

UNIVERSIDAD NACIONAL HERMILIO VALDIZÁN
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
CARRERA PROFESIONAL DE LENGUA Y LITERATURA



LOS ELEMENTOS RETÓRICOS EN EL POEMARIO
***HORA DE SILENCIO* DE SAMUEL CÁRDICH**

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE
LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

TESISTAS:

ENCARNACIÓN ORBEZO, EDITH DORIS
NUÑEZ ACOSTA, LIZ MILAGROS

ASESOR:

LIC. ANDRÉS JARA MAYLLE

HUÁNUCO – PERÚ

2019

DEDICATORIA

A Dios por ser la luz en mi camino.

A mi padre Andrés Encarnación Evaristo por su dedicación, su gran apoyo y soporte durante el proceso de mi formación profesional y personal.

A mí querida madre Bertha Orbezo Ramos por ser la inspiración de mí existir, por guiarme en las sendas del bien y su gran apoyo incondicional durante mi trayectoria.

Encarnación Orbezo, Edith Doris

En primer lugar, a Dios por darme la vida y ser el gestor de mis metas, a mis padres Juan de Dios Núñez León y Malvina Acosta Rosas, quienes son la fuente de mi inspiración en mi crecimiento tanto personal como profesional. Así mismo a mis hermanos y sobrinos, en especial a Arianita, mi sobrina, quien sabrá dar continuidad a mis sueños.

Núñez Acosta, Liz Milagros

AGRADECIMIENTO

La investigación no sería de completa satisfacción sin el apoyo y colaboración de aquellas personas quienes nos brindaron sus conocimientos y sapiencias.

Agradecemos a todos ellos, por lo cual expresamos gratitud a los docentes de la escuela profesional de lengua y literatura por su valiosa contribución en nuestro fortalecimiento social, académico y profesional.

Al escritor Samuel Cárdich por habernos permitido y facilitado con sus orientaciones en el proceso de la investigación.

Agradecemos también a nuestro asesor Lic. Andrés Jara Maylle, por habernos brindado la oportunidad de recurrir a su capacidad y conocimiento, así como también por habernos tenido toda la paciencia del mundo para guiarnos durante el desarrollo de la tesis.

A nuestros padres por ser ellos quienes nos inculcaron a seguir en las sendas del bien.

RESUMEN

La poesía es el espacio estético en donde los elementos retóricos tienen una presencia ineludible; en ese sentido, el poemario *Hora de silencio* de Samuel Cárdich es una obra en la cual los elementos retóricos tienen una presencia que sobredimensiona el dolor y el lirismo que el poeta narrador presenta. Este estudio tiene por objeto determinar y describir las figuras de sentido, de palabras, de pensamiento y de construcción. El método usado fue el hermenéutico, el nivel exploratorio y descriptivo. Los resultados muestran que en *Hora de silencio* se hallaron los siguientes elementos retóricos: figuras de sentido, figuras de palabras, figuras de pensamiento y figuras de construcción.

Se concluye que las figuras de sentido registradas son: la metáfora, la alegoría, la parábola y el símil; las figuras de palabras son: la silepsis, la diáfora y el epíteto; las figuras de pensamiento son: la prosopopeya, la paradoja, la hipérbole y el eufemismo; y, la figura de construcción es la anáfora.

Palabras clave: Retórica, literatura, poesía, verso, figura literaria.

SUMMARY

Poetry is the aesthetic space where the rhetorical elements have an inescapable presence; In that sense, Samuel Cárdech's book *Hour of silence* is a work in which the rhetorical elements have a presence that oversizes the pain and lyricism that the narrator poet presents. The purpose of this study is to determine and describe the figures of meaning, words, thought and construction. The method used was the hermeneutic, the exploratory and descriptive level. The results show that in *Hour of silence* the following rhetorical elements were found: figures of meaning, figures of words, figures of thought and figures of construction.

It is concluded that the registered figures of meaning are: the metaphor, the allegory, the parable and the simile; the figures of words are: the silepsis, the diaphora and the epithet; the figures of thought are: the prosopopeia, the paradox, the hyperbole and the euphemism; and, the construction figure is the anaphora.

Keywords: Rhetoric, literature, poetry, verse, literary figure.

INTRODUCCIÓN

Los elementos retóricos están vinculados directamente con textos poéticos; en ese sentido, ningún poeta puede prescindir de ellos, puesto que eso afectaría gravemente su obra, la que resultaría un texto común, sin ningún elemento que magnificaría el mensaje y la expresividad: los elementos retóricos son pues recursos que sobredimensionan el contenido poético, tornándola significativa y lírica.

La poesía de Samuel Cárdich contenida en *Hora de silencio*, es una muestra del lirismo que se eleva en virtud de un adecuado uso de los elementos retóricos. En la obra estudiada sobresalen las figuras de sentido: la metáfora, la alegoría y la parábola.

La poesía de Samuel Cárdich es reconocida a nivel nacional; su obra ha sido traducida a otras lenguas. Sin embargo, hasta la fecha no existe un estudio totalizador sobre alguno de sus libros, este aspecto justifica esta investigación.

El vacío hermenéutico sobre la obra de Cárdich impide que su poesía pueda ser comprendida en su verdadera dimensión. Este estudio constituye un primer estudio orgánico sobre *Hora de silencio*, que orienta su atención al develamiento del plano retórico.

El análisis a la obra buscó hallar la presencia de elementos retóricos; se pudo determinar que existen figuras literarias de sentido, de palabras, de pensamiento y de construcción.

En este sentido, el estudio se desarrolló considerando lo siguiente. En el capítulo I: Planteamiento del problema se hace conocer la descripción del problema, la formulación de los problemas general y específicos, los objetivos general y específicos, las variables y la operacionalización de variable, la justificación e importancia, viabilidad y las limitaciones. En el capítulo II: Marco teórico se presentan los antecedentes, las bases teóricas y la definición de términos. En el capítulo III: Marco metodológico se especifican el tipo y nivel de investigación, el diseño y esquema de investigación, la población y muestra, las técnicas e instrumentos de recolección de datos y las técnicas de recojo, procesamiento y presentación de datos. En el capítulo IV: se describen y explican la presentación de resultados, las conclusiones, las sugerencias y la bibliografía.

ÍNDICE

DEDICATORIA	2
AGRADECIMIENTO	3
RESUMEN	4
SUMMARY	5
INTRODUCCIÓN.....	6
ÍNDICE	8
CAPÍTULO I	10
1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	10
1.1 Descripción del problema	10
1.2 Formulación del problema.....	12
1.2.1 Problema general.....	12
1.2.2 Problemas específicos.....	12
1.3 Objetivos de investigación	12
1.3.1 Objetivo general.....	12
1.3.2 Objetivos específicos.....	12
1.4 Variables y operacionalización.....	13
1.4.1 Variable independiente.....	13
1.4.2 Variable dependiente.....	13
1.4.3 Operacionalización de variables	13
1.5 Población y muestra.....	14
1.5.1 Población.....	14
1.5.2 Muestra.....	14
1.6 Justificación e importancia.....	14
1.7 Viabilidad.....	15
1.8 Limitaciones	15
CAPÍTULO II	17
2 MARCO TEÓRICO	17
2.1 Antecedentes	17
2.2 Bases teóricas.....	21
2.3 Definición de términos.....	88
CAPÍTULO III	91

3	METODOLOGÍA	91
3.1	Tipo y nivel de investigación	91
3.2	Diseño y esquema de investigación	92
3.3	Técnicas e instrumentos de recolección de datos	92
3.4	Técnicas de recojo, procesamiento y presentación de datos	93
	CAPÍTULO IV	95
4	RESULTADOS	95
4.1	Presentación de resultados.....	95
4.1.1	Figuras de sentido	95
4.1.2	Figuras de palabras	101
4.1.3	Figuras de pensamiento.....	102
4.1.4	Figuras de construcción	104
4.2	Discusión de resultados	105
4.2.1	Con las bases teóricas	105
4.2.2	Con los objetivos	109
	CONCLUSIONES	111
	SUGERENCIAS.....	112
	BIBLIOGRAFÍA.....	113
	ANEXOS	115

CAPÍTULO I

1 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

1.1 Descripción del problema

La poesía es un género literario considerado como una manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa. La poesía es considerada como uno de los géneros más complejos, debido a su difícil interpretación, es por ello que la mayoría de escritores producen otros géneros literarios, mas no poesía. Una de las razones de esta realidad puede ser que la mayoría de los lectores no analizan a profundidad lo que realmente trata de transmitirnos el escritor a través de su poesía.

En ese sentido, uno de los componentes básicos del desarrollo poético es la retórica, entendiéndose como tal a los múltiples elementos que lo constituyen, tales como las figuras literarias, en donde destacan; la metáfora, anáfora, símil, hipérbole, hipérbaton, ley de acentos finales, etc.

Hora de silencio (1986) posee una nota sobresaliente, que impregna cada uno de sus imágenes, cada uno de sus versos: la autenticidad, cualidad más difícil de transmitir al lector (ella hace que se sienta verdadero, desgarradoramente verdadero lo que se lea), aspecto importante de la creación poética.

Samuel Cárlich transita de la poesía a la narración y cada producción suya tiene la maestría de un gran creador. Entre su producción queremos destacar *Hora de Silencio*, pues este trabajo está inspirado en la necesidad

de que el acto de escritura captive a su lector; por ello la elección de la palabra, del tema, el estilo, la técnica, su estructura discursiva, tienen siempre que ver con la magia del efecto literario.

La poesía de Córdich está definida por un tipo de narrativa que tiene un apego de hiperrealista al hecho, pero al mismo tiempo la distancia que establece con sus referentes para convertirlos en un acto básicamente ficcional, cuestión que en el plano del lenguaje se expresa en la fluidez que impone a cada relato según sea el caso, y al ritmo que acompañan las palabras para hacer vivir ese mundo llamado poesía, relato, literatura. Córdich es de los escritores que ha sabido manejar en sus textos una trama que se nutre de lo que ha escuchado, la que se reinventa y transfiere en la escritura. Un ejemplo de esto es su especial atención a los relatos de tradición oral.

Samuel Córdich con algunos de sus textos poéticos y narrativos, ha obtenido premios y menciones nacionales. Su cuento «Un ángel bajado del cielo» fue adaptado y presentado en el Reencuentro Mundial de Grupos de Teatro (1987, Lima).

En el plano poético sobresale, por su lirismo y hondura emocional, el poemario *Hora de silencio*, este libro sin duda concentra la fuerza poética del autor. Tomando como excusa la muerte de un familiar muy querido, Córdich construye discursos dolorosos, usando recursos retóricos que precisan la melancolía, la ausencia y el dolor; sin embargo, este desgarramiento no opaca la palabra poética. Por estas razones se estudió este poemario, para conocer el registro de los elementos retóricos, su organización y disposición.

1.2 Formulación del problema

1.2.1 Problema general

¿Qué elementos retóricos se configuran en el poemario *Hora de silencio* de Samuel Cárdich?

1.2.2 Problemas específicos

¿Se registran figuras de sentido en *Hora de silencio* de Samuel Cárdich?

¿Se registran figuras de palabras en *Hora de silencio* de Samuel Cárdich?

¿Se registran figuras de pensamiento en *Hora de silencio* de Samuel Cárdich?

¿Se registran figuras de construcción en *Hora de silencio* de Samuel Cárdich?

1.3 Objetivos de investigación

1.3.1 Objetivo general

Determinar qué elementos retóricos se configuran en el poemario *Hora de silencio* de Samuel Cárdich.

1.3.2 Objetivos específicos

Describir las figuras de sentido en *Hora de silencio* de Samuel Cárdich.

Describir las figuras de palabras en *Hora de silencio* de Samuel Cárlich.

Describir las figuras de pensamiento en *Hora de silencio* de Samuel Cárlich.

Describir las figuras de construcción en *Hora de silencio* de Samuel Cárlich.

1.4 Variables y operacionalización

1.4.1 Variable independiente

Elementos retóricos

1.4.2 Variable dependiente

Hora de silencio

1.4.3 Operacionalización de variables

VARIABLES	DIMENSIONES	INDICADORES
V.I.: Elementos retóricos	Discurso corriente	-Enunciados argumentativos
	Discurso literario	-Enunciados literarios
V.D.: <i>Hora de silencio</i>	Figuras de sentido	-Registro de metáforas -Registro de metonimia -Registro de figuras de sustitución
	Figuras de palabras	-Registro de juegos lexicales -Registro de juegos sensoriales
	Figuras de pensamiento	-Registro de ironías -Registro de paradojas

		-Registro de figuras de intensidad -Registro de figuras de enunciación
	Figuras de construcción	-Registro de simetrías de repeticiones -Registro de acumulaciones

1.5 Población y muestra

1.5.1 Población

Conformada por los libros poéticos de Samuel Cárdirch:

Hora de silencio (1986)

Mudanza (1999)

Blanco de hospital (2002)

Último tramo (2002)

Puerta de exilio (2008)

La mella del tiempo (2014)

Agua de gotera (2016)

1.5.2 Muestra

Está compuesta por el poemario *Hora de silencio*.

1.6 Justificación e importancia

La poesía de Samuel Cárdirch es reconocida a nivel nacional; asimismo, su obra ha sido traducida a otras lenguas. Sin embargo,

hasta la fecha no existe un estudio totalizador sobre alguno de sus libros.

El vacío hermenéutico sobre la obra de Cárdich impide que su literatura pueda ser comprendida en su verdadera dimensión, más aún si se trata de su poesía. Este estudio constituye un primer estudio orgánico sobre *Hora de silencio*, que orienta su atención al develamiento del plano retórico.

En razón de que en nuestro país se viene promoviendo planes de comprensión lectora, este estudio significará un apoyo para los docentes del área de Comunicación, para que puedan utilizarlo en sus procesos académicos; así también, contribuirá para que los lectores de toda condición puedan acercarse con éxito al libro y comprenderlo con holgura.

1.7 Viabilidad

El estudio es viable porque se cuenta con una bibliografía teórica sobre la materia del estudio; también en razón de que se cuenta con las competencias metodológicas y exegéticas que aseguran los objetivos del estudio.

1.8 Limitaciones

Las limitaciones son de naturaleza logística y de tiempo, pues los investigadores están distantes por razones laborales, lo que

impide que el estudio vaya a paso regular. No obstante, se cuenta con la voluntad para superar estas inconveniencias.

CAPÍTULO II

2 MARCO TEÓRICO

2.1 Antecedentes

A continuación se detallan trabajos de investigación relacionados al presente estudio.

A nivel internacional

(Ocampo, 2016) En su tesis “*Análisis de las figuras literarias de los siete primeros poemas de la obra Un perro tocando la lira*”, se llega a la conclusión:

- Que las funciones de las figuras literarias son estéticas y conceptuales, cada una guarda relación a la situación creativa y de esta manera prevé un alto nivel de énfasis, elegancia, claridad y estética, cada poema está relacionado al contexto en el que fue creado y de esa forma da el estilo propio al escritor (p. 61).

A nivel nacional

(Díaz, 2013) En la tesis “*La Retórica buena como Arte de servicio en el Gorgias de Platón*”, llega a las siguientes conclusiones:

- La determinación y fundamentación de la nueva retórica se comprende mejor a través de la siguiente síntesis. A través del análisis del *Gorgias*,

se muestra que la retórica brindada por el personaje Gorgias al principio del diálogo se desvincula del *conocimiento* (p. 131).

- Ahora bien, la *transformación* a las que se veía sometida la retórica como actividad de servicio implica una dinámica que tiene como correlato necesario una *rehabilitación* de los procedimientos retóricos. Estos, estrictamente, no cambian: siguen siendo los mismos procedimientos que antes se basaban en la concepción adulatoria, aunque ahora su dirección es otra (pp.132, 133).

En la tesis mencionada realizan el estudio acerca de la evolución de la retórica, que también llegan al análisis de Georgia y Platón, de como ellos aportan diferentes puntos de vista.

(Soto, 2007) En su tesis "*La retórica de la antítesis: en los extramuros del mundo de Enrique Verásteguí*", se presenta las siguientes conclusiones.

- La Retórica General Textual es un discurso teórico que facilita la competencia literaria interpretativa con la misma funcionalidad que los otros discursos teóricos como la semiótica, el psicoanálisis lacaniano, la narratología, el feminismo, la deconstrucción, la teoría poscolonial, el nuevo historicismo, la teoría de la recepción o la pragmática (p. 243).

- Sin embargo, la Retórica General textual como método hermenéutico que nos permite organizar una detallada lectura de un discurso poético, supera el clásico análisis forma–fondo; pues el discurso poético verasteguiano ha sido abordado desde las tres perspectivas textuales de la Retórica: la inventio, la dispositio, y la elocutio (p. 244).

En la tesis mencionada aborda sobre forma de interpretación de textos poéticos, así mismo, la Retórica General Textual como método hermenéutico que permite realizar y organizar una detallada lectura de un discurso poético, que al mismo tiempo llega a superar el análisis fondo-forma.

(Cabeza, Madi, 2014) En su tesis *“Estructura, tipología y figuras literarias presentes en los titulares utilizados en las crónicas publicadas en la revista etiqueta negra en la ediciones 1, 20, 25, 50, 75, 95, y 100”*, se establecen las siguientes conclusiones:

- El lenguaje literario es un recurso al que apelan regularmente los editores de la revista para titular. Utilizan con este fin figuras literarias como la hipérbole (16.7%) con el objetivo de exagerar aquellos aspectos más atractivos de las historias. Después están la ironía (13.0%), la paradoja (7.4%) que resaltan el carácter audaz de la revista, y la elipsis (7.4%) que ayuda a mantener el ritmo, la rapidez y la intensidad en el titular (p.58).

(Cuya, 2015) En su tesis *“La retórica del desagravio en Ogue jave takuapu-Cuando de apaga el takuá de Susy Delgado”*, se distinguen las siguientes conclusiones:

- La noción de distancia de la retórica del desagravio se reconoce en base a los contrastes de dos o más elementos que manifiestan una distancia temporal, espacial, social, etc. entre dos grupos contrastados que pertenecen a clases sociales diferentes. Esto genera, en la colectividad subalterna, reclamos individuales o colectivos que aparecen de manera implícita o explícita en algunos poemas de Ogue jave takuapu-cuando se apaga el takuá de Susy Delgado (pp. 89, 90).

(Ramirez, 2013) En su tesis *“Poesía operativa, cuestión técnica y retórica. Interpretación de mutatis mutandis de Jorge E. Eielson”*, el autor llegó a las siguientes conclusiones:

- En la obra artística, en el más amplio sentido del concepto, de Jorge Eduardo Eielson, descubrimos un itinerario vital de búsqueda inquebrantable de medios expresivos: ecléctica apropiación de diversas artes, de diversos métodos, de diversos recursos y géneros, o flexibilización de los mismos, así como el sincretismo de diversos pensamientos y tradiciones culturales, como la ancestral cultura andina y la espiritualidad zen; todo esto desembocando en la más sustanciosa y arriesgada integración moderna de las artes. Pese a todo, Eielson jamás

se autodenominó vanguardista, pues consideraba que bajo esa taxonomía se le estaba encasillando y limitando los horizontes e intersecciones culturales de su sino creador (p.68).

(Milla, 2015) En su tesis *“La denuncia desde las metáforas y argumentos y las argumentaciones en Poemas y antipoemas de Nicanor Parra”*, se llega a las siguientes conclusiones:

- Las figuras retóricas empleadas en el poemario, como los distintos tipos de metáforas, han sido tomadas del lenguaje coloquial. Así, llamarle “víbora” a una mujer de pocos escrúpulos es una metáfora que se origina del lenguaje hablado de todos los días. Así como “doctores de la ley” al referirse a la crítica literaria. Concluimos que se hace uso de este lenguaje coloquial, con la finalidad de ilustrar acerca de los problemas que se suscitan en el mundo; vale decir, a través de estas figuras, el locutor busca hacer consciente al lector sobre los problemas, como diría Parra, de la tribu (p. 82).

2.2 Bases teóricas

2.2.1 Rafael Mendressi en: *Retórica y argumentación*, desarrolla una clasificación de los elementos retóricos, que a continuación citamos.

I. El polo metafórico

El sentido propio y el sentido figurado se hallan, en el caso de la metáfora, en relación de analogía. El polo metafórico, que define el

dominio general de las «imágenes», agrupa el conjunto de las figuras fundadas sobre la idea de un vínculo, implícito o explícito.

1. Comparaciones

Es una figura de sentido sin ser un tropo, puesto que la relación de analogía es explícita en el contexto. Los términos «como», «así como», «al igual que», «parecido a», etc., revelan claramente la intención del locutor. No se encuentra, en la comparación, el carácter condensado, a menudo brillante y de fuerte subjetividad de la metáfora propiamente dicha. Su valor es generalmente más argumentativo y más racional, desde que deja menos lugar a la interpretación, y por ende a la ambigüedad.

Ejemplo: «Se comporta como un demente»; «Esta habitación parece un campo de batalla».

2. Metáforas

Un mismo significante, es decir una sola realidad lingüística, a la vez gráfica y sonora, remite a uno o a varios significados.

Ejemplo: «La vida es una herida absurda»; «Ustedes son la sal de la tierra».

Estos enunciados son tropos, ya que hay un desvío de sentido, y la sustitución se explica por una relación de analogía entre dos significados (llamados respectivamente comparando y comparado): en el primer caso, una existencia penosa y una lesión física dolorosa; en el segundo, un ingrediente que realza el gusto e individuos que valorizan a la humanidad. Ambos enunciados ponen en presencia los dos significados («la vida» y

«una herida»; «ustedes» y «la sal»). Aunque el locutor no proporciona la clave de la analogía, la misma es comprensible a través de un acuerdo tácito entre los interlocutores sobre el valor significativo del vínculo operado, lo cual sólo es posible si la cultura y los referentes de dichos interlocutores ofrecen suficientes elementos en común.

i) *Metáfora in praesentia o in absentia*

El comparado y el comparando pueden estar presentes en un mismo enunciado o no, y en función de ello se habla de metáfora in praesentia (los dos significados están presentes en un mismo enunciado) o de metáfora in absentia (sólo comparece uno de los significados, el comparando). Ejemplo: «Volver, con la frente marchita» (in praesentia); «Las nieves del tiempo platearon mi sien» (in absentia); «El lienzo de plata que cubre las cimas» (in absentia).

ii) *Metáfora gastada*

Se habla de metáfora gastada cuando, en su origen, existía una intención estilística que ha desaparecido con el tiempo. Ejemplo: el «despegue» de un avión.

iii) *Metáfora estereotipada*

Se trata de una metáfora que, aunque gastada, conserva su valor intencional de imagen, de lo cual resultan expresiones estereotipadas, frases hechas. Ejemplo: «El césped es un billar»; «Una voz de cristal».

iv) *Catacresis*

Se habla de catacresis cuando la metáfora es utilizada menos por intención estilística que por falta de vocabulario apto para designar ciertas

nociones. Dicho de otro modo, es un tropo que consiste en dar a una palabra un sentido traslaticio para designar una cosa que carece de nombre especial.

Ejemplo: el «brazo» de un sillón; la «hoja» de una espada; una «hoja» de papel.

v) *Símbolo o emblema*

El símbolo o el emblema son la representación metafórica de un objeto a través de un signo. Algunos isotipos tienen un valor simbólico.

Ejemplo: la justicia representada por una balanza, metáfora concreta de la noción de equidad.

vi) *Alegoría*

La alegoría es una metáfora figurativa que no está condensada, como en los ejemplos anteriores, sino que por el contrario se desarrolla elemento por elemento.

Ejemplo: un esqueleto con una hoz es una alegoría de la muerte; la alegoría de la caverna.

vii) *Parábola*

Cuando la alegoría cobra la dimensión de un verdadero relato, se habla de parábola.

Ejemplo: las parábolas de Cristo, como la del hijo pródigo, o las de Rodó.

II. El polo metonímico

La otra gran categoría de tropos es la metonimia. A diferencia de la metáfora, la metonimia opera una transferencia de tipo discursivo y no analógico entre un significado y el otro. En otros términos, la relación de

sentido entre ambos se produce por su pertenencia a un mismo conjunto, a un mismo universo conceptual, mientras que en la metáfora ocurre lo contrario. Esos conjuntos conceptuales son llamados isotopías.

Ejemplo: «Ese individuo no tiene cerebro».

En este enunciado, «cerebro» remite a «inteligencia», relación que se establece en función de una isotopía única y sobre la cual se funda la transferencia de sentido.

1. Metonimia

La metonimia es una figura tan condensada como la metáfora. En ella, la relación entre los dos significados en juego puede ser de diverso tipo, a saber (entre otras):

i) *Causa/efecto*: Ejemplo: «Ir a ver un Shakespeare».

ii) *Abstracto/concreto*: Ejemplo: «el bello sexo» (las mujeres) ; «el rival» (Peñarol o Nacional).

iii) *Concreto/abstracto*: Ejemplo: «el yugo» (la esclavitud).

iv) *Instrumento/utilizador*: Ejemplo: «la primera raqueta de nuestro tenis»; «una de las mejores plumas de América».

v) *Lugar/objeto*: Ejemplo: «una botella de bordeaux»; «el Palacio Santos» (la cancillería uruguaya).

vi) *Signo/cosa*: Ejemplo: «la corona» (el poder real).

vii) *Físico/moral*: Ejemplo: «tener olfato» (intuición); «tener tacto» (discreción).

2. Sinécdoque

Las sinécdoques constituyen un subconjunto de las metonimias, ya que corresponden al mismo esquema de transferencia semántica, con la única particularidad de presentar una relación de inclusión (en un sentido o en otro) entre ambos significados. Esa relación puede ser, como en el caso de la metonimia, de diverso tipo.

i) Parte/todo: Ejemplo: «una vela» (un barco); «el riel» (el ferrocarril); «el techo» (la vivienda).

ii) Materia/objeto: Ejemplo: «el acero» (la espada); «un papel» (una hoja); «las gomas» (las cubiertas).

iii) Género/especie: Ejemplo: «el cetáceo» (la ballena).

iv) Especie/género: Ejemplo: «el pan cotidiano» (el alimento).

v) Singular/plural: Ejemplo: «el adversario» (los adversarios).

vi) Plural/singular (plural enfático): Ejemplo: «los Pinochet»; «muchos Vietnam».

vii) Nombre propio /nombre común: Esta sinécdoque particular, como la inversa, recibe el nombre de antonomasia. Ejemplo: «un Pinochet» (un dictador); «un Maradona» (un crack).

III. Otras figuras de sustitución

1. Perífrasis

La perífrasis expresa una idea de manera extensiva, más de lo necesario. Empleada sin moderación puede dar lugar a efectos ridículos o ampulosos.

Ejemplo: «Hemos podido asistir a la ardua tarea de estos héroes anónimos que cimientan en silencio el futuro de la Nación inclinando el

torso sobre la tierra feraz de la Patria y regándola, de sol a sol, con su honesto sudor». (Hemos visto a los campesinos trabajando duro).

2. Paráfrasis

La paráfrasis propone una sustitución de un término presente en el enunciado, como en el caso de la comparación y de la metáfora in praesentia. Se trata de un término que se quiere explicar o aclarar. Es una suerte de amplificación que juega sobre el paralelismo de los enunciados, y se expresa en general por medio de un paréntesis.

Ejemplo: «En cuanto a la política del gobierno (y cuando digo gobierno incluyo no sólo al Presidente y a los ministros, sino también a los directores de Entes autónomos)».

3. Pronominación

La pronomiación es una perífrasis que sustituye una única palabra por un desarrollo mayor, ya sea una frase o un párrafo entero. Esta figura permite generalmente anunciar una cualidad del objeto que se desea destacar.

Ejemplo: «la Suiza de América» (por Uruguay) ; «el semillero de futuros cracks» (por el babyfútbol). Un caso extremo lo constituye la «Payada de la Vaca», de Les Luthiers.

4. Metalepsis

La metalepsis sustituye una cosa por otra que la precede, la sigue o se vincula a ella.

Ejemplo: «ha bebido», por «está borracho» (el antecedente por el consiguiente); «ya no sufre», por «murió» (el consiguiente por el antecedente).

Esta figura cumple, entre otras funciones retóricas, la de insistir sobre un lazo causal o crearlo.

Ejemplo: « ¿Salvaste tu examen? – No, me habían operado la semana pasada». «Usted ha estado bebiendo», en sustitución de «Está diciendo tonterías».

En el primer caso, la respuesta sustituye una causa inmediata (no había estudiado lo suficiente, o me puse demasiado nervioso) por una situación anterior presentada como causa (con razón o sin ella). En el segundo, el mismo procedimiento es puesto al servicio de una intención insultante, por ejemplo, hacia un eventual adversario.

Figuras de palabras

A diferencia de las figuras de sentido, que implican sustituciones semánticas, las figuras de palabras agrupan todos los juegos restantes. Esos procedimientos pueden ser clasificados en dos categorías: los relativos al léxico y los sonoros.

I. Juegos relativos al léxico

1. Neologismos

Los neologismos son creaciones voluntarias y conscientes de palabras. Para que pueda hablarse de neologismo, es preciso que la palabra sea

«nueva» (neos), que sea percibida como una creación reciente y no como un término perteneciente a un léxico paralelo. Se convierte verdaderamente en una figura a partir del momento en que revela una intención de su autor.

Ejemplo: totalitarismo, genocidio, vazquismo, conaprolizar.

2. «Palabras-valija» (portemanteau-words)

Las palabras-valija, procedimiento traducido de la expresión de Lewis Carroll «portemanteau-word», son neologismos formados por dos palabras pegadas. Las palabras valija pueden ser una figura argumentativa eficaz debido a la espontaneidad de su ironía. Palabras como espantapájaros, guardarropas, pararrayos y otras, formadas a través del mismo procedimiento, no son «palabras-valija» estrictamente hablando, desde que no pueden ser consideradas como neologismos.

Ejemplo: tarúpido, vendepatria, batllilacallismo.

3. Arcaísmos y etimologismos

Los arcaísmos consisten en utilizar palabras o formas envejecidas y desusadas. Los etimologismos consisten en tomar una palabra en su sentido original. La intención, en ambos casos, es a menudo pedante y se pretende así impresionar fácilmente a un auditorio. Se trata con frecuencia de modos algo «snob» de expresarse.

Ejemplo: «¡Pardiez!» ; «disputa», empleada como «discusión» y no como «altercado».

4. Hipocorismos

Los hipocorismos son creaciones o utilizaciones de diminutivos, abreviaturas o infantilismos, destinados en general a interpelar a alguien. La intención es generalmente afectuosa, pero puede, en algunos casos, ser irónica, eufemística o desvalorizadora.

Ejemplo: «ardillita»; «gordito»; «tesorito». «Venerable»; «m'hijito»; «nene».

5. Diáfora

La diáfora consiste en repetir una palabra ya enunciada para darle un nuevo sentido o un matiz diferente.

Ejemplo: «El corazón tiene razones que la razón no conoce».

No debe confundirse esta figura con la homonimia, que vincula dos palabras diferentes, mientras que la diáfora asocia dos acepciones de la misma palabra.

6. Antanaclasis

La antanaclasis es una diáfora dialéctica que se apoya sobre una palabra empleada por un adversario y a la que se da una acepción diferente.

Ejemplo: «Usted dice ser un hombre de negocios; pues bien, acaba de meterse en un mal negocio».

7. Silepsis

La silepsis, figura próxima de la diáfora, consiste en tomar una palabra o una expresión en su sentido propio y en su sentido figurado a la vez.

Ejemplo: «La caída del gobierno es dolorosa»; «Roma ya no está en Roma».

En el primer caso, se trata de una silepsis de metáfora, mientras que el segundo es una silepsis de metonimia-sinécdoque.

8. Poliptoton

Esta figura se define por el empleo, en un enunciado, de una misma palabra bajo diversas formas (diferentes géneros, o diferentes conjugaciones). Su utilidad es insistir sobre una idea o matizarla.

Ejemplo: «Sabe todo lo que hay que saber».

9. Derivación

La derivación consiste en relacionar términos surgidos de una misma raíz, generalmente para poner en evidencia las sutilezas del vocabulario.

Ejemplo: «Invicto, pero no invencible».

II. Juegos sobre sonoridades y parecidos formales

1. Asonancia

La asonancia es una similitud vocálica destinada a crear una impresión, un clima.

Ejemplo: «Era más blanda que el agua, que el agua blanda».

2. Aliteración

Procedimiento análogo a la asonancia, la aliteración es una similitud consonántica. Es la repetición del mismo sonido al comienzo de varias palabras de una secuencia.

Ejemplo: «De que seas vos, vos solamente, sólo vos, lo que deseo»; «El duende de tu son, che bandoneón, se apiada del dolor de los demás».

3. Homeoteleute

Esta figura vincula dos o varias palabras de un mismo enunciado por medio de sonoridades idénticas. Esta especie de rima en la prosa es uno de los principales recursos del eslogan publicitario o político, ya que ayuda a memorizar una idea simple.

Ejemplo: «Creer para crecer»; «Que no se calle nunca Lacalle».

4. Paronomasia

La paronomasia es la enunciación de dos o varios parónimos, es decir dos palabras que se parecen o, si se prefiere, dos palabras casi homónimas. Se usa con frecuencia para la obtención de efectos cómicos o en la construcción de textos absurdos.

Ejemplo: «Casos y cosas»; «Mi mamá me mima».

5. Metaplasmos

Los metaplasmos son el conjunto de las alteraciones de una palabra por adjunción, supresión o inversión de fonemas o sílabas.

i) Apócope: La apócope es la elisión de una letra o de una sílaba final de una palabra. Ejemplo: «El trico»; «Usté».

ii) Aféresis: La aféresis es la elisión del comienzo de una palabra. Ejemplo: «Túpido» (por estúpido); «Tano» (por napolitano).

iii) Crasis: La crasis es la contracción de dos sílabas en una. Ejemplo: «Pa' que aprendas».

iv) Haplología: La haplología es la elisión de una de dos articulaciones similares y consecutivas. Ejemplo: «Vamos pa'l norte».

v) Paragoge: Esta figura consiste en el añadido de una letra o de una sílaba al final de una palabra, lo cual ocurre, entre otros casos, en el

estiramiento expresivo. Era una figura de dicción según la preceptiva tradicional. Ejemplo: «¡Aaaahh !».

vi) Ecolalia: La ecolalia es la repetición de una sílaba final en eco. Ejemplo: «¡Viva Chi-le-le-le!»

6. Onomatopeya

Figura de la imitación por excelencia, la onomatopeya es la transcripción de un ruido en una palabra. El ruido puede convertirse en una interjección o en la raíz de una palabra.

Ejemplo: «Crac»; «Tintinear»; «Maullido».

La onomatopeya no es verdaderamente una figura si no se trata de una creación original, como abundan, por ejemplo, en la historieta.

7. Mímesis

La mimesis es, en retórica, la imitación de la voz humana y de sus características colectivas o individuales, generalmente practicada con una intención burlona o caricaturesca.

Ejemplo: acentos extranjeros o regionales, tartamudeo, ceceo, etc.

8. Cacofonía

La cacofonía es el conjunto de los fenómenos que vuelven desagradable la audición de un enunciado. El principal ejemplo de cacofonía es el que consiste en repetir una sílaba en dos o más palabras consecutivas.

Ejemplo: «Bernarda da dádivas».

Utilizada como figura, la cacofonía puede integrar una ironía.

Figuras de pensamiento

Las figuras llamadas «de pensamiento» son aquellas a través de las cuales se expresa una idea o un juicio sin recurrir a los procedimientos de sustitución ni a técnicas particulares vinculadas con el lenguaje o la sintaxis. Naturalmente, no habría que deducir a contrario que las otras figuras no contienen «pensamiento»; su clasificación en otras categorías se justifica por los caracteres formales de su constitución.

I. Ironías

1. Antífrasis

La antífrasis es el procedimiento general que consiste en decir lo contrario de lo que se quiere expresar. En general, la verdadera intención del locutor es revelada por el contexto o por el tono de la expresión.

Ejemplo: «Tu negocio es un todo un éxito»

2. Sarcasmo

Se trata de un discurso agresivo y de denuncia.

Ejemplo: «¡Qué placer pasear a orillas del Miguelete, con los olores tonificantes que produce la descomposición de la basura acumulada!»

3. Asteísmo

El asteísmo es una manera de expresar un elogio o un cumplido disfrazado de reproche.

Ejemplo: «No debería molestarse tanto».

4. Autocategorema

Es una autoapología por antífrasis. El locutor se atribuye defectos o se reprocha cosas a sí mismo con el objetivo de suscitar una reacción compensatoria en el auditorio.

Ejemplo: «Este discurso ha sido un poco deshilachado; ustedes disculpen: lo que pasa es que he perdido el entrenamiento» (Wilson Ferreira, 30/11/84).

El autocategorema adquiere a veces la forma de una autoironía expresa.

Ejemplo: «Soy un ingenuo, que todavía cree en la gente...»

5. Contrafisión

La contrafisión es una exclamación irónica en forma de consejo que se invita implícitamente a no respetar.

Ejemplo: «Sea generoso con los pobres; fíjese cómo se lo retribuyen»; «Preséntese a las elecciones; con su popularidad, no puede perder».

6. Epítrope

El epítrope es una invitación irónica, dirigida a un interlocutor, a perseverar en un defecto o en una actitud reprensible cuyo carácter insoportable se quiere acentuar.

Ejemplo: «No se vaya a molestar en ayudarnos, ¡faltaba más!» ; «No se preocupe, ponga los pies arriba del sillón, nomás ; siéntase como en su casa».

II. Paradojas

1. Paradojismo

El paradojismo es una figura de pensamiento que presenta un juicio o un razonamiento paradójico bajo la forma de un vínculo entre términos antitéticos.

Ejemplo: «Es un iletrado, como todos los críticos»; «Sus ojos brillaban de estupidez».

En el segundo ejemplo, se trata de un tipo particular de paradojismo, que consiste en fingir creer que una idea surge de su contrario.

2. Antilogía

La antilogía es una contradicción paradójica de términos en un enunciado predicativo.

Ejemplo: «Todo lo bueno es malo».

Un enunciado como el del ejemplo puede querer decir, entre otras cosas, que los alimentos sabrosos son en general poco dietéticos.

3. Oxímoron

El oxímoron asocia paradójicamente dos términos contradictorios en una fórmula condensada.

Ejemplo: «Un muerto viviente»; «proletarios mundanos»; «una luz oscura».

III. Figuras de intensidad

Algunas figuras de estilo tienen la función de hacer variar la intensidad de un enunciado, tanto en el sentido de un aumento como de una disminución. Las principales son las siguientes.

1. Hipérbole

Es un procedimiento enfático, es decir tendiente a aumentar. La hipérbole es la principal figura de la exageración, para magnificar o para denigrar.

Ejemplo: «Ninguna hazaña se compara a la de Maracaná»; «No puede concebirse un olor más infecto»; «Es el individuo más repugnante que he conocido».

La hipérbole es generalmente considerada como una figura un poco fácil y de la que no debería abusarse, que caracteriza entre otros el lenguaje snob cargado de adjetivos como «regio», «maravilloso», «espectacular», etc.

2. Adínaton

El adínaton es una hipérbole que llega a la imposibilidad y a lo irreal.

Ejemplo: «Vino como un rayo»; «La niebla se corta con cuchillo».

3. Lítote

La lítote es en apariencia una figura de atenuación, pero su objetivo es en realidad el de la hipérbole. En otras palabras, se dice lo menos para expresar lo más. Sólo el contexto permite distinguir la lítote de una extenuación, y el locutor debe ingeniárselas para dejar en claro sus intenciones.

Ejemplo: «Estoy un poco aburrido» (por «Estoy muy aburrido»); «Este individuo no es tonto» (por «Este individuo es inteligente»).

4. Extenuación

La extenuación es la inversa de la hipérbole. Reemplaza la idea a expresar por otra de menor importancia.

Ejemplo: «No tiene demasiado interés»; «no me mata».

5. Contralítote

La contralítote es una falsa hipérbole o, si se prefiere, una figura de amplificación aparente que apunta en realidad a la atenuación de una idea.

Ejemplo: «Se suele pensar que todas las personas que viven en Cerro Norte son delincuentes, malvivientes, agresivos y sucios».

6. Eufemismo

El eufemismo, gran figura de atenuación, se distingue de la extenuación por su aplicación, esencialmente, a los elementos chocantes, groseros o penosos de una idea. Es una manera de «decir bien» las cosas, respetando el decoro y la sensibilidad del auditorio. El eufemismo puede ser dado a través de diversos procedimientos.

i) Por extenuación: Ejemplo: «Hace lo que puede» (por «es tonto», o «torpe», etc.).

ii) Por metaplasma: Es decir, a través de una deformación morfológica. Ejemplo: «Me importa un caramelo».

iii) Por perífrasis o pronomiación: Ejemplo: «Donde la espalda cambia de nombre».

7. Compensación

Próxima al eufemismo, la compensación permite atenuar el sentido de una expresión por medio de la adjunción de una expresión de valor contrario.

Ejemplo: «Este artista ha producido, con generosidad y abnegación, una obra mediocre».

IV. Figuras de enunciación y de dialéctica

Este conjunto de figuras se refiere al locutor o al alocutor (destinatario del mensaje). Cuando el locutor efectúa un trabajo sobre el modo de presentarse a sí mismo en su discurso, puede hablarse de figuras de enunciación; cuando implica al destinatario o al auditorio, se trata de figuras de dialéctica.

1. Apóstrofe

El apóstrofe consiste en dirigirse, en un discurso o en un relato, a todo tipo de interlocutores. Interviene generalmente en una interrupción o, en todo caso, dentro de un desarrollo. En un discurso político o judicial, la implicación del auditorio, de una parte del auditorio o incluso de un individuo, puede ser un medio de elogiarlos, de criticarlos o de culparlos en público.

Ejemplo: «¿Hasta cuándo, Catilina, abusarás de nuestra paciencia?» (Cicerón); «Ya ven ustedes, uruguayos, cómo el gobierno dilapida los dineros del contribuyente».

Cuando el apóstrofe está destinado a un tercero ausente (personalidad, personaje histórico, héroe, divinidad, etc.), ello puede ser el medio para elogiarlo, criticarlo o culparlo como representante simbólico de una virtud o de un vicio, en el género epidíctico. Otro recurso de la argumentación, propia del diálogo, consiste en dirigirse a un interlocutor real o imaginario apuntando en realidad a otro.

2. Prosopopeya

La prosopopeya es el procedimiento general que vuelve presentes a los ausentes, a los muertos, a los dioses, a los seres sobrenaturales o a las entidades abstractas (en este último caso, se habla de personificación). Esas evocaciones conducen muy a menudo a darles la palabra: se habla entonces de sermocinación.

Ejemplo: «Si Marx estuviera aquí, diría...»; «Nuestros ancestros nos guían en esta tarea».

3. Hipotiposis

La hipotiposis agrupa el conjunto de procedimientos que dan vida y realismo a una narración o a una descripción. Algunos de esos procedimientos pueden ser: el presente «de narración», la brevedad de las frases, interrupciones con una reactualización pronominal eventual (paso de la tercera a la primera persona), repeticiones, etc. Cuando esta figura asume la forma de una descripción moral o psicológica de un personaje, se habla de etopeya, y cuando se describe el aspecto físico, de prosopografía. En ambos casos, puede ser un componente de un retrato.

4. Premunición

La premunición o precaución oratoria es una figura que implica al locutor y consiste en una advertencia dirigida al auditorio con el propósito de prepararlos para escuchar enunciados chocantes o sorprendentes.

Ejemplo: «Mi deber me obliga a comunicarles una triste noticia...»

5. Prolepsis argumentativa

La prolepsis consiste en la anticipación de un hecho en un discurso, y sirve también de prólogo a un conjunto argumentativo. El locutor comienza por citar una objeción que podría serle dirigida -o que ya le ha sido dirigida en otras ocasiones- para refutarla a continuación. La eficacia argumentativa de la prolepsis se debe a la presencia de argumentos adversos en boca del propio locutor, quien se adelanta a prevenir eventuales intervenciones desfavorables. Una maniobra semejante tiende a probar el carácter irrefutable de la argumentación, ya que conduce al auditorio a pensar que el orador ha sopesado las objeciones más importantes. Las prolepsis están construidas casi siempre en forma de concesión, como en los ejemplos siguientes.

Ejemplo: «ciertamente... pero...», o «ustedes me dirán que... pero la respuesta a eso es...»

6. Cesión

La cesión es una forma de concesión luego de la cual, a diferencia de la prolepsis, el locutor no establece ninguna refutación. Se trata, de alguna manera, de una autodepreciación simple y modesta que no atribuye al orador otro mérito que el de la honestidad. Este tipo de figura se encuentra a veces en los exordios, en especial en la *captatio benevolentiae*.

Ejemplo: «No soy un especialista en esta materia».

7. Sincoreisis

La sincoreisis es, frente a un adversario, una concesión aparente que precede a una contradicción o a una trampa. La ficción policial (y quizá a veces la realidad) rebosa de interrogatorios donde se emplea esta figura.

Ejemplo: «Supongamos que usted no estuvo acá la noche del asesinato, que su coartada se verifica y que usted nunca oyó hablar de la víctima. Pero ¿cómo puede explicar que se haya encontrado en el lugar del crimen esta arma con sus huellas digitales?»

8. Excusa

Con la excusa, el locutor busca también la adhesión del auditorio, no ya en el terreno del razonamiento, sino en el de la moral. Deja constancia de una falta que ha cometido -o que dice haber cometido- para justificarse a continuación. Este procedimiento puede tener como finalidad alegar un interés moral superior.

Ejemplo: «Al publicar esta información, violé mi código de deontología (secreto confesional, profesional, judicial, etc.) pero el asunto era demasiado grave para que el público lo ignorara».

Otra finalidad de esta figura es la recriminación. En este caso, la excusa no supone ningún arrepentimiento del locutor respecto de sus dichos o de sus actos, sino por el contrario un medio para expresar una recriminación.

Ejemplo: «Lo lamento mucho, pero sus calificaciones son muy insuficientes»; «Lo siento, será para otra vez».

9. Preterición

La preterición consiste en callar en apariencia un tema, a menudo para abordarlo con más fuerza. En este sentido, puede ser un medio eficaz de insistencia.

Ejemplo: «Más vale no hablar de estos asuntos...»; «prefiero no abundar en detalles...»

10. Retroacción y autocorrección

Se habla de retroacción o epanortosis cuando el locutor vuelve sobre sus palabras para moderarlas, introducir un matiz o incluso retractarse.

Ejemplo: «Usted es un individuo deshonesto, o por lo menos incompetente».

A diferencia de la retroacción, que apunta a contradecir lo dicho, la autocorrección modifica lo que acaba de decirse, para sustituirlo por una expresión más fuerte o más apropiada. La corrección, a su vez, cumple una función análoga a la de la autocorrección, pero en relación con los dichos del interlocutor.

Ejemplo: «Esto es un tugurio, mejor dicho: es una pocilga»; «¿Un intelectual? Querrás decir un payador».

11. Paréntesis

El paréntesis es un enunciado que en un mismo discurso interrumpe otro, del cual es sintácticamente independiente. Cuando el paréntesis es breve y no interrumpe el hilo del discurso, se llama parémbola o inciso, esto es, una proposición ligada sintácticamente al tema principal. Se trata de

digresiones cuando, a la inversa, los paréntesis son excesivamente largos y constituyen desarrollos o relatos en sí mismos.

12. Epifonema

La epifonema es una exclamación sentenciosa bajo la forma de un paréntesis que se ubica a menudo al final de un desarrollo.

Ejemplo: «En esta casa nadie me presta atención. La verdad es que no sé para qué hablo».

13. Sujeción

La sujeción es la presentación de una idea bajo la forma pregunta-respuesta. Esta fórmula subraya una idea presentándola como la respuesta a una pregunta, procedimiento que con frecuencia resulta más eficaz que una simple afirmación, ya que transforma falsamente el monólogo en diálogo. Es una figura muy conocida en el discurso político, que finge asociar al público a la producción de las ideas a través de una pseudo connivencia.

Ejemplo: « ¿Cómo resolver la contradicción entre Estado y mercado? Personalmente, creo que...».

14. Pregunta retórica

La pregunta retórica o pregunta de estilo es una pregunta que supone una respuesta unánime y no expresada del auditorio. Es una manera hábil de ganar la adhesión del público sobre cosas evidentes. Para reunir las opiniones favorables o desfavorables a una idea, el orador emplea un vocabulario con connotaciones positivas o negativas a fin de orientar los juicios en el sentido deseado.

Ejemplo: « ¿Se puede seguir de brazos cruzados mientras las mafias operan impunemente y casi a la luz del día? ¡Por supuesto que no!»

15. Circunloquio

El circunloquio es una manera complicada de expresarse, que se explica con frecuencia por una timidez o una incomodidad que no se quiere dejar traslucir.

Ejemplo: «Tengo el pesar de informarle que su candidatura, aún cuando cumple muchos de los requisitos exigidos, no se ajusta totalmente al perfil que creemos más adecuado para nuestra empresa en el momento actual».

Figuras de construcción

Las figuras de construcción están basadas en construcciones sintácticas. Pueden ser agrupadas, a grandes rasgos, en dos categorías: por un lado, aquellas que juegan sobre las simetrías o, a la inversa, sobre las construcciones osadas, y aquellas que se fundan sobre la repetición y la acumulación.

I. Simetrías

1. Quiasmo

La figura de simetría más conocida es el quiasmo, que consiste en ubicar consecutivamente y en orden inverso dos sintagmas contruidos de manera idéntica. El quiasmo facilita la expresión de los paralelismos, de las comparaciones y de las antítesis.

Ejemplo: «Discuto con los demócratas; con los extremistas no hablo».

2. Epanadiplosis

La epanadiplosis, figura próxima del quiasmo, une dos proposiciones, la primera de las cuales comienza por una palabra que se encuentra al final de la segunda. El efecto buscado es también en este caso la simetría, con el agregado de la identidad de las palabras que fundan esa simetría.

Ejemplo: «Nada hemos negociado y no estamos dispuestos a negociar nada».

3. Antimetábola o reversión

La antimetábola permite, permutando dos palabras de un enunciado, constituir otro de sentido inverso.

Ejemplo: «Hay que comer para vivir y no vivir para comer».

4. Antítesis

Con la antítesis, el efecto de simetría se basa en el enunciado de proposiciones contrarias, una de las cuales tiene la función de dar relieve a la otra.

Ejemplo: «No es un alfeñique, sino un atleta consumado» ; «hoy lloramos a quien tanto nos hizo reír».

Se habla de enantiosis cuando la antítesis opone dos términos o dos conceptos fundamentalmente contradictorios, en una oposición maniquea: bien/mal, único/múltiple, humano/divino, material/espiritual, demócrata/totalitario, etc.

Ejemplo: «No se trata de evitar el mal, es preciso hacer el bien»; «No les estoy pidiendo un trabajo sencillo, la tarea es ardua».

II. Desarticulaciones

1. Asíndeton o disyunción

La figura más simple dentro de las desarticulaciones es el asíndeton, la ausencia de vínculo entre dos proposiciones. Su efecto es, paradójicamente, hacer descubrir con mayor fuerza el lazo lógico no expresado. Como en la lítote, la economía de medios sirve aquí para reforzar la expresión.

Ejemplo: «No participaste en la decisión; no tendrás derecho a quejarte»; «Llegué cansado, destruido»; «La selección uruguaya perdió un partido; habrá revancha».

2. Elipsis

La elipsis es la supresión de palabras que, en principio, la sintaxis o incluso la lógica ordinaria de la frase exigen. También en este caso la economía se pone al servicio de la expresividad.

Ejemplo: «Lo estimaba siendo enemigo; como aliado mucho más».

En este ejemplo, el enunciado completo (menos logrado) debería ser: «Lo estimaba aún cuando era mi enemigo; siendo mi aliado, lo estimo mucho más». Llevado al extremo, el efecto de extrema concisión de la elipsis desemboca un estilo telegráfico y posee a veces un gran vigor.

Ejemplo: «¡Pero! ¿Usted por acá? ¿Ya de vuelta? ¿Cómo va? ¿En forma?».

3. Parataxis

Se llama parataxis al procedimiento sintáctico que suprime los lazos de coordinación, de subordinación y en general todo aquello que establece

un vínculo entre los sintagmas y entre las proposiciones. Se habla de hiperparataxis (o dislocación) cuando el procedimiento es llevado al extremo, por la utilización abundante del asíndeton. Esta sintaxis primitiva, casi infantil, puede traducir la sorpresa o la cólera.

Ejemplo: « ¡Usted, hablarme en ese tono! ¡Es inaudito! ¡Yo que pensaba Que era educado! Pero ¿quién se cree?»

4. Anacoluto

El anacoluto, otra forma de desarticulación, es una ruptura inesperada en una construcción sintáctica. Cuando es voluntaria puede tener, por ejemplo, el efecto de un título. Carencia de una secuencia gramatical; un cambio en la construcción gramatical dentro de la misma frase.

Ejemplo: «Cuanto más lo examino y más lo estudio, es más absurdo»; «Los americanos, si no hubieran intervenido en la Segunda guerra mundial, todo el curso de los acontecimientos hubiera sido distinto».

Estas licencias sintácticas provocan un efecto de realidad que puede ser eficaz por su proximidad con el estilo elíptico y paratáxico del habla corriente.

III. Construcciones atípicas

1. Zeugma

La zeugma es la asociación de varios miembros de frase que comportan un elemento en común pero que no es repetido.

Ejemplo: «La honestidad no es un mérito, ni la transparencia una virtud».

En este ejemplo, se evita una repetición por medio de la elipsis del verbo «ser» conjugado a la tercera persona.

2. Hendiadis

Esta figura consiste en enunciar una idea bajo la forma de dos elementos coordinados por «y» (o un conector equivalente), cuando en realidad un único sintagma bastaría.

Ejemplo: «La burocracia y su hora del té se han transformado en el chivo expiatorio de todos los males del Estado».

A través de esta forma se pone en paralelo un objeto y una propiedad característica de ese objeto, enunciada bajo la forma de una imagen o de una cualidad abstracta (en el primer ejemplo se podría haber dicho «la burocracia y la holgazanería que fomenta»). La intención es insistir sobre la caracterización del objeto, a menudo para hacer de la misma un argumento causal que el conector conjuntivo «y» disimula hábilmente.

3. Hipérbaton

El hipérbaton agrega un elemento a una frase que parece terminada y que normalmente debería insertarse dentro de la misma.

Ejemplo: «No conozco nada más aburrido que la programación de Canal 5, ni más pobre»; «Vive en una estupenda casa, y bien ubicada».

Cuando el hipérbaton es intencional, traduce generalmente la voluntad de dar relieve al elemento añadido, pero puede ser involuntaria en un discurso improvisado. En ese caso, no puede hablarse de figura en sentido estricto, pero ese agregado tardío puede revelar un argumento espontáneo, una asociación de ideas. [La anástrofe es una forma de hipérbaton].

4. Tmesis

La tmesis disocia palabras que la sintaxis normalmente encadena. La intención de dar relieve es del mismo tipo que en el hipérbaton, pero el procedimiento es el de un intercalamiento.

Ejemplo: «Cualquiera, grande o pequeña, sea la recompensa de tanto esfuerzo, habrá valido la pena».

5. Inversión

La inversión modifica el orden sintáctico de la frase ordinaria para subrayar una idea contenida en la misma.

Ejemplo: «De un cáncer murió».

El enunciado del ejemplo es más elocuente que «murió de un cáncer», si lo que se quiere es poner el acento en la naturaleza de la enfermedad. Se habla de anástrofe cuando este procedimiento de permutación, que en la inversión involucra al tema y al predicado, se limita a dos términos de un mismo sintagma.

Ejemplo: «Sin malicia ninguna».

6. Anfibología

La anfibología designa en principio todas las ambigüedades de sentido en un enunciado. A veces el origen de esa ambigüedad es relativo al léxico (doble sentido de una palabra, por ejemplo) pero numerosos malentendidos provienen de la sintaxis. Es un procedimiento empleado con frecuencia como recurso cómico.

Ejemplo: «Le ofrecí un pollo a mi vecina que ya unté con manteca».

IV. Repeticiones

1. Anadiplosis

La anadiplosis consiste en retomar un término con el que termina una frase al comienzo de la frase siguiente. Es un procedimiento de vínculo enfático.

Ejemplo: «Decidió atravesar el desierto. El desierto es un lugar peligroso».

2. Anáfora

La anáfora es la repetición de una palabra o de una fórmula al comienzo de varias frases.

Ejemplo: «Los arquitectos son los responsables de la planificación del entorno físico; los arquitectos son los responsables del espacio en el que vivimos y trabajamos; los arquitectos deben rendir cuentas por los errores que cometen, que afectan nuestra vida cotidiana y nuestra ciudad».

Cuando el mismo procedimiento se aplica al final de las frases, se habla de epífora, que en prosa puede servir para una forma de insistencia agresiva. La asociación de la anáfora y de la epífora constituye la símploque.

Ejemplo: « ¿Qué quiere esta señora? ¿No está conforme, esta señora? « ¡Es la culminación de un largo trabajo de este grupo de deportistas! ¡Es la culminación victoriosa que recompensa el sacrificio de este grupo de deportistas!»

3. Epanalepsis

La epanalepsis es la repetición expresiva, a menudo incluso exclamativa, de una palabra o de un miembro de frase. Esa repetición enfática refuerza a veces la impresión de sinceridad.

Ejemplo: « ¡En esto me comprometo ante ustedes! ¡Me comprometo ante ustedes!»

4. Epánodo

El epánodo consiste en retomar ciertas palabras de una frase para explicarla una a una.

Ejemplo: «Su política comercial es anacrónica e irreal. Anacrónica, porque la competencia ya la abandonó desde hace más de diez años; irreal, porque no tiene en cuenta la enorme inversión publicitaria que hay que hacer».

V. Acumulaciones

1. Polisíndeton

El polisíndeton, contrariamente al asíndeton, es la repetición enfática de una conjunción.

Ejemplo: «Está equivocado, y persiste en su error, y se va a dar contra la pared».

2. Metábola

La metábola es una acumulación de expresiones sinónimas destinada a enunciar una idea de manera diferente, eventualmente con más fuerza y con la intención de precisar el pensamiento.

Ejemplo: «Acabo de perder un buen negocio, un negocio excelente, que salvaba definitivamente a mi empresa».

3. Conglobación

Esta figura consiste en acumular en un aparente desorden las componentes de una situación cuya unidad se comprende.

Ejemplo: «El riesgo es una dictadura, el amordazamiento de la prensa, el terrorismo, la miseria...»

4. Redundancia

La redundancia es la fórmula general que consiste en expresar dos o más veces una misma información en un mensaje. Lógicamente, debería ser inútil, pero debe tenerse en cuenta la atención más o menos grande del auditorio. Una figura de redundancia por excelencia es el pleonismo, la repetición lógicamente inútil de una idea en una misma frase o en una misma proposición. Se trata de un elemento superfluo en la expresión de una simple fórmula.

Ejemplo: «Agregar una palabra más»; «prever con anticipación», etc.

5. Gradación

La gradación, procedimiento de amplificación, es la presentación de una serie de ideas en progresión ascendente o descendente. El interés es provocar en el auditorio sentimientos cada vez más fuertes, suscitar su entusiasmo o, en el caso inverso, su indignación.

Ejemplo: «Esto es una estafa, una burla a la inteligencia de la gente, un atropello, un atentado a los derechos de los ciudadanos».

Cuando el apogeo de la progresión (acmé) crea un efecto de sorpresa por la desproporción entre el remate y lo que precede, se llama decepción.

Cuando una gradación ascendente termina con uno o varios elementos inesperados, se habla de gradación rota.

Ejemplo: «Era honesto, generoso, inteligente, de una cortesía sin par, insulso, chato».

En un sentido similar, pueden también concebirse gradaciones semánticas paradójicas.

Ejemplo: «Es peor que un crimen, es un error».

2.2.2 José Pelaez, en: *Didáctica de la Literatura Comparada: Las figuras retóricas en la literatura y en otras semióticas*, hace una clasificación de las figuras retóricas.

1. Introducción

Dentro del campo de la teoría literaria nos encontramos con las llamadas figuras retóricas, elemento imprescindible a la hora de abordar cualquier comentario de texto que quiera centrarse en lo estrictamente literario. Una forma de abordar este problema es utilizar la literatura comparada, esto es, buscar en la pintura, la música, el cine o la publicidad, referentes de los mismos recursos estilísticos que ayuden a comprender mejor y a asimilar toda una serie de conceptos, muchas de las veces un tanto oscuros para un alumno cuya lengua materna no es el español. Junto a este objetivo principal aparecen otros derivados de la misma metodología comparatística que estamos utilizando, como es el de establecer la interrelación de las artes. Relacionar el arte literario meramente verbal con otras áreas de conocimiento y otros textos artísticos con los que se considere, salvando las

distancias en cuanto al medio, teniendo en cuenta que se utilizan los mismos procedimientos retóricos. No tanto para atender al intertexto del emisor, como a la competencia intertextual del receptor, criterio fundamental para asumir tanto la ontologización de la literatura como la selección textual en el aula de E/LE. La metodología de este taller será, por un lado, teórica, por cuanto se necesitan unas bases puestas por el profesor, pero también tiene una importante dimensión práctica, puesto que el alumno deberá buscar estas mismas figuras literarias en pinturas, canciones o anuncios publicitarios de su propio mundo, demostrando así que ha sido capaz de asimilar los conceptos y que puede manejarse con ellos. La evaluación, por tanto, consistirá no sólo en pruebas teóricas, sino en la valoración de los ejercicios prácticos que se podrán desarrollar tanto de manera individual como formando parte de un grupo reducido. Finalmente cabe recordar que el presente artículo fue fruto de una comunicación en un congreso, razón por la cual el material didáctico utilizado (fragmentos cinematográficos, fotografías de publicidad, pinturas o canciones), centro de interés principal, no pueden ser reproducidos en el presente texto.

2. Las principales figuras retóricas

2.1. Figuras de adjunción (por añadidura de algún elemento)

2.1.1. Repetición

2.1.1.1. Aliteración: Repetición del mismo sonido/imagen/ritmo, lo cual dota al texto de cierta armonía en la redundancia a la vez que fija el interés en un determinado objeto.

a. Literatura: “La libélula vaga de la vaga ilusión”, de Rubén Darío.

b. Pintura: Un ejemplo sería Ritmo sin fin (1923), de Sonia Delaunay. Perteneciente al estilo orfista, se crea la figura mediante la deconstrucción de la realidad contemplada y posterior construcción basándose en postulados fovistas, es decir, en la búsqueda de un ritmo que dote a la obra de una armonía estética, no dudando para ello en cambiar la forma o el color de los elementos utilizados.

c. Cine: En cine Einsestein empieza a ver en el montaje el verdadero lenguaje de este nuevo arte. No duda, en consonancia con la escuela formalista rusa, en utilizar la cinematograficidad (el aspecto formal del cine) para crear arte. En Octubre (1928) podemos ver varias escenas como la caída de la estatura de Alejandro III, que se repiten una y otra vez para captar nuestra atención.

d. Música: Existe un amplísimo repertorio, desde ejemplos de madrigales renacentistas hasta melodías actuales.

e. Publicidad: Eslóganes como “Ford Fiesta fuerte, felices fiestas, Ford Fiesta”, de la misma manera en este campo también podemos encontrar ejemplos visuales.

2.1.1.2. Anáfora: Repetición intermitente de una idea, de unas palabras, de un elemento sonoro o visual.

a. Literatura: Repetición en el principio de un verso: “Temprano levantó la muerte el vuelo, / temprano madrugó la madrugada, / temprano estás rodando por el suelo” (Miguel Hernández).

b. Pintura: Podemos encontrar este recurso retórico en el arte óptico (Vasarely), arte cinético (Alfaro) o abstracción lírica (Kandinsky). Visualmente, la diferencia con la figura anterior estribaría en que lo que se repite es el mismo elemento.

c. Cine: El film *Atrapado en el tiempo*, de Harold Ramis (1993), sería un claro referente por la constante repetición de las escenas.

d. Música: Como en el caso anterior, habría muchos referentes a lo largo de la música, baste citar una partitura de Monteverdi.

e. Publicidad: Se pueden citar varios casos, como el que proponemos en la conferencia sobre unas aerolíneas en donde un mismo piloto es representado varias veces en diferentes posiciones.

2.1.1.3. Anadiplosis:

a. Literatura: Repetición de la misma palabra o grupo de palabras al final de un verso y al comienzo del siguiente.

b. Pintura: En pintura se centra en las repeticiones de una calle a otra dentro del programa iconográfico de algunos retablos góticos.

c. Cine: Un recurso bastante extendido sería cuando una escena se termina con una puerta cerrándose y la siguiente comienza con una puerta abriéndose.

d. Música: Una constante en el ritmo consiste en repetición de voces, como la fuga imaginaria de la música barroca.

e. Publicidad: Anuncios de televisión usando los mismos recursos que el cine, anteriormente expuestos.

2.1.1.4. Epanadiplosis

a. Literatura: Consiste en repetir, al principio y final de una cláusula, (una o varias oraciones) las mismas palabras. “Verde que te quiero verde”, de Lorca.

b. Arte: Montajes de Marie Jo Lafontaine en donde se establece una relación de continuidad entre el objeto representado y su entorno.

c. Cine: El gran salto (1994) de Joel Coen, con la imagen del reloj.

d. Música: Repetición de acordes en determinadas composiciones.

e. Publicidad: Sigue la misma dinámica que en el arte si son fijos, y del cine, si son televisivos.

2.1.1.5. Reduplicación

a. Literatura: Repetición de una expresión o elemento. “No, mi corazón no duerme. / Está despierto, despierto” de Antonio Machado.

b. Arte: Composiciones de Rosemary Trokel, arte moderno minimalista, de los años sesenta.

c. Publicidad: Anuncio de Kas, tanto la imagen como el texto se reduplican.

2.1.1.6. Paralelismo: Consiste en una semejanza formal en la estructura.

a. Literatura: Relacionada directamente con la sintaxis. “Tú me destierras por uno; / yo me destierro por cuatro” (romance).

b. Arte: Joseph Beuys y cualquier tipo de arquitectura, por cuanto esta busca siempre la simetría en las fachadas.

c. Cine: Einsestein, repitiendo la caída de los símbolos zaristas varias veces en la obra anteriormente aludida.

d. Música: Estribillos de cualquier canción. e. Publicidad: “Coche, el que todos queremos tener”, donde aparecen varios personajes distintos conduciendo el mismo vehículo.

2.1.1.7. Paréntesis

a. Literatura: Una palabra, una cláusula, o una oración explicativa o calificativa. “Pedro, que no Juan, fue el delegado de curso”.

b. Pintura: Cubismo sintético, introduciendo periódicos o frases hechas. El collage en general.

c. Cine: Cambios de secuencias o retrospectivas intercaladas en determinados momentos.

- d. Música: Silencios introducidos por Alban Berg en sus composiciones. Música dodecafónica en general. Música romántica que intercala elementos folklóricos en sus obras.
- e. Publicidad: Varios ejemplos de inserción, por ejemplo, aquellos que en una obra de arte conocida introducen la propaganda en cuestión.

2.2. Similitud

2.2.1. Paronomasia: Modificación de una palabra repetida (juego de palabras) como el calambur.

- a. Literatura: Un hombre a hombros del miedo, de Blas de Otero.
- b. Pintura: Trampantojo, donde podemos ver, desde grafitis actuales, hasta los grandes rompimientos del Barroco europeo.
- c. Cine: Los efectos especiales, en general todo los montajes de decorados que hacían creer la existencia de una realidad.
- d. Música: Efectos sonoros (nacidos de los ruidos de la propia naturaleza) introducidos en las composiciones musicales, sobre todo las músicas de principios del siglo XX.
- e. Publicidad: “TM, espejo de los madrileños”, frase publicitaria que muy pronto se transformó en: “Espe (en alusión a la presidenta de la Comunidad de Madrid) jode los madrileños”.

2.2.3. Gradación: Colocación de distintos elementos cuya intensidad va aumentando o disminuyendo según sea el caso.

- a. Literatura: “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”, de Quevedo.
- b. Pintura: Alberto Durero, Las tres edades (representado la juventud, la vejez y la muerte).
- c. Cine: El propio desarrollo de la narración hasta un determinado clímax.
- d. Música: in crescendo, figura retórica musical usada desde las composiciones barrocas hasta la actualidad.

2.3. Oposición: La antítesis en sus diferentes formas.

- a. Literatura: “Ayer naciste, y morirás mañana”, de Góngora.
- b. Pintura: Böcklin, Autorretrato y muerte (1871); Münch, Albañil y mecánico (1808). Las diferencias están claras en los temas representados.
- c. Cine: Contraposición de personajes, estereotipos, secuencias... (varios ejemplos).
- d. Música: Debussy junta músicas folklóricas con modernas en algunas de sus composiciones.
- e. Publicidad: Para anunciar aparatos de gimnasia, servirse de gente gorda y esbelta. Aunque los más espectaculares son sin duda los anuncios de Toscani para la marca de ropa Benetton, que en su momento escandalizaron por sus enérgicos contrastes como se puede ver en las imágenes.

2.4. Doble sentido y paradoja: Es una figura de pensamiento en donde se alterna la lógica al presentar dos conceptos aparentemente irreconciliables.

- a. Literatura: “Vivo sin vivir en mí, / y tan alta vida espero, / que muero porque no muero”, de Santa Teresa de Jesús.

- b. Pintura: Magritte y sus cuadros surrealistas, en donde nos presenta realidades totalmente irreconciliables, como pueden ser pintar en un mismo momento un día y una noche.
- c. Cine: Temas de ciencia-ficción que juegan con paradojas temporales; montajes aparentemente imposibles; contrastes en ambientes psicológicos claramente antitéticos.
- d. Música: Paradojas de la tonalidad musical, por ejemplo, voces que parecen más altas que los instrumentos que las acompañan.
- e. Publicidad: Diversos anuncios en donde el doble sentido, la mayoría de las veces de índole sexual, juegan como reclamo frente a un posible cliente.

2.5 Figuras de supresión

- 2.5.1. Elipsis: Es la supresión de algún término de la oración, la imagen, o el sonido dentro de una determinada secuencia.
 - a. Literatura: “Félix cantaba una canción romántica y sus amigos, unos boleros” (cantaban).
 - b. Pintura: Picasso (cuadros sin terminar), Antonio López (espejos en donde no se refleja el individuo que está frente a él).
 - c. Cine: 2001 Una Odisea del espacio, Pulp Ficción. Saltos en el montaje que dejan partes que se han de construir enteramente por la imaginación del espectador.
 - d. Música: Silencios introducidos en las composiciones.

e. Publicidad: Imágenes no representadas directamente, pero sugeridas a través de la representación de sus consecuencias.

2.5.2. Zeugma: Consiste en manifestar una sola vez y dejar sobreentendidas las demás, una expresión, una imagen o un elemento determinado.

a. Literatura: “La vi marchar, pero no (la vi) volver”, de Alonso Carrión.

b. Pintura: Representación de antigüedades que, dado el gusto estético por la ruina, se reproducen aparentemente sin restaurar. Censura genitales en las pinturas medievales y renacentistas.

c. Cine: Las consecuencias de una guerra sin presentarla, por ejemplo.

d. Música: Artes escénicas y teatrales

e. Publicidad: Imágenes no representadas pero sugeridas a través de la representación de sus consecuencias.

2.6 Figuras de sustitución

2.6.1. Sinécdoque: Representar la parte por el todo.

a. Literatura: “Quedó sola con cuatro bocas que alimentar”.

b. Pintura: Pop Art (mujeres representadas por sus labios o tetas).

c. Publicidad: Varios anuncios en el mismo sentido que la pintura.

2.6.2. Hipérbole: Consiste en una exageración de los términos del enunciado. a. Literatura: “Érase un hombre a una nariz pegado”, de Quevedo.

b. Pintura: Oldenburg (neoconceptualismo), que con sus objetos cotidianos de forma descomensurada se sitúan como estatuas en parques y jardines.

c. Cine: Las grandes producciones americanas.

d. Música: Romanticismo de la ópera de Wagner, que llega a utilizar tal tipo de instrumentalización que se necesita de unas voces especiales (tenores o sopranos wagnerianas) para hacer frente a tal recurso.

e. Publicidad: Varios, sobre todo los del SIDA, que de forma visual quieren impactar en esta realidad.

2.6.3. Metonimia: Recurso por el cual se designa a una cosa llamándola por otra, cuya relación en principio es semántica.

a. Literatura: Fundamentalmente la relación es semántica. “Cuando las estrellas clavan rejonas al agua gris”, de García Lorca.

b. Pintura: Cuadro de las lanzas, Las Hilanderas (en cuanto al nombre, puesto que coloquialmente se les llama por otro nombre); El sueño del caballero, de Pereda, por ser representado mediante objetos que lo identifican. Simbologías medievales: águila, la vista; ciervo, el oído; perro, el olfato; la araña, el tacto. El más importante es Silla, de Van Gogh.

c. Cine: Una buena película es aquella que alcanza una eficaz articulación metonímica, en otras palabras, aquella cuyas imágenes relanzan el deseo del espectador más allá de lo que muestran.

d. Música: Música programática.

e. Publicidad: Anuncios.

2.6.4. Metáfora: Cambio de un elemento por otro donde no hay proximidad real (metonimia), sino analógica.

a. Literatura: “Sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve”, de García Lorca.

b. Pintura: Picasso, Familia de saltimbanquis, época rosa (1905).

c. Cine: El llamado género metafórico previo a la transición que trataba de eludir la censura por este procedimiento: Ana y los lobos (1972), La prima Angélica (1973), Cría cuervos (1974) o Elisa, vida mía (1976).

d. Música: Más por las letras (cantautores hispanoamericanos en tiempos de las dictaduras). e. Publicidad: De muy distintos tipos y tal vez la más abundante.

2.6.5. Alegoría: Metáfora continuada.

a. Literatura: Autos sacramentales de Calderón.

b. Pintura: Guernica de Picasso, muchos ejemplos de Velázquez (Fragua de Vulcano), Broncino (Venus y Cupido).

c. Cine: Producciones de Walt Disney.

d. Música: Conmemorativa, religiosa (Bach).

2.6.6. Personificación o prosopopeya a. Literatura: Fábulas de Esopo. b. Pintura: Goya y sus grabados, caricaturas.

c. Cine: Walt Disney

2.7 Figuras de intercambio

2.7.1. Inversión

a. Literatura: En cuanto a temas, inversión en papeles representados.

b. Pintura: Desnudo masculino (1975). Posmoderno, neoexpresionista.

c. Cine: Películas de enredo, cambios en los personajes (uno por otro).

d. Música: Es la acción de modificar un intervalo ya construido. Se realiza dejando una nota constante o tenida y subiendo o bajando una octava la otra nota.

e. Publicidad: Anuncios donde se cambia (por inversión de los elementos que intervienen) el tamaño real de los objetos.

2.7.2. Anacoluto: Cambio repentino e imposible.

a. Literatura: Cambio repentino en la construcción de una frase: “Llegué por Príncipe Pío, me voy por Príncipe Pío. Llegué solo, me voy solo. Llegué sin dinero, me voy sin dinero.”, de Martín Santos.

b. Pintura: Se trataría de la imagen imposible fuera del lienzo, un ejemplo bastante representativo es la pintura de Magritte, tanto por el cambio repentino que se pinta, como por la imposibilidad de la imagen. El telescopio (1963).

c. Cine: Ejemplos como Ocho y medio de Fellini (1963).

d. Música: Música dodecafónica.

2.7.3. Préstamo: Figura retórica consistente en utilizar partes de un código ya conocido tanto por el emisor como por el receptor en otro diferente.

a. Literatura: Los ejemplos más relevantes serían préstamos del latín.

b. Pintura: El Equipo Crónica se servirá constantemente de los préstamos de obras antiguas a las que se dota de una nueva significación. Un claro ejemplo es la composición Las Meninas o la salita (1970).

c. Cine: Ideas, escenas, montajes que han sido muy habitualmente citados en diferentes obras. Un ejemplo pueden ser determinadas imágenes icónicas de Hitchcock.

d. Música: Un claro ejemplo sería los pastiches de Haendel.

2.7.4. Hipérbaton: Figura que consiste en trastocar el orden sintáctico de una oración y por extensión el orden gramatical de un discurso.

a. Literatura: “Por mi mano plantado tengo un huerto”, de Fray Luís de León.

b. Pintura: En general, cualquier obra cubista que recoge la realidad, la deconstruye en cubos y la vuelve a plasmar cambiando el orden mimético. El poeta, de Picasso (1911).

c. Cine: Diversos ejemplos de hipérbaton aparecen en la producción cinematográfica ya que el recurso a los saltos en la narración suele ser más o menos común. Tal es el caso del flash-

back en películas como La conquista del honor, de Clint Eastwood (2006).

d. Música: Si bien la teoría musical ha reconocido hipérbatos desde las composiciones barrocas, tal vez sea en el siglo XX, con la música dodecafónica, donde se puedan encontrar los mejores ejemplos al respecto. Schönberg, Von Heute auf Morgen (1928).

2.2.3 Tomás Albadejo, en: *Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario*, expone aspectos de la retórica, vinculados a la cultura y a la comunicación.

1. Retórica, cultura y comunicación

La Retórica es parte de la cultura y no se concibe una reflexión sobre la cultura que no preste atención a la comunicación discursiva y a su estudio; pero, además, la cultura es necesaria para el funcionamiento y la eficacia de la comunicación humana, en la medida en que ésta es llevada a cabo por productores y por receptores, que han de estar unidos por un código comunicativo y han de ser conscientes del contexto y de la necesidad de la adecuación al mismo. Retórica y cultura están unidas y no puede entenderse una sin la otra. Paiedia de Werner Jaeger ofrece las claves de la significación cultural de la Retórica en la Grecia clásica, que estaba unida a la enseñanza y, por tanto, a la formación de los ciudadanos, como una auténtica cultura política (Jaeger, 1978: 830-856), de tal modo que la cultura globalmente considerada no podía concebirse sin la Retórica. La función de

la Retórica en la cultura romana es inseparable del programa que en su *Institutio oratoria* ofrece Quintiliano para la formación del orador, que en gran medida es un programa para la formación del ciudadano culto. Por tanto, la Retórica es clave en la cultura y en la enseñanza (Hernández Guerrero, García Tejera, 2004: 59-65). A su vez, la cultura tiene una función imprescindible en la Retórica, tanto en lo que se refiere a los contenidos del discurso como al carácter cultural de su construcción y, por tanto, a la consideración del propio discurso retórico como una construcción cultural, como también lo es la obra literaria o cualquier manifestación poética de la pintura, la escultura, la música, etc., según se ha explicado en la *Semiótica de la Cultura* (Lotman, Uspenskij, 1973; Lotman & Escuela de Tartu, 1979). Por la consideración de los discursos como construcciones culturales, la Retórica, atenta a la evolución de la comunicación, pero también a la conciencia sobre la comunicación y, por supuesto, sobre las construcciones que intervienen en ésta, ve potenciada su dimensión cultural, constituyéndose una Retórica cultural (Albaladejo, 2009a) dentro del amplio espacio de la Retórica. A ello se añade, siempre en el ámbito de la cultura, que los elementos culturales son imprescindibles no sólo para la realización de la comunicación, sino también para la eficacia de ésta, para los efectos y resultados perlocutivos en los receptores, para la consecución de persuasión y convicción en los oyentes, en los lectores, en los espectadores, a partir de su recepción de los discursos retóricos. En la medida en que se ocupa, pues, de construcciones culturales, de objetos culturales, la Retórica cultural aprovecha para el estudio de su comunicación el conjunto del

sistema retórico, sus componentes, sus categorías, y por medio de ellos conecta los discursos con la configuración cultural de la sociedad e intenta explicar su funcionamiento comunicativo en el sistema de la cultura. El lenguaje es un componente imprescindible para la comunicación entre los seres humanos y, por tanto, lo es para la comunicación retórica y también para la literatura, como formas de comunicación que se distinguen de la comunicación cotidiana precisamente por hacer del lenguaje no solamente un instrumento de comunicación, sino un objeto de atención y con frecuencia el centro de la comunicación misma, con el fin de utilizarlo con una elaboración artística que forma parte de las prácticas culturales. Y, del mismo modo que la Retórica ha tenido históricamente una estrecha relación con la Poética, la Retórica cultural puede, además de prestar atención al lenguaje retórico como construcción cultural a partir del lenguaje común, proyectarse sobre el lenguaje literario y ocuparse de las relaciones entre éste y el lenguaje retórico. Las intuiciones del ser humano respecto de su actividad comunicativa fueron el punto de partida de una reflexión sistemática sobre la misma, que abarca el propio lenguaje, sus potencialidades, sus posibilidades de influencia en los receptores, su funcionamiento en la sociedad, etc. Esta reflexión ha producido, a lo largo de la historia, sistematizaciones como la Retórica, la Poética, la Gramática y la Lingüística, las cuales se han incorporado a la cultura, desempeñando un papel central en ésta y siendo objeto de transmisión de unas generaciones a otras.

Existen varias definiciones de Retórica. Para Aristóteles, es «la facultad de considerar en cada caso lo que cabe para persuadir» (Aristóteles, 1971: 1355b25-26). Según Quintiliano, «Rhetorice ars est bene dicendi» (Quintiliano, 1970: 2. 17. 37). Para George A. Kennedy, la Retórica es «the art of persuasion by words or the art of civic discourse» (Kennedy, 1994: xi); el término griego 'rhetoriké' significa «the civic art of public speaking» en su uso en asambleas políticas, tribunales y otras situaciones comunicativas de carácter formal (Kennedy, 1994: 3). James J. Murphy ofrece una definición en oposición en la que se combinan el análisis y la proyección: «Rhetoric, the systematic analysis of human discourse for the purpose of adducing useful precepts for future discourse, is one of the oldest disciplines in the Western world» (Murphy, 1983: 3). Otra definición de Retórica puede ser la sistematización del sentido común relativo a la comunicación, especialmente aquella que tiene como finalidad influir en los receptores (Albaladejo, 2013). Tanto esta última definición como la de Murphy pueden ser puestas en relación con la intuición comunicativa. Por un lado, el sentido común hace que el ser humano que comunica lo haga intuitivamente, por ejemplo, cuidando de no aburrir a los receptores, preocupándose por tenerlos a todos en cuenta en su discurso, etc. En lo que se refiere a la definición de Murphy, puede entenderse que la Retórica hunde sus raíces en discursos ya pronunciados, respecto de los cuales explicita y sistematiza sus principios constructivos y comunicativos en un proceso de construcción de la disciplina retórica, siendo posible, no obstante, como el propio Murphy apunta, construir y pronunciar discursos retóricos sin contar con la sistematización

que la Retórica implica, es decir, basándose sobre todo en la intuición comunicativa.

Junto a discursos extensos, como el de Fénix en el canto IX de la *Ilíada*, es posible encontrar en ésta algún caso en el que el personaje orador pronuncia un discurso breve, como la arenga de Héctor en el canto IX:

Y Héctor a los troyanos a voz en grito así les arengó:

«¡Arrogantes troyanos y aliados que sois ilustres por lejanas tierras! sed varones, amigos, y tened bien presente en la memoria vuestro arrojado impetuoso, mientras yo ahora a Ilio me encamino y digo a los ancianos consejeros y a vuestras esposas que a los dioses sus súplicas dirijan y asimismo hecatombes les prometan.» (Homero, 2007: 274-275).

En los discursos contenidos en la *Ilíada* se da un uso artístico del lenguaje, no sólo porque estos discursos forman parte de una obra literaria, sino porque reproducen en ésta el arte de lenguaje de la comunicación retórica, en la que el instrumento que es el lenguaje es objeto de especial atención por quienes lo usan para construir y pronunciar sus discursos, y así lo refleja Homero cuando tiene que representar a personajes que actúan como oradores ya que pronuncian discursos con los que intentan influir en sus oyentes. La conciencia de la comunicación la irá modelando hasta dar lugar a la técnica retórica explícita, a la sistematización retórica.

Hay que tener en cuenta que la Retórica es para Kennedy «a specific cultural subset of a more general concept of the power of words and their potential to affect a situation in which they are used or received» (Kennedy, 1994: 3). El carácter cultural de la Retórica está claro para Kennedy dentro

del poder de la palabra. Este planteamiento de Kennedy está relacionado con su propuesta de una Retórica comparada: «Comparative Rhetoric is the cross-cultural study of rhetorical traditions as they exist o have existed in different societies around the world» (Kennedy, 1998: 1). Yuri Lotman se ocupa de «la organización retórica de la cultura» (Lotman, 1996: 131) y conecta la Retórica y la conciencia cultural: «Así pues, en la retórica (como, por otra parte, en la lógica) se refleja el principio universal tanto de la conciencia individual como de la colectiva (la cultura)» (Lotman, 1996: 131). La Retórica cultural como dimensión o especialización de la Retórica centra su atención en el carácter cultural de la Retórica y su papel en la cultura, junto a un interés por los elementos culturales que hay dentro de ésta, los cuales consolidan dicho carácter.

2. El arte de lenguaje y la modelización secundaria: lenguaje literario y lenguaje retórico como construcciones culturales

El uso del lenguaje ha hecho posible a lo largo de la historia una reflexión sobre este instrumento necesario para la comunicación entre los seres humanos. Esta reflexión ha permitido que éstos, como usuarios del lenguaje, como productores y como receptores de expresiones lingüísticas, se hayan dado cuenta de las amplias posibilidades que el lenguaje tiene para proyectarse como vía de una creatividad en la que el lenguaje natural llega a ser el material de un nuevo lenguaje, que es el lenguaje artístico. Frente al lenguaje natural, o incluso junto a él, como sistema de modelización primaria, es decir, como sistema que modeliza el mundo, que tiene como objeto el mundo, Lotman sitúa el lenguaje artístico como sistema de

modelización secundario, ya que tiene como objeto el lenguaje natural.

Caracteriza así los sistemas de modelización secundarios:

[...] los lenguajes secundarios de comunicación (sistemas de modelización secundaria), es decir, estructuras de comunicación que se superponen sobre el nivel lingüístico natural (mito, religión). El arte es un sistema de modelización secundario. No se debe entender «secundario con respecto a la lengua» únicamente, sino «que se sirve de la lengua natural como material». [...] Puesto que la conciencia del hombre es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios. (Lotman, 1988: 20).

El lenguaje literario se construye sobre el lenguaje natural, sobre las lenguas naturales, extrae de ellas determinados rasgos que incorpora a su sistema artístico, lo cual hace de él un sistema de modelización secundario. Para su configuración e incluso para su propia existencia, el lenguaje literario necesita del lenguaje no literario, en la medida en que se construye artísticamente sobre éste. Por su interés para la conexión de lenguaje literario y lenguaje retórico, reproduzco este conocido pasaje de *Estructura del texto artístico*, en el que Lotman se ocupa de la superposición del lenguaje literario sobre el no literario:

La literatura se expresa en un lenguaje especial, el cual se superpone sobre la lengua natural como un sistema secundario. Por eso la definen como un sistema modelizador secundario. [...]. Decir que la literatura posee su lenguaje, lenguaje que no coincide con la lengua natural, sino que se superpone a ésta, significa decir que la literatura posee un sistema propio, inherente a ella, de signos y de reglas de combinación de éstos, los cuales sirven para transmitir mensajes peculiares no transmisibles por otros medios. (Lotman, 1988: 34).

El lenguaje literario tiene un sistema propio, que se puede considerar derivado del sistema del lenguaje no literario, entendiendo por tal el lenguaje

natural que no se ha proyectado en la modelización secundaria que da lugar al lenguaje literario. Antonio García Berrio ha explicado el lenguaje poético como una práctica sistemática de la excepción comunicativa (García Berrio, 1994: 8197) en la que se configura como sistema la excepción respecto del lenguaje no literario. Un sistema de carácter lingüístico-artístico es así construido en relación con otro sistema, el cual necesita de aquél para su propia configuración. García Berrio explica el funcionamiento de la excepción para el sistema:

La excepción implica gran autonomía respecto al paradigma básico: no sólo hay que alterar el sentido de sus líneas, sino que muchas veces incluso las líneas de direcciones de la excepción no coincidirán con ninguna de las directrices del sistema básico que crea la regla. Una primera tarea del inventario imprescindible de reglas para una Poética general en nuestros días radicaría, a nuestro juicio, en determinar las normas específicamente poéticas como normas de excepción o reglas de transgresión del sistema estándar de la lengua. (García Berrio, 1994: 95).

Es clave que Antonio García Berrio relacione esta práctica sistemática de la excepción comunicativa que se produce en el lenguaje literario con la Retórica, con la tradición de las prácticas retóricas que han formado un sistema de excepciones (García Berrio, 1994: 95-96). Así, escribe: «El camino de esta sistematización ha de recorrer los pasos de la Retórica clásica, pero con la conciencia de que realiza la labor de evidenciar un sistema de excepciones constituido» (García Berrio, 1994: 95). Como él ha explicado en numerosos estudios, el lenguaje literario y el lenguaje retórico tienen muchos principios comunes en su configuración y en su funcionamiento comunicativo (García Berrio, 1977; 1984). El lenguaje literario y el lenguaje retórico forman parte del arte de lenguaje (Albaladejo,

1996); a propósito de los dos es posible tener en cuenta la excepción comunicativa y el sistematismo de ésta. En ambos lenguajes se produce la elaboración sistemática de modelización secundaria sobre el lenguaje natural. El Grupo μ se ocupa de la función retórica (Grupo μ , 1987: 54 y ss.), que es equivalente a la función poética o estética (Jakobson, 1975) y sustenta el lenguaje retórico y el lenguaje literario. Por la función retórica son modificados, respecto del lenguaje natural, elementos lingüísticos y referenciales, con la consiguiente incidencia pragmática en la comunicación con los receptores. Tanto en el lenguaje literario como en el lenguaje retórico se producen modificaciones, metáboles (Grupo μ , 1987: 62-63), como son las figuras y los tropos. Los dos son sistemas de modelización secundarios, siendo así que la construcción de estos sistemas y su transmisión, que incluye tanto su proyección creativa como su aceptación receptiva en la sociedad, son de índole cultural. Como sistema de modelización secundario, el lenguaje retórico opera sobre el lenguaje natural, que es su material y el objeto de su modelización. Donde más claramente se aprecia el carácter de sistema de modelización secundario de la Retórica es en la elocutio, en la que se encuentran las figuras y los tropos (García Berrio, 1998: 415-744; Arduini, 2000; Pujante, 2012); es en el nivel elocutivo donde se produce con mayor intensidad esta modelización y donde su presencia resulta más evidente a nuestra observación. Es precisamente la sistematización de las excepciones que responden a posibilidades del lenguaje natural lo que permite la creación de un sistema lingüístico-artístico sobre el sistema del lenguaje natural. Las figuras y los tropos tienen en este

sistema un papel de primer orden, se construyen a partir del lenguaje natural y se superponen a éste, son excepciones que quedan sistematizadas en la construcción del sistema lingüístico-artístico de carácter cultural. La modelización secundaria también se produce en los ámbitos de las demás operaciones retóricas —la *inventio*, la *dispositio*, la *elocutio*, la memoria y la *actio/pronuntiatio*, así como también la *intellectio* (Chico Rico, 1989; 1998)— . La *inventio* retórica, en el ámbito semántico-extensional, es resultado de una modelización secundaria sobre el modo de generar o encontrar elementos referenciales en la comunicación de lenguaje natural, de lenguaje no retórico. Por su parte, la *dispositio*, en el nivel macroestructural del discurso retórico, lo es de una modelización secundaria del organizar la macroestructura en los textos de lenguaje natural. Tampoco quedan al margen la memoria o memorización del discurso y la *actio/pronuntiatio*, operación de comunicación efectiva del discurso, que igualmente trabajan sobre la memorización de expresiones de lenguaje natural y sobre la comunicación efectiva de las mismas. La memoria es una forma especial de la memoria general de la comunicación, pues tiene que tener en cuenta determinados elementos propios del discurso retórico. La *actio/pronuntiatio* es igualmente una forma especial de comunicación, que se construye sobre la comunicación general, pero atendiendo a peculiaridades de la actuación comunicativa dirigida a persuadir o convencer. En la *intellectio*, examen y comprensión de la situación comunicativa, la modelización secundaria sobre el examen de las situaciones comunicativas asociadas al lenguaje natural da como resultado el examen de un conjunto de aspectos específicos como la

causa, la propia competencia del orador, las posibilidades de persuasión y convicción de los oyentes, etc. Existe en el lenguaje natural una predisposición a esta compleja modelización secundaria, al presentar elementos y estructuras fácilmente transformables en parte del sistema retórico. Ello es debido a la naturaleza retórica del lenguaje (López Eire, 2006), a su pregnancia retórica (Ramírez Vidal, 2004), a la carga de retoricidad del lenguaje natural, que facilita la sistematización retórica de excepciones comunicativas que pueden ser consideradas latentes en el lenguaje natural. En tanto en cuanto el lenguaje retórico abarca la totalidad de la Retórica y no se limita al nivel elocutivo, a pesar de su fuerte implantación en éste, se puede afirmar que la Retórica misma es un sistema de modelización secundario. La Retórica constituye en sí un sistema y un lenguaje, como la literatura. La construcción de la Retórica se llevó a cabo a partir del lenguaje natural y se alcanzó un lenguaje especial, cuyos componentes y categorías proceden de una estilización epistemológica de los componentes y categorías del lenguaje natural, que contiene en sí la posibilidad de transformación, por medio de una modelización secundaria, en lenguaje retórico. La Retórica se forma sobre el sistema lingüístico y en función de la comunicación discursiva persuasiva (y convincente) **ahorma** las unidades lingüísticas, las microestructurales y también las macroestructurales y las pragmáticas, de tal modo que se integren en un nuevo sistema y constituyan en su conjunto el sistema de la Retórica, históricamente formado y culturalmente configurado. Quintiliano establece una relación entre Gramática y Retórica que es de interés para la relación

entre el lenguaje natural y el lenguaje retórico (y, por analogía con éste, también el literario). Para el autor de la *Institutio oratoria* la Gramática es «*recte loquendi scientiam*» (Quintiliano, 1970: 1. 4. 2), mientras que la Retórica es, como se ha expuesto antes, «*ars bene dicendi*». Mientras que la Gramática se basa en la corrección lingüística del hablar, la Retórica busca la eficacia comunicativa, para la cual es imprescindible el conocimiento de la Gramática, si bien éste no es suficiente, siendo necesaria, además de la Gramática, la Retórica. Puede entenderse, pues, que la Retórica se construye sobre la Gramática (y se superpone a ésta) y que el lenguaje retórico se construye sobre el lenguaje natural, en lo que sería un planteamiento no alejado de la idea de sistema de modelización secundario de Lotman. Puesto que de la Gramática también formaba parte el comentario de los autores literarios, de los poetas, «*poetarum enarrationem*» (Quintiliano, 1970: 1. 4. 2), no se puede dejar de tener en cuenta la proyección de la Gramática hacia el lenguaje literario en una perspectiva interpretativa, que sería formativa para la posibilidad de una producción literaria por parte de los receptores de los poetas, al llevar a cabo la «*enarratio*». Es importante tener en cuenta que esa formación estaba orientada a la instrucción oratoria, a la preparación del orador. La modelización secundaria que constituye el lenguaje literario se da en los diferentes niveles lingüísticos y afecta a la totalidad de los componentes del hecho literario (Albaladejo & Chico Rico, 2010), si bien, como en el caso del lenguaje retórico, dicha modelización es especialmente evidente en la microestructura textual, en el nivel de la *elocutio*. Los sistemas de

modelización secundarios son construcciones culturales, resultantes de procesos en los que la creación individual y colectiva y la aceptación y asunción de éstas por la sociedad van configurando y consolidando los procesos de creatividad y los resultados de éstos, con la inserción de unos y otros en el acervo cultural históricamente acumulado y en constante crecimiento. Retórica y literatura, lenguaje retórico y lenguaje literario, funcionan culturalmente sobre el conocimiento del lenguaje natural, de las lenguas naturales, y sobre el conocimiento de lo específico de este sistema, que necesariamente tiene como punto de referencia el sistema de modelización primario sobre el que se construyen el lenguaje literario y el lenguaje retórico. La conciencia lingüística del ser humano está en la base de este paralelismo de la Retórica y la literatura: «Puesto que la conciencia del hombre —escribe Lotman— es una conciencia lingüística, todos los tipos de modelos superpuestos sobre la conciencia, incluido el arte, pueden definirse como sistemas modelizadores secundarios» (Lotman, 1988: 20). La relación existente en la cultura griega entre Retórica y poesía en la paideia permite insistir en la existencia de procesos culturales creadores en el caso del lenguaje literario y el lenguaje retórico; como expresa Werner Jaeger, «tanto la filosofía como la retórica brotaron de la entraña materna de la poesía, que fue la paideia más antigua de los griegos, y no podrían comprenderse al margen de este origen» (Jaeger, 1971: 831-832). La Retórica cultural, puesto que se ocupa de la dimensión cultural de los discursos y de las obras literarias, de su constitución y de su comunicación, así como de la propia Retórica, contiene en su objeto de estudio la

fundamentación cultural del lenguaje retórico y del lenguaje literario como sistemas de modelización secundarios, al tener esta modelización una raíz eminentemente cultural.

3. La comunicación literaria y la comunicación retórica como espacios culturales

La situación de la comunicación literaria y la comunicación retórica y, en definitiva, de la literatura y la Retórica, en la cultura, permite tomarlas en consideración como formas especiales de comunicación e incluso explicar el desarrollo de su comunicación como la generación de un espacio de cuya excepcionalidad tienen conciencia los productores y los receptores. Se trata de un espacio culturalmente establecido y delimitado, es un espacio objeto de un consenso social en el que rigen unas normas distintas de las vigentes fuera de él, en el que podríamos llamar espacio normal o espacio estándar. Y es en ese espacio especial donde tiene lugar la comunicación basada en el uso del lenguaje literario y del lenguaje retórico, comunicación que va acompañada por la conciencia que los comunicantes —quienes producen y emiten discurso o texto y quienes lo reciben e interpretan— tienen de la propia comunicación. Es una especie de espacio sacro, en el que se entra y por el que se transita teniendo en cuenta sus características diferenciales del espacio externo respecto de aquél. En relación con este espacio se encuentran fenómenos (y conceptos) como el extrañamiento o la desautomatización, que tienen sus cimientos en el carácter excepcional de dicho espacio, en su diferencia con aquello a lo que estamos

acostumbrados, con lo cotidiano, con lo habitual. El espectador teatral se sitúa en la representación y ante la representación con la conciencia de que está asistiendo a algo que sucede en un espacio diferenciado, con leyes propias, en un espacio no habitual. Aunque en el caso de la lectura de la obra literaria el lector no se constituya como espectador, también se activa en él la conciencia de que está participando en un acto especial de comunicación, de que está en un espacio distinto del cotidiano. Esta conciencia está presente también en la recepción por los oyentes de las obras recitadas por rapsodas y juglares. Y es igualmente activada en la comunicación del discurso retórico, cuyos oyentes también saben que se encuentran en un espacio comunicativo especial. No sólo los receptores, sino también los autores, como productores de obras y discursos, y los emisores, trasmisores de obras de otros autores, son conscientes de la excepcionalidad de esta comunicación. Johan Huizinga planteó en su obra *Homo ludens* el papel del juego en la cultura. La comunicación del discurso retórico y la representación teatral se hallan incluidas en el juego, atendiendo a la idea de la relación entre representación y juego. Para el investigador holandés, el juego tiene excepcionalidad y separabilidad: «De uitzonderlijkheid en afzonderlijkheid van het spel neemt haar treffendsten vorm aan in het geheim, waarmee het zich gaarne omringt» (Huizinga, 2008: 40). El autor de *Homo ludens* confronta el juego y la vida cotidiana, cuyas leyes y usos carecen de validez en aquél: «Binnen de sfeer van een spel hebben de wetten en gebruiken van het gewone leven geen gelding» (Huizinga, 2008: 40). Para Huizinga, los espacios de juego («speelruimten»)

son lugares sagrados, separados, son sitios aparte, con leyes propias: «gebannen grond, afgezonderde, omheinde, geheiligde terreinen, waarbinnen bijzondere eigen regels geldig zijn» (Huizinga, 2008: 37). Junto a otros espacios de juego como el estadio o la pantalla cinematográfica, Huizinga incluye entre los «speelruimten» el templo, el teatro y el tribunal (Huizinga, 2008: 37), que están relacionados con el discurso, con la literatura y con la representación, en definitiva, con la comunicación escenificada de la palabra. Son sitios sagrados («geheiligde terreinen») en los que se desarrollan actividades reguladas de manera distinta a como lo son otras actividades humanas. Este espacio de juego no es propiamente el contexto, aunque tiene relación con éste, pues está situado contextualmente en unas coordenadas espacio-temporales; aunque tenga vinculación física, es un espacio de actuación que está culturalmente establecido y delimitado y del cual los participantes tienen conciencia en su relación con la comunicación (en su consideración de la comunicación y en su realización de la misma). Se trata de un espacio caracterizado por la excepcionalidad («uitzonderlijkheid») y por la separabilidad («afzonderlijkheid»), las cuales también se dan en la recitación de la poesía oral, como la que se hacía en Grecia (Gentili, 1996) o en la Edad Media (Menéndez Pidal, 1957; Zumthor, 1989) o en la lectura de obras literarias ante un público más o menos amplio (Auerbach, 1969: 36 y ss., 239; Senabre, 1987: 27-46), lo que convierte la recitación o lectura ante un público en una actuación comunicativa que también se produce en espacios de juego. Hay que tener en cuenta que de la condición especial de esta comunicación, como en los casos de la que se

tiene lugar a propósito del sermón religioso, del discurso forense o de la representación teatral, tienen conciencia no sólo los receptores, sino también los productores, así como los emisores o trasmisores del texto que no han producido pero que comunican (como los actores y la persona encargada de la dirección de la obra en el caso de la representación teatral). Partiendo de la noción de «speelruimte», espacio de juego, es posible ir más lejos, se puede avanzar sobre la base de la excepcionalidad y la separación de otras formas comunicativas y llegar a la lectura individual, en la que el lector procede interpretativamente con la conciencia de estar realizando un acto que tiene un carácter excepcional, que está separado de otros actos comunicativos en los que participa. El encuentro del lector con el metro, con el ritmo, con la ficción, con el monólogo interior, con el diálogo, etc. lo sitúan en un peculiar «speelruimte» en el que, si bien no hay representación, no hay escenificación, toma parte, en correspondencia con el juego autorial, poético, en el juego interpretativo, en el que, como en el caso de la pronunciación del discurso retórico y de la representación de la obra teatral, las reglas comunicativas son distintas de las que rigen la comunicación de lenguaje natural. En la lectura del texto teatral o de un discurso retórico que un lector lleve a cabo de manera privada se da asimismo esta conciencia asociada a la interpretación individual: el lector de *Antígona* de Sófocles o de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, pero también el lector de las *Catilinarias* de Cicerón o del discurso en defensa de la abolición de la esclavitud, de Emilio Castelar, tiene conciencia, como en el caso de la lectura de los sonetos de Garcilaso de la Vega o de *La Regenta* de Clarín,

de que se encuentra en un espacio excepcional surgido desde el lenguaje de la obra literaria y del discurso retórico. Esta conciencia a propósito del lenguaje literario, del lenguaje retórico y de la comunicación que es activada tiene una dimensión cultural, es parte de la cultura de la sociedad, en la que comunicación y lenguaje basados en la excepcionalidad tienen un espacio propio, un espacio en el que, sin renunciar a los elementos comunes y a las imprescindibles relaciones con el lenguaje natural y su comunicación, productores, emisores y receptores son conscientes de que se encuentran en unas posiciones comunicativas especiales, por su propia experiencia y porque así lo han aprendido como parte de la cultura y han visto consolidado su aprendizaje con una experiencia continuada de la praxis comunicativa en la producción y creación y en la recepción e interpretación. Por los efectos que esta conciencia tiene en los receptores, en la persuasión y en la convicción, en definitiva en el ámbito de los actos perlocutivos, es objeto de atención y explicación por la Retórica cultural. La conciencia del lenguaje literario y del lenguaje retórico y de su comunicación implica una cenestesia comunicativa como conciencia que quien produce la obra literaria o el discurso retórico tiene del espacio que éste o aquélla crean y ocupan (Albaladejo, 2009b: 45-46), espacio que, por un lado coincide con el espacio de juego, pero que se proyecta en el exterior de éste y engloba a receptores que no están situados en el «speelruimte» original y que pueden ser intérpretes indirectos o no previstos. La cenestesia comunicativa también la posee el receptor, que, como intérprete de la obra literaria o del discurso retórico, tiene conciencia del espacio ocupado por éste o por aquélla, así

como de la propia relación que él establece con el objeto lingüístico que es comunicativamente proyectado y que él interpreta. En relación con la conciencia del lenguaje retórico (y también literario) y con la cenestesia comunicativa están la cohesión y la concentración lingüística que se producen en el discurso retórico y en la obra literaria, que resultan así consolidados y confirmados como generadores de la cenestesia, en relación con el espacio de juego. Para Lotman, una diferencia entre el texto de lenguaje natural y el texto retórico es la que expone en el siguiente pasaje:

Mientras que el texto en una lengua natural se organiza linealmente y es discreto por naturaleza, el texto retórico está integrado desde el punto de vista del sentido. Al entrar en el todo retórico, las distintas palabras no sólo «se acercan» desde el punto de vista del sentido (toda palabra en un texto artístico es, idealmente, un tropo), sino que también se funden, sus sentidos se integran. (Lotman, 1996: 135).

La sinergia de los elementos del lenguaje retórico, como de todo el arte de lenguaje y, por tanto, del lenguaje literario, es un factor clave para la creación de un espacio propio formado por el material lingüístico-artístico, espacio que resulta imprescindible para la creación del espacio cultural de la comunicación retórica y de la comunicación literaria. Los «speelruimten» necesitan del lenguaje artístico con sus reglas o, en su caso, del lenguaje del propio juego con las suyas para constituirse como espacios englobadores y delimitadores de la actividad que en ellos tiene lugar.

4. Conclusión. La Retórica cultural y la globalidad comunicativa

Por su inclusión en el ámbito general de la Retórica, en el que están interrelacionados desde un punto de vista semiótico (Albaladejo, 1990) el

nivel sintáctico (en sentido semiótico), el nivel semántico-extensional y el nivel pragmático, la Retórica cultural presta atención a todos los niveles del lenguaje retórico y también del lenguaje literario en su incidencia en el receptor en su proyección perlocutiva hacia éste, en la generación o consolidación de su conciencia de espacio excepcional, espacio de juego de Johan Huizinga, dentro de la práctica sistemática de la excepción comunicativa propuesta por Antonio García Berrio y con la recursividad de sistemas en función de la modelización secundaria planteada por Yuri Lotman. En tanto en cuanto estas nociones implican tanto al lenguaje literario como al lenguaje retórico, éstos aparecen conectados en el ámbito de la Retórica cultural dentro del arte de lenguaje como fenómeno cultural que, si bien se manifiesta de manera más directa en el nivel microestructural y elocutivo, abarca la macroestructura y el referente textual, englobando también los aspectos pragmático-comunicativos. La proyección perlocutiva de los discursos retóricos y las obras literarias y la conciencia de ésta por parte de productores y receptores fundamentan el interés de la Retórica cultural por el arte de lenguaje como fenómeno de globalidad comunicativa. La Retórica cultural abarca muchos de los ámbitos de la Retórica, parte de la cual es, y tiene como razón de su existencia la explicitación de la dimensión cultural de ésta, por su situación en la cultura y por el carácter cultural de muchos de sus componentes, carácter que, como sucede en la relación entre lenguaje retórico y lenguaje literario, hace posible que se ocupe de fenómenos y aspectos de la comunicación y del arte de lenguaje que no son directamente retóricos y que, sin embargo, en el caso de

muchos de ellos han sido objeto de la Retórica en diversos momentos de su desarrollo histórico. La dimensión cultural de la Retórica y, por consiguiente, la Retórica cultural no se agotan, sin embargo, en el lenguaje retórico, aunque éste sea uno de sus componentes más importantes. Otros elementos constituyentes de la Retórica poseen un indudable carácter cultural, como, por ejemplo, los relacionados con el referente de las partes del discurso retórico (partes *orationis*), especialmente las secciones referenciales correspondiente a la *narratio* y a la *argumentatio*, y son, por ello, objeto de la Retórica cultural. El lugar de la Retórica en la cultura, en la construcción de la identidad y el horizonte de personas, grupos humanos y sociedades está situado en el campo de estudio de la Retórica cultural. La determinación del componente cultural de la Retórica y su función en la comunicación en la sociedad es otra de las tareas de la Retórica cultural. Si bien se trata de aspectos diferentes, de objetos distintos, todos ellos están relacionados entre sí en el sistema de la Retórica y en la Retórica cultural como explicación de la función de la Retórica en la cultura y de sus elementos culturales.

2.3 Definición de términos

Análisis: Es un estudio profundo de un sujeto, objeto o situación, con la finalidad de conocer sus fundamentos, sus bases y motivos de su surgimiento, creación o causas originarias.

Estética: Disciplina filosófica que estudia las condiciones de lo bello en el arte y en la naturaleza. Es el modo particular de entender el arte o la belleza.

Expresividad: Cualidad de lo expresivo, o la fuerza expresiva; es la manifestación con gran viveza de los sentimientos o pensamientos; especialmente en el arte, a través de todo tipo de manifestaciones de las formas o medios de expresión, cada una en su particular lenguaje: mímica, oral, escrita, musical o plástica. En contextos artísticos, "medio de expresión" es el material (piedra, madera, arcilla, pigmentos) o la técnica (fresco, óleo, terracota, fundido en bronce) con la que un artista realiza su obra, el "vehículo" con el que se expresa.

Figura literaria: Son formas no convencionales de utilizar las palabras, de manera que, aunque se emplean con sus acepciones habituales (a diferencia de lo que ocurre en los tropos), 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, aunque en modo alguno exclusivo, de las obras literarias.

Lenguaje: Capacidad propia del ser humano para expresar pensamientos y sentimientos por medio de la palabra. Sistema de signos que utiliza una comunidad para comunicarse oralmente o por escrito.

Poesía: Composición literaria que se concibe como expresión artística de la belleza por medio de la palabra, en especial aquella que está sujeta a la medida y cadencia del verso. Género literario constituido por esas composiciones.

Retórica: Disciplina que estudia y sistematiza el lenguaje utilizado en los diferentes campos del conocimiento (como las ciencias naturales, la

narratología, las ciencias políticas y las ciencias de la educación). Permitiendo que la comunicación en cada ámbito consiga los objetivos que se plantea, tanto comunicativos como estético.

Texto literario: Es aquel que usa el lenguaje literario, un tipo de lenguaje que persigue un cierto fin estético para captar el interés del lector. El autor de literatura busca las palabras adecuadas para expresar sus ideas de manera depurada y según un cierto criterio de estilo.

Verso: Enunciado o conjunto de palabras que forma una unidad en un poema, sujeto a ritmo y a medida determinados. Género literario de las obras escritas en verso.

CAPÍTULO III

3 METODOLOGÍA

3.1 Tipo y nivel de investigación

Tipo de investigación

Esta investigación es cualitativa. Esta examina de forma profunda un reducido número de casos con el propósito de explorar determinados procesos o contextos de forma detallada, comprender de forma profunda un fenómeno social o situación determinada, y entender la forma en que las personas comprenden, narran, actúan y manejan sus situaciones cotidianas y particulares. Esta se ocupa del estudio de la información no cuantificable y de aquellos aspectos que son subjetivamente aprehensibles, y permite un adentramiento en aquellos procesos que no pueden ser abordados a través de la aplicación de encuestas y cuestionarios, porque no son susceptibles de ser medidos en términos de frecuencia. (Simón Izcara, p. 205). En este sentido, este estudio exploró el poemario *Hora de silencio* de Samuel Cárdech, para entender mejor el discurso poético de la obra.

Nivel de investigación

El nivel de investigación es exploratorio y descriptivo. Exploratorio porque ausculta los elementos retóricos del objeto observado; descriptivo porque caracteriza y establece distinciones particulares

respecto a los elementos retóricos presentes en el poemario *Hora de silencio*.

3.2 Diseño y esquema de investigación

El diseño corresponde a un estudio descriptivo simple (Hernández, 2010: 80). Este estudio buscará conocer los elementos retóricos que el autor configuró en su poemario *Hora de silencio*. Los hallazgos serán analizados, categorizados y descritos. Presenta el siguiente esquema:

El esquema es:

M ----- O

Donde:

M: Es la muestra, es decir, la obra poética.

O: La información que se obtuvo de la muestra.

3.3 Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Fichas de observación

Son hojas esquemáticas, organizadas por categorías, en las que se registran los datos que son materia de estudio.

Las fichas

Son formatos en tamaño estándar, que sirven para registrar información procedente de la bibliografía consultada. Se usaron fichas textuales y de

resumen para registrar los datos relacionados a los elementos retóricos registrados en el poemario *Hora de silencio*.

Cuaderno de notas

Es un cuaderno en el que se anotan marcas discursivas y definiciones iniciales importantes para el estudio, que se valoran y sistematizan.

3.4 Técnicas de recojo, procesamiento y presentación de datos

La observación

Es una técnica que consiste en observar atentamente el fenómeno de estudio, para tomar información y registrarla con la finalidad del análisis respectivo.

El fichaje

Es una técnica que consiste en registrar los datos obtenidos, las que elaboradas y ordenadas contienen la información que se recopila en una investigación. Con esta técnica se acopiará información relacionada a los elementos retóricos registrados en el poemario *Hora de silencio* de Samuel Cárdich.

El análisis de contenido

Esta técnica nos ofrece la posibilidad de investigar sobre la naturaleza de los elementos retóricos. Es un procedimiento que permite analizar y cuantificar los materiales de la comunicación humana. Puede analizarse con detalle y profundidad el contenido de cualquier comunicación. Se configura como una técnica objetiva, sistemática, cualitativa y cuantitativa, que trabaja con materiales representativos, marcada por la

exhaustividad y con posibilidades de generalización. En nuestro caso será usado para analizar los elementos retóricos de *Hora de silencio*.

CAPÍTULO IV

4 RESULTADOS

En *Hora de silencio*, así como en toda obra poética, el lenguaje adquiere una dimensión semántica, fonética y simbólica, con la que el texto contiene una expresividad mayúscula, merced a los recursos que los elementos retóricos ofrecen. La lectura y el análisis del poemario de este estudio, recogió todos los recursos retóricos que el poeta narrador utilizó para construir las historias.

4.1 Presentación de resultados

4.1.1 Figuras de sentido

Metáfora:

“Cuando tus ojos se abrieron fascinados
Para contemplar la luz
Velada aún por los arabescos de la sombra,
Las espigas del sol
Fecundaban los guayabales en flor
Y el verdín de la ilusión en el aire nuevo.” p. 21.

“**La nostalgia familiar terminaba en un retrato,**
en donde borrosos antepasados repetían
la imagen exacta del silencio, y la insurgencia local,
en los estampidos de fusilería
de la montonera descalza.” p. 21.

“[...] con la esperanza de que en un tardar no muy lejano
sus penas de amor
dejaran de ser una alondra que parte al extravío.” p. 26.

“Y luego **calla la nostalgia**

**para decir con su silencio
que toda belleza tiene su diciembre.”** p. 28.

[...] podemos remontar los siglos
y rescatar para la nostalgia una historia inefable
**que la autocracia del tiempo
quiso hundir en las blancas marismas del olvido.”** p. 30.

[...] donde **la familia habría de sentarse a la mesa
y antes de probar bocado
llenarse con el solo manjar de saberse reunida.”** p. 31.

**“La casa cuya puerta abrías sin recelo
para que los peregrinos del crepúsculo pudieran hallar
la tregua de una sombra
o una escudilla de fraternal bebida
que les permitiera reiniciar con bríos
su penoso oficio de mortales.”** p. 31.

[...] mientras tu palabra
fecunda como los filamentos de la lluvia,
**nos iba hablando del mañana y de las vendimias
que habrían de llegar cuando marzo no sea febrero.”** p. 32.

[...] **los talismanes perdieron el ilusorio poder
que les había otorgado la esperanza**
y las hojas del aloe
se marchitaron con crueldad inocente
anunciando que el dolor
había sentado sus reales en la casa.” p. 35, 36.

“Y la desvalida nostalgia
recorre sonora los cuatro lados
de la escena [...]” p. 39, 40.

[...] el gorjeo furtivo
de un ave que canta
en los sembríos del sol [...]. p. 48.

[...] y las estrellas
que astillaron su fulgente unidad

para ser apenas
polvo disperso y errabundo
empezaron a abrir sus botones de luz
en el firmamento [...]. p. 51.

“[...] y solo me eché a caminar
sembrando en los surcos del aire
unas palabras ingravidas.” p. 52.

“[...] contra las cenizas de la paz
y su reposo en la vacuidad terrestre; [...].” p. 61.

Alegoría:

“Con la ausencia de Eloy,
el abuelo que se perdió en un crepúsculo de mayo,
a la pintoresca heredad de la familia
que de lejos parecía una estampa del sosiego,
la zozobra llegó para quedarse
y alterar el curso apacible de los años.

Apeada ya de la era de bonanza
la vida familiar acabó por enclavarse
en una tierra ajena,
en donde la alquimia del trabajo
convertía la caña de azúcar
en tersas muselinas de seda y en una prosperidad
que solo se conocía de oídas.
[...]” p. 23.

“Y hablamos, haciendo confluir
en un solo núcleo de amor
el ayer esoarcido, hablamos de los temas
que el tiempo supo hilvanar
con minuciosa nostalgia. Y al rodar
por el carril del recuerdo,
aquella mañana que prometía ser calurosa,
tornóse sábado griseo
cuando el dolor con su timbre sombrío
empezó a hablar de sus males

y de los reveses de la vida diaria
que acallaron tus cartas
para no hacer culposa mi sorda distancia.
[...].
La sólida paz de la casa
carcomida por el salitre de la angustia,
se había desgajado del alma
ante esa soledad de recinto vacío.

Todo lo que se irguió
como una alta columna de basalto
había dolado la cerviz,
y no por sufrir el cruel estropicio del tiempo,
sino como doliente símbolo de tu vida,
que en aquel octubre como nunca tan triste,
encontré desterrada con violencia en la penumbra.” p. 33, 34.

“Hoy setiembre
ha salido luna llena
no importa la distancia
solo que se halle
en el dilatado azul
con esa redonda nitidez que tiene
para nombrar la soledad
y compartirla.
Alzándose por encima
del follaje del tiempo
y de la oscura raíz de la lluvia
ha brotado este sol blanco
nocturno
que baña con su nevada luz
las últimas briznas de sombra
que aún reptan lentas
por la memoria ruinososa
y con su polen
de experto sosiego
fecunda a setiembre
este mes colmado de ayer
y penúltimo
en que la luna ha salido lozana pata fundir en dos
su distancia

su libertad inefable.” P. 49, 50.

“¿De qué caverna agobiada por penumbras
de ceniza y espesa telaraña
se desprende ese oscuro soplo
que empaña de eternal silencio
al ser que fue del nombre y la rutina?

¿Qué mano llagada por la soledad
o tullida con dureza por las sombras
ha forjado la aleve cimitarra
que con funesto golpe aparte del sino
el curso futuro de las horas?

[...]” p. 55.

“Nocturnal carro alado
por los briosos caballos del silencio,
antorcha de langostas
para la esencia de los sueños;
nave que conduce
hacia el naufragio;
copa de lágrimas,
pupila del otoño,
comarca de la angustia,
sombra exacta,
sombra infinita,
profunda huella marcada
por el sonido postrero de los pasos.
Ancla que atraviesa el corazón
de puerto a puerto.” p. 57.

Parábola:

“Buscando sosegar
el dolor de esta noche ritual
de este velatorio
en que reposas antes de tu eterno viaje
hacia la ausencia,
mansamente hablamos del silencio

y del ocaso inevitable
en que termina la vida breve.
Y mientras lo hacemos
las horas van avanzando con incesante término,
hasta que en un recodo de la charla
oímos al lejano reloj público dar
las doce de la noche.
[...].” p. 39.

“Bajo el arco impasible de la noche absoluta
el dolor desciende hoy
de su limitado solio de lágrimas
para transitar libre
por el centro febril de las horas
y de esta ausencia funérea,
donde una voz,
trepidante y lenta como un eco remoto,
me habla al oído
de la avidez del vacío
y de la próxima llegada del día,
de los únicos dos, el eterno.

Símil:

“[...] **breve como un tablero de damas,**
el mar era todavía un país.” p. 22.

“**La alegría era una flor efímera**
y el infortunio
un invierno minuciosamente conocido.” p. 24.

“[...] y de **una piel tersa como las sedas del Oriente;**[...]” p.
27.

“[...] **mansas y útiles como las hojas del esparto,** [...]” p. 29.

“[...] te encontré una madrugada
en que dejé atrás cuatro años de ausencia
para volver al hogar como una sombra.” p. 33.

“[...] los parientes hablan del pasado,

del intenso amor
que **se agitó en tu corazón como una llama**, [...]” p. 39.
“[...] era un vino ardoroso
que **llenaba el corazón como a un cántaro.**” p. 44.

4.1.2 Figuras de palabras

Silepsis:

“Y los poemas líricos que **simbolizaban**
El amor en palomas blancas.” p. 21.

“El instante en que **hoy ya es mañana.**” p. 39.

Diáfora:

“Un silencio insomne
en cada segundo
en que ya perdido **los dentros**
dentro de ti
deambulo por el vértigo
unos metros hacia el fin.” p. 66.

“La **Hora domina a la hora**
al peso de **las horas**
la Hora ubicua
penetra
la dura costra de la sombra
y abre otro habla.” p. 67.

Epíteto:

“Y en aquella **paz bucólica**,
solamente peturbada por la **moda romántica** [...]” p. 22.

“Una **tristeza silvestre**
se filtraba en el corazón
llenándolo de **oscuros presagios**, [...]” p. 24.

“Tu imagen inspiraba
a demócratas de **rumbosos borsalinos** [...]” p. 25.

“[...] era un **querubín rubio** dueño de unos **ojos mágicos** [...]” p. 27.

“[...] sincerísimos como **guitarras afónicas**, a toda una **bulliciosa parvada** de **plebeyas sensitivas**, [...]” p. 29.

“¡Ah, tía, hecha de **magistral ternura!**” p. 32.

“Doblada sobre la vieja Singer y poniendo ribetes a un poncho de lana que tenía los colores de la **soledad andina**, [...]” p. 33.

“[...] que acallaron tus cartas para no hacer culposa mi **sorda distancia**.” p. 34.

“[...] y las hojas del aloe se marchitaron con **crueledad inocente** [...]” p. 35.

“[...] vi a un pescador llevarse en su **red difusa y sombría** al pez cuya belleza había irisado la **apacible y fresca mañana**.” p. 46.

“[...] la memoria sitiada por los **ecos insomnes** de la ausencia, [...]” p. 60.

“[...] contra las notas de una **música sombría** [...]” p. 61.

“[...] contra las **calles pálidas** y el perfil de setiembre en las **tardes grises**.” p. 62.

“La **Hora gélida** llama [...]” p. 67.

4.1.3 Figuras de pensamiento

Prosopopeya:

“[...] para entregarte sus serenatas febriles y el **sosiego del corazón vulnerado por una tristeza incurable**.” p. 25.

**“Cuando la impaciencia recién terminaba
de contar nueve
con los dedos de la mano,** sentado
en un albatros azul y trayendo un suave olor
a odisea de mar, llegó tu niño
[...].” p. 27.

“Según cuenta la nostalgia,
Era un querubín rubio dueño de unos ojos mágicos
[...].” p. 27.

**“Mas como la pobreza
con el paso del tiempo llegó a ser
un miembro más de la familia,**
[...].” p. 35.

**“Antaño
en la campiña donde solía morar
la esperanza** entre cantos
había para la infancia
un viejo ficus
[...].” p. 43.

**“Sentado en las rocallas de una playa
adonde había llegado
para escuchar con atención
el monólogo del mar**
contemplé la caída del sol
[...].” p. 51.

Paradoja:

**“Recuerdo bien que a los avatares de la fortuna
le opusimos nuestra filosofía casera,
la frágil experiencia ganada en los errores,
que nos permitía pasarle la mano
a la realidad tangible,** pero siempre con cautela
y cuidando de que el pan no falte para mayo.” p. 35.

**“Todo va al centro
de la nada**

otra forma de decir
principio
el siempre uno
hacia el no.” p. 65.

Hipérbole:

**“Era lento aquel río
y el pez
una flecha sonora
que emergía del agua
con una sedienta
y reiterada alegría
[...].”** p. 45.

**“[...] vi que en lo más interno del tiempo
el saltarino pez
permanecía indemne
suspendido en el aire.”** P. 46.

**“Los rumores del silencio
desterrando la música del alba
para adentrar su monocorde
ritmo de péndulo, en el sístole del corazón,
en su tórrido diástole.”** p. 59.

Eufemismo:

**“[...] tus manos aún podían tocar con destreza
el fino laud de la ternura.”** p. 40.

**“[...] todos están así
sonoros y despiertos
en el corazón de la vida [...].”** P. 48.

4.1.4 Figuras de construcción

Anáfora:

**“Un silencio oral
da tu silencio**

en cada ausencia
que amanece inalterable
en cada búsqueda
por el presente ayer
y los fecundos vestigios de la duda
en cada fluir de la memoria
en que desciendo
al origen del dolor [...]” p. 66.

“**La Hora** domina a la hora
al peso de las horas
la Hora oblicua
penetra
la dura costra de la sombra
y abre otro habla.” p. 67.

4.2 Discusión de resultados

4.2.1 Con las bases teóricas

Rafael Mandressi, explica sobre la naturaleza de las figuras literarias, que clasifica en figuras de sentido, figuras de palabras, figuras de pensamiento y figuras de pensamiento.

Figuras de sentido o tropos

El término «tropo» (significa conversión) señala el procedimiento de sustitución de un término o conjunto de términos. Los tropos más importantes son la metáfora, la metonimia y la sinécdoque. Estos implican sustituciones semánticas.

Figuras de palabras

Estas figuras reúnen todos los juegos. Se clasifican en dos categorías: los relativos al léxico y los sonoros.

Figuras de pensamiento

Son las que expresan una idea o un juicio, sin recurrir a procedimientos de sustitución ni a técnicas vinculadas con el lenguaje o la sintaxis; su clasificación se justifica por los caracteres formales de su constitución.

Figuras de construcción

Están basadas en construcciones sintácticas. Se agrupan en dos categorías: i) aquellas que juegan sobre las simetrías o, sobre las construcciones osadas; ii) aquellas que se fundan sobre la repetición y la acumulación.

Samuel Cárdich como los escritores de poesía, conocen los recursos expresivos que conceden los elementos retóricos. La agrupación y clasificación puede tener diferente denominación, entre uno y otro estudio; sin embargo, los elementos expresan los mismo. Recurrir a los elementos retóricos es una práctica natural entre los escritores, sus competencias les permite de modo espontáneo ir tomando lo necesario, en coherencia con la temática y emocionalidad. De modo que el producto estético no va a tener necesariamente todos los elementos retóricos del catálogo existente. En *Hora de silencio* priman las figuras de sentido, sobre las demás. Esto quiere decir que el autor toma del universo retórico lo que le es útil.

José Pelaez manifiesta que dentro del campo de la teoría literaria nos encontramos con las llamadas figuras retóricas, recurso imprescindible a la hora de abordar cualquier comentario de texto que quiera centrarse en lo estrictamente literario.

Samuel Cárdich, como una gran mayoría de escritores, no producen literatura para el lector académico, para el crítico, sino para un público lector abierto; sin embargo, su poesía está construida cuidadosamente; Cárdich trabaja la palabra en el sentido del tema, su escritura no es una acumulación informativa, sino una organización meditada. Este autor recurre a los elementos que ofrece la retórica y los usa acomodándola a su voz, a su temple. Un crítico puede hallar una riqueza expresiva en razón del manejo retórico; esa fue la razón de este estudio, hurgar el lenguaje de la poesía de Cárdich, sustraer la esencia significativa a partir de los elementos retóricos.

Tomás Albadejo da explicaciones sobre la retórica y su vinculación con la cultura. Sostiene que la retórica es parte de la cultura y no se concibe una reflexión sobre la cultura que no preste atención a la comunicación discursiva y a su estudio; pero, además, la cultura es necesaria para el funcionamiento y la eficacia de la comunicación humana.

Samuel Cárdich, en su condición de escritor –al igual que los escritores del mundo–, está vinculado a la cultura; sus discursos están orientados a un público lector y este público es parte de la sociedad, y esta sociedad tiene consigo una cultura. En otras palabras, la literatura

contiene elementos culturales que las sociedades la reciben porque se identifican con ellos; la retórica contiene elementos que la sociedad la identifica, la valida y la disfruta. En ese sentido la comunicación se hace fluida porque es aceptada.

El lenguaje es un componente imprescindible para la comunicación entre los seres humanos, para la comunicación retórica y para la literatura, como formas de comunicación que se distinguen de la comunicación cotidiana por hacer del lenguaje no solo un instrumento de comunicación, sino un objeto de atención, con el fin de utilizarlo con una elaboración artística que forma parte de las prácticas culturales. La Retórica ha tenido históricamente una estrecha relación con la Poética, la Retórica cultural puede proyectarse sobre el lenguaje literario y ocuparse de las relaciones entre éste y el lenguaje retórico.

No se puede concebir una praxis social sin la comunicación, esta es imprescindible para los actos de la vida. La retórica es un saber que permite mayor expresividad a los actos comunicativos, por esta razón una obra poética es aceptada. El lector sabe que enfrentándose con un texto poético está acercándose a una forma de comunicación artística, que es una práctica cultural de quienes hacen literatura y de quienes leen literatura. Samuel Cárlich, como poeta, sabe esto y lo asume con seriedad, en razón de que su obra recoge los elementos retóricos para con ellos construir una comunicación artística, para como en antaño nutrir su poética con la retórica.

Retórica y literatura, lenguaje retórico y lenguaje literario, funcionan culturalmente sobre el conocimiento del lenguaje natural, de las lenguas naturales, y sobre el conocimiento de lo específico de este sistema, que necesariamente tiene como punto de referencia el sistema de modelización primario sobre el que se construyen el lenguaje literario y el lenguaje retórico. La conciencia lingüística del ser humano está en la base de este paralelismo de la Retórica y la literatura.

Samuel Cárdich vincula con pertinencia la retórica y la literatura y el lenguaje retórico y el lenguaje literario. Los segmentos que reseñamos antes son un claro ejemplo de ello; no obstante, aquí una muestra:

“Y luego calla la nostalgia
para decir con su silencio
que toda belleza tiene su diciembre.” p. 28.

Nótese en el fragmento la vinculación arriba anunciada: uso retórico, muestra literaria y lenguaje retórico; este ejemplo encaja perfectamente en un producto que Albadejo llama retórica cultural. Vale aclarar que Cárdich no se expresa de este modo en todos los actos de su vida, no. Sobre la base de su cotidiano decir, sobre la base de un asunto, este escritor modela su lenguaje natural para ofrecer a través de su obra un producto artístico: su poesía, que es un producto cultural, un producto retórico, que la conciencia lingüística de la humanidad la comprende.

4.2.2 Con los objetivos

El análisis hermenéutico minucioso de los cinco capítulos y veintitrés poemas de *Hora de silencio* de Samuel Cárdich, ha

permitido conocer el manejo del lenguaje que el poeta narrador usó para presentar su temática de dolor por la muerte de un familiar muy querido.

Se puede determinar que en la enunciación de los versos de *Hora de silencio* existen elementos retóricos. Luego de la selección y clasificación de los hallazgos se identificaron a: figuras de sentido (cambio de enunciación por otro que guarda una relación de analogía), figuras de palabras (son juegos lexicales y sonoros), figuras de pensamiento (expresan ideas o juicios) y figuras de construcción (manifiestan repeticiones de palabras, frases o versos).

CONCLUSIONES

En *Hora de silencio* se aprecia un manejo retórico que eleva y fortalece el mensaje, que potencia la expresividad y embellece el discurso. En ese sentido:

- a) Se concluye que las figuras de sentido registradas son: la metáfora, la alegoría, la parábola y el símil.
- b) Se concluye que las figuras de palabras registradas son: la silepsis, la diáfora y el epíteto.
- c) Se concluye que las figuras de pensamiento registradas son: la prosopopeya, la paradoja, la hipérbole y el eufemismo.
- d) Se concluye que la figura de construcción registrada es la anáfora.

SUGERENCIAS

- a) Se sugiere que se desarrolle una investigación sobre la metáfora en *Hora de silencio* para distinguir una subcategorización y conocer mejor la poética de Samuel Cárdich.

- b) Se sugiere llevar a cabo una entrevista con el escritor Samuel Cárdich para conocer por qué razón en *Hora de silencio* utiliza con mayor frecuencia el epíteto.

- c) Se sugiere ahondar el estudio en cuanto a la presencia de la prosopopeya en *Hora de silencio*, para comprender el afán personificador del poeta narrador.

- d) Se sugiere investigar por qué razón en *Hora de silencio* la anáfora es la única figura de construcción.

BIBLIOGRAFÍA

Albadejo, Tomás (s.n.). *Retórica cultural, lenguaje retórico y lenguaje literario*. En: <https://digitum.um.es>

Cabeza A. y Madi F. (2014). *Estructura, tipología y figuras literarias presentes en los titulares utilizados en las crónicas publicadas en la revista etiqueta negra en las ediciones 1,2,20,25,50,75,95 y 100*. En: repositorio.upn.edu.pe

Delgado, Susy (2015). *La retórica del desagravio en Ogue jave takuapu- Cuando se apaga el takuá*. En: cybertesis.unmsm.edu.pe

De la Sota D., Edmundo (2007). *La retórica de la antítesis: en los extramuros del mundo de Enrique Verástegui*. En: cybertesis.unmsm.edu.pe

Díaz, Maverick E. (2013) *La retórica buena como arte de servicio en el Gorgias de Platón*. En: tesis.pucp.edu.pe

Ruilova Pinedo, José y Ocampo Jiménez, Pedro (2016). *Análisis de las figuras literarias de siete primeros poemas de la obra Un perro tocando la lira, de Euler Ocampo*. En: dspace.unl.edu.ec

Izcara, Simón (2010). *Manual de investigación cualitativa*. En: www.researchgate.net.

Milla Caballero, Diego (2015). *La denuncia desde las metáforas y argumentos y las argumentaciones en Poemas y antipoemas de Nicanor Parra*. En: cybertesis.unmsm.edu.pe.

Pelaez José (2012) *Didáctica de la literatura comparada: las figuras retóricas en la literatura y en otras semióticas*. En: www.researchgate.net

Ramírez Chacpi, Percy (2012). *Poesía operativa, cuestión técnica y retórica. Interpretación de Mutatis Mutandis de Jorge E. Eielson*. En: Alicia.concytec.gob.pe/PUCP

Mandressi, Rafael (s.n.). *Retórica y argumentación*. En: eva.fing.edu.uy

Hernández. S. (2010). *Metodología de la investigación*. México. Mc Graw Hill.

Cárdich. A. Samuel (2011). *Hora de Silencio*. Huánuco: Ediciones Travesía de Extramares.

<https://definición.de/retórica/>

<https://www.significados.com/retorica/>

<http://dspace.unl.edu.ec/handle/123456789/10857>

ANEXOS

INSTRUMENTO: Cuestionario

Formato entrevista a experto: Andrés Jara Maylle docente de la especialidad de lengua y literatura.
1. ¿A que hace referencia el título del poemario hora de silencio?
2. ¿Qué elementos retóricos se empleó más en el poemario hora de silencio de Samuel Cardich?
3. ¿En homenaje a quien escribió el poemario?
4. ¿Por qué el poemario lo dedica a su tía y no a su madre?
5. ¿A qué se debe que el poemario tiene tres ediciones?
6. ¿Se evidencia la influencia de alguna obra o autor en el mencionado poemario?
7. ¿Qué relación guardan los poemas que conforman hora de silencio?
8. ¿En el poema “noche ritual” cuál es el tema principal que se aborda?
9. ¿Al momento de escribir el poemario tuvo alguna dificultad?
10. ¿Para usted el poemario hora de silencio es fácil de entender y analizar?
11. ¿Usted utilizo algún libro de retórica?
12. ¿Usted lo asocia la metáfora a hechos reales o fantásticos?
13. ¿Por qué será importante el estudio de la retórica en la actualidad?
14. ¿para usted será importante el empleo de las figuras literarias en un poema?
15. ¿usted cree que el poemario “Hora de Silencio” está ambientada en el ámbito educativo?
16. ¿Por qué será importante el estudio de la retórica en la actualidad?

ENTREVISTA A SAMUEL CÁRDICH

Entrevistador: ¿A que hace referencia el título del poemario HORA DE SILENCIO?

Entrevistado: Bien

Hora es de tiempo, y silencio la muerte, ya que el poemario lo escribí tras el fallecimiento de mi tía, quien era como una madre para mí.

Entrevistador: ¿Qué elementos retóricos se empleó más en el poemario hora de silencio?

Entrevistado: yo a la hora de escribir el poemario, lo escribí por los sentimientos que tenía en ese momento, mas no tome en cuenta ningún elemento en particular.

Entrevistador: ¿Por qué el poemario lo dedica a su tía y no a su madre?

Entrevistado: Lo escribí en el poemario en homenaje al fallecimiento de mi tía porque ella fue como una madre para mí, además teníamos muchos rasgos físicos parecidos como, por ejemplo: sus ojos eran como los míos azules, era alta, entre otros rasgos físicos. Además, que a pesar

de su sencillez y humildad nunca me negó nada.

Entrevistador: ¿A qué se debe que el poemario tiene tres ediciones?

Entrevistado: bueno la primera edición lo escribí cuando era joven aun creo que fue en el año 1995, la segunda 2005 y esta última en el 2011, donde considere algunos cambios, ya que cuando fallece mi tía quede muy sensible y en la tercera edición aclaro muchas cosas.

Entrevistador: ¿Se evidencia la influencia de alguna obra o autor en el mencionado poemario?

Entrevistado: ya leí mucho la narrativa brasileña y evidentemente, Hora de Silencio es una muestra de ello, solo que es una narrativa poetizada.

Entrevistador: ¿Qué relación guardan los poemas que conforman hora de silencio?

Entrevistado: todos los poemas giran en torno a la muerte, o el fallecimiento de mi tía a quien considere como a una madre, ya que el poemario está dividido en cinco secciones y estas a su vez en subsecciones las dos

primeras secciones narran o hablan sobre lo que fue la vida de mi tía antes del fallecimiento, es algo así como un recuerdo, y los tres restantes hablan desde su fallecimiento en adelante.

Entrevistador: ¿En el poema “noche ritual” cuál es el tema principal que se aborda?

Entrevistado: primero descifraremos lo que es noche, que viene a ser oscuridad, y ritual es el rito o velorio, en ese sentido en noche ritual básicamente hablo sobre el día del velorio de mi tía.

Entrevistador: ¿Al momento de escribir el poemario tubo alguna dificultad?

Entrevistado: yo cuando escribo, realizo o mejor dicho escribo dos o tres libros al mismo tiempo, como así, una hora escribo poco de uno y otra hora escribo poco de otro libro entonces uno de las dificultades que tengo es eso.

Entrevistador: ¿Para usted el poemario hora de silencio es fácil de entender y analizar?

Entrevistado: Si lees o dominas la lectura de poesías creo que sí pero de otro modo no.

Entrevistador: ¿Usted cree que el poemario “Hora de Silencio” está ambientado en el ámbito educativo?

Entrevistado: bueno creo que en cuanto es una poesía si ya que en los centros educativos se lee mucha poesía e incluso declaman en concursos, de esa manera creo que sí.

Entrevistador: ¿Por qué será importante el estudio de la retórica en la actualidad?

Entrevistado: Porque gracias a la retórica se puede comprender mejor un texto poético, pero antes se debe de conocer a profundidad e que consiste cada figura que lo conforma.

