrimas, que para eso eres mi amigo bua...bua...bua...

Adios feo hasta mañana te quiero muchoo, no sabes cuanto.

Marian.

Lección 4. Estilo publicista

1. Concepto de los mass media, sus y caracteres fundamentales.
2. Prensa entre los mass media. Géneros periodísticos.
3. Rasgos básicos distintivos del estilo publicista.
4. Peculiaridades del léxico del estilo publicista.
5. Recursos estilísticos.
6. Características de la morfología y la sintaxis.
7. Funciones de la publicidad. Elementos de la comunicación publicitaria. Publicidad directa e indirecta.
8. Caracteres generales de la lengua de la publicidad. Tópicos publicitarios.
9. Recursos lingüísticos de la publicidad.
10. Imagen en la publicidad. Juegos gráficos.

1. El estilo publicista representa un fenómeno lingüístico muy complejo por el carácter no homogéneo de sus subregistros y géneros. El estilo publicista aparece como muy divergente por su estructura: 1) periodismo; 2) propiamente publicista (géneros de ensayo, esbozo, panfleto, etc.); 3) político-ideológico (géneros de llamamiento, proclamación, documentos de un partido, programas políticos, estatutos, etc.); 4) publicidad.

A la variedad funcional se le debe la variedad de géneros: algunos representan la literatura publicista propiamente dicha, otros se asemejan a las bellas letras. Los géneros periodísticos se unen tradicionalmente en tres grupos: 1) de información; 2) analíticos; 3) publicístico-literario.

El estilo publicista es propio de los mass media.

Se llaman **mass media** a los canales de transmisión de información sobre hechos que se dirigen a las masas. Son variados:

—**radio**, utiliza medios auditivos, como la palabra, la música y algunos efectos sonoros;

—**televisión**, emplea medios audiovisuales, como lengua oral y escrita, imagen, sonido, música y otros efectos;

—**Internet**, es el medio de más reciente creación y con más capacidad de desarrollo; transmite la más variada información (escrita y gráfica) a todo el planeta a través de las redes informáticas;

—**prensa**, usa medios gráficos, con escritura e ilustraciones; tiene dos variantes: los **periódicos**, habitualmente de tirada diaria, y las **revistas**, de tirada semanal o mensual.

Funciones de los mass media:

—**Informativa (referencial)**. Constituye su función básica. Su género concreto es la noticia. La mayoría de los medios informan sobre hechos que suscitan interés por razón de su importancia, cercanía, trascendencia.

—**Crítica**. Además de informarnos, también opinan, analizan, interpretan, juzgan, valoran las decisiones y actuaciones de instituciones y personas. En la prensa suele hacerse esta función en el editorial y en las columnas de opinión.

—**Formativa**. Da una información unida con interpretaciones y valoraciones serias y objetivas. Los artículos y las crónicas cumplen esta función en los periódicos.

—**Apelativa** que consiste en convencer al receptor.

—**De entretenimiento**. La mayoría de los medios dedican algunos espacios a la función de entretener a las personas con viñetas cómicas, crucigramas, juegos de ajedrez, juegos de palabras y letras, horóscopos, adivinanzas.

En los mass media intervienen distintos **emisores**: la empresa, los periodistas e, incluso, los mismos destinatarios. Así, por ejemplo, el editorial es responsabilidad de la empresa, sea el director o alguien cercano al pensamiento de los dueños. Y para los artículos, columnas, críticas... se selecciona al periodista y a los colaboradores. Sólo en las cartas al director o buzón de sugerencias asoma otro tipo de opinión. Es también habitual que algunos medios incluyan opiniones contrapuestas como muestra de pluralidad y tolerancia ideológica.

Los destinatarios (receptores, lectores) son asimismo muy variados. Hay quien atiende más a la prensa diaria, otros a las revistas y otros se forman e informan exclusivamente de los medios audiovisuales. Por otro lado, en las secciones de opinión estamos ante un destinatario especializado o lector enterado. El artículo de opinión, por ejemplo, exige cierta preparación y cierta especialización.

El **tono** depende mucho del tema. Si en asuntos económicos o de salud, por ejemplo, se espera una redacción seria e incluso austera, en temas generales o de la vida diaria, junto a detalles objetivos y serios puede haber toques irónicos y humorísticos. El lector habitual espera que la prensa le aporte puntos de vista para entender las más diversas situaciones de modo entre serio y desenfadado.

El **registro** suele ser la lengua estándar con algunos términos técnicos (según temas) y rasgos coloquiales como acercamiento al lector.

Los caracteres generales de los mass media son:

• **Inmediatez.** Es la característica más acusada. Las informaciones se transmiten casi al instante al momento desde los lugares más distantes del mundo; en ocasiones, vemos los acontecimientos en directo, en el momento de ocurrir.

• **Actualidad.** Lo que más interesa al público es lo actual. A menudo son tantas las informaciones que en pocas horas nuevos hechos desplazan a otros de la actualidad.

• **Universalidad.** Los mass media recogen noticias de todo el planeta y las transmiten igualmente a los más apartados lugares.

• **Diversidad.** Todo puede llegar a ser objeto de los mass media: lo social y político, lo económico y religioso, lo deportivo, lo artístico y lo humano.

2. **La obra del periodismo** es una de las más recientes que se registran en la historia del idioma, pues nace apenas en el siglo XVII, como fruto natural de la invención de la imprenta. En ese siglo hay periódicos en Alemania, Holanda, Venecia; en 1631 se funda la *Gazette de France*; en 1660 aparece el primer periódico en Leipzig, en 1785 sale a la circulación *The Times* en Londres y es de 1792 la aparición del *Diario de Barcelona*, la más antigua publicación periódica en lengua española que prolonga su existencia hasta nuestros días. La prensa tiene varias formas: diarios matutinos y vespertinos, semanales, revistas, etc.

Los textos que pertenecen al género periodístico informan a una gran cantidad de lectores sobre sucesos de actualidad. El periodismo es un método de interpretación de la realidad; para hacer esta interpretación y transmitirla al público se necesitan una serie de filtros, unas fórmulas de redacción, que es lo que llamamos géneros periodísticos.

Hay gran variedad de clasificaciones que varían según los diferentes autores y corrientes.

Según las tipologías latinas se distinguen cuatro grandes géneros: información, reportaje, crónica y artículo o comentario.

Según la tipología anglosajona, basada en la frase “los hechos son sagrados, las ideas libres”, se conocen dos tipos de géneros: los que dan a conocer hechos y los que dan a conocer ideas.

Entre los **géneros de información** son:

La noticia es el género periodístico por excelencia y la base de todos los demás, en ella se informa con el menor número de palabras posibles, de lo fundamental de un hecho o situación.

La crónica enmarca lo que ha pasado y lo interpreta, pero directamente sobre los hechos, no hay opinión.

Entre los **géneros de opinión (géneros analíticos)** los más importantes son: el editorial, el artículo y la columna, las colaboraciones, las secciones de crítica y entrevistas y las cartas al director. La intención de todos los géneros de opinión consiste en crear opinión en torno a los hechos, personas, decisiones de interés.

El editorial es la expresión de la opinión o postura del diario o periódico sobre un tema de interés social. Lo escribe el director o quienes representen al grupo y va siempre en el mismo sitio, en lugar destacado y fácilmente identificable, a veces en un recuadro y a menudo incluso con letra diferente. No suele ir firmado. En cuanto al

contenido, admite puntos de vista muy personales y subjetivos. Su estilo ha de ser claro y convincente. Lo que pretende es orientar o influir en la opinión del lector.

El artículo y la columna son espacios de opinión firmados. La columna, que recibe este nombre por ser un texto largo y estrecho, es más corta que el artículo, por lo que exige más concentración de ideas. Los temas de artículo y columna son libres y es frecuente enfocar los comentarios con ironía y humor.

La colaboración es el artículo de una persona que no pertenece a la plantilla o a los periodistas habituales del periódico. Los distintos medios “fichan” a personajes relevantes del mundo de la cultura, de la política, de la economía, etc. para contar con sus análisis de forma más o menos fija.

Cartas al director es la gran sección de opinión de los lectores y el público. Aunque se llaman “cartas al director”, su destinatario real es el público en general. Han de ir firmadas para poder identificar siempre al responsable, y han de ser breves, para poder incluir varias cada día. Es una de las secciones más leídas porque el lector encuentra en ellas los temas y problemas más variados y cercanos, expuestos por personas como él, no por profesionales.

El comentario es la forma más alta del periodismo, pues necesita vastos y profundos conocimientos, erudición del periodista.

A pesar de la división en los géneros de información y de opinión, una de las maneras más sutiles de manipular al lector es introducir opinión en la información. Los géneros que ocupan un lugar intermedio entre los géneros de información y opinión son:

El informe es una captación global de un tema amplio. Incluye necesariamente opiniones y, al informar, trata de orientar.

El reportaje es una narración ampliada, exhaustiva y documentada de un suceso. Se complementa con la fotografía para hacer más comprensible el mensaje. Expone detalladamente descripciones de lugares, sucesos, personas y hechos. Aquí se manifiesta toda la habilidad periodística: noticia, diálogo, descripción, opiniones.

La entrevista es el diálogo entre el periodista y la persona que declara. Como comentario caben descripciones del escenario, de actitudes.

Dar la impresión de ser objetivos es uno de los grandes secretos o trucos del redactor. La manipulación puede verse en aspectos tales como: la inclusión o la exclusión de una noticia; el orden en el que se dan estas; la página y el lugar de la página en que se sitúan y la forma de redactarlas. Saber descubrir la manipulación por parte del emisor será una de las funciones de la educación.

3. Rasgos básicos distintivos del estilo publicista (periodista) son: expresividad, estandarización, carácter colectivo del informante y del que recibe la información, exactitud.

Expresividad. La literatura publicista no es una simple información que sirve para constatar algún hecho, sino está destinada a convencer exponiendo el contenido en forma precisa y lógica. El periodista trata de escoger tales medios expresivos que puedan influir tanto en el raciocinio, como en el sentimiento, voluntad y conciencia del lector. Debido a eso el lenguaje publicista debe ser emocional, expresivo, contener la valoración positiva o negativa de los acontecimientos.

Carácter estandarizado. Las condiciones especiales de la información de masas explican el hecho de que las palabras y combinaciones expresivas pierden en el uso común su novedad convirtiéndose en clisés, frases estereotipadas. Por un lado, estos clisés resultan necesarios por ahorrar el tiempo y la energía intelectual y facilitar el proceso de elaboración del material. Por otro lado, obligan a una búsqueda incesante de nuevos medios expresivos que sean originales y queden en la memoria.

Carácter colectivo. En la esfera del periodismo cada autor interviene no como un individuo sino como representante de un determinado grupo de gente cuyas posiciones y opiniones debe expresar y defender. El periodista resulta un productor colectivo del habla que puede revelar su individualidad sólo en los límites que no entren en contradicción con la posición del grupo al que representa.

Exactitud. En el periódico no puede existir lo anónimo ni lo impersonal. De este modo, el texto trata de ser en extremo exacto. Para merecer la autoridad del lector y convencerlo, para que sea fidedigna la información, se da en lo que se escribe, una enumeración de datos, cifras y circunstancias.

Sencillez, concisión y brevedad. Los textos en periódicos o revistas generalmente son breves, están condicionados por el espacio en la página y por la necesidad de acomodarse a las expectativas del lector; pocas personas buscan largos razonamientos en la prensa. Se evitan expresiones ambiguas o insinuaciones de saber más de lo que se dice.

La **estructura del texto publicista** es libre y depende del tema y del estilo del escritor. Es habitual que tenga, como otros muchos textos: un inicio con el planteamiento de un tema o presentación de unos hechos, ideas o situación; el cuerpo del artículo, donde se amplían los datos, se recogen circunstancias y se ejemplifican los puntos de vista; un final que vuelve al principio, para retomar y concluir con una idea general más aclarada o explicada. A menudo, el texto publicista tiene un inicio atractivo y sugerente, y un final que engancha con el inicio y cierra con garra y/o humor.

4. **Peculiaridades del léxico del estilo publicista:** economía idiomática, uso de extranjerismos y sinónimos, léxico apreciativo.

La **economía idiomática** es el rasgo básico del nivel léxico. El principio de economía es reacción de protección de la conciencia humana contra el torrente de información. La economía idiomática se refleja en:

—**giros hechos**, en los cuales se destacan:

a) gran número de **construcciones de inciso** que confirman la veracidad de la información: según informé...; se dice que ...; se ha anunciado que ...; se espera que ...; es evidente que ...; claro está que ...; es cierto que ...; se añade que ...; recordó que...; afirmó que ...; lo cual constituyó, etc. Algunas veces a estos giros se agregan palabras con matiz emocional: se anuncia con alegría; se opina con tristeza aquí; según la buena tradición cubana...;

b) **giros de carácter terminológico**, sin uso traslaticio: la política de no intervención; política de distensión; misiles nucleares; carrera armamentista; países del Tercer mundo; cortina de hierro; guerra fría; países subdesarrollados.

— **abreviaturas:** los nombres más comunes y repetidos suelen usarse en que son un medio eficaz para ahorrar el tiempo y la información. Para la persona

acostumbrada a leer la prensa estas abreviaturas no representan ningún obstáculo sino aceleran y facilitan el proceso de lectura. Por ejemplo: la ONU, la CIA, los EE.UU.

El uso de los estranjerismos, sobre todo anglicismos, es otra peculiaridad del estilo publicista español, cuya función más importante es lograr expresividad: camping, block, gánster, marketing, líder, hobby, week-end, jeep, bulldoser, show, western, sex-appeal, confort.

La abundancia de anglicismos no se explica sólo por la influencia del inglés sobre el español, sino también por lo atractivo y nuevo que suena la palabra extranjera. No se debe menospreciar el segundo factor porque los extranjerismos suelen sustituir también palabras que ya existen en español sin designar conceptos nuevos: *pullóver*, *vagón*, *wool* (lana).

Estos neologismos son empleados con el fin de hacer el vocabulario más variado llamando la atención del lector mediante una palabra de pronunciación rara, lo que concuerda con el rasgo principal distintivo del estilo definido como “tendencia a la expresividad”, búsqueda de los más diversos modelos expresivos.

El uso de sinónimos. El periodista para no repetirse demasiado se ve obligado a recurrir al empleo de muchos sinónimos para eludir el uso estereotipado; muchas de estas palabras son sinónimos contextuales:

hablar = dialogar, hacer referencia, abordar, entrevistarse, realizar una entrevista, precisar conversando, platicar...

terminar = acabar, cesar, echar la llave, resumir, dar fin, levantar la sesión, dar de mano...

dar = entregar, hacer entrega, efectuar la entrega, deparar, facilitar, etc.

inaugurar = dejar abierto, hacer por abierto, ser primero en abrir, proclamar abierto, etc.

Esta variedad del vocabulario se extiende también al uso de las preposiciones, conjunciones, locuciones temporales:

para = a fin de, en concepto de, con objeto de;

según = con arreglo a, conforme a, de conformidad con;

por eso = a estos efectos, por dicho concepto, por tal motivo, a tal fin, al efecto;

este mes (año) = el (lunes) del actual, el 23 del presente, el año en curso, el presente año (mes), etc.

El léxico de carácter apreciativo. Todo el vocabulario periodístico se subdivide en dos grupos: los vocablos de evaluación positiva y negativa.

De valor positivo: digno homenaje; de trascendental importancia; país hermano; trabajo productivo; resistencia popular; desarme; amistad, etc.

De valor negativo: galopante carrera armamentista; política guerrerista; camarilla; militarotes; fechoría; fraude; bandidos; tenebrosa alianza; oligarquía financiera; vuelos espías; operaciones criminales; escalada agresiva; los imperialistas y sus secuaces; asesinos sanguinarios; berrear; dictador; fascismo, etc.

El uso de coloquialismos, como muestra de complicidad y cercanía al lector.

5. Las relaciones entre la literatura y el periodismo son objeto de numerosos trabajos de investigación. Algunos autores consideran que son dos mundos completamente diferenciados, con objetivos y métodos muy distantes, mientras que otros matizan al afirmar que, si bien es verdad que el periodismo informativo

expresado en la noticia tiene unas características propias muy distintas a las de una obra literaria, no es menos cierto que determinados géneros periodísticos se acercan claramente a lo que podríamos definir como una obra de creación con elementos próximos a la literatura.

En el periodismo en sentido estricto destaca la función informativa con un lenguaje asequible para el lector medio, y donde lo importante es que lo escrito sea entendido con inmediatez por el consumidor de prensa. En la literatura, sin embargo, lo que importa es la forma, la belleza de expresión, y no que se comprenda desde una primera lectura. La obra literaria está dirigida a un público concreto, mientras que el periodismo es para toda la sociedad. Se podría afirmar que el lector de periódicos busca información veraz sobre la actualidad, y la quiere conseguir en un corto espacio de tiempo, mientras que el lector de libros lee sin prisas por el placer de la lectura, para disfrutar de la forma con la que está escrito y sin buscar ninguna novedad.

Las diferencias entre ambos se difuminan en el periodismo literario. Son trabajos periodísticos con elementos propios de la literatura, o, dicho de otra forma, escritos literarios con una función informativa. Los lectores de los artículos buscan el placer de leer trabajos creativos en los que abundan recursos lingüísticos propios de una obra literaria, aunque informan sobre asuntos de candente actualidad. Es literatura, pues lo importante es la belleza del texto, pero también es periodismo, ya que no abandona su función informativa, por lo que no es adecuado afirmar que un escrito es periodístico o es literario pero no ambas cosas a la vez, ya que hay textos en los que la literatura y el periodismo “se abrazan” (López Pan, 1996: 123).

Gonzalo Martín Vivaldi cree que la diferencia entre periodismo y literatura no es que el primero represente la objetividad y la segunda la subjetividad. En su opinión, el buen periodismo es también literatura. Son dos disciplinas que hoy se solapan, pues la literatura es, o debería ser, un mensaje comprometido, un reflejo fiel del mundo en que se vive, y el periodismo supone, además de comunicación, revelación, descubrimiento de esa realidad. Es decir, la literatura tiene mucho de comunicación, y el periodismo también es subjetivismo sobre la propia realidad. Este autor concluye con la afirmación de que el periodismo no es un arte literario menor, sino un arte literario diferente.

Además, la literatura y el periodismo aparecen unidos desde los inicios de éste: el periodismo tiene sus raíces en la literatura, especialmente en España, donde los primeros periódicos contienen gran cantidad de colaboraciones de escritores de prestigio. Manuel Vicent afirma que el periodismo es un género literario autónomo nuevo, ya que es el gran género literario nacido durante el siglo XX, del mismo modo que la novela lo fue en el XIX, el ensayo en el XVIII, el teatro en el XVII, o la poesía en el XVI. En su opinión, el siglo XX no podría entenderse sin el periodismo.

Hay textos periodísticos elaborados con multitud de elementos lingüísticos literarios. **Los recursos estilísticos** (metáforas, comparaciones, metonimias, perífrasis) se emplean para crear un ambiente expresivo, emocional y afectivo y formar la opinión pública, ayudando al lector a comprender la actitud del autor ante lo expuesto en el periódico. Las metáforas literarias y publicistas se diferencian en su

esencia. Las metáforas publicistas tienen un matiz educador y son más categóricas dividiéndose, igual que todo el vocabulario, en los de valoración positiva y negativa.

Metáforas de valor positivo: abanderados de la cultura; oleada de caridad, de unanimidad; océano de conocimiento; pasos del progreso; alba de la ciencia; etc.

Metáforas negativas: presupuesto de la muerte (=presupuesto militar); un infierno nuclear (=guerra); los fantasmas del paro, el hambre, la miseria y la guerra; guarida de enemigos; inquisición imperialista; la avalancha de lodo y excremento; engendro imperialista de la guerra; ensamblaje de los militaristas con las esferas estatales; insensata espiral bélica; jugar con la idea del primer golpe militar; una política miope, etc.

El lenguaje publicista debe ser comprensible para cualquier lector lo que obliga a expresar la más abstracta y complicada idea empleando un léxico habitual y conocido.

Las palabras suelen seleccionarse con el fin de crear una imagen concreta, apta para nuestra percepción sensitiva. En el estilo publicista la exactitud del habla está encaminada a reproducir la vida lo más próximo posible a lo real. Por ejemplo:

Perífrasis periodísticas: el más grande y seguro de los mercados de armamentos y equipos de guerra (el Pentágono); la autoeliminación de la humanidad (guerra nuclear); los verdes causarán dolores de cabeza a los políticos (harán pensar); el gobierno ha tirado a un lado el traje de etiqueta, la corbata y el saco (dice lo que piensa de veras).

Con frecuencia las imágenes se basan en el **contraste** obteniendo las palabras un significado semántico contextual. Tal procedimiento permite transmitir el pensamiento en forma breve y dar una valoración concreta del acontecimiento sin recurrir a estructuras lógicas compuestas: entre bromas y vigilancia (vigilancia = seriedad); convertir el revés en la victoria.

La misma función desempeña en el texto del periódico la **metonimia** que siendo expresiva permite economizar el tiempo: el mundo respiraría con alivio; la reunión fortaleció la paz; la paz nos ha costado sangre y sudor; España hizo un gesto generoso.

6. La estructura morfológica realiza con mayor plenitud rasgos distintivos tales como el carácter actual y colectivo. En cuanto al **carácter actual**, en la prensa es evidente la **dislocación del sistema temporal** la que se refleja en que los tiempos del presente se hacen equivalentes de los del pasado. Debido a este procedimiento, los acontecimientos que se describen se perciben como los más importantes y actuales destacando su papel y significado para el momento actual. El fenómeno citado es uno de los medios expresivos más importantes en el nivel morfológico. Suelen sustituirse las siguientes formas temporales:

1) Imperfecto de indicativo por presente de indicativo, el presente habitual, más intemporal: *La presidenta de esta comuna expresó que ésta es la primera vez que la ciudad recibe a un alcalde latinoamericano.*

2) Imperfecto de subjuntivo por presente de subjuntivo: *El ministro Borge ordenó que las celdas de Procesamiento Policial sean derribadas para que tengan condiciones mínimas.*

3) Pluscuamperfecto de indicativo por pretérito perfecto de indicativo: *Alvaro Fiallos Gutiérrez, 17 años, declaró que se ha integrado en las Milicias Populares Sandinistas en 1981.*

4) Condicional simple por futuro simple de indicativo: *El vicepresidente de la Casa de las Américas ... afirmó que pronto se rendirá homenaje al poeta y guerrillero nicaragüense Leonel Rugama y se pondrá en circulación su libro “La tierra es un satélite”.*

5) Futuro para referirse a un hecho cuya realización se presenta como segura: *Impulsarán talleres de rehabilitación física; Construirán centro para 300 niños excepcionales.*

A pesar de que los fenómenos citados distancian de la norma gramatical del español, ellos pueden considerarse con plena razón como norma para la prensa por tener un carácter normativo en cualquier periódico español y latinoamericano.

La **objetividad** y el **carácter colectivo** del estilo publicista en el nivel morfológico se muestra en:

—modo indicativo, que generaliza y da impresión de realidad;

—construcciones impersonales y de la voz pasiva refleja;

—la 1-a persona de plural (*ya sabemos que...*) y la 3-a persona (singular y plural) del verbo (*todos ven que, cualquiera reconoce que...*);

—el singular del sustantivo (*El ciudadano tiene derecho a saber la verdad...*);

—los pronombres *yo, nosotros, nuestro*: *¡Joven! Únete a nuestras filas.*

Con el mismo fin se emplean sustantivos colectivos tales como *estudiantado, campesinado, proletariado, alumnado* o adverbiales *a cada paso, por dondequiera, por todas partes, dondequiera que sea*, etc.

Lo **típico de la sintaxis** es la variedad de oraciones que se yuxtaponen, coordinan o subordinan. Se usan enumeraciones, simetrías, preguntas retóricas, exclamaciones, repeticiones. El periodista se ve obligado a expresar su valoración de lo expuesto, lo que conduce a una gran cantidad de oraciones subordinadas de relativo. Estas, para evitar la repetición, suelen sustituirse por sus sinónimos sintácticos gramaticales que son equivalentes al adjetivo o a la oración subordinada relativa. Es de uso frecuente:

a) la aposición: *S. Suárez, primer secretario de la organización juvenil...; en Liberia, ciudad costarricense ...;*

b) participio pasado: *...eliminar a los exguardias somocistas infiltrados desde Honduras...*

c) construcciones del verbo no personales en la función estilística de condensadores: *... y advirtió que, de continuar esas provocaciones, Pekín tendrá que responder...; Celebrados los Juegos Nacionales Deportivos, los estudiantes adelantaron...*

7. A diferencia de la prensa, **la publicidad es un género que informa sobre algún producto o servicio con fines comerciales**. Para cubrir la variada gama de necesidades de la sociedad actual hay muchos **tipos de publicidad** y de elementos que se anuncian: productos comerciales; espectáculos, diversión, viajes, relax; ofertas y demandas de empleo; hechos sociales; servicios médicos, información económica; etc. Se denomina **propaganda** cuando **la finalidad no es comercial sino social, cultural, religiosa o política**.

La comunicación publicitaria es un fenómeno complejo en el que cada **elemento de la comunicación** adquiere sus peculiaridades:

A. El **emisor** incluye dos elementos:

—el **anunciante, empresa o entidad** que, con la intención de vender, anuncia —y paga por ello —un producto;

—**las agencias de publicidad** suelen ser las que, verdaderamente, elaboran los mensajes publicitarios, mensajes que a menudo no se crean ni circulan independientemente sino engarzados en campañas publicitarias; campañas que exigen una planificación del público potencial, del mensaje y de los medios de difusión.

B. El **receptor** puede ser de dos tipos también:

—el **receptor real** que lee, escucha o ve un mensaje publicitario;

—el **destinatario**, o sector de público al que realmente va dirigido el anuncio.

Una de las principales preocupaciones del anunciante es precisamente hacer un estudio de mercado o comprador potencial y precisamente acomodar el lenguaje y resto de elementos a ese público: sea juvenil, maduro, infantil, jubilados, de alto o bajo poder adquisitivo... Quien condiciona el mensaje es, lógicamente, este destinatario, el que quiere y puede adquirirlo.

C. El **canal** de transmisión de mensajes publicitarios también es complejo y variado. Toda la publicidad se hace en los diversos **medios de comunicación**: prensa, radio, cine, televisión, Internet, vallas. Según el medio, varían los recursos utilizados.

Las funciones de la publicidad:

—La **función fáctica**, que intenta captar la atención del oyente y mantener el contacto; es tal la cantidad de información y de anuncios, que han de distinguirse (con letra mayor, con sonido más alto, con una imagen provocativa, con un mensaje que impresione).

—La **función apelativa**, que intenta, por múltiples medios, influir en la gente, lograr que se convenza y compre.

—La **función referencial o representativa**, para informar de los productos o de alguno de sus aspectos.

—La **función poética**, que pretende cifrar el mensaje de tal manera que se grave en la mente, que se recuerde fácilmente.

Como la publicidad se orienta a la persuasión, utiliza toda una serie de trucos que conducen a esa finalidad. Por eso suele hablarse de publicidad directa, informativa o denotativa; e indirecta o connotativa.

La **publicidad directa** nos llega por vía racional. En ella imágenes y lenguaje son denotativos, objetivos y presentan las situaciones y los objetos como verosímiles, cercanos a lo posible. Se utiliza sobre todo para productos más necesarios y dirigidos al público en general.

En la **publicidad indirecta** o de la connotación se pretende convencer por la vía emocional. En ella se nos presentan imágenes y objetos cargados de valores simbólicos y deseables, al ser signos de distinción y éxito, de belleza y juventud, de vigor, salud y atractivo sexual... En esta publicidad lo informativo y racional pasa a segundo plano y queda resaltado lo emocional, el campo de lo ilusorio, los paraísos del placer, la utopía de lo deseado. Se utiliza en artículos de lujo, colonias y bebidas, automóviles de la gama alta, y allí donde parece necesario pasar la barrera de la

rutina y de la cotidianidad. Es esta la publicidad que debemos desenmascarar, al ser la más seductora y engañosa.

8. El lenguaje publicitario presenta las siguientes **características generales**:

—**economía informativa**, exige mensajes breves, estilo condensado y lenguaje telegráfico;

—**vocabulario innovador** con neologismos inusuales, ruptura de lo esperable, transgresiones a la norma y extranjerismos;

—**redundancia** de recursos para ayudar a entender y memorizar los mensajes;

—**integración** de todo tipo de trucos y medios: palabras, tipografía, múltiples registros, imágenes denotativas y connotativas, disposición de imágenes y texto, música, sonidos, etc.

Lo **lingüístico** casi siempre está presente en la comunicación publicitaria. A veces es exclusivo; en la mayoría de los casos va unido a la imagen. Y a veces está casi ausente, sólo queda el nombre de la marca o incluso se hacen mensajes enigmáticos para ir creando intriga o suspense sobre algún producto nuevo.

Entre los múltiples trucos de la persuasión están una serie de **tópicos** o **lugares comunes**, generalmente aceptados por la sociedad, a los que, por ello, se adhiere fácilmente el receptor. Son ideas generales que, tomadas en bloque, siempre resultan válidas y hacen deseable lo que a ellas va adherido. Incluso algunas se pueden agrupar en polos opuestos, siempre de connotaciones positivas.

Lo **moderno** y lo **tradicional**. Unos productos se presentan como lo último, la actualidad, incluso el futuro; y otros se intentan prestigiar por la tradición, la cantidad de años que llevan en el mercado: *Hombres muy de moda*; *Los primeros en tener lo último*; *Casa fundada en 1890* (dicho en la actualidad).

Lo **más tecnológico** y lo **más natural**. Según qué productos, unos se prestigian por incorporar los últimos avances técnicos; y otros, por atenerse a lo más natural: *Disfrute hoy de la última tecnología en electrodomésticos*; *Frescura en estado puro*.

Lo **extranjero** y lo **nacional** y **cercano**: *El reto del sabor*; *Damos crédito a los hombres de nuestra tierra*.

Lo **distinguido**, **único**, **diferente** y lo **general** y **común**: *Nunca copio el estilo de los demás. Sin embargo los demás copian el mío*; *30 millones de personas en todo el mundo aprenden sin salir de casa*.

La **seguridad** y **experiencia** y el **riesgo**: *Ahorro seguro*; *Duerme tranquilo*; *Escapa de la rutina y déjate llevar por tu instinto*.

La **belleza** y **elegancia**: *Secretos de belleza*; *Ven a descubrir lo último en perfumería y cosmética*.

Lo **económico**: *Cómo ahorrar dinero a toda velocidad* (tren de alta velocidad).

Lo **ecológico**: *Por donde pasan nuestros caballos sigue creciendo la hierba*.

La **comodidad**: *...para sentirse cómoda cualquiera que sean los caprichos del cielo* (zapatos).

El **prestigio**: *Reflejos de grandeza*.

Lo **feliz**, **placentero**, **sensual** y **erótico**. Todo el vocabulario de la publicidad evita sistemáticamente lo negativo y presenta un mundo feliz, rodeado del placer, sensualidad, belleza y atractivo, con elementos eróticos sobre todo en las imágenes.

En relación con la imagen, el texto suele cumplir variadas funciones:

- de **identificación**, cuando el texto se limita a decirnos la marca del producto;
- de **localización** o **anclaje**; como las imágenes a menudo son polisémicas, el texto fija su significado, ayuda a entender lo que se está queriendo decir;
- de **intriga**, cuando por ejemplo, en el inicio de una campaña, se lanzan mensajes enigmáticos o truncados;
- complementaria**, cuando el texto aporta nuevos datos que no están en la imagen;
- de **transgresión** del código esperado, cuando se recurre a palabras o expresiones nuevas, inexistentes, de otros idiomas;
- de **redundancia**, cuando el texto o parte de él dice lo mismo que lo que representa la imagen.

9. La publicidad intenta llegar al receptor y vender por los medios más visibles y por los más sutiles. Entre estos medios —además de las imágenes— está un **uso especial de la lengua**, que explota los efectos fónicos, gramaticales, juegos léxicos y otros recursos:

—El **prestigio del léxico extranjero**. Sobre todo el léxico procede del mundo rico, estadounidense e inglés, mucho del francés, a veces del italiano e incluso del latín. Unos zapatos, por ejemplo, se pueden calificar como *fresh* (“frescos”), *different* (“diferentes”), *light* (“ligeros”). Un cosmético como: *Be yourself* (“Sé tú mismo”); *Bad girl* (“Chica mala”); *Good girl* (“Buena chica”). Un reloj como: *Elegance is an attitude* (“La elegancia es una actitud”) o *The sign of excellence* (“El paradigma de la excelencia”). Las colonias son *Un peu plus loin que l’infini* (“Un poco más lejos que el infinito”) y los relojes son *Les architectes du temps* (“Los arquitectos del tiempo”).

—Los **juegos fónicos, aliteraciones y rimas**: *Puro puré para tu bebé*; *La dieta de la década*; *El mejor mensaje del mundo*.

—Las **frases hechas y deshechas**. La publicidad juega mucho con las frases hechas, unas veces tomándolas tal cual, otras volviéndolas a su sentido originario: *La comodidad a sus pies* (zapatos); *El cepillo que usa la cabeza* (cepillo de dientes); *Si tienes buen rollo* (marca fotográfica).

—La **antítesis**: *La más pequeña de las grandes universidades españolas*; *Los primeros en tener lo último*; *A veces se gana, pero hay que saber perder* (centro de adelgazamiento); *La línea blanda, la línea firme* (colchones); *El final del Milenio o el principio de la eternidad* (diamantes); *Nunca en tan poco tamaño se había encerrado tanto sabor*; *Divertido por fuera, serio por dentro*.

—El **paralelismo** y la **contraposición**: *De la buena cuna a la buena mesa* (la trucha); *Una forma de cuidarse, dos formas de servirse* (agua mineral); *Hay pocas cosas de campo que se adapten tan bien a la ciudad* (un coche); *Tú eres lo mejor para tu bebé. Tu bebé lo mejor para ti*; *Ellos no pudieron evitarlo* (alguna catástrofe). *Tú sí puedes* (accidentes). *En esta casa todo cuenta, en esta cuenta todo casa* (entidad bancaria).

—La **anáfora** y la **repetición**: *Para viajar bien, llegar bien y quedar bien*; *Piel bronceada, piel cuidada*; *Los mejores hoteles al mejor precio*; *Busques lo que busques* (un acceso a Internet).

—La **hipérbole**: *¡¡¡Devoran el asfalto y muerden el polvo!!!*; *¡¡¡Funden la nieve y rompen el hielo!!!* (zapatos); *Las mil y una soluciones*.

—La **paradoja**: *Cuando no tienes un teléfono los tienes todos.*

—El **calambur** o uso de una palabra con dos significados distintos dentro el mismo enunciado: *Regalo de Reyes* (coche en navidades).

Teniendo el objeto de persuadir, la publicidad tiene que llamar la atención del receptor y elogiar la calidad de los productos que se vendan.

Recursos para llamar la atención del receptor, dirigirse a él en el estilo más directo y agresivo:

—oraciones imperativas (*Enrólate; Fúgate; Celebra cada Milenio como si fuera el último; Llévate bien con tu gripe*);

—oraciones interrogativas (*¿Hasta cuándo vas a esperar para vestirte de verano? ¿Cómo le suena? Sonido Hi-Fi: ¿Por qué un gran alimento es así de pequeño? ¿Te gustaría ser profesiozaal sanitario?*);

—enunciados exclamativos (*¡Llante ahora mismo!; La muy fresca ¡qué bien se conserva!* (marca de leche));

—pronombres personales y posesivos de 2-a persona (*Decide tú mismo el curso de tu vida* (en la universidad); *Una profesión para ti; La belleza en tus manos* (crema cosmética); *Campaña para salvar tu cabello; Necesita todo tu tiempo*);

—verbo en 2-a persona de singular (*Estás a tiempo; Hoy puedes prevenir el envejecimiento de tu piel*);

—la 1-a persona de singular, de plural u otros elementos generalizadores que implican al receptor (*El coche que todos deseáramos; Quiero elegir mi futuro*).

—**polifonía** y **complicidad** son trucos muy utilizados en la publicidad y una forma sutil de implicar al receptor es hacerle partícipe, cómplice por medio de expresiones conocidas del mundo de la cultura, de tal manera que el comprador asocia el producto al prestigio y al afecto y efecto de la frase conocida, de la expresión cultural que a él le trae buenos recuerdos y le hace sentirse importante:

- *¡Para comerte mejor!*

- *Déjate caer en la tentación!*

- *Armas de mujer*

- *Este oscuro objeto de deseo*

- *La tentación va por dentro*

- *¿Quieres libertad de impresión? – Sí, quiero*

Recursos para elogiar la calidad de los productos:

Mediante la gradación del adjetivo y del adverbio y otras maneras de expresar el superlativo: *El mejor precio; El zapato más llevado en el mundo; Ya puede adelgazar de una manera completamente natural.*

Con enunciados nominales sin artículo: *Lujo asiático; Escaparate tecnológico; Secretos de belleza.*

Mediante prefijos: *extrafino; superconcentrado, ultraligero, hipercómodo.*

Repetición de la misma palabra: *El queso fresco, fresco; Tarifa plana, plana.*

10. La imagen es muy importante en los anuncios. Su valor a veces es **icónico**, cuando intenta representar la realidad tal cual es; a veces es **iconográfico**, o sea, da un mensaje connotativo o simbólico, con valores añadidos (juventud, seguridad, belleza, valentía, simpatía...). **Diseño y tipografía** completan muchos mensajes y

aportan una sobrecarga de significado. Son elementos de diseño, distribución, dibujo, tamaño, tipo de letra, color, símbolos...

La publicidad utiliza los más diversos **juegos gráficos** como:

— la **sorpresa**; leemos en una página *Pasa esta página lo más rápido que puedas*; y en la siguiente *¿A esto le llamas tú velocidad?* (acceso a Internet);

—el **juego gráfico**; para leer un anuncio de tarifa plana de Internet hay que colocar el papel horizontal a la altura de los ojos;

—la **confusión gráfica**; en un anuncio de teléfonos móviles dice *Ahora 40 Euros en llamadas*, con lo que lo primero que entendemos es "ahorra 40 Euros".

Otro truco es "**decir** y **desdecir**". Un caso curioso es la publicidad sobre el tabaco. Por una parte el anunciante tiene que presentarlo como deseable para que se venda; y por otra parte tiene la obligación de poner el mensaje sobre su peligrosidad para la salud. El truco más habitual para resolver la contradicción es que el mensaje global del anuncio desmienta la recomendación de "Las Autoridades Sanitarias". Si estas dicen que "el tabaco perjudica seriamente la salud", el resto del anuncio tiene que mostrar que no la perjudica. Por eso presentan imágenes de atletas, campeones, ejecutivos exitosos, gentes felices y sanas a las que todo les va bien.

En los productos con alcohol se acude a procedimientos semejantes.

Tareas prácticas

1. Lea y comente el siguiente texto:

Intelectuales

Intelectual es el escritor, artista o científico que opina en cosas de interés público con autoridad moral entre las élites. (...)

El paradigma apareció encarnado en Zola cuando intervino en el caso Dreyfus. En particular, por su carta abierta al Presidente de la República, publicada por el diario *L'Aurore* (3-1-1893) con un título que pasó a la historia: *J'accuse*. Terminaba con una letanía: "Acuso al teniente coronel du Paty de Clam de haber creado este error por inconsciente y de sostenerlo después con toda clase de maquinaciones; acuso al general Mercier de hacerse cómplice de su iniquidad; acuso al general Billot de haber tenido en sus manos la prueba de la inocencia de Dreyfus y haberla ignorado por unas razones políticas; acuso".

¿A título de qué se metía el famoso novelista contra las autoridades militares que habían declarado traidor al capitán (francés de origen judío) Alfred Dreyfus, por una supuesta venta de secretos militares a Alemania? El escritor no era judío, ni militar, ni abogado. No tenía competencia en el ramo, ni interés particular que defender. No impugnaba la sentencia por vía jurídica o militar. Fue perseguido legalmente por sus acusaciones, y tuvo que escapar del país, aunque finalmente ganó el caso: Dreyfus fue rehabilitado.

Su intervención puso en evidencia que la verdad pública no está sujeta a la verdad oficial: que hay tribunales de la conciencia pública donde la sociedad civil ejerce su autonomía frente a las autoridades militares, políticas, eclesísticas, académicas. Mostró la aparición de **un cuarto poder**, el de la prensa, frente al legislativo, ejecutivo y judicial. Hizo ver que las cosas de interés público (en este caso el antisemitismo) no pueden reducirse a tal o cual interés, competencia, jurisdicción;

que la guerra es demasiado importante para dejarla en manos militares, el derecho demasiado importante para dejarlo en manos de abogados.

Gabriel Zaid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 489, marzo 1991.

1) ¿Por qué la prensa es considerada un cuarto poder? 2) ¿Qué importancia da el autor de este texto a la independencia de criterio? ¿En qué expresiones se nota esa idea? 3) Resuma en diez o doce líneas este fragmento.

2. Lea este texto y responda a las preguntas:

Un artículo me manda hacer violante

En mi vida me he visto en tal aprieto. Arturo Villar, Director de ALA, Agencia Latinoamericana, hace algún tiempo me pidió que escribiera mi "receta" para hacer buenos artículos periodísticos. (...) La verdad es que me cogió de sorpresa. Ni yo estaba seguro de que fueran buenos, ni mucho menos de tener una receta.

Lo primero ha sido releerme para enterarme de lo que llevo escrito en diez años de "columna sindicada". Como me temía, no estoy de acuerdo con casi nada. La inveterada manía de oponerme a cuanto leo me ha llevado a la paradoja de no coincidir conmigo. (Me alegro. Solo las piedras son inmutables).

Después de este infamante ejercicio de onanismo literario saqué en limpio varias conclusiones, y las doy por epígrafes, muy sistemáticamente, porque me sospecho que detrás de la petición hay un malvado propósito didáctico.

El título. Suelo hacer una alusión literaria de fácil rastreo para el lector culto. No escribo para la masa, entre otras cosas porque es inútil. La masa no lee columnas de opinión.

El primer párrafo. Debe ser contundente. La primera oración debe invitar a la lectura. Es una trampa para que el lector insista.

La extensión. Un artículo de opinión es como un telegrama crispado. Hay que decirlo todo en quinientas palabras. (...) lo ideal es concretarse a una idea. Las digresiones sobran. (...) Lo que abunda, daña, pesa, lastra el artículo.

El estilo. El estilo, como el documento de viaje, debe ser personal e intransferible. La prosa correcta solo sirve para llamar a los taxis. Un señor que escribe artículos de opinión tiene que comenzar por tener una opinión sobre el estilo. Arciniegas y Umbral son los mejores ejemplos de lo que digo. Dos líneas de estos escritores bastan para adivinar la firma.

El tono. Debe responder a la personalidad del autor. Mis artículos son irreverentes y ocasionalmente irónicos porque padezco ambos defectos. No tengo, en cambio, el de la seriedad absoluta. Estar siempre serio puede conducir a la atrofia de la mandíbula inferior. Lo mejor -se me ocurre- es mezclar humor y trascendencia. Elegir un tema serio y tratarlo con desenfado. El lector listo agradece el humor y contenido. El lector solemne -que es, evidentemente, tonto- se siente defraudado con la combinación. Pero uno escribe para lectores listos.

La sintaxis. Simple. Muy simple. Oraciones cortas. Un adjetivo, o, a lo sumo, dos. Pero aportando siempre cierta imaginación en el lenguaje. El artículo periodístico es un género literario tan digno como el ensayo o el soneto, pero con mayor cantidad de lectores. Hay que cuidarlo. Tiene su poética, su métrica, sus reglas. Tiene, en fin, su estética. (...) La prosa del artículo tiene un ritmo y una secuencia lógica que hay que tocar, aunque sea de oído.

Los temas. "Nada humano me es ajeno", como decía el griego, pero sin caer en lo de "nada ajeno me es lejano" que afirma García Márquez en sus raptos de humor plagiarlo. (...) Hay que opinar de todo cuanto tengamos una opinión formada. La única limitación es la originalidad. Si lo que va a decir no es mínimamente original, no lo diga. Cállese la boca. Mientras mayor sea el talento del que escribe, más detestable resultará leerle un lugar común. Esto ocurría con Miguel Ángel Asturias. La misma mano que escribió *Señor Presidente* perpetraba unas crónicas insulsas sobre la polución atmosférica.

La ética. No mienta nunca. Equivóquese, aun exagere, pero no mienta ni difame. Tampoco oculte nombres, datos, señas. Es mejor hablar claro y al grano. Cierta agresividad conviene. Estimula la vesícula y la del lector, aunque la bilis de quien lee -me consta- muchas veces no es la misma de quien escribe. Los anónimos, las amenazas de muerte y los retos a duelo -todavía hay imbéciles que retan a duelo- acaban convirtiéndose en anécdotas amables.

El final. Hay que volver al principio. A veces basta una misteriosa referencia al lector cómplice. Por ejemplo: contad si son quinientos, y está hecho.

(Carlos Alberto Montaner, *De la literatura considerada como una forma de urticaria*)

NB. *Inveterada*: muy antigua o arraigada. *Me sospecho que*: vulgarismo, sospecho que. *Plagiarlo*: que plagia.

1) ¿Qué características ha de tener un buen artículo? 2) ¿En qué destinatario está pensando el autor cuando escribe este texto? 3) ¿Qué tono predomina en todo el escrito? ¿Presenta el registro alguna particularidad o se mantiene en un nivel estándar y medio propio de los medios de comunicación?

3. En el siguiente editorial vemos muy claro que estamos ante una revista mensual (*El mes pasado decíamos*) que tiene entre sus grandes preocupaciones el cuidado del medioambiente. Léalo y responda después a las preguntas que se formulan:

El bosque, nuestro mejor amigo

El mes pasado decíamos en esta misma sección que, lamentablemente, hay demasiadas cosas que nos afectan en la vida cotidiana y que, a pesar de ello, se deciden en foros de discusión muy alejados de nuestra posibilidad de influencia. Pues bien, vamos hoy a tratar un problema acuciante que, aún siendo trascendental para nuestro futuro y el del entorno natural que nos rodea, muestra una característica muy peculiar: cada uno de nosotros puede hacer mucho para mejorarla situación, crítica desde todos los puntos de vista, e incluso para resolverla. Estamos hablando de los incendios forestales que, un verano más, acudirán a su cita con la actualidad durante estos próximos meses.

De los mil millones de árboles que se espera se quemen este año, gran parte de ellos arderán por una de las más indisculpables negligencias que hoy podemos cometer: las que provocan incendios en los bosques. Lo mismo da que dejemos sin apagar del todo las brasas donde hemos cocinado la paella dominguera, que arrojemos una colilla por la ventanilla del coche, o que quememos matorrales o rastrojos para pasar el rato o porque nos incomodan en el jardín. La responsabilidad es del todo nuestra. Vivimos en un país muy proclive a los incendios, y no debenaos

ignorar que, como se señala en las páginas interiores de este número de *CONSUMER*, un bosque puede tardar más de cierto veinte años en recuperarse después de haber sufrido un incendio: tras diez o quince años se crea el monte bajo; se necesitan entre quince y veinte años más para desarrollar un estrato arbóreo pleno, entre treinta y cuarenta años más para que crezca un matorral arbolado de regulares dimensiones y unos cincuenta años más para la restauración definitiva.

Debemos recordar que la existencia de los bosques resulta imprescindible para el ecosistema y para cada uno de nosotros. Son el mejor amigo del ser humano. Sus méritos son de una magnitud sin parangón: el bosque proporciona oxígeno, retiene y atrae agua, combate la erosión y alberga y mantiene la diversidad biológica. A un amigo así no se le puede fallar. Tengámoslo en cuenta este verano. Y, claro está, seamos prudentes al máximo.

(Editorial de la revista *Consumer*, nº 23, junio 1999)

Sin parangón: sin punto de comparación.

1) ¿Qué título pondría Ud. a este editorial? 2) Un editorial pretende influir en el lector. ¿Lo logra éste? ¿A partir de qué elementos quiere convencernos? 3) El texto se estructura en varias partes muy claras. ¿Cuáles son? Haga un esquema con esos bloques y ponga un título a cada uno. 4) El lenguaje, ¿es claro y sencillo, o difícil y complicado? Justifique su respuesta con ejemplos.

4. Lea en diversos diarios las cartas al director y escriba una sobre un tema de actualidad que le interese.

5. Compare la primera página de tres o cuatro periódicos de un día cualquiera. ¿Qué asuntos llevan a primera página, en qué lugar los ponen, a cuántas columnas, qué titular les dan? ¿Tiene esta disposición algo que ver con la "línea" del periódico?

6. Analice una columna de opinión. Una muy popular locutora de televisión presenta al público una novela. A los pocos días se descubre que tiene varios fragmentos y capítulos tomados (plagiados) de otras obras de diferentes autores. El escritor y periodista Pedro García Trapiello publica en la prensa periódica esta columna:

Lo que no es tradición

Tú eres un plagio. Tómate por donde te tomes. Lo que dices que sabes se lo copiaste al libro de historia de quinto, al artículo aquel de una revista médica o al pobre maestro que te desasnó y a quien nunca se te ocurriría agradecer el préstamo de cultura que te ofreció a fondo perdido. Tu ropa es un plagio. Crees que por vestirte como no sé qué modelo o como aquella actriz coloreada de moda nazarena, te podrán confundir con ella. Tu casa es un plagio y plagias cada vez que haces obras en el cuarto del baño malcopiando las ideas que atrapas en esas revistas de grifería aristocrática por las que se estilan tus delirios. Plagias a tu amiga o a una presentadora ese tic tan chic de mejilla y dedos. Esta catedral única y grandiosa (se refiere a la de León) es un puro plagio de los franceses. Copia vulgar del palacio salmantino de Monterrey es este palacio de los Guzmanes. Pero, en fin, para que te quedes tranquilo: tú, yo, el de más allá y aquellos tres tuercebotas del último banco somos también copias, muchas veces fotocopias y, por lo general, copiones hasta lo clónico y lo crónico. Imitamos más que obedecemos. Lo original es perpetua

quimera. (...) Por lo demás, en bando nos movemos, masa somos, imitamos al de arriba y al de al lado coceamos. Solo hay un plagio que no sea vulgar o ladrón, aquel cuyo resultado mejora o supera a la fuente. (...) Plagiamos canciones, refranes y recetarios de cocina. Citando la fuente, nos absolvemos, pero hacerlo pasar por propio y original es puro y torpe ladronero. (...) Y aunque se haya dicho hasta el hartazgo estos días, no olvides nunca que todo lo que no es tradición es plagio.

(Pedro García Trapiello, *Diario de León*, octubre 2001)

N.B. *Quimera*: creación imaginaria que se toma como real sin serlo.

1) ¿Cuál es la intención del columnista al escribir este texto de opinión? 2) ¿Quién o quiénes son los destinatarios del artículo? 3) ¿Qué tono adopta el escritor al redactar el texto? ¿En qué se nota? 4) ¿Abundan más los matices o rasgos de subjetividad o de objetividad? Explíquelo. 5) ¿Qué notas de estilo resaltan en el texto?

7. Elabore un texto de opinión entre veinte y veinticinco líneas comentando un suceso de actualidad.

8. Observe cuidadosamente este anuncio y conteste las preguntas:

www.consumaseguridad

La información práctica que más esperabas

Todo sobre la seguridad alimentaria

Con noticias cada día, consejos prácticos, sencillas descripciones de los riesgos y sus motivos, leyes, textos científicos, foros de participación... Y además:

Boletín electrónica semanal (suscripción gratuita) que resume la actualidad de la seguridad alimentaria

1) Distinga si es publicidad o propaganda lo que se anuncia en él. 2) ¿Quién es el emisor o anunciante? 3) ¿A quién va dirigido este anuncio, es decir, cuál es el destinatario o sector del público en el que piensa el anunciante que paga el anuncio? 4) ¿Con qué intención se elabora? 5) ¿Cómo intenta captar este anuncio la atención del destinatario? Describa los elementos publicitarios que utiliza el anunciante para lograr la función fáctica. 6) ¿Cómo logra la función conativa o apelativa, es decir, cómo consigue acercarse al receptor e influir en su conducta? 7) Señale las frases de este anuncio en las que predomina la función representativa o referencial. 8) Los anuncios acuden a menudo a la función poética y explotan los recursos más variados de la retórica. ¿Encuentra Ud. en este anuncio alguno de estos recursos? 9) ¿Podemos resaltar alguna otra función del lenguaje en este anuncio? Justifique su respuesta.

9. Busque diversos tipos de anuncios en revistas, periódicos y otros soportes.

Analice los elementos que hemos estudiado en este apartado en esos ejemplos que has localizado. Identifica asimismo las funciones del lenguaje que adquieren relevancia en cada anuncio.

10. Busque en revistas, periódicos y otros documentos diversos anuncios y realice estas actividades:

1) Separe por un lado los anuncios que tengan carácter más bien o sobre todo informativo, y los que tengan más bien, o sobre todo, carácter persuasivo. De la simple comparación puede sacar conclusiones respecto a la clase de productos que se anuncian en un tipo y otro de publicidad, respecto al medio, revista, periódico, hoja informativa en el que se anuncian, respecto al dinero gastado en el anuncio.

Observará que unos están cargados de color, belleza, elegancia, distinción, predominio de la imagen, de lo que se siente o ve; y en otros predomina el texto, lo informativo o los datos.

2) Intente recoger anuncios que respondan a los diversos tópicos publicitarios: lo moderno, lo nuevo, lo tecnológico, lo distinguido, la elegancia, la comodidad, el prestigio, lo sensual y erótico, el prestigio... Sepárelos por grupos.

11. Elabore un anuncio que contenga imagen y texto. Elija o invente el producto que quiere anunciar, elija o dibuje una imagen que le venga bien, redacte un eslogan que pueda servir para hacer la publicidad y complételo con la información que crea oportuna.

Lección 5. Estilo científico

1. Tarea de la comunicación científica, sus elementos y géneros científicos.
2. Caracteres generales del estilo científico.
3. Léxico científico.
4. Morfología del estilo científico.
5. Sintaxis científica.
6. Estructura y tipos de los textos humanísticos.
7. Rasgos generales del estilo y la lengua de los textos humanísticos.

1. El estudio del estilo científico obtiene mayor importancia entre otros estilos funcionales, lo que está determinado por las exigencias del progreso científico-técnico. La ciencia representa un conjunto jerárquico que se desarrolla constantemente por la vía de su diferenciación en ramas. La especialización lleva a la aparición de nuevas esferas de investigaciones.

La tarea de la comunicación científica consiste en demostrar teorías, argumentar hipótesis, interpretar, describir, clasificar y explicar los fenómenos de la realidad objetiva y transmitir los conocimientos obtenidos para que se conozcan y se usen; a veces para prevenir problemas, enfermedades o para sacar de ellos el provecho correspondiente a su temática. Los textos científicos y técnicos suelen exponer el estado y progreso de diferentes ramas del saber y explicar cómo esos saberes se usan para transformar la realidad en los más diversos avances técnicos.

Los **elementos de la comunicación científica**:

—Los **participantes** de la comunicación científica son: un **emisor**, especialista en la rama correspondiente, y unos **receptores** o lectores con distintos grados de conocimientos. Unas veces están muy especializados en temas que se están descubriendo o difundiendo; suele ampliarse el público cuando esos saberes se van generalizando. También tenemos el caso de los conocimientos preparados para el aprendizaje en las aulas, en los libros de texto, cuyos destinatarios son los estudiantes.

—**Tipo de texto**: son textos expositivos y a veces argumentativos. Un texto científico ha de ser claro en su forma y verificable en su contenido. La información suele organizarse en introducción, cuerpo y conclusión. El tono es objetivo y serio.

Las **exposiciones científicas** se hacen en diferentes géneros, orales y escritos.

Géneros orales con un solo emisor: la conferencia, ponencia o discurso son de carácter informativo y relativa extensión; la comunicación, de carácter más breve; la exposición didáctica (explicación en clase).

Géneros orales con varios interlocutores: el debate, con moderador; la tertulia es más abierta y espontánea; el coloquio que se produce al final de conferencia; la mesa redonda y el panel de expertos.

Géneros escritos de carácter reducido: el artículo es una breve exposición en un periódico o una revista, con carácter divulgativo; el informe, síntesis de un tema con sus datos; la reseña es una breve crítica sobre una obra artística.

Géneros escritos de carácter extenso: la **exposición monográfica** o estudio de un tema; el **ensayo** es una exposición detenida y variada; la **tesis doctoral** es un trabajo de investigación para conseguir el título de doctor; el **tratado** es un estudio minucioso de una materia; el **manual** es el compendio de una materia. Además, se distingue el subestilo científico-administrativo que abarca la documentación científica, instrucciones, cartas-patentes y otros géneros.

2. En los textos del estilo científico el énfasis recae en la declaración de los hechos, la exactitud de sus términos, la exclusión del lenguaje emocional, de interpretación subjetiva, excepto para un análisis cuidado, lógico y responsable de los datos empíricos.

Paul W. Jones presenta las siguientes diez características estilísticas como un resumen de la buena escritura científica:

- Se presentan los hechos. Se refiere a la aplicación de generalizaciones científicas a situaciones concretas.

- Es precisa y veraz. No supone. Se dice toda la verdad.

- Es desinteresada. Su objetivo es informar, no para lograr fines egoístas o para persuadir a un lector. Los hechos por sí solos no hacen la escritura científica.

- Es sistemática y desarrollada lógicamente.

- No es emotivo. Se apela a la razón y al entendimiento, no a los sentimientos. Cuando generaliza, se hace en conformidad con las leyes del razonamiento inductivo. Se evitan abstracciones con apelación emocional.

- Se excluyen opiniones no sustentadas.

- Es sincero. Se dice la verdad y evita un lenguaje que haga que el lector ponga en tela de juicio su sinceridad.

- No es argumentativa. Se llega a las conclusiones generales sobre la base de los hechos.

- No es directamente persuasiva. Se refiere a los hechos, las leyes generales que pueden derivarse del estudio de los hechos, y la aplicación de las leyes generales a problemas concretos. Si se induce, se hace utilizando razonamiento lógico.

- No exagera. Porque es desinteresado, no distorsiona los hechos.

Cualquier texto científico posee las mismas cualidades que la ciencia: **exactitud, verificabilidad, impersonalidad, objetividad.**

La exactitud exige:

- un lenguaje que evite la ambigüedad y los equívocos; cada palabra ha de tener un sólo significado;

- una precisión en las palabras; ha de usarse la palabra exacta en cada momento;

—una mayor presencia de vocablos concretos en textos de ciencias exactas y naturales, frente a los abstractos de los textos humanísticos;

—una universalidad, que implica que los símbolos, fórmulas, abreviaturas, siglas y palabras sean aceptadas con el mismo significado en los diversos idiomas, para facilitar la comprensión y el intercambio de culturas.

La verificabilidad implica:

—que los datos y pruebas estén bien seleccionados;

—que exista rigor y orden en la exposición;

—que haya objetividad en el tratamiento de hechos e ideas;

—que los ejemplos ayuden a comprobar las hipótesis.

También hay que saber que los conocimientos científicos son revisables: nuevos descubrimientos pueden conducir a nuevas comprobaciones y leyes.

La impersonalidad emana de lo específico del conocimiento científico. El objeto de la ciencia lo constituye la realidad circundante que se desarrolla según sus propias leyes internas sin depender de cualquier individuo. De lo dicho se deduce que la prosa científica no debe ser individual ni emocional. El prosista científico se despersonaliza: abstrae de su vida y de su experiencia personal concreta aquellos elementos que por ser comunes a todos los hombres resultan públicamente verificables.

La impersonalidad está estrechamente ligada con la **objetividad**. Para ser objetivo el científico expone su punto de vista sin descubrir su personalidad, su actitud subjetiva ante la información escrita. De tal modo interviene en la ciencia para “reflejar la verdad” en relación con la cual su individualidad no tiene ninguna importancia y hasta puede obstaculizarla.

Estos rasgos distintivos son reconocidos para todas las ciencias, aunque el grado de su revelación sea diferente en las ciencias exactas y humanitarias.

3. Las explicaciones científicas exigen gran precisión y para ello necesitan un vocabulario adaptado a sus conceptos y realidades. La gran diferencia del texto científico es su **léxico**. La particularidad del léxico científico se debe a la función informativa de la ciencia que exige la **regularidad y uniformidad de las unidades léxicas**. Siendo abstracto, el lenguaje científico tiende a no ser figurado, a evitar asociaciones cotidianas usuales y concretar los fenómenos generalizándolos. De tal modo, el objeto de la ciencia, su destinación, el carácter abstracto del pensamiento científico determinan el sistema de los medios idiomáticos elegidos para expresar cierta información teórica.

En el vocabulario de la literatura científica se destacan tres capas principales: 1) léxico de uso común, o elementos comunes que se encuentran en cualquier estilo y no forman el estilo científico como tal, sino sirven de “material de enlace”, sin el cual es imposible el habla; 2) terminología especial; 3) terminología general, o elementos automatizados.

La terminología es el rasgo principal del estilo científico, que refleja su particularidad. Se llama **terminología** al **conjunto de términos de una determinada disciplina**. La presencia de los términos en los textos científicos demuestra la pertenencia de los textos a una esfera cerrada y limitada de la comunicación. Los términos, a diferencia de palabras simples, son comprensibles

únicamente para los especialistas; siendo trasladados a otro contexto, dirigidos no a un especialista, los términos exigen una explicación especial, una “traducción”, igual que las palabras de otro idioma.

El rasgo más esencial del término es su **carácter monosemántico y absolutamente concreto**; debido a eso el proceso de formación de la terminología en cada rama es largo y está ligado con la necesidad de seleccionar entre otras variantes una, que sea aceptada por todos.

Por ejemplo, La Real Academia Española propuso nombrar *azafatas* a las camareras que prestan sus servicios en un avión, aunque dicha palabra significó antes “criada que sirve a la reina los vestidos y alhajas que se ha de poner”. Este término, a diferencia de otro, *aeromoza*, no se quedó en la lengua. Lo mismo pasó con el término *pelota base*, calco del inglés *baseball*; después de una oposición larga, la Academia incluyó en el diccionario español otra palabra bastante usual y de ortografía española, *beisbol*. Cuando fue inventada la radio, la Academia propuso el término griego *perifonía* y el verbo *perifonear* que pronto desaparecieron dejando lugar a los términos internacionales *radio* y *radiar*. Y así siempre el habla científica elige a la corta o a la larga, una denominación mejor o peor, pero única.

La terminología científica aparece como resultado de los procesos de **desplazamiento léxico** cuando las unidades léxicas de uso común que entran en el lenguaje científico, se separan de su empleo literario y se especializan reduciendo su significado anterior. Las palabras tomadas del vocabulario de la lengua nacional componen la mayor parte del léxico científico.

Todas las palabras más usuales pueden hacerse términos:

reja —el significado común es “red formada de barras de hierro”, en la literatura agrícola significa “instrumento de hierro que es parte del arado y sirve para romper y revolver la tierra”;

corriente — “movimiento del agua o el viento en dirección determinada”, como término se emplea en sentido de “movimiento de la electricidad a lo largo de un conductor”;

recambio —el significado común es “acción y efecto de hacer segundo cambio o trueque”; término automovilístico, “repuesto de piezas de una máquina”;

cuna es “cama para niños, pequeña y que puede mecerse”, en la aviación, “una de las piezas del tren de aterrizaje”;

forma —el significado común es “apariencia externa de una cosa”, en biología, “un ser, bicho”: *La clase de amibas incluye un gran grupo de formas parasitarias.*

Por tener diferentes significados una misma palabra se encuentra en diferentes contextos en los textos literarios y científicos. Por ejemplo, en el habla cotidiana la palabra *nariz* se determina con adjetivos *recta*, *ancha*, *chata*, *griega* y otros, apareciendo en el estilo científico: *nariz husilla*, *nariz de la platina*, *nariz balística*.

Los **sustantivos-zoomorfismos** suelen transponerse a la serie de sustantivos que denotan objetos. Tales denominaciones traslaticias de carácter metafórico o metonímico se basan en una semejanza real o enlace asociativo entre los objetos y sirven para formar diferentes términos técnicos: gato —домкрат, pie —штатив, cigüeña —либідка, abeja —бобина, togo —важка відливка, mariposa —крильчата заслонка, cocodrillo—зажим, autostop.

Para lograr la abundante terminología que designe los objetos y conceptos científicos y técnicos se acude a los más variados **procedimientos de formación de tecnicismos**.

Muchos de los tecnicismos son **cultismos**, que se han formado a partir de raíces o temas clásicos. Este grupo es muy numeroso y tiene un gran rendimiento. Así, por ejemplo: del griego (*cefalópodo, gastronomía, cardiopatía, helioterapia ...*); del latín (*equilátero, triángulo, decímetro...*). A veces son **derivaciones** por sufijación o prefijación: *mitosis, sulfito, reciclaje, disolución, antimisiles, refrigerador, hipotérmico...* En otros casos son palabras **compuestas**: *friegaplatos, posavasos, trotamundos, salvamanteles...*

En el campo de la ciencia, la terminología se ha alimentado a veces de los vocablos que provienen del **nombre del inventor**: *amperio, culombio, vatio, volframio, ohmio...*

El vocabulario científico saca recursos no sólo de los fondos nacionales, sino también de otras lenguas: *airbag, catering*, etc. La frecuencia de **préstamos** en el aspecto terminológico de varias ciencias es mucho más grande que en la lengua literaria. Los préstamos atraen a los científicos por tener un carácter aislado, separado del sistema de dicho idioma, por ser inmotivados y poseer una libertad mayor de las asociaciones en comparación con las palabras literarias. A diferencia de las palabras de la lengua nacional, que deben aislarse para hacerse términos, los vocablos extranjeros ya son términos hechos, son signos en mayor grado que las palabras del fondo propio.

Entre otras particularidades léxicas del habla científica se debe mencionar el alto nivel de **estandarización, el empleo de lugares comunes, palabras estereotipadas**, al igual que de **abreviaturas** de diferentes tipos. Estos son fáciles de recordar, su amplia penetración facilita y acelera el proceso de transmisión y recepción de la información.

4. En cuanto a los **medios morfológicos**, en el habla científica **predominan los nombres sustantivos y adjetivos** que han desplazado el verbo al tercer lugar: de las 10.000 unidades analizadas del texto científico los sustantivos componen el 32,06 %, los verbos el 3,4 %, los adjetivos el 13,71 %, los pronombres el 8,9 %.

El empleo de términos, la mayoría de los cuales son nombres sustantivos, da a cualquier texto científico un carácter concreto quitándole ambigüedad. Además, la principal ventaja de la construcción nominal es la supresión de muchas conjunciones y relativos que dan a la frase una indudable pesadez:

“Este valor de solidificación es originado por la variación de volumen ocurrida en el cambio de estado y por la pérdida de energía interna que implica el pasar al estado sólido.” (E. O. Aenlle, *Introducción al estudio de la físico-química*)

En la oración anterior de las 16 partes significativas de la oración 10 son sustantivos.

En el estilo científico se forma el **plural de los sustantivos** que en la vida cotidiana se perciben como pertenecientes a la clase de singularia tantum. Tal empleo de la categoría de número es propio sólo para este estilo y es funcionalmente marcado: *sales, azúcares, aceites, ácidos, climas, corrientes, cenizas, aguas, suelos,*

vientos, minorías, resistencias. Este uso del plural está ligado con el hecho de que el análisis científico de la realidad circundante es multilateral y mucho más detallado.

La cantidad de sustantivos en la prosa científica aumenta considerablemente a cuenta de la substantivación de otras partes de la oración que empiezan a desempeñar las funciones sintácticas del sustantivo (verbigracia, *el pasar*). Las formas sustantivadas resultan más breves y exactas.

En el texto científico los **adjetivos sustantivados** desempeñan una función especial siendo en la frase condensadores léxicos ya que comienzan a designar un concepto expresado antes por una combinación de palabras estable. Son llamados términos contextuales y situacionales: ... *distribuciones, que se aproximan a las reales; ... a los más rápidos se puede captarlos, ... incluir este último como otra variante de su modelo; cuando pasa del estado líquido al sólido y cristalino; ... la constante y el coeficiente de aceleración....*

El fenómeno contrario, llamado **desemantización de los verbos**, se observa en los casos donde un lexema unimembre es sustituido por una locución verbo-nominal (*medir=hacer medidas, hacer la medición*). La desemantización se refleja en que en el lenguaje científico el verbo interviene, normalmente, en función de cópula o entra en las construcciones verbo-nominales, donde el nombre desempeña el papel principal. Con la sustitución de los sustantivos cambia respectivamente el significado de toda la combinación de palabras. En el texto científico español son frecuentes tales construcciones: hacer medidas, realizar medidas, obtener la longitud (los resultados, el valor), incluir los términos (las correcciones), provocar contradicciones (aumento de velocidad, equívocos).

El empleo del sustantivo permite completar mediante el adjetivo una característica más profunda de la acción: *contradecir = provocar contradicciones = provocar profundas contradicciones*. V.gr.: Tresenius hace una observación que un método indirecto debe Se hicieron muchos intentas para reducir el contenido de cenizas ... Es conveniente realizar la afirmación que además del factor genético ...

El fondo básico de las definiciones es constituido por **adjetivos relativos** por fijar éstos las cualidades estables de los objetos estudiados que designan el material, la relación al lugar, tiempo, etc.: *métodos básicos, ácido clorhídrico, fosfato sódico, variación genética, campo magnético, curso fluvial, parejas cromosómicas, tasas nacionales* y otros.

La cantidad de adjetivos relativos aumenta a consecuencia de la terminologización de los adjetivos calificativos que siendo términos pierden su capacidad de formar grados de comparación y pasan a la categoría de relativos: *historia natural, método indirecto de análisis, interacción gravitacional, constante o variable, partículas elementales, orden directo de palabras, oraciones simples, líquido preservativo, factores enfermos*, etc.

Siendo cada objeto un conjunto de determinadas cualidades, éstas pueden abstraerse y caracterizar las cualidades de otro objeto. El nombre sustantivo desempeña con facilidad las funciones de complemento modificador (atributo). En el lenguaje científico se emplean frecuentemente las construcciones S+de+S. Se explica por ser el sustantivo uno de los medios de expresión más exactos y objetivos de la cualidad del objeto: *fenómenos de difracción, punto de unión, cantidad de*

calor, aumento de precisión, contenido de cenizas, técnica de precipitación, coeficientes de correlación.

Se observa el llamado **enhiamiento de los casos** que es cómodo para transmitir el pensamiento lo más breve y exactamente posible: *volumen de línea de fuerza de radiación; resultados de acercamiento y de alejamiento; grados de excitación y desintegración.*

Resulta específica también una **abundancia de infinitivos en función de complemento modificador**: *capacidad de abastecer, posibilidad de eludir, condiciones de fijar precios, insectos de intercambiar, método de coleccionar, cajas para transportar, solución para matar, peligro para aplastar, etc.*

El **verbo** puede considerarse como la parte más neutral de la oración en el estilo científico: en menor grado entra en sistemas terminológicos debido a que el objeto de la prosa científica consiste no tanto en describir como en analizar y establecer los vínculos entre los conceptos.

Una atmósfera particular de la narración donde no se revela el autor ni se refleja su individualidad se debe al empleo del verbo en forma pronominal, impersonal: *se realiza, se añade, se considera, se afirma, se obtiene, se permite, se puede, se establece, etc.* La aparición en el texto científico del verbo en forma personal se percibe como una falta grave que conduce a la personificación de los fenómenos naturales.

El rasgo distintivo de objetividad del estilo científico se refleja en el sistema de **tiempos verbales**. El empleo predominante de las formas del presente de subjuntivo e indicativo (a diferencia del futuro y pasado) se explica por poseer éstas el mayor volumen semántico y poder ser sinónimos de los tiempos del futuro y pasado, lo que significa que el presente es más neutral e incluye el concepto de universalidad. Según M. N. Kózhina, los verbos en presente en el lenguaje científico no expresan relaciones temporales, sino se trata de acciones y estados propios de objetos y fenómenos como cualidades estables.

Un rasgo distintivo del estilo científico es el uso de los **pronombres personales**. El empirismo característico del estilo científico se refleja a través de la eliminación de la primera persona del pronombre (“Yo”) y el punto de vista subjetivo. Sin embargo, algunos escritores académicos a menudo emplean la primera persona en las introducciones cuando anunciar sus intenciones, y al final, cuando se resumen el trabajo que han hecho.

En el lenguaje científico “lo particular” se encubre bajo las formas generalizadas; debido a eso los pronombres *yo, tú, Usted* prácticamente no se emplean y los pronombres *él, ella, ellos* designan objetos y son estilísticamente neutrales.

Un significado diferente en comparación con otros estilos obtiene en los textos científicos el pronombre *nosotros*, que desempeña en el estilo científico las siguientes funciones:

1) Nosotros equivale a *yo* (en la lingüística contemporánea éste es determinado como “**nosotros de autor**” o “**plural de modestia**”: ... *fenómeno, designado por nosotros...*

2) Nosotros de generalización, cuando su significado incluye un grupo grande de gente: *Nosotros producimos petróleo y gas en cantidad casi suficiente para las necesidades del país.*

3) Nosotros de identidad, cuando *nosotros* equivale a *Ustedes*: *Este esquema nos (les) explica por qué...*

4) Nosotros de conjunto, cuando al concepto *nosotros* se le adjudica el concepto *Ustedes* (por ejemplo, dictando conferencias): *Si nosotros utilizamos esta fórmula, conocemos el volumen...*

5. En la **sintaxis de la prosa científica** se reflejan rasgos distintivos tales como claridad, lógica, exactitud y sucesión de la narración científica, así como su carácter impersonal y convincente. El carácter lógico del lenguaje científico se refleja en una sucesión rigurosa del enunciado. Las oraciones y sus partes suelen estar estrechamente ligadas; cada componente se deriva del anterior. Debido a que los textos científicos tienen carácter probatorio, les son propias las reflexiones.

(1) El **carácter lógico y convincente** de la narración se obtiene mediante el empleo de **oraciones compuestas enunciativas** con oraciones subordinadas relativas, de fin y causa, puesto que una prueba profunda de cualquier tesis expuesta exige una explicación detallada. En este fondo, una oración simple, muy frecuente en el habla coloquial, resulta estilísticamente marcada. Tales oraciones se emplean con el fin de resumir el pensamiento antes expuesto, para llamar la atención del lector o comunicar algún argumento importante: *La cantidad de nueva información que requiere registrar el calculador en general se ve reducida, puesto que en el procedimiento revisado necesitamos registrar solamente la inversa y el vector solución, mientras que en el método original deberá registrarse la tabla simplex completa. Así el registro es reducido aún más.*

(2) En la parte principal de las oraciones compuestas subordinadas suelen emplearse **oraciones impersonales**. Estas en su mayoría son de dos tipos:

a) con **construcciones y palabras modales** que expresan la posibilidad, necesidad, imposibilidad, etc, en combinación con el infinitivo (*es preciso, hace falta, es menester, hay que, debe, ha de, resulta* y otros). Tales frases son compactas y se asemejan a prescripciones que indican, cómo uno debe portarse en tal u otra situación: *Es preciso conocer el tiempo mínimo para que transcurra bien el proceso. Es deseable reelaborar el proyecto o buscar máquinas más potentes...*;

b) con **verbos impersonales, construcciones pasivas**: *Si se añade un pequeño cristal de la sustancia o se agita, se provoca la solidificación en masa.*

(3) En el estilo científico hay una **abundancia de incisos** que, a primera vista, son innecesarios, recargando el texto. Sin embargo, éstos, sin llevar información alguna, desempeñan una función especial en la oración y sirven para unir las oraciones independientes o para expresar la actitud del hablante ante lo que se comunica: *Asimismo hay que considerar, que... Varias veces hemos aludido que...*

(4) En la prosa científica predominan **dos tipos de construcciones predicativas**:

a) **construcción predicativa nominal “ser, estar +S, Adj.”**, que es una de las formas más usuales de resúmenes, definiciones, formulaciones: *... en otras especies como mariposas y gallinas, es más propio del macho... Por ser diversos estos dos*

cromosomas en el hombre...; el orden de las palabras puede ser más o menos rígido...;

b) **predicado compuesto verbal “verbo+Inf.”** El verbo significativo sirve sólo para transmitir la característica general de la acción (tiempo, modo, persona, número, voz y aspecto) y posee un significado semántico relajado. Los verbos más usuales son *poder, permitir, saber, obligar, empezar, terminar, cesar, procurar, etc.*

De tal modo, un número relativamente pequeño de verbos abastece una gran cantidad de construcciones, mientras que la variación de los componentes nominales crea una diversidad de significados.

(5) Para el estilo científico es propio el **orden objetivo de las palabras** en el que **el tema precede al rema**. Tal orden de las palabras cuando los miembros de la oración, que desempeñan la función del tema, se anteponen a otros miembros de la oración (rema), caracteriza el habla expresivamente neutral. Con eso se obtiene la coherencia y lógica del texto, el traspaso del tema al rema, o de lo conocido a lo nuevo. Debido a eso, las repeticiones léxicas son uno de los medios sintácticos de enlace más difundidos en el texto científico español: cada tercera oración contiene la repetición léxica.

(6) Otro rasgo importante es la **condensación sintáctica: el aumento de la cantidad de información que se expresa con una misma unidad lingüística**. Los condensadores sustituyen o acortan las oraciones subordinadas.

La función de los medios sintácticos de condensación la desempeñan las formas no personales del verbo (infinitivo, gerundio y participio) funcionando en la frase como complementos circunstanciales de tiempo, de causa, de modo, etc.: *Después de haberlo estudiado, se ha comprobado que no es un fenómeno... . Al usar el segundo reactivo, se precipita el cobalto en medio ácido...*

6. **Textos humanísticos** son los que **versan sobre las ciencias humanas** y que incluyen un amplio abanico de disciplinas: Filosofía, Pedagogía, Sociología, Historia, Literatura, Antropología, Lingüística, Derecho... Suelen **defender una tesis o idea** (moral, política, histórica, filosófica...), por eso han de tener una estricta **coherencia y una clara cohesión entre sus partes**, párrafos y enunciados.

El **emisor** de la comunicación humanística ha de ser un especialista en la materia. Los **destinatarios** están en relación con el tema y el modo de enfocarlo. La **intención** de los textos humanísticos suele ser transmitir conocimientos, reflexiones, nuevos descubrimientos, y admiten, según los casos, tonos formales o informales, a veces la ironía y el humor, y muy a menudo también son objetivos y serios. Predomina la **función referencial**, pero pueden aparecer la **expresiva** (con los sentimientos y puntos de vista del emisor), la **apelativa** (o llamada al receptor) y a veces la **metalingüística** (para explicar algunos términos más especializados).

Los textos humanísticos se manifiestan en **varios tipos de escritos**: el ensayo, el estudio o tratado, el artículo, la reseña sobre una obra, la ponencia y la comunicación.

El **ensayo** es el tipo principal. Es un escrito de extensión variable, que plantea una opinión subjetiva sobre cualquier tema, sin intención de agotarlo. Se presenta a veces más cercano a la exposición y, otras, a la argumentación.

Los ensayos pueden ser:

—según el **destinatario** y la **finalidad**: informativos, persuasivos, divulgativos y didácticos,

—según el **tema**: sociológicos, históricos, literarios, filosóficos...;

—según el **tono**: serios, irónicos, cómicos, lúdicos...;

—según el **objeto** e **intención**: ensayos de crítica (sobre obras artísticas, literarias.); ensayos de creación (sobre pensamientos e intuiciones del autor) y ensayos expositivos (sobre temas de interés general).

El **estudio** o **tratado** es de dimensión mayor que el ensayo. Suele ser una obra extensa y con pretensiones de exhaustividad sobre un tema concreto. Exige una actitud más objetiva y mayor rigor en el tratamiento.

El **artículo** es dimensión menor. Suele publicarse en periódicos o revistas, en sus secciones especializadas. A veces tiene carácter divulgativo, y, otras, es más especializado. Suele tratar sobre temas de actualidad, nuevos descubrimientos o hechos importantes.

La **reseña** es una noticia o escrito informativo sobre una obra literaria o científica, acompañados de un análisis o de un comentario crítico.

La **ponencia** es una exposición de cierto tema ante un grupo de personas.

7. El **estilo** de los textos humanísticos se caracteriza por:

—**Tendencia a la abstracción**, exigida por la necesidad de fundamentar teóricamente la materia de que se habla.

—**Cierto grado de subjetividad, connotación y carga ideológica**. Si en las ciencias experimentales predomina la objetividad y "ausencia" del emisor, en las ciencias humanas "asoman" más a menudo los puntos de vista del autor, su ideología o sus presupuestos. Son textos de opinión.

—**Método especulativo**. Si las ciencias de la naturaleza usan más el método experimental para llegar a demostraciones empíricas, las disciplinas humanísticas se caracterizan por un método más especulativo, que busca la reflexión teórica y el razonamiento lógico y convincente.

—**Apertura a la polémica**. Consecuencia del carácter de los temas, de la subjetividad y del método especulativo, los textos humanísticos suelen estar abiertos a la polémica y a nuevos y diferentes enfoques, revisiones y puntos de vista.

—**Claridad**. Es característica de toda exposición y una exigencia para llegar al público.

—**Abundancia de citas**, que introducen argumentos de autoridad y nuevas visiones del tema.

En los textos humanísticos se usa una **lengua** estándar con algunas características a veces muy cercanas a la lengua de los textos científicos.

En el **nivel gramatical** es más frecuente la frase compuesta, larga y encadenada, con presencia de los diferentes tipos de subordinación, que permiten expresar los diferentes matices del pensamiento humano. Abunda el **subjuntivo**, no solo producto de la subordinación sino también como necesidad de aludir a las actitudes subjetivas del autor. Las **perífrasis verbales** permiten una gama más amplia de matices en la expresión de las reflexiones humanísticas. En los verbos se acude a veces a la **1-a persona**, para dejar más clara la opinión personal; otras veces se acude a la impersonalidad: *se puede, se defiende...*

En el **nivel léxico-semántico**, los textos humanísticos usan en general el léxico común, al que hay que unir el léxico abstracto y los tecnicismos y neologismos que exija cada disciplina. Especialmente productivo en la creación de **tecnicismos** es el sufijo *-ismo* (Impresionismo, Modernismo, Fascismo...) y también el sufijo *-ción* (verificación, simplificación...). La **sinonimia** ayuda a menudo a explicar expresiones o palabras menos claras y otras veces sirve para aludir a conceptos que se designan de diferente manera en las distintas escuelas de pensamiento. No es raro encontrar **campos semánticos** y **asociativos** que van configurando los diferentes aspectos del mismo tema.

Tareas prácticas

1. Lea los textos y realice a continuación las tareas:

A. La alergia

Alergia es la reacción de hipersensibilidad frente a ciertos antígenos inocuos en sí mismos, la mayoría de ellos de origen ambiental. Se ha comprobado que uno de cada seis norteamericanos padece alguna alergia grave, y que en Estados Unidos existen más de veinte millones de personas con reacciones alérgicas por alérgenos inhalados o transportados por el aire, como el humo de tabaco, el polvo doméstico y los pólenes. La rinitis alérgica, causada por alérgenos de transmisión aérea, afecta sobre todo a niños y adolescentes, aunque existe en todos los grupos de edad.

Según el tipo de hipersensibilidad involucrado, los síntomas alérgicos comunes pueden consistir en congestión bronquial, conjuntivitis, edema, fiebre, urticaria y vómitos. Las reacciones alérgicas graves, como la anafilaxis, pueden causar shock y muerte.

Cuando las reacciones alérgicas ponen en peligro la vida del paciente, puede administrarse fosfato sódico de dexametasona IV. Para los cuadros más leves, como la enfermedad del suero y “la fiebre del heno”, se emplean de modo habitual los antibistamínicos. (*Enciclopedia de Medicina y Enfermería*)

N.B. *Antígenos*: sustancias que al introducirlas en un organismo estimula la producción de anticuerpos. que son sustancias que defienden al cuerpo de elementos extraños. *Inocuos*: inofensivos. *Alérgenos*: cuerpo o sustancia que produce alergia. *Rinitis*: inflamación de la mucosa nasal. *Edema*: acumulación excesiva de líquido en el tejido celular. *Urticaria*: erupción cutánea. *Anafilaxis*: sensibilidad exagerada del organismo a ciertas sustancias. *Enfermedad del suero*: alergia a medicamentos. *Fiebre del heno*: alergia a pólenes. *Antibistamínicos*: antialérgicos.

A. 1) ¿A qué tipo de lectores va destinado el texto? ¿Cuál puede ser la profesión del escritor? 2) ¿Se descubre fácilmente la finalidad del texto? ¿Cuál puede ser? 3) ¿Qué tono o grado de formalidad adopta el texto? 4) ¿Qué tipo de texto es, cómo está organizado? 5) En su estilo ¿es un texto claro? Explíquelo. 6) ¿Es objetivo o tiene matices subjetivos? 7) Desde el punto de vista sintáctico, ¿qué modo y qué tiempo verbal predominan? 8) ¿En qué persona gramatical suelen estar los verbos? 9) ¿Hay construcciones impersonales y pasivas reflejas? 10) Separe los términos de medicina. 11) Indique un anglicismo y explique su significado. ¿Cuál es el grado de su asimilación?

B. Redacte un texto sobre un tema científico que conoce, con una extensión parecida a la del ejercicio anterior y analice el léxico que ha utilizado.

B. Crisis de la educación

Lo que vino en llamarse "crisis de la educación", tipificada en las protestas estudiantiles de 1964 en Berkeley, y de 1968 en París, representaba una denuncia de las rígidas estructuras en que se amparaba la sociedad y los sistemas educativos. Este movimiento conllevaba una protesta contra el aprendizaje tradicional, contra su autoritarismo, su pasividad, su conservadurismo; así como una demanda de libertad, iniciativa y autonomía, reclamando modelos de enseñanza-aprendizaje más participativos, progresistas e innovadores. (...)

En el momento histórico actual, los importantes cambios por los que atraviesa el estado de la situación mundial obligan a pensar críticamente sobre cómo adecuar el sistema educativo a las nuevas demandas socioculturales. El vertiginoso ritmo de producción de conocimiento demanda reconceptualizar los objetivos educativos, de manera que concedan prioridad, no tanto a la acumulación de conocimientos, como a la formación en métodos de raciocinio, estrategias resolutivas y habilidades de "aprender a aprender".

La alternativa del aprendizaje por descubrimiento pretende dar respuesta a la necesidad de adecuar los planteamientos escolares a la demanda, culturalmente sentida, de formar individuos con capacidad de producir conocimiento y no solo de reproducirlo.

(Angela Barrón Ruiz, *Aprendizaje por descubrimiento. Análisis crítico y reconstrucción teórica*)

N.B. *Reconceptualizar* redefinir. *Raciocinio*: razonamiento. *Resolutivas*: que sirven para resolver.

1) ¿De qué habla este texto? ¿Es un tema interesante? 2) ¿Responde a la estructura de introducción, cuerpo y conclusión? Intente separar las tres partes. 3) ¿Quiénes pueden ser los destinatarios y cuál es la intención de este texto? ¿En qué tono está escrito? 4) Suele decirse que los textos humanísticos tienen tendencia a la abstracción. Cite varios sustantivos abstractos. 5) ¿Tiene el texto la claridad que se espera en un texto expositivo dedicado a un amplio público? ¿Hay aspectos que estorban a dicha claridad? 6) ¿Las frases son más bien largas o cortas? Ponga ejemplos. 7) En el léxico hay una clara tendencia a palabras muy largas. Cite varias de ellas. 8) Entre estas palabras se dan los fenómenos de la derivación y de la composición. Cite ejemplos de los dos fenómenos. 9) En las formas verbales, ¿qué persona gramatical es la más utilizada? ¿Ello supone un tratamiento más objetivo o más subjetivo del tema?

C. Qué es un documento de hipertexto

Los documentos de hipertexto, en su forma actual, están constituidos por una combinación de texto y una serie de elementos multimedia. Normalmente presentan imágenes y elementos gráficos insertados en el texto, al estilo de los libros y revistas impresos. Además de ello, pueden incluir recuadros en los que se presenta una secuencia de vídeo e incluso tener sonidos asociados. Más recientemente se han incorporado representaciones de objetos en 3D y realidad virtual. Todos estos elementos multimedia y otros, hacen que una página web sea un objeto vivo de gran

complejidad que se aparta más y más de lo que hasta hace poco se entendía por documento.

Todos los elementos descritos hasta aquí no determinan que el documento sea de hipertexto. Lo que es verdaderamente importante, y que le da a World Wide Web su potencialidad, es la incorporación de un nuevo tipo de objetos: los hiperenlaces (hyperlinks).

Los hiperenlaces se pueden presentar en pantalla de diversas formas. Usualmente como palabras o frases resaltadas que están en distinto color o subrayadas. Otras veces adquieren la forma de iconos o imágenes.

Los enlaces constituyen referencias o punteros a otros documentos o recursos de Internet. Cuando se hace clic sobre uno de ellos, generalmente se obtiene en pantalla un nuevo documento. (C. Esebbag Benchimol y J. Martínez Valero, *Internet*)

N.B. *Multimedia*: que utiliza a la vez imágenes, sonido y texto en la transmisión de una información. *3D*: tres dimensiones. *Realidad virtual*: representación de imágenes mediante un sistema informático de manera que dé la sensación de existencia real. *Página web*: documento al que se accede a través de Internet. **WORLD WIDE WEB**: www, Internet. *Iconos*: representación gráfica esquemática utilizada para identificar funciones o programas informáticos,

1) ¿Quiénes son los destinatarios del texto? 2) ¿Cuál es su intención? 3) ¿En qué tono está escrito el texto? 4) ¿Es un texto claro? 5) ¿Qué características puedes aplicarle? 6) ¿Cuáles son sus características principales desde el punto de vista de la sintaxis? 7) Copie los términos técnicos o científicos.

D. Donjuanismo

El donjuanismo es un patrón de comportamiento similar al del mítico don Juan. En España es el Don Juan de Zorrilla el más conocido, pero en la literatura podemos encontrar otros famosos "donjuanes" como los creados por Molière, Tirso de Molina, Lord Byron o el de la ópera de Mozart. La principal característica del donjuanismo consiste en un exagerado afán de conquistar el mayor número posible de mujeres, pero sin que la relación establecida se mantenga, ya que una vez se ha logrado la conquista el interés desaparece. En un sentido amplio se puede decir que también se pueden producir este tipo de conductas entre las mujeres (aunque son menos frecuentes). (...)

Hipersexualidad y promiscuidad sexual pueden verse asociadas a menudo con el donjuanismo, pero esto último es una anomalía mucho más compleja sobre la que se han dado varias interpretaciones. Rank interpretaba el donjuanismo como un constante intento de encontrar la mujer ideal. Guiora lo relacionaba con el complejo de Edipo: el "donjuán" buscaría continuamente relaciones maternas con otras mujeres. Marañón entendía que don Juan tenía una gran dificultad para establecer relaciones amorosas francas, profundas y duraderas con las mujeres que conquistaba, por un cierto fondo de homosexualidad, que evita consumir sexualmente sus conquistas (...). Luisada y Poltard estudiaron un buen número de casos de donjuanismo y vieron que muchos obedecían a una personalidad histérica. No encontraron hipersexualidad ni impotencia sexual, con lo que vieron que el donjuanismo se debía más bien a un esfuerzo para probarse a sí mismos en este terreno.

Se puede pensar, entonces, que el donjuanismo puede tener varios orígenes, y que por tanto, puede haber diversos tipos de donjuanes. Pero en términos globales, se puede decir que el clásico don Juan es una persona inmadura; de hecho, el donjuanismo es muy frecuente durante la adolescencia, y obedece a un afán por conocer al sexo opuesto e incluso por conocer la sexualidad en sí misma. Las sucesivas conquistas pueden constituir una fuente de autoafirmación, ya que servirían para mantener o incrementar el juicio del propio valor. (...) Incluso a veces se recurre a conductas de este tipo para confirmar que todavía se es joven o atractivo. Detrás de este tipo de comportamientos se esconde siempre un fondo de inseguridad en sí mismo, y patrones de personalidad de tipo neurótico o narcisista. Se trata de una anomalía en cuanto que no se pretende entablar una relación afectiva franca y duradera, no se quiere, pues, a esa persona, sino que esta se convierte en un mero objeto capaz de proporcionar un incremento de la autoestima.

(Juan Antonio Vallejo-Nájera, *Guía práctica de psicología*, Temas de Hoy)

1) Haga un esquema de la estructura del texto. 2) ¿Qué rasgos de estilo se observan en este texto? 3) ¿Qué tipo de texto humanístico puede ser?

Lección 6. Estilo oficial

1. Historia de la formación del estilo oficial.
2. Subestilos y géneros del registro oficial.
3. Rasgos distintivos del estilo oficial.
4. Peculiaridades fonéticas y morfológicas del estilo oficial.
5. Sintaxis oficial y estructura del texto administrativo.
6. Léxico del estilo oficial.
7. Cambios en el estlo estilo burocrático de la administración.

1. Desde el punto de vista funcional el lenguaje administrativo es el registro más **cerrado y conservador** por no permitir elementos coloquiales ni literarios. Este estilo creado para la comunicación del estado con sus ciudadanos o para las relaciones oficiales entre los países, se refleja en actas estatales, leyes, documentos internacionales, estatutos, constituciones, cartas oficiales, etc.

El **papel social** del habla administrativa escrita es peculiar y muy importante: funciona en la esfera de las relaciones oficiales en la sociedad, sirve de medio de comunicación entre los órganos del poder y los ciudadanos, entre oficinas, organizaciones y grupos de gente, así como entre estados en las ramas de las relaciones políticas, económicas y culturales.

Los documentos oficiales y cartas fueron los primeros monumentos de la escritura en todos los países de Europa Occidental. Debido a eso, se puede considerar con plena razón que el estilo oficial es el primero en aparecer entre otros estilos escritos y fue la base sobre la que se formaron y se desarrollaron las lenguas literarias nacionales.

Desde los finales del siglo XII—comienzos del XIII, los logros políticos de Castilla, su papel dirigente en la Reconquista y en la formación del futuro estado favorecen un desarrollo acelerado del castellano como base de la lengua nacional en España.

El latín comenzó a sustituirse primero en la jurisprudencia, luego, en otras ramas. A Alfonso X, el Sabio, Rey de Castilla y León (1226-1284), le corresponde un papel eminente en la historia de la formación del castellano. Él fue el primero entre los reyes en introducirlo como lengua oficial del país y la corte.

Se inició la traducción de obras históricas, científicas y jurídicas del árabe y el latín al castellano. Los traductores de la escuela de Toledo bajo la dirección de Alfonso el Sabio fueron los que tradujeron al español *Siete partidas, codificación de leyes*, uno de los primeros documentos legislativos, del español, del cual se ha conservado sólo una parte.

La traducción de leyes al castellano y la creación de nuevos códigos en esta lengua contribuyeron a su enriquecimiento y perfeccionamiento.

La conquista de América, la difusión de los derechos de ciudadanía española, la introducción de la legislación de España llevaron a que el español se arraigara en el continente latinoamericano y se hiciera lengua oficial.

Sobre la base de la correspondencia oficial surgió en España la retórica tradicional cuyo desarrollo correspondía a las necesidades prácticas de la comunicación oficial. Aunque la retórica no se había formado todavía, en los siglos XIII-XIV aparecen cuatro tratados dedicados al arte epistolar.

2. La rápida formación de la lengua oficial ya en los primeros períodos del estado español se explica por las necesidades de la comunicación tanto interna como con otros países.

El estilo oficial se desintegra en tres subsistemas: jurídico, administrativo y diplomático que a su vez agrupan numerosos géneros.

Al **subestilo jurídico** se refiere toda la documentación de los órganos superiores del poder estatal. La intención de las leyes es regular la convivencia y por ello tienen carácter prescriptivo, obligatorio (mandan, prohíben); predomina, por tanto, la función conativa o apelativa y su canal para llegar al público es la publicación en el Boletín Oficial del Estado (BOE) y en los boletines de las distintas comunidades autónomas. La intención de los textos judiciales está relacionada con el cumplimiento de las leyes, sea porque se demanda al que no la cumple, sea porque se informa de un fallo o sentencia, sea porque se apela contra una sentencia (recurso), sea porque se avisa (oficios, edictos) para acudir a juicios o a otros actos relacionados con el cumplimiento de la normativa.

Textos legales incluyen: Constitución y Estatutos de Autonomía; Ley (orgánica u ordinaria), según regulen o no derechos fundamentales; Decreto-Ley, para casos de urgencia; Real Decreto, concreta aspectos de las leyes; Orden Ministerial, trata diversos aspectos de cada ministerio; Resolución, trata aspectos más concretos de la administración; Instrucciones y circulares, tratan asuntos no recogidos en otras normas; Bando y edicto: con el bando, el alcalde exhorta sobre hechos o conductas; con el edicto, una autoridad informa sobre asuntos concretos.

Además, textos judiciales incluyen: Demanda, inicia un proceso o juicio, alguien demanda a otro o a una institución para que se cumpla la ley sobre algún derecho; Sentencia, el fallo o resolución judicial al final del pleito; Recurso, la apelación contra una resolución judicial. Otros escritos son los oficios, notificaciones y anuncios.

Por no ser idioma común, la lengua de las leyes no es activa en el plano de la comunicación. La gente, aunque observa las leyes, raras veces las lee; su interpretación más o menos comprensible se hace por los especialistas en jurisprudencia.

El **subestilo administrativo** es representado por documentos que emanan de la Administración; y los que elabora el ciudadano en su relación con la Administración. Este subregistro tiene un carácter común, dado que cada ciudadano debe poseer hábitos de componer cartas oficiales según las normas de dicho estado. Está representado por los géneros de órdenes, solicitudes, circulares, certificados, etc., por lo que se determina como “correspondencia oficial”. Los principales textos de los ciudadanos son la instancia o solicitud y el recurso; también se pueden incluir el contrato, denuncia,.

Cada país ha elaborado una serie de cartas oficiales estandarizadas según las tradiciones culturales, nacionales y sociales. En España y América Latina este subestilo es representado por los siguientes **documentos oficiales**, por ejemplo:

instancia —escrito que se utiliza para solicitar algo de la Administración Pública

solicitud — escrito que una persona dirige con una petición a la oficina;

recurso — escrito para solicitar la nulidad de los procedimientos en trámite en base a la sentencia del TJUE (Tribunal de Justicia de la UE);

denuncia — escrito que se utiliza para avisar, noticiar, declarar la irregularidad o ilegalidad de algo, y que puede realizarse ante las autoridades correspondientes (lo que implica la puesta en marcha de un mecanismo judicial) o de forma pública (sólo con valor testimonial);

contrato —contrato sobre el trabajo, compra o venta;

currículum vitae —documento que sirve para presentar las capacidades y cualificaciones del interesado de una manera clara y eficaz;

testamento — documento mediante el cual un individuo dispone de sus bienes una vez que ha fallecido;

esquela —breve carta-aviso;

tarjetas —invitación, condolencia, con un texto muy breve;

oficio —carta oficial escrita en el formulario de la oficina;

circular —instrucción multiplicada;

parte —informe sobre los acontecimientos del día;

informe —carta destinada al jefe de la oficina donde se comunican casos excepcionales;

recibo —carta-testimonio del dinero prestado;

pagaré —el que lo da, afirma los plazos cuando deben devolver la suma prestada;

certificado — documento que se da por la petición de una persona donde se confirma el lugar de trabajo, estudio, estado de salud, etc.

Los textos administrativos son siempre escritos y cada uno de ellos tiene distinta estructura, preestablecida por razones de coherencia interna, y generalmente muy fija, para lograr la eficacia y la exhaustividad. Incluso, en los escritos de los ciudadanos hay formularios o modelos ya elaborados, propuestos por la Administración, que simplemente hay que cumplimentar o rellenar con los datos personales.

En general, la estructura básica de los textos administrativos ha de tener:

- referencia al emisor y su cargo o competencias;
- datos concretos de cada caso, con indicación de la acción que se realiza (*se dispone, se certifica, se notifica, se convoca...*);
- referencia a los textos legales superiores relacionados con esa acción, para justificar lo que se decide;
- otros componentes del contexto como fecha, lugar y destinatario.

El **subestilo diplomático**, que se encuentra en los documentos diplomáticos, es destinado a las relaciones oficiales entre estados. Los géneros de la documentación internacional son: convenciones, comunicados, notas, acuerdos, convenios, etc.

En conjunto, los escritos jurídicos, muchas veces difíciles de leer y de comprender, logran, sin embargo, transmitir el prestigio, el respeto y la imparcialidad de la ley.

3. Los subestilos del estilo oficial así como sus géneros se diferencian por el léxico, morfología y sintaxis reflejando cada uno de ellos diferentes aspectos de la actividad estatal y social. No obstante, su función directiva común explica la semejanza de los principales rasgos distintivos de estos subestilos y, por consiguiente, de los medios idiomáticos que los realizan.

Para el estilo oficial español son característicos los siguientes **rasgos distintivos**: exactitud y precisión, impersonalidad, ausencia de emoción y expresividad, carácter arcaico, tradicional, estandarizado y concreto.

La **precisión y exactitud** de expresión tienen en el estilo oficial una profunda importancia social. La ausencia de dichos rasgos puede llevar a distintas, en algunos casos equívocas, interpretaciones del texto, lo que crea condiciones para la violación de las leyes. De tal modo, el estilo oficial resulta riguroso y monótono por la rígida organización a que están sometidos los diversos escritos del lenguaje jurídico.

El **carácter arcaico y tradicional** se refleja en la composición de los textos por ser los códigos y constituciones (tomados como ejemplo) de uso duradero ya que sirven para regular las relaciones humanas más importantes y estables. Los documentos nuevos suelen crearse según los modelos ya existentes, conservándose determinados párrafos, artículos y hasta capítulos. Debido a eso, algunos fenómenos que son arcaicos desde el punto de vista de la norma del idioma contemporáneo, aparecen en los documentos oficiales recién compuestos. El estilo de los documentos oficiales puede definirse como culto, por sus tecnicismos, latinismos y por su compleja sintaxis.

La **forma estandarizada** se refleja en la repetición y uniformidad de los medios idiomáticos, lo que se explica, en primer lugar, por ser de igual importancia y significación todo lo expuesto en el texto jurídico. La unificación del plano de la expresión está estrechamente ligada con la exactitud y precisión del texto. En segundo lugar, los giros y construcciones estandarizados exigen el menor trabajo mental posible durante la percepción y composición del documento. El estilo oficial es objetivo y frío, por la distancia que siempre se quiere poner entre el estamento legislativo y judicial y los ciudadanos

Carácter impersonal y concreto. La impersonalidad es característica para el subestilo jurídico por componerse los textos de las leyes no en nombre de una persona, sino por un grupo de gente que representa a la clase dominante y destinarse

a toda la nación. Por otra parte, a los subestilos administrativo y diplomático les propia la precisión que se refleja en la indicación específica de organizaciones, oficinas, personas, p.ej.:

“Este Rectorado ha resuelto convocar a concurso las plazas...”.

“Este Ministerio ha dispuesto aceptar la renuncia presentada...”.

La impersonalidad ha sido siempre una de las peculiaridades más conocidas de este lenguaje. A ello se añade la forma escrita del mensaje, que rompe aún más la vinculación directa y visible entre emisor y receptor, entre los interlocutores en general.

4. Todas las formaciones funcionales coinciden en hacer uso del mismo sistema gramatical de la lengua común, pero se caracterizan por una serie de rasgos peculiares, tanto léxicos como fonéticos y morfosintácticos.

En el habla es de suma importancia su **ritmo** que puede ser medio, acelerado y lento. A cada estilo le corresponde su norma; por ejemplo, el discurso científico suele desarrollarse en ritmo medio, mientras que el coloquio se realiza en ritmo acelerado, siendo aquí estilísticamente marcados el medio o el lento.

Para el discurso oficial, sobre todo el de los subestilos jurídico y diplomático, el ritmo acelerado es inadmisibles por entrar en contradicción con el contenido de los documentos oficiales donde no hay nada secundario y cada elemento de la frase es de igual importancia.

El ritmo medio, o el más neutral, borra la impresión de solemnidad e importancia que debe quedar al leer los documentos. Debido a eso, en la esfera de la comunicación oficial se considera funcionalmente admisible el ritmo retardado con una entonación estable y uniforme, a lo que favorece en mayor grado la estructura morfosintáctica del estilo oficial.

En la **morfología** los subestilos del habla oficial tienen rasgos tanto comunes como distintos.

Generalización como rasgo distintivo del estilo oficial se manifiesta en:

—uso de sustantivos en vez de verbos (*la ejecución de la sentencia, la exacción del arbitrio sobre el incremento de los terrenos; la interposición de recurso...*);

—uso del presente de indicativo, con valor intemporal.

La abundancia de sustantivos que sustituyen el verbo es el fenómeno que destacan muchos investigadores. El empleo máximo, en comparación con otros estilos, del sustantivo debe considerarse como una regularidad objetiva que depende de las siguientes causas:

—el sustantivo, en comparación con el verbo, contiene matices de algo concreto, estático y preciso: ... *las ampliaciones que se susciten con motivo del aumento de las labores, por razón del acrecentamiento del volumen de los servicios;*

—en el documento oficial cada párrafo es de igual importancia lo que se manifiesta en la monotonía y uniformidad de la entonación sin destacar ningún elemento. La acumulación de los sustantivos aparece en enumeraciones muy detalladas, lo que corresponde también al afán de precisión y claridad: *Las relativas a la mejora de las condiciones de trabajo, fomento de la productividad, seguridad e higiene y bienestar social... y los métodos de conciliación, mediación y arbitraje voluntario...* La misma causa explica el empleo emparejado del sustantivo y otras

partes significativas de la oración que no siempre tienen vínculos sinonímicos: *las operaciones de exportación e importación, sujeción a los proyectos y pliegos, las normas y requisitos necesarios; la transformación y clasificación de los centros docentes*;

—para evitar ambigüedades en el documento oficial se prefiere emplear repeticiones del sustantivo a la sustitución del sustantivo por un pronombre: *El divorcio producirá la disolución del vínculo matrimonial. El divorcio puede obtenerse, únicamente, por sentencia judicial. La acción de divorcio podrá ejercitarse indistintamente por cualquiera de los cónyuges. Procederá el divorcio por mutuo acuerdo de los cónyuges...* (Código cubano de familia)

—en el subestilo jurídico cada documento, en la mayoría de los casos, se dirige no a una sola, sino a muchas personas, lo que lleva a **impersonalidad**; el sustantivo, a diferencia del verbo, posee tal rasgo. La impersonalidad también se manifiesta en:

—uso de formas verbales impersonales y pasivas reflejas, que evitan la referencia a la primera persona (*se resuelve, se da traslado, se modifica, se han recibido quejas, se ha producido el embargo*);

—abundancia de formas no personales del verbo: el gerundio (*considerando, resultando*), el participio pasado (*vistas las alegaciones*), el participio presente arcaico (*antecedentes obrantes, el abajo firmante*), el infinitivo (*al no poder comparecer*).

El reconocimiento de la presencia propia del emisor en el texto se lleva a cabo a través de la mención del cargo ocupado; la referencia al cargo va precedida en multitud de ocasiones de los determinantes demostrativos: ***Esta** Delegación Provincial acuerda, **Este** Ministerio ha dispuesto aceptar, **Esta** Consejería hace pública, **Este** Rectorado ha resuelto convocar a concurso las plazas ...*. La auto-referencia por la mención de la institución u organismo de procedencia del texto, más que por el señalamiento del emisor ya la constató Calvo Ramos, que consideraba que “la presencia de nombres colectivos de personas en Corporación que actúan, legislan, disponen, etc. no constituye[n] personificación propiamente dicha, pero pone[n] de manifiesto la propensión a ocultar la individualidad tras el nombre de una Entidad, Ministerio, Asociación, Organización, etcétera, a los cuales se les atribuyen las propiedades de las personas que los integran”.

A veces, en lugar de la primera persona del singular, plenamente identificadora del emisor, o de la tercera del singular, con la que ya se implanta la voluntad de impersonalidad para el mensaje, cabe una solución intermedia. Consiste en recurrir a la 1ª persona del plural, de modo que se da una gradación entre la identificación clara y la impersonalidad manifiesta. Junto al deseo de diluir la responsabilidad del mensaje, como estrategia de desfocalización del emisor, cabe aquí interpretar el proceso colectivo que siempre entraña la actividad administrativa, que viene dada por la sucesión de una serie de trámites ejecutados por diferentes agentes. Este sentido colectivo, de multiplicidad de agentes administrativos, lleva a la preferencia por la 1ª persona englobadora del plural, que aglutina a los responsables implicados en la trama de tareas administrativas: Le indicamos que la próxima notificación se hará por medio de anuncios en [...] con lo que debemos considerarla legalmente notificada; Le rogamos que nos confirme la existencia de dicho seguro devolviéndonos este mismo escrito diligenciando los datos que figuran. En los

estudios pragmáticos, como afirma Gijs Mulder, se interpreta que “el uso de la primera persona del plural [...] puede expresar cortesía negativa, al minimizar la responsabilidad del hablante”.

El acatamiento a la normativa y el afán de prestigiar el ámbito de lo judicial se manifiesta en:

—formas arcaizantes, como, por ejemplo, el participio de presente (*demandante, concordante, concerniente*) y el futuro de subjuntivo (*si no se hubiere deslindado el área perteneciente a cada propietario*);

—uso del futuro de indicativo, con valor de obligación (*se hará, se realizará*);

—el respeto a la autoridad judicial aparece en la primera persona de los verbos que expresan la acción fundamental (*Fallo, Dispongo, Condeno...*); que en ocasiones también se oculta o impersonaliza tras el plural oficial (*Fallamos, Condenamos*).

La mayoría de los adjetivos en los documentos jurídicos son adjetivos relativos, ya que demuestran rasgos constantes de los objetos: *desigualdad social, socio capitalista, fincas rústicas, cuota patronal, relaciones paterno-filiales*, etc. Gran cantidad de adjetivos derivados contienen sufijos -al, -atorio, -etorio, -itoria: *poligonal, matrimonial, confirmatorio, expropiatorio, reglamentario, cobratorio*, etc.

En el subestilo de los documentos comerciales, que se destacan por su máxima cortesía, aparecen **adjetivos de calidad con significado valorativo**: *apreciado señor, apreciable cliente, estimado amigo, distinguido señor, atentos saludos, muy ilustre, Reverendo (-a), Magnífico y Excelentísimo*, etc.

En su mayoría los adjetivos vienen **pospuestos al sustantivo** desempeñando una función especificativa y acumulándose en parejas (al igual que los sustantivos), aumentando el peso específico de las formas nominales en la oración: *mayoritaria económica o política: publicación obligatoria y gratuita; órgano colegiado, permanente*.

Precisamente en el habla oficial prevalecen los **adjetivos con significado de necesidad**: *necesario, preciso, obligatorio, posible, deseable, indispensable, aconsejable*.

5. Lo específico en el nivel sintáctico es la estructura precisa de las oraciones compuestas cuya división en fragmentos es notable. Las oraciones subordinadas con giros gerundiales y participiales siguen una tras otra, descubriendo y determinando al máximo el significado de ciertas palabras y fragmentos del enunciado. Dichas precisiones están encaminadas a **evitar la más mínima ambigüedad en la comprensión de la ley** y, por consiguiente, sus infracciones y transgresiones. Es una sintaxis que se ve obligada por su tarea funcional a pormenorizar en exceso.

El deseo de precisión conduce a:

—párrafos largos y engorrosos, con enunciados muy complejos y muchas oraciones subordinadas, dependiendo unas de otras;

—expresiones explicativas, para matizar bien los significados;

—estilo acumulativo con enumeraciones, perífrasis, circunloquios, frases hechas, redundancias e incisos:

Entre los retractos legales ... tendrá lugar respecto a bienes raíces, el de “abolorio”, o sea “derecho de tanteo o de la saca”, por virtud del cual los hermanos y los demás colaterales hasta el sexto grado de consanguinidad legítima del que

haya vendido o dado en pago, sea en privado, sea mediante subasta judicial, y aunque medie carta de gracia, una finca heredada de ascendiente común a él y a aquellos, puede subrogarse en lugar del comprador o adjudicatario que sea extraco o pariente en ulterior grado bajo las condiciones mismas del contrato o la adjudicación (Código civil español, Barcelona).

En cierto grado, la complejidad de las estructuras sintácticas crece debido al **empleo de conjunciones** poco usadas, librescas con el fin de unir partes de la oración: *al efecto de, conforme a, en caso de que, para el caso de que*, etc.

Tal exceso de conjunciones se nivela a medida de lo posible con el ahorro de otros recursos sintácticos sin merma de la exactitud. Al igual que en el lenguaje de la ciencia, en primer lugar, eliminando en la oración la subordinación, o **condensando los enunciados** a cuenta de construcciones absolutas y conjuntas con formas no personales del verbo. El uso de estas construcciones hace **más concisa la oración** y confiere cierto matiz de **impersonalidad**: *Extinguido su matrimonio por cualquier cosa, hombre y mujer quedan en aptitud...* (Ley de Maternidad).

En algunos casos en la construcción absoluta con participio se conserva por puro arcaísmo la estructura antigua Part.+que+verbo; *transcurridos que sean ...; aprobados que han sido...; presentada que haya sido la lista de acreedores, se acordará lo necesario*.

El acatamiento a la normativa en el nivel sintáctico se manifiesta en rígida organización de los diversos escritos, ateniéndose a los modelos tradicionales.

El carácter imperativo, propio en el amplio sentido al habla oficial como expresión de la voluntad del legislador, se revela en la sintaxis por el siguiente medio: la palabra o expresión a la que damos mayor realce va antepuesta al verbo. De esta manera la acción adquiere una forma más concreta e imperativa:

La cuota será pagada por el usufructuario...

Su grata carta fue recibida... (en vez de: Recibimos su grata carta...).

Los textos administrativos son siempre escritos (es un rasgo inherente) y cada uno de ellos tiene distinta **estructura**, generalmente **muy fija**, para lograr la eficacia y la exhaustividad. Incluso, en los escritos de los ciudadanos hay formularios o modelos ya elaborados, propuestos por la Administración, que simplemente hay que cumplimentar o rellenar con los datos personales.

En general, la **estructura básica** de los textos administrativos ha de tener:

—referencia al emisor y su cargo o competencias;

—datos concretos de cada caso, con indicación de la acción que se realiza (*se dispone, se certifica, se notifica, se convoca...*);

—referencia a los textos legales superiores relacionados con esa acción, para justificar lo que se decide;

—otros componentes del contexto como fecha, lugar y destinatario.

6. **El léxico oficial** es limitado y específico. Debido a eso la aparición del léxico “oficial” en otros estilos, por ejemplo, en boca de los personajes literarios crea amplias posibilidades para el empleo estilístico de este registro. El empleo impropio de clisés del estilo oficial en el habla coloquial es considerado por todos los lingüistas como vicio del idioma y falta de cultura en el habla.

J. Dubsky destaca tres capas en el léxico del estilo oficial:

1) elementos funcionalmente marcados representados por clisés, términos, etc.: *cuota, la lista de raya, carta-garantía, apertura de crédito, decreto-ley, grado de consanguinidad, subasta, carta de gracia, derecho de tanteo o de la saca, secuestro, hermano uterino, coartada, autopsia, dádiva, infractor, débito, fehaciente, etc.*;

2) elementos “potenciales” que denominan unidades de la lengua nacional empleadas en el estilo oficial como estilísticamente marcadas, que realizan significados no propios del vocabulario común: *anotar, poner en vigor, adjuntar, garantizar, perjudicar, prudencial, validez, incalculable, mancomún, usufructuario, avisar, el interpuesto, letra, capital, distinguido, etc.*;

3) elementos del idioma común, funcionalmente no marcados, que sirven de material aglutinante de los elementos constantes.

El estilo oficial se caracteriza por **palabras largas** (*posibilitar, territorializar, procedimental*), **siglas y abreviaturas**: *IVA, IRPF, Admon., R.D., Art.*

El **deseo de precisión** en el nivel léxico conduce al empleo del **léxico monosémico**, denotativo, especializado y preciso. En general, el lenguaje oficial **evita la sinonimia** buscando la exactitud conceptual, aunque, a veces, la prosa oficial, a diferencia de la científica, recurre al empleo de dos o más términos que tienen significados cercanos: *dice y otorga; exhorta y ruega; inspección y vigilancia; cargas, gravámenes y obligaciones.*

La estructura del estilo oficial es estable, tradicional y estandarizada. El **acatamiento a la normativa** y el afán de prestigiar el ámbito de lo judicial en el nivel léxico se manifiesta en: **alusiones a las leyes** en que se fundamentan los textos, sentencias, reclamaciones; **clisés y frases estereotipadas** que se vienen repitiendo desde siempre. Los giros estandarizados hacen más rápido el proceso de redacción de un documento oficial. En español hay gran cantidad de: *para su conocimiento y efectos; pongo en conocimiento de Ud.; sin perjuicio de ulteriores actuaciones; redactado en los términos siguientes; por el presente escrito; por ser de justicia; tenga a bien remitirnos; cumplo con informar a Ud.; si procediere, que vieren y entendieren; con arreglo a las siguientes cláusulas; expido el presente certificado a petición, etc.*

El estilo oficial se caracteriza por muchas **locuciones prepositivas**: *al objeto de, a efectos de, a instancias de.*

Referencia a las personas en sus funciones (profesión, ocupación, actividad), sin rasgos identificativos (profesión, ocupación, actividad) coadyuva a la realización del rasgo distintivo de **impersonalidad**. Tal función desempeñan los participios sustantivados que predominan, entre otros géneros del estilo oficial, en los códigos y leyes, faltando en la correspondencia oficial, donde su aparición demostraría la ausencia de cortesía: *el denunciante, el acusado, el apelante, los asalariados, los asegurados, los interesados, los penados por más de 30 días, los tronchados y arrancados por accidente, los encargados, etc.* Incluso la autoridad judicial se esconde, o se refiere a sí misma como (*El juzgado, Este Tribunal...*).

El **carácter conservador y arcaico**, propio en primer lugar al subestilo jurídico, se refleja en el empleo de **arcaismos administrativos** (*librar, elevar, otrosí*) y **latinismos**, cuya mayoría conserva su forma no castellanizada: *a priori, de jure, de facto, persona (non) grata, modus procendi, ad referendum, quorum, mortis causa, in*

rem, erga omnes, ex tunc e in rem, ut supra, desideratum, memorandum, etc. Muchas de estas palabras y expresiones tienen circulación internacional. Ellas han entrado sólidamente en el lenguaje oficial que durante su historia ha sufrido cierta evolución. Así por ejemplo, hasta comienzos del siglo XVIII el latín fue el idioma diplomático común para toda la Europa Occidental, luego, en los siglos XVIII, XIX fue sustituido por el francés. Debido a eso, es natural la presencia en el subestilo jurídico de latinismos y palabras del francés (*demarche, decano*). Una capa especial en este subestilo la forma el **léxico de etiqueta** que también es universal para todas las lenguas: *Vuestra Excelencia, Las altas Partes Contratantes, etc.*

En la correspondencia oficial del español las fórmulas de cortesía se destacan por su refinamiento, alcanzando en algunos casos matices serviciales.

Así, las particularidades que son características del estilo oficial son: 1) empleo de términos, palabras terminológicas, latinismos y arcaísmos; 2) presencia de clisés y frases hechas; 3) ausencia de dialectismos y léxico coloquial; 4) carácter nominativo del habla; 5) sistema limitado de tiempos y modos; 6) formas y medios de expresión particulares del modo imperativo; 7) orden riguroso de las palabras; 8) sintaxis complicada de las oraciones; 9) predominio absoluto de las oraciones enunciativas afirmativas; 10) ausencia de emoción y expresión en algunos géneros.

7. En general, hay **dos tendencias contrarias** que pugnan por configurar el estilo burocrático de la administración. Por una parte, la tendencia conservadora, muy resistente al cambio, que preside la elaboración habitual de los más diversos escritos que se generan a diario. Y por otra parte, una tendencia a la renovación y simplificación, que aparece a menudo en forma de quejas de los ciudadanos, y de deseos y acciones de la propia Administración.

Todo ello ha dado lugar a sucesivos manuales elaborados por el Ministerio de Administraciones Públicas, para reclamar a los funcionarios públicos más sencillez en los documentos administrativos. Hay muchos textos administrativos que, atendiendo a las indicaciones de la Administración, han simplificado y acercado el estilo al ciudadano. Por ejemplo, en el siguiente fragmento:

DECÁLOGO DEL ESTILO ADMINISTRATIVO

Utilice **palabras sencillas** que puedan ser comprendidas por todos.

Sustituya los largos párrafos por **frases claras, cortas y concisas**.

Evite los **términos arcaicos** y las **muletillas y frases hechas** que siempre le han sacado de apuros.

Evite la construcción **verbo + sustantivo** (*dar aviso, dar curso*) y utilice un verbo simple (*avisar, cursar*).

Sustituya **locuciones** como "al objeto de" y "a tenor de" por nexos más sencillos "para" y "según".

De Director General hacia abajo, evite el tratamiento de "**Estimado Señor**." En la Administración actual el respeto al cargo está alejado de la afectada cortesía que supone el tratamiento. "Sr. Director General" es una buena fórmula.

Sustituya la **ambigüedad** de sus escritos por la **precisión**.

Si es posible, **personalice** ("acuerdo que..." en lugar de "esta Dirección General ha acordado que..."). Continúe de la misma forma ("lo que le notifico..." en lugar de "lo que le notificamos...").

No utilice el **tono imperativo**, a menos que sea necesario. Solicite, sugiera, pida.

Evite la utilización de **formas arcaizantes**. Así, en vez de "Las reclamaciones que hubieren sido presentadas", ponga "que hayan sido..."; en vez de "Si así no lo hiciera se archivará su solicitud", ponga "si así no lo hace...".

(Ch. S. Valcárcel, *El nuevo lenguaje administrativo cumple dos años*, en Revista MUFACE, 1992).

Además, el *Manual de estilo del lenguaje administrativo* desaconseja el empleo de la impersonalidad o despersonalización de la acción, aunque la reconoce como uno de los rasgos más habituales de estos escritos. El manual recomienda que se evite, para que la Administración pública no siga apareciendo como un ente distante y solemne, sino más bien como una institución democrática al servicio de los ciudadanos.

Aunque en el estilo administrativo se tienda hacia una expresión impersonal, anulando la identificación individualizada del emisor, éste, con todo, ha de figurar en el texto; el mensaje administrativo no es anónimo, si bien la imagen que proyecta es la de un productor del mensaje sin rostro, más o menos informe, ubicado en el aparato institucional. Contra esta anulación de voz personal se pronuncian las recientes recomendaciones estilísticas de la propia Administración, en particular en países donde las iniciativas por la simplificación del lenguaje administrativo son más pujantes, como en EEUU; allí el movimiento por un lenguaje claro, el *Plain English* o *Plain Language*, ha propuesto una serie de pautas de elaboración textual que buscan ante todo la sencillez para que el texto siempre resulte accesible y de comprensión inmediata. Una de esas recomendaciones básicas es la de usar pronombres de 1ª y 2ª persona que personalicen al emisor y al receptor.

Tareas prácticas

1. Lea este texto y realice a continuación las actividades:

ORDEN de... de junio de... por la que se convoca el Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" correspondiente a...

Mediante la concesión del Premio "Miguel de Cervantes" se rinde anualmente público testimonio de admiración a la figura de un escritor que, con el conjunto de su obra, haya contribuido a enriquecer el legado literario hispánico. La relación de los galardonados constituye la más clara evidencia de su significación para la cultura en lengua castellana.

En su virtud he tenido a bien disponer:

Primero. Se convoca el Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" correspondiente a. . .

El premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" estará dotado con 90151 euros y no podrá ser dividido ni declarado desierto ni concederse a título póstumo.

Segundo. Al Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" podrá ser presentado cualquier escritor cuya obra literaria esté escrita, totalmente o en su parte esencial, en dicha lengua.

Tercero. Podrán presentar candidatos al premio:

Las Academias de la Lengua Española.

Los autores premiados en anteriores convocatorias.

Las instituciones que, por su naturaleza, fines o contenidos, estén vinculados a la literatura en lengua castellana.

Los miembros del Jurado.

La presentación se hará mediante escrito dirigido al Secretario del Jurado, por las personas o entidades proponentes, en el que se harán constar los méritos y circunstancias especiales que concurren en los autores propuestos, acompañado de una Memoria sobre la obra literaria publicada por los mismos.

El fallo del Premio de Literatura en Lengua Castellana "Miguel de Cervantes" corresponde a un Jurado, cuya composición será la siguiente:

El autor galardonado con el premio "Miguel de Cervantes" (el año anterior).

El Director de la Real Academia Española y el Presidente de la Academia Boliviana de la Lengua, que podrán delegar en un académico de número.

Siete personalidades del mundo académico, universitario y literario, españoles o hispanoamericanos, de reconocido prestigio.

(BOE, 6 julio 1999)

1) Compruebe los elementos y características comunicativas: emisor, destinatarios, intención y función del lenguaje, canal... 2) Para lograr la claridad y precisión, los textos legales resultan a veces reiterativos, con elementos redundantes. Compruebe dicha redundancia en este texto.

2. Lea y analice este texto legal:

ORDEN del 12 de noviembre de 1992 por la que se regula la evaluación y la calificación de los alumnos que cursan el Bachillerato establecido en la Ley Orgánica 1/1990 de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo.

I. [...]

II. Características de la evaluación.

Segundo. —1. La valoración de los aprendizajes de los alumnos se hará tomando como referencia inmediata los criterios de evaluación establecidos para cada materia. Su nivel de cumplimiento deberá ser medido en relación a los objetivos educativos del Bachillerato.

2. La evaluación será realizada por el conjunto de Profesores del respectivo grupo de alumnos, coordinados por el Profesor tutor del mismo y asesorados, en su caso, por el Departamento de Orientación del Centro. En la evaluación, que se realizará por materias, los profesores considerarán el conjunto de las que comprende el curso. así como la madurez académica de los alumnos en relación con los objetivos del Bachillerato y sus posibilidades de progreso en estudios posteriores.

3. Las calificaciones se formularán de acuerdo con lo establecido en el punto tercero de la Orden de 30 de octubre de 1992, que establece los elementos básicos de los informes de evaluación, en cifras de 1 a 10, sin decimales. Estos solo se consignarán al obtener la nota media del Bachillerato. Se considerarán positivas las calificaciones iguales o superiores a cinco puntos y negativas las restantes.

III. Desarrollo del proceso de evaluación

Tercero. —1. El proceso de evaluación de los alumnos incluirá dos tipos de actuación: La evaluación continua, que se realiza a lo largo de todo el proceso de

aprendizaje y la evaluación final que valora los resultados conseguidos por el alumno al término del periodo lectivo. [...]

4. La sesión de evaluación contará como instrumento básico con las informaciones y calificaciones que, sobre cada alumno y sobre el grupo, aporten los Profesores de las distintas materias. [...]

Cuarto. —La aplicación del proceso de evaluación continua del alumno requiere su asistencia regular a las clases y actividades programadas para las distintas materias del currículo, de acuerdo con lo establecido en el artículo 19 del Real Decreto 1543/1988, de 28 de octubre.

(BOE, 20 noviembre 1992)

NB. *Currículo*: plan de estudios.

Conteste las preguntas: 1) Observe las formas verbales: ¿cuáles predominan?, ¿por qué? 2) ¿Cómo es el estilo? Justifique su respuesta. 3) Se cita varias veces normativa anterior. ¿Por qué? 4) El léxico del lenguaje de las leyes se dice que ha de ser preciso, monosémico y especializado, según materias. ¿Se cumplen estas características?

3. Discuta de nuevo la pieza *Signos de puntuación* de Luis C. Infante (ej.10 p.100) y comente las causas del problema y las exigencias de un texto legal.

4. Lea y analice este texto:

UNIVERSIDAD DE...

CONVOCATORIA DE PLAZAS DE PROFESOR ASOCIADO SUJETAS AL CONVENIO CONSEJERÍA DE EDUCACIÓN Y CULTURA – UNIVERSIDAD

En virtud del Convenio suscrito entre la Consejería de Educación y Cultura y la Universidad de..., en aplicación del artículo 3.e) de la Ley de Reforma Universitaria, este Rectorado ha resuelto convocar concurso público para la provisión de las plazas que a continuación se indican:

AREA DE CONOCIMIENTO: FILOLOGÍA INGLESA.

Nº DE PLAZAS: 1.

TIPO DE PLAZA: ASOCIADO-3H. T2.

Requisitos

1º. Pertenecer al Cuerpo de Profesores de Enseñanza Secundaria.

2º. Antigüedad de al menos 10 años en la impartición en la Educación Secundaria de una asignatura relacionada con el Área de Conocimiento de la plaza convocada.

Valoración de Méritos

Se valorarán de acuerdo con el baremo de contratación de Profesores Asociados de la Universidad de..., que está depositado en la Unidad de Información y Registro.

Duración

Los contratos a que se refiere la presente Convocatoria, tendrán un límite temporal de 3 años, renovables cada año en función de la valoración de la labor realizada y de la adaptación de dichas plazas a la planificación de la Universidad.

A la solicitud, se acompañará currículum vitae y certificación académica en la que consten las calificaciones obtenidas en la carrera universitaria, así como la documentación acreditativa de los méritos justificados documentalmente, no siendo necesario compulsar las copias, siempre que se acompañe declaración jurada de que las mismas son fiel reflejo de los documentos originales.

Las solicitudes se presentarán en la Unidad de Información y Registro de la Universidad de..., sito en el Rectorado, Avda... n°..., Tfno..., (abierto de 9 a 14 horas) o por cualquiera de los medios previstos en el artículo 38.4 de la Ley de Procedimiento Administrativo Común, finalizando el plazo para su presentación del día 16 de octubre de... a 29 de septiembre de...

EL RECTOR (firma).

N.B. *Impartición*: enseñanza; *baremo*: normas que se han establecido como medida para evaluar méritos personales, solvencia de empresas...

1) Estamos ante un texto administrativo. Justifíquelo. 2) ¿Es un texto normativo o no normativo? ¿Cuál de los escritos, en concreto, es? 3) ¿Tiene la estructura básica de un texto administrativo? Compruebe los distintos apartados. 4) Señale algunos rasgos de lengua y estilo que sobresalgan. 5) ¿Nos resulta un texto original o más bien parece un texto que se somete a una estructura, forma y estilo convencional, donde casi todo está previsto y casi solo hay que rellenar huecos?

5. Una instancia se emplea, por ejemplo, para solicitar la admisión para participar en una oposición; pedir al Ayuntamiento una licencia para realizar obras en la vivienda, solicitar una beca, manifestar una queja, reclamar, etc.

Lea la información sobre la estructura de una instancia y escriba la suya siguiendo el modelo propuesto.

La instancia comprende un encabezamiento, un cuerpo y un cierre. En el encabezamiento se ponen los datos de la persona que realiza la solicitud, que debe ser la misma que firma el documento. Cuando el solicitante es una empresa o persona jurídica, se incluirán los datos de la misma junto con los de la persona física que la representa legalmente, y que firma la instancia.

El encabezamiento debe contener: nombre y apellidos, documento nacional de identidad (DNI) teléfono e-mail y domicilio del solicitante. P.ej.: Manuel Pombo Lomba, mayor de edad, con DNI núm. 9.441.848, domiciliado en OVIEDO, calle Bodelón, 22, 2ª izquierda. Con teléfono 345234354 y dirección de correo electrónico ponlo@asturias.es

En ocasiones, cuando el objeto de solicitud lo requiera, hay que incluir otros datos personales como el lugar de nacimiento, estado civil, edad, profesión, etc. Si el petionario tiene la mayoría de edad, se dejará constancia.

El cuerpo es la parte fundamental de la instancia. Se compone de dos apartados: exposición y solicitud.

En la exposición se ofrece una explicación detallada de datos, motivos, argumentos, etc., en relación con la petición que se va a realizar. Si existieran varios argumentos, cada uno se expondrá en un párrafo independiente, y es habitual iniciar estos párrafos con la palabra que. La exposición va precedida de una de las siguientes expresiones, que deben destacar: EXPONGO, si se redacta en primera persona; EXPONE, si la instancia se redacta en tercera persona.

El último párrafo acabará con una coma, ya que aprovecharemos para enlazar con el apartado siguiente terminando con alguna expresión como: ...por todo ello, ...es por lo que, ...y como consecuencia, , ...y por esto,...

Si adjuntamos a la instancia algún documento para acreditar o justificar los argumentos, también lo haremos constar en la instancia. Por ejemplo: “Que su

nombramiento ha salido publicado en el BOE del día 25 de abril del presente año, como puede comprobarse en el documento que se adjunta, y por esto, ...”.

La solicitud propiamente dicha es consecuencia de los argumentos expuestos en el apartado anterior, y debe estar en consonancia con el mismo. Va encabezado con la palabra SOLICITO o SOLICITA. Además, haremos constar el organismo al que nos dirigimos y la población en donde radica, sin indicar la calle ni el número. Por ejemplo: SRA. ALCALDE DEL AYUNTAMIENTO DE LANGREO.

Podemos encontrarnos en alguna circunstancia en la que conozcamos el organismo al que tenemos que hacer una petición, pero no sepamos a qué cargo del mismo debemos dirigirnos; en esos casos, pondremos como destinatario a la máxima jerarquía del organismo o institución.

Modelo de instancia:

Manuel Pombo Lomba, mayor de edad, con DNI núm. 9.441.848, domiciliado en OVIEDO, calle Bodelón, 22, 2ª izquierda. Con teléfono 345234354 y dirección de correo electrónico ponlo@asturias.es

EXPONGO:

Que reúno todos los requisitos para poder formar parte de la bolsa de empleo convocada por ese Ayuntamiento para la provisión de plazas para la Guardería Municipal.

Que adjunto los siguientes documentos:

- Fotocopia del certificado de trabajo, expedido por el Ayuntamiento de Langreo.

Como consecuencia de ello,

SOLICITO

Ser admitido en la bolsa de empleo convocada por ese Ayuntamiento para trabajar en la Guardería Municipal

La Felguera, 03 de Mayo 2013

Nombre y firma del solicitante

SRA. ALCALDE DEL AYUNTAMIENTO DE LANGREO

6. Busque algún documento administrativo (instancia, resolución, certificado, edicto, contrato, acta, requerimiento, comunicación...) y compruebe su estructura y su forma en general.

7. Lea el texto y complete el comentario.

EXCMO. AYUNTAMIENTO DE...

Recaudación Municipal, C/...

ASUNTO: Requerimiento de pago de deudas municipales.

No habiendo sido posible notificarle por el sistema ordinario de acuse de recibo, previsto en el artículo 59 de la Ley 39/92, por encontrarse ausente a las horas de reparto, la Providencia de Apremio y Requerimiento de Pago, acto que se adjunta, pongo en su conocimiento que de no realizar el ingreso en esta Oficina o, en su defecto, alegar por escrito lo que estime conveniente, dentro de los DIEZ DÍAS siguientes a este requerimiento, se procederá a publicar el acto mediante exposición en el Tablón de Anuncios del Ayuntamiento e inserción en el Boletín Oficial de la Provincia, siendo de su cuenta los gastos que se originen (art. 127.5 de la Ley 230/1963, de 28 de diciembre, General Tributaria), advirtiéndole que, de publicarse el acto en el B.O.P transcurridos ocho días desde la publicación sin personarse, se le

declarará en rebeldía, dando por notificadas las sucesivas DILIGENCIAS DE EMBARGO que se dicten en el expediente, sin perjuicio del derecho que le asiste a comparecer.

..., a 1 de junio de 2002. EL RECAUDADOR MUNICIPAL)

1) Si se fija bien, todo el texto es una sola oración. La frase verbal es *pongo en su conocimiento*, y lo siguiente, el complemento directo. ¿Qué impresión nos deja la sintaxis? ¿Cuántas veces hay que leer el texto para enterarnos de lo que dice? O mejor:

2) Lo mejor que podemos hacer con este texto es construir las oraciones más cortas: *No ha sido posible notificarle... O: Por encontrarse Ud. ausente a las horas de reparto, no ha sido posible notificarle la Providencia de Apremio y Requerimiento de pago (acto que se adjunta) por el sistema ordinario de acuse de recibo, previsto en el artículo 59 de la Ley 39/92. Por ello, le notifico que....* Haga, al menos, cinco oraciones independientes.

3) Una vez separadas las oraciones, compare los dos textos, ¿cuál es más fácil y más difícil de leer y de entender?

4) Hay un léxico específico del lenguaje burocrático. Señale vocablos y expresiones del ámbito administrativo.

5) Hay en el texto una mezcla de impersonalidad o lejanía, y un tono de amenaza reiterado e inminente. como intentando asustar al ciudadano. ¿Dónde, en qué palabras o expresiones se observa ese tono amenazante?

8. Comente las fórmulas de cortesía en el siguiente ejemplo de la correspondencia oficial del español:

Carta-Solicitud

La Punta, 15 de febrero de 1983

Señor

Gerente Mutual Santa Rosa

Lima

Estimado señor:

Siendo mi mayor deseo formar parte del Personal de esta prestigiosa Mutual, que Ud. representa, me permito molestar su digna atención para ofrecerle mis servicios como Auxiliar de Contabilidad.

Cuento con 27 años de edad, peruano de nacimiento, y he realizado mis estudios en las Escuelas Americanas, lo que compruebo con la copia de Diploma adjunto.

Si cree Ud. conveniente aceptar mis servicios ruégole se sirva contestar a la calle Arrieta N 145, La Punta, indicándome el día y la hora que podría pasar por su Despacho.

Deseándome verme favorecido, aprovecho la oportunidad para suscribirme de Ud. como su Atto. y S. S.

Jorge Madueño Polar

9. Componga su Curriculum Vitae, siguiendo el análisis y el modelo propuestos:

Es importante tener en mente al momento de iniciar la elaboración del currículum vitae que éste cumple triple funciones: presentarse a un futuro empleador; concentrar la atención sobre los aspectos más importantes de la personalidad e historial

académico y laboral durante la entrevista de trabajo; recordar a un futuro empleador los datos más sobresalientes después de la entrevista.

Existen tres maneras de presentar un Curriculum Vitae: la cronológica, la cronológica inversa, y la funcional. Se recomienda escoger la que mejor conviene a cada perfil profesional.

El Curriculum Vitae cronológico es el más común y más fácil de escribir. Presenta la información partiendo del trabajo actual al más antiguo (también puede ser inverso del más antiguo al más reciente) lo cual resalta la evolución profesional y la estabilidad que ha tenido el candidato con respecto a las fechas de los trabajos o puestos desempeñados. No es conveniente que lo utilice persona que han estado en paro por largos períodos de tiempo y para las que han cambiado de trabajo con mucha frecuencia.

El Curriculum Vitae funcional distribuye la información por temas, funciones, logros o sector de actividad, En cada bloque de temas se selecciona los puntos positivos y capacidades que se ordenarán en función del puesto al que se opta. Por ello, se disimula los cambios frecuentes de trabajo o largos períodos de paro. Sin embargo, para aquellas personas que tiene experiencia acumulada no les conviene, ya que ésta pasa a un segundo plano y además este tipo de currículum no es fácil de redactar.

El curriculum combinado es una mezcla de los anteriores (cronológico y funcional) y empieza con el modelo funcional y sigue como el cronológico. Esto permite adaptar las capacidades y logros más importantes para el puesto al que se opta.

Recomendaciones para la presentación de un curriculum:

Debe ser breve, corto y organizado (sólo dos páginas).

Debe estar bien presentado (siempre en original), diseñado en PC y en papel de calidad (no necesariamente debe ser papel blanco se puede optar por amarillos, azules, pero en tonos discretos)

Si envía foto (depende de las reglamentaciones de cada país o si te lo piden explícitamente), debe ser reciente y de tamaño carné.

Antes de enviarlo, conviene someterlo a una lectura crítica por parte de terceros.

Recomendaciones ortográficas, gramaticales y de redacción:

Escribir frases cortas y palabras sencillas (no rebuscadas o con términos que sólo lo comprenden especialistas de una área).

No emplear dos palabras para decir una. Por ejemplo: no se debe escribir “Mi función como jefe de operaciones era ...”, cuando lo correcto era escribir “Jefe de operaciones. Funciones...”.

Evitar frases hechas o redundantes, como “Por este medio le informo que tengo conocimientos en...”.

No incluir la palabra CURRICULUM VITAE en la parte superior de la página, ya que quien lo está leyendo sabe de que trata este documento.

No incluir todos los seminarios sino sólo los más importantes.

No incluir aficiones salvo que estén relacionados directamente con el puesto de trabajo.

Partes de un curriculum vitae:

DATOS PERSONALES

Nombre completo

Fecha y lugar de nacimiento

Domicilio actual

Correo electrónico

Teléfono(s)

OBJETIVO PROFESIONAL: Aquí con sus propias palabras redacte lo que le gustaría hacer dentro de la empresa a la que le entregará su currículum, qué es lo que busca básicamente.

EXPERIENCIA PROFESIONAL: Experiencia labor vinculada con los estudios universitarios y con la vacante que se está aspirando ocupar. Es importante señalar los nombres de las empresas donde se ha trabajado, las fechas, las funciones y tareas llevadas a cabo. Si no se ha tenido experiencia laboral previa, pero se ha realizado alguna práctica profesional, puede incluirse aquí.

FORMACIÓN ACADÉMICA: Educación: Títulos oficiales obtenidos con el año de comienzo y de finalización, centro de estudios y lugar donde han sido realizados.

OTROS CURSOS Y SEMINARIOS: Cursos de corta duración, seminarios, diplomados que se haya tomado o en los que se haya participado indicando las fechas, el nombre del centro educativo y el lugar donde fueron realizados. Sólo escriba las más importantes.

IDIOMAS: Mencionar otros idiomas adicionales al español que se maneje y su porcentaje (100%, 75%, 25% o 10% o básico, medio, alto) en sus tres formas: escrito, hablado, leído. Se debe incluir, si se tiene, certificaciones o títulos reconocidos que acredite los conocimientos del idioma.

OTROS DATOS DE INTERÉS: Aquí conviene incluir información que agregue un valor adicional al currículum. Por ejemplo: poseer carné de conductor, disponibilidad para viajar, coche propio, etcétera.

REFERENCIAS: Usualmente son los nombres de los jefes anteriores o gerentes de recursos humanos con quienes han contratado anteriormente o personas conocidas en el ámbito profesional.

Ejemplo de un curriculum vitae:

Josefa Domínguez Messi

Av. Insurgentes 0987

CP 11410 México, D.F

Tel.: 55 59 90 34

EDUCACIÓN

2001-2005 Diploma de secretaria ejecutiva bilingüe en la Universidad Nacional

1997-2000 Diploma de comercio con especialidad en finanzas

1997 Bachillerato en secretariado bilingüe

Idiomas Italiano: bilingüe (lengua materna)

Inglés: fluido (tres años en los Estados Unidos)

Francés: nociones

Computación Uso de Word, Excel, Lotus

EXPERIENCIA PROFESIONAL

2008	Banco Popular de América Secretaria del departamento de Financiamiento de proyectos Organización de reuniones Archivo de correo y documentos varios Preparación de actas de juntas Atención de llamadas telefónicas, citas Atención a clientes y visitantes Coordinar viajes de negocio
2005	Seguros Monterrey, México Recepción Atención de llamadas Atención a los visitantes Tesorería del Distrito Federal
1997	<ul style="list-style-type: none"> • Administración por computadora • Estudio de las acciones de una compañía deudora 1 mes
Datos personales	33 años Soltera, hijo (10 años)

Referencias:

1. Арнольд И.В. Стилистика современного английского языка. – Л.: Просвещение, 1981.
2. Балли Ш. Французская стилистика. – М.: Изд-во иностр. лит., 1961.
3. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художеств. лит., 1975.
4. Брандес М.П. Стилистический анализ. – М.: Высш. школа, 1971.
5. Виноградов В.В. О языке художественной литературы. – М.: Гослитиздат, 1959.
6. Виноградов В. В. О теории художественной речи. – М.: Высш. школа, 1971.
7. Виноградов В.В. Стилистика. Поэтика. Теория поэтической речи. — М.: Изд-во АН СССР, 1972.
8. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970.
9. Селиванова М.И. Основы лингвистической теории текста и коммуникации. – К., 2002.
10. Созина Е.К. Теория символа и практика художественного анализа. – Екатеринбург, 1998.
11. Тимофеев Л.И. Основы теории литературы. – М.: Просвещение, 1976.
12. Успенский Б.А. Поэтика композиции. – М.: Искусство, 1970.
13. Шишкова Т.Н., Попок Х.-К.Л. Стилистика испанского языка: Учеб.пособие для ин-тов и фак. иностр. яз. – Мн.: Высш.шк., 1989.
14. Azaustre, Antonio y Juan Casas Rigall, Introducción al análisis retórico: tropos, figuras y sintaxis del estilo, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 1994.
15. Bosque Ignacio, Escandell M. Victoria, Leonetti Manuel, Sánchez Cristina. Lengua castellana y literatura. Bachillerato 2. – Madrid: Santillana Educación, S.L., 2003.
16. Características de un texto científico. Режим доступа: <http://www.textoscientificos.com/caracteristicas-texto-cientifico>
17. Carreter Fernando Lázaro. Lengua castellana y literatura. Bachillerato 1.– Madrid: Grupo Anaya, S.A., 2002.
18. El estilo literario. Режим доступа: <http://www.angelfire.com/nj/poesia/estilos.html>
19. Emma-Margarita R. A.-Valdés. Verso blanco y versículo. Режим доступа: <http://universoliterario.net/versolibre.htm>
20. Fundamentos fonéticos y fonológicos de la métrica española. Режим доступа: <http://platea.pntic.mec.es/~jdelucas/teoriapoetica.htm>
21. La lengua coloquial en los textos. Режим доступа: http://www.materialesdelengua.org/LENGUA/comunicacion/variedades_lengua/texto_scoloquiales.htm
22. La rima. Режим доступа: http://www.icarito.cl/enciclopedia/articulo/primer-ciclo-basico/lenguaje-y-comunicacion/comunicacion-oral/2009/12/50-8782-9-la_rima.shtml
23. Lengua castellana. La enciclopedia del estudiante. – Madrid: Santillana Educación, 2005.

24. López Pedro, Honrado Asunción, Cicuéndez Luis, Ferro Enrique. Lengua castellana y literatura. Métodos, técnicas, estrategias. Bachillerato 4. – Madrid: Santillana Educación, S.L., 2003.
25. Mortara Garavelli, Bice. Manual de retórica. – Madrid: Cátedra, 1991.
26. Principales tipos de estrofas. Режим доступа: <http://www.apoloybaco.com/Lapoesiatiposdeestrofas.htm>
27. Rimas, no tan sólo en poesía... Режим доступа: http://di-masrimas.blogspot.com/2007_04_01_archive.html
28. Taller de pragmática. Режим доступа: <http://www.slideshare.net/supermariaje/taller-de-pragmtica>
29. Quilis, Antonio. La métrica española (Letras e ideas). – Editorial Ariel; Spanish edition 1984.
30. <http://es.wikipedia.org/wiki/>
31. [http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Enumeraci%C3%B3n_\(ret%C3%B3rica\)&oldid=50908265](http://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Enumeraci%C3%B3n_(ret%C3%B3rica)&oldid=50908265)
32. <http://psu.escolares.net/>
33. [http://lengua.laguia2000.com/tipos de texto](http://lengua.laguia2000.com/tipos_de_texto)
34. http://lenguayliteratura.org/ltr/index.php?option=com_content&task=view&id=27
35. <http://www.apoloybaco.com/Lapoesiatiposdeestrofas.htm>
36. <http://www.monografias.com/trabajos7/orat/orat2.shtml>
37. <http://www.monografias.com/trabajos13/discurso/discurso.shtml>

Índice

Módulo I. Estilística tradicional: recursos estilísticos	3
Lección 1. Resumen de las etapas de la formación de la estilística actual	3
1. Objetivo de la estilística. Noción y variedades del estilo.....	3
2. Historia de la estilística. Retórica griega como la base de la estilística. División tripartita del estilo.....	4
3. Desarrollo de la estilística desde el Renacimiento hasta el siglo XIX.....	6
4. Papel de Saussure y Bally en la formación de la estilística moderna.....	
5. Subapartados de la estilística: la estilística lingüística y la literaria.....	8
6. Característica breve de la escuela estilística española.....	9
Lección 2. Conceptos fundamentales de la estilística y el objeto de la lexicología estilística	10
1. Norma estilística. Diferenciación entre la norma idiomática y la literaria. Normas de los estilos funcionales.....	10
2. Función estilística.....	11
3. Noción de la denotación y la connotación. Objeto de la lexicología estilística. Variedades del significado connotativo.....	12
4. Diferenciación entre el tono elevado y el bajado. Vocabulario del tono estilístico elevado.....	14
5. Vocabulario del tono estilístico bajado.....	15
Tareas prácticas.....	16
Lección 3. Tropos (Parte 1)	20
1. Noción de tropos y figuras y sus clasificaciones.....	20
2. Tropos basados en el criterio de cantidad: hipérbole, meiosis y lítotes.....	21
3. Uso estilístico de la metáfora, procedimientos de su formación, sus tipos y funciones.....	22
4. Uso estilístico de la metonimia, su base y variedades.....	26
5. Personificación.....	28
6. Alegoría.....	29
Tareas prácticas	31
Lección 4. Tropos (Parte 2)	36
1. Funciones de la perífrasis, el eufemismo y la preterición.....	36
2. Antonomasia.....	38
3. Epíteto.....	39
4. Ironía.....	41
5. Medios tropológicos tradicionales y originales.....	43
Tareas prácticas.....	44
Lección 5. Figuras estilísticas semánticas	47
1. Noción de figuras estilísticas semánticas. Figuras de identidad: símil y sinónimos de sustitución.....	47
2. Figuras de desigualdad: clímax y anticlímax.....	48
3. Figuras de desigualdad: retruécano y zeugma.....	50
4. Figuras de oposición: antítesis, oxímoron y paradoja.....	54

Tareas prácticas.....	57
Lección 6. Figuras estilísticas sintácticas según el criterio cuantitativo...	63
1. Noción de figuras sintácticas y su clasificación.....	63
2. Elipsis, sus funciones y tipos.....	63
3. Reticencia.....	64
4. Asíndeton.....	65
5. Polisíndeton.....	65
6. Repetición y sus tipos.....	66
7. Funciones de la enumeración, las oraciones incidentales, el pleonismo, la tautología sintáctica.....	68
Tareas prácticas.....	69
Lección 7. Figuras estilísticas sintácticas según el criterio de la disposición de elementos y las figuras patéticas.....	75
1. Paralelismo.....	75
2. Quiasmo.....	76
3. Funciones de la anáfora y la epífora.....	77
4. Parcelación.....	79
5. Hipérbaton.....	79
6. Interrogación retórica. Figuras patéticas: apóstrofe, exclamación, optación y deprecación.....	81
Tareas prácticas.....	83
Lección 8. Recursos fónicos y gráficos de la estilística.....	90
1. Organización fónica del discurso. Recursos de eufonía, cacofonía, onomatopeya y fonografía.....	90
2. Efectos de acumulación de fonemas: aliteración, asonancia y paronomasia.....	92
3. Medios estilísticos gráficos. Desviación de las normas ortográficas.....	93
4. Recursos estilísticos de los signos estrictamente tipográficos.....	94
5. Funciones estilísticas de los signos de puntuación. Técnica del fluir de la conciencia.....	95
Tareas prácticas.....	97
Lección 9. Métrica española.....	104
1. Peculiaridades de la poesía y el lenguaje poético. Partes fundamentales de la métrica: verso, estrofa, poema.....	104
2. Noción del ritmo y las sistemas de versificación. Licencias métricas.....	105
3. Rima y sus tipos. Funciones principal del rima, el ritmo y la medida. Problema de conexiones entre el metro y el contenido del texto.....	109
4. Clasificación de los versos.....	114
5. Variedades de estrofas.....	116
6. Formas estróficas y no estróficas en el poema español.....	121
Tareas prácticas.....	126
Módulo II. Estilística funcional.....	144
Lección 1. Conceptos generales de la estilística funcional.....	144

1. Noción del acto comunicativo: sus elementos, fases y condiciones.....	144
2.Registros lingüísticos: formal/informal, oral/escrito, común/especializado.	145
3. Intenciones de la comunicación y funciones de los actos lingüísticos.....	147
4.Objeto de la estilística funcional.....	148
5. Evolución del concepto del estilo. Noción del estilo funcional.....	148
6. Clasificación de los estilos funcionales y su característica generalizada.	149
7. Concepto del rasgo distintivo del estilo funcional.....	150
Tareas prácticas.....	151
Lección 2. Estilo literario artístico.....	154
1. Lugar del estilo literario artístico entre otros estilos funcionales.....	154
2. Rasgos universales del estilo literario artístico.....	154
3. Rasgos diferenciales.....	155
4. Nivel morfológico del estilo literario artístico.....	155
Tareas prácticas.....	157
Lección 3. Estilo coloquial.....	159
1. Nociones del coloquio y el estilo coloquial. Rasgos específicos del estilo coloquial.....	159
2. Tendencias de la evolución del estilo coloquial.....	160
3. Particularidades de la pronunciación.....	161
4. Uso específico de las formas verbales. Transformaciones en las significaciones de los tiempos.....	162
5. Uso del adjetivo y los medios de transmitir el grado superlativo.....	164
6. Funciones expresivas de los pronombres. Carga significativa de los sufijos diminutivos y aumentativos y de la categoría del género del sustantivo.....	165
7. Rasgos distintivos del léxico.....	166
8. Particularidades de la sintaxis.....	170
Tareas prácticas.....	171
Lección 4. Estilo publicista.....	176
1. Concepto de los mass media, sus funciones y caracteres fundamentales.....	176
2. Prensa entre los mass media. Géneros periodísticos.....	177
3. Rasgos básicos distintivos del estilo publicista.....	179
4. Peculiaridades del léxico del estilo publicista.....	180
5. Recursos estilísticos.....	181
6. Características de la morfología y la sintaxis.....	183
7. Funciones de la publicidad. Elementos de la comunicación publicitaria. Publicidad directa e indirecta.....	184
8. Caracteres generales de la lengua de la publicidad. Tópicos publicitarios...	186
9. Recursos lingüísticos de la publicidad.....	185
10. Imagen en la publicidad. Juegos gráficos.....	188
Tareas prácticas.....	189
Lección 5. Estilo científico.....	194
1. Tarea de la comunicación científica, sus elementos y géneros científicos.	194

2. Caracteres generales del estilo científico.	195
3. Léxico científico.....	196
4. Morfología del estilo científico.....	198
5. Sintaxis científica.....	201
6. Estructura y tipos de los textos humanísticos.....	202
7. Rasgos generales del estilo y la lengua de los textos humanísticos.....	203
Tareas prácticas.....	204
Lección 6. Estilo oficial.....	207
1. Historia de la formación del estilo oficial.....	207
2. Subestilos y géneros del registro oficial.....	208
3. Rasgos distintivos del estilo oficial.....	210
4. Peculiaridades fonéticas y morfológicas del estilo oficial.....	211
5. Sintaxis oficial y estructura del texto administrativo.....	213
6. Léxico del estilo oficial.....	214
7. Cambios en el estlo estilo burocrático de la administración.	216
Tareas prácticas.....	217
Referencias.....	226