

TESIS DOCTORAL

Perspectiva lingüística y cognitiva del estilo de
Carlos Ruiz Zafón en *La sombra del viento*.

Gonzalo Calle Rosingana

Dirigida por el Dr. Marcos Cánovas

Departamento de Traducción, Interpretación y Lenguas Aplicadas
Facultad de Educación, Traducción y Ciencias Humanas

UNIVERSITAT DE VIC

Vic 2012

*A la Fina,
en Xevi i la Paula,
que m'han fet costat en aquest camí
per a convertir un somni en realitat.*

Agradecimientos

Es mi deseo expresar mi más sincero agradecimiento al Dr. Marcos Cánovas por haberse prestado a dirigir mis pasos en este proyecto; por su profesionalidad y por su dedicación, por estar siempre presente y servir de referente, por sus ideas, por el tiempo dedicado, por su comprensión y por su apoyo incondicional, con el que es difícil no conseguir los objetivos que nos imponemos. Deseo agradecer a la Dra. M. Carme Santmartí su colaboración, su calidez y su entusiasmo desde el inicio de esta tesis doctoral. También deseo expresar mi gratitud a la Facultad de Empresa y Comunicación de la Universidad de Vic, y a la propia Universidad de Vic, por hacer todo lo posible para que este proyecto se haya convertido en realidad.

Tabla de contenido

1	INTRODUCCIÓN.....	11
1.1	OBJETIVO GENERAL.....	12
1.2	OBJETIVOS ESPECÍFICOS	13
1.3	ORGANIZACIÓN DEL CONTENIDO	15
1.4	EL CORPUS TEXTUAL	21
2	APROXIMACIÓN A LA NOVELA	25
2.1	APUNTES BIOGRÁFICOS	26
2.1.1	Contexto familiar.....	27
2.1.2	La afición por escribir	30
2.1.3	Rastros autobiográficos en <i>La sombra del viento</i>	33
2.1.4	Otras aficiones.....	34
2.1.5	El autor y la lectura.....	36
2.1.5.1	Reflexiones sobre la lectura	36
2.1.5.2	La publicidad y la lectura	38
2.1.6	Producción literaria.....	39
2.2	EL CORPUS ESTUDIADO	42
2.2.1	La novela	42
2.2.2	Promoción editorial.....	44
2.2.3	La experiencia de la lectura. Datos estadísticos	54
2.3	EL BESTSELLER.....	61
2.3.1	La literatura de consumo	66
2.3.2	Tipos de lectores	69
2.3.3	El bestseller y la crítica	73
2.3.4	Los componentes de un bestseller.....	74
2.3.5	El texto como instrumento del autor	78
2.4	RECEPCIÓN DE <i>LA SOMBRA DEL VIENTO</i>	81
2.4.1	La crítica española	82
2.4.2	La crítica internacional.....	93
2.4.3	Premios literarios	103
2.5	CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO	107

3	FUNDAMENTOS TEÓRICOS	111
3.1	ESTILO Y ESTILO LITERARIO	111
3.1.1	Estilo.	114
3.1.2	Estilística.....	116
3.1.3	Breves apuntes sobre la estilística	121
3.1.3.1	La literariedad	121
3.1.3.2	Perspectiva narrativa	126
3.1.3.3	El papel del texto	127
3.1.4	El análisis estilístico	132
3.2	LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA.....	135
3.2.1	Objetivismo y experiencialismo.....	137
3.2.2	Dos líneas de estudio	139
3.2.3	La semántica cognitiva	139
3.2.3.1	La categorización.....	140
3.2.3.2	La teoría de dominios de Langacker.....	143
3.2.3.3	Modelos Cognitivos Idealizados (MCI)	147
3.2.3.4	Metáfora y metonimia	149
3.2.3.5	La concepción enciclopédica del significado	150
3.2.3.6	El significado.....	152
3.2.4	Significado y razonamiento lógico	159
3.2.5	La gramática cognitiva.....	161
3.2.5.1	Gramática compuesta por unidades simbólicas	163
3.2.5.2	Gramática fundamentada en el uso lingüístico.....	164
3.2.5.3	El conocimiento gramatical	164
3.3	LA ESTILÍSTICA COGNITIVA.....	166
3.4	CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO	169
4	RELEVANCIA Y AJUSTE FOCAL	171
4.1	INTRODUCCIÓN.....	171
4.2	OBJETIVO GENERAL DEL CAPÍTULO.....	173
4.2.1	Objetivos	173
4.2.2	Procedimiento	175
4.2.3	Caracterización de los ejemplos y distribución	177
4.3	HALLIDAY Y LA LINGÜÍSTICA SISTÉMICO-FUNCIONAL	178

4.3.1	Las tres metafunciones del lenguaje	179
4.3.1.1	Transitividad	181
4.3.1.2	El sujeto	186
4.3.1.3	Tema y Rema	188
4.3.2	Dos estudios sobre transitividad.....	190
4.4	LA SOMBRA DEL VIENTO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA LINGÜÍSTICA SISTÉMICO-FUNCIONAL.....	196
4.4.1	El gerundio	196
4.4.2	Análisis contextual de la estructura	202
4.4.2.1	Escena 1.....	202
4.4.2.2	Una descripción del miedo	210
4.4.2.3	Escena 2.....	212
4.5	PRIMERAS CONCLUSIONES.....	224
4.6	EL PANORAMA COGNITIVO	226
4.6.1	La construcción transitiva de Taylor.....	226
4.6.2	Los sistemas esquemáticos de L. Talmy.....	227
4.6.3	Algunos aspectos de la gramática cognitiva de R. Langacker	232
4.6.3.1	La atención	234
4.6.3.2	La dinámica de fuerzas	239
4.7	LA ATENCIÓN EN LA SOMBRA DEL VIENTO	240
4.7.1	Un análisis alternativo	240
4.7.1.1	Ventanas atencionales	241
4.7.1.2	Los parámetros espacio y tiempo.....	242
4.7.1.3	Amplitud de predicación	243
4.7.1.4	Abstracción e intriga	245
4.7.1.5	De la realidad a la ficción	246
4.7.1.6	Relación conceptual perfil/base.....	247
4.7.1.7	La codificación y punto de visión.....	247
4.7.1.8	Relaciones con un punto de referencia	250
4.7.1.9	La perspectiva	253
4.7.2	Dinámica de fuerzas y dinamismo.....	255
4.7.2.1	Cláusulas intransitivas.....	258
4.7.2.2	Cláusulas transitivas.....	259
4.7.3	El papel de la metonimia	261

4.7.3.1	Metonimia y perfil.....	265
4.7.3.2	Meronimia: un caso de ajuste focal	269
4.8	CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO	271
5	LENGUAJE FIGURADO Y METÁFORA CONCEPTUAL	277
5.1	OBJETIVO GENERAL DEL CAPÍTULO.....	277
5.2	LENGUAJE LITERAL Y LENGUAJE FIGURADO	279
5.3	LA TEORÍA DE LA METÁFORA CONCEPTUAL	281
5.3.1	Metáforas estructurales	285
5.3.2	Metáforas ontológicas.....	286
5.3.3	Metáforas orientacionales.....	288
5.4	LA METÁFORA CONCEPTUAL EN <i>LA SOMBRA DEL VIENTO</i>	292
5.4.1	Metáforas ontológicas.....	293
5.4.1.1	X es una entidad	293
5.4.1.2	X es un objeto	295
5.4.1.3	X es un contenedor.....	300
5.4.2	Metáforas orientacionales.....	304
5.4.3	Metáforas estructurales	307
5.4.4	Complejidad conceptual, registro y niveles de categorización	314
5.5	EL ZEUGMA: INTERACCIÓN ENTRE LO LITERAL Y LO FIGURADO	321
5.6	CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO	332
6	COMBINACIÓN CONCEPTUAL COMO ESTRATEGIA DISCURSIVA.....	335
6.1	OBJETIVO GENERAL DEL CAPÍTULO.....	337
6.2	LA TEORÍA DE LOS ESPACIOS MENTALES	338
6.2.1	El modelo de red conceptual	340
6.2.2	Relaciones vitales	345
6.2.3	Compresión y descompresión	347
6.2.4	Compresión de relaciones vitales. Un ejemplo.....	348
6.3	TIPOS DE REDES ASOCIATIVAS DE INTEGRACIÓN CONCEPTUAL	354
6.3.1	Redes asociativas simples.....	355
6.3.2	Redes asociativas en espejo	357
6.3.3	Redes asociativas de nivel único.....	359
6.3.4	Redes asociativas de doble nivel.....	363
6.4	INTEGRACIÓN CONCEPTUAL EN <i>LA SOMBRA DEL VIENTO</i>	365

6.4.1	Redes asociativas simples en <i>La sombra del viento</i>	366
6.4.1.1	Ejemplo 1	371
6.4.1.2	Ejemplo 2	372
6.4.2	Redes asociativas en espejo en <i>La sombra del viento</i>	376
6.4.3	Redes asociativas de nivel único en <i>La sombra del viento</i>	380
6.4.4	Redes asociativas de doble nivel	383
6.4.5	Asociación conceptual. Más allá del párrafo	395
6.4.5.1	Construcción de un espacio novelesco	396
6.4.5.2	Caracterización	403
6.4.5.3	Estilo mental	412
6.5	CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO	443
7	COMBINACIÓN LINGÜÍSTICA COMO ACTIVIDAD INTELECTUAL.....	447
7.1	OBJETIVO GENERAL DEL CAPÍTULO	447
7.2	POLISEMIA Y HOMONIMIA.....	451
7.3	TAXONOMÍA DE LAS EXPRESIONES IDIOMÁTICAS	453
7.3.1	Expresiones idiomáticas en <i>La sombra del viento</i>	456
7.3.2	Combinación de expresiones idiomáticas	460
7.3.2.1	Solapamiento de expresiones	461
7.3.2.2	Expresiones redundantes	464
7.3.2.3	Un verbo – dos significados	468
7.3.2.4	Expresiones idiomáticas con una sustitución	473
7.3.2.5	Simbiosis de dos expresiones idiomáticas	480
7.3.2.6	Otras combinaciones	485
7.3.3	Distribución de las expresiones	491
7.4	LA PRESENCIA DEL CATALÁN	494
7.4.1	Asociación de expresiones procedentes de dos lenguas distintas	497
7.4.2	Traducciones literales del catalán	500
7.5	CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO	504
8	CONCLUSIONES	509
9	BIBLIOGRAFÍA.....	525
10	ANEXOS	559
10.1	ANEXO 1 - GLOSARIO DE TÉRMINOS ESPAÑOL - INGLÉS	559

x *Tabla de contenido*

10.2 ANEXO 2 – FONDO DE RECURSOS DEL CAPÍTULO 4.....	561
10.3 ANEXO 3 – EJEMPLOS DE MERONIMIA	578
10.4 ANEXO 4 – TEXTOS COMPLETOS.....	580
10.4.1 Inspector Fco. Javier Fumero	580
10.4.2 Jacinta Coronado.....	583
10.5 ANEXO 5 – DATOS DIVERSOS	589
10.5.1 Personajes de la novela.....	589
10.5.2 Referentes culturales	592
10.5.3 Lugares de Barcelona en la novela	594
10.5.4 Calles mencionadas.....	596
10.5.5 Empresas en la novela	597
10.6 ANEXO 6 – CURRICULUM VITAE	599

1 INTRODUCCIÓN

La realización de la presente tesis doctoral se inicia por un interés personal en el estudio del lenguaje. El lenguaje entendido en sentido amplio; un complejo sistema que, al mismo tiempo que permite al individuo exteriorizar sus pensamientos e inquietudes, lo ayuda a interpretar su entorno y a interactuar con otros individuos; una herramienta que, por un lado, sirve de nexo entre personas y les permite acercarse las unas a las otras, mientras que por otro, es capaz de alejarlas, transportándolas a un sinfín de mundos imaginarios. Nuestro interés por el lenguaje abarca un dilatado campo en el que intervienen disciplinas diversas, comenzando por la lingüística y la comunicación hasta la literatura y el estilo literario.

En un afán sincero por avanzar en el conocimiento del lenguaje y en cómo ese lenguaje se articula en las obras de ficción, hemos emprendido esta tesis doctoral. Partimos del convencimiento de que las herramientas lingüísticas pueden ayudarnos a desvelar algunas de las claves del estilo del autor. Con ellas, nos disponemos a aproximarnos a una obra de ficción que, por las características inherentes al tipo de estudio escogido, nos emplaza en una encrucijada en la que confluyen diversas disciplinas. Esta situación ha supuesto profundizar en aspectos concretos de diversas áreas, algunas con matices de tipo sociológico, otras de tipo psicológico, pero que, en esencia, están plenamente relacionadas con el lenguaje y los aspectos lingüísticos y literarios que inspiran esta tesis doctoral.

1.1 OBJETIVO GENERAL

No hace muchos años, una novela española, *La sombra del viento*, de Carlos Ruiz Zafón, protagonizó un sorprendente recorrido comercial con altos índices de popularidad. Su éxito de ventas fue portentoso, tanto en España como en el extranjero. Fue un hecho que convirtió a la novela que hemos escogido para nuestro estudio en un fenómeno mediático sin parangón, que contrastó con la indiferencia con la que reaccionaron algunos sectores del mundo literario.

Veremos que la crítica, tanto nacional como internacional, habla de *La sombra del viento* y de su autor desde muy diversos ángulos. Sin embargo, nuestro interés principal reside en descubrir aquellos aspectos que tengan que ver con el lenguaje y su capacidad de cautivar al lector. Somos conscientes que un fenómeno mediático de las características de *La sombra del viento* no gravita alrededor de una única razón con la que conquistar los corazones de los lectores. Muchos factores, lingüísticos, culturales o, incluso, sociales, contribuyen a que una novela se convierta en una obra de éxito. No obstante, en esta tesis doctoral, nuestro objetivo general debe concentrarse en desvelar algunas de las técnicas estilísticas que se utilizan en la novela. Una búsqueda que se debe realizar, a nuestro parecer, con independencia del grado de influencia que esas técnicas estilísticas hayan podido ejercer en la respuesta recibida por parte del público lector.

Entenderemos por técnicas estilísticas aquellas manifestaciones lingüísticas idiolectales del autor, del género o de su época, y que se sirven de las capacidades que nos confiere el lenguaje como herramienta de comunicación.

El lenguaje, situado entre dos polos, el del emisor y el del receptor, se convertirá en la materia primera para nuestro análisis. En el polo del emisor situaremos al autor, entendido como constructor y organizador de propuestas lingüísticas, mientras que en el polo del receptor situaremos al lector, éste entendido como un reconstructor de estructuras lingüísticas y conceptuales suscitadas desde el texto.

1.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Si nuestra intención apunta a desvelar algunas de las técnicas estilísticas de la novela, ese objetivo general solamente podrá conseguirse tras la consecución de otro grupo de objetivos más específicos, que identificamos en este apartado.

En concreto, una parte fundamental de nuestra búsqueda inicial deberá centrarse en detectar y recuperar determinados usos lingüísticos del texto que potencialmente muestren un grado significativo de relevancia estilística. Para ello, deberemos realizar tareas de localización, identificación y clasificación textual y determinar su idoneidad para nuestro objetivo.

Un segundo objetivo específico deberá tener en cuenta los mecanismos que el texto explota para suscitar percepciones determinadas en el lector. En este sentido, se profundizará en los recursos que se originan en el discurso lingüístico y que inducen al lector a referenciar, o vincular, el texto con sus propias experiencias, a recuperar información general, a usar su conocimiento específico, sus creencias, o su conocimiento del mundo en general. También

deberán tenerse en cuenta determinados mecanismos como la relevancia y el impacto estético que ésta ejerce en el lector. En términos de la lingüística cognitiva, trataremos este fenómeno como perfil y base.

Debido a las particularidades del texto seleccionado, otro objetivo específico que nos hemos impuesto es el tratamiento del lenguaje figurado. Existe un gran número de construcciones con significados no literales que adquieren la forma de tropos tales como la metáfora y la metonimia o fenómenos en los que se detectan usos polisémicos u homonímicos, tradicionalmente tratados por la estilística, pero que abordaremos desde la perspectiva cognitivista. Desde esta perspectiva, trataremos el lenguaje de la novela desde dos propuestas teóricas distintas, la primera de ellas, la teoría de la metáfora conceptual y la teoría de la integración conceptual. Aunque ambas teorías abordan cuestiones relacionadas con el mundo metafórico, su aproximación se realiza desde ángulos completamente distintos.

La información resultante de los análisis nutrirá el plano interpretativo en los respectivos apartados de conclusiones de cada capítulo. Estas interpretaciones combinarán los aspectos cognitivistas y las estructuras lingüísticas con los mecanismos de generación de significado, de los que hablaremos en detalle.

Debemos puntualizar que nuestra investigación no tiene pretensión de organizar una clasificación exhaustiva de fenómenos estilísticos de tipo clasificatorio ni estadístico, sino que debe centrarse en aquellas características específicas que se utilizan en *La sombra del viento*.

1.3 ORGANIZACIÓN DEL CONTENIDO

Respecto a la organización del contenido, esta tesis doctoral comienza con un capítulo introductorio en el que se encuentra el presente apartado. Inmediatamente después, se da paso a un segundo capítulo que, en cierto modo, también tiene carácter introductorio por originarse en la necesidad de enmarcar la novela en el fondo contextual social del que surgió y en el que, posteriormente, se desarrolló. Las citas y la documentación que laboriosamente hemos ido recopilando conforman un entramado social que gira entorno a *La sombra del viento*, un bestseller que se ganó la admiración de miles de lectores. Partimos de la opinión de que el fondo social, que abarca desde la figura del autor y su trayectoria personal hasta las campañas promocionales o los premios que la novela ha ido obteniendo, ha ejercido una gran influencia en lo que la novela representa como entidad social. Es nuestra pretensión que el contexto sociológico que plasmamos en el segundo capítulo nos ayude a crear un panorama de fondo en el que situar el texto de la novela y este contexto nos permita comprender mejor el objeto de estudio. La información que hemos recopilado para confeccionar este escenario sociológico de *La sombra del viento* se resume en las cuatro áreas que enumeramos a continuación: i) unos breves apuntes biográficos sobre el autor de la novela, ii) el papel de la novela como objeto social, iii) el mundo de los superventas y, para finalizar, iv) la acogida de la novela por parte de la crítica nacional e internacional.

Si el segundo capítulo sitúa la obra en su contexto social, el capítulo tercero, que lleva por título “Fundamentos teóricos”, comienza por una primera aproximación al estilo y la estilística. Posteriormente, expone brevemente algunos de los fenómenos más característicos que han estado presentes en el estudio del estilo y los estudios literarios. Se completa esta primera parte del capítulo con una propuesta de G. Leech (2008) vinculada a una línea de análisis estilístico que, tanto por el modo de entenderlo como por el modo de proceder en el estudio del estilo, compartimos plenamente y que intentamos poner en práctica en nuestro estudio.

Debido al carácter lingüístico sobre el que se apoyan la mayor parte de los análisis de nuestra investigación, se hace imprescindible hacer un recorrido por los aspectos más generales en los que se fundamenta la lingüística cognitiva. La lingüística cognitiva se convierte, así, en un pilar esencial sobre el que sentar las bases teóricas y metodológicas de la presente investigación. Las posiciones cognitivistas que se introducen en este capítulo servirán de referente para guiar el proceso de investigación, aunque el tratamiento general que se presenta en el capítulo tercero deberá irse perfilando para adquirir mayor detalle conforme se desarrollen los temas tratados en sus respectivos capítulos y en función de las necesidades del análisis.

La función que tendrán los capítulos posteriores será, por lo tanto, profundizar en aquellos aspectos y conceptos fundamentales que darán forma al tema de estudio y que servirán de guía en los procesos descriptivos e interpretativos de los datos analizados. En estos mismos capítulos, y según lo expuesto, se

efectuarán los análisis pertinentes para resolver las cuestiones que se plantean y que brevemente introducimos en los siguientes párrafos.

Antes de comentar las propuestas cognitivistas con mayor detalle, propuestas que serán utilizadas de manera generalizada en esta tesis doctoral, hemos creído conveniente iniciar el cuarto capítulo partiendo de un modelo lingüístico no cognitivista con el fin de conseguir un parámetro no cognitivista a la hora de analizar un fenómeno lingüístico, que, posteriormente, será tratado bajo el marco de la lingüística cognitiva. La utilización de dos modelos lingüísticos en un mismo capítulo determina una estructuración del capítulo verdaderamente singular si se compara con los capítulos siguientes. Advertiremos que el capítulo comienza con una introducción a algunos aspectos de la lingüística sistémico-funcional, de M.A.K. Halliday, para realizar el análisis de un grupo de estructuras procedente de *La sombra del viento*. La finalidad es extraer unas primeras conclusiones sobre la estructura analizada a partir de este marco lingüístico.

Antes de comentar el contenido del resto del capítulo, es conveniente realizar una breve justificación de esta “intromisión” de un contexto lingüístico que no pertenece al contexto de la lingüística cognitiva. La razón principal que nos motiva a incluir este análisis ha sido la existencia de unos referentes concretos que se realizaron sobre el mismo tipo de estructuras en el marco de la lingüística sistémico-funcional. Las novelas que fueron analizadas fueron *The Inheritors* (1955), escrita por William Golding y analizada por M.A.K. Halliday (1971), *The Secret Agent* (1963), de Joseph Conrad, realizado por C. Kennedy (1982) y un pasaje corto de la novela gótica *Melmoth the Wanderer*, de Charles

Maturin (1820) que realizó R. Fowler (1996). Como explicaremos, la misma estructura lingüística que había sido objeto de estudio y análisis también está presente en *La sombra del viento*. De ahí que hayamos decidido situarnos en ese contexto para analizar algunos ejemplos de *La sombra del viento* que comparten esas estructuras concretas y poder comparar los resultados obtenidos con los resultados que obtendremos en los análisis posteriores basados en los principios cognitivistas. En la segunda parte del capítulo se introducirán aquellos aspectos relevantes que propone la lingüística cognitiva relacionados con la estructura que es objeto de nuestro análisis, principalmente cuestiones de ajuste focal y atención, para pasar al análisis de varios ejemplos bajo el prisma cognitivista. En la última parte del capítulo también se tratarán otros grupos de ejemplos relacionándolos con la metonimia y la meronimia.

El tratamiento que se hace del lenguaje figurado en esta tesis doctoral se concentra principalmente en dos capítulos, el capítulo cinco, con el título “Lenguaje figurado y la metáfora conceptual”, y el capítulo seis, “Combinación conceptual como estrategia discursiva”. El hecho de que el lenguaje utilizado en *La sombra del viento* haga un uso generalizado y relativamente constante de estructuras metafóricas se convierte en la razón principal por la que este punto merece una buena parte de nuestra atención. Sin embargo, al profundizar en el estudio de la metáfora y las expresiones metafóricas de la novela, se han puesto de manifiesto una diversidad de ejemplos que concuerdan con los dos modos de concebir el hecho metafórico en el seno del escenario cognitivista. Esta división se pone al descubierto en el tratamiento de estas propuestas en dos capítulos distintos. Por una parte, en el capítulo cinco, introduce el

escenario que propone la teoría de la metáfora conceptual. Este capítulo realiza una aproximación, principalmente descriptiva, en la que se clasifican las expresiones metafóricas de la novela de acuerdo con la taxonomía que propusieron G. Lakoff y M. Johnson (1980). Muchas de estas expresiones metafóricas responden a unas particularidades conceptuales específicas.

Los estudios sobre el lenguaje figurado y el lenguaje metafórico, iniciados, desde el punto de vista cognitivo, a partir de la teoría de la metáfora conceptual, encuentran un camino paralelo en el planteamiento que presenta la teoría de la integración conceptual, que desarrollaron G. Fauconnier y M. Turner. El capítulo seis nos introducirá en un nuevo modelo en el que se da énfasis al proceso de creación y transformación de conceptos, sean o no figurados, en estructuras conceptuales metafóricas. Aplicar los parámetros que propone esta teoría, tanto a nivel de estructura como a nivel textual, permite que nos adentremos en el proceso metafórico. En este capítulo tendremos ocasión de profundizar en los cuatro tipos de redes asociativas que este contexto teórico propone. Los ejemplos que se analizan en el capítulo se han seleccionado por las diferencias conceptuales que plantean y su variedad. En la última parte, analizaremos tres ejemplos en los que la estructura conceptual que se construye es más elaborada por emerger de espacios textuales amplios que se expanden más allá del párrafo. Nos ocupan tres análisis distintos; el primero se analiza la construcción espacial, con el Cementerio de los Libros Olvidados; el segundo, analiza la de caracterización de un personaje, y que acaba por mostrar una imagen ridiculizada del personaje Francisco Javier Fumero. Finalmente, se

profundiza en el análisis del estilo mental de Jacinta Coronado, en que también se incluyen aspectos de ideología y punto de vista narrativo.

El siguiente capítulo, “Combinación lingüística como estrategia narrativa”, a diferencia de los dos capítulos anteriores, tiene un interés más relacionado con la forma de los elementos lingüísticos que con los aspectos conceptuales que el texto comporta. Abren el capítulo dos temas muy presentes en la lingüística cognitiva: la polisemia y la homonimia, que dan paso a un grupo de expresiones idiomáticas que han estado sometidas a diversos procesos de combinación. En general, las expresiones idiomáticas están presentes en el lenguaje de *La sombra del viento* a lo largo de toda la novela. No obstante, el tratamiento que sufren estas expresiones merece una atención especial. El uso de las expresiones idiomáticas es otro de los rasgos que acaba por magnificar la presencia de coloquialismos como rasgo característico de esta novela. Una última sección de este capítulo trata de aquellas expresiones o usos particulares en los que aflora la presencia de la lengua autóctona de la sociedad Barcelonesa de la época, el catalán.

Cada uno de los capítulos se cierra con un apartado en el que se extraen conclusiones parciales que se derivan de la información y los análisis incluidos en los respectivos capítulos. Estos apartados deben servir de antesala a un capítulo final de conclusiones que aglutina aquellos aspectos exegéticos que se originan en el seno de los análisis propuestos y que aquí adquieren su completa plenitud al formar parte de una dimensión interpretativa general.

1.4 EL CORPUS TEXTUAL

Una de las razones que motivan la elección de *La sombra del viento* como corpus textual sobre el que trabajaremos en esta tesis doctoral surge de la consideración de que esta novela tuvo una gran aceptación popular. Capaz de cautivar el alma de sus lectores, sobrepasó los pronósticos de ventas más optimistas durante años. Este hecho nos alienta a creer que el lenguaje que albergan sus páginas debe contener algunas de las claves que causan ese efecto de atracción que la novela ejerce sobre sus lectores. Su éxito y su atracción, en parte, quizá se deba a la combinación de géneros que parece existir en la trama de la novela; o pudiera ser la manera con que el escritor utiliza el lenguaje coloquial, un lenguaje que resulta cercano al lector y que alienta a identificarse con el narrador y los personajes; acaso el atractivo del lenguaje novelado resida en el equilibrio entre el abrumador peso histórico representado en la novela y el gusto por el desenfado de las escenas humorísticas. Estas incógnitas desafían a nuestra mente y, a su vez, desencadenan un sinfín de otras preguntas que nos incitan a continuar en nuestra búsqueda.

Otra razón que ha ejercido una gran influencia en nuestra decisión de escoger *La sombra del viento* es la intensidad con que se utiliza el lenguaje figurado a lo largo de toda la novela. Un lenguaje que alcanza una dimensión conceptual importante y se expande en el mundo de las significaciones.

Sean cuales sean las claves estilísticas que identifiquemos, es preciso aclarar que nuestro interés no persigue averiguar la fórmula del éxito de la novela. Esas

claves deben permitirnos realizar un ejercicio de reflexión sobre el modo que se emplea el lenguaje en la novela. También es importante aclarar que, al elegir *La sombra del viento*, intentamos estudiar esos aspectos particulares de la novela, aunque no desde el canon literario establecido, del cual, como veremos más adelante, no parece formar parte. Más bien, nos interesa el fenómeno comunicativo que representó para sus lectores. Nuestra pretensión es captar algún vestigio de esa esencia atrayente, seductora que, de acuerdo con los comentarios de muchos de sus lectores, emana de la novela y trasciende la consciencia del lector para convertirse en una fuerza característica del texto.

Con reiterada frecuencia, el texto incorpora información que parece reflejar supuestas intenciones del autor. Esa es una cuestión relacionada con el texto analizado que será preciso tener en cuenta ya que comportaría un matiz de considerable importancia en las interpretaciones de nuestro estudio. Aunque ese tipo de información es susceptible a ser interpretada, difícilmente será concluyente, por lo que su presencia deberá ser relativizada o, en todo caso, tomada con precaución. Es importante insistir que nuestro análisis debe basarse en nuestra propia experiencia de lectura, con independencia de la intencionalidad que pueda atribuirse al novelista.

Otro punto sobre el que deseamos evitar cualquier tipo de confusión está relacionado con el valor estético o literario de la novela. La presente investigación no intenta establecer ningún tipo de criterio evaluativo que determine el valor estético o literario de la producción literaria de Carlos Ruiz Zafón, ni en su conjunto, ni del caso particular de *La sombra del viento*. Con la realización de este proyecto nos proponemos localizar y entender algunos de

los mecanismos que el lenguaje maneja para desarrollar su potencial expresivo, tengan estos mecanismos una naturaleza lingüística, semántica, textual o conceptual, siempre y cuando provengan del marco textual con el que nos hemos comprometido, *La sombra del viento*.

El corpus que presenta la novela debe ser entendido como un entorno cerrado que proporciona la materia primera para nuestra investigación. Un corpus de naturaleza esencialmente lingüística que, como veremos, también está dotado de una proyección conceptual considerable.

2 APROXIMACIÓN A LA NOVELA

En este capítulo nos proponemos recoger algunas informaciones contextuales de *La sombra del viento* que, aún no siendo imprescindibles para nuestro tratamiento del texto, o para los análisis que efectuaremos, sí encuadrarán la realidad social en la que se gestó y en la que se popularizó *La sombra del viento*.

Esta sección no puede excluir el papel que ejerce el escritor como individuo que forma parte de un tejido social, ni la importancia de la influencia que su entorno, o sus vivencias, causaron en el proceso creativo. De ahí la necesidad de crear un pequeño esbozo en el que se intenta perfilar al escritor como individuo social, sus experiencias, sus inquietudes, o sus aspiraciones, a partir de los comentarios que hemos podido recoger.

El capítulo comienza con una recopilación de informaciones sobre la persona del autor y su contexto personal, con algunos detalles biográficos reconstruidos a partir de lo publicado en prensa sobre la figura de Carlos Ruiz Zafón. Una vez concluida esa primera área contextual, trataremos la novela desde el punto de vista comercial; la promoción editorial, su dimensión nacional e internacional, datos estadísticos de aceptación y ventas. El bestseller ocupará la siguiente sección de este capítulo. *La sombra del viento* demostró poseer suficiente potencial como para conquistar a una amplia variedad de públicos y conseguir importantes récords de ventas. ¿Qué es un bestseller?, o ¿Qué es necesario para escribir uno? ó ¿quién lee ese tipo de obras? La respuesta a estas

preguntas nos permitirá conocer mejor el texto con el que trabajaremos. Por último, este capítulo introductorio nos conducirá por aquellos comentarios con los que la crítica y los medios de comunicación recibieron la novela.

2.1 APUNTES BIOGRÁFICOS

La explicación que presentamos a continuación ha sido agrupada a partir de diversas informaciones publicadas en los medios de comunicación en los años posteriores a la publicación de *La sombra del viento*. Noticias de periódicos, artículos de revistas, reseñas literarias o entrevistas que salieron a la luz pública en prensa escrita o en soportes audiovisuales, tales como programas televisivos o radiofónicos, han sido las fuentes para redactar estos apuntes que intentan esbozar una imagen del autor de *La sombra del viento*. La información relacionada con el escritor nos servirá para situar a éste en un momento histórico y un emplazamiento real. Asimismo, debería ayudarnos a comprender mejor matices y significados que se han incluido en su producción literaria y que se fundamentan en sus experiencias y vivencias personales. En esta línea de pensamiento, y para justificar estos apuntes biográficos que incluimos a continuación, citaremos a Germán Gullón (2008b:49) que, influido por Charles-Augustin Sainte-Beuve, “el primer crítico literario”, nos dice que “la circunstancia vital del escritor ayuda a esclarecer los motivos que impulsan al hombre que empuña la pluma, y trazar su impacto en el texto mejora el entendimiento del mismo.” A partir de aquí Germán Gullón hace la puntualización siguiente:

Atención: digo que lo personal está cifrado en el texto, y afirmo a la vez, que desde lo personal del libro no podemos interpretar la realidad. Lo personal se cifra en la obra, y eso tenemos que buscar, para entender el texto y la realidad que ayudó a conformarlo.

Lo personal arroja luz, permite dilucidar los motivos ocultos, que no son ni buenos ni malos, sino que simplemente ayudan a perfilar el significado justo de los asuntos tratados en un libro o las circunstancias que concurren a matizarlos. (Gullón, 2008b:57)

De los detalles de la vida personal de Carlos Ruiz Zafón hemos recogido algunos apuntes que el propio escritor ha permitido filtrar y hacer públicos, con los que ha modelado una imagen personal de sí mismo para su público. Esta información nos permitirá configurar una imagen general del autor y nos dará la posibilidad de percibir aquellos aspectos de lo personal que, de acuerdo con las palabras de Gullón, se cifra en la obra.

2.1.1 CONTEXTO FAMILIAR

Carlos Ruiz Zafón nació el 25 de septiembre de 1964 en Barcelona. En una entrevista que sería publicada en el Magazine de *La Vanguardia*, explicaba a Sergio Vila-Sanjuán detalles personales sobre él y sobre su familia:

Nací –cuenta Carlos Ruiz Zafón– en 1964, en la clínica del Pilar de Barcelona. Mi madre es catalana. Mi padre viene de familia valenciana, que emigró cuando él tenía un año. Es agente de seguros. Primero trabajó para una mutua, luego se estableció por su cuenta. Tengo un hermano que me lleva seis años, Javier, directivo de empresa. Mi padre había vivido en un ambiente de posguerra muy humilde y trabajó mucho para dar el salto social; el mundo que hemos vivido mi hermano y yo estaba a años luz del suyo, y eso lo ha ganado con su esfuerzo. Como no tuvo demasiadas oportunidades de cultivarse, idealizaba el mundo de la cultura. Los libros, para él, tenían una connotación mágica; nunca me dijo que no cuando le pedí uno. (Vila-Sanjuán, 2003)

Ni la profesión de agente de seguros del padre, ni el hecho de que su madre fuese ama de casa, parecen haber encaminado a aquel muchacho hacia el mundo de los libros y la palabra escrita. La afición por la lectura de sus padres podía ser considerada la habitual de una familia barcelonesa de su tiempo. Por tanto, el contexto familiar en el que se desarrolló la infancia del escritor fue corriente y no parece haber presentado particularidades específicas que lo estimularan a convertirse en escritor. Su educación en el colegio de los jesuitas de San Ignacio de Sarriá dejó recuerdos y vívidas experiencias, de las que nos permite participar en su entrevista con Vila-Sanjuán:

Fueron 11 años en un edificio que como decorado gótico me resultaba fascinante: lleno de pasadizos y túneles misteriosos, con un museo en el que había una cabra con dos cabezas y animales traídos de África... Las clases en sí me aburrían, la vida de colegial me resultaba gris y poco estimulante; me recordaba a una fábrica de galletas, en las que entraba la pasta por un lado y la galleta salía hecha por el otro. Yo siempre tenía la cabeza en las nubes. (Vila-Sanjuán, 2003)

Después de esa primera etapa educativa, el adolescente Carlos Ruiz Zafón dio sus primeros pasos en el mundo universitario cuando inició la licenciatura de Periodismo, por entonces denominada Ciencias de la Información. Este proyecto no había hecho más que comenzar cuando surgió su primer trabajo.

Escribí una carta a varias agencias de publicidad, ofreciéndome. Me contestaron varias y me llamaron de una que se llamaba Dayax. [...] Me pusieron a colaborar primero en el estudio gráfico y luego pasé a redactor y a "copy". (Vila-Sanjuán, 2003)

Fue un primer contacto con el mundo profesional relacionado con el mundo publicitario y en el que trabajó durante algún tiempo. En el artículo de Vila-Sanjuán, Ruiz Zafón cuenta anécdotas y vicisitudes de su experiencia rodando

para Freixenet junto a Paul Newman, o colaborando con Joaquín Lorente, una leyenda de la publicidad española. Sin embargo, después de unos años sentiría que debía dejarlo.

En un determinado momento decidí que había llegado la hora de dejarlo; me fui al despacho de Joaquín y le dije: “El día 1 de enero de 1992 me voy a casa”. (Vila-Sanjuán, 2003)

Desde 1991, retoma la escritura y durante las noches del verano de 1992 escribe *El príncipe de la niebla*, que presentará a la primera edición del Premio Edebé de Literatura Infantil y Juvenil a sugerencia de su novia María del Carmen¹, y del que resulta ganador. Por el año 1993, después de haberse casado con María del Carmen, decide trasladarse con su esposa a Los Ángeles, Estados Unidos, con intenciones de convertirse en guionista de películas. De esta actividad confiesa a Borja Hermoso en una entrevista para el diario *El Mundo*, “de películas que no recomiendo a nadie”. Una experiencia ésta que, según comenta a Vila-Sanjuán, no fue muy gratificante para el escritor:

Allí cada película se reescribe unas cuarenta veces a cargo de personas diferentes. Hay cosas mías en algunas que se han estrenado, pero es algo de lo que no estoy muy satisfecho y prefiero no hablar. (Vila-Sanjuán, 2003)

Sobre las razones que Carlos Ruiz Zafón tenía para trasladarse a Estados Unidos, Charo Canal, de *El Dominical*, nos transcribe sus palabras “...me marché atraído por muchas cosas, sobre todo por la distancia. Yo necesitaba salir y Los Ángeles reunía una serie de condiciones que me parecían interesantes”. En otra entrevista respondía a Borja Hermoso que los motivos

¹ El apellido no parece haberse hecho público.

que motivaron su partida hacia Estados Unidos fueron: “uno, la distancia le permitiría escribir sobre su ciudad natal con la distancia adecuada. Y dos, la cultura americana, tanto desde el punto de vista del cine como de la literatura y la música, le fascinaba”.

En Estados Unidos comienza su línea de escritor profesional, acontecimiento al que D. Peras (2009b), de *L'Express*, pone fecha de inicio: “Le 1^{er} janvier 1992, il se met à écrire pour la jeunesse”. Por entonces, aquella distancia espacial que mencionaba Carlos Ruiz Zafón que un escritor necesita para escribir sobre su propia ciudad aún no había fraguado. Ni su primera novela, *El príncipe de la niebla* (1993), ni las dos siguientes publicaciones, *El palacio de la medianoche* (1996) o *Las luces de septiembre* (1995), describen Barcelona como sucederá más tarde en sus trabajos posteriores. *Marina* (1999), *La sombra del viento* (2001) o *El juego del ángel*, que está a la venta desde 2008, poseen en común el escenario cosmopolita de la Barcelona de la primera mitad del siglo XX.

2.1.2 LA AFICIÓN POR ESCRIBIR

Desde su infancia, Carlos Ruiz Zafón tuvo interés por la narrativa. Así se lo comenta a José Zepeda Varas (2009), de Radio Nederland, en una entrevista radiofónica²: “yo contaba historias a otros chavales; yo contaba historias, pues de terror, de aparecidos, o de misterio, y era una cosa que para mí me interesaba, me fascinaba...”. Esta afición y práctica de un Carlos Ruiz Zafón niño se calca en una imagen de *La sombra del viento*, cuando un Julián Carax,

² Último acceso al vídeo 12 de septiembre 2011:

<http://www.rnw.nl/espanol/video/carlos-ruiz-zaf%C3%B3n-la-sombra-del-viento>
enlace alternativo:

http://www.youtube.com/watch?v=NY3nC-SAlpw&feature=player_embedded

también niño, se comporta de un modo prácticamente idéntico. Es la portera del piso de Antoni Fortuny, la señora Aurora, quien relata este pasaje, que enlaza con el apunte autobiográfico del escritor, que ha sido transferido al personaje Julián:

(138)³ De chiquillo se pasaba la vida contándole historias a los críos de aquí por el barrio. En verano, a veces mi Isabelita y sus primas subían al terrado por la noche a escucharle. Decían que nunca contaba la misma historia dos veces. Eso sí, todas iban de muertos y ánimas. Ya le digo que era un crío un poco raro.

Carlos persiguió su destino desde muy temprana edad, aspecto al que se refiere el propio Carlos Ruiz Zafón en la siguiente anécdota en una entrevista publicada por la escritora Delphine Peras del diario francés *L'Express*:

Avant même d'apprendre à lire et à écrire, je me racontais des histoires. Dès l'âge de 9 ans, il commence à les coucher sur le papier. Après, j'ai créé une petite maison d'édition avec un copain dont le père tenait une papeterie et possédait cet objet extraordinaire pour nous: une photocopieuse Xerox. Un camarade dessine les jaquettes, un autre s'occupe du "marketing", c'est une affaire qui marche. Même les profs nous achetaient notre fanzine! Jusqu'à ce que le directeur de l'école y jette un œil et découvre, horrifié, des histoires à glacer le sang, peuplées d'assassins et de fantômes en tout genre. Censure immédiate. (Peras, 2009a)

De este comentario se debe destacar que el afán por escribir de C. Ruiz Zafón no se limita al mero hecho de trasladar un pensamiento o una idea a un pedazo de papel. Tal y como se nos presenta en el párrafo anterior, su afición iba más allá del placer de la escritura, escribir es comunicar y, parece ser que, a su entender, la satisfacción de escribir no es completa si el mensaje no se

³ A partir de este punto, las citas al texto de *La sombra del viento* se referencian con el número de página al inicio del párrafo. Así, (138) indica que es un texto de *La sombra del viento*, de Carlos Ruiz Zafón (2001:138)

comunica, o se divulga, o se expone, abiertamente a los demás. Pero conseguir su deseo y su aspiración de llegar a ser escritor no fue una tarea fácil. A este respecto, el texto de Sergio Vila-Sanjuán incluye el siguiente comentario:

Entre los 14 y los 15 años escribí una novela de 600 páginas, un misterio victoriano muy siniestro titulado "El laberinto de los arlequines". Lo puse en una caja y lo envié a una editorial cuyos libros me gustaban, Edhasa; también lo mandé a Planeta y a otro sello de los de la 'gauche divine'. (Vila-Sanjuán, 2003)

Las acciones del futuro escritor hablan por sí solas. A todo esto, Peras añade más comentarios biográficos que nos permiten ver las dificultades que se deben superar antes de llegar a ser escritor.

Le jeune Carlos ne s'en laisse pas conter et rédige, à 14 ans, un roman victorien de 600 pages. "Il faut en passer par là, écrire des centaines de pages qui ne seront jamais lues par personne", martèle cet admirateur de Charles Dickens et d'Alexandre Dumas, mais aussi de John Dos Passos et de Raymond Chandler. (Peras, 2009a)

La admiración de Carlos Ruiz Zafón por la novela decimonónica ha sido manifestada por el escritor en multitud de entrevistas y es uno de los ejes sobre el que basa su estilo literario. G. Gullón comenta en una nota a pie de página que

Ruiz Zafón sabe perfectamente indicar en qué tradición novelesca desea que se le coloque, en la de Víctor Hugo y Alejandro Dumas, [...] obras que han deleitado a generaciones de lectores desde el siglo XIX hasta nuestros días, [...] y le devolvieron al género la olvidada y complementaria faceta del arte de narrar, la de contar historias con enorme veracidad. (Gullón, 2008b:118)

Gullón acaba redondeando su comentario con unas palabras que se refieren a la calidad literaria:

Víctor Hugo y Alejandro Dumas, de quien Ruiz Zafón se considera epígono, también provocaron dudas al respecto. Lo esencial es considerar que el entretenimiento, la narración de episodios con un ritmo vivo formó parte integral desde el comienzo de la narración de ficción en la etapa oral. (Gullón, 2008b:120)

Más adelante, en este mismo capítulo, retomaremos brevemente dos cuestiones que G. Gullón menciona en este párrafo: las dudas y el entretenimiento.

2.1.3 RASTROS AUTOBIOGRÁFICOS EN *LA SOMBRA DEL VIENTO*

El carácter autobiográfico de algunas anécdotas como la comentada, en la que Julián Carax muestra un comportamiento similar al de aquel Carlos Ruiz Zafón niño en su vecindario, aparece aquí y allá en la novela. Otro detalle de este tipo se puede reconocer en el siguiente párrafo de *La sombra del viento*.

(434) Las sábanas de la cama se veían por estrenar. Me pareció que eran de un estampado con dibujos de dragones y castillos. Sábanas de niño. Julián se disculpó diciendo que las había conseguido a un precio excepcional, pero que eran de primera calidad.

En este párrafo de *La sombra del viento* se puede reconocer una referencia a la bien conocida afición del escritor por los dragones, animales mitológicos con los que se identifica y a los que tiene especial afecto. Otro apunte que pone de manifiesto una relación especial entre el autor y la novela es la fecha en que nace el incestuoso hijo de Julián Carax y Penélope Aldaya, David. De acuerdo con el texto:

(458) Penélope Aldaya dio a luz un niño que nació cadáver el 26 de septiembre de 1919.

Exactamente 45 años antes del nacimiento del escritor, que, como hemos comentado, nació el 25 de septiembre de 1964.

Aparentemente, no parece existir ninguna evidencia que justifique la inclusión, por parte del autor, de estas referencias personales en la novela. No obstante, estas informaciones están presentes y envían una señal al lector. Es una señal oculta, difusa que solo el lector que profundiza en la obra y en la vida personal del autor es capaz de percibir.

Más adelante, comprobaremos que la novela contiene muchas referencias como las comentadas, de naturaleza muy diversa; referencias que están presentes para ser aprehendidas solamente por el lector que esté en posición de identificarlas. Son, por tanto, como marcas que indican la presencia del autor-persona en la novela, que se mantienen ocultas tras el velo del conocimiento del mundo personal del autor.

2.1.4 OTRAS AFICIONES

Ya comentado es que el animal favorito de Carlos Ruiz Zafón es el dragón, animal con el que se identifica. Así lo manifestaba el novelista a Charo Canal (2003) para *El Dominical de El Periódico de Cataluña*. Por la enorme difusión de la novela, este aspecto del escritor relaciona el concepto del animal mitológico con la imagen modernista que ha sabido proyectar de la ciudad de Barcelona. Esa Barcelona de la primera mitad del siglo XX que él ensalza en sus novelas y que se muestra repleta de imágenes de dragones inquietantes

que aparecen en fachadas, jardines o verjas de hierro forjado. Delphine Peras profundiza en esta afición de Ruiz Zafón que se descubre íntima y personal:

Et qu'il entretient en collectionnant les dragons sous toutes les formes, des sculptures aux peluches, en passant par la petite broche qu'il arbore sur son beau polo. Zafón aurait-il vraiment le feu sacré? (Peras, 2009b)

Peras, en un intento de mimetizar al autor y su afición, acaba preguntándose si el barcelonés quizá también posee algo de ese fuego sagrado de los dragones. Pero las aficiones de Carlos Ruiz Zafón van más allá de la literatura y el cine. En enero de 2005, en el espacio radiofónico *The Leonard Lopate Show* de la New York City Public Radio⁴ hacía alarde de su afición a la música:

I love music very much and in some point in my time I was a professional musician and I played piano and wrote music... but I always say that music is the most sublime of arts and the most miserable of professions; so at some point I just became a professional writer, which is my main thing..., what I do; and I still write music... and sometimes what I do is to compose music to my own stories. For me it is part of the process [of writing].

Haven't you written the soundtracks...?

Yes, because when I'm working on a novel I just keep writing these pieces around characters, around the scenes, around places and by the end of it I have like my own music score to the story. (Lopate, 2005)

A juzgar por sus palabras, su modo de entender la música y la producción musical parecen verse como elementos que acompañan e inspiran la producción literaria. La música como vínculo interartístico que se utiliza a modo de nexo para mantener al escritor unido al relato en el mundo ficticio de la novela.

⁴ Último acceso al vídeo 12 de septiembre 2011: <http://www.wnyc.org/shows/lopate/2005/jan/31/>

2.1.5 EL AUTOR Y LA LECTURA

2.1.5.1 Reflexiones sobre la lectura

Carlos Ruiz Zafón considera al lector como una parte fundamental de la obra literaria. Por consiguiente, el lector ocupa una posición central alrededor de la cual discurre el proceso narrativo. La lectura es entendida como un acto experiencial e ilustrativo del que el lector obtendrá un beneficio. A Charo Canal, de *El Periódico*, le expresa esta idea con estas palabras:

Llevo 10 años dedicado a esto y la sensación que tengo es que, de lo que yo escribo, la gente obtiene cosas que en mayor o menor medida enriquecen sus vidas. Les hace pasarlo bien, les hace pensar. (Canal, 2003)

Se entiende, por tanto, que el producto literario es entretenimiento al mismo tiempo que un proceso pedagógico que aporta conocimiento e induce a pensar. Más adelante, en esa misma conversación, el autor profundiza en el detalle y da forma a una idea muy característica de su obra al representar al escritor como un artesano que opera en todas las facetas de la mente del lector.

Forma parte del trabajo de novelista seducir al lector, entrar en su mente, recoger cosas que están ahí y cambiarlas de sitio. Apoderarte de sus sentidos, de sus emociones y utilizarlos. En la medida en que seas capaz de conjurar imágenes y sensaciones, tu efecto es mayor; eso tiene mucho de seducción. (Canal, 2003)

El escritor concluye la cita anterior con un apunte que indica que el aspecto técnico del escritor debe prevalecer sobre cualquier otra variable y dice “Pero la escritura, como cualquier arte, es 99% de técnica y un 1% de espíritu.” Estas palabras de Ruiz Zafón nos hablan de su modo de ver su oficio. El 23 de noviembre de 2003, aparecieron noticias en el diario *El Mundo* (Hermoso,

2003), como en muchos otros periódicos, que divulgaban comentarios en los que se veía reflejada esa idea del autor, aunque también su concepto del lector prototípico, que no atiende a nacionalidad, herencia cultural o situación social. La novela de Carlos Ruiz Zafón apela a un lector universal capaz de sentir, imaginar, sufrir, soñar, odiar, amar, llorar o reír a través de la experiencia literaria con independencia de la condición social a la que pertenezca, el bagaje cultural que posea, ya sea educativo, literario o religioso, o la edad en la que se lea la novela. El texto parece desarrollarse entre valores universales que son comunes a todos esos lectores.

Yo creo que los lectores no tienen nacionalidad, que el leer nos da un pasaporte mental sin fronteras y que, en el fondo, todos los lectores buscan y obtienen lo mismo en la literatura. En este caso, los alemanes, supongo, han visto una obra que les interesa, les estimula, les atrapa y cumple las promesas que toda novela debe cumplir. (Hermoso, 2003)

El comentario se hacía a raíz del desconcierto sociológico que había creado un famoso político en Alemania en relación con *La sombra del viento*. M. Eugenia Ibáñez, en el momento en que *La sombra del viento* comenzó a distribuirse en Estados Unidos, escribía para *El Periódico* algo similar con una cita del escritor:

El novelista no cree que *La sombra del viento* tenga en EEUU un tipo de lector diferente al español. "Pienso –insiste– que los amantes de la literatura, y quienes tienen curiosidad intelectual sin prejuicios ni esnobismos no están limitados por su nacionalidad o grupo social." (Ibáñez, 2004)

Podemos concluir que el concepto de lector de Carlos Ruiz Zafón es un concepto inclusivo, accesible, plural y democrático que cruza fronteras de todo tipo: lingüísticas, culturales y sociales; características todas ellas esenciales de una obra con espíritu de bestseller. El contexto de cultura global en el que

avanzan nuestras sociedades tiende a deslegitimar los valores de los individuos, un contexto en el que el individuo no se puede realizar. Esta tendencia hacia una mayor unificación cultural con ideales inocuos se banaliza cada día más, y es ahí donde Carlos Ruiz Zafón intenta expresar una dura crítica social y aboga por el acto de la lectura como un acto de purificación y de liberación. Así lo contempla el escritor en la misma entrevista para *El Periódico*:

Lo que nos lleva a leer y a explorar no es esa bulimia forzada de cultura *light* y por eso, a la larga, toda esa gama de productos que nos glorifican, empaquetan y nos colocan no satisface el apetito intelectual de los lectores. El acto de leer, en sí mismo, es lo contrario a todo eso. (Ibáñez, 2004)

2.1.5.2 La publicidad y la lectura

La experiencia profesional que Carlos Ruiz Zafón obtuvo del mundo publicitario al inicio de su vida profesional lo influenció en su modo de ver y entender la publicidad. Del mundo de los libros y la publicidad afirma que desconfía de la influencia que la divulgación propagandística puede ejercer en el posible comprador y que el éxito de la novela tan sólo depende del lector. Lo expone a B. Hermoso de *El Mundo*:

Me temo que la publicidad es mucho menos efectiva que lo que creemos. El marketing sirve para que nos enteremos de que algo –en este caso un libro– existe pero no puede hacer que ese algo nos guste. En literatura, el éxito no se mide en el número de críticas, portadas o premios; se mide en la experiencia que cada lector tiene con la obra... (Hermoso, 2003)

Más adelante veremos que en el caso concreto de *La sombra del viento* existen unas acciones divulgativas determinadas muy importantes para el éxito de la novela. Con ellas, la novela se emplazará en una situación privilegiada a partir de la cual, con la ayuda del boca a boca y de la profusión de medios y

elementos publicitarios, se obtendrá una repercusión importante que influirá de manera definitiva en la divulgación de la obra.

2.1.6 PRODUCCIÓN LITERARIA

La primera novela con la que Carlos Ruiz Zafón inicia su andadura de publicaciones es *El príncipe de la niebla* (1993), con la que, el mismo año de su publicación, obtiene el Premio Edebé de Literatura Infantil y Juvenil. En esta novela de misterio y aventura, la acción se sitúa en un pueblecito a orillas del Atlántico en plena Segunda Guerra Mundial. Los personajes son niños adolescentes, Max, su hermana Alicia y Roland, que deben descubrir la clave de la muerte de Jacob, hijo de los antiguos propietarios de la casa en la que viven.

Ante el éxito de *El príncipe de la niebla*, un nuevo título, *El palacio de la medianoche* (1994), se publica al año siguiente. En esta novela se relatan dos historias que ocurren en dos tiempos diferentes y la historia del pasado acaba afectando a los acontecimientos que discurren en el presente. La vida de dos adolescentes cambia radicalmente cuando deben abandonar el orfanato de Calcuta en el que siempre han vivido, por estar a punto de cumplir su decimosexto aniversario.

Las luces de septiembre (1995). Un pueblo de la Costa Azul servirá de escenario para esta obra que completa lo que más tarde, en el año 2007, se publicará como recopilación titulada *La trilogía de la niebla*, de la que formarán parte las dos novelas mencionadas en los párrafos anteriores y la presente

novela. Irene e Ismael deben vivir emocionantes aventuras llenas de misterio durante un verano mágico en Bahía Azul.

Marina (1999) es la primera de sus novelas en la que Carlos Ruiz Zafón escoge Barcelona como escenario para sus personajes. Barcelona adquirirá una fuerza tan importante en su narrativa que persistirá en las novelas siguientes: *La sombra del viento* y *El juego del ángel*. *Marina* fue el último de los títulos con protagonistas adolescentes que fue clasificado con la etiqueta de literatura juvenil. De la entrevista de Delphine Peras a Ruiz Zafón, para *L'Express*, escogemos la cita siguiente, donde se expresa abiertamente su predilección por su cuarto libro, *Marina*.

C'est avec son quatrième livre, *Marina*, "un roman hybride, mon préféré", que l'écrivain s'oriente vers ce qui deviendra sa marque de fabrique: cette veine gothique et mystérieuse qui lui a si bien réussi. (Peras, 2009b)

La sombra del viento (2001), que publicó la editorial Planeta, será tratada en profundidad más adelante, por ser la novela cuyo texto inspira esta tesis doctoral. Editorial Planeta también publicó la última novela de Carlos Ruiz Zafón, *El juego del ángel*, en 2008. Después del categórico éxito de *La sombra del viento*, los lectores de Carlos Ruiz Zafón necesitaron siete años para ver aparecer publicado su siguiente título. La razón principal de la demora, según el escritor, fue el gran número de giras promocionales y de divulgación que tuvo que realizar alrededor del mundo con motivo del éxito de *La sombra del viento*. Mucho antes de comenzar a escribir este último título, en noviembre de 2003, ya comentaba a Borja Hermoso (2003), de *El Mundo*, que *La sombra del viento* era el inicio de un proyecto a gran escala: "La idea", aclaraba el escritor, "nació al poco de empezar a trabajar en el libro. Más que tetralogía, se trata de un

caleidoscopio narrativo con múltiples entradas y salidas.” Esta idea de cuatro novelas alrededor de un mismo eje parece haber tenido un origen muy anterior a la publicación de *El juego del ángel* (2008). A raíz de la publicación de este último título, se pone de relieve que aquel proyecto embrionario comenzaba a ser una realidad.

El juego del ángel se ubica en el mismo escenario físico que *La sombra del viento*, Barcelona, aunque se sitúa en un espacio temporal anterior. No es ni un “capítulo previo” ni una continuación de *La sombra del viento*, ni es necesario que ésta novela haya sido leída para disfrutar de la lectura de *El juego del ángel*. Sin embargo, ambas novelas están ligadas por la aparición y el uso de elementos intertextuales. Aquel universo contextual que ya se configuró en *La sombra del viento* sirve de escenario referencial para que desfilen nuevos personajes que, ocasionalmente, interactúan con personajes ya conocidos como Daniel Sempere, o lugares como el Cementerio de los Libros Olvidados. Estas coincidencias intertextuales sitúan al lector que interiorizó el contexto propuesto en *La sombra del viento* en un mundo reconocible y próximo, un contexto ya experimentado en el título anterior, pero que se percibe desde nuevos horizontes.

En primera persona, el joven David Martín nos conduce por la Barcelona de primeros de siglo. Desea ser escritor y lo deja todo para perseguir su sueño. Desgraciadamente un tumor terminal truncará todas sus expectativas. Andreas Corelli, un oscuro e inquietante personaje, le ofrece la posibilidad de recuperar su vida y sus deseos siempre y cuando acepte su propuesta. La aceptación de esa propuesta cambiará el rumbo de las vidas de todos aquellos que le rodean.

2.2 EL CORPUS ESTUDIADO

La sombra del viento (2003), de Carlos Ruiz Zafón, es el título y la edición de la novela que hemos escogido para nuestro análisis y en la que se centrará nuestro estudio. En los análisis, la totalidad del texto de la novela deberá ser entendido como un corpus documental cerrado que proporciona los componentes analizables sobre los que basaremos nuestras conclusiones. Sin embargo, este límite que proponemos no se debe interpretar como un aspecto reductivo del estudio, sino todo lo contrario; nuestra intención es que el corpus específico que hemos seleccionado enmarque un espacio dentro de la producción general que ha escrito el novelista Carlos Ruiz Zafón, y nos permita focalizar con mayor precisión y profundidad nuestro objetivo. Existen posiciones investigadoras comúnmente relacionadas con la literatura o la crítica literaria en las que se busca extraer generalizaciones estilísticas o literarias de un escritor, poeta o dramaturgo. Ese objetivo no se ajusta completamente a nuestro estudio. No cabe duda de que la idiosincrasia estilística de la novela analizada bebe de la experiencia de lo escrito por el novelista en sus obras precedentes y, a su vez, también habrá influenciado los trabajos posteriores de su autor; sin embargo, de entre toda la producción, *La sombra del viento* destaca por su incomparable impacto mediático y social.

2.2.1 LA NOVELA

La sombra del viento es el título de la cuarta novela de Carlos Ruiz Zafón, y la hemos escogido como plataforma para nuestro trabajo de investigación. Se

publicó en el año 2001 por Editorial Planeta. Antes de ser publicada, se había presentado para concursar en el Premio de Novela Fernando Lara, en la edición del año 2000. Éste es un premio anual muy reconocido que concede la Fundación José Manuel Lara y la Editorial Planeta en Sevilla. *La sombra del viento* fue una de las novelas finalistas del año 2000. El primer puesto, sin embargo, fue para *Un largo silencio* de Ángeles Caso. Pese a todo, poco después, según explica el editor Enrique Murillo (2005) para la revista *Quimera*, Editorial Planeta decidió publicar esta novela finalista "...sin la más mínima confianza en su potencial de ventas, sino por un ucase de José Manuel Lara, influido por la opinión de Terenci Moix en el jurado del Premio Fernando Lara". Una explicación que parece poco argumentada si consideramos que hasta entonces no existía precedente de la publicación de ninguna de las novelas finalistas. Si nos remitimos a las bases del concurso⁵, el apartado tercero de las condiciones insta explícitamente al escritor de la obra *ganadora* al consentimiento y aceptación de la publicación de la obra, sin mención, ni siquiera de modo implícito, de la posibilidad de publicar alguna de las novelas finalistas.⁶

La sombra del viento se convertía así en la primera novela no ganadora que recibía como premio su publicación. Desde entonces, únicamente dos novelas finalistas a este mismo premio han conseguido ser publicadas por el grupo Planeta; la primera, *Vestida de novia*, del novelista y poeta gaditano Antonio

⁵ Hemos consultado las bases del concurso del año 2010.

⁶ El texto original dice así: 3.ª AUTORÍA, ORIGINALIDAD Y DIVULGACIÓN DE LAS OBRAS
La presentación de una novela al Concurso implica necesariamente la aceptación íntegra e incondicional de las presentes bases por parte del optante, así como: 1. El consentimiento del optante a la divulgación de la obra presentada para el caso de resultar premiada.

Hernández, finalista en 2003 y publicada por Planeta en enero de 2004, y *Yoshiwara*, de Andrés J. Reina, también finalista en 2003 y, aunque no fuese publicada por la editorial Planeta, sí que lo fue en el año 2005 por la Fundación José Manuel Lara, que pertenece al mismo grupo editorial.

Aparentemente, Terenci Moix y todos lo que siguieron su consejo presagiaron el potencial de ventas que ofrecía la novela de Carlos Ruiz Zafón. En vista de la decisión tomada por el jurado, parece que éste juzgó que *La sombra del viento* no encajaba exactamente en el perfil de novela merecedora del premio, si bien parecía contener otras particularidades que propiciaban su publicación (¿los elementos necesarios para llegar a ser un superventas?). La novela se mostraba capaz de seducir y conquistar a todo aquel que intentase adentrarse en su lectura. Una utilización adecuada de la publicidad iba a convertir, en poco tiempo, aquel escaso reconocimiento inicial que mencionaba Enrique Murillo en un fenómeno literario y social: la transformación de una novela en un superventas.

2.2.2 PROMOCIÓN EDITORIAL

El mundo de los libros no escapa a la espiral de consumo en la que está sumida nuestra sociedad, por lo que el libro ha acabado convirtiéndose en un producto de consumo más. Un objeto de consumo sobre el que las grandes editoriales imprimen su imagen de marca que utilizan para persuadir al lector sobre el tipo de lectura que se debe leer. Esta imagen de marca se apoya en estrategias empresariales que deslumbran al lector, tales como la magnitud de las ediciones, el volumen de ventas, el patrocinio de premios a los que se

vinculan, líneas de selección de títulos o el tipo de colecciones que publican. Al mismo tiempo, esta gran industria posee poderosos mecanismos de difusión y distribución para abastecer al lector potencial allá donde se encuentre.

La figura del comprador de libros, que en este mundo mercantilista no siempre es el lector, también se convierte en una pieza importante en este entramado. La decisión de compra de una novela estará condicionada por diversas variables. Algunas de estas variables están relacionadas con el tema que desarrolla la novela, con el tipo de novela, el nombre y la popularidad del autor, lo que el título sugiere, la extensión del texto, el precio o la editorial que lo publica. Cada uno de estos factores, entre otros, posee un peso específico en la mente del posible comprador e influirá en el acto de compra.

Aparte de esa multiplicidad de factores, existe otro que tiende a resultar especialmente influyente en la decisión de compra de un libro: las recomendaciones que hacen unos lectores a otros. Puede que sea una amiga, un compañero de trabajo, un conocido o una persona no tan apegada pero cuya recomendación se entienda como sincera y desinteresada; una breve noticia en la sección especializada de un periódico o revista, o un presentador en un programa de radio o televisión.

En el caso de *La sombra del viento*, el mecanismo del boca a boca, de recomendaciones entre amigos y conocidos, funcionó de un modo inmejorable en nuestro país, desde la primera edición de la novela. En una entrevista de Charo Canal para *el Dominical* de *El Periódico de Catalunya*, Ruiz Zafón constata este hecho con estas palabras:

Sin pedir permiso, su novela *La sombra del viento* funcionó por el boca a oreja, un fenómeno editorial que lleva más de un año en el número uno. (Canal, 2003)

Para una novela que dio sus primeros pasos con esta aparente aceptación, caminar de mano de una gran marca editorial, Planeta, no hizo más que facilitar la labor de difusión en el ámbito nacional español, e internacional, en un corto espacio de tiempo.

Sin intención de adentrarnos en el universo de la publicidad, cuestión que sobrepasa nuestra investigación y escapa a los objetivos de este trabajo, es importante subrayar que existen actuaciones que se relacionan con la novela y tienen que ver con la publicidad. El propio Carlos Ruiz Zafón es un buen conocedor del contexto publicitario. Prueba de ello es que en la citada entrevista de Sergio Vila-Sanjuán para *La Vanguardia*, Carlos Ruiz Zafón comentaba que comenzó a trabajar en publicidad para una agencia llamada Dayax como redactor y “copywriter”:

Después trabajé durante siete años en otras agencias, como Ogilvy, que tenía la sede en una torre de la avenida del Tibidabo, o Tandem/DDB, que llevaba la cuenta de Volkswagen; allí hice muchas campañas para coches como el Golf: el eslogan “llegar el primero no es importante, pero alguien tiene que hacerlo” es mío. (Vila-Sanjuán, 2003)

Sus ideas sobre el marketing y la publicidad se basan en su experiencia; la idea que Carlos Ruiz Zafón tiene del marketing convencional difiere de la idea tradicional de que “la publicidad vende”, como hemos mencionado en una cita anterior. Cuando la intensidad y la consistencia del mensaje positivo sobre *La sombra del viento* iba tomando forma y se propagaba la imagen de popularidad de la novela en nuestro país, uno de los golpes maestros que definitivamente

monopolizaría el estado de opinión sobre la novela ocurrió en Alemania. El 7 de octubre de 2003, el carismático ministro de Asuntos Exteriores alemán de entonces, Joschka Fischer, hizo unas declaraciones sobre *La sombra del viento* en un programa de máxima audiencia de la televisión germana comentando que la novela “no se podía dejar”:

“Me lo he leído en un día y medio, de un tirón”, confesó el ministro de Exteriores en el programa *Lesen!*, de la segunda cadena de la televisión pública, la ZDF. “Lo leerán toda la noche y no lo podrán dejar hasta haberlo terminado”, añadió Fischer, admirado por las descripciones de la Barcelona de la posguerra. (Bassets, 2003)

Todos los que escucharon el programa entendieron que el ministro lo había pasado bien con su lectura y su recomendación se sentía sincera y desinteresada. La publicidad que Fischer hizo en el programa no era la publicidad de un anuncio, era ser honesta y creíble; en boca del Ministro de Exteriores no podía perseguir un porcentaje de las ventas de la novela. En ese momento, los alemanes, oyendo la recomendación de su ministro, hicieron despegar las ventas de *Der Schatten des Windes*, el título de la novela en alemán, hasta llegar a los primeros puestos del ranquin de ventas de los libros más vendidos en Alemania. Sobre todos estos acontecimientos, Marc Bassets informaba, para *La Vanguardia*, en octubre de 2003:

Carlos Ruiz Zafón ya es número uno en Alemania. La versión alemana de su última novela, *La sombra del viento* (*Der Schatten des Windes*, publicada por Suhrkamp-Insel), ha saltado en una sola semana del número 23 al número 1 de la lista de libros de ficción más vendidos, justo después de que el pasado 7 de octubre el ministro de Exteriores, Joschka Fischer, la recomendara en televisión. (Bassets, 2003)

En el mismo artículo se dice que se mantuvo como superventas en el ranquin que publica el semanario *Der Spiegel* durante 13 semanas⁷. En noviembre del mismo año, *La Vanguardia*, de mano de Sergio Vila-Sanjuán, además, hablaba de la dificultad que habitualmente existe para conseguir esa posición en el país germano:

Con semejantes entusiasmos y el apoyo firme de su editorial, no es extraño que el libro se haya colocado rápidamente como número uno entre los vendidos en Alemania, un privilegio que sólo otro español, Javier Marías, había cosechado previamente. (Vila-Sanjuán, 2003)

Muchas otras publicaciones se hacen eco de este mismo suceso, pero es indudable que la idea que Borja Hermoso, de *El Mundo*, pone de manifiesto en las siguientes líneas nos debe hacer reflexionar.

La intervención, el pasado 7 de octubre, del ministro de Exteriores alemán Joschka Fischer en el programa televisivo Leer, fue decisiva en la campaña boca a oreja del libro: “Lo he leído en un día y medio, no podía dejarlo”, dijo Fischer. ¿Cabía mejor eslogan? (Hermoso, 2003)

La expresión “La campaña boca a oreja del libro” que menciona Borja Hermoso es la clave para entender el fenómeno divulgativo excepcional que tuvo *La sombra del viento*. En España, la popularidad de la novela, aparte de la publicidad habitual de la editorial que se hace para el lanzamiento, había crecido de manera importante de ese modo, recomendaciones de boca en boca hasta posicionarse en el número uno de las listas de libros más vendidos. En Alemania, sin embargo, este proceso ocurre de manera completamente distinta. La intervención de J. Fischer lanzó un mensaje “alto y claro”. Un mensaje contundente que trascendió de una manera definitiva. Con esta acción se creó

⁷ la lista de referencia en Alemania, y que elabora la publicación especializada “Buchreport”.

lo que en el mundo publicitario se denomina *buzz*, o “zumbido” como se traduce en algunas ocasiones. “Zumbido”, de Kotler & Kotler (1998:472), es una acción que se enmarca en el área de las relaciones públicas⁸. Las notas de prensa son una de las estrategias más consolidadas en el campo de las relaciones públicas. Se envían a periódicos y revistas para intentar convencerles de que aquella información es noticiable y conseguir que las publiquen. Con ello, los profesionales de las relaciones públicas intentan generar noticias que favorezcan la imagen del producto, de la empresa o de la marca que se debe publicitar. Éste es un tipo de publicidad muy ventajoso, ya que el público objetivo al que va destinada la noticia no la percibirá como publicidad, sino como información veraz que surge de una realidad social no inducida. Aunque la noticia que crea el “zumbido” pueda, en muchos casos, surgir de manera natural, la función del profesional de las relaciones públicas será buscar o forzar la aparición en la prensa u otros medios de comunicación por medio de la organización eventos u otras actividades que induzcan a la generación de noticias. Fischer, al recomendar un libro en un programa de televisión, hace realidad el sueño de cualquier publicista con una campaña publicitaria entre sus manos.

Cuando hablamos de *La sombra del viento*, no podemos determinar si la acción de “zumbido” que se creó con J. Fischer al hacer alusión a la novela fue fruto de la casualidad, de su inocencia, si el ministro era consciente de su poder de convicción, o si, por el contrario, fue inducida. Independientemente del proceso

⁸ Public Relations = Building good relations with the company's various publics by obtaining favorable publicity, building up a good corporate image, and handling or heading off unfavorable rumors, stories, and events.

que hubiese seguido, no puede negarse que se convirtió en el detonante de una campaña publicitaria de boca en boca de una envergadura considerable. A diferencia de la trayectoria que la novela había recorrido en España, donde tuvieron que pasar más de dos años para llegar al número uno en ventas, en Alemania las recomendaciones parten de un número muy elevado de lectores/receptores (gran parte de la audiencia del programa *Leer*, en el que intervino Fischer) que a su vez se transforman en emisores del mensaje. En pocas semanas consigue el número uno en ventas, lo que genera saltar a primera plana de periódicos, revistas y publicaciones relacionadas con el mundo editorial a escala internacional.

Sobre este particular, otro factor relevante es que en Alemania *La sombra del viento* no había sido publicada por una editorial menor. La editorial Suhrkamp, que, según Ciro Krauthausen (2003), es “una de las más prestigiosas en Alemania”, podría haber proporcionado, tenido acceso o influido en el ministro de algún modo en su opción de lectura. Krauthausen alaba en ese mismo artículo el trabajo de la editora Michi Strausfeld: “En el inicio estuvo el buen olfato de una editora: Michi Strausfeld, la responsable del programa hispano y latinoamericano de Suhrkamp,” lo que parece aumentar las probabilidades de intervencionismo por parte de la editora alemana. Sergio Vila-Sanjuán, en su escrito “La fascinación de un mito”, se atribuye una parte importante de la vinculación que se estableció entre la novela y Michi Strausfeld.

Por esos días yo estaba trabajando en un libro sobre el mundo de la edición. Una tarde fui a ver a Michi Strausfeld, responsable del área hispánica de la prestigiosa editorial alemana Suhrkamp, quien me preguntó si había leído recientemente algo interesante. Le recomendé calurosamente a Zafón. Pocos días más tarde, Michi cerraba el contrato de la que habría de ser

primera traducción de *La sombra del viento* a un idioma extranjero. (Vila-Sanjuán, 2008a)

La traducción de la edición alemana estuvo a cargo del germanista y musicólogo Peter Schwaar, traductor de otros novelistas españoles y latinoamericanos como Eduardo Mendoza, Juan José Millás, David Trueba, del argentino Tomás Eloy Martínez, el mexicano Jorge Ibargüengoitia, la cubana Zoé Valdés o el colombiano Álvaro Mutis. El rotundo éxito de *La sombra del viento* en Alemania también le permitió hacer la traducción de la siguiente novela de Carlos Ruiz Zafón, *El juego del ángel*, en 2008.

Una editorial importante y un traductor reconocido respaldan e intensifican el “zumbido” originado en Alemania, transformándolo en suficientemente intenso como para que *La sombra del viento* se convierta en noticia en toda Europa y el resto del mundo. Para entonces la traducción de la novela al francés ya había sido preparada. Éditions Grasset había encargado la traducción al renombrado escritor y traductor francés François Maspero, con el que Didier Sénécals (2004), de *l'Express*, adivina un futuro prometedor para la novela: “Et le voici qui s'apprête à déferler sur la France grâce à une traduction de François Maspero - ce qui serait plutôt un gage de qualité”. Cuando se escoge un escritor y traductor conocido para la traducción es una muestra del deseo de refrendar la apuesta de la editorial por un producto, lo que a su vez infunde mayor confianza en el lector y estimula las ventas. Juan Pedro Quiñones, para el diario *ABC*, así lo expresaba en noviembre de 2004, no sin dejar de traslucir una manifiesta decepción por la recepción inicial del público francés.

Traducida por François Maspero, una figura legendaria del mundo literario francés, *La sombra del viento* comenzó por ser acogida con cierta distancia

contenida. Pero, lentamente, en unos meses, y apoyado por su fabuloso éxito en Alemania, el libro acabó transformándose en un gran éxito. (Quiñonero, 2004)

En el mercado anglófono la traducción al inglés la llevó a cabo Lucía Graves, hija del famoso poeta, traductor y novelista inglés Robert Graves, autor, del superventas *Yo, Claudio*, de entre otras muchas obras y traducciones. Una traductora con tarjeta de presentación con la que Carlos Ruiz Zafón, según comenta en una entrevista televisiva, colaboró en la traducción al inglés de *La sombra del viento*. Así lo declaraba en el espacio televisivo del estado de Nueva York, *The Leonard Lopate Show*, el 31 de enero de 2005⁹.

Las ya comentadas campañas publicitarias que se basan en el boca a boca o el *buzz marketing*, (Kotler & Kotler, 1998:474), parecen tener una incidencia considerable en el éxito o fracaso del producto o servicio. La utilización de estrategias que se fundamentan en la comunicación entre usuarios, las recomendaciones entre amigos, compañeros de trabajo o redes sociales, ya sea por medio de la voz o a través de soportes digitales, contienen uno de los rasgos más determinantes en la difusión de un producto: Este rasgo es que se difunden de manera exponencial; es decir, cada lector satisfecho, o insatisfecho, recomendará el producto –la novela en este caso– a múltiples posibles lectores en sus círculos sociales, los que a su vez repetirán la acción. Una difusión no lineal que, sin generar coste promocional, alcanzará a una multiplicidad de receptores.

⁹ Archivo de audio ubicado en <http://beta.wnyc.org/shows/lopate/2005/jan/31/the-shadow-of-the-wind/>

A partir del panorama que se ha expuesto, es difícil creer que el éxito de un superventas como *La sombra del viento* sea exclusivamente el fruto de la casualidad. Es cierto también que en lo comentado se entrevé una planificación comercial, algunas estrategias de mercado, actividades calculadas con cierto detalle e inversiones millonarias. Tampoco nos lleva a pensar que crear una campaña de este tipo sea sencillo o automático.

Las campañas basadas en el boca a boca también dependen, en su mayor parte, del mensaje que se transmite y su correspondencia con el producto que intentan promocionar. Por no existir control sobre el mensaje que se transmite, ya que éste viaja de boca en boca, el mensaje puede acabar desarrollando connotaciones positivas, neutras o, degenerando a un mensaje negativo y, consecuentemente, pernicioso. De la calidad e intensidad que se perciba el producto dependerá la velocidad con que se transmite. Una vez leído el libro, éste deberá igualar o superar las expectativas del lector. Si no es así, el mensaje que se genere no será convincente y comenzará a perder interés y vigor; es decir, dejará de ser prioritario en las conversaciones en las que se inmiscuye el lector con aquellos que lo rodean. Si el mensaje iguala o supera las expectativas que el lector se construyó cuando le fue recomendada la novela, hablar del libro y mostrarse conocedor del tema será positivo y estimulará nuevas recomendaciones. Como veremos en el siguiente punto, *La sombra del viento* tiene la fortuna de poseer esa chispa, que induce al lector a recomendarla y ese es un logro exclusivo de su autor.

2.2.3 LA EXPERIENCIA DE LA LECTURA. DATOS ESTADÍSTICOS

La percepción general que suscita la lectura de *La sombra del viento* parece ser excelente. Esta idea se deriva de una serie de datos estadísticos publicados en portales electrónicos españoles e internacionales que hemos recogido para ilustrar este punto, en el que también hablaremos del lector prototípico que se aproxima a una novela de las características de *La sombra del viento*.

Los portales electrónicos especializados en la venta de libros ofrecen a sus clientes potenciales nuevos servicios que la venta tradicional aún no está proporcionando. La información que se pone a disposición del posible cliente en los portales electrónicos es considerablemente mayor. Aparte de los detalles concretos de la edición buscada, un portal en línea facilita información sobre existencias, precios, ediciones disponibles, encuadernaciones, descripción editorial u obras del mismo autor. Junto a todo ello, el portal electrónico proporciona otro tipo de información, hasta ahora no disponible, que revela el comportamiento de compra de lectores potenciales que han consultado el artículo expuesto. De la información disponible en el portal, lo más importante para nuestro estudio son las opiniones de los lectores que ya han leído el libro. Esta última opción es una referencia que va adquiriendo mayor importancia cuanto más se generaliza en este medio de distribución editorial. Los portales disponen de mecanismos para que los lectores editen y publiquen sus comentarios que, a su vez, podrán ser leídos y utilizados por otros usuarios. La compra de libros por medio de portales electrónicos permite a los lectores, a día de hoy, participar activamente en la difusión de su opinión sobre la obra

literaria, que será utilizada por otros usuarios para efectuar una opción de compra de la misma obra.

Además, los portales proporcionan resultados estadísticos globales de opiniones de lectores. El caso de *La sombra del viento*, por su carácter de superventas y su diversidad de ediciones, tanto por la encuadernación, de calidad o de las diferentes lenguas en las que se ha publicado la obra, ha aumentado el grado de complejidad de este reducido ejercicio estadístico que nos disponemos a realizar, que tiene como pretensión ser claro, conciso y sencillo, aunque también tiene aspiración de acercarse a la realidad de la novela de Ruiz Zafón. Por consiguiente, con intención de evaluar la opinión de los lectores que han participado en este medio de divulgación anónimo, hemos optado por limitar la selección y escoger un ejemplar de precio medio/económico, por ser el formato que mayores ventas acumula, en distintos portales y en distintos idiomas como elemento estándar para evaluar los resultados. Creemos que las diferencias de calidad editorial entre distintas publicaciones sólo afectarán al producto literario de manera marginal.

Un último apunte sobre esta cuestión es comentar que, aunque la venta electrónica no sea el medio habitual de compra para la mayoría de lectores cuando adquieren un libro, y esa diferencia es más acusada cuanto más nos alejamos del presente¹⁰, el grado de satisfacción general de la lectura, que es el centro de nuestro interés en esta recopilación estadística, no dependerá del medio a través del cual se realiza la compra de la novela, sino de la percepción

¹⁰ Recordemos que tratamos de un espacio temporal comprendido entre 2001, la publicación de *La sombra del viento* y 2010, momento en que recogemos estos datos

de la obra. Es decir, el hecho de que la estadística se base en un lector que posee unos hábitos de compra no mayoritarios durante el periodo en que se inició la venta hasta la actualidad no debe ser motivo suficiente para invalidar su resultado.

Los datos que se muestran a continuación fueron recogidos el 3 de mayo de 2010 y con ellos se intenta plasmar la percepción que tiene el lector medio de *La sombra del viento*. Los datos recogidos pueden registrar variaciones sensibles en el tiempo, pero los resultados porcentuales parecen mantenerse estables.

Goodreads es un portal no comercial donde los lectores comentan sus experiencias sobre los libros que han leído. De 25.068 reseñas sobre *La sombra del viento* se ha obtenido un promedio de 4.18 sobre un total de 5 puntos repartidos del siguiente modo:

11.382 reseñas	de 5 puntos
8.608 reseñas	de 4 puntos
3.743 reseñas	de 3 puntos
985 reseñas	de 2 puntos
350 reseñas	de 1 punto

amazon.com es un portal estadounidense que parte de un total de 748 reseñas de *La sombra del viento* y combina las ventas de libros en la versión original en español (84 reseñas)¹¹ y la versión traducida al inglés, *The Shadow of the Wind*, (664 reseñas). El promedio de ambas ediciones resulta en 4.4 sobre un total de 5 puntos. Las votaciones se reparten del siguiente modo:

¹¹ Hemos combinado los resultados de la versión original y la versión traducida por mostrar resultados equivalentes.

500 reseñas	de 5 puntos
137 reseñas	de 4 puntos
49 reseñas	de 3 puntos
34 reseñas	de 2 puntos
28 reseñas	de 1 punto

De modo parecido, el portal www.amazon.co.uk, en el Reino Unido, con 453 reseñas de *The Shadow of the Wind*, alcanza un promedio de 4.2 puntos sobre un total de 5 que se reparten como sigue:

295 reseñas	de 5 puntos
62 reseñas	de 4 puntos
33 reseñas	de 3 puntos
30 reseñas	de 2 puntos
33 reseñas	de 1 punto

En Francia el portal www.amazon.fr, registra 163 evaluaciones de *L'ombre du vent* de las cuales se obtiene un promedio de 4.5 puntos provenientes de:

116 reseñas	de 5 puntos
34 reseñas	de 4 puntos
2 reseñas	de 3 puntos
3 reseñas	de 2 puntos
8 reseñas	de 1 punto

El portal alemán www.amazon.de con *Der schatten des windes* y la popularidad que obtuvo en este país esta novela, registra un total de 724 reseñas con un promedio de 4.4 puntos, que es el resultado de:

517 reseñas	de 5 puntos
89 reseñas	de 4 puntos
38 reseñas	de 3 puntos
37 reseñas	de 2 puntos
43 reseñas	de 1 punto

En Japón, aunque muy inferior en ventas, el porcentaje de satisfacción con la lectura es muy similar. www.amazon.jp obtiene un total de 41 reseñas con un promedio de 4.2, contabilizados de la siguiente forma:

25 reseñas	de 5 puntos
5 reseñas	de 4 puntos
7 reseñas	de 3 puntos
1 reseñas	de 2 puntos
3 reseñas	de 1 punto

Agrupando todas las reseñas, veremos que el ochenta por ciento de ellas se sitúan en un valor intermedio entre los 4 y los 5 puntos frente a un catorce por ciento de lectores que se muestran indiferentes y un seis por ciento que expresan abiertamente su insatisfacción con puntuaciones de 2 y 1 punto.

El portal español de *La Casa Del Libro*, www.casadellibro.com, no ha estado incluido en la tabla que veremos más abajo debido a que la información que se puede extraer de su portal electrónico no presenta datos específicos de características equivalentes a los portales precedentes. Por consiguiente, los datos que nos muestra este portal no pueden relacionarse directamente con los ya citados. A pesar de eso, los resultados que *La Casa del Libro* facilita son igualmente satisfactorios y de ningún modo distintos a aquellos mencionados del portal genérico de amazon.com y sus filiales internacionales. *La Casa Del Libro* revela que de 763 reseñas emitidas por los lectores, el promedio de puntuación es de 4 estrellas (o puntos), sobre un total de 5. El sistema de puntuación por estrellas se basa en números enteros y no permite realizar una estimación de satisfacción de lectura más específica como la que proporcionan los números enteros.

Para poder hacer una comparativa entre los resultados de *amazon* y la *Casa Del Libro* multiplicaremos cada uno de los resultados del gráfico por el número de puntos que representa. La suma total de los puntos la dividiremos entre el número total de lectores que participaron y veremos que el resultado es muy parecido en los dos portales.

Resultados globales de <i>amazon</i>						
Puntos	5	4	3	2	1	
Porcentaje	47,2	32,9	14,2	4,0	1,7	100
Total lectores	12.835	8.935	3.872	1.090	465	27.197
Total puntos	64.175	35.740	11.616	2.180	465	114.176

Una simple división entre el total de puntos obtenidos y el número total de lectores muestra que el resultado es prácticamente coincidente.

$$\begin{array}{r} \text{Puntos obtenidos} \quad 114.176 \\ \hline \text{Total lectores} \quad 27.197 \end{array} = 4,20$$

Los portales que hemos utilizado para la obtención del ratio de satisfacción de la lectura no disponen de información detallada referente los datos personales de los colaboradores, es decir, no proporcionan información sobre la edad de los lectores, su nivel cultural, sexo, lugar de residencia o sus hábitos de lectura. No obstante, el elevado número de casos evaluados, nos hace pensar en una diversidad considerable de lectores.

Los resultados que se han presentado hablan por sí solos de una idea que sobresale por encima de las demás y que corrobora lo que ya se ha comentado en un apartado anterior sobre las afinidades de los lectores. No parece importar el país al que pertenezcan o el idioma con el que se comuniquen; los lectores

responden a un mismo estímulo de manera parecida. Por supuesto que un mundo globalizado como en el que vivimos, una cultura occidental predominante, de la que formamos parte, o los estándares de las sociedades occidentales pueden ser, en parte, responsables de este hecho. Con independencia de esas coincidencias sociales, a juzgar por el grado de satisfacción que presentan las estadísticas que hemos evaluado, podemos afirmar que realmente estamos frente a un lector que responde a estímulos muy similares, con independencia del país, idioma, o condición social a la que pertenezca.

Carlos Ruiz Zafón habla de ello en una entrevista con Serge Raffy (2009), de *Le Nouvel Observateur*, sobre esta cuestión “Les livres n'ont pas de passeport. Pour moi, les gens qui aiment le langage, la littérature, qu'elle soit populaire ou non, sont une nation en soi. Peu importe d'où ils viennent, peu importe les frontières, les ethnies.”¹²

En esta intervención, Serge Raffy, al formular su pregunta califica a Ruiz Zafón de “écrivain ‘planétaire’” por haber sido capaz de dilatar el radio de ventas de *La sombra del viento* a todo el planeta, pero Carlos Ruiz Zafón toma ese mismo adjetivo y lo reutiliza para comentar su idea de lector prototípico; un tipo de lector que parece ser “planetario” en el sentido más general del término, de no existir diferencias entre lectores.

¹² Como estas son las palabras de Carlos Ruiz Zafón, toda la cita aparece en cursiva en el texto original

2.3 EL BESTSELLER

Desde su lanzamiento hasta el momento presente, *La sombra del viento* ha demostrado poseer el potencial necesario para conquistar una amplia variedad de públicos y conseguir situarse como récord de ventas. Su éxito parece haber rebasado campañas promocionales, técnicas vanguardistas de mercadotecnia o sofisticadas estrategias de relaciones públicas. Esta novela de ficción ha demostrado ser capaz de cautivar a lectores con bagajes culturales, competencias literarias o gustos literarios divergentes, a la vez que les ha hecho descubrir un espacio de confluencia, un lugar común, donde se han cumplido las expectativas de todos ellos. De ahí que, por atraer a tan diversos tipos de lectores, haya sido una novela susceptible de convertirse en superventas.

Para hacernos una idea de la capacidad de seducción y del éxito obtenido por *La sombra del viento* entre los lectores, haremos un breve apunte relativo a sus ventas en el contexto del mercado del libro, para después hacer una valoración de su recepción en el contexto literario. En febrero de 2008, a raíz del lanzamiento de *El juego del ángel*, Sergio Vila-Sanjuán hace un comentario sobre el número aproximado¹³ de ejemplares vendidos de la novela.

Con más de diez millones de ejemplares vendidos en todo el mundo, de los cuales tres millones en España y 180.000 en catalán, *La sombra del viento* es posiblemente el mayor superventas internacional de la literatura española desde *El Quijote*. (Vila-Sanjuán, 2008b)

¹³ Hemos escogido esta cifra aproximada que consideramos de las más prudentes y fiables; sin embargo, aproximaciones de ventas similares han aparecido en otras publicaciones en las que hay referencias a que las ventas de *La sombra del viento* ascienden hasta los 14 millones de ejemplares.

La sombra del viento parecía tener vocación de convertirse en superventas desde su lanzamiento, pero sobre el tema de “los más vendidos”, los superventas, o bestsellers deberemos tener en cuenta unas consideraciones preliminares. El sentido etimológico del término “superventas”, de por sí, obliga a que nos ciñamos al enfoque mercantilista en el que la venta de ejemplares del libro prevalece por encima de otros valores que la novela pueda ofrecer, como la calidad literaria, la temática, el valor documental de los contenidos, etc. Del término “superventas”, el DRAE solamente recoge la acepción de adjetivo, la que define como sigue: “1. adj. Dicho de un libro, de un disco, etc.: Que han alcanzado un extraordinario número de ejemplares vendidos”. Otros significados de utilización habitual para la voz “superventas” que no parecen haber sido aún incorporados en el DRAE expanden el término hacia el autor; en estos casos, el significado, aunque es parecido, comporta un matiz que contiene un rasgo pasivo: por ejemplo, “un escritor superventas”, o también se encuentra el término “superventas” utilizado como sustantivo, cuando se refiere al objeto que ha alcanzado un extraordinario número de ventas, o a su autor.

Además, será necesario hacer una aclaración importante sobre este aspecto intrínseco cuantitativo que contiene el término. La definición de “superventas”, que reproducimos de nuevo, “Un extraordinario número de ejemplares vendidos”, denota *per se* una concreción imprecisa, resultado del carácter relativo que conlleva ligar el éxito de una obra al número de ejemplares vendidos¹⁴. Igualmente, en relación con la cantidad, vemos que en más de un

¹⁴ Es decir, la expresión no es suficientemente específica cuando al venderse 15.000 ejemplares de una novela que poseía un potencial de ventas de 5.000 ejemplares encaja en esa definición, aunque por lo general, 15.000 ejemplares vendidos no sea un número demasiado elevado para ser considerado “superventas”. Al otro extremo podemos situar el caso de una novela que inicialmente se intuye como

artículo periodístico se compara *La sombra del viento* con *El Quijote*, (Vila-Sanjuán, 2008b), dado que el número de volúmenes vendidos por Ruiz Zafón no tiene en España más rival que la mundialmente famosa novela cervantina, un modo éste de halagar a la segunda novela más vendida en España en todos los tiempos. Esta comparación nos anima a utilizar las palabras de César Aira para plantear otra variable importante relativa a los denominados “superventas”, o bestsellers, como es “la velocidad de la venta”.

Bestseller no es exactamente el “más” vendido, sino el que se vende “mejor”. Porque no cuenta sólo la cantidad, sino una cualidad capital de la venta: la velocidad. De ahí que sea erróneo decir que los mayores bestsellers son la Biblia y el Quijote. Es cierto que esos libros se han vendido en incalculable cantidad [...], pero si la venta se realiza a lo largo de mil años, o de quinientos, el negocio se diluye. De modo que nos quedaríamos con una definición unificante del bestseller: el libro que se propone, y logra, ser vendido mucho y rápido. (Aira, 2004)

Esta idea que introduce Cesar Aira en su última frase nos hace reflexionar sobre otros matices que contiene el concepto bestseller y que van más allá del aspecto cuantitativo original. Para que una novela pueda convertirse en un bestseller deben converger un número de factores que hagan de la novela un objeto atractivo y deseable. Estos factores pueden ser de diversa índole y varían de una obra a otra. En este punto podríamos preguntarnos si estos factores que hacen de la novela un bestseller son el resultado de una confluencia casual e inesperada que surge de la inspiración artística o, por el contrario, como sugiere Aira, puede ocurrir que el autor se proponga intencionadamente escribir un bestseller y lo consiga. Viñas (2009:14) expone

“superventas” y fracasa porque no supera los 50.000 ejemplares vendidos cuando se suponía que se venderían 200.000.

abiertamente las dos posibilidades como posiciones antagónicas en el momento de la producción literaria y dice “por eso es importante distinguir entre la obra creada estratégicamente para ser vendida (el bestseller premeditado, digamos) y por otro lado la obra que acaba ingresando más o menos por sorpresa en la lista de los más vendidos”. Viñas, a su vez, hace uso de las palabras de José Antonio Zamora (2004:77) para catalogar al primer tipo de obra como “mercancías de la industria cultural calculadas para los clientes.” La diferencia entre las dos posiciones, según Viñas, “no es un problema de calidad sino de finalidad, pues la existencia de un objetivo comercial más o menos declarado no tiene por qué implicar un resultado estético negativo.”

A todo esto podemos añadir que el objetivo comercial entendido como una compensación que se deriva de la producción artística tampoco es una novedad de finales del siglo XX. A lo largo de la historia de la literatura existen multitud de ejemplos en los que el novelista, dramaturgo, poeta o ensayista se presenta como profesional de las letras que intenta vivir de su trabajo y divulgar su mensaje al mayor número posible de receptores por motivos diversos, entre los que podemos incluir los económicos. Un rasgo destacable de la época en que vivimos, y que nos diferencia de épocas anteriores, son las dimensiones que este tipo de actividades comerciales pueden alcanzar en la actualidad por el carácter global en el que se desarrollan, no concebibles en el pasado. No es necesario comentar que tal volumen de negocio despierta grandes intereses económicos en la industria editorial y que, en general, estos grandes intereses económicos darán fruto con la ayuda de enormes campañas promocionales de obras cuya única razón de existir, en algunos casos, es que lleguen a ser

bestsellers. El bestseller se concibe, pues, como la piedra filosofal aplicada al negocio editorial de la era moderna, en la que un escritor, convertido en alquimista, combinará un número de elementos para conseguir la poción textual perfecta que transformará el lenguaje escrito en oro. El párrafo siguiente de *On writing*, de Stephen King (2002:159), nos habla precisamente de la dificultad de hallar esa fórmula mágica que permitiría a esos grandes intereses construir bestsellers de manera sistemática:

If it could indeed be done that way, every novel published would be a bestseller and the huge advances paid to a dozen or so “big-name writers” would not exist (publishers would like that). (King, 2002:159)

Evidentemente, la poción textual perfecta aún no ha sido descubierta, pero se han podido aislar e identificar una serie de rasgos y características específicas de obras clasificadas como bestsellers que podrían hacernos pensar en encuadrar al bestseller en una especie de subgénero literario. A este respecto el escritor argentino César Aira concluye que:

El otro sentido, sobre el que sí convendría reflexionar un poco, es el de “*bestseller*” como género específico: el libro, generalmente en forma de novela, hecho con vistas al consumo de un público inmediato. (Aira, 2004)

Stephen King amplía esta idea desde el punto de vista del comprador argumentando que un bestseller deberá cumplir unos requisitos determinados, sin que estos requisitos deban tener necesariamente un carácter literario.

Book-buyers aren't attracted, by and large, by the literary merits of a novel; book-buyers want a good story to take with them on the airplane, something that will first fascinate them, then pull them in and keep them turning the pages. (King, 2002:160)

Stephen King habla de una lectura con la que el lector pueda distraerse y pasar un buen rato, de una literatura creada para el entretenimiento sin que este hecho afecte la calidad. Al hablar de producto literario y producto comercial, Ken Follett explica en una entrevista que no existe distinción “es todo lo mismo”, (Castellano, 1994). Y continúa diciendo que “Para mí no existe distinción entre éxito comercial y excelencia literaria. No creo en ella. Mucha gente opina que lo que hago no es verdadera literatura, y que debería sentirme avergonzado por escribir bestsellers”. Otros críticos se sitúan en el extremo contrario, como Peter Green (2004) en su artículo sobre *La sombra del viento*, publicado en *The LA Times*, en el que comenta que una vez preguntó a John Braine, el autor de *Room at the top*, sobre la esencia de los bestsellers, de lo que nos explica que “In his rich Yorkshire accent he said, ‘Lust and doom, lad, lust and doom. That's what pulls 'em in.’ Zafón has both by the bucketful.”

2.3.1 LA LITERATURA DE CONSUMO

Al margen de la calidad, este tipo de literatura que se crea para ser consumida, sea un género específico o no, no es una novedad de nuestros días. Obras como *Del franquismo a la postmodernidad: la novela española (1975-99): análisis y diccionario de autores*, de M.M. Langa Pizarro (2000), entre otros títulos, recorren parte del siglo XX haciendo un recuento de novelas que llegaron a ser consideradas superventas. En el fragmento que reproducimos, Langa habla de la evolución de la novela española en el periodo entre 1982 y 1999, en el que se divisa la idea del desembarco definitivo de la literatura de consumo en la sociedad española de finales del siglo XX. Esta circunstancia se

debe, en mayor medida, a las grandes transformaciones sufridas por la industria editorial española.

...ha entrado en juego el fenómeno mercantil: el mundo editorial español ha asumido el concepto de bestseller, y el mercantilismo ha dado lugar al nacimiento de obras concebidas para su triunfo comercial más que para prevalecer en el tiempo por su calidad. En este contexto, los estudios previos del espectro lector al que la obra va destinada se convierten en elementos determinantes para que la publicación, concebida como una operación comercial más, obtenga beneficios. (Langa Pizarro y U. d'Alacant, 2000:35)

Éxito de ventas y calidad literaria, de José Manuel López de Abaida, es otro de los títulos que trata la existencia del bestseller como fenómeno social. En este ensayo, López de Abaida examina cómo este tipo de literatura se ha ido posicionando desde sus inicios hasta la actualidad.

El bestseller nace como tal en los EE.UU., en la última década del siglo pasado, y desde principios de nuestro siglo ha influido y caracterizado de manera creciente las literaturas y las culturas del mundo occidental. (López de Abaida, 1993:20)

España no se mantenía al margen y la influencia que los superventas han ejercido desde entonces en nuestro contexto cultural se ha ido incrementando hasta el punto de sobrepasar al mundo literario y adentrarse en otras disciplinas. López de Abaida (1993:40) comenta que “En 1981, de ocho de cada diez superventas internacionales existían versiones cinematográficas o adaptaciones televisivas.” Esta interdisciplinariedad que convulsionó la percepción social de la literatura en los años ochenta y noventa revoluciona el nuevo siglo con megabestsellers que se convierten en “operaciones gigantescas en las que participan centenares de personas”, como hace notar López de Abaida en el mismo texto. En un artículo que aparecía en *El País*

semanal titulado “Cómo se fabrica un *bestseller*”, Manuel Rodríguez habla de los grandes nombres de este tipo de producciones y lo que significan en la actualidad: “tanto vendes, tanto eres.”

Luego vinieron los grandes nombres del fin de siglo, rápidamente convertidos en la más preciosa posesión y objeto de deseo de las megacorporaciones de la edición, e inquilinos permanentes de esa rentabilísima finca que es la lista de superventas: Ken Follet, Stephen King, Danielle Steel, Tom Clancy, Anne Rice, John Grisham, Mary Higgins Clark, Michael Crichton, Patricia Cornwell. Su fama y prestigio mediático han contribuido a que la lista de superventas haya terminado por convertirse para los públicos más amplios y mediatizados (y, lo que es peor, para muchos editores) en la mejor visualización no ya del éxito mercantil, sino del valor literario: tanto vendes, tan bueno eres. (Rodríguez Rivero, 2009)

Por su parte Gonzalo Navajas en “El canon y los nuevos paradigmas culturales”, recapacita sobre los cambios que está sufriendo nuestra sociedad y la reformulación a la que se somete la cultura actual frente a la revolución de la comunicación visual y digital, de lo que nos señala que el panorama de supremacía de la literatura escrita del pasado se ha ido transformando y ahora la literatura se ve obligada no tan solo a convivir, sino a competir con producción literaria y no literaria que se divulga a través de otros soportes comunicativos.

Nunca como hoy la cultura literaria escrita se ha visto forzada a cuestionarse a sí misma y replantear sus premisas constitutivas a partir de los modos de comunicación alternativos. La fotografía y el cine supusieron ya en el pasado un primer desafío a esa primacía del discurso escrito. A esos modos se ha agregado el poder de los grandes media, como la televisión y los medios de comunicación digital, que han superado las limitaciones de tiempo y espacio que van adheridas a la cultura escrita. En lugar de un modo de intercambio cultural preferencial y privilegiado -el discurso literario- disponemos en la actualidad de procedimientos paralelos que se disputan la primacía entre sí.

La competencia entre ellos puede ser aguda, como demuestra la progresiva aparición de la publicación de textos en la Web. (Navajas, 2008),

Por consiguiente, se debe trabajar para encontrar un nuevo equilibrio en el que los valores emergentes que surgen de la cultura entendida como un valor de consumo casen con esta nueva realidad. Un mercado en el que la literatura de masas, con sus propios gustos y preferencias, parece haber conquistado nuevos horizontes y que deberá coexistir con otro mercado, mucho más reducido, que se inspira en los cánones tradicionales que determinan las élites culturales.

2.3.2 TIPOS DE LECTORES

En esta línea de consideraciones, Germán Gullón pone de manifiesto otros aspectos positivos en este nuevo marco del orden social y cultural.

El desprecio de las masas por las elites intelectuales, del lector con menor cultura por quienes fueron educados en la universidad y en el privilegio, necesita una revisión a fondo, pues desentona en la organización social del siglo XXI. Se suelen achacar todos los males al entorno digital, olvidando de paso que nunca se ha leído tanto, gracias a la distribución de diarios gratis y al éxito de la novela negra y de la ficción histórica, entre otros factores. (Gullón, 2008b:15)

De esta especie de democratización de la cultura y de los aspectos culturales vemos que aparece cierto distanciamiento entre dos modos de ver y comprender la realidad literaria: la literatura, entendida como proceso intelectual profundo y complejo, y la literatura entendida como entretenimiento. Germán Gullón (*ibíd.*) dibuja este nuevo espacio en el siguiente párrafo:

De lo que hablo aquí es de la aparición en la segunda mitad del siglo XX del superventas, la obra favorecida por quienes acuden a su trabajo en transporte público en la oscuridad y grisura de la traqueteante mañana laboral, o se ven obligados a esperas en los aeropuertos, a hacer antesala, a cuidar niños o ancianos, o simplemente a matar el tiempo.

No podemos sustraernos de una realidad en la que existen lecturas que apelan a un amplio espectro de lectores y que originan lo que en palabras de Germán Gullón (2008a:75) denomina “el emergente lector híbrido”. Podemos situar a este tipo de lector en una vía paralela a la del lector *ideal*. Gullón define a éste lector “ideal” como “hombre educado, que gracias a sus años de estudio y la costumbre de leer reflexivamente, aparece capacitado para el trato con obras intrincadas, y de disfrutar en el proceso”. No obstante, el lector híbrido solamente coincide con el lector *ideal* en parte, porque también “alterna la lectura de obras literarias con las de entretenimiento”. Carlos Ruiz Zafón cree en la existencia de un lector universal abstracto que persigue un mismo objetivo en la lectura¹⁵. Pudiera ser este lector prototípico, el “lector híbrido” del que nos habla G. Gullón, el que responde a la propuesta de Ruiz Zafón y que surge como público de su novela. Sobre estos, u otros tipos de lectores, Luis H. Antezana (1986), en *Teorías de la lectura*, organiza una clasificación de lectores prototípicos de acuerdo con la clase de literatura que utilizan¹⁶. De su

¹⁵ En la entrevista que expone penguin.com (USA) en su portal, Ruiz Zafón explica brevemente su idea del lector “universal” : “I tend to think readers, and lovers of books in general, have a secret nation of their own, and their understanding and intellectual curiosity goes beyond languages, passports, or even the fine points of slightly different cultural and historical contexts.”

<http://us.penguin.com/nf/Book/BookDisplay/0,,9780143034902,00.html?sym=QUE>

¹⁶ Antezana basa su clasificación en los estudios de H. Dieter Zimmerman y H.E. Giehrl que parten de la clasificación de Didier Coste (1980). Didier Coste propone tres categorías; 1. El lector ideal, 2. El lector virtual y 3. El lector empírico. De éste último y atendiendo al tipo de lectura que utilizan distinguen cuatro tipos de lectores: el lector pragmático- funcional, el lector-fantástico emocional, el lector racional-intelectual y el lector literario.

clasificación aparece un grupo que es definido como el lector *empírico fantástico-emocional* y habla de este tipo de lector como aquel que

...lee buscando emociones, vivencias sentimentales, en fin, estímulos para su sensibilidad. Es un lector que tiende a la evasión. Aquí hay dos sub-tipos: el lector gustador, que recibe pasivamente las emociones que le provocan los libros; y el lector fantástico-emocional, propiamente dicho, que necesita este tipo de lecturas de acuerdo a su temperamento. En él no sólo le llegan las emociones y fantasías al corazón sino que tienden a ser parte de sus actividades vivenciales: le gusta situarse en un teatro fantástico y emotivo. (Antezana, 1986:96)

La sombra del viento encaja perfectamente en este marco para ofrecer un tipo de lectura que se adecua a este tipo de lector empírico fantástico-emocional. No obstante, el hecho clasificar a un lector dentro de una categoría concreta no debe hacernos simplificar la visión del individuo lector como una entidad estática fácilmente calificable a la que se asigna una única categoría. Al contrario, un mismo lector puede optar por lecturas distintas, alternativas con características a veces contrapuestas, que se ajustan a distintas variables, según su conveniencia o necesidad, del mismo perfil de lector. De ahí que el tipo de lectura que capta la atención el lector empírico fantástico-emocional abarque un gran espectro de lectores en nuestras sociedades y el tipo de literatura que les conquista, entre otros intereses literarios, sea atractivo para estos lectores. Este hibridismo es potenciado por una sociedad mediática en la que se multiplica la oferta de modelos comunicativos visuales y plásticos. Por consiguiente, las diferencias resultantes en la actividad literaria del individuo lector comentadas por G. Gullón fuerzan al distanciamiento de posiciones entre dos conceptos de literatura, que desde el punto de vista de escritores, de la crítica y de los estudiosos de la literatura se interpretan como opuestos, pero

que el gran público ha sabido encajar y asumir como nueva propuesta literaria. La existencia de críticos y estudiosos que mantienen un posicionamiento claramente cerrado y opuesto a la aceptación y el reconocimiento de tales obras como obras literarias, choca con otros grupos de críticos más inclusivos, que normalmente publican en las secciones de literatura de revistas y periódicos y hacen valoraciones mucho más optimistas de los superventas. A este clima cismático, se debe añadir la intervención de aquellos autores que, al contrario de lo que ocurría en el pasado, ahora expresan sus opiniones y replican la opinión del crítico en entrevistas o en la propia obra literaria, como es el caso de Pérez-Reverte¹⁷. Gullón opina que esta divergencia de opiniones no hace más que acentuar el mal momento en que se encuentra la crítica actual.

La crítica literaria desconcertada por la oferta mixta de libros literarios y de entretenimiento, los últimos fuertemente respaldados por la publicidad editorial y por la masiva preferencia de la audiencia, manifiesta su impotencia ante el avance de la cultura de masas, cuando recurre a malos modos, descalificando a personas y obras por razones difíciles de justificar, fuera de la preferencia personal. (Gullón, 2008b:76)

Para determinar la diferencia entre libros literarios y libros de entretenimiento, a los que se refiere Gullón en la cita anterior, debemos remitirnos a otra cita de este autor en la que por libros literarios entiende aquellos que se alejan de aquellos que se consideran de entretenimiento. Libros de entretenimiento serán pues

¹⁷ En el capítulo III, titulado «Alguaciles y corchetes», [en su novela *El oro del rey*] Pérez-Reverte alude a un tal Garciposadas, quien de inmediato nos trae a la memoria al actual crítico literario Miguel García-Posada.

Volúmenes de fácil trato, apenas exigen una atención constante, ni la reflexión forma parte del acto de la lectura: lo que ofrecen es la posibilidad de entretenerse con una historia bien contada, y de paso, si el entretenimiento tiene visos de veracidad, resulta educación a precio de saldo. (Gullón, 2008b:75)

Al margen de estos comentarios de Gullón, que ilustra de manera concisa y elocuente algunos rasgos de libros no literarios, existen otros aspectos que caracterizan otros tipos de lecturas que se ajustan a tan solo algunos de estos principios y criterios, o que se basan en paradigmas estéticos literarios alternativos.

2.3.3 EL BESTSELLER Y LA CRÍTICA

En este clima de cambio social y cultural en el que el distanciamiento entre los miembros de la crítica se hacía cada vez más evidente, la popularidad y el éxito multitudinario de que comenzó a gozar *La sombra del viento* desde su inicio parecía contradecir los criterios que ciertos críticos literarios mantenían. Una crítica dividida provocaba poner en entredicho lo que se opinaba desde algunos sectores. Gullón (2008b:118) declara que “El éxito de *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón preocupa innecesariamente a la crítica seria,” con lo que se intentó racionalizar la situación con la intención de buscar una explicación a la nueva realidad literaria. Gonzalo Navajas refiriéndose a *El código Da Vinci* de Dan Brown (2003) y a *La sombra del viento*, de Carlos Ruiz Zafón, como paradigmas de bestseller contemporáneos, decía que:

Ambos textos quedan ubicados en la zona intermedia e imprecisa entre la literatura popular -con un propósito exclusivo de entretenimiento- y la literatura con una aspiración cognitiva y ética. Ambos incluyen

superabundancia de datos, riqueza anecdótica y movilidad y despliegan un abundante repertorio de recursos melodramáticos y emotivos. (Navajas, 2008)

Y sigue comentando que “Su éxito estaría vinculado a factores momentáneos y periféricos y no respondería a principios y criterios pertenecientes al paradigma estético –que trasciende lo comercial– de la literatura y el arte.” En su ensayo *Una Venus mutilada*, Germán Gullón (2008a) compara estas dos mismas obras. Su posición se muestra menos radical que la de Gonzalo Navajas y matiza algunas importantes diferencias entre ambos bestsellers:

El éxito de *La sombra del viento* de Carlos Ruiz Zafón preocupa innecesariamente a la crítica seria. Lo considero un libro excelente de entretenimiento, y su posición a la cabeza de las listas de los mejor vendidos, merecida. Por supuesto que la novela de Ruiz Zafón posee una calidad literaria diferente, repito, la que se deriva de una buena lectura de entretenimiento. Su argumento viene trabado con inteligencia, y a diferencia de *El código da Vinci*, la trama emana una rica invención autorial propia en lugar de basarse en históricas espurias. (Gullón, 2008a:118)

En estos casos el debate se centra en la cuestión del bestseller como fenómeno social. Así, *La sombra del viento* participaba en un debate global al lado de obras mundialmente conocidas como las de Dan Brown o Umberto Eco.

2.3.4 LOS COMPONENTES DE UN BESTSELLER

Si retomamos el hilo ya iniciado más arriba de las características específicas que comparten los bestsellers veremos que para Stephen King el bestseller deberá ser una novela donde el lector se refleje y se reconozca

This happens, I think, when readers recognize the people in a book, their behaviors, their surroundings, and their talk. When the reader hears strong

echoes of his or her own life and beliefs, he or she is apt to become more invested in the story. (King, 2000:160).

En Belmonte y López de Abiada (2003), se constata la “difícil sistematización y difícil clasificación de este tipo de novelas en las que se interrelacionan subgéneros literarios, transgreden sus fronteras, amplían sus lindes, imbrican géneros y dan nuevas formas a usanzas viejas”. Aún así, basándose en *El club Dumas*, de Pérez-Reverte (1997), reúnen un buen número de características comúnmente presentes en los bestsellers:

La trama, la acción y la intriga de la novela presentan varios de los principales componentes del bestseller moderno: un argumento verosímil, un protagonista escasamente heroico (y por tanto humano), una extraordinaria tradición literaria sobre la que armar una novela de intriga, escenas dramáticas, un conflicto básico con ramificaciones "internacionales", corrupción, odios, traiciones, complots y amores difíciles o de mal agüero. A estos elementos se suman el renombre del autor y la envergadura de la casa editora. (Pérez-Reverte, 1997:1986)

Francisco Álamo Felices (2009), que firma el artículo para *Espéculo* titulado “Literatura y mercado: El *bestseller*. Aproximaciones a su estructura narrativa, comercial e ideológica” aporta las siguientes conclusiones en las que se determina la arquitectura esencial de los superventas:

estamos ante unos productos literarios confeccionados para una lectura rápida y gratificante y contruidos, para tal efecto, con una trama poco compleja, ágiles en su desarrollo y estructura discursiva, caracterizados, en casi su totalidad, por la hibridación de géneros y en los que la introducción del suspense y el misterio dentro de la narración se ha manifestado como el componente fundamental desencadenador del éxito lector y, por ende, económico. (Álamo Felices, 2009)

Por otro lado, en el artículo que tratamos a continuación escrito por Amparo Arróspide (2002), la autora basa su estudio en la obra de Isabel Allende y

enumera otro grupo de ingredientes que caracterizan este tipo de obras, a las que califica de “paraliterarias”¹⁸.

Se le añaden, en diferentes proporciones, otros ingredientes, como, por ejemplo, el erotismo, más o menos explícito, episodios de violencia más o menos melodramática, y la reconciliación con lo didáctico, a través de la información o exposición presuntamente objetiva de datos, es decir, un hibridismo de estilos y subgéneros, que, si bien no es exclusivo de los productos paraliterarios (aparece en obras narrativas, paródicas, postmodernistas, que incorporan recursos paraliterarios)... (Arróspide, 2002)

En este mismo trabajo, Arroskilde nos habla de otras características que en obras posteriores “el escritor repetirá las estructuras que le izaron por primera vez a la popularidad, volverá a usar los mismos ingredientes en los que se fundamenta su éxito”, y destacaremos algunos elementos “paraliterarios” de la obra de Allende, que a su vez también pueden reconocerse en *La sombra del viento*. Son novelas de aprendizaje o iniciación, “Bildungsroman”, que relatan la evolución de la vida del protagonista desde la infancia hasta la madurez. Otro dato curioso es la coincidencia de que el título de la novela coincida con las palabras con que se termina la novela. También es así en el último párrafo de *La sombra del viento*, que dice así:

(576) Al poco, figuras de vapor, padre e hijo se confunden entre el gentío de las Ramblas, sus pasos para siempre perdidos en **la sombra del viento**.

¹⁸ En Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática de José R. Valles Calatrava (Valles Calatrava, 2008), se define el término paraliteratura. “El término de paraliteratura fue propuesto por Marc Angenot (1975), dadas las connotaciones peyorativas de los más usuales de infraliteratura o subliteratura o literatura popular/de masas, para referirse al “conjunto de la producción escrita u oral no estrictamente informativa que determinadas razones ideológicas o sociológicas mantienen al margen del ámbito de la cultura oficial en una determinada sociedad”. Aunque la noción no está estrictamente reservada a la narrativa (cómic underground, fotonovelas, telenovelas, etc.), sí que es en esta macromodalidad discursiva, y sobre todo en la novela, donde la institución literaria y el canon suele situar preferentemente determinadas majadas separatorias en función del criterio cualitativo del género o de la mayoría de sus obras (novela rosa, del oeste, de ciencia-ficción, de terror, policial, etc.).”

Como se puede comprobar, *La sombra del viento* reúne dos de los elementos “paraliterarios”, de entre los que propone Arróspide, además de cumplir con la mayoría de las características que M. Belmonte Serrano y J. M. López de Abiada (2003) atribuyen a novelas del tipo bestseller. En *La sombra del viento*, se pueden encontrar las características prototípicas de un protagonista principal, Daniel, capaz de expresar sus miedos e inseguridades, hecho que lo convierte en el héroe humanizado; las reminiscencias literarias de Dickens, V. Hugo, U. Eco o A. Pérez-Reverte en la organización y consecución de la narración; los cambios de escena o la intriga, en los que se perciben influencias de la industria cinematográfica. La intriga, en concreto, ingrediente narrativo que perdura durante toda la novela, es un Mac Guffin¹⁹ en toda regla, que adquiere la forma de libro, *La sombra del viento*, el libro escrito por Julián Carax, que no tiene ningún interés en sí mismo, pero que mantiene el hilo conductor desde el inicio de la novela hasta el final; el conflicto básico con ramificaciones que se entrelazan y se componen por pequeñas historias de personajes distintos a los personajes principales; corrupción de los estamentos públicos, con especial mención al personaje Francisco Javier Fumero; odios viscerales, traiciones, o amores imposibles como el de Julián y Penélope.

¹⁹ Este es un término, acuñado por Alfred Hitchcock, está relacionado con la creación de suspense. El diccionario Meriam-Webster lo define como: “an object, event, or character in a film or story that serves to set and keep the plot in motion despite usually lacking intrinsic importance.” En Truffaut (1974:117), Alfred Hitchcock comenta sobre esta técnica cinematográfica: “Mi mejor «Mac Guffin» —y, por mejor, quiero decir el más vacío, el más inexistente, el más irrisorio— es el de *North by Northwest (Con la muerte en los talones)*. Es un film de espionaje y la única pregunta que se hace el guión es la siguiente: «¿Qué buscan estos espías?» Ahora bien, en la escena que tiene lugar en el campo de aviación de Chicago, el hombre del Servicio de Inteligencia Central se lo explica todo a Cary Grant, que entonces le pregunta hablando del personaje de James Mason: «¿Qué hace?» Y el otro contesta: «Digamos que es un tipo que se dedica a importaciones y exportaciones. —Pero ¿qué vende? —¡Oh!... precisamente secretos de gobierno». Ya ve que en este caso redujimos el «Mac Guffin» a su expresión más pura: nada.”

2.3.5 EL TEXTO COMO INSTRUMENTO DEL AUTOR

Sin que ninguna de estas consideraciones pueda representar un juicio de valor en favor o en contra de *La sombra del viento* o de su autor, la fusión de características típicamente atribuibles a novelas consideradas bestsellers que hemos expuesto nos inducen a pensar que *La sombra del viento* es un producto literario que se gesta en un marco en el que todas estas técnicas están presentes desde el momento de su producción. De ahí que nos sorprendan algunas declaraciones del propio Carlos Ruiz Zafón, como las publicadas por *El Mundo*, de mano de Borja Hermoso (2003), donde se decía “Siempre pensé que *La sombra del viento* era todo lo contrario al típico bestseller español y que conducía a toda velocidad en sentido contrario en la autopista de las modas y convenciones literarias del momento”. De esta afirmación puede desprenderse que Carlos Ruiz Zafón conoce la carga negativa que comporta que su novela sea clasificada como bestseller. El comentario anterior parece intentar disociar su novela de esos aspectos negativos que suelen atribuirse a las obras superventas y que en muchos casos, aunque puedan ser infundados, se refieren a la escasez de calidad literaria. Esta conciencia de autor activo que intenta situar su obra en el lugar que cree que le corresponde no es exclusiva de Ruiz Zafón. Arturo Pérez-Reverte, años antes de publicarse *La sombra del viento*, utilizaba el texto literario como instrumento al servicio del autor. En *El club Dumas*, somos testigos del siguiente comentario que hace Boris Balkan a Corso, personajes de la novela, sobre la calidad literaria y el consumismo:

Usted sabe que una novela, o una película nacida para el simple consumo, puede convertirse en obra exquisita: desde el *Pickwick* a *Casablanca* y

Goldfinger... Relatos llenos de arquetipos a los que el público acude para gozar, consciente o inconscientemente, con la estrategia de las repeticiones argumentales y sus pequeñas variaciones; con la *dispositio* más que con la *elocutio*... De ahí que el folletín, incluso el serial televisivo más tópico, puedan ser objeto de culto tanto para un público ingenuo como para uno exigente. Hay quien busca la emoción en Sherlock Holmes arriesgando su vida, y otros que buscan la pipa, la lupa y ese elemental querido Watson que, fíjese, Conan Doyle nunca escribió. El truco de los esquemas, sus variaciones y repeticiones, es tan viejo que incluso Aristóteles se refiere a él en su Poética. Y en realidad, ¿qué es el serial televisivo sino una modalidad actualizada de la tragedia clásica, el gran drama romántico o la novela alejandrina...? De ahí que un lector inteligente pueda gozar mucho con todo eso, de modo excepcional. Y es que también hay excepciones hechas a base de reglas. (Pérez-Reverte, 1997)

Es posible que en esta cita se oiga más la voz de Pérez-Reverte que la de Boris Balkan. De ahí que nos hallemos frente a un nuevo horizonte en el panorama literario en el que el autor es consciente de la capacidad que poseen los medios de comunicación. En ese panorama, en el que se consolidará la “novela nacida para el consumo”, los roles impuestos por la sociedad han sido modificados junto con el compromiso adquirido por el crítico y por el escritor para con el lector. Como ejemplo, comentaremos que, en el año 1997, Arturo Pérez-Reverte, plenamente consciente de la capacidad y fuerza con que los medios de comunicación pueden transformar la realidad de las cosas, ponía en boca de su protagonista principal de *El club Dumas*, Corso, una explicación muy similar a lo que diez años más tarde ocurriría con el primer ministro alemán y su aparición en televisión para expresar cuánto le había gustado *La sombra del viento*. Pérez-Reverte escribía:

Su última obra *Isis: la Virgen desnuda*, llevaba tres años en las listas de más vendidos; el mismo Vaticano había disparado las ventas al condenar públicamente el texto, que establecía inquietantes paralelismos entre la

deidad pagana y la madre de Cristo: ocho ediciones en Francia, doce en España, diecisiete en la católica Italia. (Pérez-Reverte, 1997)

En la misma novela se puede también oír el uso de una estructura del relato a imitación de las “muñecas rusas”, idea expresada por Carlos Ruiz Zafón en infinidad de ocasiones unos años más tarde cuando habla de la estructura de *La sombra del viento*. En *El club Dumas* de Arturo Pérez-Reverte encontramos este párrafo:

Eso no era fácil, llegué a decirle, pues en literatura nunca hay lindes nítidos; todo se apoya en algo, las cosas se superponen unas a otras, y terminan siendo un complicado juego intertextual a base de espejos y muñecas rusas, donde establecer un hecho preciso, una paternidad concreta implica riesgos que solo ciertos colegas muy estúpidos o muy seguros de sí mismos se atreven a correr. Es como decir que a Robert Graves se le nota Quo Vadis y no Suetonio, o Apolonio de Rodas. En cuanto a mí, sólo sé que no sé nada. Y cuando quiero saber busco en los libros, a los que nunca falla la memoria. (Pérez-Reverte, 1997)

Volviendo a la relación entre escritor y texto, más allá de la posible influencia que Arturo Pérez-Reverte haya podido ejercer en Carlos Ruiz Zafón, la novela puede ser utilizada como plataforma de divulgación crítica o literaria si se introducen párrafos o secciones de texto con una dimensión metaliteraria donde se discute y se reflexiona sobre el propio texto²⁰. Antes de acabar el siglo XX se

20 Dos párrafos extraídos de *El club Dumas*.

Malos tiempos dijo de nuevo. Tiempos absurdos. Después de tantos libros, cine y televisión, después de tantos niveles de lectura posibles, resultaba difícil saber si uno se enfrentaba al original o a la copia; cuando el juego de espejos devolvía la imagen real, la invertida o la suma de éstas, y cuáles eran las intenciones del autor. Pérez-Reverte (1997:314)

Escuche, Corso: Ya no hay lectores inocentes. Ante un texto, cada uno aplica su propia perversidad. Un lector es lo que antes ha leído, más el cine y la televisión que ha visto. A la información que le proporcione el autor, siempre añadirá la suya propia. Y ahí está el peligro: el exceso de referencia puede haberle fabricado a usted un adversario equivocado o irreal. Pérez-Reverte (1997:457)

percibía la existencia de un marco de relaciones entre la crítica y el artista que había ido evolucionando a partir de un fenómeno extraliterario en el que el autor adquiere la capacidad de utilizar el texto literario como instrumento a su servicio tanto para la difusión de su obra como para la creación de un foro de discusión y deliberación literaria. En “Una nueva vía para el estudio de la Didáctica de la Literatura: la crítica literaria (A propósito de una polémica entre críticos y creadores)” de José Belmonte Serrano (2002) se ponen de manifiesto las tensiones que han venido existiendo desde años atrás entre críticos y creadores.

Del caso Arturo Pérez-Reverte ya hemos hablado al principio de este trabajo. Y también de la inclusión de uno de los más conocidos críticos españoles, Miguel García-Posada, como personaje —no muy bien avenido, por cierto— de una de sus novelas, *El oro del rey*. (J. Belmonte Serrano & López de Abiada, 2002:186)

La crítica literaria, como cualquier otra disciplina, está sujeta a las fuerzas que se rigen a partir de los distintos modelos estéticos y la teoría literaria que limitan su capacidad de aceptación y asimilación de determinados productos literarios.

2.4 RECEPCIÓN DE *LA SOMBRA DEL VIENTO*

En este apartado, ha parecido oportuno incluir aquella información relativa al modo en que se acogió *La sombra del viento* tras su publicación. Como se ha visto por sus características, la novela parece converger con aquellos cánones que la aproximan a la literatura de entretenimiento. En los comentarios que se incluyen en esta sección, sin embargo, veremos que no existe demasiado

acuerdo entre aquellos críticos que abogan en favor de la novela, ya sean parte de la crítica española o de la crítica internacional, mientras otros critican la escasez de valor literario en la novela que nos ocupa.

2.4.1 LA CRÍTICA ESPAÑOLA

Por lo que se refiere al panorama español, un texto de Fernando Valls (2007) incluye una nota a pie de página en la que denuncia el poder que poseen ciertos intereses para dirigir las fuerzas mercantiles y los intereses privados. Valls hace referencia a la crónica que utilizó Marc Bassets (2003) en *La Vanguardia* con la intención de denunciar la insistencia con que se utilizan determinadas prácticas por parte de un responsable literario de uno de los suplementos culturales más influyentes de nuestro país, Sergio Vila-Sanjuan. Valls cree que se hacen con intención de influir en el estado de opinión de los lectores, cuando quien las realiza posee un interés particular a su favor. Valls dice así:

Su mayor valedor [de la novela de Carlos Ruiz Zafón] en España ha sido el periodista Sergio Vila-Sanjuan, empeñado un día sí y otro también en convencernos del valor literario del libro, en convertirlo en lo que él llama un bestseller de calidad, aunque mucho me temo que sin éxito alguno, y ello a pesar de que *La Vanguardia* le ha dedicado más espacio que a ningún otro escritor (vivo o muerto, en catalán o en castellano) en los últimos años. La pregunta que habría que hacerse es por qué. (Valls, 2007)

Esta última reflexión que hacía Fernando Valls proyecta una clara referencia al tejido profesional en que debe moverse el crítico profesional en el orden social actual. Sobre esta cuestión Germán Gullón nos ilustra sobre el panorama reinante:

Los críticos viven sujetos a una serie de servidumbres, siendo esta la principal restricción de su independencia. Resulta casi imposible ir en contra del grupo geográfico desde donde uno escribe, sea Barcelona, Madrid, Burgos o Málaga. Luego están también las preferencias estéticas dominantes, por ejemplo, de los literalistas, quienes creen que la literatura es una religión laica constituida por encima del mundanal ruido. (Gullón, 2008b)

Como se comentaba, Sergio Vila-Sanjuán (2008a), desde su posición profesional, parece haber estado comprometido activamente en la difusión de novela de Ruiz Zafón y parece haber participado en el avance de la percepción de la publicación. En el artículo “La Fascinación de un mito” (Vila-Sanjuán, 2008a) de la revista *Mercurio: panorama de libros*, Vila-Sanjuán da a conocer sus primeros gestos en favor de *La sombra del viento* allá por el año 2001 cuando comenta “encargué a Lilian Neuman que realizara un amplio reportaje sobre Carlos Ruiz Zafón para el suplemento de Libros de *La Vanguardia*, y al fotógrafo Jordi Belver que paseara con el autor por algunos de los escenarios de su obra y captara unas buenas imágenes.” La fecha de publicación del artículo de Lilian Neuman (2001) fue el 29 de junio de 2001.

En el mismo artículo de la revista *Mercurio*, Sergio Vila-Sanjuán comenta sus vicisitudes para transformar la novela en un superventas:

Adquirí una docena de ejemplares para regalar a mis mejores amigos. También hice algo que nunca había hecho: llamé al director de Planeta para animarle a que apoyara de forma especial la novela, que a mi modo de ver ofrecía unas posibilidades de difusión muy superiores al lanzamiento, como un título más, de que había sido objeto.

Por esos días yo estaba trabajando en un libro sobre el mundo de la edición. Una tarde fui a ver a Michi Strausfeld, responsable del área hispánica de la prestigiosa editorial alemana Suhrkamp, quien me preguntó si había leído recientemente algo interesante. Le recomendé calurosamente a Zafón. Pocos días más tarde, Michi cerraba el contrato de la que habría de ser

primera traducción de *La sombra del viento* a un idioma extranjero. (Vila-Sanjuán, 2008a)

De los resultados de este contacto inicial, (Vila-Sanjuán, 2003), para *La Vanguardia*, hace referencia a la asesora de literatura hispánica de Suhrkamp, Michi Strausfeld y comenta que “se enteró de la existencia de *La sombra del viento* a través de un amigo y por un comentario elogioso aparecido en *La Vanguardia*”. Strausfeld asume para sí misma el protagonismo en el diario *El País*, Krauthausen (2003), en el que se elude la mención del nombre de Sergio Vila-Sanjuán. “En el inicio estuvo el buen olfato de una editora: Michi Strausfeld, la responsable del programa hispano y latinoamericano de Suhrkamp.” El compromiso adquirido por Vila-Sanjuán a favor de la novela no se interrumpe. Tres semanas después en el Magazine de *La Vanguardia* se publica “Las cuatro vidas de Carlos Ruiz Zafón”, con la firma de Vila-Sanjuán (2003). Es un reportaje muy interesante, aunque con un tono especialmente propagandístico, en el que el autor se recrea entre pinceladas autobiográficas, anécdotas y apuntes estilísticos y contextuales referentes a la novela.

Paralelamente al marco informativo controlado y moldeado desde *La Vanguardia*, otras plataformas comunicativas, principalmente de periódicos y revistas literarias, cubrieron este fenómeno desde sus respectivos puntos de vista. Sergi Doria (2001), del periódico *ABC*, en julio de 2001, dos meses después de la puesta en circulación²¹ de *La sombra del viento*, nos hablaba de ciertos ingredientes de la obra de Ruiz Zafón que remiten a Pérez-Reverte, por sus evocaciones al diablo; a Eduardo Mendoza, por “la impostación retórica con

²¹ Emili Rosales (Rosales, 2008) en *El placer de narrar* en Mercurio: panorama de libros. Fundación José Manuel Lara. Nº 102. Junio 2008 comenta que la novela se publicó en mayo de 2001.

voluntad humorística y las vidas laberínticas”; a Víctor Hugo y las “sombras perseguidoras” como a los “misterios” de Eugène Sue. Su artículo se completa con críticas relacionadas con contenido contextual de la novela: “La pasión de contar hurga en haciendas familiares desvencijadas, bohemias fin de siècle y luces usadas de posguerra”, o con apuntes estilísticos del autor: “Tal amalgama gana octanaje con soberbias metáforas que denotan un afortunado aprovechamiento de la visualidad cinematográfica”. La reseña de Doria, además, alerta al lector de lo que parecía prepararse para esta obra con vocación de bestseller al hablar con estas palabras de “un libro inusual entre las plataformas de lanzamiento ‘planetarias’ y un ejemplo de pasión por la ficción en tiempos de miseria catódica.”

La reseña de Josep Maria Ràfols (2002) para *El Periódico* sugiere un Ruiz Zafón con reminiscencias de Mendoza y lo empareja con Javier Cercas en las descripciones de una época contada “per aquells a qui els la van contar”. Dice de la novela que “*L’ombra del vent* és una narració clàssica allunyada de l’experimentació literària”, para acabar comentando que “un altre ingredient original està en el fet que ha cuinat un gènere híbrid –aventura, misteri, thriller– amb un teló de fons molt atractiu, Barcelona, ciutat d’infinites possibilitats literàries.” El significado ambivalente de este último comentario también es aplicable al artículo Alba Alsina en “El difícil art del fulletó”, en la presentación de *L’Ombra del vent* para el diario *Avui*. En esta exultante apología del género folletinesco, Alsina sale en defensa de la literatura de entretenimiento y hace un repaso de los rasgos comunes que la caracteriza:

una intriga que barrejava misteri, aventures, dames desventurades en perill imminent i esforçats protagonistes masculins moguts, alhora, per la passió i el valor; malvats sense escrúpols ni sentiments que ansiaven la noia amb tanta passió com odiaven el protagonista; ambients gòtics infestats de fantasmes, aparicions i altres fenòmens paranormals o baixos fons habitats per assassins, prostitutes i tota aquesta patuleia... Un conjunt d'elements encaixats l'un dins de l'altre amb una única finalitat: atrapar el lector, fer que no pogués abandonar la lectura; que esgarrapés hores de son per saber si al final l'heroi salvava la noia; que s'arrisqués a llegir tot caminant, esquivant fanals i excrements de gos, només per descobrir si la protagonista, que en el capítol anterior uns desaprensus havien segrestat i abandonat desmaiada en un casalot solitari, aconseguia sobreviure a l'incendi amb què els delinqüents havien volgut emmascarar el seu crim... (Alsina, 2003)

Por bien poco podía Alsina haber estado describiendo parte del argumento de *La sombra del viento*, de la que no repara en elogios en cuanto a la precisión estructural y el detalle:

pel que fa a l'estructura i a la confecció de l'obra, cal dir que Ruiz Zafón governa la novel·la amb mà fèrria. A mesura que avancem, va encaixant una dins l'altra totes les peces que ha anat escampant per la història; no deixa ni un sol cap per lligar i manté el ritme tot al llarg de l'obra, atent a situacions, accions i fins tot als més petits detalls, que mai se li despenen. (Alsina, 2003)

Por las características de la novela, Alsina acaba encasillando a *La sombra del viento* en el ámbito del relato folletinesco que, como ella misma comenta, tradicionalmente ha sido descuidado por entenderse como arte menor de escasa calidad literaria. A pesar de ello no le faltan elogios para el escritor, “un art difícil que Ruiz Zafón domina amb mestratge.”

Con motivo de la presentación de *L'Ombra del vent*, *La Vanguardia* se hacía eco de la nueva publicación con el artículo titulado “Radiografía de un éxito literario”, escrito por Xavi Ayén. En su artículo, Ayén pone de relieve un hecho singular:

La sombra del viento, encaramada desde hace 29 semanas a las listas de libros más vendidos, ya alcanza los 80.000 ejemplares, además de haberse traducido, entre otras lenguas, al inglés, francés, alemán, noruego... y, desde hoy, al catalán, en versión de Josep Pelfort. (Ayén, 2002)

No es de extrañar que la novela se tradujera y publicara sin dilación en las lenguas mayoritarias de Europa; sin embargo, es desconcertante el hecho de que la traducción, y supuesta publicación, de la novela al noruego²² ocurriese con anterioridad a la traducción y publicación al catalán, a pesar de ser una novela de éxito, de un autor catalán y contener un fondo contextual físico e histórico de Barcelona.

Al margen de este inciso anecdótico, continuaremos con otras publicaciones donde se profundiza en el material literario de *La sombra del viento*. El artículo que publicó María Sergia Steen (2008) en *Espéculo* penetra en el aspecto compositivo de la novela y la combinación de géneros narrativos que utiliza Carlos Ruiz Zafón en la novela:

El primer género es la novela gótico-policíaca que aporta la intriga; luego el romance amoroso y su contenido humano, sobre el que haremos hincapié en la segunda parte; y finalmente está el Bildungsroman de Daniel a través de la reivindicación de Carax, sus peripecias, la pérdida de su inocencia y su madurez final.

Eduardo Ruiz Tosaus (2008), por su parte, coincide con la idea de “una novela que defiende el placer de la novela, de desgranar poco a poco los elementos que componen la intriga hasta el final, muy semejante a la novela decimonónica de autores como Dickens, Balzac o Galdós.” Sobre el estilo de Ruiz Zafón, Ruiz Tosaus argumenta que se caracteriza por ser “muy elaborado, con gran

²² Noruega posee alrededor de 4,5 millones de habitantes y supone un mercado mucho menor que el catalán (7 millones).

influencia de la narrativa audiovisual, una estética gótica y expresionista y la combinación de muchos elementos narrativos en un registro técnicamente perfecto.” En su artículo también argumenta que el modelo estructural de la novela es coincidente con el de la tragedia griega.

La sombra del viento hunde sus raíces en el modelo de la tragedia occidental codificada en la *Poética* de Aristóteles pero en la que los conflictos entre dioses y héroes han sido sustituidos por los del vivir cotidiano y los de las gentes que en otro tiempo padecieron en sus carnes los avatares de un destino histórico, social, político o humano que condicionó sustancialmente su existencia. *La sombra del viento* se plantea como una tragedia que manifiesta todos los rasgos característicos del género. (Ruiz Tosaus, 2008)

Entre otras influencias, Ruiz Tosaus observa que en *La sombra del viento* se pueden percibir rasgos típicamente presentes en las obras de autores tales como Jorge Luis Borges o Eduardo Mendoza. Iñaki Beti Sáez (2004) también percibe estas influencias de dichos autores en *La sombra del viento*, aunque también añade a otros destacados novelistas como Arturo Pérez-Reverte, Edgar A. Poe, Humberto Eco, Raymond Chandler, Víctor Hugo, Charles Dickens, Alejandro Dumas o Ramón María del Valle-Inclán, además de referencias más generales, de las que cita “la novela cervantina, en la picaresca... Las resonancias literarias, de presencia más o menos explícita, inundan todos los niveles narrativos.” Pero el artículo de Beti busca aquellos rasgos característicos que subyacen a modo de denominadores comunes en la novela. De su análisis, comenta que se pueden percibir características tales como “la dosificación de la información y su manipulación”, la técnica de “la identidad falsa”, situaciones que se dejan sin resolver temporalmente o “giros inesperados” que aparecen en cualquier momento. Según Beti, estos rasgos

muestran la huella de las vivencias del autor, que no sólo serán observables en “el tratamiento de los recursos novelescos”, sino también el lenguaje, testigo de ese acercamiento del autor a las técnicas de la gran pantalla “con un lenguaje repleto de sugerencias visuales y auditivas, el autor consigue recrear en la mente del lector imágenes extremadamente nítidas”, dice. Del tratamiento de los personajes principales, Beti hace referencia al de Daniel, con papel de héroe poco convencional, que no se avergüenza por mostrar sus miedos, sus dudas y su fragilidad; también hace referencia a Fermín y su pensamiento “anarco-libertario”, de quien explica que parece encarnar “la lealtad, el agradecimiento, la sencillez y la bondad”. Beti también nos habla de lo gótico y cita a Eduardo Giordano (Giordanino)²³ con un juego de palabras para hacernos ver que “lo siniestro es lo familiar que no está oculto”

En contrapartida, Iñaki Beti también destaca el tratamiento variado que se hace tanto del amor como del odio en la novela:

Es una novela que trata del amor en sus diferentes variables y dimensiones: del amor no correspondido, del amor imposible, del amor de conveniencia, del amor como búsqueda de estabilidad y cariño, del amor sexual, del amor paterno filial. Pero también trata de odios y venganzas, de odios antiguos y recientes, de miedo, de incomprendiones, de soledades, de amistad y de sacrificio, de avaricia y sinrazón, de crueldad y de marginación. (Beti, 2004)

Complementaria a esta percepción de Iñaki Beti, A.M. Padilla (2006) estudia el tratamiento de la intriga en la novela como eje vertebrador y rasgo novelesco que prevalece de principio a fin en la narración. En su artículo dice:

²³ Donde se comenta “El autor elabora el contexto de lo familiar (heimlich) para quebrarlo y transgredirlo con el elemento de terror. Lo familiar es lo íntimo. Lo íntimo es privado. Lo privado es oculto. Lo oculto se esconde. Lo que se esconde es gótico. Pero que se esconda no quiere decir que no se vea: lo siniestro es lo familiar que no está oculto. Vemos lo familiar, pero lo reprimimos o negamos”

La intriga afecta no solo a la trama sino a la propia estructura de la novela así como al tiempo, al ritmo de la narración, a la técnica del relato y la heterogeneidad de los personajes. Todos estos elementos dependen y/o parecen creados en función de la intriga. (Padilla, 2006)

En el artículo se hace un repaso de los personajes, de los que destacamos el comentario sobre Fermín, que “me recuerda a Max Estrella”, a lo que añade:

Su plurilingüismo es una estilización paródica, ya sea en relación con la novela policíaca o con la adaptación del melodrama a la realidad. Sus diálogos están cargados de las más variadas referencias literarias ya explícitas como implícitas [...] El autor concentra en él el humor y la ironía de la obra muy al estilo de Eduardo Mendoza; ocurrente, dicharachero, suspicaz, hedonista, enamorado... (Padilla, 2006)

De este mismo personaje, Anabel Sáiz Ripoll (2004) ofrece un comentario en la misma línea en el completo estudio que realizó titulado “Sólo recordamos lo que nunca sucedió: análisis de la obra de Carlos Ruiz Zafón” para los *Cuadernos de literatura infantil y juvenil* (CLIJ) en 2004. Así habla de este personaje, Fermín:

...una especie de Sancho en *La sombra del viento*. Un personaje que bebe sus orígenes en la novela picaresca y en Valle-Inclán, en el esperpento, directamente de Max Estrella y que interesa tanto por su figura, por su identidad falsa, por su filosofía de la vida, como por su manera de hablar y de comportarse. (Sáiz, 2004)

Sáiz recorre varios aspectos comunes en las obras de Carlos Ruiz Zafón, como las técnicas narrativas, las identidades falsas, personajes adolescentes, las historias de amor, los seres extraños, benéficos o maléficos, los escenarios o los símbolos. Sin embargo, las cuestiones relacionadas con el estilo se comentan brevemente:

Ruiz Zafón es muy aficionado a imágenes rápidas, sugerentes, a metáforas que son como destellos de luz. En cuanto a las descripciones son muy

cinematográficas, nos cuenta lo que se ve, lo que se intuye ya es cosa del lector y de su trabajo como tal. (Sáiz, 2004)

Quien da cuenta del estilo narrativo y literario que encontramos en *La sombra del viento* es Germán Gullón (2008b). Del estilo narrativo nos hace referencia a la metáfora con comentarios como “Algunos trozos redactados con estilo metafórico manifiestan hallazgos literarios dignos de estima” y sobre el estilo literario prepondera el ritmo sobre otras cuestiones:

El libro hermana excelencias estilísticas y un ritmo narrativo envidiable, que produce una obra estimable, que entretiene, si bien le falta en última instancia la verdadera almendra literaria: la visión compleja del hombre y del mundo consolidado en la alta cultura occidental. (Gullón, 2008b:120)

Carlos Ruiz Zafón se muestra conocedor de su habilidad con el lenguaje y la plasticidad estética de su narrativa. En la observación que hace manifiesta en su entrevista con Isabel Obiols (2002) para *El País* intenta transmitir su concepción de lo que debiera ser el acto de lectura de su prosa:

He intentado crear un tipo de narración que incorporara muchas cosas de la cultura de la imagen, forzar el lenguaje y manipular la percepción sensorial del lector para conseguir que se sitúe dentro del relato y lo viva con intensidad. Creo que forzar el lenguaje no tiene que equivaler a un texto farragoso y autocontemplativo, sino a conseguir que el lector deje de ver letras en la página. (Obiols, 2002)

Este aspecto plástico del estilo de Carlos Ruiz Zafón inspira el estudio de E. Montero Cartelle (2006:275-280). Montero Cartelle analiza la utilización del color en la descripción de tiempos y personas en *La sombra del viento*. Un gran trabajo de clasificación del que se desprenden dos ideas interesantes; la primera, el color que predomina a lo largo del texto es el color azul y la segunda es que “a medida que la intriga avanza y la narración se precipita, las

pinceladas de color van disminuyendo, hasta quedarse en tonalidades oscuras y tenebrosas de los lugares en los que se desenvuelven los últimos capítulos de la acción.”

Con el lanzamiento de *El juego del ángel*, la segunda entrega de la supuesta tetralogía, la prensa utiliza *La sombra del viento* como referencia obligada para hablar de este segundo volumen. Las dos novelas mantienen vínculos comunes entre ellas que se materializan en nexos que se relacionan con personajes, temas y escenarios que ya aparecían en *La sombra del viento*. Artículos y reseñas como las de Eva Piquer (2008) del diario *Avui*, Sergio Vila-Sanjuán, Sonia Hernández y Santiago Tarín para *La Vanguardia* (2008), Elena Marín (2008) de *La Gaceta*, Carles Geli (2008) de *El País* o Antonio Astorga (2008) del diario *ABC* mencionan brevemente la primera novela de Ruiz Zafón para el público adulto.

Otras publicaciones como la de Óscar López (2008) para *Qué leer* animan a la lectura de la nueva entrega:

El juego del ángel (Planeta) de Carlos Ruiz Zafón ha llegado a la calle con una primera edición espectacular: un millón de ejemplares. Los que disfrutaron con *La sombra del viento* tienen una nueva oportunidad de entrar en el universo gótico del Cementerio de los Libros Olvidados. (López, 2008)

En el año 2008 ya existe cierta perspectiva de lo ocurrido con *La sombra del viento* como fenómeno de masas, de manera que Sergio Vila-Sanjuán (2010) comenta para el portal electrónico *El ojo fisgón* que

por primera vez España lanza bestsellers internacionales. Durante los años noventa unos cuantos autores españoles salieron fuera por primera vez y tuvieron un gran éxito. Me refiero a figuras como Arturo Pérez-Reverte, Javier Marías o Almudena Grandes. Pero lo que podríamos llamar

bestsellers globales —es decir, libros que aparecen simultáneamente en distintos mercados, que están en las librerías de aeropuerto y que forman parte del *mainstream*— empieza en la década del 2000 con Carlos Ruiz Zafón, quien con *La sombra del viento* entra con fuerza en el mercado anglófono y marca la globalización de la narrativa española. (Vila-Sanjuán, 2010)

Hemos tenido la oportunidad de comprobar que la recepción que se ha hecho por parte de la crítica española de *La sombra del viento* ha estado marcada por su carácter divergente. Aquel sector de la crítica entendido como más tradicional, de acuerdo con la calificación de la que hablaba Germán Gullón, proclama la existencia de una clara división entre lo que se deberá entender por literatura de élite y, paralelamente a ella, la literatura de entretenimiento, sección esta última en la que incluye las obras consideradas bestsellers. Desde el punto de vista del otro sector de la crítica más abierto a los cambios, no parece necesario contemplar tal diferenciación. Para estos críticos, se debe entender por obra literaria cualquier obra que genere una aceptación social determinada, preferiblemente si es multitudinaria.

2.4.2 LA CRÍTICA INTERNACIONAL

La recepción de *La sombra del viento* por parte de la crítica internacional debe ser tomada en cuenta por el éxito comercial que constituyó más allá de nuestras fronteras. Una circunstancia poco frecuente para una novela de procedencia española. Ya en el contexto internacional, Sonia Hernández (2008) pone de manifiesto las divergencias que surgieron entre la percepción que se tenía de la novela a ojos de la crítica española frente a la crítica internacional por lo que se refiere a la aceptación de la obra y la calidad de su autoría.

son muchos los libros aparecidos en los que o bien los autores confiesan su admiración por Zafón, como la inglesa Diane Setterfield, o bien las editoriales los catalogan como herederos de *La sombra del viento*. Libros que, escritos por británicos, suizos, australianos o americanos, y, en muchos casos, profesores universitarios, demuestran que Ruiz Zafón ha encontrado menos reservas para ser considerado por los críticos serios y académicos extranjeros que por los españoles. (Hernández, 2008)

Un comentario parecido lo publicaba en *The Daily Telegraph* en una entrevista que hizo al autor de la novela.

Yet the only country where it received a lukewarm reception was Spain. 'Nobody got the book here,' Zafón says. 'In every other country it got reviews, usually good reviews, in the first couple of weeks. In Spain, I have only had two reviews. I think it was perceived as an anti-Spanish book; certainly, in terms of style, it was contrary to commercial fashion.' (Farndale, 2005)

Sonia Hernández (2008) publicaba en *La Vanguardia* que “desde *The Washington Post Book Review* se urgía a los lectores a que se hicieran con el libro y Stephen King lo elogiaba sin reparos en *Entertainment Weekly*”. En estas palabras se entrevé un claro optimismo con respecto a la crítica internacional; Rebecca Ascher-Walsh (2004), en la publicación mencionada, refuerza lo dicho por Stephen King y añade que “While managing to hit just about every genre, *The Shadow of the Wind* is ultimately a love letter to literature, intended for readers as passionate about storytelling as its young hero.” En la misma línea de comentarios, dos años después, Kim Edwards (2006) recomendaba *The Shadow of the Wind* apoyándose en la idea de que “Zafón writes with power and clarity and a strong sense of place, creating a mesmerizing story, by turns bleak and magical, nearly impossible to put down.” Michael Dirda refrendaba su artículo del abril del 2004 en *The Washington Post* con el siguiente párrafo:

I'd like to say more about this superbly entertaining book but don't dare to hint any more about its plot twists. Suffice it to say that -- and here's yet another critical formula -- anyone who enjoys novels that are scary, erotic, touching, tragic and thrilling should rush right out to the nearest bookstore and pick up *The Shadow of the Wind*. Really, you should. (Dirda, 2004)

Michael Kerrighan (2004), también es capaz de demostrar su entusiasmo por el complejo tejido que Ruiz Zafón confecciona. *The Guardian* recoge en su artículo estas ideas sobre *La sombra del viento*:

Novels constructed like Russian dolls, stories within stories, with terraced layers of surveillance and interpretation embedded in texts which advertise their own artificiality: this is the standard stuff of doctrinaire postmodernism. That this elaborate nest of narratives stacks together so neatly is impressive; that the cogs which drive the action whir quite so swiftly and smoothly is little short of miraculous. (Kerrighan, 2004)

También elogia la fuerza y vaivén de intensidad que transmiten los personajes, lo que expresa añadiendo: "Zafón's real virtues are more old-fashioned ones, though: what makes this novel so irresistibly readable is the emotional energy generated by the ups and downs of a big and varied cast of memorable characters."

Cuando *La sombra del viento* fue publicada para el público anglófono en el año 2004, el redactor de *The Economist* (2004) ponía de relieve que "Carlos Ruiz Zafón's zest is infectious. Dickens-like (and with some of his whimsy too)". Los paralelismos que se establecen con Dickens no son los únicos que han sido comentados de la novela. En *The New York Times*, Eder (2004), como en otras muchas reseñas, se habla de las correspondencias con Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges y Umberto Eco. *The Economist* también apuntaba que el género al que pertenece la novela se enraíza en una mezcla de aspectos

no exentos de influencias y mestizajes culturales diversos procedentes de disciplinas artísticas tales como el cine o la pintura.

Comedy, film noir, Goya nightmare, fantasy game--Mr Zafón seizes everything that comes to hand. He swathes his story in atmospherics: no one is without his wreath of cigarette smoke, no recess without its shadowy figure. Barcelona becomes a place of doors opening into dark interiors of the mind. (The Economist, 2004)

Todo esto rodeado por un trasfondo contextual histórico que le otorga vida y carácter, *The Economist* (2004), "Behind all this is a fierce satirical energy against the tyrants and philistines of history", contexto que también se comenta en *The Spectator*, Carr (2004): "To be rich in such a regime is to be corrupt; the poor and the outcasts are paragons of virtue. Golden-hearted tarts abound while stony-hearted Catholic nuns starve to death the inmates of an old-age home."

Contrariamente a lo que afirma el escritor de *The Economist* con respecto a esta crítica social, R. Richmond Ellis (2006) hace referencia, entre otros aspectos, a la despolitización del contenido:

Reading is thus construed as both an act of memory and an expression of intersubjectivity and, as such, the driving force behind identity-formation. As a memory text, *La sombra del viento* is anti-Francoist. But the past remembered, though concurrent with the Spanish Civil War and its aftermath, is depoliticized. (Ellis, 2006)

Más adelante en este mismo artículo se incide en la misma idea de despolitización del contexto histórico:

This reigning-in and subsequent erasing of divergent meanings often continues in the ostensibly liberal texts of the post-Franco transition, which seek not necessarily to forget the past through an act of desmemoria but to normalize it in the pan-European context. Though liberal in its negative depiction of Francoism and in its general attitude of inclusiveness, the Ruiz

Zafón text effects a subtle closure of meanings that short-circuits its initial affirmation of the heterogeneity of discourse, neutralizes the still potent politics of the past, and reinstates a male order. (Ellis, 2006)

En este contexto literario despolitizado que ha sido creado por Ruiz Zafón, como sostiene Ellis, el valor del producto literario debe recaer en la capacidad del texto para seducir y atrapar al lector como un medio de evasión.

the value of literature results neither from its political engagement with the world nor from what he regards as the narcissistic reflexivity of postmodernism, but from the ability of the author to tell a good story and thereby provide readers with a vehicle of escape from quotidian reality. (Ellis, 2006)

De Jack Goodstein (2005), que publicaba en el portal electrónico *The Compulsive Reader*, hemos escogido un párrafo que nos habla de componentes con los que se construye una historia que no se puede dejar de leer:

It is the kind of structure some critics have called arabesque: pieces of stories woven into complex patterns that juxtapose illusion and reality, humor and horror, the vulgar and the sublime. On the one hand the stories themselves are filled with the stuff of gothic exotica: dark shadows, decaying mansions, hidden rooms, ghoulish villains, star-crossed lovers, intimidating fathers, family secrets and ancient sins—mystery enough to keep the reader turning page after page with the same urgency as the young Daniel. Goodstein (2005)

En la reseña de *The Independent* de Louise Jury (2004), titulado “From the Cemetery of Lost Books, a novel set to win readers” se alude a los comentarios hechos por el jefe de compras de una de las mayores empresas británicas dedicadas a la venta del libros, Waterstones:

Yet it [*The Shadow of the Wind*] had everything going against it, according to publishing lore. As Scott Pack, the buyer for Waterstone's, explained: "It's debut fiction and it's in translation and it's literary. Everyone is saying how

difficult it is to sell literary books, and debut works and anything in translation. What more could you do to convince the great British public not to buy it? But it's the best book I've read in years." (Jury, 2004)

Jury hace uso de los comentarios y opiniones de su homólogo del *Daily Telegraph* que hablan por sí solos.

Lewis Jones, a books critic for The Daily Telegraph, admitted that for the first time in 20 years as a reviewer he was tempted to employ "some particularly vulgar clichés from the repertoire of publishers' blurbs ... *The Shadow of the Wind* is a triumph of the storyteller's art, I couldn't put it down. Enchanting, thrilling, hilarious and heartbreaking, this book will change your life. Carlos Ruiz Zafón ... has done that exceedingly rare thing - he has produced, in his first novel, a popular masterpiece, an instant classic.(Jury, 2004)

Aportaciones todas estas que contrastan con los comentarios algo menos entusiastas con los que Robert Colville (2004) se refiere a *La sombra del viento* señalando que "it still feels that there is something missing from this book. The medley of genres (mildly supernatural thriller, against-the-odds love story and period coming-of-age saga) never quite fuses into a satisfying whole". Colville, que en su artículo no se demuestra manifiestamente negativo respecto a la novela, sí concluye su crítica a *La sombra del viento* con un apunte poco alentador:

Having been tantalised with hints of Julián's life, we suddenly receive the full story through a deus ex machina (a post mortem letter of credibility stretching length), which removes all of the mystery and much of the suspense. Zafón's novel is atmospheric, beguiling and thoroughly readable, but ultimately lacks the magic its early chapters promise. (Colville, 2004)

Desde Australia, Andrew Reimer (2004) hace una reseña para el *The Sydney Morning Herald* que resume en dos ideas complementarias su opinión de *La sombra del viento*.

Why then, I asked myself as I ploughed through this extravaganza, did he bury those talents inside all that tinsel? Two answers came to mind. One, the more charitable, is that Ruiz Zafón was aspiring to achieve a Dickensian effect with his grotesquely outlandish plot and caricatured personages that would speak eloquently to his compatriots about their recent history. The other explanation was that without its comic-book exaggerations and patches of Eco-ish modishness, *The Shadow of the Wind* would not have sold the zillions of copies that it has, or provoked reviewers' praise and outbursts of ecstasy on internet chat sites. (Reimer, 2004)

En *The San Diego Union-Tribune* el profesor de literatura comparada Gregory Miller (2004) se muestra ciertamente crítico al afirmar que nuestro autor “renders *The Shadow of the Wind* a deeply flawed creation” o añadiendo otros comentarios como que “Above all, Ruiz Zafón addiction to figurative language is the culprit”, “Sometimes the metaphors are mixed,” o “The enthusiastic prose gets Ruiz Zafón into trouble in all sorts of descriptive passages”. Por su parte, Jennie Yabroff (2004) del *San Francisco Chronicle* transmite su desencanto por la novela al cuando afirma que “Zafón's writing is so epic and vague, he fails to engage the reader even when describing real-life events”. Como en la mayoría de las reseñas hechas por no españoles, Yabroff muestra su extrañeza por las desconcertantes condiciones meteorológicas de la Barcelona de *La sombra del viento*; “Mist, fog, haze, shadows, gloom, dusk, rain, snow, clouds and plain old darkness obscure the landscape and the action” que contrastan con la tan exportada y estereotipada imagen de la España del sol, de clima caluroso. Según Yabroff “The combined effect of the foggy setting and soggy writing is of being lost in a swamp.”

José Manuel López de Abaida y Augusta López Bernasocchi (2006:62-66), en su artículo publicado por la revista *Quimera*, ofrecen una visión general sobre la

recepción que obtuvo *La sombra del viento* en Alemania a partir de distintas publicaciones de Alemania y Suiza. En ellas se comenta que en general “[*La sombra del viento*] tuvo de inmediato reseñas casi sin excepción buenas o incluso altamente positivas.”

De los elementos destacables por los que se elogia la novela en el artículo de *Quimera*, Sebastian Handke (2003) comienza por destacar la “combinación cinematográfica” del escenario que se describe en la novela o el “vocabulario visual de la novela de horror”. En otra reseña que apareció en el *Berliner Zeitung* se subrayan los comentarios sobre la calidad del “juego de suspense e intrigas”. Ralph Pöhner (2003) apreció otros aspectos; entre ellos subraya “la sensualidad del lenguaje, el corte clásico de la trama, la plenitud de los personajes, la importancia del espacio novelesco [...] y la presencia de elementos pertenecientes a varios subgéneros literarios”.

Sin embargo, de una reseña titulada “Laberinto sin salida” del *Frankfurter Allgemeine Zeitung* escrita por el crítico Paul Ingendaay, Fernando Valls (2007) nos indicaba que se “criticó duramente la [novela] de Carlos Ruiz Zafón, tachando el argumento y la trama de confusos y previsibles, describiendo algunos pasajes como cursis”. Lopez de Abaida y López Bernasocchi (2006) también se refieren a esta crítica del *Frankfurter Allgemeine Zeitung* exponiendo que “había calificado al novelista barcelonés de epígono y la trama y el argumento de la novela de confusos y previsibles”. A esta crítica replicó Andreas Friedrich (2003) en el cuaderno de otoño de la revista especializada *Lesart* en favor de Carlos Ruiz Zafón. Friedrich destaca la vinculación que tuvo

el escritor con el cinematógrafo y la imprenta que esta experiencia ha causado en su estilo narrativo.

Realmente excelente es la capacidad del autor para tensar el arco narrativo. A los lectores les presenta una confusa red de relaciones de figuras con destinos entrelazados que van, sin embargo, poco a poco, al hilo de perseverantes y peligrosas indagaciones, disipando la niebla. (Friedrich, 2003)

López de Abaida y López Bernasocchi (2007:242-262) en otro de sus artículos, mencionan el acertado trabajo realizado por el traductor de *La sombra del viento* al alemán, Perter Schwaar, a quien también debe atribuírsele una parte del éxito alcanzado por la versión alemana de la novela. En este mismo artículo comentan la confluencia de un “sinnúmero de elementos característicos de varios géneros y subgéneros literarios, entre ellos el folletín y el picaresco” además de las influencias intertextuales que se perciben:

Una obra que abunda en motivos presentes en novelas memorables (en el motivo del libro maldito, p.ej., se vislumbra *El Club Dumas*, de Pérez-Reverte); una novela, en suma, en la que no pocos de los personajes tienen rasgos y propiedades arquetípicas (ése es el caso, entre otros, del inspector Javier Fumero y del antiguo anarquista y ex mendigo Fermín Romero de Torres). (López de Abaida y López Bernasocchi,

El lector francés, tal y como había pasado en otros países europeos, no podía resistirse a la fiebre “zafoniana” que recorría el continente. En su artículo titulado “Les prodiges de Barcelone”, Didier Sénécal (2004) se muestra ciertamente crítico al sitúa a Carlos Ruiz Zafón en la línea de creadores de novelas por entregas publicadas en diarios, al estilo “d'un Eugène Sue ibérique, d'un Paul Auster en escabèche” difiriendo de aquellos que lo acercan a Pessoa o Borges. También comenta que “Il est indéniable que Ruiz Zafón use et abuse

des bonnes vieilles recettes du fantastique: poupées russes, rebondissements, crimes grand-guignolesques, souterrains, brouillards, incendies.” Uso y abuso en una reseña no demasiado positiva que queda compensada por el modo en que concluye el artículo en el último párrafo, que dice así:

Peu importe si *L'ombre du vent* est un livre “tous publics”, voire un roman-feuilleton: une fois égaré dans les labyrinthes du quartier gothique de Barcelone, l'amateur de belles histoires n'a plus aucune envie d'en sortir. (Sénécal, 2004)

Poco más entusiasta parece mostrarse el colaborador de Didier Sénécal, André Clavel (2004) que comienza su crítica, algo más neutra, hablando del estilo del escritor de *La sombra del viento*: “un roman hautement acrobatique, complexe mais jamais compliqué, et coulé dans le moule des meilleurs polars” y acaba su artículo con las siguientes palabras: “Zafon sème le vent avec un sacré punch”.

Con un aire más positivo, en el diario francófono suizo *Le Temps*, Jean Charles Gateau (2004) celebra la edición francesa de *L'ombre du vent* al mencionar que “a obtenu le Prix Planeta²⁴. Prix mérité, parce que c'est un excellent roman barcelonais où, sur une trame policière et fantastique qui zigzague de 1933 à 1966, l'observation aiguë du quotidien se marie à la fertilité de l'imagination.” Gateau coincide con Sénécal y Clavel en algunas de las influencias de Ruiz Zafón pero también añade otras en su artículo “au *Fantôme de l'opéra* de Gaston Leroux, au *Maître et Marguerite* de Boulgakov”. Su mundo gótico, señala “porte la marque indélébile du gothique gaudien”; así lo afirma también el periódico *Le Nouvel Observateur* de mano del periodista Serge Raffy (2009)

²⁴ La afirmación de Gateau no parece estar bien documentada ya que *La sombra del viento* no consiguió el premio en ninguna de sus ediciones.

en una entrevista que se hizo poco después de la publicación de *El juego del ángel*.

Le Monde hablaba de *L'Ombre du vent* en junio de 2004 en su sección *Le monde des livres*. Martine Siclier (2004), autora del artículo, recogía la idea de que "Zafón s'amuse à parodier les romans d'aventures du XIXe siècle" y el modo en que utiliza "l'art de faire croire à ce qu'il écrit, de faire voir ce qu'il imagine, à la façon des maîtres mais surtout à la sienne, sans jamais tromper le lecteur."

En el portal electrónico *Calou, l'ivre de lecture*, la crítica literaria Pascale Arguedas (2005), ve en Ruiz Zafón influencias que proceden de *El maestro y Margarita* del ucraniano Mijail Bulgákov y de *El Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde.

Beaucoup évoquent le fantastique du *Maître et Marguerite* de Boulgakov mais j'y ai surtout senti du Wilde chez Zafón, un peu Oscar, écrivain sulfureux du *Portrait de Dorian Gray*. Une dimension poétique à l'image du titre où le sujet le plus poignant est bien le temps. Zafón sème le vent et récolte un superbe frisson! (Arguedas, 2005),

Al mismo tiempo, su visión general de *L'Ombre du vent* se presenta como "un roman de l'amour du roman" donde "La vie est un livre tentateur, maléfique, obsédant."

2.4.3 PREMIOS LITERARIOS

Completa este estudio sobre la recepción de *La sombra del viento* el punto de vista de aquella parte más tradicional de la crítica, considerada como "la élite

cultural”²⁵. Este sector de la crítica no prestó demasiada atención a *La sombra del viento* por considerar que la obra estaba concebida para encajar en el mundo del bestseller y su valor literario ya que su valor literario no parecía ajustarse a los cánones establecidos por la profesión. Desde el inicio de la andadura de la novela, esta concepción de la obra permanece presente entre los críticos y perdura a través del tiempo.

Tampoco los componentes del jurado del V Premio de Novela Fernando Lara del año 2000, entre los que se hallaba Terenci Moix, se inclinaron a favor de la novela, ni tan solo después de la manifiesta pronunciación pública que hizo José Manuel Lara al diario *ABC*, Ramos (2000), con anterioridad a la resolución del premio sobre su preferencia por *La sombra del viento* de entre todas las obras presentadas. Estas declaraciones fueron publicadas en prensa pocas horas antes de hacerse pública la resolución del jurado sobre el premio.

Una afirmación sobre la que se pronunció el presidente de la editorial Planeta, José Manuel Lara, quien hizo pública su preferencia por *La sombra del viento* novela presentada bajo el seudónimo con la firma de Julián Carax. (Ramos, 2000)

Este artículo recogía comentarios tanto de José Manuel Lara sobre *La sombra del viento*: “Me ha sorprendido su fuerza narrativa, es un autor de primera línea aunque no creo que haya escrito muchas novelas porque aún le falta el truco del oficio”, como de Terenci Moix, quien destacaba de ella “la forma novedosa en que había desarrollado el tema y la juventud que mostraba tener el escritor por la claridad con que maneja la imagen que denota un tipo de lectura más visual, nada introspectiva y por la actualidad de los temas que aborda”.

²⁵ Modo en que Gullón (2008b:15) se refiere a este grupo de intelectuales.

La sombra del viento no pudo ser ganadora del Premio de Novela Fernando Lara del año 2000, pero, de acuerdo con la información que se expone en la página oficial de *La sombra del viento* en internet, ha recogido muchos otros premios y galardones. El portal dedicado a la novela contiene un apartado donde se presentan todos los premios que ha recibido y que reproducimos a continuación²⁶:

En España:

Premio de la Fundación José Manuel Lara al libro más vendido (2004)

Premio de los Lectores de *La Vanguardia* (2002)

Premio Protagonistas (2004)

Finalista del Premio Librero 2002

Finalista del Premio de Novela Fernando Lara 2001

En Estados Unidos:

Borders Original Voices Award (2004)²⁷

Gumshoe Award (2005)²⁸

New York Public Library Book to Remember (2004)

Book Sense Book of the Year (Honourable Mention) (2005)

Barry Award (2005)

Joseph-Beth and Davis-Kidd Booksellers Fiction Award (2004)

En Francia:

Livre de Poche (2006)

Premio al mejor libro extranjero (2004)

Prix du Scribe (2005)

Prix Michelet (2005)

²⁶ Hemos modificado algunas de las informaciones que no parecían ser correctas y añadido el año en que se concedieron los premios.

²⁷ Portal electrónico de venta de libros tipo Amazon.com

²⁸ Fue nominada como finalista en el año 2005 en la sección Best European Crime Novel, pero la ganadora fue *The Return of the Dancing Master* escrita por Henning Mankell.

Prix de Saint Émilion (2006)

En Holanda:

Premio de los Lectores.

En Noruega:

Bjornson Order al mérito literario (2006)

En Canadá:

Premio de los librereros de Canadá/Quebec (2005)

En Bélgica:

Premio Humus al mejor libro del año votado por los lectores de Bélgica (2006)

En Reino Unido:

The Ottakar's Children's Book prize²⁹ (2005)

Nielsen Gold Book Award³⁰ (2006).

Finalista de Author of the Year 2006 British Book Awards.

6ª posición en la lista de Waterstone's de los 25 mejores libros de los últimos 25 años.

En Portugal:

Prémio Literário Casino da Póvoa (2006)

La impresionante lista que mostramos habla por sí sola de la acogida que ha suscitado por parte de los lectores en el ámbito nacional e internacional. No obstante, tras analizar con detalle los premios que *La sombra del viento* ha recibido, observaremos que la mayoría de ellos tienen una vinculación directa con las ventas de la novela y la aceptación de ésta por parte del público general. Es decir, los premios que recogió *La sombra del viento* parecen reflejar

²⁹ Premio otorgado por la cadena de librerías Ottakar. En el año 2006 el grupo HMV absorbió Ottakar's y sus tiendas se fusionaron con las del grupo HMV, Waterstones.

³⁰ Información relacionada con este premio: The Nielsen Book Gold and Platinum Awards were established in 2000 and are presented to authors and publishers that have achieved exceptional sales. To qualify for a Gold Award you have to have achieved sales of 500,000 copies and for Platinum 1m copies. Publishers have to claim the awards and can then either order awards for presentation to their authors or for themselves.

la aceptación incondicional del lector y las ventas de ejemplares, aunque la información que esta lista aporta correspondiente a los premios que otorga la crítica nacional o internacional es prácticamente nula.

Además de los premios comentados con los que se galardonó a *La sombra del viento*, existen numerosos premios literarios en los que críticos y expertos se ponen de acuerdo para divulgar la lectura y así expresar su reconocimiento en relación con la calidad literaria de una obra escogida (ver lista³¹). Parece que *La sombra del viento* quedó al margen de esa constelación de premios literarios, de lo que se deduce que el valor literario de la novela que nos ocupa no fue suficientemente reconocido por ninguno de ellos; sin embargo, y como ya hemos expresado, el objetivo de nuestra investigación debe concentrarse en abordar otras cuestiones.

2.5 CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

El capítulo que se cierra con esta conclusión agrupa una serie de cuestiones que creemos que son fundamentales. Aunque no tengan una relación inmediata con el tipo de análisis o las líneas de estudio que nos ocuparán, son de vital importancia para contextualizar la posición de *La sombra del viento* como fenómeno social y literario. Con los aspectos tratados se han intentado captar aquellas condiciones y circunstancias que se generaron en torno a la novela desde antes de su publicación hasta el momento actual. Su influencia en la

³¹ Se puede encontrar una lista de los más reputados y prestigiosos premios literarios españoles en el siguiente portal electrónico: <http://www.epdlp.com/framesvpremios.php> . El valor literario de *La Sombra del viento* no ha sido reconocido en ninguno de ellos.

obra y su contexto son difíciles de medir con exactitud pero resultan indisociables de la novela como objeto social.

Sobre el entramado contextual que rodea la novela, hemos hecho una breve presentación de la persona del autor, con informaciones provenientes de comentarios del mismo autor o extraídas de lo que ha sido publicado sobre él; el impacto social que la novela ejerció desde su aparición hasta el presente; el capítulo también se interesa por fenómenos mercantiles como el del bestseller o los cambios en el mundo literario. Un mundo literario cada vez más globalizado en el que se van consolidando nuevos soportes electrónicos o nuevas plataformas de comunicación que estos soportes proporcionan. También se han expuesto algunas de las razones sociales que afectan el presente de la literatura y de las obras literarias, además de hacer un recorrido por el modo en que *La sombra del viento* fue recibida de por parte de la crítica nacional e internacional. Sobre este último punto, que se refiere a la crítica, se confirma la coexistencia de críticas positivas junto a críticas negativas, valoraciones de una novela, *La sombra del viento*, que debe asumir una imagen controvertida entre lo que es y lo que representa. Una novela que, aunque haya sido más elogiada que reprobada por los medios de comunicación, ofrece una imagen que se ha visto contrarrestada por los recelos por parte de la crítica literaria sobre su calidad literaria. Estas críticas fueron minimizadas por la amplísima aceptación del gran público, lo que reavivó el debate de la calidad literaria de los libros generalmente catalogados como bestsellers. Este ha sido un tema en el que han participado críticos, escritores y el público general durante años. Un debate sumamente interesante pero que va más allá de los

objetivos de este trabajo y que, por tanto, no ha sido abordado directamente en este estudio.

Al margen de esta discusión sobre la calidad literaria de la obra, debemos aceptar que la información que incluye este capítulo sobre las ventas de *La sombra del viento* es un hecho probado y concluiremos que la novela posee el poder de convocar, sugerir y fascinar a un número extraordinario de lectores. Sea cual fuere esa fuerza capaz de captar la atención de lectores y lectoras, de conducirlos y conducirlos por laberintos intelectuales que nunca antes habían recorrido, de crear sentimientos de afecto, de amor o de odio, de repulsión, de envidia, o de muchas otras sensaciones y vivencias, debemos aceptar que la esencia de esa fuerza debe obligatoriamente surgir de la combinación de dos elementos principales; por un lado, el código que ha sido impreso en las páginas de la novela, que toma cuerpo como elemento físico y representa el objeto textual con el que está construida la novela y, por otro lado, el motor cognitivo individual de interpretación de ese código que reside en la mente de cada uno de los lectores. Veremos también que la individualidad que se necesita para poder ejercer la interpretación del texto depende de diversos factores, entre ellos la competencia literaria, vivencias, conocimientos históricos o del escenario contextual donde se desarrolla la novela. A pesar de las diferencias que puedan surgir en las interpretaciones individuales de distintos lectores, el objeto textual –la novela– mantendrá una entidad como un todo coherente para todos los individuos y será capaz de establecer en sus mentes un denominador común a partir del cual puedan intercambiar impresiones y

opiniones. De algunas de estas cuestiones hablaremos en los siguientes capítulos de esta tesis doctoral.

3 FUNDAMENTOS TEÓRICOS

3.1 ESTILO Y ESTILO LITERARIO

En la conclusión del capítulo anterior ya introducíamos la idea de que todo texto, sea éste la reproducción de una conversación, un relato periodístico, las palabras de un anuncio publicitario, o un texto literario, poesía, ensayo, teatro o novela, está compuesto por palabras que han sido escogidas y se han ordenado de un modo particular para comunicar un mensaje. Las necesidades discursivas de cada texto son distintas debido sus especificidades y, por tanto, el uso que se hace del lenguaje y de los elementos lingüísticos que lo componen debe amoldarse a dichas necesidades. Existen grandes diferencias entre lo que un anuncio publicitario o un poema, por ejemplo, intentan comunicar; diferencias que se manifiestan en la peculiar configuración lingüística y estructural de cada uno. Cuando centramos nuestra atención en cualquiera de los tipos de texto mencionados y profundizamos en el uso de los recursos lingüísticos y comunicativos con los que su autor trabaja, veremos que el lenguaje se manifiesta en modos de expresión y efectos textuales precisos que determinan un uso lingüístico individual que se adapta a las particularidades que el tipo de texto impone. El eje central de este apartado reside en la búsqueda del modo personal de comunicarse con el que el narrador de la historia se la ingenia para intervenir en el mensaje y que, como si se tratase de una huella dactilar, comporta un talante característico, una

compleción concreta, un temperamento irrepetible, con los que el escritor forja una personalidad tanto para el narrador principal, como para los demás narradores, de acuerdo con el mensaje que necesitan comunicar.

Partiremos de la premisa de que el estilo literario, aparte de factores ideológicos o de representación cognitiva del significado, también debe tener en cuenta aquellos factores interpretativos y evaluativos que proporcionan los elementos lingüísticos que constituyen el texto y que no pueden desligarse ni del mensaje que comporta, ni de la naturaleza de sus construcciones lingüísticas. El orden en que se disponen los elementos gramaticales, la selección léxica y terminológica, la complejidad de la estructura gramatical o la cohesión textual, colaboran decididamente en el producto textual resultante. Por ser todo ello el material primario con el que se construye el discurso, deberemos entender que la forma –no en *oposición* al contenido, sino como *plasmación* del contenido³²– desempeña un papel axiomático en la transformación de la palabra hasta que llega a convertirse en producto literario. A diferencia de los planteamientos interpretativos derivados de la intuición, muy comunes en la crítica literaria, creemos que la descripción y el análisis detallado de los recursos lingüísticos resulta imprescindible; incluso puede convertirse en un medio empírico de captación de recursos para la posterior interpretación literaria. Con esto no deseamos dar a entender que la esencia de la interpretación literaria se halle en la descripción de los aspectos formales, sino que, por tratarse de fenómenos empíricos susceptibles de observación y

³² O como mantiene R. Barthes (1965:72): “La Forme est la première et la dernière instance de la responsabilité littéraire.”

cuantificación, los aspectos formales pueden ser usados para reforzar la validez de la interpretación literaria.

Nos serviremos de un ejemplo para dar una idea más exacta de lo comentado. El 11 de Septiembre de 2002 ocurrió un atentado terrorista en Nueva York. Los detalles con que se puede describir la destrucción del World Trade Centre de Nueva York –las dimensiones de las torres gemelas, su ubicación, el impacto de los aviones de pasajeros en las torres, la descripción de cómo se planeó y ejecutó el acto terrorista o las tareas de adecuación del espacio que ocupaban– son actos que no se corresponden con los sentimientos que dicha acción originó. El efecto de vacío, de desprotección, de vulnerabilidad, que la destrucción de aquellos vastos rascacielos causó en su día, no tan sólo a los habitantes de Nueva York, sino a los estadounidenses y al resto del mundo occidental, forma parte del significado de esa cadena de acciones. La trascendencia de esas acciones, lo que el conjunto en sí representó fue el detonante que derribó la aparente invulnerabilidad y equilibrio del modelo político-económico occidental. No obstante, el impacto social de dicho atentado sería prácticamente nulo si no hubiese ido acompañado de información descriptiva del qué y del cómo se cometió el acto criminal, de la “forma” en que se causó la destrucción, del caos que produjo o de las vidas que se cobró. Con el uso de las palabras, un acto externo, visible, medible puede desencadenar un efecto psicológico que trasciende el hecho en sí. Es decir, la “forma” en que se presentó a las audiencias por parte de los medios informativos también desempeñó su papel, decisivo a nuestro parecer, a la hora de construir una conciencia social. A nuestro análisis, por tanto, le corresponde descubrir y

profundizar en aquellos aspectos formales que, siendo observables y cuantificables, den pie a traspasar la frontera de lo cotidiano y lleguen a trascender, a convertirse en elementos que perfilen o susciten efectos estéticos significativos.

Proseguiremos esta explicación introductoria con un resumen de los puntos que desarrollaremos en este capítulo. Nos serviremos de la definición del término “estilo” para penetrar en el mundo de la estilística, un área de interés fundamental para nuestro análisis y cuyos límites no siempre han estado bien delimitados. Más adelante, introduciremos algunas de las propuestas y hallazgos más significativos que convirtieron la estilística en una disciplina de pleno derecho. Por ser nuestro interés de naturaleza lingüística, las explicaciones versarán sobre aquellas cuestiones que están relacionadas con el lenguaje y se alejan de posiciones que se fundamentan exclusivamente en criterios sociales, políticos o históricos. Como esquema metodológico que refleje el proceso de investigación, utilizaremos la propuesta de G. Leech (2008) con la que avanzaremos en nuestro análisis desde una posición puramente lingüística, hacia un estadio estilístico que nos permita alcanzar el nivel interpretativo.

3.1.1 ESTILO.

Si consultamos el *Diccionario de términos filológicos* de F. Lázaro Carreter (1990), para definir la palabra “estilo”, nos encontraremos frente a cuatro acepciones, de las que reproducimos la parte principal

- 1.- El concepto antiguo de estilo no se corresponde con el actual. En la retórica tradicional, el estilo aparece como un concepto unificador; es un conjunto de rasgos o caracteres que permiten constituir una categoría fija e inamovible en la expresión literaria. [...]
- 2.- Nombre que reciben una serie de tipos fijos de adorno, usado en la prosa durante la Edad Media. [...]
- 3.- A partir del siglo XVIII y, sobre todo, del Romanticismo, el estilo pasa a ser un concepto diferenciador; Dámaso Alonso lo caracteriza así: «Estilo es todo lo que individualiza a un ente literario: a una obra, a una época, a una literatura». El estilo hace referencia siempre a la expresión lingüística peculiar de una obra literaria, es decir, a lo que tradicionalmente se viene llamando «forma», concibiendo esta como una manifestación del «fondo» y de la actitud personal del artista en un momento dado. La investigación del estilo corresponde a la Estilística literaria.
- 4.- Vid. Estilo directo, Indirecto e indirecto libre.

De todas ellas, la acepción 3 es la que mejor se acomoda entre nuestros objetivos. En concreto, la cita de Dámaso Alonso, que incorpora ese rasgo de individualidad, a nivel de la obra, del autor o de la época. En esa misma acepción se menciona otro concepto importante, la dualidad forma/fondo, del que tendremos ocasión de hablar más adelante.

Una visión más técnica nos la proporcionan Leech & Short (1981:38) quienes resumen algunos de los puntos relativos al término “estilo”, que compartimos plenamente:

Style is a way in which language is *used*: *i.e.* it belongs to *parole* rather than to *langue*.³³

Therefore style consists of *choices* made from the repertoire of the language.

A style is defined in terms of a *domain* of language use (e.g. what choices are made by a particular author, in a particular genre, or in a particular text).

³³ Se mantienen las palabras que aparecen en cursiva en la cita original

Aquí reaparecen los términos Saussureanos, “langue” –el código o sistema común a todos los hablantes de una lengua–, y “parole” –los actos de habla de ese sistema–, y las opciones de selección.

Esta breve introducción nos encamina hacia una disciplina, la estilística, que está íntimamente relacionada con el estilo. Esta disciplina, comúnmente ligada al lenguaje literario, debería explicar la relación existente entre estilo y dimensión estética. En la próxima sección veremos cómo se entiende la estilística por parte de algunos autores.

3.1.2 ESTILÍSTICA

La definición que propone David Crystal (2008:460) habla de la estilística como

A branch of linguistics which studies the features of situationally distinctive uses (varieties) of language, and tries to establish principles capable of accounting for the particular choices made by individual and social groups in their use of language.

Una estilística que estudia el uso del lenguaje e intenta descubrir los principios que rigen la selección de los elementos lingüísticos de los individuos. Más allá de esta definición, Crystal distingue entre distintos tipos de estilística, de los que recogemos su definición de estilística literaria: “literary stylistics deals with the variations characteristic of literature as a genre and of the ‘style’ of individual authors.”

La interpretación de Leech (1981) de la estilística es algo más concreta. Su definición de la estilística dice (1981:12) “Stylistics is a linguistic approach to literature, explaining the relation between language and artistic function with

motivating questions such as ‘why’ and ‘how’ more than ‘what’.” En esta definición Leech incluye un matiz arriesgado en su propuesta de que la estilística deba explicar la relación que existe entre el lenguaje y “la función artística”. Más allá de la definición, Leech comenta que la estilística debe centrarse en el estudio de cómo el uso del lenguaje varía de acuerdo con el cambio de las circunstancias, sean éstas temporales, contextuales o de autoría. Más adelante, en *Language and Literature*, Leech (2008:54) elabora una explicación más compleja de esta área, en la que no se menciona el elemento artístico:

A style X is the sum of linguistic features associated with texts or textual samples defined by some set of contextual parameters, Y. For example, Y may be a set of situational parameters such as the formality of the relation between addresser and addressee, the kind of communicative activity they are engaged in (e.g. scientific discourse), or the method by which communication is maintained (e.g. written correspondence).

En la estilística literaria, Leech (*ibid.*) propone distinguir entre una estilística descriptiva, cuyo propósito es hacer una descripción del estilo, y una estilística explicativa, con la que la estilística servirá para explicar “alguna cosa”. De la estilística explicativa, dice, se puede distinguir entre dos clases según la naturaleza del tipo de información que se pretende encontrar: el objetivo será “extrínseco” cuando lo que se intenta es determinar la autoría de un texto, o la cronología a la que pertenece; el objetivo será “intrínseco” cuando se intente determinar el significado o el valor del propio texto.

Lázaro Carreter (1990), por su parte, de su definición del término “estilística”, hemos escogido el modo en que se refiere a la estilística literaria; Lázaro

Carreter fragmenta esta área en dos campos de acción distintos, de los que dice lo siguiente:

2.- Estilística literaria. Tiene dos campos de acción distintos. Uno, como auxiliar de la crítica literaria en la vía analítica; en este sentido, deberá proporcionar a la crítica datos sobre la forma de la obra analizada. Otro, como ciencia independiente, intentará precisar la peculiaridad expresiva de una obra, emitiendo como conclusión un juicio de valor y favoreciendo, por tanto, la constitución de una historia de los estilos literarios. Dámaso Alonso (1950) ha señalado tres campos en los cuales debe indagar la Estilística: el afectivo, el imaginativo y el conceptual.

Destacaremos el primero de esos campos de acción, el de “auxiliar de la crítica literaria en la vía analítica”, del que se concluye que la estilística consistirá en el análisis “de la forma de la obra analizada” como refuerzo a la interpretación crítica del texto.

En línea con esa idea de Lázaro Carreter, Simpson (2004:3) nos habla de la estilística como “a method of textual interpretation in which primacy of place is assigned to language.” Simpson cree que es así porque los rasgos lingüísticos que constituyen el significado del texto, por sí mismos, pueden convertirse en la base de una sólida interpretación estilística

The reason why language is so important to stylisticians is because the various forms, patterns and levels that constitute linguistic structure are an important index of the function of the text. The text's functional significance as discourse acts in turn as a gateway to its interpretation. While linguistic features do not of themselves constitute a text's 'meaning', an account of linguistic features nonetheless serves to ground a stylistic interpretation and to help explain why, for the analyst, certain types of meaning are possible. The preferred object of study in stylistics is literature, whether that be institutionally sanctioned 'Literature' as high art or more popular 'noncanonical' forms of writing.

En la última parte de esta cita, “The preferred object of study in stylistics is literature, whether that be institutionally sanctioned ‘Literature’ as high art or more popular ‘noncanonical’ forms of writing”, se hace manifiesta una consideración sumamente importante para esta tesis doctoral. En el capítulo anterior, se ha comentado que *La sombra del viento* es una novela que se aparta de los cánones literarios establecidos. Sin embargo, según Simpson, esa circunstancia no es razón suficiente para revocar el análisis estilístico. La función auxiliar, y complementaria, que comporta el estudio estilístico en la interpretación literaria, es aplicable tanto para aquellas obras literarias que se han escrito de acuerdo con los cánones literarios, como para las obras que, de algún modo, se alejan de dichos cánones establecidos.

Tradicionalmente, la poesía parece haber concentrado mayor atención en el estudio estilístico que la narrativa, en parte por el hecho de que en poesía el valor estético posee un papel central y normalmente éste viene dado por el modo en que se hace uso de los elementos lingüísticos; en narrativa, en cambio, existe la dificultad de la dimensión del texto, que, a diferencia de un poema, es considerable y el análisis debe ser más fragmentario. Aún así, el análisis estilístico sigue siendo válido.

Otra aproximación a la estilística nos llega de mano de R. Bradford (1997:xi), que opina que la estilística nos permite “...identify and name the distinguishing features of literary texts, and to specify the generic and structural subdivisions of literature”. Sin embargo, inmediatamente después advierte que es una tarea que no está exenta de dificultades ya que el significado de las palabras comporta implicaciones contextuales y situacionales; que el lenguaje tiene una

función primordialmente pragmática y que su uso generalmente comporta un propósito. Bradford entiende que

The style and language of poems, novels and plays will frequently involve these purposive functions, but when we look beyond their effect to their context we face a potentially disorientating relation between what happens in the text and what might happen outside it.

Bradford (1997:73) se refiere a algunas de las ideas que veremos en el apartado siguiente como “textualistas”, en el sentido de que perciben el texto literario como “a cohesive unity of patterns, structures and effects.” El texto es el centro del estudio. También comenta que los textualistas intentan captar el modo en que la literatura “borrows features from non-literary language but maintain that these borrowings are transformed by the literary stylistics of the texts.” Estas aproximaciones conciernen principalmente a los formalistas rusos, al New Criticism y al estructuralismo. Otras aproximaciones a la estilística tienen como nexo común la idea de que el estilo literario está influenciado por el contexto en el que se circunscribe. Bradford (1997:73) distingue entre tres tipos de influencias:

- (1) the competence and disposition of the reader;
- (2) the prevailing sociocultural forces that dominate all linguistic discourses, including literature; and
- (3) the systems of signification through which we process and interpret all phenomena, linguistic and non-linguistic, literary and non-literary.

Al tener en cuenta esta doble vertiente, textualistas y contextualistas, Bradford sostiene que la estilística moderna se encuentra en un punto en el que tiene que compaginar dos posiciones fundamentales

On the one hand it raises questions regarding the relation between the way that language is used and its apparent context and objective—language as an active element of the real world. On the other, it seeks to define the particular use of linguistic structures to create facsimiles, models or distortions of the real world—literary language. (Bradford, 1997:73)

Antes de proseguir con nuestra explicación sobre el estilo y la estilística, sugerimos un rápido recorrido por algunas de nociones tratadas en el estudio del estilo que creemos relevantes para nuestro estudio.

3.1.3 BREVES APUNTES SOBRE LA ESTILÍSTICA

Antes de plantear el papel que debe representar la estilística en nuestro estudio, hemos creído oportuno introducir algunos planteamientos generales relacionados con los temas que trataremos en capítulos posteriores. Nuestro interés recae principalmente en aquellas cuestiones que contemplan cualquier tipo de aspecto lingüístico procedente del propio texto como un rasgo estilístico potencial. Ese deberá ser el eje a partir del cual se fundamente nuestra postura interpretativa del estilo del texto analizado.

3.1.3.1 La literariedad

A principios del siglo XX, y en contraposición al legado histórico filológico de la segunda mitad del siglo anterior, surgió un movimiento al que se denominó el formalismo ruso. Este movimiento de teoría literaria invirtió grandes esfuerzos en intentar hallar los rasgos que distinguían la literatura del lenguaje común. Creían que la esencia literaria consistía en utilizar el lenguaje de un modo especial. Eagleton (1986:2) explica esta idea diciendo que para los formalistas rusos "...literature is a kind of writing which, in the words of the Russian critic

Roman Jakobson, represents an 'organized violence committed on ordinary speech'. Literature transforms and intensifies ordinary language, deviates systematically from everyday speech.” Por tanto, los formalistas concebían el lenguaje literario como un distanciamiento del lenguaje común, del uso cotidiano de la lengua. Se dedicaron al estudio del lenguaje literario empleando los conocimientos lingüísticos desde un punto de vista científico. Sobre esto, T. Todorov (1980:25), comentaba que “...el objeto de la ciencia literaria debe ser el estudio de las particularidades específicas de los objetos literarios que los distinguen de toda otra materia”. Más adelante, Todorov (1980:25), usa las palabras de Jakobson para depurar aquella misma idea: “el objeto de la ciencia literaria no es la literatura sino la ‘literariedad’ (*literaturnost*), es decir lo que hace de una obra dada una obra literaria”. En sus estudios, los formalistas se proponen identificar qué elementos hacen que el lenguaje común adquiera el valor de lenguaje literario para que sea capaz de producir un efecto estético. Con esta finalidad, y por el carácter formal de la lingüística de la época, su interés se vio orientado hacia los recursos que la lengua proporcionaba, hacia la forma y las estructuras de la lengua –de ahí que, no sin tono peyorativo, fueran etiquetados con el nombre de formalistas–, mientras que el contenido quedaba relegado a un segundo plano.

En este grupo se incluyen autores como R. Jakobson (1987), V. Shklovsky (1916), J. Mukarovsky (1964,1977) o Boris Eichenbaum, entre otros. Uno de los componentes más destacados del grupo fue Victor Shklovsky, que en su artículo “El arte como artificio” (1916) utiliza la obra de Tolstoi, *Guerra y Paz*, entre otras, para ilustrar la idea de la desfamiliarización. Shklovsky demuestra

que lo previsible, lo cotidiano, reduce nuestra apreciación del carácter estético de los objetos; que la misión del arte es interrumpir el automatismo de la percepción de algunos procesos habituales y, por tanto, alterar la respuesta del receptor. De este modo, se llega a un concepto clave del formalismo ruso, el de la desautomatización, o desfamiliarización. La técnica que utilice el escritor deberá presentar los objetos de un modo especial, menos familiar, creando formas más complejas o incrementando la dificultad; formas que provoquen en el lector un fenómeno de alienación. Por su parte, el receptor deberá intensificar y prolongar el proceso de percepción, con lo que pasará de un proceso de mero reconocimiento del objeto a otro en el que se deberá asimilar el valor estético del objeto en cuestión.

Otra de las ideas con especial trascendencia para nuestro análisis es el concepto de “foregrounding”, o “relevancia” que propuso Jan Mukarovsky. En su búsqueda por establecer la distinción entre el lenguaje estándar y el lenguaje poético, Mukarovsky (1964:19) propone que el lenguaje poético surge de un proceso de distorsión estética intencionada al que se somete a los elementos lingüísticos. Sólo entonces se convertirán en estéticamente relevantes (‘foregrounded’) y sobresaldrán del tejido contextual (‘background’) que constituye el lenguaje estándar. “The violation of the norm of the standard, its systematic violation, is what makes possible the poetic utilization of language; without this possibility there would be no poetry.” Por tanto, Mukarovsky asevera que una de las funciones más importantes del lenguaje poético consistirá en colocar a determinados elementos lingüísticos en la posición de máxima prominencia. Prominencia entendida como el proceso

opuesto a la automatización; un medio de desautomatización a partir de la cual el uso del lenguaje adquiere relevancia estética. Mukarovsky explica que “the more an act is automatized, the less it is consciously executed; the more it is foregrounded, the more completely conscious does it become. Objectively speaking: automatization schematizes an event; foregrounding means the violation of the scheme.” No obstante, no todos los elementos presentes pueden resultar igualmente prominentes. Para que una unidad componente pueda emplazarse en la posición de prominencia, comporta que existan otros que se mantengan en la posición contraria; si no fuese así, se transformaría de nuevo en un proceso de automatización. La transgresión de la norma, para Mukarovsky (1964:29), dependerá de la relación existente entre los componentes de la obra literaria:

The mutual relationships of the components of the work of poetry, both foregrounded and unforegrounded, constitute its structure, a dynamic structure including both convergence and divergence and one that constitutes an undissociable artistic whole, since each of its components has its value precisely in terms of its relation to the totality.

Por tanto, la relación mutua entre todos los componentes lingüísticos presentes hará posible el efecto transgresor. En este punto, es preciso hacer una aclaración terminológica referente al uso de los términos “prominencia” y “relevancia”. En adelante, hablaremos del concepto de relevancia como equivalente al término inglés “foregrounding”, tal como lo propone Mukarovsky en la cita anterior, con el que nos referiremos a aquellas estructuras que (Cánovas, 1994:78) “deben ser el punto de mira de un análisis crítico”. Como M. Cánovas, utilizaremos las palabras de Halliday para distinguirlo de la idea de prominencia, de la que Halliday comenta

If we can relate the linguistic patterns (grammatical, lexical and even phonological) to the underlying functions of language, we have a criterion for eliminating what is trivial and for distinguishing true foregrounding from mere prominence... Foregrounding, as I understand, is prominence that is motivated. (Halliday, 1981:334)

De lo que entenderemos que la prominencia de determinadas pautas lingüísticas no necesariamente deberá traducirse en relevancia estética.

Muy posterior en el tiempo, el estructuralista Jonathan Culler (1993) aún mantenía abierta la pregunta sobre la literariedad³⁴. En su artículo se pregunta “¿cuál es o cuáles son los criterios que hacen que algo sea literatura?” a lo que responde que “A pesar del carácter aparentemente central de esta pregunta acerca de los estudios literarios, hay que confesar que no se ha llegado a una definición satisfactoria de literaturidad.” J. Culler (1997) habla de factores que se relacionan con este tema, como la disparidad que existe entre una obra literaria y otra; por ejemplo, entre un poema y una obra de teatro; o las diferencias que existen entre obras que han sido escritas en el transcurso de la historia, desde la antigüedad hasta nuestros días, y son interpretadas como literatura. En algunos casos, dice Culler (1997:21), esos mismos textos “were once treated not as a special kind of writing but as fine examples of the use of language and rhetoric. They were instances of a larger category of exemplary practices of writing and thinking, which included speeches, sermons, history, and philosophy.” De estas y muchas otras preguntas, Culler determina que la actitud del lector hacia el texto, –crear, desear, asumir que el texto al que se

³⁴ No parece existir acuerdo en la traducción del término. Aunque algunos textos muestran “literariedad”, en otros, se habla la misma idea como “literaturidad”.

enfrenta es un texto literario – es sumamente importante. J. Culler (1997:40) concluye su capítulo “What is Literature and Does it Matter?” diciendo que

Literature is a paradoxical institution because to create literature is to write according to existing formulas – to produce something that looks like a sonnet or that follows the conventions of the novel – but it is also to flout those conventions, to go beyond them. Literature is an institution that lives by exposing and criticizing its own limits, by testing what will happen if one writes differently.

Y da respuesta a la pregunta que pone título al capítulo con estas palabras:

In the context of recent theory, the question ‘what is literature?’ matters because theory has highlighted the literariness of texts of all sorts. To reflect on literariness is to keep before us, as resources for analysing these discourses, reading practices elicited by literature: the suspension of the demand for immediate intelligibility, reflection on the implications of means of expression, and attention to how meaning is made and pleasure produced.

Unos recursos que mantendremos muy presentes en nuestro tratamiento de *La sombra del viento*.

3.1.3.2 Perspectiva narrativa

Una aportación de los estructuralistas a la descripción estilística es el concepto de “focalización” que propone Genette (1980:189). La focalización permite ver alternativas distintas de una misma historia; es decir, la historia puede ser contada por un narrador omnisciente que conoce muchas más cosas que los personajes (focalización cero), o el narrador puede tener una visión parcial de los acontecimientos y una omnisciencia parcial. En muchos casos será un acceso total a lo más íntimo de un personaje, pero no a todo lo que le rodea (focalización interna), o, en otros casos, el narrador cuenta menos de lo que el personaje sabe o conoce (focalización externa).

La focalización es un modo de ofrecer una nueva perspectiva sobre la relación entre el narrador y las características estilísticas y estructurales del texto. R. Bradford (1997:62) comenta que la focalización es “the literary-critical version of the general linguistic concept of ideational meaning: the mental image generated by the words (Jakobson uses the word ‘referential’ to account for the same process)”. El concepto de focalización se refiere a nuestra capacidad de aproximación al significado del texto a través de nuestra competencia lingüística y de los elementos léxicos y gramaticales que el texto comporta.

The deictic features of language are the principal means by which statements are focalized. In the novel the status of the narrator (autodiegetic, extradiegetic, first person, third person) will often determine the manner and level of focalization, but [...] there is not always a predictable and parallel relation between narrator and focalizing agent. (Bradford, *ibid.*)

El estructuralismo dejó una huella importante en Inglaterra, donde, a través de John R. Firth (1957), surgirá la llamada lingüística sistémico-funcional de M.A.K. Halliday, a la que tendremos ocasión de aproximarnos en el siguiente capítulo.

3.1.3.3 El papel del texto

Si el estudio de los aspectos lingüísticos había poseído un papel fundamental en la estilística de la primera mitad del siglo XX, en la década de los años setenta se fragua una grave escisión entre la crítica literaria y los estudiosos de la lingüística. El distanciamiento se hace manifiesto por el giro de interés que muestra la crítica literaria hacia otras disciplinas, que considerará determinantes para extraer la esencia del estilo literario. Del enfoque textualista en el que estilo literario se desarrolla en los componentes del texto, se pasará a entender que el estilo literario está formado e influenciado por los contextos en

los que se desenvuelve; su esencia debe buscarse en cuestiones externas, que van más allá de los aspectos lingüísticos del texto. G. Leech hace responsable a Stanley Fish, integrante del movimiento “Reader-Response”, del que hablaremos brevemente a continuación, de dar el golpe maestro a la estilística tal y como se entendía hasta mediados de siglo. Leech (2008:9), en un comentario a pie de página, atribuye a S. Fish gran parte de esta responsabilidad: “The field of stylistics lost credibility for thirty years in the eyes of literary critics in the USA through the demolition job performed by Stanley Fish in ‘What is stylistics and why are they saying such terrible things about it?’ (1980).” Completa su comentario con una cita de Sylvia Adamson (2003)

It crystallised the alarmed reaction of many in the literary establishment to the impact of stylistics in the 1960s and to the growing hegemony of linguistics across the humanities more generally. But the sheer virtuosity of Fish’s rhetoric turned defence into attack and by the 1980’s the essay had the status of a classic text of anti-formalist movement, surviving recurrent rebuttals... to exercise a potent influence both on the internal development of stylistics and on its reputation abroad. By the millennium, stylistics had become, almost, a subject that dare not speak its name.

El modelo del Reader-Response parte de grupo poco heterogéneo de críticos asociados a diferentes escuelas que manifiestan su interés por el eje que se establece entre texto y lector. No constituyen una posición unificada y tratan sistemas diversos: se interesan por los efectos psicológicos que provoca el texto, como en el caso de Stanley Fish (1980), o definen los objetivos principales del movimiento Reader-Response a partir de las posibilidades de autorreflexión y subjetividad que proporciona el texto.

Las teorías de la recepción que, aparte de la “Reader-Response”, también incluyen la teoría de la recepción, entienden que las obras literarias no son

objetos autónomos sino realidades que se consuman en la propia lectura. La crítica deberá tener en cuenta la progresión del lector a lo largo del texto: el modo en que el lector adquiere el significado, cómo se anticipa a lo que encontrará en el texto, las conexiones que establece con lo que conoce, o cómo rellena lo que queda de implícito en el texto.

La teoría de la recepción fue un movimiento iniciado por H.R. Jauss (1982). H.R. Jauss, junto con Wolfgang Iser, constituyen lo que se denominó la Escuela de Constanza. Su interés consiste en hacer una aproximación diacrónica al texto literario para reconocer la compatibilidad de las diferentes interpretaciones. Jauss utiliza términos como la “distancia estética” para referirse a la separación entre la recepción original de una obra literaria y la recepción de un lector actual. Jauss mantiene que el carácter artístico de una obra se puede determinar por la calidad y el grado de influencia en una audiencia predeterminada.

[T]he horizon of expectations of a work allows one to determine its artistic character by the kind and the degree of its influence on a presupposed audience. If one characterizes as aesthetic distance the disparity between the given horizon of expectations and the appearance of a new work, whose reception can result in a "change of horizons" through negation of familiar experiences or through raising newly articulated experiences to the level of consciousness, then this aesthetic distance can be objectified historically along the spectrum of the audience's reactions and criticism's judgment. (Jauss, 1982:25)

El trabajo de W. Iser fue influido por Roman Ingarden (1973) quien, en *La obra de arte literaria*, sostiene la idea de que el lector es necesario para reconstruir el objeto estético que se constituye a partir de la novela. Para R. Ingarden el receptor deberá reconstruir en su imaginación áreas potencialmente

indeterminadas en el texto. A estas áreas, ya sean aspectos o partes del objeto representado, las denominaré “lugares de indeterminación”. Los lugares de indeterminación pueden ser lugares propiamente dichos, eventos, personajes, o cualquier otra cosa. El lector que consciente, o inconscientemente, experimenta un lugar de indeterminación tiene la posibilidad de dejarlos indeterminados, o optar por rellenarlos con “determinaciones no justificadas por el texto”. A este proceso lo llamaré “concretización”, e Ingarden (1989:38) añade que:

El lector lee entonces “entre líneas”, e involuntariamente contempla diversos aspectos de las objetividades representadas, no determinadas en el texto mismo, mediante una comprensión “sobreexplicita” [...] A esta determinación complementaria llamo “concreción” de los objetos representados. En la concreción tiene lugar la peculiar actividad co-creativa del lector.

Con la aportación personal del lector, el efecto de la concretización hará que éste perciba los lugares de indeterminación como si realmente existieran y los aprehenderá como si fueran totalmente determinados. Ingarden (*ibíd.*) comenta que “la elección de lugares de interminación varía de una obra a otra, y puede constituir el carácter específico de una obra dada, tanto como el estilo literario o el estilo artístico en general.” Ingarden mantiene que todas las concreciones son posibles e igualmente admisibles, pero, desde el punto de vista del valor estético, dice que no todas las concreciones “admisibles” son recomendables por igual ya que distintas maneras de rellenar los lugares de indeterminación pueden introducir cualidades de valor estético distintas.

En la obra literaria, Ingarden distingue cuatro estratos fundamentales: El primer estrato es el fonético, basado en la materia fónica, que se refiere a los “sonidos

verbales”. El segundo es el estrato de las unidades de sentido, de “sentidos verbales” y de los sentidos de las oraciones o enunciados. De ese estrato dice:

El análisis de los significados de las frases y de los grupos conexos de frases debe llevarse a cabo de manera que nos capacite para detectar lo que ha quedado por decir, o ha sido suprimido, y que, además indica qué lugares de indeterminación son significativos en la estructura de la obra. (Ingarden, 1989:46)

El tercero es el de los objetos proyectados y representados; los objetos son proyectados en “conjuntos de circunstancias” determinadas por los “estados de asuntos”, lo que los convierte en correlatos intencionales de las oraciones y el último estrato es el de los “aspectos esquematizados”, bajo los cuales los objetos aparecen en la obra.

De las dos ideas principales que dividieron a los críticos de la teoría de la recepción –unos hacían énfasis en la contribución del lector al significado del texto, mientras que otros críticos entendían que el texto contiene elementos capaces de dirigir la actividad interpretativa del lector–, Wolfgang Iser se propuso acercar las dos posiciones al distinguir entre lo que denominó el “lector implícito”³⁵ y el “lector real”. La idea del “lector implícito” parte de que el texto está creado de tal forma que nos predispone a hacer una lectura inducida por las estructuras utilizadas; éste se complementa con el “lector real”, que será el que completará el texto con sus conocimientos y vivencias personales en el acto de lectura. La combinación de ambas fuerzas crea una cualidad dinámica

³⁵ Iser (1987:64) “A diferencia de los tipos de lectores citados en otros apartados de esta tesis doctoral, el lector implícito no posee una existencia real, pues encarna la totalidad de la preorientación que un texto de ficción ofrece a sus posibles lectores. [...] Consecuentemente, el lector implícito no está anclado en un sustrato empírico, sino se funda en la estructura del texto mismo.”

que emerge de la estimulación de la imaginación y la experiencia del lector real que ha sido provocada por el texto y que éste a la vez orienta y delimita³⁶.

3.1.4 EL ANÁLISIS ESTILÍSTICO

El valor de la estilística, entendida como el estudio de textos, sean o no literarios, por medio de técnicas lingüísticas, es una área sobre la cual no ha faltado controversia. Incluso el propio término, estilística, ha estado en juego por la naturaleza de esta actividad que surge de entre los límites que parecen imponer las dos categorías con las que se relaciona; la lingüística y la teoría literaria. Leech (2008:2) explica que, históricamente, la línea divisoria entre lingüística y estilística no ha sido clara

...this is partly because linguistics has been busy catching up with stylistics – some would say, overtaking it– by developing new techniques of interpreting language in use: overlapping fields such as pragmatics, discourse analysis and text linguistics have burgeoned since the 1960s. To that extent, stylistics may seem to have become simply a sub-field of other sub-fields in linguistics.

Desde la posición opuesta, Leech comenta que en las últimas décadas la teoría literaria ha atravesado un periodo de gran confusión que ha hecho temblar las bases que la sostienen. “Questions such as ‘What is literature?’, ‘What are the goals of literary studies?’ [...] have become even more elusive and problematic.” Se han reprochado ideas muy relacionadas con la estilística como que la literatura tiene ‘algo’ especial o como que existe un canon literario que merece “more respectful treatment than mundane texts”, lo que ha originado polémicas

³⁶ Iser(1987:64) “El concepto de lector implícito pone ante la vista las estructuras del efecto del texto, mediante las cuales el receptor se sitúa con respecto a ese texto y con el que queda ligado, debido a los actos de comprensión que éste promueve.”

de gran trascendencia. Sin embargo, Leech (2008:28) mantiene que la crítica lingüística y la interpretación crítica parecen ser dos modos distintos de aproximarse a un texto, dos maneras complementarias de introducirse en lo que se propone en el texto:

The linguist's aim is to make 'statements of meaning'. 'Meaning' here is interpreted in a broader sense than usual, sometimes including every aspect of linguistic choice, whether in the field of semantics, vocabulary, grammar or phonology. [...] On the other hand, a work of literature contains dimensions of meaning additional to those operating in other types of discourse. The apparatus of linguistic description is an insensitive tool for literary analysis unless it is adapted to handle these extra complexities.

De estas palabras de Leech se puede entender que la estilística representa un punto de encuentro entre dos disciplinas que encaminan sus esfuerzos en una dirección similar, aunque con objetivos diferentes. Leech dedica el capítulo cuatro de *Language in Fiction*, titulado "Literary criticism and linguistic description", a desarrollar argumentos en favor de un mayor cooperativismo entre ambas disciplinas. Para ello, Leech (2008:42) propone tres niveles de exégesis:

The *linguistic level* of non-aesthetic discussion (Level 0), the *literary critical level* of aesthetic discussion (Level 2) and an intermediate level (Level 1) which I shall call the *stylistic level*. The stylistic level is the level on which linguistic statements that can be made on Level 0 (often at a relatively high level of abstraction) are selected for their relevance to the aesthetic discussion on Level 2.

para lo que cree que es necesaria la existencia de una teoría general de la estilística que proponga criterios formales que identifiquen determinadas características que puedan poseer implicaciones estéticas, tales como la teoría de "foregrounding" o relevancia, de Mukarovsky (1964), que induce a pensar

que una desviación lingüística, la repetición, o un agrupamiento anormal de rasgos en un texto determinado merece un tratamiento particular. Veamos la propuesta de Leech en el siguiente esquema:

Apreciación estética	Nivel 2	Interpretativo
Selección de rasgos del nivel 0 relevantes en el nivel 2	Nivel 1	Estilístico
Análisis lingüístico	Nivel 0	Lingüístico

Esta propuesta pone de relieve una diferenciación importante. El análisis lingüístico no siempre está motivado por razones estilísticas o no necesariamente comporta la existencia de un rasgo estilístico claro. Por tanto, el análisis lingüístico al que se refiere Leech debe perseguir la localización e identificación de rasgos que sean susceptibles de contribuir a la caracterización estética del texto. Cuando sea así, la interpretación encontrará razones empíricas de naturaleza lingüística en las que apoyarse en el nivel interpretativo o de apreciación estética. La emergencia de ese nivel intermedio de aproximación entre el papel del lingüista, perteneciente al nivel 0, y el del crítico literario en el nivel 2 aproxima ambas posiciones y lo convierte en nexo entre el lingüista y el crítico literario.

De acuerdo con esta propuesta, nuestra aproximación metodológica al análisis textual deberá progresar desde el nivel 0, en el que se aislará un patrón lingüístico determinado y se progresará hacia el nivel 2. Un análisis de estas características debe apoyarse, en la medida de lo posible, en un marco lingüístico concreto. Un marco lingüístico que sirva de guía metodológica para

el análisis de los datos y que, a su vez, permita profundizar en aquellos aspectos lingüísticos que sean relevantes para el nivel sucesivo. No obstante, escoger un marco lingüístico u otro dependerá del tipo de resultados que se desean obtener, ya que un marco lingüístico determinado puede demostrar ser más apto para producir el resultado específico que otro, o viceversa. A partir de los resultados obtenidos, se podrá juzgar la idoneidad de uno u otro marco. Más adelante, tendremos la oportunidad de comparar dos análisis de un mismo fenómeno basados en dos marcos lingüísticos distintos.

3.2 LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA

La responsabilidad que comporta la elección de un marco lingüístico determinado no es una tarea fácil. La elección deberá partir del tipo de resultados que se desean obtener y de si el contexto metodológico que proporciona el marco escogido es adecuado para esos resultados. Por las características que presenta el texto de *La sombra del viento*, pensamos que la lingüística cognitiva nos permitirá profundizar desde una nueva perspectiva en una serie de aspectos del texto que son de nuestro interés.

Los fundamentos teóricos básicos en los que se apoya la lingüística cognitiva que aplicaremos a nuestro análisis nos acercan a un modelo de estudio del lenguaje que interpreta el conocimiento lingüístico como parte de la cognición y el pensamiento y, por tanto, nos permitirá aproximarnos al lenguaje con planteamientos que tienen en cuenta cuestiones relacionadas con el sistema conceptual, con los procesos cognitivos que intervienen en la interpretación del

lenguaje o con las vinculaciones lingüísticas que se establecen entre dichos procesos.

Este nuevo paradigma que representa la lingüística cognitiva comenzó a obtener resonancia mundial a principios de los años ochenta a partir de la publicación de *Metaphors We Live By*, y *Women, Fire and Dangerous Things*, de George Lakoff (1980) y (1987), respectivamente, y sus posteriores trabajos, lo que no significa que no existiesen hasta entonces iniciativas destacables en esta línea de investigación. La lingüística cognitiva, más que un modelo único, debe ser entendida como un punto de encuentro en el que convergen distintas iniciativas con enfoques diversos. Las propuestas de los cognitivistas deben ser entendidas, no como un rechazo a las posiciones generativistas existentes en las últimas décadas del siglo XX, sino como un giro en la manera de concebir el lenguaje o como un cambio de los objetivos que se debían alcanzar.

En 1990, George Lakoff estableció dos compromisos que darían una forma distintiva a lo que se denominaría lingüística cognitiva. Por una parte, nos habla de un compromiso de generalización, "Generalization Commitment", con el que se intentan caracterizar los principios generales responsables de todos los aspectos del lenguaje humano, y de un compromiso cognitivo, "Cognitive Commitment", que debe ser fiel a la correspondencia entre una caracterización de los principios generales de la lengua y los descubrimientos relacionados con la mente, el cerebro y otras disciplinas relacionadas.

Para cumplir con el primero de estos compromisos, el compromiso de generalización, los lingüistas cognitivos creen que el estudio del lenguaje no puede efectuarse de manera modular, separando el lenguaje en áreas distintas

como la fonología, la semántica, la pragmática, la morfología, la sintaxis, etc. como había sido defendido por los lingüistas anteriores. Su objetivo es identificar aquellos fenómenos en los que se fundamenta el lenguaje en general, como son la categorización, la polisemia y la metáfora. Por su parte, el compromiso cognitivo debe reflejar los principios cognitivos generales del lenguaje, más que aquellos que sean específicos de un lenguaje concreto. En consecuencia, se trabajará en aquellas líneas de estudio en las que se percibe la idea de que la organización lingüística tiene repercusiones en la función cognitiva general, tales como la atención.

3.2.1 OBJETIVISMO Y EXPERIENCIALISMO

En la obra de G. Lakoff publicada en 1987, que ya hemos citado, se expresan algunas de las posiciones tradicionales que preceden a la lingüística cognitiva, denominadas objetivistas, a las que se opone el nuevo paradigma.

Desde la interpretación objetivista de la realidad, la mente se percibe como un mecanismo abstracto capaz de manipular símbolos. Así, el pensamiento es el resultado de la manipulación de esos símbolos abstractos –palabras o representaciones mentales– que adquieren su significado estableciendo correspondencias con el mundo real. Si la mente humana utiliza representaciones internas de la realidad, la mente será un reflejo de la naturaleza y el razonamiento reflejará la lógica del mundo. El pensamiento se concibe como ente abstracto y no corpóreo, ya que es independiente de las limitaciones del cuerpo humano y de su sistema perceptual. Otras propiedades que se atribuyen al pensamiento es que es atomístico, es decir, que puede

reducirse a unidades menores que se combinan entre ellas. También mantienen que el pensamiento es lógico, por lo que se pueden crear modelos precisos parecidos a los de la matemática lógica.

En contraposición a estas ideas objetivistas, los fundamentos sobre los que se asienta la lingüística cognitiva mantienen una posición a la que Lakoff denomina realismo experiencial. Los cognitivistas se inspiran en estudios realizados por antropólogos, psicólogos y lingüistas que sostienen que el cuerpo humano es una figura clave en la organización y la estructuración cognitiva de nuestra experiencia. Por consiguiente, el estudio del lenguaje, como facultad de la mente humana, no puede desligarse de esta vinculación.

En palabras de Lakoff:

Thought is *embodied*, that is, the structures used to put together our conceptual systems grow out of bodily experience and make sense in terms of it; moreover, the core of our conceptual systems is directly grounded in perception, body movement, and experience of a physical and social character. (Lakoff, 1987:xiv)

Esta posición se acompaña con otras consideraciones que afectan, no solamente a las categorías conceptuales, sino al razonamiento humano en general. El pensamiento tiene una dimensión imaginativa, que, con la ayuda de metáforas y metonimias, trasciende la realidad y, por tanto, va más allá del reflejo literal de la realidad, o de la representación de esa realidad. El pensamiento humano parece ser de carácter holístico y está gobernado por propiedades gestálticas que contradicen la visión atomista que se sostenía con el objetivismo.

3.2.2 DOS LÍNEAS DE ESTUDIO

Estos principios generales de los que parte el cognitivismo plantean una nueva concepción del lenguaje en la que podemos distinguir dos líneas de investigación que avanzan en una misma dirección. Por un lado, la semántica cognitiva y, por otro, la gramática cognitiva.

3.2.3 LA SEMÁNTICA COGNITIVA

La semántica cognitiva se apoya en la relación que surge entre la estructura conceptual y la interacción humana y su conexión con el mundo real. Cuenca (1999:23) enumera estos principios como:

- La estructura conceptual se sustenta en lo corpóreo.
- La estructura semántica responde a la estructura conceptual.
- La representación del significado es enciclopédico.
- La construcción del significado se hará en la conceptualización.

La semántica cognitiva, por tanto, buscará la relación que existe entre el sistema conceptual, la experiencia, y la estructura semántica cifrada en el lenguaje y trabajará en el modo en que se representa el conocimiento, el modo de representar la estructura conceptual, y en cómo se construye el significado.

Por otro lado, los distintos enfoques en gramática cognitiva dedican sus esfuerzos a encontrar aquellos fundamentos cognitivos que gobiernan la organización lingüística.

3.2.3.1 La categorización

La categorización se ha convertido en un aspecto que ha generado gran interés en la semántica cognitiva. Esta capacidad cognitiva que tiene el individuo de determinar si una entidad se identifica como miembro de una categoría específica parece ser básica en la cognición humana. De ahí que los cognitivistas juzguen que esta habilidad debería reflejarse en la organización lingüística.

3.2.3.1.1 TEORÍA DE LOS PROTOTIPOS

La teoría de prototipos, que parte de los estudios en psicología desarrollados por E. Rosch (1978), demostraba que la categorización, un proceso mental de clasificación que conforma las categorías cognitivas, no está compuesta por clases cerradas de elementos que comparten unas propiedades determinadas como proponía el concepto aristotélico clásico de categoría. Rosch descubrió que las categorías parten de elementos prototípicos, representados por aquellos ejemplares que mejor encarnan el conjunto de rasgos característicos de la categoría. El resto de los ejemplares de la misma categoría acentúan su centralidad cuanto más se aproximan al prototipo, mientras que aquellos ejemplares que poseen un mayor número de rasgos que difieren del prototipo son más periféricos. La organización prototípica no sería importante para los cognitivistas si no ilustrase un modo de organizar nuestras representaciones mentales del mundo, un modo de simplificar y esquematizar la realidad que percibimos. Lakoff denomina a este tipo de conocimiento “modelos cognitivos idealizados”, de los que hablaremos en un próximo apartado.

Esta noción de prototipo se complementa con el concepto de “semejanza de familia” de L. Wittgenstein (1967) que entiende que los límites de las categorías son difusos y que los ejemplares de una misma categoría son similares entre ellos dentro de una amplia variedad de maneras, como ocurre entre los miembros de una familia: un hijo puede parecerse a su madre y la madre a su padre, pero esto no significa necesariamente que el nieto y abuelo se parezcan. En términos de la teoría de prototipos, esto significa que los miembros centrales y los periféricos pueden no estar necesariamente vinculados de manera directa; un miembro extremadamente periférico puede estar incluido en una categoría por su “parecido” con otro miembro menos periférico que tenga una relación directa con el prototipo. Es decir, los miembros de una categoría pueden compartir algunas de las propiedades prototípicas, pero no son imprescindibles para convertirse en miembros. Cuenca (1999:38) representa esta idea así:

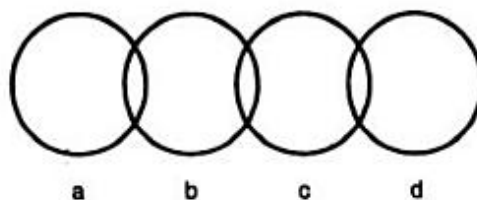


FIG. 1. *Modelo de semejanza de familia de Wittgenstein.*

3.2.3.1.2 TEORÍA DEL NIVEL BÁSICO

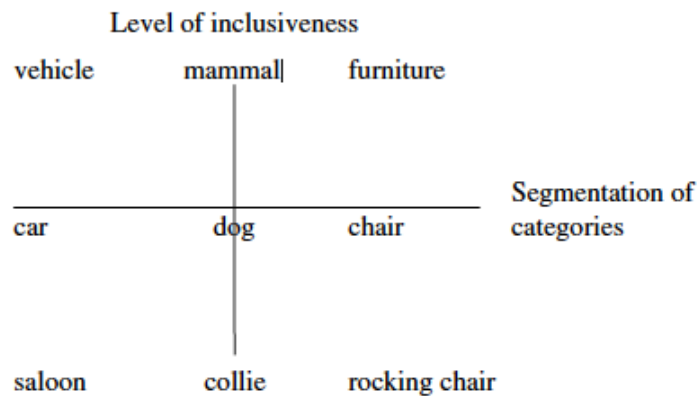
Si la propuesta de Rosch exponía una organización de la experiencia en un nivel horizontal, desde el ejemplar más prototipo hasta el más periférico, también habla de un nivel vertical en el que se jerarquizan los componentes de

las categorías en una relación de inclusión. Es decir, la teoría del nivel básico propone tres niveles de categorización: el nivel básico, que es el que establece un nivel de referencia cognitiva con más inmediatez. El nivel inmediatamente superior es el nivel superordinado, que posee menor nivel de detalle e incluye todos los ejemplares del nivel básico. Por el contrario, el nivel más profundo del eje vertical es el nivel subordinado, en el que están representados los ejemplares con características más detalladas. Hemos extraído la tabla siguiente de Evans (2006:257)

Table 8.3 Example of a taxonomy used by Rosch *et al.* (1976) in basic-level category research

Superordinate level	Basic level	Subordinate level
FURNITURE	CHAIR	KITCHEN CHAIR LIVING-ROOM CHAIR
	TABLE	KITCHEN TABLE DINING-ROOM TABLE
	LAMP	FLOOR LAMP DESK LAMP

A todo esto, Ungerer y Schmid (1996:64) comentan que “The principle underlying this hierarchical structure is the notion of class inclusion, i.e. the view that the superordinate class includes all items on the subordinate level.” Sin embargo, parece que el nivel básico un grado de abstracción intermedio, lo que lo convierte en más útil y del que parece ser menos problemático formarse una imagen mental. Del gráfico inferior que mostramos bajo estas líneas, Evans (2006:256) podemos comprobar que es más inmediato formarnos una imagen mental de COCHE que de VEHÍCULO, que tenemos menor dificultad en conceptualizar PERRO que MAMÍFERO o SILLA que MUEBLE.



3.2.3.2 La teoría de dominios de Langacker

Otro dato que se debe tener en cuenta es que, por su propia naturaleza, los elementos léxicos poseen un nivel de organización conceptual que varía en complejidad, con elementos conceptualmente básicos que se combinan con otros más complejos. A esta combinación de elementos básicos y no básicos la denominaremos “dominio”. Cualquier expresión lingüística evoca un grupo de dominios como base para crear su significado. Por su parte, los dominios pueden agruparse para formar parte de unidades mayores, “dominios matriz”, en las que el papel de determinados dominios puede ser parte crucial de la caracterización semántica de un concepto.³⁷ En la nota a pie de página que hemos incluido se puede observar la cantidad de información que potencialmente se podría inferir del conocimiento enciclopédico, pero no todos

³⁷ D. Geeraerts y H. Cuyckens (2007:434) R. W. Langacker comenta los dominios de una matriz para el sustantivo “vaso”:

Among the domains for the count noun glass, for example, are the following: a specification of its typical shape (presupposing the basic domain of space); the conception of its typical orientation (incorporating the shape specification); its function as a container for liquid (involving shape and orientation, as well the notions liquid, spatial inclusion, potential motion, force, and constancy through time); its role in the process of drinking (including the container function, the conception of the human body, of grasping, of motion with the arm, and ingestion); a specification of its material (usually the substance glass); its typical size (easily held in one hand); and numerous other, more peripheral conceptions (e.g., cost, washing, storage, possibility of breaking, position on a table during a meal, matching sets, method of manufacture).

los dominios de una matriz se activan en todas las ocasiones. Dependiendo del contexto o las necesidades de cada ocasión se escogerán unos dominios determinados, pero no otros.

The domains activated provide an expression's conceptual content. Its meaning, however, is not just the content evoked—equally important is how that content is construed. Construal is our multifaceted capacity to conceive and portray the same situation in alternate ways. The construal imposed on its content is intrinsic and essential to the meaning of every expression and every symbolic unit. The many aspects of construal fall in a number of general categories: specificity, prominence, perspective, and dynamicity. (Langacker, en D. Geeraerts y H. Cuyckens, 2007:434)

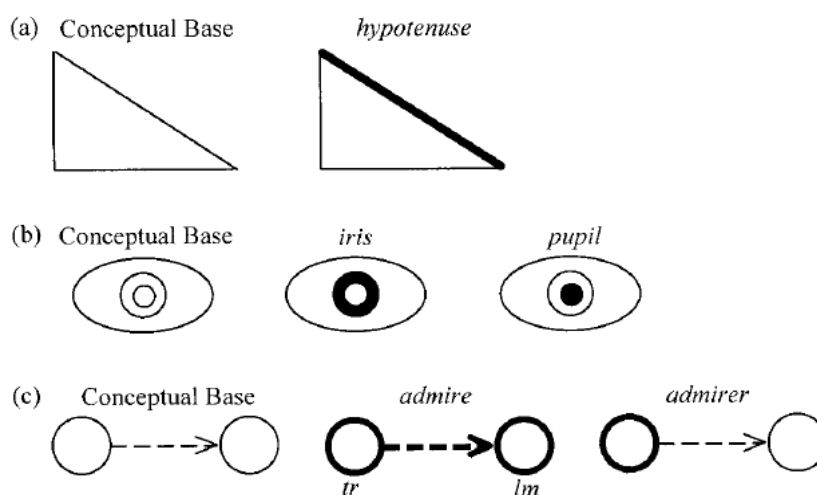
De los cuatro aspectos que Langacker menciona en la construcción de significado —especificidad, prominencia, perspectiva y dinamismo— comenzaremos por el eje que va desde la especificidad hasta la esquematicidad. A este respecto, Langacker muestra unos ejemplos en los que la unidad simbólica ya acarrea cierto grado de especificidad o esquematicidad:

a) *thing* → *creature* → *animal* → *dog* → *poodle*

Del los ejemplos que presentamos en a), comenta que (2008:19): “A second parameter along which they [lexical units] vary is schematicity, or its converse specificity, pertaining to the precision and detail of their characterization.” En la sucesión de ejemplos se recorre una gradación que viene determinada por del tipo de dominios que suscitan los elementos léxicos, que parte del más esquemático, “thing” (cosa), al más específico, “poodle” (caniche –raza de perro).

Por lo que se refiere al segundo punto, la prominencia, distinguiremos dos clases de prominencia que son particularmente importantes en gramática: el

perfil/base por un lado y el trayector/locus por otro. Según R. W. Langacker, para construir significado las expresiones seleccionan un contenido conceptual –los dominios de una matriz– que constituye su base conceptual de la que solo se activará una subestructura concreta a la que denominaremos perfil. Por tanto, el perfil sobresale como foco de atención específico en el panorama conceptual y se referencia en la base, su referente conceptual. En el gráfico, tomado de D. Geeraerts y H. Cuyckens (2007:436), se resalta el perfil con una línea intensa:



En el ejemplo c) anterior, los símbolos *tr* y *lm* se refieren a la terminología del inglés “trajector” (al que nos referiremos como “trayector”) y landmark (que denominaremos “locus”) respectivamente. Este segundo tipo de prominencia tiene que ver con los participantes y, por esta razón, será muy importante en gramática. Langacker (2008:70) los define así: “The most prominent participant, called the trajector (*tr*), is the entity construed as being located, evaluated, or described. Impressionistically, it can be characterized as the primary focus

within the profiled relationship. Often some other participant is made prominent as a secondary focus. If so, this is called a landmark (Im).”

Los aspectos restantes, la perspectiva y el dinamismo, también están presentes en la conceptualización. El primero, la perspectiva, dispone los elementos participantes en una posición predeterminada a partir de la cual se narra lo que se percibe. Evans (2006:528) enumera cuatro categorías esquemáticas relacionadas con este punto: “The ‘Perspectival System’ establishes a viewpoint from which participants and scenes are viewed. This system relates to the conceptual ‘perspective point’ from which we view an entity or a scene and involves the four schematic categories: location, distance, mode and direction.” Sobre el cuarto aspecto, el dinamismo, también se aprecia un valor por defecto, aunque pueda no existir ningún elemento lingüístico que lo indique. En los ejemplos que vamos a ver, el concepto de movimiento de la situación queda implícito por el contenido conceptual.

- (a) It’s pretty through this valley.
- (b) She’s been asleep for 30 miles.
- (c) The trees are rushing past at 90 miles per hour.
- (d) The forest is getting thicker.

En estos ejemplos es fácil imaginar al hablante en un vehículo en movimiento a lo largo de un valle (a), con un pasajero dormido (b), o a través de un bosque (c) y (d). En los casos (c) y (d), alternativamente, inducen a imaginar situaciones distintas a las del hablante en movimiento –un camión cargado de arboles desplazándose por la carretera o un bosque que cambia en el transcurso del tiempo–, pero no se puede negar que, por defecto, existe un

sustrato conceptual en el que el movimiento es posible en ambas construcciones.

3.2.3.3 Modelos Cognitivos Idealizados (MCI)

En su libro, *Women, Fire And Dangerous Things* (1987), George Lakoff desarrolló la teoría sobre los Modelos Cognitivos Idealizados (M.C.I.) basándose en el trabajo de Rosch (1978), del que hemos hecho algunos comentarios. J. L. Cifuentes (1994:43) establece equivalencias entre los M.C.I. y otras propuestas dentro del marco de la lingüística cognitiva.

Un M.C.I. es equivalente (Lakoff, 1987: 116; Fillmore, 1985: 223) a los *marcos* de Fillmore o Minsky, *esquemas* de Talmy o Rumelhart, *escenarios* de Schank y Abelson (Schank & Abelson, 1977), *modelos mentales* de Johnson-Laird (1983), *espacios mentales* de Fauconnier (1984) y *dominios cognitivos* de Langacker. Podemos entenderlo como un tipo de conocimiento base o complejo conceptual estructurado relativo al cual una noción es caracterizada.

También comenta que todas las nociones que presentan los distintos autores se refieren a “conjuntos de estructuras ramificados” que codifican “información proposicional”. Cifuentes (*ibíd.*) dice que los M.C.I. derivan su significación fundamental de su capacidad de armonizarse con estructuras preconceptuales, de las que señala dos tipos; las “categorías de nivel básico” basadas en la percepción, el movimiento corporal y la capacidad para formar imágenes mentales, así como con las “imágenes esquemáticas”, que no son más que nociones CONTENEDOR, CAMINO, FUERZA, DELANTE-DETRÁS, PARTE-TODO, CENTRO-PERIFERIA, con las que conceptualizamos nuestras experiencias.

Según Lakoff (1987:68) los M.C.I. se emplean en procesos cognitivos tales como la categorización o el razonamiento y constituyen bloques de representación de conocimiento que se organiza de diversos modos, como los comentados y a los que podemos añadir la metáfora o la metonimia. También se emplean en la estructuración y construcción de significado inmediato que se produce en los espacios mentales, Fauconnier (1985), que tendremos ocasión de conocer más adelante.

Los M.C.I. son representaciones mentales relativamente estables del conocimiento del mundo. Geeraets (2010:224), nos justifica el término “idealizados” con que se denomina parte de la expresión comentando que

Lakoff (1987) introduced the concept of Idealized Cognitive Model (or ICM) as a way of capturing the idea—fundamental to cognitive semantics—that our knowledge of language is intimately related to our knowledge of the world, and that such knowledge of the world takes the form of cognitive models: structured sets of beliefs and expectations that direct cognitive processing, including the use of language.

Estos modelos adquieren su abstracción a partir de la representación de varias experiencias similares y, por ello, gozan de una cierta “esquematicidad”. Geeraets (*ibíd.*) añade que “they do not capture all the complexity of reality, but provide a conceptual mould for flexibly dealing with that complexity.”

Lakoff (1987:71) ilustra su posición con respecto a los M.C.I. con el ejemplo del sustantivo inglés “bachelor” (soltero). El M.C.I. que se representa “bachelor” muestra a un hombre soltero, de mediana edad, en una sociedad donde casarse a esa edad es habitual. Lakoff explica que el M.C.I. no contempla la existencia de sacerdotes, parejas de hecho o la homosexualidad. Por tanto, el

M.C.I parece haber sufrido una simplificación que se ajusta a un grupo determinado de individuos que responden a la visión prototípica de “bachelor”. El conocimiento enciclopédico representado en los M.C.I utiliza, por tanto, solamente una parte de nuestro conocimiento del mundo. En este caso no parece existir una gradación de la categoría en la que exista una aproximación o distanciamiento del prototipo, sino que se trata de un concepto completamente cognitivo en el que intervienen dos modelos cognitivos que deben ser comparados: el M.C.I. de “soltero” y el M.C.I. de lo que se sabe del individuo en cuestión.

3.2.3.4 Metáfora y metonimia

Entre las aportaciones realizadas al estudio del lenguaje en lingüística cognitiva, la metáfora y la metonimia adquirieron un papel muy destacado en los estudios realizados por G. Lakoff (1987, 1990, 1993, 1996) y G. Lakoff y M. Johnson (1980, 1999) y su teoría de la metáfora conceptual. G. Lakoff y M. Johnson ofrecen un interesante primer contacto con los aspectos cognitivos de ciertas expresiones lingüísticas, que clasifican de acuerdo con sus características conceptuales. Sobre el lenguaje figurado y la metáfora conceptual nos ocuparemos con mayor detalle en el sexto capítulo de esta tesis doctoral. Veremos que existen unos tipos de expresiones metafóricas que, por el carácter coloquial del lenguaje que se utiliza en *La sombra del viento*, son muy comunes en el texto analizado.

La aproximación a la metáfora conceptual nos servirá como punto de inicio para, posteriormente, desarrollar con mayor profundidad algunos aspectos

concretos relacionados con otro marco teórico, el de la Teoría de los Espacios Mentales de Gilles Fauconnier y Mark Turner (cf. Fauconnier y Turner 1996, 1998, 2001; Turner y Fauconnier, 1995). Este modelo alternativo de aproximación al lenguaje figurado y a la metáfora muestra un gran potencial, razón por la cual nos exige dedicar el capítulo siguiente a este modelo teórico y a su aplicación en la novela.

Los fundamentos teóricos relacionados con estas dos teorías han sido desplazadas a sus respectivos capítulos por razones de contigüidad y proximidad entre las proposiciones teóricas y las aplicaciones prácticas que conllevan.

3.2.3.5 La concepción enciclopédica del significado

En la semántica cognitiva se ha optado por una “concepción enciclopédica” del significado de las palabras en contraposición a la más tradicional “concepción de diccionario”. Mientras esta última representa un modelo de conocimiento del significado de tipo lingüístico, la concepción enciclopédica del significado representa un sistema del modelo de conocimiento más general, que además sustenta significado lingüístico. Otra divergencia clave respecto a las posturas tradicionales es que la semántica siempre ha sido tratada desde un punto de vista composicional, por el cual se combinan los significados de las palabras individuales para componer el significado de la oración con la ayuda de la composición gramatical. Desde la perspectiva de la lingüística cognitiva, el problema de la visión composicional del significado de la oración es que, aunque se asocien significados relativamente concretos a una palabra, estos

significados pueden cambiar para ajustarse al contexto de uso exacto en que se utiliza. De ahí que las palabras se entiendan como indicadores que participan en la construcción del significado más que contenedores del significado por sí mismos. Por consiguiente, una “concepción enciclopédica” del significado debe tener en cuenta un modelo del sistema de conocimiento conceptual que subyace bajo el significado lingüístico, y a ella se le asocian las siguientes características (Evans, 2006:215-222):

1. No existen diferencias esenciales entre semántica y pragmática³⁸. Saber lo que significan las palabras y saber cómo se usan son dos tipos de conocimiento “semántico”.
2. El conocimiento enciclopédico está estructurado. Langacker divide el conocimiento enciclopédico en cuatro áreas:
 - a. Conocimiento convencional. Información que comparten la mayor parte de los hablantes de una comunidad lingüística. Su opuesto es conocimiento no convencional.
 - b. Conocimiento genérico. Es aplicable a muchos casos de una categoría concreta y podría llegar a convertirse en conocimiento convencional. Su opuesto es conocimiento específico.
 - c. Conocimiento intrínseco. Se refiere a las propiedades internas de una entidad que no se deben a una influencia externa. Su opuesto es conocimiento extrínseco.

³⁸ Langacker (2007:432) matiza esta afirmación y explica que “Cognitive Grammar’s claim that the semantics/pragmatics distinction is ‘largely artifactual,’ a false dichotomy (Langacker 1987a: 154), pertains to the arbitrariness of any specific line of demarcation. It does not deny either the existence of pragmatics or the possibility of distinguishing it from semantics. It merely posits a gradation, such that notions which are indisputably semantic or pragmatic lie toward opposite extremes of a scale, the status of those in the middle being mixed or indeterminate.”

- d. Conocimiento característico. Este es conocimiento que es único a una clase de entidades. Su opuesto es conocimiento no característico.
3. Distinción entre significado enciclopédico y significado contextual. El significado enciclopédico surge de la interacción de los cuatro tipos de conocimiento comentados en el apartado segundo. Sin embargo, también se deben tener en cuenta los factores contextuales que informarán del significado enciclopédico que se debe seleccionar.
4. Las entradas léxicas son puntos de acceso al conocimiento enciclopédico.
5. El conocimiento enciclopédico es dinámico. Mientras que el significado esencial de un elemento léxico es relativamente estable, el conocimiento enciclopédico al que da acceso una palabra concreta es dinámico. Es decir, es cambiante en función de nuestras experiencias.

La “concepción enciclopédica” del significado de las palabras intenta adaptarse a la realidad de nuestro sistema, y se acopla mejor que la “concepción de diccionario”, ya que este último representa un modelo de conocimiento de significado exclusivamente lingüístico.

3.2.3.6 El significado

Como ya hemos sugerido, la noción básica de significado en la lingüística cognitiva se aleja de la convicción de que el significado está totalmente preestablecido de antemano por las unidades lingüísticas. Si bien las unidades lingüísticas favorecen la creación de significado y se consideran partes

constitutivas del significado, el significado va más allá de las unidades lo componen. La idea fundamental es que el significado no es un valor concreto o determinado, sino que se va construyendo y se modifica a medida que más y más unidades lingüísticas van entrando en juego y combinan sus dimensiones semánticas con las distintas unidades lingüísticas con las que se relacionan.

Podemos imaginar a los componentes lingüísticos como los materiales que se usan para realizar una pintura al óleo. Sin esos materiales, el cuadro no existiría. Cuando se utilizan esos materiales, cada pincelada concreta, cada trazo individual o el color escogido, contribuirá con su aportación al resultado final. Un resultado final que podrá ser interpretado como un retrato, un bodegón o una escena paisajística, y cuyo aspecto trasciende los materiales de los que se compone, ya que se podrá reconocer al personaje retratado, deleitarse con el aspecto del bodegón o disfrutar del paisaje captado. Ese aspecto final se inicia en los materiales que lo componen, pero nuestra percepción los desplaza a un segundo plano. El efecto que cause el resultado final a quien admire el cuadro, lo que caracterizará la genialidad del pintor, o su destreza o su valentía, no recaerá en los óleos que usó, o en el lienzo sobre el que se aplicó el óleo, sino en el conjunto resultante que trasciende a los componentes. El significado también debe ser entendido como ese efecto proveniente de una dimensión más rica y compleja que la de los elementos que lo componen y que lo hacen posible.

Es fácil imaginar que las palabras sean las contenedoras del significado y que, al hacer uso del lenguaje, los hablantes de una lengua establecen el orden de esas palabras para obtener el significado que necesitan. En cierto modo es así,

pero el significado es mucho más dinámico y complejo que una mera composición de “bloques semánticos” individuales que encajan entre ellos. De acuerdo con Langacker (2008:15), las unidades simbólicas complejas tienen una dimensión globalizadora que incluye unidades simbólicas más simples hasta llegar a las unidades semánticas bipolares, en las que tendremos un polo fonológico y un polo semántico. Esta concepción monoestratal del lenguaje obliga a entender la estructura de las unidades simbólicas como no composicionales; es decir, los significados de las unidades simbólicas no serán la suma de los constituyentes del nivel inferior.

En un ejemplo que trataremos más a fondo por otros motivos en el capítulo séptimo de esta tesis doctoral, se puede distinguir entre dos significados distintos de un mismo objeto. El ejemplo al que nos referimos procede de *La sombra del viento*, y el contexto en el que se encuentra muestra a un personaje que pide un cigarrillo a Daniel, el protagonista y narrador. Al no poder satisfacerle, ya que Daniel no es fumador, el protagonista invita a ese personaje, un barrendero, a tomar un caramelo de la marca “Sugus” como alternativa a su petición.

(175) El portero frunció el ceño con cierta incredulidad, pero asintió. Le brindé el Sugus de limón que me había dado Fermín una eternidad atrás y que había descubierto dentro del dobléz del forro de mi bolsillo. Confié en que no estuviese rancio.

—Está bueno —dictaminó el portero, rechupeteando el caramelo gomoso.

El hecho de que del barrendero acepte la invitación no tendría más trascendencia si el concepto de caramelo Sugus fuese el convencional, un objeto comestible, aromatizado, con un sabor dulzón, sin más trascendencia.

Sin embargo, el significado del caramelo que saborea el barrendero, insistimos en que es exactamente el *mismo* caramelo, adquiere una nueva dimensión conceptual cuando Daniel expresa lo siguiente:

(175) Masca usted el orgullo de la industria confitera nacional

Estas palabras, que se refieren al caramelo Sugus, revolucionan el concepto, que adquiere un significado alternativo paralelo que transforma el significado inicial hacia una posición más abstracta. Esas palabras convierten al caramelo convencional en un ente prototípico que representa a todos los caramelos de su misma clase. No ha sido necesario cambiar la entrada léxica por otra distinta; tampoco ha sido necesario cambiar su función gramatical, ni ha sido necesario aportar nuevas unidades lingüísticas para erigir una representación en la que el caramelo es convertido en una especie de emblema, o de abstracción. Las unidades lingüísticas que aportan significado son idénticas y no han tenido que ser modificadas lo más mínimo para alterar el significado y crear una representación semántica completamente distinta.

En *Mappings in Thought and Language*, Fauconnier (1997:17) comenta lo siguiente sobre el significado: “The language [...] does not autonomously specify meanings that later undergo pragmatic processing. Rather, it guides meaning construction directly in context.” Es decir, como Fauconnier, estamos convencidos de que los componentes lingüísticos no son los depositarios del significado, sino que el significado se construye al mismo tiempo que se va construyendo el contexto. Cuando Daniel pronuncia “Masca usted el orgullo...” se altera completamente el significado del caramelo que se había generado en las oraciones anteriores. La siguiente cita incide en esa misma idea más

explícitamente (1997:37): “A language expression E does not have a meaning in itself; rather, it has a *meaning potential*, and is only within a complete discourse and in context that meaning will actually be produced”. Más adelante Fauconnier (1997:38) afirma que: “...the unfolding of discourse is a succession of cognitive configurations: each gives rise to the next, under pressure of context and grammar.” En *The Way We Think* (2002:140-143) el autor parte del ejemplo, “Paul is the father of Sally”, relacionado con un marco conceptual FATHER-CHILD y utiliza los ejemplos que veremos bajo estas líneas relacionados con el concepto de parentesco FATHER-CHILD para afirmar que el concepto “is always playing the same role [in all cases], inviting us to use our potential to construct networks that have FATHER-CHILD as one input.” Uno de los ejemplos que expone es “Zeus is the father of Athena”, a sabiendas de que Atenea nació de la cabeza de Zeus. Otro de los ejemplos que utiliza es “Joseph was the father of Jesus”, ejemplo que obvia la virginidad de María. En ambos casos se proyectan estructuras conceptuales comunes al rol de la figura de padre, aunque en ninguno de los dos casos sea esa relación de parentesco estrictamente literal. Además de estos tres ejemplos, Fauconnier añade dos ejemplos más, “The Pope is the father of all Catholics” y “The Pope is the father of the Catholic Church”, para demostrar que la construcción de significado no es de naturaleza composicional.

Paul is the father of Sally

Zeus is the father of Athena

Joseph was the father of Jesus

The Pope is the father of all Catholics

The Pope is the father of the Catholic Church

Desde un punto de vista composicional, la posición y la función del elemento léxico “father” es idéntica en todos los ejemplos; una oración copulativa, con su respectivo sujeto y un atributo. El atributo contiene un sintagma nominal, cuyo elemento principal es el sustantivo “father” premodificado por un determinante y posmodificado por un sintagma preposicional regido por la preposición “of”. Al no haber variaciones sintácticas entre los ejemplos, debemos concluir que la sintaxis no está ejerciendo ninguna influencia destacable y, en consecuencia, podemos descartar que cause una alteración en el significado. Sin embargo, el significado de la palabra “father” difiere considerablemente dependiendo del contexto en el que esté situada.

El primer ejemplo, al que podríamos considerar como el más literal por encajar exactamente en los parámetros del concepto FATHER, alberga elementos tales como

- Ser varón.
- Haber tenido una relación sexual con una mujer.
- La existencia de una relación de dependencia entre padre-hijo.
- Poseer los vínculos afectivos entre padre-hijo, de responsabilidad, de amor, de progenie.

La mayoría de estos valores determinan o restringen la posibilidad de utilizar el concepto FATHER, o su realización lingüística “father”. Si la utilización del concepto no contempla el primero, o el segundo, de los valores mencionados más arriba, cualquier hablante supondrá que se hace un uso inexacto de la palabra “father”, como ocurriría si, en una conversación casual, nos encontrásemos ante el siguiente enunciado:

(i) * María es el padre de Pedro

Por ser “María” un nombre de mujer, usar ese nombre propio para designar a un varón es sumamente improbable. Sin embargo, veamos lo que ocurre en “Zeus is the father of Athena”. El sujeto de la frase es un dios griego al que se le atribuyen facultades prodigiosas tales como ser inmortal, vivir en el Parnaso o la de gestar a una hija en su propia cabeza. Una vez aceptado que un dios es capaz de tales hechos, hallamos ciertos elementos esenciales en el concepto FATHER que no han sido contemplados, o se han elidido selectivamente: primero, solo existe un progenitor; segundo, el hijo no es el resultado de relación sexual; tercero, el que da a luz es un varón; cuarto, la cabeza se utiliza como útero. En cambio, los vínculos afectivos entre padre-hijo, de dependencia, de responsabilidad, de amor o de progenie sí que se mantienen presentes en el concepto. Algo semejante sucede en el ejemplo “Joseph was the father of Jesus”. “Joseph” está conceptualmente muy cerca de los valores relacionados con la palabra “father”, a pesar de que “Joseph” no fue partícipe en el acto de la concepción de Jesús. Los demás valores del concepto FATHER permanecen inalterados.

En los ejemplos que hemos comentado hasta ahora se puede observar la versatilidad de nuestro sistema conceptual para adaptarse a la alternancia provocada por la casuística conceptual y el modo en que, aún siendo alterado el significado, prevalece la utilización de una misma palabra para representar las variaciones de un concepto determinado. Fauconnier (2002:141) comenta que:

These “father” networks reveal some fascinating principles of how words work. When a word is attached to one of the inputs, it too can be projected to the

blend, to pick out meaning there. We will call this principle “word projection.” For example, in the Zeus and Joseph cases, “father” is projected to the blend from the father-ego input but now picks out new meaning in the blend. Because the blend and the framing input remain connected, we can refer to birth as “leaving Zeus’s head” in much the same way that we refer to birth as “leaving the womb” Many similar expressions, each using words that already apply to the inputs, can be fashioned that pick out meaning only in the blend.

En los ejemplos “The Pope is the father of all Catholics” y “The Pope is the father of the Catholic Church”, el significado de la palabra “father” ha sido alterado con respecto a los ejemplos anteriores. Aquí, como comenta Fauconnier (2002:141), el sujeto se desliga casi por completo del marco organizativo de linaje y de la relación física de parentesco, pero se mantiene la proyección de elementos relacionados con la autoridad patriarcal, responsabilidad, liderazgo y rol social por su conexión a la autoridad basada en el amor y buenos sentimientos hacia los fieles.

Estos ejemplos ponen de manifiesto que lo que entendemos por significado viene determinado por un entramado conceptual complejo que se construye a partir de la proyección selectiva, de la integración de estructuras y de las relaciones que se establecen entre las unidades semánticas que intervienen en los procesos mentales. En el capítulo siete desarrollaremos algunas de estas cuestiones con mayor detalle.

3.2.4 SIGNIFICADO Y RAZONAMIENTO LÓGICO

Aparte de las propuestas sobre el significado que hemos tratado, otro apunte importante sobre el significado es aquel que se crea como resultado de una inferencia lógica. No es necesario entrar en la dicotomía de la utilización del

lenguaje figurado o no-figurado y la correspondencia entre el valor semántico de un conjunto lingüístico. De un ejemplo que también se analiza en el siguiente capítulo, nos ha sorprendido una oración que presenta una propuesta alternativa en el modo en que se infiere significado. Bajo estas líneas presentamos el contexto en el que se sitúa la oración sobre la que nos apoyamos en este punto. El diálogo pertenece a una parte de la conversación que mantienen Daniel y Nuria Monfort en su primer encuentro en el piso de Nuria.

(205) [Nuria Monfort] Negó y encendió su tercer cigarrillo.

—No. Pero oí parte de la conversación con el hijo en el despacho del señor Cabestany.

Dejó la frase colgada, como si temiese completarla o no supiera cómo hacerlo. **El cigarrillo le temblaba en los dedos.**

—Su voz —dijo—. Era la misma voz del hombre que llamó por teléfono diciendo ser Jorge Aldaya.

No es necesario incluir más información de la que se expone en el texto citado, para comprender que el comentario sobre los cigarrillos es un vehículo para comunicar una idea no explícita. En esencia, el significado de la oración en negrita poco tiene que ver con cigarrillos; poco tiene que ver con los dedos o las manos de la traductora, o de que Nuria Monfort sufra de ansiedad o sea fumadora, aunque esto último se pueda deducir de lo expresado. El significado de la oración comporta una primera interpretación inmediata, no-figurativa, que suscita una lectura conforme al sentido exacto de las palabras, pero, a su vez, da paso a un significado alternativo indirecto, aunque con más vigor que el literal. Mientras persiste el significado literal del movimiento del cigarrillo sobre el que el lector centra la atención, esta acción dirige al lector hacia un significado de tipo conceptual que debe ser inferido a partir de una evidencia

física y visible, el temblor del cigarrillo, de los dedos y de la mano de Nuria Monfort. Nuestro conocimiento enciclopédico nos proporciona pistas para determinar el significado del temblor. Es bien sabido que un estado de nerviosismo o de miedo causa temblor, como en este ejemplo. El lenguaje nos conduce a razonamientos lógicos en los que utilizamos nuestra experiencia y nuestro conocimiento del mundo. Sin advertirlo, ese tipo de información se aplica en nuestras interpretaciones para reconstruir escenarios conceptuales. Aunque el escritor habla de cigarrillos, consciente o inconscientemente, voluntaria o involuntariamente, está encubriendo el significado real que transmite con las palabras con que se expresa. Unas palabras que parten de un significado literal y apuntan hacia un significado esencialmente figurado y conceptual, que deber ser elaborado a través de la evaluación de las acciones que ocurren en la escena en su totalidad y de la reconstrucción de las acciones descritas hasta descubrir a la verdadera causa del temblor, que refleja el miedo y la incertidumbre que padece Nuria Monfort.

3.2.5 LA GRAMÁTICA COGNITIVA

Podemos considerar que la Gramática Generativa de Noam Chomsky (1965, 1975, 1981, 1986) marca un punto de partida, y en parte es fuente de inspiración, de los modelos gramaticales posteriores que no compartían el mecanismo de las transformaciones. Se desarrollaron propuestas con enfoques alternativos, de los que destacaremos la gramática léxico-funcional (Lexical Functional Grammar, o LFG) de J. Bresnan (1982), la gramática de estructura sintagmática generalizada, (Generalised Phrase-Structure Grammar, o GPSG)

desarrollada por G. Gazdar, E. Klein, G. Pullum y I. Sag (1982), así como su evolución hacia la gramática sintagmática de núcleo (Head-driven Phrase Structure Grammar, o HPSG) que propusieron C. Pollard y I. Sag (1994), hasta llegar a los distintos planteamientos gramaticales que surgieron con el desarrollo de la lingüística cognitiva. De estos, comentaremos que existen diferencias en cuanto a las áreas de interés de los investigadores que los formulan. Algunos, como R. Langacker (1987, 1991) o L. Talmy (2000), en la denominada gramática cognitiva (GC), ponen el énfasis en los principios y mecanismos conceptuales que sustentan la gramática. La posición de estos autores se aproxima a la de otros teóricos como C. Fillmore y P. Kay (1988), herederos de la HPSG, con los que coinciden en su visión construccional de ciertos tipos de unidades gramaticales. Por su parte, C. Fillmore y P. Kay (1988), en el marco de la Construction Grammar (CG), se interesan más por aspectos de la formalización de la sintaxis. Su interés radica principalmente en delinear las unidades lingüísticas que conforman una gramática. Ambos sectores entienden la gramática como (Evans, 2006:481) “an inventory of symbolic units rather than a system of rules or principles. This amounts to the claim that the language system does not work predominantly by ‘building’ structure (as in generative models of grammar) but by ‘storing’ it.” Aún existe otro grupo de investigadores que se adentra en cuestiones del cambio gramatical y los procesos de gramaticalización que han sufrido ciertos elementos para transformarse en elementos gramaticales, pero esta aproximación se aparta la esencia de nuestro estudio.

3.2.5.1 Gramática compuesta por unidades simbólicas

Al margen de las divergencias particulares que surgen entre los estudiosos de la gramática dentro del marco de la lingüística cognitiva, existen dos puntos en los que los distintos enfoques convergen en un único modelo cognitivo de gramática. El primer supuesto es que la gramática está compuesta por unidades simbólicas básicas, con un polo semántico (su significado) y un polo fonológico (su sonido) que se combinan para formar estructuras simbólicas mayores. De estas estructuras, Langacker destaca el papel que se atribuye al polo semántico (1987:189): “The entities referred to as nouns, verbs, etc. are symbolic units, each with a semantic and phonological pole, but it is the former that determines the categorization.” Desde esta visión, la morfología, el léxico o la sintaxis o el significado se entienden como un continuum; no es posible distinguir dónde acaba un área y comienza la siguiente. La consecuencia de este modo de entender la gramática es que estas áreas no se pueden estudiar aisladamente del significado. Su línea de razonamiento se hace evidente en la siguiente cita:

Since grammar consists of interrelationships among semantic and phonological structures, and patterns of such interrelationships, grammatical description makes reference only to structures in semantic and phonological space. There is no separate domain of grammatical content. (Langacker, 1987:425)

Otro punto de coincidencia es que la gramática está fundamentada en el uso lingüístico, aspecto que comentamos en el subapartado siguiente.

3.2.5.2 Gramática fundamentada en el uso lingüístico

El segundo supuesto es que la gramática, como sistema de conocimiento lingüístico, se basa en el uso del lenguaje. Por tanto, el conocimiento del lenguaje que tiene el hablante, o su gramática mental, está formada por (Evans, 2006:478) “the abstraction of symbolic units from situated instances of language use”. En este supuesto, comenta Evans, no se puede hablar de una distinción entre el conocimiento y el uso de una lengua –lo que los generativistas entendían como “competencia” y “actuación”– ya que el conocimiento de la lengua emerge de su uso. Evans concluye diciendo que (2006:478) “From this perspective, knowledge of language is knowledge of how language is used”.

3.2.5.3 El conocimiento gramatical

Uno de los fundamentos en los que se basa la gramática cognitiva es que el conocimiento de la gramática, la gramática mental que todo hablante tiene interiorizada, está representada en la mente del hablante por medio de un inventario de unidades simbólicas (Langacker, 1987:73). Estas unidades simbólicas, a las que nos referíamos en el primero de los supuestos anteriores, se han ido adquiriendo como unidades individuales. Evans, siguiendo a Langacker, comenta de estas unidades simbólicas que:

From this perspective, a unit is a symbolic entity that is not built compositionally by the language system but is stored and accessed as a whole. Furthermore, the symbolic units represented in the speaker's grammar are conventional. The conventionality of a linguistic unit relates to the idea that linguistic expressions become part of the grammar of a language by virtue of being shared among members of a speech community. (Evans, 2006:501)

Estas unidades simbólicas pueden ser simples o complejas. Entenderemos por unidades simbólicas complejas aquellas unidades que contienen a otras unidades simbólicas como partes subordinadas a ellas, mientras que se entenderá por unidades simbólicas simples aquellas que no las contengan. Un morfema, como la “-s” de plural, será un ejemplo de unidad simbólica simple. También lo será la palabra “casa”, cuya estructura simbólica no es compleja (aunque a este concepto se le asocie cierta complejidad semántica). En cambio, el plural de esta misma palabra, “casas”, será considerado una unidad simbólica compleja, por contener dos estructuras simbólicas simples [[[CASA]/[casa]] – [[S]/[s]]]. La complejidad aumentará en función de la estructura que se represente. Esas unidades simbólicas, simples o complejas, forman parte del léxico de una lengua. Esta concepción del léxico nos lleva a comentar que el tratamiento que se hace del “léxico” en la gramática cognitiva tiene unas peculiaridades que debemos tener presentes.

En un capítulo de D. Geeraerts y H. Cuyckens (2007:427), una cita de Langacker define el léxico como:

the set of fixed expressions in a language, that is, conventional expressions with the status of units. This set is not sharply bounded, for both psychological entrenchment and conventionality in a speech community are matters of degree. Fixed expressions vary along two basic parameters: specificity and symbolic complexity.

El término “léxico”, puntualiza Langacker, no equivale a la idea de un grupo de palabras que forman una lengua como se ha entendido tradicionalmente en otros marcos teóricos. El léxico, dice, se extiende a unidades que van más allá de la palabra, como en “moon”, “moonless”, “moonless night”, que utiliza como

ejemplos de entradas léxicas, (Langacker, 2008:16). Además, el léxico debe ser capaz de asumir nuevas incorporaciones; como ejemplo que utiliza, “dollarless”, elemento léxico que no existe en el presente, pero no es descartable que pudiera existir en el futuro. Por estas razones, Langacker afirma que este modo de entender el léxico desfigura la división estricta entre el léxico y las expresiones no-lexicalizadas. Su definición de léxico en la gramática cognitiva, por tanto, rechaza la existencia de una línea divisoria que diferencie el léxico de las expresiones no-lexicalizadas porque, a su modo de ver, entre ellas existe una amplia área de gradación de lo que puede ser habitual o convencional para distintos hablantes.

En los capítulos posteriores desarrollaremos aquellas cuestiones más específicas sobre las cuestiones gramaticales que sean relevantes.

3.3 LA ESTILÍSTICA COGNITIVA

Una vez expuesto el contexto general teórico en el que se desarrollará nuestro análisis, este capítulo no estaría completo sin hacer una referencia a la estilística cognitiva, o “poética cognitiva” como la denomina Stockwell (2002). En esta área confluyen los planteamientos que se gestan en los dos apartados anteriores, la estilística y la lingüística cognitiva.

Si las ideas que fundamentan la lingüística cognitiva surgen de nuevas formas de aproximarse al lenguaje, estas ideas también serán relevantes para el análisis del texto literario y la literatura. Simpson recorre los inicios de la

estilística cognitiva haciendo énfasis en el espíritu de la propuesta, que mantiene latente la intención de servir como complemento a los análisis estilísticos existentes con un enfoque cognitivista de los fenómenos lingüísticos.

[S]tylisticians [in the 1990s] began exploring more systematically the cognitive structures that readers employ when reading texts. In doing so, they borrowed heavily from developments in cognitive linguistics and Artificial Intelligence, and this new emphasis in research method saw the emergence of cognitive stylistics or cognitive poetics. While cognitive stylistics is intended to supplement, rather than supplant, existing methods of analysis, it does aim to shift the focus away from models of text and composition towards models that make explicit the links between the human mind and the process of reading. (Simpson, 2004: 39)

Semino y Culpeper comparten esta misma opinión al comentar que:

Cognitive stylistics combines the kind of explicit, rigorous and detailed linguistic analysis of literary texts that is typical of the stylistics tradition with a systematic and theoretically informed consideration of the cognitive structures and processes that underlie the production and reception of language. (Semino y Culpeper, 2002:ix).

Esa posición impulsa al estilista a la conceptualización y al descubrimiento de los temas tradicionales desde un nuevo ángulo. Si la estilística tradicional se dedicó principalmente a ocuparse de los rasgos lingüísticos observables en el texto, ya tuviesen carácter semántico, sintáctico o morfológico, o la dimensión sociológica, ideológica, feminista o deconstructiva del texto, entre otras, el cometido de la estilística cognitiva radica, en esencia, en traspasar esas fronteras para determinar hasta qué punto la mente forma parte del proceso cognitivo de interpretación del texto y el modo en que nuestra mente contribuye a ese proceso. Stockwell (2002:6) habla de la estilística cognitiva en estos

términos: “cognitive poetics is essentially a way of thinking about literature rather than a framework in itself.”

Por consiguiente, la estilística cognitiva deberá profundizar en los procesos cognitivos implicados en las estrategias interpretativas que originan rasgos estilísticos particulares. Aunque algunos de estos temas ya hayan sido estudiados por la estilística tradicional, como pudiera ser la metáfora, la metonimia o la polisemia, la estilística cognitiva lo hará desde una nueva perspectiva. Un nuevo ángulo en el que intervienen modos alternativos de conceptualizar el significado, el léxico o la gramática, con modelos teóricos con los que el estilista puede conseguir alcanzar nuevos horizontes. De estos modelos podemos mencionar la teoría de la metáfora conceptual o la teoría de integración conceptual y los espacios mentales. Metodologías alternativas que proponen modos diferentes de concebir fenómenos ya tratados tradicionalmente como el de la relevancia, con la ayuda de conceptos como la alineación cognitiva entre perfil y base, o de sistemas cognitivos generales como la iconicidad o la categorización.

El análisis de todos estos fenómenos pondrá de manifiesto una serie de fenómenos textuales que delinearán unas propiedades determinadas del texto. Así lo entiende Stockwell (2002:166), “Cognitive poetics itself embodies the principle of application. It is under application –the practical exploration of a cognitive framework– that approaches are tested and achieve any sort of value.” Por consiguiente, la aplicación práctica del marco cognitivo pondrá de relieve qué propiedades cognitivas relacionadas con los fenómenos textuales

analizados poseen la particularidad de manifestarse en el texto como rasgos con valor estilístico.

3.4 CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

En el presente capítulo hemos intentado aproximarnos a la estilística como marco metodológico sobre el cual aplicaremos algunos de los principios generales sobre los que se asienta la lingüística cognitiva. Este proceso nos permitirá recoger las pruebas necesarias para justificar nuestras conclusiones en el nivel interpretativo del texto literario. La importancia de este capítulo se pone de manifiesto por el hecho de que las ideas que constituyen el marco general tendrán una repercusión directa en los análisis de los capítulos posteriores. Como veremos más adelante, varios de los puntos que han sido introducidos en este capítulo deberán verse ampliados para ajustarse a las necesidades que imponen los fenómenos analizados en sus respectivos capítulos.

4 RELEVANCIA Y AJUSTE FOCAL

4.1 INTRODUCCIÓN

El mundo que rodea a los personajes de *La sombra del viento* se encuentra entre dos realidades que compiten entre sí. Por un lado, una sociedad de postguerra acorrala a unos personajes que deben luchar por subsistir en un ambiente hostil, de depresión, de opresión y de desconfianza hacia todo. La vida de los personajes es, por tanto, una huida hacia adelante en la que no pueden más que dejar atrás las cicatrices con las que la guerra ha marcado sus destinos; un mundo de desolación, que, en cierto modo, encuentra un paralelo en la realidad histórica de la España de la primera mitad del siglo XX. La percepción del lector es ligeramente distinta. El lector recibe del texto ese ambiente crudo, áspero y depresivo en el que habitan los personajes, aunque lo recibe combinado con un estímulo estético que se manifiesta en una realidad alternativa que equilibra, en parte, la condición negativa subyacente; esa realidad alternativa palpita en un mundo paralelo que discurre en las mismas coordenadas espacio-temporales. Un mundo que se despliega en el acto de lectura y en el nivel de las ideas que el lector aprehende del texto. Estos dos mundos compiten y se superponen el uno al otro para acabar por perfilar un único espacio escénico que sirve de fondo a *La sombra del viento*. Los mundos a los que nos referimos no pueden dissociarse el uno del otro porque son una sola cosa. El lector interpreta un espacio único y especial en el que reina un

aura de irrealidad y movimiento inusitado a causa de la mezcla de esos dos ámbitos. Los personajes se mantienen ajenos a esa percepción que embelesa al lector porque ese mundo cautivador y misterioso al que nos referimos no tiene ninguna relación con ellos. Ese mundo se enraíza, no tanto en el contenido textual o las selecciones léxicas, que por supuesto están presentes, como en los procedimientos más formales de la composición y la interpretación textual.

En concreto, nuestro interés se centra en la opción que escoge el escritor al dotar a un gran número de estructuras de un determinado rasgo configurador.

Veamos unos ejemplos:

Las cortinas del balcón ondeaban en la sala.

Una alfombra de polvo se tendía a nuestros pies.

Una maraña de manchas negras reptaba por el centro de la habitación.

[sentí que] el frío me robaba el aliento.

En conjunto, el valor semántico de estas estructuras resulta ciertamente inquietante por la aparente condición volitiva de los sujetos. Sin embargo, desde un punto de vista formal, una parte de sus significados emergen del seno de las construcciones gramaticales. El significado que suscitan estas construcciones permiten al narrador describir un mundo diferente, que no se concreta de manera aparente con recursos tan fácilmente reconocibles como pudiera ser la ya mencionada selección léxica, en la que el valor semántico que confiere un elemento léxico determinado normalmente se corresponde con su valor conceptual. Este capítulo lo dedicamos a este tipo de estructuras e intentaremos demostrar que esta estructura contiene un componente semántico que trasciende a los componentes léxicos.

4.2 OBJETIVO GENERAL DEL CAPÍTULO

4.2.1 OBJETIVOS

De entre el grupo de oraciones que hemos recogido de *La sombra del viento* y que reproducimos en el apéndice 1, hemos elegido tres oraciones, con las que intentaremos introducir brevemente el planteamiento que sirve de inicio de este capítulo.

- a) (205) El cigarrillo le temblaba en los dedos.
- b) (275) Una pila de diarios viejos descansaba junto al atizador.
- c) (450) ...una escalera angosta y miserable que rehuía la luz y el aire.

Los grupos nominales de las oraciones en a), b) y c), “El cigarrillo”, “Una pila de diarios viejos” y “una escalera angosta y miserable”, respectivamente, son grupos nominales que desempeñan la función de sujeto sintáctico³⁹. Estos grupos nominales se combinan, respectivamente, con los verbos “temblar”, “descansar” o “rehuir”. De estas construcciones, sorprende el hecho de que el elemento principal de cada uno de los tres grupos nominales contiene un rasgo semántico común que aparece en todas las estructuras, el rasgo [–animado]. En términos absolutos, podríamos afirmar que los verbos “temblar”, “descansar” o “rehuir”, cuando no se utilizan de manera figurativa, van acompañados de un sujeto [+animado] para poder ser completados. Por tanto, nos hallamos ante una situación controvertida ya que es prácticamente imposible determinar el grado de “figurado” con el que una palabra o una expresión es utilizada.

³⁹ En el caso de c) “una escalera angosta y miserable” funciona como antecedente del pronombre relativo “que”, que a su vez ejerce de sujeto en la oración de relativo. Esta última opción, la oración de relativo, con el sujeto completo, será la que utilizamos como ejemplo.

Iremos un poco más allá y tomaremos la primera oración, “El cigarrillo le temblaba en los dedos”, como referencia. A primera vista, el significado no figurado prevalece por encima de cualquier otra consideración. El verbo “temblar” expresa un movimiento rápido, corto, que se repite y que es constante. En b), sin embargo, “Una pila de diarios viejos descansaba junto al atizador”, el verbo “descansar” adquiere un valor al que deberíamos calificar de “más figurado”, si se permite la licencia de gradación para este adjetivo, en tanto que suscita un movimiento previo proclive a “causar cansancio”, con lo que la combinación sujeto-verbo entra en conflicto por no existir concordancia entre los valores del rasgo semántico [+animado] que el verbo requiere del elemento en posición de sujeto. En el ejemplo c), “...una escalera angosta y miserable que rehuía la luz y el aire”, se incrementa aún más el grado de “figurado” al combinar un sujeto, “escalera” [-animado], con un verbo que implica cierto movimiento, “rehuir”, al que, además, se debe añadir otro componente semántico claramente volitivo. Este verbo transitivo precisa de un grupo nominal dependiente, “la luz y el aire”, y cuya función semántica es la de paciente. La causa (luz, aire) genera el proceso (rehuir). De nuevo, el conflicto se hace manifiesto por necesitar un agente con un rasgo semántico [+animado] que pueda ejecutar el proceso. El tercer ejemplo demuestra que este tipo de comportamientos no se circunscriben únicamente a verbos intransitivos, como en los dos ejemplos iniciales; en este último ejemplo, ocurre con un verbo transitivo.

Por lo expuesto, en este capítulo se intentará profundizar en cuestiones relativas a la incidencia de la estructura lingüística como elemento que añade

contenido lingüístico; es decir, nuestro planteamiento será determinar si la construcción gramatical, *per se*, comporta significado, y si es así, deberemos intentar averiguar el significado que subyace bajo la construcción esquemática detectada, así como las relaciones que se establecen entre los elementos que aparecen en la primera posición de la frase, el “cigarrillo”, “Una pila de diarios viejos” y “...una escalera angosta y miserable” con sus correspondientes verbos.

$$S_{[-animado]} + V_{[+figurado]} + \dots$$

Durante la recopilación del material para este capítulo se han reconocido casos de metonimia, meronimia, u otros fenómenos relacionados; por tanto, también parece necesario tratar esos temas que parecen centrales en nuestra investigación sobre este corpus de *La sombra del viento*. Por último, reflexionaremos sobre las repercusiones que resultan de estos tratamientos en la novela.

4.2.2 PROCEDIMIENTO

Para responder a estas cuestiones, hemos creído conveniente comenzar por dar un paso atrás en el tiempo para aproximarnos a la propuesta de M.A.K. Halliday (1971) en el marco de la lingüística sistémico-funcional para introducir los aspectos semántico-estructurales cruciales que intervienen en las relaciones semánticas. La razón principal por la que tomamos esta dirección en nuestro análisis es la constatación y el reconocimiento a tres estudios muy renombrados que se realizaron bajo este marco lingüístico y metodológico. En

concreto, nos referimos al estudio que M.A.K. Halliday (1971) realizó sobre la novela de William Goldwing, *The Inheritors* (1955), en la que las estructuras lingüísticas favorecen un modo de ver el mundo, un estilo mental, de un personaje prehistórico que se enfrenta a la extinción frente a otros homínidos intelectualmente mejor dotados; el tratamiento que hace Joseph Conrad de dos personajes, el Sr. y la Sra. Verloc, en la novela original de *The Secret Agent* (1963), que estudió Kennedy (1982), también hace uso de las construcciones gramaticales para perfilar la caracterización de los personajes. Por último, la aproximación que propuso R. Fowler (1996) basándose en una de las escenas de la novela gótica *Melmoth the Wanderer*, de Charles Maturin (1820). R. Fowler (1986) realizó un estudio basado en el marco metodológico que propone la lingüística sistémico-funcional para adentrarse en el estilo de la novela. De este estudio es posible reconocer algunas correspondencias con *La sombra del viento* por lo que se refiere al uso de los elementos léxicos y las estructuras gramaticales, aunque, como veremos, el efecto estético que estas estructuras producen en cada texto deriva hacia efectos completamente diferentes.

Estamos convencidos de que estos planteamientos nos guiarán en los primeros pasos del desarrollo de nuestro análisis y proporcionarán un contexto para introducir las ideas que se presentan sobre el fenómeno de la atención en la lingüística cognitiva. En la segunda parte de este capítulo, abandonaremos los planteamientos de la lingüística sistémico-funcional para aproximarnos a las ideas que proponen L. Talmy y, principalmente, R. W. Langacker. Concentraremos las explicaciones en los aspectos específicos relacionados con nuestro estudio. A partir de estas explicaciones, plantearemos un análisis

alternativo a los que se han efectuado en la primera parte del capítulo de unos fragmentos determinados del texto de *La sombra del viento*. Después de considerar las diversas aproximaciones el capítulo, estimaremos su grado de idoneidad para nuestros objetivos en el apartado de conclusiones.

4.2.3 CARACTERIZACIÓN DE LOS EJEMPLOS Y DISTRIBUCIÓN

Hemos seleccionado un gran número de oraciones procedentes de *La sombra del viento* que responden a un mismo patrón estructural: un elemento con un rasgo semántico [-animado] inicia una cláusula y funciona como primer argumento de un verbo. Es posible consultar estas oraciones en el Apéndice 1 al final de esta tesis doctoral.

La distribución de estas estructuras se presenta con una notable regularidad a lo largo de la novela, lo que confirma un rasgo estilístico estable y de gran uniformidad. De todos modos, el grado de frecuencia con que se utiliza esta técnica puede aumentar puntualmente en determinadas escenas. No es inusual encontrar escenas en las que se agrupan varias estructuras que utilizan el modelo estructural en el que se centra nuestro análisis. Como veremos, esa confluencia de estructuras generalmente genera la intensificación de un efecto específico.

Para mayor sistematización, intentamos que las oraciones o cláusulas seleccionadas mantengan un grado elevado de autonomía: sean oraciones simples completamente independientes, o cláusulas dependientes de otra cláusula u oración. En relación con el grado de autonomía, trabajaremos con

aquellas oraciones en las que se usa una forma personal del verbo o cuando este verbo forme parte de una cláusula dependiente en forma no personal (gerundio o participio).

Hemos escogido dos breves pasajes en los que el uso de la estructura

$$S_{[-animado]} + V_{[+figurado]} + \dots,$$

aparte de reunir un buen número de ejemplos, despierta cierto interés por dos motivos: el primero es que se presenta un contexto en el que predominan las construcciones con las que trabajaremos y, el segundo, que nos permite introducir dos escenarios completamente divergentes en los que se da un mismo fenómeno.

En el apartado en que se procederá al análisis, se reproducen las dos escenas –páginas 70 y 551 de *La sombra del viento*–. En ellas, se han subrayado los primeros argumentos (el sujeto) de las oraciones y se muestran en negrita los verbos con los que concuerdan para que los elementos que deseamos destacar sean fácilmente reconocibles.

4.3 HALLIDAY Y LA LINGÜÍSTICA SISTÉMICO-FUNCIONAL

La mayor parte de nuestra experiencia viene determinada por acontecimientos, acciones, percepciones o pensamientos que provienen del mundo que nos rodea. El lenguaje nos permite dar cuenta de todo ello, lo que nos hace pensar que, para crear significado, el lenguaje deberá establecer relaciones abstractas entre objetos, circunstancias y conceptos. En *On Grammar*, M.A.K Halliday

(2002:198) hablaba de los modos funcionales del lenguaje y decía que “The semantic system of a natural language is organized into a small number of distinct components, different kinds of meaning potential that relate to the most general functions that language has evolved to serve.” Según Halliday (1985) existen tres grandes metafunciones del lenguaje, a las que nos referiremos como la función ideativa, la función interpersonal y la función textual.

4.3.1 LAS TRES METAFUNCIONES DEL LENGUAJE

Con la función ideativa, Halliday (1985) representa la relación que se establece entre el hablante y el mundo que lo rodea. El hablante hace uso de esta función cuando desea expresar la forma en que ve el mundo y escoge una estructura lingüística determinada, de entre varias posibilidades. La función ideativa se manifiesta mediante el modelo de la “transitividad” en el que intervienen la expresión lingüística del proceso (verbo), los participantes que forman parte de ese proceso y las circunstancias que puedan ser relevantes en dicho proceso. Este tipo de codificación da cuenta de cualquier tipo de proceso, ya sea un proceso mental, un proceso verbal, un proceso material, tal como una acción o un evento, un proceso de comportamiento o un proceso existencial. De la función ideativa debemos añadir que contiene dos subcategorías, la “experiencial”, en la que se representa la experiencia “directa” por medio de sucesos (acciones, acontecimientos, estados, relaciones), las entidades participantes en esos sucesos (personas, objetos animados o inanimados, abstracciones) y los rasgos circunstanciales que están relacionados con el suceso en sí (lugar, espacio, tiempo, causa, etc.). En cambio, cuando se intenta

representar la experiencia “indirecta” por medio de las relaciones lógicas fundamentales que tienen los lenguajes naturales, se activa el componente “lógico”, que constituye otra subcategoría de la función ideativa.

La segunda función de las que nos habla Halliday es la función interpersonal, que permite la relación comunicativa e interactiva entre distintos hablantes. Esta función es básica en las relaciones sociales y sirve al hablante para modular la expresión y actitud de su mensaje, que modificará dependiendo del mensaje que produce y hacia quién dirige ese mensaje, ayudándose de funciones específicas para distintos modos de comunicación: afirmativa, interrogativa, exclamativa, dubitativa, etc. Esta metafunción se manifiesta por medio de distintos elementos lingüísticos, ya sean léxicos, gramaticales, fonológicos o, incluso, suprasegmentales. Sin embargo, nuestro tratamiento, por estar basado en un corpus que procede de un texto escrito, no tendrá en cuenta esta segunda función.

La tercera de estas funciones es la función textual que permite establecer relaciones de cohesión entre las partes de un texto y regula el grado de adecuación en el escenario concreto en el que ocurre. La función textual utiliza el recurso de la tematización, por la que una construcción cualquiera se divide en “tema” y “rema”. El “tema” es la parte de la oración que presenta información que se conoce, que está al comienzo de la oración y tiene la misión de conectar con el texto previo y el “rema” introducirá la información nueva que se aporta sobre el “tema”.

4.3.1.1 Transitividad

Halliday centra su atención en la oración como unidad de estructura lingüística y distingue entre los diversos roles con los que la gramática administra las distintas categorías. Simpson (1993:88), a partir de los estudios de Halliday, explica la idea de “transitividad” del siguiente modo:

Transitivity refers generally to how meaning is represented in the clause. It shows how speakers encode in language their mental picture of reality and how they account for their experience of the world around them.

Por tanto, el concepto de “transitividad” al que nos referiremos aquí se utiliza en un sentido que va más allá de la idea que comúnmente se ha utilizado en la gramática tradicional con los términos “transitivo” o “intransitivo”, con los que se identifica una forma verbal que requiere de un objeto directo en el primer caso, o que no lo necesita, en el segundo. El concepto de “transitividad” que propone Halliday, sin embargo, hace referencia al modo en que se codifican los significados dentro de la oración y cómo los distintos tipos de procesos se representan en el lenguaje.

La “transitividad” forma parte de la función ideacional porque hace posible expresar distintos procesos semánticos. Estos procesos utilizarán componentes sintácticos de la frase, tales como el verbo, para expresar el proceso en sí; grupos nominales, para los participantes que intervienen en el proceso, y grupos adverbiales o preposicionales, para enunciar las posibles circunstancias asociadas al proceso. De los diversos procesos que Halliday distingue, a saber, procesos materiales, mentales, verbales, de conducta, relacionales o existenciales, los primeros nos interesan particularmente por ser los que más frecuentemente responden a las pautas específicas en las que centramos esta

parte de nuestro estudio. Los procesos materiales son aquellos que describen tanto procesos de acción como acontecimientos; por este motivo, debemos pensar que siempre contarán con un elemento obligatorio: el actor, que forzosamente se encarga de ejecutar el proceso, aunque, como veremos, no siempre quede reflejado en la construcción lingüística por razones de obviedad o de no relevancia. Frecuentemente, a este tipo de procesos también puede asociarse un participante adicional, el participante meta, que puede ser el participante que ha sido afectado por la acción o por el resultado de ésta. Por último, a veces encontraremos otro rol: las circunstancias, de las que existen diversos tipos dependiendo su calidad semántica; de entre estos, podemos citar aquellos que determinan una localización, de causa, de propósito, etc.

Halliday (1985:109) propone la siguiente tabla para ilustrar los “roles” participantes:

The lion	chased	the tourist	lazily	through the bush
participante	proceso	participante	circunstancia	circunstancia
grupo nominal	grupo verbal	grupo nominal	grupo adverbial	grupo preposicional

No obstante, comenta que los conceptos “proceso”, “participantes” y “circunstancias” son categorías semánticas genéricas. Para los procesos materiales debemos introducir otra categoría semántica, el concepto de “actor”, que responde al “sujeto lógico”, o “el que realiza la acción del verbo”, como en “The lion” en:

The lion	sprang
actor	proceso

Otro concepto que no se puede olvidar es el de la función de “objetivo” (goal) cuando interviene el participante que recibe la acción del verbo.

The lion	caught	the tourist
actor	proceso	objetivo

De este sistema de “transitividad” y de la relación que existe entre la “transitividad” y el estilo, Simpson (2010:22) sostiene la idea de que “The experiential function is an important marker of style, especially so of the style of narrative discourse, because it emphasizes the concept of style as *choice*⁴⁰.” La cita nos remite muy apropiadamente a lo que nos interesa destacar, que es el hecho de que el lenguaje dispone de distintas formas lingüísticas de expresar una misma experiencia mental de la realidad. Es decir, respecto a una misma acción o acontecimiento, los distintos participantes que intervienen activamente lo relatarán de manera diferente por diversos factores: como respuesta al grado de su participación, por su modo de interpretar lo sucedido o, entre otras muchas razones, por su punto de vista en el suceso. Halliday (*ibíd.*) ilustra su posición al seleccionar la oración “The lion caught the tourist”. Halliday expone que esta oración nos habla de un león y, tal como se dispone la información, da cuenta de “la acción que realizó ese mismo león” (acción) en relación con un turista determinado.

The lion	caught	the tourist
actor	proceso	objetivo

⁴⁰ En cursiva en el texto original

En esta cita, Simpson habla de la “experiential function”. Esta expresión se utiliza con valor sinónimo al concepto “ideational function”, o “función ideacional”, utilizado en otras ocasiones en este capítulo.

En cambio, si se expresa lo ocurrido en el mismo escenario y con los mismos participantes desde un enfoque distinto, surge la posibilidad de que el proceso pueda reformularse desde otro ángulo haciendo uso de una construcción distinta; por ejemplo, en forma pasiva. De ser así, el significado que suscita la voz pasiva pone de manifiesto lo que “le ocurrió al turista” (acontecimiento) en aquella misma ocasión a causa de la acción del león.

The tourist	was caught	by the lion
objetivo	proceso	actor

El matiz semántico que diferencia ambas construcciones es importante para nuestro análisis porque demuestra que la selección sintáctica proporciona una proyección semántica mental distinta y, por tanto, que la gramática comporta significado. En el ejemplo de Halliday, con prácticamente los mismos elementos composicionales de la estructura lingüística, se percibe un cambio de significado apreciable.

Precisamente, la posibilidad de elección que tiene el hablante, o escritor, en lo que se refiere a la estructura gramatical, es lo que R. Fowler (1996:214) desea transmitir basándose en un artículo que M.A.K. Halliday (1971) titulado "Linguistic function and literary style: an inquiry into the language of William Golding's *The Inheritors*". En el libro de Golding, se caracteriza el estilo mental de un hombre prehistórico neandertal por medio de las estructuras lingüísticas que utiliza el narrador. Unas estructuras que intentan representar el modo en que el personaje interpreta el mundo que lo rodea; unas construcciones con las que el lector reconstruye el mundo tal y como ese personaje lo concibe; un

mundo en el que su existencia está en peligro de desaparición a manos de una nueva especie intelectualmente mejor adaptada, el homo sapiens. Fowler que comenta que:

Here Halliday demonstrates how foregrounded patterns of *transitivity* –the structure of the processes, participants, and circumstances which feature in clauses– are used by Golding to suggest cognitive limitation, a diminished sense of causation, and an imperfect understanding of how humans can control the world, on the part of the central character, Lok, a Neanderthal man whose world is being taken over by a more advanced people. (Fowler, 1996:214)

Aunque R. Fowler (1996) subraya en que en el texto de Golding el efecto de la “transitividad” se amplía con factores léxicos que refuerzan el efecto estético deseado, debemos insistir en el potencial atribuible a la “transitividad” misma en su dimensión de catalizador del significado. En la cita, se expone explícitamente que la “transitividad” es perfectamente capaz de codificar y trasladar al lector la sensación que el personaje experimenta de “cognitive limitation, a diminished sense of causation, and an imperfect understanding of how humans can control the world” y de emular lo que ocurre en la mente de un personaje con claras limitaciones intelectuales.

El modelo de “transitividad” está típicamente representado en el esquema sintáctico SVO, que se ajusta al esquema semántico agente + proceso + paciente. Este esquema permite codificar información acerca de cualquier tipo de proceso (acción, evento, comportamiento, proceso mental, proceso verbal, existencia o relación). Una vez nos hemos situado en este nivel composicional de la cláusula, es necesario hacer un breve apunte sobre la noción de sujeto, ya que el valor funcional de este elemento no es siempre el mismo.

4.3.1.2 El sujeto

Sobre los modos de ver la noción de sujeto y sus posibles roles funcionales en la teoría sistémico-funcional de Halliday, Eggins (2004:136), a partir de la oración “The redback spider gave the captured beetle a poisonous bite”, sostiene que en la noción de sujeto pueden agruparse tres roles funcionales distintos, por lo que distingue entre tres tipos de sujetos, a saber, el sujeto “psicológico”, el sujeto “gramatical” y el sujeto “lógico”, que pueden, en algunas ocasiones, coincidir en un mismo grupo nominal, aunque no es necesario que sea así. Eggins dice:

The psychological subject: the psychological subject is the constituent which is ‘the concern of the message (Halliday and Matthiessen 2004:55), the information that is the ‘point of departure’ for the message. Halliday uses the functional label THEME to refer to this psychological subject.

The grammatical subject: the grammatical subject is the constituent ‘of which something is predicated’ (ibid.), the constituent we can argue about. Halliday retains the term SUBJECT to refer to this grammatical subject.

The logical subject: the logical subject is the constituent which is the ‘doer of the action’, the constituent that actually carries out the process. Halliday uses the term ACTOR to refer to this logical subject. (Eggins, 2004:136)

Como en el ejemplo propuesto por Eggins que mostramos bajo estas líneas, es posible que los tres tipos de sujeto potenciales converjan en un único constituyente, en cuyo caso no existirá distinción entre ellos.

The redback spider	gave	the captured beetle	a poisonous bite
Tema / Sujeto / Actor			

Sin embargo, los tres tipos de sujeto no siempre coinciden en un mismo constituyente. En esos casos, los constituyentes sintácticos tomarán la función

específica que asigna su rol semántico. Si usamos una construcción pasiva con los constituyentes del ejemplo anterior, observaremos que el sujeto lógico se desplaza hacia la derecha, con lo que deberá asumir el rol “actor”. En esta construcción, el rol “actor” debe ir precedido de una marca lingüística para poder ser identificado. En inglés, esta marca sintáctica está representada por la preposición “by”, que rige todo el grupo nominal “actor”. En español, sería la preposición “por” la que realizaría la misma función.

The captured beetle	was given	a poisonous bite	by the redback spider.
Tema / Sujeto			Actor

Para exponer una variación donde los tres roles están repartidos en constituyentes distintos, Eggins utiliza la misma oración con una variante en la que uno de los componentes ha sido desplazado a la posición inicial. Este es un caso común en inglés, cuando se desea destacar el elemento en cuestión. Este efecto se denomina “tematización”, y aparece en el ejemplo siguiente, en el que las tres funciones se sitúan en sus respectivos elementos composicionales de la estructura sintáctica por separado.

A poisonous bite	the captured beetle	was given	by the redback spider.
Tema	Sujeto		Actor

En nuestro análisis el elemento topicalizado adquiere el rol “tema” simplemente por haber pasado a ocupar la primera posición de la oración. De esta cuestión hablaremos en el siguiente apartado.

4.3.1.3 Tema y Rema

Al principio de esta sección, al comentar la función textual del lenguaje, los términos “tema” y “rema” fueron introducidos muy brevemente. En el análisis de la oración anterior se puede comprobar que el primero de ellos, el “tema”, posee la particularidad de hacer más visible el elemento en esa posición, y este hecho puede ser relevante para nuestra investigación.

Lo que Halliday denomina “la función textual” nos induce a interpretar la oración como mensaje. En un análisis de la función textual, la oración se divide en dos partes: el “tema” y el “rema”. El “tema”, según Halliday (1994:37), debe entenderse como “point of departure; it is that with which the clause is concerned” y parece ser un elemento universal. Halliday lo ejemplifica del siguiente modo partiendo de un mismo evento:

The duke My aunt That teapot	has given my aunt that teapot has been given that teapot by the duke the duke has given to my aunt
Tema	Rema

No hay duda de que las tres oraciones están relacionadas. No obstante, optar por cualquiera de ellas comportará un matiz semántico distinto que las otras dos no observarán. Cada opción incorpora diferencias respecto al punto de vista de quien codifica el mensaje que se transmite; es decir, mientras la primera de las oraciones proporciona información referente a “The duke”, en la segunda es “My aunt” la que capta la atención del receptor, lo que la diferencia de la tercera, en la que se habla de los objetos que se regalan, tales como “That teapot”, que centra la atención del destinatario del mensaje. Creemos que esta es una cuestión trascendental en el conjunto de oraciones que hemos

escogido, ya que se parte de la premisa de emplazar un concepto específico al inicio de la oración para desencadenar un efecto semántico determinado. Tal y como propone Halliday, hemos comprobado que es distinto en cada caso; el efecto que se produce está ligado a la posición física, a la ubicación del componente en cuestión en la oración. Recordemos el caso de tematización de Eggins (ibid.), en el que el elemento “a poisonous bite”, por estar situado al inicio, se transformaba en el elemento que adquiría el “point of departure” en la oración, con lo que asumía la función de “tema” en detrimento del elemento “sujeto”, que quedaba desplazado a segundo término.

Como Halliday utiliza la lengua inglesa en sus ejemplos, podríamos preguntarnos si en español, una lengua mucho menos estricta en lo que se refiere al orden de sus constituyentes sintácticos, las consideraciones generales del mensaje son igualmente válidas o aplicables. Lavid *et al.* (2010:158) en *Systemic Functional Grammar of Spanish* corrobora que es así:

Spanish is rather flexible regarding the ordering of interpersonal constituents. This means that, unlike, for example, English, the Subject is often not the first constituent in the process, which makes the reversibility criterion harder to apply.

Con lo que propone Lavid *et al.* (ibid:299), un sistema que permite caracterizar la estructura del mensaje a partir de dos zonas funcionales distintas: el “campo temático”, que es definida como una zona funcional compleja en posición inicial con variedad de funciones clausales y discursivas, y un “campo remático”, que se convierte en una zona funcional que permite que el progreso discursivo avance estructurando la parte post-temática de la oración de tal manera que pueda transmitir la información satisfactoriamente. En el caso del español, es

importante puntualizar que la desinencia del verbo conjugado, portadora de información esencial en casos de sujetos elípticos, se considera un elemento básico que forma parte del campo temático aunque físicamente aparezca en la estructura como sufijo verbal.

Los grupos de oraciones que hemos recogido, y con los que trabajaremos en este capítulo, mantienen el grado de complejidad de los componentes del campo temático en un nivel muy básico. Sin embargo, se percibe una insistencia por parte del escritor en utilizar esa posición temática y mantenerla como centro del mensaje, al mismo tiempo que se favorece la prominencia de los elementos que aparecen en esa posición, con lo que se estimula cierto (su cuantificación no es posible) valor [+animado], con cierto carácter de actor, del elemento léxico que está en esa posición.

4.3.2 DOS ESTUDIOS SOBRE TRANSITIVIDAD

Una vez expuestos, muy brevemente, algunos de los rasgos sobre los que se apoya el modelo de transitividad de Halliday, creemos conveniente hacer mención de dos estudios de análisis textual basados en ese mismo modelo de transitividad y que, por la naturaleza del contenido de ambos estudios, parecen estar íntimamente relacionados con el tipo de construcciones que nos ocupan.

El primero de ellos se refiere al trabajo de Kennedy (1982), basado en un fragmento de la novela de Joseph Conrad (1963), *The Secret Agent*. En la escena analizada por Kennedy, la Sra. Verloc, al descubrir que su marido, el Sr. Verloc, ha estado implicado en el asesinato de su cuñado, el hermano de la

Sra. Verloc, Stevie, acuchilla a su marido, el Sr. Verloc. Del análisis que se realiza de la escena, Kennedy destaca que existe una ausencia absoluta de procesos mentales atribuibles a la Sra. Verloc durante prácticamente toda la secuencia, con lo que el lector no recibe información de lo que la Sra. Verloc piensa, siente, percibe o la inquieta. El efecto que causa este modo de describirlo es que el personaje parece desenvolverse de manera automática, a lo que se añade que las acciones que se describen se centren exclusivamente en ella.

En contraste, el patrón de transitividad del Sr. Verloc es muy distinto. La mayoría de los procesos materiales que se relacionan con él carecen del componente semántico “objetivo” pero, en cambio, en las descripciones relacionadas con el Sr. Verloc predominan los procesos mentales que lo sitúan como “sensor” de procesos. Una vez se ha delineado el carácter de los personajes en detalle con unos patrones de transitividad tan diferentes, (Simpson, 2003:76), en el apartado “Style and Transitivity” y refiriéndose a este trabajo de Kennedy, se pregunta cómo es posible que el Sr. Verloc, cerebral y sensible, de repente aparece muerto.

One technique Conrad uses is simply to push the narrative forwards by using material processes with non-human Actors. In this respect, the sequence ‘the carving knife had vanished’ is especially revealing. A similar technique is the use of the passive which allows the deletion of any human Actor that might be responsible for a process: ‘The knife was already planted in his breast’ is, again, a telling sequence. So, while Mrs Verloc may in the strictest sense be the killer of Mr Verloc, that is not what the transitivity profile of Conrad’s text asks us to see.

Kennedy nos permite ver la transitividad como si se tratase de un espejo convexo que magnifica una parte de la imagen proyectada y reduce la atención de las partes situadas en la periferia.

Simpson (*ibíd.*) sigue comentando que otra técnica estilística que Conrad utiliza es la que denomina “meronymic agency”, a la que nos referiremos como “agente meronímico”. El agente meronímico es un tipo de metonimia que Simpson (*ibíd.*) define como:

meronymic agency involves the part ‘standing for’ the whole in such a way as to place a human body part, rather than a whole person, in the role of an Actor, Sensor, Sayer and so on. This technique stands in contrast to the default position, known as holonymic agency, where the participant role is occupied by a complete being.

A partir de lo comentado, entenderemos que el tipo de metonimia que aquí se pone de manifiesto es “la parte por el todo”, cuando la “parte” se refiere a una parte del cuerpo humano, o del personaje, a quien correspondería el papel de agente. Como *La sombra del viento* también hace uso de esta técnica estilística, trataremos los casos de agentes meronímicos en un apartado especial de este capítulo relacionándolos con la metonimia. Para ilustrar el fenómeno, exponemos unos ejemplos recogidos en *La sombra del viento*:

(25) Sus labios esbozaron una sonrisa

(73) Una voz profunda, que susurraba y reía tímida y temblorosa

(292) Los ojos del taxista me examinaban desde el espejo

Otro estudio al que nos referíamos al inicio de este apartado es el que realizó R. Fowler a partir de un pasaje corto procedente de la novela gótica *Memoth the Wanderer*, de Charles Maturin (1998). Fowler desvela, por medio del modelo de transitividad, el estilo mental del personaje y el ambiente en el que

se desarrolla la escena. Para ello, Fowler (1986: 223) inicia su análisis partiendo de la premisa de que la posición clásica del rol semántico de agente se sitúa en la posición inicial de la cláusula, como ocurre en la oración “*John slammed the door.*” El elemento “John”, que tiene función de agente, se mantiene en la posición inicial, lo que Fowler aprovecha para contraponerlo con los ejemplos que reproducimos a continuación⁴¹, de los que dice que poseen unas estructuras con un pseudo-agente, *pseudo-agentive structures*, en esa misma posición.

a) The <i>door</i> slammed.	(Object)
b) A <i>hairpin</i> picked the lock.	(Instrument)
c) <i>John</i> loves Mary.	(Experiencer)
d) I received a telegram.	(Beneficiary)
e) The <i>gale</i> blew down the fence.	(Force)

Los grupos nominales en primera posición de las cláusulas a-e no realizan la función de agente en ninguna de esas estructuras, aunque el lugar que ocupan en la oración, su disposición sintáctica en inglés, parezca indicarlo. Entre paréntesis, Fowler identifica las funciones semánticas que se asignan a esos elementos, en cursiva, y afirma que, debido a su posición en la oración, se puede tener la percepción de que se muestran más activos (con propiedades de agente) de lo que realmente son. Fowler (1986:224) subraya el hecho de que no existe una descripción específica que defina el estilo mental del personaje central, Melmoth. Su estilo mental debe inferirse de la información que se proporciona sobre el modo en que conceptualiza los objetos que se encuentran a su alrededor:

⁴¹ En el original, estas oraciones están numeradas del 17 al 21.

His surroundings are perceived as active, sentient, like living beings, whereas he is inactive, a mere register of impressions. Melmoth is subject of only two verbs ('leaned' and 'turned') and these are simply movements which reorient his body, first to the window and then to the room. (Fowler, 1986:224)

Su estilo mental adquiere forma al interpretar el mundo que se articula a su alrededor y que contrasta con la manifiesta inactividad del personaje. En esa posición de observador, su personalidad queda definida por la correspondencia directa que se establece entre él y el dinamismo de su percepción; una realidad ciertamente paradójica, ya que su rol pasivo contrasta con el energía que desprende el mundo que lo envuelve.

The obvious linguistic point is that there is a large number of clauses in which a noun referring to an inanimate object serves as the subject of an action predicate: the sheer quantity of these clauses is the basis for our impression of an unexpectedly vigorous objective world. The individual clauses might be quite ordinary ('panes shook') or contain dead metaphors ('the wind sighed'); but the effect is cumulatively grounded. (Fowler, 1986:225)

Una paradoja, que lejos de ser la única que aparece en el texto original, se reproduce, una y otra vez, para crear un clima muy determinado en el que se combina con lo negativo, la destrucción y la esterilidad. Fowler (1986:226) dice:

Paradoxes are salient: the walks are not walks because they are overgrown with grass; the grass is not grass because it is not green; the crop is a crop of noxious nettles (this would be less striking for a reader who knew that nettles used to be cooked, and brewed into tea!); fittingly, it is a garden which denies the expected values of vitality, productivity, brightness—a garden of death. So the actions and motions which are ascribed to the trees and weeds and other objects are fruitless, even destructive; this paradox of actions which are goalless compounds the paradox of a world in which humans are inert, and inanimate things move of their own accord.

Destacable es que no se mencione ni el agente, ni la causa en algunos de los procesos destructivos presentes en el texto. Esta característica adquiere mayor

vigor con la insistencia en el uso del participio pasado pasivo, que denota acciones pero con un agente no especificado. El efecto de ese mundo en el que plantas y muebles ejercen procesos y actividades casi humanas plasma un ambiente amenazador e inquietante, que, en cierta medida, se puede equiparar al que encontramos en *La sombra del viento*. La aparente coincidencia en las dos novelas de un efecto parecido nace del uso, de entre otras técnicas, de las formas no personales del verbo. Nos aproximaremos a esta cuestión con cierto detalle en el próximo apartado.

Mientras Maturin opta por una forma no personal en voz pasiva, el participio, en *La sombra del viento* se utiliza el gerundio de forma generalizada con una función similar. Ambas estrategias permiten llevar al extremo de lo posible el uso de sujetos no animados y los dotan de matices que, en otras circunstancias, podrían parecer poco familiares. Si tomamos

(173) El tranvía ascendía casi a ritmo de paseo, **acariciando** la sombra de la arboleda y **oteando** sobre los muros y jardines

el grupo nominal “El tranvía” participa de tres procesos distintos, “ascender”, “acariciar” y “otear”, al aprovechar esta estrategia, tan económica como efectiva; económica porque la no repetición del referente suscita simplicidad, y efectiva porque la distancia entre el referente y el gerundio amortigua el contraste entre conceptos normalmente poco relacionados. “El tranvía acaricia ...” o “El tranvía otea ...” son ciertamente más forzados y menos comunes que “el tranvía ascendía casi a ritmo de paseo, acariciando la sombra de la arboleda y oteando sobre los muros y jardines”.

Sin embargo, la coincidencia que existe en el uso de un fenómeno verbal no personal del que nos habla Fowler y el que encontramos en la novela de Carlos Ruiz Zafón parece ser solamente parcial, si se tiene en cuenta el efecto que producen, del que surgen importantes diferencias.

4.4 LA SOMBRA DEL VIENTO DESDE LA PERSPECTIVA DE LA LINGÜÍSTICA SISTÉMICO-FUNCIONAL

4.4.1 EL GERUNDIO

Sobre el gerundio, nos permitimos hacer una reflexión que consideramos relevante para nuestro estudio. Una vez determinado que el centro temático recae en el inicio de la oración, sobre el que presumiblemente se asigna la función semántica de agente, que puede no ser completamente canónica, como en “la mirada temblaba” o “el banco yacía...”, el gerundio siempre mantiene una referencia anafórica con el sujeto. Hemos escogido el siguiente fragmento, procedente de *La sombra del viento*, para nuestro análisis:

(70) Un trueno descargó cerca, rugiendo como un dragón enfilando la bocana del puerto, y sentí el suelo temblar bajo mis pies.

El gerundio “rugiendo” recupera el sujeto de la cláusula principal. Sin embargo, el vínculo que enlaza el gerundio con el sujeto resulta menos rígido que si se tratase de dos oraciones independientes o unidas por una conjunción copulativa. Es decir, la distancia entre el gerundio y el antecedente parece relajar la solidez de la relación anafórica y da pie a un juego conceptual más

laxo, menos riguroso, en el que se permite mayor diversidad. Analizaremos el ejemplo anterior para explicarlo.

La construcción está formada por una cláusula principal que expresa un proceso material, “Un trueno descargó cerca”, que se coordina con un proceso mental: “y sentí el suelo temblar bajo mis pies”. Desestimaremos esta segunda coordinada por no ser relevante en nuestro análisis. La parte que se muestra interesante es el complemento verbal, entre comas, con el que la primera oración principal está relacionada, “**rugiendo** como un dragón **enfilando** la bocana del puerto”. Presumiblemente, los procesos materiales a los que se refieren los verbos deberían tomar como elemento agente el sujeto de la oración principal, “trueno”, pero no parece ser así necesariamente. El uso del gerundio en las dos ocasiones, “rugiendo” y “enfilando”, sugiere una posible doble interpretación precisamente por la naturaleza anafórica del uso del agente de la acción en este tipo de oraciones dependientes. La doble interpretación tiene que ver con la segmentación de la estructura lingüística, lo que es aparente en el análisis sintáctico de corchetes que mostramos a continuación:

Oración principal:

[[Un trueno] [[**descargó**] [cerca]],

Complemento verbal – Opción A

[**rugiendo** [como [un dragón [**enfilando** [la bocana del puerto]]]], ...

Complemento verbal – Opción B

[[**rugiendo** [como un dragón]] [**enfilando** [la bocana del puerto]], ...

La opción A nos parece la interpretación literal al texto por mantener una correspondencia exacta y fiel a los elementos lingüísticos que están presentes. Es decir, al no existir una pausa breve, una coma, entre las entidades “dragón”

y “enfilando”, debería ser la única opción posible. En esta opción, el antecedente con función de agente que se asigna al verbo “rugir” es el sustantivo de la oración principal, “trueno”, mientras que el que se asigna al verbo “enfilarse” será “dragón”. Esta interpretación permite que el lector imagine un dragón en movimiento; un dragón avanzando hacia “la bocana del puerto”, como si los dragones al enfilarse “la bocana del puerto” emitiesen un sonido (rugido) especial. Como contrapartida, esta interpretación, que respeta la ausencia de la coma, y provista de un animal mitológico en movimiento hacia el puerto, también suscita que el dragón, cuando enfila hacia el puerto, emite un rugido especial, lo que es poco probable. Esta disminución del grado de probabilidad estimula la búsqueda de alternativas plausibles.

La opción B tiene una calidad de interpretación distinta en lo que se refiere al “movimiento del dragón”. En la interpretación de B, “el trueno” posee algunas propiedades idiosincráticas, quizás las más representativas, de dos animales diferentes que se combinan en “el trueno”. Uno de los animales está implícito, el león, por ser el animal que, por excelencia, es capaz de “rugir”, y otro, que se presenta de modo explícito, el dragón, muy relacionado con el autor, ya comentado en el capítulo segundo de esta tesis doctoral. La correspondencia fonética entre las terminaciones de ambos sustantivos, “león” y “dragón”, también parece desempeñar un papel decisivo en la selección de estos animales. Por lo que respecta a la segunda parte de B, el “trueno” actúa como antecedente indiscutible del verbo “enfilarse”. El movimiento hacia el puerto, por consiguiente, lo efectúa el trueno, no el dragón, aunque para que así sea, en el texto escrito debería aparecer la coma.

Este análisis no sería completo si no se hace alusión a la calidad metonímica del elemento topicalizado en la frase principal. En términos estrictos, el “trueno” se utiliza como una marca ideacional que emplaza al lector en un escenario de “tormenta”; es decir, el trueno propiamente dicho no puede “descargar”, ya que el término “trueno”, en cualquiera de las acepciones que propone el DRAE, se refiere a un sonido, sea éste “asociado al rayo”, un estruendo, o un ruido. En contraposición a este hecho, el verbo “rugir”, que aparece a más distancia de su antecedente, encuentra una correspondencia con su antecedente casi exacta, ya que se vincula a procesos en los que existe un sonido. Esto se manifiesta en metáforas muertas como “el rugir del viento”, “el rugir del huracán” o “el rugir del fuego”, entre otras.

Con la ayuda del ejemplo, hemos podido comprobar el potencial que proporcionan los gerundios en el texto cuando se trata de identificar el antecedente que les corresponde. Si imaginamos las mismas entidades y las disponemos en oraciones simples, en vez de gerundios, podría resultar una oración parecida a la que expresamos a continuación:

Un trueno **descargó** cerca, **rugió** como un dragón y
enfiló la bocana del puerto; sentí el suelo temblar bajo mis pies

Debemos tener en cuenta que la calidad expresiva del gerundio se ha perdido. Precisamente, esa calidad es la que hace que procesos acaezcan en un mismo espacio de tiempo. En la oración original, los procesos de “descargar”, “rugir” y “enfilarse” parecen ocurrir en el mismo momento, y así lo entrega el uso del gerundio. En esta última propuesta, parece existir un amago de consecución; un proceso parece preceder al otro en una secuencia de acontecimientos.

Hemos recogido otros ejemplos en los que se utiliza el gerundio. El referente con valor de agente está marcado con la utilización de la letra cursiva.

- (9) *Una penumbra azulada* lo cubría todo, **insinuando** apenas trazos de una escalinata de mármol
- (10) **Salpicando** los pasillos y plataformas de la biblioteca se perfilaban *una docena de figuras*
- (11) Dejé que mi mano rozase las avenidas de *lomos expuestos*, **tentando** mi elección
- (13) Me tendí en la penumbra azulada del alba con el libro sobre el pecho y escuché *el rumor* de la ciudad dormida **goteando** sobre los tejados salpicados de púrpura.
- (20) Barceló saboreó su pipa apagada, *su mirada aguijeña* **escrutando** con interés el libro que yo sostenía en las manos
- (49) *El aliento de un piano* flotaba en el aire, lánguido y **arrastrando** las notas con desabrigo
- (70) *Un manto de nubes* **chispeando** electricidad cabalgaba desde el mar.
- (73) Imaginé *mis dedos* **acariciando** su garganta, **explorando** un cuerpo que había memorizado de pura ignorancia.
- (93) *La silueta de mi padre* se recortaba inmóvil en el butacón, **oteando** desde la ventana.
- (142) *Volutas de mugre y polvo* coronaban los ángulos de la techumbre, **pendiendo** como cabellos blancos
- (170) *Un trazo de tinta azul* se deslizaba con aliento nervioso, **desvaneciéndose** paulatinamente y **volviendo** a cobrar intensidad cada pocas palabras.
- (173) *El tranvía* ascendía casi a ritmo de paseo, **acariciando** la sombra de la arboleda y **oteando** sobre los muros y jardines
- (208) sentada en uno de los bancos con *la mirada* **escalando** las bóvedas del claustro
- (289) *La lluvia* le azotaba el rostro, **barriendo** las lágrimas y la rabia
- (342) *El eco de los golpes* **cayendo** sobre Fermín seguía **martilleándose** en los oídos
- (342) *Una tiniebla perlada* se filtraba por el ventanal que daba al patio interno de la finca, **sugiriendo** los perfiles de la estancia y el juego de baldosas esmaltadas del suelo y las paredes.
- (363) Me invadió la visión de *púas ensangrentadas* **desclavándose** de los maderos y, enfrentando la penumbra, temí ver emerger a tan sólo unos pasos...

- (363) temí ver emerger a tan sólo unos pasos de mí la figura de aquel *Santo Cristo* que acudía a mi encuentro **blandiendo** una sonrisa lobuna
- (365) Sentí *el cuerpo de Bea* **saltando** en la oscuridad y la rodeé con mis brazos
- (366) Por un instante sólo atiné a ver la tiniebla azul que reptaba desde el corredor y *las serpientes de humo* de las velas extinguidas, **ascendiendo** en espiral.
- (421) *La silueta* estaba sentada junto a la ventana, el rostro robado al trasluz, inmóvil, **sosteniendo** un cirio encendido entre las manos
- (484) *Las trazas espectrales de tres gabardinas* grises **aleteando** tras las ventanas. *Tres rostros* **escupiendo** vapor en el cristal.
- (492) Julián empujó la puerta de un puntapié. Se abrió lentamente, como *un sepulcro* [?], **escupiendo** un aliento espeso y húmedo.⁴²
- (537) *El viento helado* se abría camino entre mi ropa, **lamiendo** la herida que me sangraba en la cara.

Como se observa en los casos que presentamos, los sujetos, o antecedentes, acostumbran a ser sustantivos que normalmente portan un rasgo semántico [-animado], con lo que se insiste en la creación de una atmosfera irreal, no exenta, a veces, de un movimiento insólito. De todos modos, el uso del gerundio es un recurso que no parece restringirse de manera exclusiva a las estructuras que aquí tratamos. En la novela el gerundio es habitual en diversos tipos de estructuras con antecedentes con el rasgo semántico [+animado], como en las oraciones que mostramos aquí.

- (12) Satisfecho con mi elección, rehíce mis pasos en el laberinto **portando** mi libro bajo el brazo con una sonrisa impresa en los labios.
- (17) **Soñando** despierto me imaginaba a mi amigo Tomás y a mí pertrechados...
- (20) El camarero asintió y partió, **arrastrando** los pies y el alma.

⁴² Hemos marcado este ejemplo con [?] debido a la pausa que precede al gerundio. Por el significado que parece suscitar la construcción, el antecedente natural del gerundio debería ser "un sepulcro". Así, éste podrá "escupir" un "aliento espeso..." La coma, en la situación en que está situada, impide esa interpretación y referencia al lector a grupo nominal inmediatamente anterior, que se remonta al objetivo semántico del verbo "empujar", "la puerta". Como "la puerta" no es un referente plausible –es sabido que las puertas no pueden exhalar, ni de manera figurativa, pensamos que el uso de la coma es inapropiado.

- (28) Tragué saliva, **notando** que el pulso se me lanzaba a la brava y **agradeciendo** a la divina providencia que no hubiera testigos oculares para presenciar mi sonrojo,
- (38) En mis sueños de colegial siempre seríamos dos fugitivos **cabalgando** a lomos de un libro, dispuestos a escaparse a través de mundos de ficción y sueños de segunda mano.
- (47) Permaneció allí por espacio de casi un minuto **fumando** con abandono, la mirada fija en la mía.
- (367) [yo] Me adentré en el corredor, **sosteniendo** la vela que temblaba en el aliento frío del viento

Con estos ejemplos concluimos nuestro análisis sobre el uso del gerundio y sus posibilidades referenciales para trasladar nuestro interés al análisis de otros aspectos relacionados con la posición inicial de la estructura sintáctica.

4.4.2 ANÁLISIS CONTEXTUAL DE LA ESTRUCTURA

De las dos escenas mencionadas al inicio de este capítulo, nos disponemos a analizar algunos de los rasgos que caracterizan a algunas de las construcciones que en aparecen en ellas y, así, poder profundizar en sus particularidades. Reproduciremos las escenas 1 y 2 para facilitar el acceso a las referencias que haremos en este apartado.

4.4.2.1 Escena 1

Partimos de la premisa de que el texto que reproducimos es una descripción en la que se entremezclan dos niveles descriptivos: el primer nivel es el de los fenómenos atmosféricos de la Barcelona-escenario en la que se desenvuelve la trama y, el segundo nivel, es el sentimiento de terror del personaje narrador, Daniel cuando descubre el aspecto desfigurado de Julián Carax, al que

describe así: “Aquel personaje no tenía nariz, ni labios, ni párpados. Su rostro era apenas una máscara de piel negra y cicatrizada, devorada por el fuego.”

(70) Un manto de nubes **chispeando** electricidad **cabalgaba** desde el mar. Hubiera echado a correr para guarecerme del aguacero que **se avvicinaba**, pero las palabras de aquel individuo empezaban a **hacer su efecto**. Me **temblaban** las manos y las ideas. Alcé la vista y vi el temporal **derramarse** como manchas de sangre negra entre las nubes, **cegando** la luna y **tendiendo** un manto de tinieblas sobre los tejados y fachadas de la ciudad. Intenté apretar el paso, pero la inquietud me **carcomía** por dentro y caminaba **perseguido** por el aguacero con pies y piernas de plomo. Me cobijé bajo la marquesina de un quiosco de prensa, intentando ordenar mis pensamientos y decidir cómo proceder. Un trueno **descargó** cerca, **rugiendo** como un dragón **enfilando** la bocana del puerto, y sentí el suelo **temblar** bajo mis pies. El pulso frágil del alumbrado eléctrico que **dibujaba** fachadas y ventanas **se desvaneció** unos segundos más tarde. En las aceras encharcadas, las farolas **parpadeaban**, **extinguiéndose** como velas al viento. No se veía un alma en las calles y la nebrura del apagón **se esparció** con un aliento fétido que **ascendía** de los desagües que **vertían** al alcantarillado. La noche **se hizo** opaca e impenetrable, la lluvia [**se hizo**] una mortaja de vapor. «Por una mujer así, cualquiera pierde el sentido común...» Eché a correr Ramblas arriba con un solo pensamiento en la cabeza: Clara.

El texto ha sido segmentado en unidades mínimas para reducir en todo lo posible la complejidad de sus componentes. Sin embargo, hemos intentando mantener intacta la coherencia y el significado original que confiere la unidad del párrafo. Para que sea así, hemos efectuado algunas alteraciones menores en algunas construcciones, añadiendo elementos implícitos, o elípticos, en casos determinados por considerarlos oportunos para el análisis y poder establecer paralelismos entre estructuras afines.

	Sujeto	Proceso
1	Un manto de nubes	chispea ...
2	[Un manto de nubes ...]	cabalgaba desde el mar.
3	El aguacero que	se avecinaba, pero
4	las palabras de aquel individuo.	empezaban a hacer su efecto
5	las manos y las ideas.	Me temblaban
6	el temporal	se derrama...
7	[el temporal]	ciega la luna y
8	[el temporal]	tiende un manto...
9	pero la inquietud	me carcomía por dentro y caminaba
10	el aguacero	me perseguía
11	Un trueno	descargó cerca,
12	[Un trueno]	ruge como un dragón
13	[Un trueno]	enfila la bocana del puerto, y sentí
14	el suelo	tiembla bajo mis pies.
15	El [...] alumbrado eléctrico	que dibujaba fachadas y ventanas
16	[El [...] alumbrado eléctrico]	se desvaneció [...] más tarde.
17	las farolas	parpadeaban,
18	[las farolas]	se extinguían como velas al viento.
19	la negrura del apagón	se esparció con
20	un aliento fétido	que ascendía de
21	los desagües	que vertían al alcantarillado.
22	La noche	se hizo opaca e impenetrable,
23	la lluvia	[se hizo] una mortaja de vapor.

En la escena 1 intervienen 23 procesos, todos ellos, excepto 5 (“cegar”, “tender”, “enfilarse”, “dibujar” y “hacerse”), están representados por verbos intransitivos. Se refieren a acontecimientos, no a acciones que necesiten de un agente. De los 23 procesos, 12 de ellos se refieren a verbos que suscitan algún tipo de movimiento (“cabalgar”, “avecinarsse”, “temblar”, en 2 ocasiones, “derramarse”, “tender”, “perseguir”, “enfilarse”, “dibujar”, “esparcir”, “ascender” y “verter”). 7 verbos se usan de modo reflexivo (“avecinarsse”, “derramarse”, “desvanecerse”, “extinguirse”, “esparcirse” y “hacerse”, en 2 ocasiones).

	Proceso	Objeto	Circunstancias	Reflexivo	Movimiento
1	chispea ...			-	-
2	cabalgaba		desde el mar.	-	+
3	se acercaba,		pero	+	+
4	a hacer su efecto			-	-
5	Me temblaban			-	+
6	se derrama...			+	+
7	ciega	la luna y		-	-
8	tiende	un manto...		-	+
9	me carcomía		por dentro y caminaba	-	-
10	me perseguía			-	+
11	descargó		cerca,	-	-
12	ruge		como un dragón	-	-
13	enfila	la bocana del puerto		-	+
14	tiembla		bajo mis pies.	-	+
15	que dibujaba	fachadas y ventanas		-	+
16	se desvaneció		[...] más tarde.	+	-
17	parpadeaban,			-	-
18	se extinguían		como velas al viento.	+	-
19	se esparció		con	+	+
20	que ascendía		de	-	+
21	que vertían		al alcantarillado.	-	+
22	se hizo		opaca e impenetrable,	+	-
23	[se hizo]	una mortaja de vapor.		+	-

Los elementos en posición temática son grupos nominales. En más de la mitad de los procesos, se encuentran elementos meteorológicos como “nubes”, “aguacero”, “el temporal”, “truenos”, “el suelo”, “la negrura (de la noche)”, “la noche”, o “la lluvia”, aunque no en todos. Cuando se trata de un elemento meteorológico, el elemento en primera posición mantiene los tres tipos de sujeto, –TEMA, SUJETO y ACTOR–, de los que nos habla Eggins (2004:136).

	Tema / Sujeto / Actor	Proceso
1	Un manto de nubes	chispea ...
2	[Un manto de nubes ...]	cabalgaba desde el mar.
3	El aguacero que	se avecinaba, pero
6	el temporal	se derrama...
7	[el temporal]	ciega la luna y
8	[el temporal]	tiende un manto...
10	el aguacero	me perseguía
11	Un trueno	descargó cerca,
12	[Un trueno]	ruge como un dragón
13	[Un trueno]	enfila la bocana del puerto, y sentí
14	el suelo	tiembla bajo mis pies.
19	la negrura del apagón	se esparció con
22	La noche	se hizo opaca e impenetrable,
23	la lluvia	[se hizo] una mortaja de vapor.

Sin embargo, comprobamos que existen otro tipo de sujetos que no se ajustan de un modo tan preciso a esos roles del sujeto y sobre los que debemos matizar algunas cuestiones:

	Tema / Sujeto	Proceso
4	las palabras de aquel individuo	empezaban a hacer su efecto
5	las manos y las ideas	me temblaban
9	pero la inquietud	me carcomía por dentro y caminaba
15	El [...] alumbrado eléctrico	que dibujaba fachadas y ventanas
16	[El [...] alumbrado eléctrico]	se desvaneció [...] más tarde.
17	las farolas	parpadeaban,
18	[las farolas]	se extinguían como velas al viento.
20	un aliento fétido	que ascendía de
21	los desagües	que vertían al alcantarillado.

Aunque no formen parte del grupo de fenómenos meteorológicos, con los que hemos discriminado un buen grupo de procesos, algunos de los restantes también se ajustan a los tres roles, como en 9 y 20, con función de sujeto psicológico, TEMA o como sujeto gramatical. Sobre el rol de sujeto lógico, como

el constituyente que es responsable de llevar a cabo el proceso, nos planteamos lo siguiente:

En los casos 15 y 16, el alumbrado eléctrico no puede ser ACTOR, como también ocurre en 21. En 15 es un instrumento que hace posible que se proyecte una luz para que “fachadas y ventanas” reflejen su contorno. Entre 15 y 16, el ejemplo 16 nos habla de la desaparición del instrumento. Por tanto, en los casos 15 y 16 tenemos un uso metonímico de “el alumbrado eléctrico” que nos referencia hacia el concepto LUZ a partir del sistema que lo sustenta, el alumbrado eléctrico. Por extensión, en 17 y 18, el uso metonímico de las farolas posee el mismo carácter. En 17, la “farola” es el referente, pero el parpadeo es el cambio de intensidad alternado de la corriente eléctrica que se transforma en luz. En el ejemplo 18, aún percibe con mayor claridad este uso metonímico: si las farolas “se extinguiesen” ya no formarían parte del paisaje urbano. También ocurre algo similar en 4, donde las palabras no se entienden como elementos individuales, sino como el mensaje completo. En 5, el temblor de “las manos y las ideas” no se restringe solamente a esa parte corporal o cognitiva, más bien apunta a un sentimiento que abarca a todo el individuo.

Más adelante trataremos la cuestión de la metonimia más detenidamente por ser un rasgo muy habitual en *La sombra del viento*. El uso de la metonimia pasa desapercibido al lector porque forma parte de la manera natural en que los hablantes nos expresamos y su uso no supone una dificultad aparente.

Otra cuestión relevante de este grupo de ejemplos es el tipo de actor que en algunos casos se especifica. Ni “el alumbrado eléctrico”, ni “las farolas”, ni tampoco muchos otros sujetos que no pertenecen a esta escena en la que

centramos nuestro análisis, poseen de fuerza volitiva para ejecutar los procesos. A esto, y sobre los procesos materiales, Gavins (2007), hace distinción entre aquellos procesos en los que existe un ACTOR con una voluntad expresa para realizar la acción y otros en los que la voluntad del ACTOR no existe. Aún así, comenta que, en esos casos, el ACTOR poseerá el rasgo semántico [+animado]. Cuando el ACTOR sea inanimado y, en consecuencia, posea el rasgo semántico [-animado], clasificaremos ese tipo de fenómeno como “proceso de acontecimientos (eventos) materiales”:

Where an event is described in discourse, an inanimate Actor rather than an animate one will normally be involved. Systematic Functional Linguistics categorizes these type of occurrences as material event processes. For example, if the commentator reported that ‘the ball exploded in mid-air’, this would be an event process, since the Actor (the ball) is an object not an animate entity. (Gavins, 2007:56),

Prácticamente todas de las oraciones de nuestro análisis comparten esa característica, por lo que podemos comprobar que los grupos nominales que se configuran en esa posición adquieren una enorme fuerza semántica, un vigor que emana probablemente de la posición en la cláusula y del rol temático que contraen.

El párrafo sobre el que realizamos el análisis incluye otro grupo de oraciones que aún no han sido seleccionadas para ser analizadas. A pesar de que nuestro interés se centra en un tipo de construcción concreta, intentaremos determinar si existe algún patrón de repetición o parámetro que vincule a estas construcciones restantes al tipo de construcción que nos ocupa. Así expuestas, parecen tener poca, o ninguna, relación con resto de oraciones analizadas o, con el texto de donde proceden.

1. Hubiera echado a correr [...], pero las palabras de aquel individuo empezaban a hacer su efecto.
2. Alcé la vista y vi ...
3. Intenté apretar el paso, pero la inquietud me carcomía por dentro y
4. caminaba perseguido por [...] con pies y piernas de plomo.
5. Me cobijé bajo la marquesina de un quiosco de prensa,
6. intentando
 - a. ordenar mis pensamientos y
 - b. decidir cómo proceder.
7. No se veía un alma en las calles
8. «Por una mujer así, cualquiera pierde el sentido común...»
9. Eché a correr Ramblas arriba con un solo pensamiento en la cabeza:
Clara.

A diferencia de las que hemos analizado, relacionadas con la meteorología, en todas estas se oye la voz del narrador que se expresa en primera persona. El sujeto queda implícito en la desinencia verbal y el verbo adquiere la prominencia temática que le otorga el inicio de la oración. La excepción a este modo de proceder surge en el ejemplo 8, en el que el grupo preposicional “Por una mujer así,” ha sido tematizado, con lo que ha pasado a obtener el rol temático y, consecuentemente, ha desplazado al sujeto, “cualquiera”. En estos procesos se observan las vicisitudes del personaje de la novela que actúa como narrador, en un contexto tan hostil en el que se alternan imágenes de una grandeza impresionante.

Recordaremos que al principio de esta explicación, e introduciendo el texto, se comentaba que en el texto se entremezclan dos niveles descriptivos: el primer nivel es el de los fenómenos atmosféricos de la Barcelona-escenario en la que se desenvuelve la trama y, el segundo nivel, es el sentimiento de terror del personaje narrador, Daniel, después de descubrir el aspecto desfigurado del extraño personaje, Julián Carax. Nuestro análisis ha diseccionado el texto y ha

revelado que existe una base gramatical por la cual se caracterizan una y otra descripción, con independencia de las selecciones léxicas.

Sin embargo, el lector tiene la posibilidad de hacer una interpretación del texto distinta de la que aquí hemos expuesto, partiendo de una interpretación global del texto entendiendo el texto como un conjunto monódico, coherente y único, contrastando con la interpretación del texto basada en componentes individuales de significado que se ensamblan los unos con los otros. Abrimos un nuevo apartado para desarrollar ese nivel interpretativo posible.

4.4.2.2 Una descripción del miedo

De acuerdo con esta interpretación monódica, en la escena 1 no se entrecruzan dos descripciones diferentes, como se ha propuesto para el análisis. La descripción que se relata en el texto puede ser interpretada como el sentimiento de terror que experimenta Daniel, el narrador, después de hablar con el enmascarado. Las descripciones meteorológicas son una manifestación de una falacia poética que se encarga de emular, expresándose en un proceso paralelo de tormenta terrible, las fases de la evolución de ese sentimiento en la mente del personaje. Esta interpretación, a nuestro parecer más elaborada y más coherente con la trama, convive con la interpretación literal del texto, pero parece alcanzar un mayor grado de cohesión que la interpretación literal, en la que algunos de los procesos relativos a los sentimientos de Daniel quedan fuera de lugar.

De acuerdo con esta interpretación alternativa, existe un movimiento en el tiempo, un transcurrir de los acontecimientos con que el sentimiento de miedo

se refleja. Se puede apreciar como el miedo va apoderándose del personaje. Hemos dividido el proceso en 6 partes, que componen la escena completa.

1. Daniel percibe que el pánico se apodera de él:

Un manto de nubes chispeando electricidad cabalgaba desde el mar.

2. Su reacción es huir, pero es demasiado tarde (las palabras causan su efecto)

Hubiera echado a correr para guarecerme del aguacero que se avecinaba, pero las palabras de aquel individuo empezaban a hacer su efecto. Me temblaban las manos y las ideas.

3. No tiene otra opción que afrontar el miedo

Alcé la vista y vi el temporal derramarse como manchas de sangre negra entre las nubes, cegando la luna y tendiendo un manto de tinieblas sobre los tejados y fachadas de la ciudad.

4. Cualquier intento de huida es vano a pesar de intentar alejar sus pensamientos

Intenté apretar el paso, pero la inquietud me carcomía por dentro y caminaba perseguido por el aguacero con pies y piernas de plomo. Me cobijé bajo la marquesina de un quiosco de prensa, intentando ordenar mis pensamientos y decidir cómo proceder. Un trueno descargó cerca, rugiendo como un dragón enfilando la bocana del puerto, y sentí el suelo temblar bajo mis pies. El pulso frágil del alumbrado eléctrico que dibujaba fachadas y ventanas se desvaneció unos segundos más tarde.

5. La ofuscación con la que el sentimiento colapsa los sentidos es absoluta.

En las aceras encharcadas, las farolas parpadeaban, extinguiéndose como velas al viento. No se veía un alma en las calles y la negrura del apagón se esparció con un aliento fétido que ascendía de los desagües que vertían al alcantarillado. La noche se hizo opaca e impenetrable,

6. El sentimiento remite y Daniel retoma su estabilidad emocional.

la lluvia [se hizo] una mortaja de vapor. «Por una mujer así, cualquiera pierde el sentido común...» Eché a correr Ramblas arriba con un solo pensamiento en la cabeza: Clara.

Ya fuera del marco de la lingüística sistémico-funcional, una de las características interesantes que podemos comentar de esta escena es el modo en que se ajusta al principio icónico del orden secuencial (Radden 2007) que explicaremos más abajo en relación con el concepto tiempo.

4.4.2.3 **Escena 2**

La escena escogida para este análisis pertenece al desenlace de la novela. En la escena, Daniel, en su papel de narrador, está herido y tiene problemas para mantenerse consciente y continuar la narración. No obstante, a pesar de su estado, logra mantenerse consciente y permanece como testigo en el enfrentamiento entre Julián Carax y el teniente Fumero, en el que éste último perderá la vida. El texto es el que sigue:

(551-552) Fumero acechaba oculto tras la puerta. Bea no reparó en su presencia. Cuando Carax se incorporó de un salto y Bea se volvió, alertada, el revólver del inspector ya le **rozaba** la frente. Palacios se lanzó a detenerle. Llegó tarde. Carax se cernía ya sobre él. Escuché su grito, lejano, llevando el nombre de Bea. La sala **se prendió** en el resplandor del disparo. La bala **atravesó** la mano derecha de Carax. Un instante más tarde, el hombre sin rostro caía sobre Fumero. Me incliné para ver cómo Bea corría a mi lado, intacta. Busqué a Carax con una mirada que se me apagaba, pero no le encontré. Otra figura **había ocupado** su lugar. Era Laín Coubert, tal y como había aprendido a temerle leyendo las páginas de un libro tantos años atrás. Esta vez, las garras de Coubert **se hundieron** en los ojos de Fumero y **lo arrastraron** como garfios. Acerté a ver cómo las piernas del inspector **se arrastraban** por la puerta de la biblioteca, cómo su cuerpo **se debatía** en sacudidas mientras Coubert lo arrastraba sin piedad hacia el portón, cómo

sus rodillas **golpeaban** los escalones de mármol y la nieve **le escupía** en el rostro, cómo el hombre sin rostro le aferraba del cuello y, alzándolo como un títere, lo lanzaba contra la fuente helada, cómo la mano del ángel **atravesaba** su pecho y **lo ensartaba** y cómo el alma maldita **se le derramaba** en vapor y aliento negro que **caía** en lágrimas heladas sobre el espejo mientras sus párpados **se agitaban** hasta morir y sus ojos **parecían astillarse** con arañazos de escarcha.

Es preciso hacer un comentario referente al personaje que acaba con la vida de Francisco Javier Fumero. En el texto, Julián Carax, el nombre con el que aparece uno de los personajes al inicio la escena es reemplazado por otro nombre, el de un personaje ficticio llamado Laín Coubert. Esto ocurre aproximadamente en la mitad del párrafo. Esta permutación de un nombre propio refleja una transformación, una mutación de la personalidad del personaje hacia un estadio que supera la realidad. La suplantación del nombre del personaje responde a una estrategia, una licencia, con la que Julián Carax podrá descargar de manera violenta todo el odio que ha ido acumulado en su desafortunada vida sin menoscabar aquellos aspectos positivos de su imagen de protagonista. En Laín Coubert se reúne todo lo negativo de su personalidad, lo terrible, lo inhumano, lo monstruoso y lo brutal. Laín Coubert es el nombre de un personaje ficticio de una novela que escribió Julián Carax:

(85) —En la novela, Laín Coubert es el nombre que emplea el diablo.

El Julián Carax que regresa a Barcelona, el que descubre que Penélope ha muerto, el que descubre la existencia de su hijo muerto, el que sobrevive al incendio del almacén de libros, se llama así mismo de este modo, y su cometido es buscar todos los ejemplares existentes de los libros de Carax para

quemarlos y borrar la memoria de su paso por la vida. Esa es la razón de su existencia, erradicar la memoria de su pasado.

La pauta con la que el lector es advertido del cambio de “personaje” viene dada por la frase “Otra figura había ocupado su lugar”⁴³. Este punto parece dividir el texto en dos partes; división que está representada por el modelo de transitividad. Aunque no quede reflejado en la tabla que mostraremos bajo estas líneas, el 70 por ciento de los ejemplos que aparecen en ella pertenecen a la segunda parte del texto. Es así porque nuestro análisis se origina en un tipo de construcciones determinado y nuestra selección se ha centrado en oraciones con ese patrón concreto. Sin embargo, como en el texto parecen coexistir dos modelos de transitividad con dos funciones divergentes, intentaremos contrastar las dos posiciones en nuestros comentarios.

De los procesos que ocurren en el párrafo completo, hemos seleccionado aquellos que se ajustan a los parámetros establecidos para este capítulo y que mostramos en la siguiente tabla.

	Sujeto	Proceso
1	el revólver del inspector	ya le rozaba la frente.
2	La sala	se prendió en el resplandor del disparo.
3	La bala	atravesó la mano derecha de Carax.
4	una mirada	que se me apagaba, pero no le encontré.
5	Otra figura	había ocupado su lugar.
6	las garras de Coubert	se hundieron en los ojos de Fumero
7	[las garras]	lo arrastraron como garfios.
8	las piernas del inspector	se arrastraban por la puerta de la biblioteca,

⁴³ Esta es una intervención poco ortodoxa, desde el momento en que Daniel está herido, semiconsciente, tendido en el suelo, en una habitación oscura y, podemos pensar que a una distancia considerable. En estas condiciones, Daniel se percata, visualmente, ya que en su expresión dice “otra figura”, del cambio, a nuestro entender, psicológico o de conducta de Julián Carax.

9	cómo su cuerpo	se debatía en sacudidas
10	sus rodillas	golpeaban los escalones de mármol y
11	la nieve	le escupía en el rostro,
12	cómo la mano del ángel	atravesaba su pecho y
13	[la mano del ángel]	lo ensartaba y
14	cómo el alma maldita	se le derramaba en vapor y
15	aliento negro	que caía en lágrimas heladas sobre el espejo mientras
16	sus párpados	se agitaban hasta morir y
17	sus ojos	parecían astillarse con arañazos de escarcha.

Sobre los procesos, la tabla siguiente recoge un total de 17 procesos, de los que los verbos intransitivos, de nuevo, sobrepasan en número a los transitivos. Los 5 verbos con un argumento postverbal son “rozar”, “atravesar” (usado en dos ocasiones), “ocupar” y “golpear”. Casi todos ellos son procesos materiales que se refieren a acontecimientos, más que a acciones. Del grupo, destacan la cantidad de procesos que implican movimiento que, con pocas excepciones (“apagarse” y “debatirse”), son la mayoría. También abundan las formas reflexivas de determinados procesos, 8 de un total de 17 procesos, el 50%, están expresados en forma reflexiva (“prenderse”, “apagarse”, “hundirse”, “arrastrarse”, “debatirse”, “derramarse”, “agitarse” y “astillarse”). Este modo de usar la forma verbal hace posible revertir el proceso verbal hacia el elemento en posición de sujeto, lo que por otro lado, elude la obligación de asignar un elemento agente.

	Proceso	Objeto	Circunstancias	Reflexivo	Movimiento
1	ya le rozaba	la frente.		-	+
2	se prendió		en el resplandor del disparo	+	+
3	atravesó	la mano derecha de Carax.		-	+
4	que se me		pero no le encontré.	+	-

	apagaba				
5	había ocupado	su lugar.		-	+
6	se hundieron		en los ojos de Fumero	+	+
7	lo arrastraron		como garfios.	-	+
8	se arrastraban		por la puerta de la biblioteca,	+	+
9	se debatía		en sacudidas	+	-
10	golpeaban	los escalones de mármol y		-	+
11	le escupía		en el rostro,	-	+
12	atravesaba	su pecho y		-	+
13	lo ensartaba			-	+
14	se le derramaba		en vapor	+	+
15	que caía		en lágrimas heladas sobre el espejo mientras	-	+
16	se agitaban		hasta morir y	+	+
17	parecían astillarse		con arañazos de escarcha.	+	+

Los grupos nominales con realizaciones metonímicas en posición temática son los más comunes en el grupo de ejemplos que analizamos. Como comentábamos, más adelante se profundizará en las cuestiones de metonimia y personificación y, además, veremos un tipo concreto de metonimia al que Simpson (2003) se refiere como “meronimia”, del que ya hemos hablado brevemente (apartado 4.3.2), que también está presente en algunos de estos ejemplos⁴⁴. Por lo que se refiere a nuestro análisis, la meronimia se puede identificar en algunos elementos tematizados presentes en este grupo que aluden a las partes del cuerpo humano, como “piernas”, “rodillas”, “mano”, “ojos” o “parpados”, así como en otros sustantivos relacionados con funciones relacionadas con partes del cuerpo humano, la “mirada” (ojos), el “aliento” (boca), el “alma” (mente), o no humano, como en el caso de las “garras”.

⁴⁴ Recordaremos que la meronimia es un modo de relacionar una parte del cuerpo de un personaje con el personaje, y por tanto es un tipo de metonimia en la que existe una relación de “la parte por el todo”.

	Tema / Sujeto	Proceso
1	el revólver del inspector	ya le rozaba la frente.
2	La sala	se prendió en el resplandor del disparo.
3	La bala	atravesó la mano derecha de Carax.
4	una mirada	que se me apagaba, pero no le encontré.
5	Otra figura	había ocupado su lugar.
6	las garras de Coubert	se hundieron en los ojos de Fumero
7	[las garras]	lo arrastraron como garfios.
8	las piernas del inspector	se arrastraban por la puerta de la biblioteca,
9	cómo su cuerpo	se debatía en sacudidas
10	sus rodillas	golpeaban los escalones de mármol y
11	cómo la mano del ángel	atravesaba su pecho y
12	[la mano del ángel]	lo ensartaba y
13	cómo el alma maldita	se le derramaba en vapor y
14	aliento negro	que caía en lágrimas heladas sobre el espejo mientras
15	sus párpados	se agitaban hasta morir y
16	sus ojos	parecían astillarse con arañazos de escarcha.

Como decíamos, el punto de inflexión, o de división, entre los dos modelos de transitividad de esta escena se encuentra en la oración “Otra figura había ocupado su lugar.” En general, las construcciones que pertenecen a la primera parte emplean elementos agentes, de manera implícita o explícita, que se referencian en los personajes que intervienen en la escena: Fumero, Bea, Carax, Palacios, o Daniel, o en las desinencias verbales. Todos son elementos agentes con rasgos semánticos [+humano] y [+animado].

A partir de la mitad del párrafo, con la aparición de Laín Coubert, todo cambia. Julián Carax no interviene. Laín Coubert parece estar presente, aunque el número de menciones explícitas al personaje como agente de las acciones queda minimizada. En el modelo de estructura gramatical usado, “las garras de Coubert” parecen adquirir una capacidad volitiva propia; una fuerza que las

sus ojos parecían astillarse con arañazos de escarcha.

En 8 ocasiones, los procesos que se describen buscan un paralelo estructural en el adverbio “cómo”. De las 8 ocasiones que enumeramos, en 6 casos, “cómo” pertenece al texto original. Hemos añadido dos más que, aunque no aparecen explícitamente en el texto, el adverbio rige la construcción y su uso está compartido con la estructura precedente; estructura con la que se coordina por medio de una conjunción copulativa.

Acabaremos este análisis con una valoración del elemento ACTOR en los ejemplos que comentábamos. Las oraciones de esta parte de la descripción utilizan el elemento en posición temática de manera diversa. Estos elementos coinciden en tener el rasgo semántico [-animado], pero difieren entre ellos en el papel semántico de la función de ACTOR. Veamos los ejemplos de este grupo en la siguiente tabla:

	Tema / Sujeto	ACTOR	Proceso
1	las garras de Coubert	INSTRUMENTO/ACTOR	se hundieron en los ojos de Fumero
2	[las garras]	INSTRUMENTO/ACTOR	lo arrastraron como garfios.
3	las piernas del inspector	PACIENTE (ACTOR?)	se arrastraban por la puerta de la biblioteca,
4	cómo su cuerpo	PACIENTE (INVOLUNTARIO)	se debatía en sacudidas
5	sus rodillas	PACIENTE / INSTRUMENTO	golpeaban los escalones de mármol y
6	la nieve	ACTOR	le escupía en el rostro,
7	cómo la mano del ángel	ACTOR	atravesaba su pecho y
8	[la mano del ángel]	ACTOR	lo ensartaba y
9	cómo el alma maldita	PACIENTE (INVOLUNTARIO)	se le derramaba en vapor y aliento negro
10	aliento negro	PACIENTE (INVOLUNTARIO)	que caía en lágrimas heladas sobre el espejo mientras
11	sus párpados	PACIENTE (INVOLUNTARIO)	se agitaban hasta morir y
12	sus ojos	PACIENTE (INVOLUNTARIO)	parecían astillarse con arañazos de escarcha.

El ejemplo 1 muestra un grupo nominal, “las garras de Coubert”, en posición temática. Aquí, “garras” es el núcleo del grupo nominal, que se ve modificado por un grupo preposicional, “de Coubert”, regido por la preposición “de”, que determina quién es el poseedor del constituyente en el núcleo. El análisis semántico permite distinguir un sujeto/tema que aparece compuesto por un INSTRUMENTO (“garras”) y el poseedor de ese INSTRUMENTO (Coubert). No hay duda de que la función ACTOR está presente de una manera indirecta en este grupo nominal junto con la de tema y sujeto. No obstante, en un análisis más detallado de los constituyentes es difícil discernir hasta qué punto la función semántica ACTOR corresponde al núcleo del grupo nominal, “garras”, en “las garras de Coubert”, o si la función ACTOR estriba en el núcleo, “Coubert”, del grupo preposicional “de Coubert”, que porta los rasgos [+humano], [+animado]. En el ejemplo 2, la estructura coordinada entre las dos construcciones se referencia en el ejemplo 1. Valga decir que aunque la referencia al grupo preposicional “de Coubert” siga presente, su fuerza semántica, su presencia va debilitándose, mientras que la función ACTOR del núcleo, “garras”, parece adquirir mayor vitalidad.

En 3, “las piernas del inspector se arrastraban por la puerta de la biblioteca,” el ACTOR no está presente en posición temática, como tampoco lo está en los ejemplos 4, 5, 11 y 12. En 3, la referencia al ACTOR, Coubert, es nula. La referencia queda implícita aunque se origina un leve conflicto con el verbo “arrastrarse”, un verbo de movimiento que debe hacer uso de un sujeto con un rasgo [+animado]. En 3, el verbo “arrastrar” aparece en forma reflexiva, por lo que el constituyente que aparece en posición de sujeto debe ser capaz de

arrastrase a sí mismo. Al no ser así, la referencia al ACTOR del proceso queda suspendida hasta que pueda ser resuelta. De ahí que nos refiramos a una referencia catafórica, ya que no se resuelve hasta la construcción siguiente, en la que, además, se refuerza la referencia con la repetición del verbo “arrastrar”.

Acerté a ver cómo las piernas del inspector **se arrastraban** por la puerta de la biblioteca, cómo su cuerpo se debatía en sacudidas mientras Coubert lo arrastraba sin piedad hacia el portón, ...

Como hemos comentado, en el ejemplo 5, “sus rodillas golpeaban”, el valor de ACTOR no se hace explícito. El proceso implicado aquí parece ser el resultado de un proceso involuntario más general, el de “arrastrar”. La particularidad del ejemplo 5 es que responde a una construcción semántica en la que “sus rodillas” se utilizada de un modo poco habitual.

sus rodillas	golpeaban	los escalones de mármol
actor instrumento	proceso	paciente
paciente	proceso	instrumento

En una primera aproximación, “las rodillas” pueden ser el elemento agente, ACTOR, que “golpea los escalones...”; “los escalones” asumirán el rol de PACIENTE. Otra posible aproximación surge de que “las rodillas” obtengan el rol de INSTRUMENTO con el que “se golpea”; “los escalones” mantendrán el mismo rol de PACIENTE. Por último, aún podemos ir más allá con otra interpretación admisible, en la que “sus rodillas” reciben la acción del proceso material, lo que hace pensar en que “sus rodillas” también puede entenderse como PACIENTE; en esa posible interpretación “los escalones de mármol” pasarán a tener el rol semántico de INSTRUMENTO con el que se golpea. Esta interpretación comporta

un significado muy similar a “sus rodillas se golpeaban *con* los escalones de mármol”.

Los otros casos, 4, 11 y 12, el rol ACTOR es imperceptible. Tanto en 4, “su cuerpo se debatía...” como en 11, “sus párpados se agitaban hasta morir”, existe una especie de movimiento que es el resultado de un acto reflejo, automático y no controlado, como ocurre en 12, otra de las construcciones en la que “sus ojos parecían astillarse”. A diferencia de 4 y 11, en 12 no se trata de un movimiento, sino de un deterioro físico. En estos tres últimos casos, el valor ACTOR no es relevante y es de naturaleza externa a los constituyentes. Este matiz de acción involuntaria también está presente en los ejemplos 9 y 10, en los que el tema es el resultado de un proceso previo. En las oraciones que preceden se describen escenas de tremenda acción y movimiento, que se atribuyen a Laín Coubert, “el hombre sin rostro”:

Acerté a ver [...] cómo el hombre sin rostro le aferraba del cuello y, alzándolo como un títere, lo lanzaba contra la fuente helada, cómo la mano del ángel atravesaba su pecho y lo ensartaba y cómo el alma maldita se le derramaba en vapor y aliento negro que caía en lágrimas heladas sobre el espejo

Los elementos tematizados, tanto “el alma maldita” como “vapor y aliento negro”, tienen un rol semántico de PACIENTE, que revela y expone en primer plano el resultado de las acciones anteriores.

Como el ejemplo 6 será desarrollado en profundidad en las explicaciones de las redes asociativas de doble nivel, solamente mencionaremos que el papel de “la nieve”, fenómeno meteorológico, no humano, en este contexto posee un tripe rol ACTOR, PACIENTE, INSTRUMENTO.

La nieve	le escupía	en el rostro
actor instrumento paciente	proceso	circunstancia

El rol semántico ACTOR también está presente en los ejemplos 7 y 8, que son de importancia capital en el conjunto de la escena. Si existía alguna posibilidad de que Francisco Javier Fumero pudiera recuperarse del maltrato infringido por “las garras” de Coubert , “la mano del ángel” acaba con cualquier rastro de vida que pudiese persistir. En el texto

Acerté a ver [...] cómo el hombre sin rostro le aferraba del cuello y, alzándolo como un títere, lo lanzaba contra la fuente helada, cómo la mano del ángel **atravesaba** su pecho y **lo ensartaba**

“la mano del ángel”⁴⁵, se convierte en el elemento ACTOR que “atraviesa” el pecho de Fumero. Como en los ejemplos 9 y 10, el papel de ACTOR iniciador de una serie de procesos, “el hombre sin rostro”, queda en segundo plano, impreciso, para dar mayor protagonismo al INSTRUMENTO convertido en ACTOR, que finalizará con la vida de Fumero. El escritor presenta la muerte “definitiva” de Fumero como la consecuencia de acciones previas que convergen, voluntaria o involuntariamente, en este desenlace. La estructura sintáctica relaja la responsabilidad del personaje, Laín Coubert, que, aunque es un personaje concebido para concentrar unos índices de maldad elevados, y a pesar de que interviene individualmente en la lucha, es eximido de la fatalidad de la estocada final al convertirse ésta en un acto accidental.

⁴⁵ paradoja interesante en la que se escoge a un ángel “ejecutor” en toda la extensión de la palabra, para restaurar la armonía social.

4.5 PRIMERAS CONCLUSIONES

Hemos podido comprobar que las tres metafunciones del lenguaje interactúan entre ellas de un modo indisoluble. Precisamente, el modelo de transitividad permite matizar y moldear el significado por medio de la organización de los componentes lingüísticos. Nos servimos de esta capacidad del lenguaje para perfeccionar y depurar nuevos modos de expresarnos, para caracterizar personajes, para diseñar mundos ficticios complejos, añadiendo matices concretos que quedan implícitos en la forma del soporte lingüístico. El modelo de transitividad también nos ha permitido reconocer que no siempre existe una correspondencia entre los constituyentes que forman estructuras sintácticas y los roles semánticos que se asignan a los componentes de esas estructuras, lo que origina una gran capacidad expresiva por su versatilidad en el proceso de producción lingüística.

Sobre la estructura que inicialmente inspiró este capítulo, en la que el elemento en posición inicial carece de propiedades animadas, hemos podido determinar que la posición inicial es esencial en la composición de la estructura del mensaje y que esa posición es un modo de producir significado. Nos referimos a esa posición como posición temática, capaz de reflejar el orden con que el hablante, o escritor, decide organizar su discurso. En el proceso de construcción del texto, los significados de los elementos que allí se encuentran se hacen más visibles, adquieren relevancia por aparecer como el primer constituyente de la oración. Generalmente, esta posición está ocupada por el rol semántico ACTOR, típicamente con rasgos [+humano] y [+animado]. Sin

embargo, en los ejemplos escogidos no es así. En nuestra búsqueda por conocer el porqué de la existencia de un gran número de construcciones con elementos inanimados en posición temática en *La sombra del viento* hemos podido comprobar que el rol semántico ACTOR no siempre está presente en esa posición temática y que ese rol puede manifestarse en otras partes de la misma estructura, o de la unidad textual, a la que pertenece, sean oraciones coordinadas, subordinadas o relacionadas con algún tipo de dependencia sintáctica o semántica. De todos modos, hemos comprobado que los sustantivos que han sido elegidos para ocupar la posición temática toman un protagonismo singular que imprime un carácter especial a la novela.

Parte de la responsabilidad del carácter especial con que se perciben los componentes en posición inicial reside en los procesos con los que tienen que relacionarse. Los verbos con los que se combinan generalmente provocan conflictos relacionados con la volición o el movimiento. Es precisamente en la combinación entre esos dos polos, el elemento inicial y el proceso al que se somete, lo que generalmente crea un conflicto, lo que causa extrañeza, lo que resulta desconcertante.

L. Talmy y R. W. Langacker, en un marco lingüístico alejado, más en el tiempo que en algunas de las ideas que tratan, abordan una serie de aspectos muy relacionados con estas cuestiones que nos preocupan. Desarrollamos algunos de sus planteamientos en el próximo apartado.

4.6 EL PANORAMA COGNITIVO

4.6.1 LA CONSTRUCCIÓN TRANSITIVA DE TAYLOR.

La gramática cognitiva propone una aproximación conceptual alternativa a los planteamientos gramaticales que hemos tratado. Desde las propuestas de la gramática cognitiva, la división entre gramática y semántica se difumina y se concibe la gramática y el significado como parte de un todo. Taylor (1995:198) dice que “Cognitive grammar, [...], views a construction as the pairing of a specification of form with a specification of meaning.” Además, Taylor (*ibíd.*) sugiere que la construcción gramatical debe entenderse de forma esquemática, como una especie de fórmula que consiste en una secuencia ordenada de espacios que se pueden rellenar. De las ideas que propone Taylor (1995) sobre la gramática nos interesa particularmente su estudio sobre la construcción transitiva. Taylor se inspira en los trabajos de Lakoff (1977) y Hopper y Thompson (1980), a partir de los cuales se describen una serie de propiedades semánticas prototípicas para este tipo de construcción. Más que en las propiedades que caracterizan al prototipo, nuestro interés recae en aquellos casos más marginales, en los cuales aparecen ejemplos con similitudes a los encontrados en *La sombra del viento* y centrales en nuestro estudio.

Taylor demuestra que existen sujetos con propiedades poco “agentivas” y que casos así no son poco comunes, así como también habla de elementos con la función de objeto directo con propiedades que no se ajustan a las esperadas de un elemento con la función semántica de “paciente”. Describe casos en los que en posición de sujeto se encuentra una institución (ej. “This hotel forbids

dogs.”); relaciones metonímicas que sitúan al instrumento en la posición de sujeto (ej. “The key opened the door”); sujetos que designan el ámbito o lugar de un acontecimiento (ej. “The stove has blown a fuse.”) o casos en los que el sujeto toma un rol locativo o temporal (ej. “This tent sleeps six” o “The fifth day saw departure”). Según Taylor, estas “desviaciones”, como las denomina, se alejan del esquema prototípico, lo que reafirma su interés en demostrar que existe la estructura jerárquica de tipos que también es aplicable a las construcciones gramaticales. Sin embargo, el carácter descriptivo de su estudio no profundiza en los otros aspectos de este tipo de construcciones.

4.6.2 LOS SISTEMAS ESQUEMÁTICOS DE L. TALMY

Otra propuesta que se muestra particularmente relevante es la que formula Leonard Talmy. El modelo que L. Talmy desarrolla, aunque no es compartido por otros cognitivistas⁴⁶, parte de una primera división entre dos grandes grupos de elementos gramaticales: un sistema cerrado de componentes (closed-class), en el que encontramos preposiciones, determinantes, etc. y un sistema abierto (open-class) al que pertenecen los elementos léxicos, tales como sustantivos o verbos. A estos dos grandes grupos los denomina “subsistema gramatical” y “subsistema léxico”. En el trabajo de Talmy se da énfasis a la naturaleza y amplitud del significado esquemático codificado en el “subsistema gramatical”. Desde esta perspectiva, comenta Evans (2006:514),

⁴⁶ Evans (2006:514) “one of the claims that defines the cognitive model is that there is no principled distinction between the lexical (open-class) and grammatical (closed-class) subsystems.” En realidad, el conocimiento lingüístico representado en la mente del hablante es un inventario estructurado. Un inventario que se estructura como si fuese una red de conexiones entre las unidades simbólicas, que, a su vez, pueden tener carácter léxico (open-class) o gramatical (closed-class). Este inventario estructurado representa la estructura semántica.

the schematic meaning provided by the grammatical subsystem forms a 'scaffold' that structures the rich content meaning provided by the lexical subsystem. According to the cognitive perspective, there is no need to posit grammatical 'rules' because the schematic meaning encoded by closed-class elements entails constraints upon how the units of grammar can be combined within complex constructions.

Según L. Talmy, cuando expresamos una escena, ésta se estructura con la ayuda de los sistemas esquemáticos, de los que propone cuatro: el sistema de estructura configuracional, (configurational structure system), el sistema de perspectiva (perspectival system), el sistema de atención (attentional system) y el sistema de dinámica de fuerzas (force dynamics system), como traduce P. Cifuentes (en prensa) estos términos.

A grandes rasgos, Talmy mantiene que el sistema de estructura configuracional impone estructura en el contenido de los dominios ESPACIO y TIEMPO y divide este sistema en otras seis categorías esquemáticas que distinguen entre la escena que el lenguaje codifica propiamente dicha y a los participantes en esa misma escena: cantidad (*plexity*), delimitación (*boundedness*), divisibilidad (*state of dividedness*), grado de extensión (*degree of extension*), patrón de distribución (*pattern of distribution*), axialidad (*axiality*) y división de la escena (*scene partitioning*). Como no podemos extendernos en desarrollar cada una de estas categorías, incluimos una referencia a Evans (2006:518-525) en la que se hace una explicación concisa de cada una de ellas.

El sistema de perspectiva establece un punto desde el cual se perciben las escenas y los participantes, e implica cuatro categorías esquemáticas: el lugar de perspectiva (perspectival point) con respecto a lo que se expresa, la distancia respecto a lo expresado (próximo, medio, distante), el modo de

perspectiva (sinóptico o secuencial) y, por último la perspectiva de dirección (prospectiva o retrospectiva).

El sistema de dinámica de fuerzas que propone Talmy (2000:409-470) tiene relación con el modo en que las entidades físicas interactúan con respecto a la fuerza que ejercen, o la resistencia a dicha fuerza. En el sistema de dinámica de fuerzas entran en juego dos entidades, el “agonista” que recibe la atención focal , y el “antagonista”

De esta breve exposición de los sistemas esquemáticos, hemos dejado el sistema de atención en último lugar por su importancia como tema central de este capítulo y el tratamiento particular que se hace en *La sombra del viento* del elemento inicial en la oración, desde una nueva perspectiva.

En *Toward a Cognitive Semantics*, Leonard Talmy (2000) examina cómo nuestro sistema organiza la atención y cómo este fenómeno se manifiesta en la producción lingüística. Talmy considera que el sistema cognitivo humano segmenta los acontecimientos que nos ocurren en una especie de paquetes conceptuales, a los que denominaremos “escenas”. Dentro de una “escena”, el sistema de distribución de la atención tiene la misión de dirigir la atención hacia la parte de la escena referenciada. Para hacerlo, el sistema de distribución de la atención debe apoyarse en tres factores principales: la intensidad de atención, el patrón atencional y, el tercero, al que denomina “mapping”, se encarga de administrar qué partes del patrón atencional se corresponden con las partes de la escena descrita. Evans (2006:526) advierte de que estos factores no deben entenderse como distintos tipos de atención, sino como factores que interactúan entre sí para focalizar la atención hacia un punto

determinado. Evans se refiere a la importancia de este fenómeno al afirmar que “According to the cognitive model, attention is also fundamental to grammatical organisation”, lo que refuerza la idea de que el sistema de atención tenga relación con la estructura gramatical que nos ocupa en este capítulo.

Comenzaremos con el primero de los tres factores, la intensidad de atención, al que debemos relacionar con la prominencia de los referentes de la escena; es decir, si los referentes forman parte de la información contextual (backgrounded), o si los referentes adquieren un papel de relevancia (foregrounded).

El segundo factor es el patrón atencional, con el que se organiza la escena en torno a una entidad prominente. De este segundo factor explicaremos tres aspectos distintos; “el foco de atención”, “la ventana atencional” y “el nivel de atención”. Evans (íbid.) utiliza el ejemplo de una transacción comercial para ilustrar la idea de “foco de atención”. Este ejemplo utiliza el marco organizativo de una TRANSACCIÓN COMERCIAL en la que intervienen los roles de VENDEDOR, COMPRADOR y ARTÍCULO. También es necesario hacer referencia a las relaciones de prominencia entre perfil, cuando sobresale como foco de atención específico, y base, el referente conceptual, que ya introdujimos en el capítulo 3.

- a. The shop assistant sold the champagne to George.
- b. George bought the champagne from the shop assistant.

En el ejemplo (a), “The shop assistant”, con el rol de VENDEDOR, es la parte prominente, perfil, mientras que “George”, con rol de COMPRADOR, y “the champagne”, con el rol de ARTÍCULO, se mantienen como base; En cambio, en

(b) sucede algo distinto ya que George, cuyo rol continua siendo de COMPRADOR, es la entidad prominente, mientras que los roles de ARTÍCULO y VENDEDOR pasan a ser elementos de la base.

El ejemplo demuestra que el sistema gramatical codifica las cuestiones de atención de dos maneras distintas: por un lado, el orden de los elementos y, por otro, la selección específica de entre las posibilidades que ofrece la escena en la que se desarrolla el evento. En nuestro ejemplo, se han seleccionado los verbos “sell” o “buy” respondiendo a la necesidad de desplazar el elemento sobre el que recae la atención a la posición de prominencia. Evans (2006:257) añade que:

In this case, conceptual prominence is mirrored by grammatical prominence. The choice over which participant in the event is placed in this position is linked in part to the choice of verb and in part to the type of grammatical construction selected (e.g. active versus passive, or cleft versus unmarked declarative).

Dentro del patrón atencional, puede ocurrir que la atención recaiga en una parte, o varias partes, de la escena por existir una mención explícita de ellas. Talmy lo denomina “windowing”, o “ventana atencional”. Cuando otras partes quedan implícitas o no se mencionan, las denominará “gapping”. Además, existe la posibilidad de ampliar la ventana atencional focalizando en un recorrido completo:

The champagne cork shot out of the bottle, through the air, and into Lily's eye.

U organizar el recorrido con ventanas atencionales parciales, con sus correspondientes partes:

The champagne cork shot out of the bottle. [inicial]

The champagne cork shot through the air. [media]

The champagne cork shot into Lily's eye. [final]

El último aspecto que L. Talmy incluye dentro del patrón atencional es el “nivel de atención”, que direcciona mayor atención a las características más generales o integrales de un referente, o a sus características más composicionales o particulares. Evans ilustra este punto con los ejemplos:

- a. the group of friends
- b. the friends in the group

en el primero de los cuales se toma como referente el grupo de amigos, mientras que el segundo se basa en una estructura interna o estructura composicional del grupo. La construcción gramatical es la responsable de la diferencia de codificación.

Finalizamos este apartado con el tercer factor, que administra qué partes del patrón atencional se corresponden con las diversas partes de la escena que describe.

4.6.3 ALGUNOS ASPECTOS DE LA GRAMÁTICA COGNITIVA DE R. LANGACKER

La postura que mantiene R. Langacker complementa los postulados de L. Talmy. Ambos parten de la premisa de que el lenguaje posee una base conceptual cuyo subsistema gramatical codifica conceptos relacionados con dominios como ESPACIO, TIEMPO o la DINÁMICA DE FUERZAS, o fenómenos cognitivos como la atención y la perspectiva.

Según Langacker, las categorías lingüísticas –nombres, verbos o adjetivos– no son categorías “puramente gramaticales” con propiedades “puramente formales”, sino que tienen una base conceptual que puede caracterizarse semánticamente. Se diferencia entre dos categorías principales: las predicaciones nominales y las predicaciones relacionales. Esta distinción está basada en la naturaleza esquemática del significado de las unidades simbólicas que parte de la idea de que las predicaciones nominales son entidades conceptualmente autónomas –el concepto CAMA no depende de otras entidades para constituir su significado–, mientras que las predicaciones relacionales, tales como verbos, adjetivos, preposiciones, etc. necesitan de otras unidades para formar su significado intrínseco completo. De una oración como “Pedro cantaba desde su ventana”, el verbo “cantar” necesita relacionarse conceptualmente con la entidad autónoma, en el ejemplo, “Pedro”, del mismo modo que el significado de la preposición “desde” establece una relación espacial entre “Pedro” y la “ventana”.

Langacker caracteriza esta división con sucesivas subdivisiones. Como la predicación nominal codifica una región dentro de un dominio, esas entidades generalmente muestran características de individualidad, homogeneidad o de delimitación según sean sustantivos, concretos, abstractos, contables, no contables, o colectivos, de tal manera que, por ejemplo, un sustantivo contable codifica una región “delimitada” en ese dominio (ej. mesa), mientras que un sustantivo incontable codificará una región “no delimitada” (ej. cerveza). Comparemos los sustantivos “estrella”, “cielo” o “constelación” en la siguiente tabla.

sustantivos	concreto	contable	colectivo	individualidad	homogeneidad	delimitación
estrella	+	+	-	+	+	+
cielo	-	-	-	-	+	-
constelación	+	+	+	+	-	+

Langacker subdivide las predicaciones relacionales en dos categorías: temporales y atemporales. El dominio TIEMPO es responsable de esta diversificación. Las predicaciones relacionales temporales son procesos, y, como tales, se codifican por medio de los verbos. En cambio, un mayor número de categorías –preposiciones, adjetivos, adverbios o las formas no personales del verbo (infinitivo, participio y gerundio)– intervienen en las predicaciones relacionales atemporales.

4.6.3.1 La atención

La atención, como fenómeno perceptual, es uno de los aspectos esquemáticos de la experiencia que se muestran codificados en la gramática. Langacker define la atención como

...intrinsically associated with the intensity or energy level of cognitive processes, which translates experientially into greater prominence or salience. Out of the many on-going cognitive processes that constitute the rich diversity of mental experience at a given time, some are of augmented intensity and stand out from the rest as the focus of attention. (Langacker, 1987: 115)

En la comunicación, las expresiones lingüísticas que se utilizan se referencian en concepciones situacionales, a las que denominaremos “escenas”. Cuando se describe una escena, el uso de una expresión lingüística o una construcción gramatical determinada modula lo que llamaremos “el ajuste focal” de la escena descrita, de tal manera que la selección lingüística realzará unos aspectos de la

escena determinados, y lo hará en detrimento de otros. El ajuste focal es un aspecto fundamental en la percepción visual, y también lo es en el modo en que la descripción de una escena se organiza y se construye lingüísticamente; su influencia en la representación conceptual del producto resultante en la mente del receptor es decisiva.

Existen tres parámetros que intervienen en el ajuste focal: la selección, la perspectiva y la abstracción.

4.6.3.1.1 LA SELECCIÓN

La selección determina en qué aspectos de la escena centramos nuestra atención, por lo que se escogerá un dominio básico determinado para la escena en cuestión. Del concepto de dominio básico, recordemos, Langacker (2008:44) dice que “A basic domain is therefore cognitively irreducible, neither derivable from nor analysable into other conceptions.” En ese mismo volumen, Langacker propone los siguientes dominios básicos: ESPACIO, COLOR, TONO, TEMPERATURA, PRESIÓN, DOLOR, OLOR, TIEMPO y EMOCIÓN. Comparemos las estructuras siguientes en las que se utiliza el adverbio “cerca”:

Navidad está cada día más cerca.	[TIEMPO]
La cumbre estaba cerca, pero el tiempo empeoró.	[ESPACIO]
Son amigos y se sienten muy cerca el uno del otro.	[EMOCIÓN]
No llegó a 41 grados de temperatura, pero estuvo cerca.	[TEMPERATURA]

Como vemos, la expresión “cerca” selecciona un dominio básico distinto en cada uno de los ejemplos, TIEMPO, ESPACIO, EMOCIÓN y TEMPERATURA.

Otro aspecto que se debe tener en cuenta en la selección del ajuste focal es la organización conceptual de perfil y base, ya comentada. Recordemos que el

perfil se refiere a un aspecto determinado de un concepto más general, al que denominamos base; el concepto “rodilla”, por ejemplo, no puede dissociarse de un concepto más general, “pierna”, que hará la función de base sobre la que ha seleccionado el perfil “rodilla”, así como también “pierna” puede mostrarse como elemento perfilado de un concepto base más general, “cuerpo humano”. Por tanto, si seleccionamos el polo semántico de una unidad simbólica, o “predicación” como la denomina Langacker, hablaremos de “amplitud de predicación” para referirnos al límite hasta donde la base puede abarcar. La amplitud de predicación también queda reflejada en las construcciones gramaticales.

- (216) a) El candil proyectaba una burbuja de claridad vaporosa
 b) Una burbuja de claridad vaporosa se proyectaba...

En una oración transitiva como a), el proceso al que se refiere entraña la existencia de un agente, o instrumento, y un paciente. a) se manifiesta con una amplitud de predicación completa al expresar el proceso “proyectar” relacionado con un agente/instrumento (“candil”) y un paciente (“claridad”). Sin embargo, en el ejemplo b), el agente no está expresado lingüísticamente debido a que no ha sido seleccionado en el ajuste focal. Por consiguiente, la amplitud de predicación se ha reducido, aunque continúe permaneciendo como parte esencial de la base –la luz debe originarse de algún modo, sea, o no, explícito lingüísticamente.–

La selección también está muy relacionada con la codificación. Langacker (2008:357) se refiere a la codificación como el modo en que “conceptual structures relate to the linguistic structures invoked to express them”. En los

ejemplos que presenta Evans (2006:540) se reflejan distintos enfoques focales con los que el emisor expresa distintas representaciones conceptuales del mismo acontecimiento:

- a) George threw a shoe at the TV and smashed it.
- b) George threw a shoe.
- c) George smashed the TV.
- d) The shoe smashed the TV.
- e) The TV smashed

La codificación del mensaje en cada una de ellas varía en el ajuste focal de perfil y en la cantidad de información que proporcionan. En a), la amplitud de predicación es completa, por lo que puede ser considerada como “base” sobre la que el emisor desarrolla los demás ejemplos (b-e). En a), además del agente, “George”, y el paciente, “the TV”, también interviene el instrumento, “the shoe”. Los ejemplos b) y e) proporcionan una amplitud de predicación muy restringida, o podríamos calificar de parcial, de la escena. El caso representado por b) se refiere al principio y e) al final de la escena. Por otra parte, ni en c), ni en e) se menciona el instrumento, “the shoe”, por lo que no se determina cómo ocurrió el proceso. Por su parte, d) incluye el instrumento y el paciente, mientras que la información que proporciona la construcción evoca un agente “George”, no perfilado, que se mantiene en la base.

4.6.3.1.2 LA PERSPECTIVA

Un segundo parámetro del ajuste focal es la perspectiva. Esta es otra manera de determinar el grado de prominencia de los elementos que están en juego. Sobre esta cuestión, Langacker (2008:364) evalúa la terminología y las características de las nociones de sujeto y objeto para ofrecer una nueva

perspectiva que permita su caracterización semántica como construcción gramatical.

For schematic definitions, we must look instead to basic cognitive abilities—in this case, the focusing of attention. Specifically, it is claimed that the subject and object relations are grammatical manifestations of trajector/landmark alignment: a subject is a nominal that codes the trajector of a profiled relationship; an object is one that codes the landmark. (Langacker, 2008:365)

Langacker se refiere a la organización “trajector-landmark”, a los que denominaremos “trayector” y “locus” respectivamente, como la asimetría conceptual que se origina entre los componentes relacionados por un vínculo de prominencia. Evans (2006:541) lo hace explícito diciendo que “while the TR⁴⁷ signifies the focal or most prominent participant, the LM represents the secondary participant.” Evans utiliza dos ejemplos:

- a. George ate all the caviar. [active]
- b. All the caviar was eaten by George. [passive]

Comenta que en el ejemplo a) el participante focalizado (trayector) es “George”, que también es agente de la acción y el segundo participante (locus) es el “caviar”, que es el paciente. En b) la situación cambia completamente mostrando al paciente de la acción como el participante focalizado; el trayector es ahora “all the caviar”. El segundo participante de b), el locus, está representado por el grupo preposicional “by George”. La diferencia entre las dos propuestas radica en un cambio de perspectiva, por el cual se perfila a uno, u otro, de entre los participantes en la escena.

⁴⁷ TR y LM aparecen así en el original y representan “trajector” y “landmark”, respectivamente.

Sobre la terminología utilizada por Langacker, Evans (*ibíd.*) puntualiza que, aunque el término “trajector” tenga una relación con la conceptualización del movimiento, “it is worth emphasising that this term is applied to all salient participants, regardless of whether the verb involves motion or not. For example, Langacker (2002:9) illustrates the trajector-landmark asymmetry with the verb *resemble*”, por lo que muestra los ejemplos que presentamos seguidamente:

- a. [Lily’s mum]_{TR} resembles [Botticelli’s angel]_{LM}.
- b. [Botticelli’s angel]_{TR} resembles [Lily’s mum]_{LM}.

4.6.3.1.3 LA ABSTRACCIÓN

Con el tercer parámetro que interviene en el ajuste focal, la abstracción, se alude a la especificidad o el detalle con que se define la escena. La abstracción, por consiguiente, influirá e incluso puede determinar qué construcción gramatical debe ser seleccionada. Cuanto menor sea el nivel de detalle que se especifique de la escena, ésta incurrirá en mayor abstracción al utilizar una amplitud de predicación, o base, poco explícita o no perfilada.

4.6.3.2 La dinámica de fuerzas

Por último, el dominio de la DINÁMICA DE FUERZAS parece estar codificado por el subsistema gramatical. La DINÁMICA DE FUERZAS está relacionada con nuestra experiencia sobre la energía del movimiento, de la que sabemos que algunas entidades son capaces de producir la energía que las propulsa, mientras que otras entidades solamente reciben energía de entidades externas. En el modelo de Langacker, la acción prototípica está representada por un elemento agente

que transfiere energía a un elemento paciente. En la figura siguiente, A representa el agente y P el paciente.



La consecuencia de esa transferencia es un cambio de estado del elemento paciente. Langacker se refiere a este efecto como la metáfora de las “bolas de billar” y afirma que las nociones gramaticales de sujeto y objeto se basan en este modelo prototípico de acción encadenada. Evans (2006:545), sobre esto, explica que el sujeto prototípico, trayector, debe entenderse como la “fuente de energía” volitiva y que el objeto prototipo, o locus, como el “recipiente de energía” pasivo. Para la construcción pasiva, Evans (*ibíd.*), dice que “the TR-LM reversal effected by the passive construction could be modelled in terms of a shift of attention from AGENT to PATIENT within the action chain model.”

4.7 LA ATENCIÓN EN LA SOMBRA DEL VIENTO

4.7.1 UN ANÁLISIS ALTERNATIVO

El análisis que exponemos en este apartado debe considerarse como complementario, como un modo de arrojar una nueva luz, al análisis propuesto en la sección sobre los planteamientos de la lingüística sistémico-funcional de Halliday.

4.7.1.1 Ventanas atencionales

Si analizamos el segundo texto que utilizábamos en la primera parte de este capítulo en los términos de atención que propone L. Talmy, se puede observar que, en la primera mitad de la escena, el foco de atención está capitalizado, en prácticamente todas las estructuras, por los personajes que intervienen en la escena. El sistema gramatical codifica al inicio de oración el patrón atencional con una enumeración de los personajes que participan en la escena: 1. Fumero, 2. Bea, 3. Carax, 4. Bea, 6 y 7. Palacios, 8. Carax, 9. [Daniel], 13 el hombre sin rostro 14. [Daniel], 15. [Daniel] 16. [Daniel], 17. Otra figura.

1. **Fumero** acechaba oculto tras la puerta.
2. **Bea** no reparó en su presencia.
3. Cuando **Carax** se incorporó de un salto y
4. **Bea** se volvió, alertada,
5. el revólver del inspector ya le rozaba la frente.
6. **Palacios** se lanzó a detenerle.
7. **[Palacios]** Llegó tarde.
8. **Carax** se cernía ya sobre él.
9. **[Daniel]** Escuché su grito, lejano, llevando el nombre de Bea.
10. La sala se prendió en el resplandor del disparo.
11. La bala atravesó la mano derecha de Carax.
12. Un instante más tarde,
13. **el hombre sin rostro** caía sobre Fumero.
14. **[Daniel]** Me incliné para ver cómo **Bea** corría a mi lado, intacta.
15. **[Daniel]** Busqué a Carax con una mirada que se me apagaba,
16. pero **[Daniel]** no le encontré.
17. **Otra figura** había ocupado su lugar.

Diversas ventanas atencionales recorren la escena de manera consecutiva y, de ese modo, focalizan la atención sobre acciones que transmiten información relacionada con cada uno de los personajes. En el desenlace, fase en la que se sitúa este fragmento en la trama de la novela, los nombres propios con los que

se designa a los personajes ya llevan incorporados modelos cognitivos idealizados (MCIs) de caracterización del personaje al que representan muy definidos. Estos MCIs se han ido fraguando en el transcurso de la acción a lo largo de la novela. Como decíamos, la escena se inicia con una ventana atencional que sitúa a Fumero como foco de atención principal, primero en aparecer y sobre el que se basa gran parte de la escena. Un personaje, Fumero, del que se debe expresar poco más que “acechaba oculto” para engendrar una sensación de peligro grave e inminente. Algo parecido ocurre con los demás personajes; Bea, con su característica participación tangencial en cuestiones centrales de la trama, se sitúa en medio de la acción para transformarse en la víctima que emana inconsciencia e ingenuidad. La ayuda que pudiera proporcionar Palacios, un representante policial honesto y verdadero, se desvanece porque el personaje “llega tarde”. Una vez se ha codificado la escena a partir de enfoques focales concretos, Carax, el otro protagonista de la escena, puede monopolizar el sistema de atención como elemento activo por excelencia, “se incorporó de un salto”, “Carax se cernía ya sobre él” o “caía sobre Fumero”.

4.7.1.2 Los parámetros espacio y tiempo

Los parámetros espacio-temporales también parecen requerir atención. Por la naturaleza de la escena, es necesario crear unos referentes concretos en los que los personajes puedan desenvolverse holgadamente y con naturalidad. Para emplazar a los personajes en el espacio que ocupan y crear una sensación de delimitación de las dimensiones de ese espacio, el narrador dice: “la sala se prendió en el resplandor del disparo”. Por un lado, se pone de relieve

que los personajes que se encuentran en la escena se ocultan en la oscuridad. Asimismo, la expresión confirma que la penumbra en la que se encuentran es un espacio tridimensional, perfectamente delimitado; una habitación a oscuras que, en centésimas de segundo, toma forma y la luz del disparo sitúa los límites que determinan las paredes.

En la escena todo ocurre tan aprisa que el parámetro tiempo debe ser redimensionado. Las acciones se suceden, una tras otra, lo que obliga a la unidad temporal a dilatarse para poder contener a un mayor número de acciones. Este parámetro temporal cristaliza con el uso de estructuras gramaticales de verbos intransitivos que crean una clara sensación de progresión e inmediatez. En 12, se direcciona la atención hacia “un instante más tarde”, lo que condiciona la percepción del tiempo. Ese “instante”, en el que ocurren varias acciones a la vez, expande la medida tiempo y la percepción del tiempo en la escena, como si se tratase de una proyección en cámara lenta. Como consecuencia, se codifica una dimensión alternativa del paso del tiempo real.

4.7.1.3 Amplitud de predicación

De esta parte de la descripción quedan dos construcciones por analizar.

el revólver del inspector ya le rozaba la frente.

La bala atravesó la mano derecha de Carax.

Ambas intensifican la atención sobre el instrumento con el que se realiza la acción, construyéndolos como parte prominente del mensaje. En la primera, la expresión “el revólver del inspector” anuncia la contigüidad en el espacio entre

Fumero y Bea, quien fácilmente podría transformarse en rehén del inspector Fumero. Al mismo tiempo, el instrumento, “el revólver del inspector”, también denuncia, o advierte, que Fumero va armado y que el arma está en su mano a punto de ser disparada. La sensación de peligro se acrecienta anticipando parte de los acontecimientos. En esta ocasión, la sensación de peligro se hace más intensa por estar expresada con una amplitud de predicación reducida. Fumero adquiere un a presencia muy tenue, como al inicio del párrafo. En ningún caso centra la atención como perfil. Fumero está presente en cada una de las acciones, pero solamente como parte de la amplitud de predicación.

Ni la expresión “el revolver del inspector”, por sí misma, resuelve si es el propio inspector el que sostiene el arma en su mano. “El revólver de Fumero” podría haberse extraviado y no estar en manos del teniente. Sin embargo, el lector escoge entre la más probable de las posibilidades que se le ofrecen. Como no existe información que lo contradiga, la mano de Fumero debe ser la que sujeta el revolver. Sin embargo, esa inferencia lógica debe existir para poder determinar la presencia del inspector, ya que no existe ningún otro indicio lingüístico que determine su presencia. En “La bala atravesó la mano derecha de Carax” no se añade información sobre quién ejecuta el disparo. De nuevo, está detrás de la lógica de la situación, en la amplitud de predicación de la situación y de la construcción gramatical. Aparentemente, lógico es que Francisco Javier Fumero haya disparado el arma que hiere a Julián Carax, pero existe un gran vacío de indeterminación. Este es un caso de abstracción tal y como lo plantea Langacker, en el que la acción no se resuelve en el texto, sino

a través de las inferencias de nuestra capacidad de deducción junto con la evaluación de posibilidades.

4.7.1.4 Abstracción e intriga

Esta situación no resuelta mantiene el tono de intriga, en parte por mantener suspendida la resolución, en parte por la abstracción que representa. Un tono que se incrementa con dos posibles interpretaciones que se añaden del verbo “caer” en “el hombre sin rostro *caía* sobre Fumero.” La interpretación con más posibilidades resuelve que el verbo “caer” signifique “atacar”. De todos modos, la interpretación alternativa también tiene un grado de verosimilitud elevado. En esta, el uso del verbo “caer” es más literal, pero necesita una razón que la confirme esa literalidad. Se puede “caer” por estar herido o por estar muerto, aunque la construcción no proporciona evidencia para su confirmación. Con todo lo expuesto, el tono de intriga está directamente relacionado con el grado de abstracción que se percibe, que en esta ocasión es muy elevado, ya que se perciben huecos de indeterminación considerables.

El efecto de intriga se mantiene en el aire mientras Daniel, personaje y narrador, agonizante, acaba por perder el contacto visual con Julián Carax.

[Daniel=yo] Escuché su grito, lejano, llevando el nombre de Bea.

[yo] Me incliné para ver cómo **Bea** corría a mi lado, intacta.

[yo] Busqué a Carax con una mirada que se me apagaba,
pero [yo] no le encontré.

Como la parte del texto siguiente fue analizada en profundidad en el análisis anterior, y aquel análisis no deja de contribuir por la validez de sus

aportaciones, centraremos nuestro análisis en aquellos comentarios que aporten nueva información.

4.7.1.5 De la realidad a la ficción

El cambio de personalidad desde Julián Carax hasta Laín Coubert se hace suavemente. Laín Coubert toma el relevo de la acción que inició Julián Carax con una fórmula que propicia la transición de un personaje a otro. Esa fórmula no es más que una estructura de elementos lingüísticos que intermedia en una traslación cautelosa.

Busqué a Carax con una mirada que se me apagaba, pero no le encontré.

Otra figura había ocupado su lugar. Era Laín Coubert, ...

Cuando analizamos detenidamente esta ventana atencional, vemos que, por sí sola, la expresión “Otra figura” carece de significado concreto. Este elemento inicial necesita un referente catafórico que sature su significado. En la construcción, tiene un significado indefinido e impreciso, que solamente toma forma cuando se vincula a un referente, el atributo del verbo copulativo de la oración siguiente, Laín Coubert. De este modo, “Otra figura” se convierte en “Laín Coubert”, el personaje ficticio de las novelas de Carax. La afirmación es tajante, directa e inflexible, lo que no ofrece ninguna posibilidad de duda por parte del lector. Una transición más directa hubiera suscitado dudas del lector sobre la credibilidad de la metamorfosis entre el personaje real y el ficticio.

4.7.1.6 Relación conceptual perfil/base

No podemos añadir mucho más que lo dicho sobre la construcción “Esta vez, las garras de Coubert se hundieron en los ojos de Fumero y lo arrastraron como garfios.” Tal y como propone Langacker, conceptualmente se ha seleccionado una organización conceptual perfil/base en la que “las garras de Coubert” absorben toda la atención. Conceptualmente, el sustantivo suscita dominios cognitivos relacionados con lo salvaje, la presa, la destrucción o el dolor. Si se escogen “las garras” como perfil, metonímicamente, también tienen una función de caracterización del personaje que las maneja y se transforman en un rasgo que define al personaje. El ente volitivo, Coubert, que indiscutiblemente forma parte de la relación que expresa la estructura, se mantiene como un elemento de la amplitud de predicación pero no está representado lingüísticamente en ella. El escritor prescinde de su protagonismo como ocurriría en una hipotética: “Esta vez, Coubert hundió sus garras en los ojos de Fumero, que usó como garfios para arrastrarlo al exterior”. Podemos pensar que el motivo de ese encubrimiento del agente se debe a un intento de proteger, o, al menos, no sobredimensionar la imagen de brutalidad, de crueldad irracional completamente centrada en Laín Coubert, personaje perfil de un Julián Carax en la retaguardia. Insistimos en la idea de que conceptualmente el personaje está presente, recordemos que forma parte de lo que Langacker denomina “amplitud de predicación”.

4.7.1.7 La codificación y punto de visión

De la última parte del párrafo, uno de los aspectos que sobresale es el modo en que está codificada la información. Daniel, el narrador, se encarga de organizar

el ajuste focal de lo que ocurre aplicando el principio icónico del orden secuencial, (Radden, 2007:53), por el que el orden temporal de los acontecimientos se refleja en el orden con que se describen las estructuras del texto.

Según Radden (2007:53), la iconicidad, como parte del lenguaje, apunta a la similitud que existe entre la realidad y la estructura lingüística. Las palabras denominadas onomatopeyas son un caso común de iconicidad, ya que el sonido se aproxima al significado. Este fenómeno de la iconicidad también está presente en la gramática y se activa cuando un hablante debe expresar una secuencia de situaciones. La estructura que utilizará no parece ser arbitraria. El principio icónico de orden secuencial dice, que

the temporal order of events in the conceived world is mirrored in the order of clauses describing them. A classic illustration of this principle is Caesar's famous exclamation *Veni, vidi, vici* 'I came, I saw, I conquered'. (Radden, 2007:53)

Radden propone que el orden cronológico de estos tres sucesos se refleja en el orden en que están descritos y que también da cuenta de expresiones fijas, como pueden ser “antes o después” o “correveidile”.

En el extracto que analizamos, no existen marcadores temporales del tipo “Al principio”, “después”, “entonces”, “antes”, “seguidamente”, “finalmente”, etc. La alternativa toma forma de repetición. La repetición del adverbio “cómo” crea una especie de pauta, a modo de tictac, que induce a un cierto paralelismo entre el mensaje y el paso del tiempo. El adverbio “cómo” marca un ritmo, una progresión, una cadencia hacia adelante que se sucede y define el paso del tiempo a intervalos regulares.

En este contexto de paralelismo gramatical regido por el adverbio “cómo”, la organización conceptual en términos de perfil/base encuentra un paralelo en las estructuras, que, de nuevo, desvían el ajuste focal hacia puntos concretos de la escena. Como si de un movimiento de cámara se tratara, tras el adverbio “cómo” aparece una cadena de planos individuales que constituyen una escena más general que se desarrolla progresivamente y cuyo vínculo común es la estructura inicial “Acerté a ver”.

Acerté a ver

1. cómo las piernas del inspector se arrastraban por la puerta de la biblioteca,
2. cómo su cuerpo se debatía en sacudidas mientras Coubert lo arrastraba sin piedad hacia el portón,
3. cómo sus rodillas golpeaban los escalones de mármol y
4. la nieve le escupía en el rostro,
5. cómo el hombre sin rostro le aferraba del cuello y,
6. alzándolo como un títere,
7. lo lanzaba contra la fuente helada,
8. cómo la mano del ángel atravesaba su pecho y lo ensartaba y
9. cómo el alma maldita se le derramaba en vapor y aliento negro
10. que caía en lágrimas heladas sobre el espejo
11. mientras sus párpados se agitaban hasta morir y
12. sus ojos parecían astillarse con arañazos de escarcha.

Si partimos de la consideración de que Daniel está tendido en una de las habitaciones de la mansión, lo que “acierta a ver” desde allí no se ajusta a lo que aporta para que el lector “experimente” la situación. A medida que la acción se aleja de la posición del narrador, su narración debería ir perdiendo detalle y solidez. En el texto no es así. El narrador minimiza la convención que normalmente actúa por defecto entre los interlocutores sobre el “punto de visión” desde el que se narra la acción. El punto de visión desde el que se focaliza la atención es cambiante, como también lo es el grado de profundidad

con que se focaliza; es decir, existe un movimiento del punto de visión que se acerca y se aleja del punto de atención; por ejemplo, la organización visual en “cómo sus rodillas golpeaban los escalones de mármol” encuadra un detalle de un movimiento determinado, muy concreto, que contrasta con la escena inmediatamente siguiente, “cómo el hombre sin rostro le aferraba del cuello y, alzándolo como un títere, lo lanzaba contra la fuente helada”. En esta escena, se describe un plano mucho más general que domina movimientos amplios en los que aparecen personajes a cuerpo entero. Junto a ese movimiento de encuadre de la focalización, “zoom-in”, “zoom-out”, existe otro movimiento de desplazamiento del punto de visión. Cuando el narrador, al final del párrafo, dice que “sus ojos parecían astillarse con arañazos de escarcha”, el detalle de la descripción es demasiado preciso para que el narrador pueda apreciarlo desde la posición en que hipotéticamente se encuentra.

4.7.1.8 Relaciones con un punto de referencia

Langacker (2008:83) hace referencia a lo que denomina “a reference point relationship”. En su explicación comenta que nuestra atención se apoya en entidades perceptualmente prominentes como puntos de referencia para localizar otras entidades más difíciles de encontrar. Uno de los ejemplos que utiliza es, ,

Do you remember that surgeon we met at the party? His wife just filed for divorce. (Langacker, 2008:83)

En el que los interlocutores, por medio de la cláusula de relativo, identifican a un cirujano concreto como punto de referencia común para acceder al punto sobre el que desean focalizar la atención, que en este caso es la mujer de

dicho cirujano. Es importante tener en cuenta que el objetivo final, al que Langacker denomina “target”, la identidad de la mujer, será accesible siempre y cuando ambos interlocutores conozcan previamente el punto de referencia.

Este modo de establecer relaciones mentales por medio de un punto de referencia es de interés para nuestro análisis. Si, como decíamos arriba, “nuestra atención se apoya en entidades perceptualmente prominentes”, también debe existir la posibilidad de “construir”, o introducir, una referencia puntual, concreta y contundente sobre una entidad determinada para hacer uso de esa referencia prominente *a posteriori*. En el texto que analizamos, el tratamiento que se hace de “la mano del ángel”, en “cómo la mano del ángel atravesaba su pecho y lo ensartaba”, el arma que da fin a la vida de Fumero no aparece como una entidad desconocida. El artículo determinado confirma una referencia precedente. En este punto del texto, “la mano del ángel” no necesita ser descrita, ni se justifica su existencia o se explica la razón del porqué ocupa el lugar en el que está situada. No es así porque es una entidad con la que el lector ya está familiarizado, sobre la que se ha focalizado la atención para anticipar el protagonismo que debe obtener en esta sección final de la novela. Hemos recogido los tres fragmentos que hacen de “la mano del ángel” una entidad prominente y familiar. Las primeras referencias se encuentran en la página 274:

(274) Al aproximarme hacia el caserón advertí que una de las estatuas, la efigie de un ángel purificador, había sido abandonada en el interior de una fuente que coronaba el jardín. La silueta de mármol ennegrecido brillaba como un espectro bajo la lámina de agua que se desbordaba en el estanque. La mano del ángel ígneo emergía de las aguas; un dedo

acusador, afilado como una bayoneta, señalaba la puerta principal de la casa

Vemos referencias a la estatua, su ubicación o la posición de la figura. Más adelante, tras 84 páginas, se reitera su existencia:

(358) Me detuve un instante a contemplar la fuente y la mano del ángel ascendiendo desde las aguas teñidas de escarlata. El dedo índice, acusador, parecía afilado como un puñal. Me aproximé al borde del estanque. El rostro tallado, sin mirada ni alma, temblaba bajo la superficie.

En su tercera comparecencia, 185 páginas después, el ángel ya no es un desconocido.

(543) La maleza se había congelado en tallos de cristal. Las estatuas de los ángeles derribados yacían cubiertas por sudarios de hielo. La superficie de la fuente se había congelado en un espejo negro y reluciente del que sólo emergía la garra de piedra del ángel sumergido como un sable de obsidiana. Lágrimas de hielo pendían del dedo índice. La mano acusadora del ángel señalaba directamente hacia el portón principal, entreabierto.

En los tres ejemplos, sobresalen algunos de los detalles concretos con los que, a nuestro entender, se construye el punto de referencia. La repetición, a intervalos relativamente distantes, emerge como factor clave en la técnica de preparación referencial, ya que consolida el punto de referencia en el que el “arma” que pone fin a la vida de Fumero se ha convertido. Merece una alusión especial el modo reiterativo en que se menciona el “dedo índice” como elemento focalizado. El “dedo” se convierte en una referencia tan clara, denotada en más de una ocasión como “acusador”, “afilado como una bayoneta”, “afilado como un puñal” que, paradójicamente, no será necesario que adquiriera el carácter de perfil (perfil/base) en la escena del desenlace. La presencia del “dedo”, como la de Coubert, aunque tengan un papel esencial e

incuestionable en la escena, se codifican como base, como parte integrante de la amplitud de predicación.

4.7.1.9 La perspectiva

De vuelta a las entidades en posición inicial que centran nuestro interés en este capítulo, en términos de perspectiva, revisaremos dos conceptos que ya habíamos introducido, con los que se distinguen los diferentes grados de prominencia vinculada a los participantes.

The most prominent participant, called the **trajector** (tr), is the entity construed as being located, evaluated, or described. Impressionistically, it can be characterized as the **primary focus** within the profiled relationship. Often some other participant is made prominent as a **secondary focus**. If so, this is called a **landmark** (lm). (Langacker, 2008:70)

En términos de perspectiva y ajuste focal, a partir de este punto en el presente capítulo, nos referiremos a la estructura gramatical con esta terminología. Denominaremos al foco primario “trajector”, mientras que nos referiremos como “locus” al foco secundario. La prominencia de los objetos a los que nos referimos lingüísticamente no depende de los objetos en sí, sino de los significados que deseamos transmitir; Langacker (ibid.) dice que “Expressions can have the same content, and profile the same relationship, but differ in meaning because they make different choices of trajector and landmark” como en el caso de construcciones relacionadas activa/pasiva. En Evans (2007:214) hallamos la entrada “trajector-landmark reversal”, en la que se dice:

trajector-landmark reversal A grammatical phenomenon in which the trajector and landmark in a profiled relationship are reversed. For instance, active and passive constructions exhibit trajector-landmark reversal in that the agent constitutes the trajector in an active construction while the patient is the

landmark. In a passive construction the patient is construed as the trajector and the agent is demoted to the backgrounded landmark.

Trayector	Locus
las piernas del inspector	se arrastraban por la puerta de la biblioteca,
su cuerpo	se debatía en sacudidas
sus rodillas	golpeaban los escalones de mármol y
la nieve	le escupía en el rostro,
la mano del ángel	atravesaba su pecho y lo ensartaba
el alma maldita	se le derramaba en vapor y aliento negro
vapor y aliento negro	que caía en lágrimas heladas sobre el espejo mientras
sus párpados	se agitaban hasta morir y
sus ojos	parecían astillarse con arañazos de escarcha.

Por tanto, se insiste en la idea de que el hablante, o escritor, tiene la capacidad de decidir sobre qué entidad concreta se debe focalizar el mensaje.

Even at the conceptual level, the objects of our mental universe have no inherent status as profile, trajector, or landmark. These pertain specifically to the conceptualizations evoked as the meanings of linguistic expressions. How prominent a particular entity is—whether it functions as profile, trajector, landmark, or none of the above—depends on the construal imposed by the linguistic elements employed, in accordance with their conventional semantic values. (Langacker, 2008:73)

En las últimas estructuras del párrafo, los trayectores que se han seleccionado alejan el ajuste focal de Coubert, y lo centran en acciones a las que podríamos calificar de “semiautomáticas”, como comentábamos en el primer análisis de esta escena. Una de las razones puede ser ese cambio de ajuste focal que comentábamos en relación con el “punto de visión”, con cambios de plano que dirigen la mirada del lector hacia puntos concretos de la escena, o hacia paisajes más generales en los que la acción progresa hacia el desenlace. Sin

embargo, prevalece en muchas de ellas un movimiento deliberado, inusitado, insólito y ciertamente especial.

La primera, “veía como las piernas del inspector se arrastraban por la puerta de la biblioteca”, es una visión parcial, recortada, de un plano más general en el que sabemos que Coubert está presente y que, en una interpretación de la metonimia utilizada, nos ayuda a comprender lo arrastrado, no solo son las piernas de Fumero, sino todo el cuerpo del guardia civil. No obstante, el pronombre reflexivo parece conferir a “las piernas” un carácter volitivo, autómatas, como si se insistiera en la posibilidad de que poseyesen un dinamismo propio, lo que aleja la referencia del elemento agente real. Lo mismo ocurre en “veía [...] como sus rodillas golpeaban los escalones de mármol”, un movimiento mecánico, no deliberado, con una ventana atencional muy reducida. En “[veía [...] como] la nieve le escupía en el rostro”, además del movimiento que suscita la nieve al caer, ésta cae con fuerza, en un intento de resarcirse de la maldad de Fumero, o en “veía [...] como la mano del ángel...”, la mano está en el lugar y posición adecuados. La venganza contra Fumero no la consume Laín Coubert, o Julián Carax; es una venganza en la que la presencia de los objetos que forman parte del escenario ya ha tomado el protagonismo.

4.7.2 DINÁMICA DE FUERZAS Y DINAMISMO

Un papel destacado, el de los objetos, que da una idea del mundo visto a través de los ojos del narrador; un mundo en el que lo inactivo, de repente, parece responder a un dinamismo marcado por una fuerza que está por encima de los

personajes y que toma las riendas de la acción. Existen innumerables ejemplos en los que el trayector escogido es una entidad que adquiere una fuerza dinámica inusual y le permite transmitir una energía que no le es propia, como en las construcciones que se transcriben bajo estas líneas, en las que marcamos los trayectores en negrita:

- (7) **un sol de vapor** que se derramaba sobre la Rambla de Santa Mónica
- (9) **Las calles** aún languidecían entre neblinas y serenos
- (9) **la ciudad** se desperezaba
- (9) **Su mirada** aguileña se posó en mí
- (12) **el libro** exhaló una nube de polvo dorado
- (13) **Los minutos y las horas** se deslizaron como un espejismo
- (13) **el aliento del amanecer** acarició mi ventana
- (13) **mis ojos cansados** se deslizaron por la última página
- (13) **El sueño y la fatiga** llamaban a mi puerta
- (19) **Dragones de piedra** custodiaban la fachada
- (19) **sus farolas de gas** congelaban el tiempo
- (23) **las nubes** habían resbalado del cielo
- (24) **un ventilador** que susurraba entre lectores adormecidos
- (25) **Sus ojos** palpaban el vacío
- (26) **sus palabras** se quebrarían si la interrumpía a media frase
- (37) **mi madre** se apagó en apenas unos meses
- (39) **Una brisa fresca** peinaba la ciudad,
- (40) **una suntuosa pluma negra** [...] presidía el escaparate
- (49) **El piso**, un principal, rodeaba la finca
- (49) **El aliento de un piano** flotaba en el aire
- (68) **Una terrible certeza** me golpeó de súbito
- (70) vi **el temporal** derramarse como manchas de sangre negra
- (78) **Las ventanas** permanecían oscuras, llorando de lluvia
- (78) **La ira** que me había sacado de casa se había evaporado
- (93) **la vajilla** seguía esperando la cena
- (111) **Un aliento invisible** barría el patio de butacas
- (142) **un pasillo** que se hundía en la negrura
- (145) En el centro descansaba **una vieja cama de palanquín**
- (145) **Un crucifijo** presidía sobre el lecho
- (145) **una mesita** que aprisionaba estampas de antepasados
- (164) **su mirada** posándose ocasionalmente en la mía

(173) **Un rastro de herrumbre** sangraba desde el orificio de la cerradura

Aparte de los que mostramos, existe un gran número de trayectores que se mantienen en la misma línea que estos ejemplos: un sol que se derrama, una sonrisa que persigue, una ciudad que se despereza, miradas que se posan, ojos que se deslizan, nubes que resbalan, un ventilador que susurra, dragones de piedra que custodian, la certeza que golpea, una vajilla que espera, un pasillo que se hunde, de entre cuantiosas expresiones. Ese mundo del que nos habla Zafón a través del narrador se alimenta de diversos tipos de objetos que están representados con una nueva calidad, una calidad que no reside precisamente en el trayector. Como los clasifica Langacker, los trayectores son predicaciones nominales que son entidades conceptualmente autónomas. En todos los ejemplos que mostrados que preceden a este párrafo, la energía que reciben esas formas nominales se irradia desde el verbo que sostiene la estructura, lo que crea una la percepción del trayector nueva. Solo entonces se focaliza en esos elementos, generalmente sin vida o movimiento, por haber adquirido una energía ajena a su naturaleza. En algunos casos, esa energía se vuelca sobre los mismos trayectores; en otros, se transmite a los objetos de su alrededor.

Aunque el efecto estético que manifiestan estos dos tipos de transmisión de energía es muy similar, proponemos dos apartados con ejemplos de un tipo y de otro.

4.7.2.1 Cláusulas intransitivas

Estos trayectores establecen relaciones semánticas con un entorno en el que participan con un protagonismo poco habitual. Un protagonismo que se desprende de la energía que absorben y de su capacidad de modificarse a sí mismos y de alterar su entorno. Veamos los ejemplos:

- (70) **Un manto de nubes** chispeando electricidad cabalgaba desde el mar
- (70) **las farolas** parpadeaban
- (146) **Un pozo de oscuridad** se abrió ante nosotros, impenetrable.
- (146) **Un vahído de aire frío** silbó por el orificio de la cerradura
- (147) **La ventana** que se asomaba al patio estaba cubierta con las páginas amarillentas de un periódico
- (148) **Un sobre ocre** languidecía entre una colección de relojes parados, botones y monedas
- (170) **Un trazo de tinta azul** se deslizaba con aliento nervioso, desvaneciéndose paulatinamente y volviendo a cobrar intensidad cada pocas palabras.
- (172) **las calles** languidecían ocultas todavía bajo un manto azulado
- (173) **Un rastro de herrumbre** sangraba desde el orificio de la cerradura en la portezuela
- (195) **un angosto pasillo** conducía a un comedor que hacía las veces de cocina, biblioteca y oficina
- (197) **Una máquina de escribir Underwood** reposaba junto a un quinqué y una estantería repleta de diccionarios y manuales
- (208) **Las hojas de los naranjos del claustro** parpadeaban como lágrimas de plata
- (274) **La silueta de mármol ennegrecido** brillaba como un espectro bajo la lámina de agua que se desbordaba en el estanque
- (297) **Un portón de madera podrida** nos condujo al interior de un patio
- (298) **Una escalinata** ascendía al primer piso,
- (305) **La vida** se apagaba por momentos.
- (343) **Las palabras** se me murieron en los labios,
- (359) **aquel par de mantas** que ahora tiritaban frente a la chimenea,
- (359) **Una burbuja de color cobre** prendió en mis manos [y desveló los contornos danzantes de muros tramados de lágrimas de humedad, techos caídos y puertas desvencijadas]
- (365) **una lengua de aire frío** silbó bajo la puerta

- (366) **Una corriente de aire frío** se deslizaba por la casa, como si alguien hubiese abierto puertas y ventanas
- (390) **La rabia** que ardía en sus ojos me quemaba
- (411) **La puerta** se cerró, sellándome en la sombra.
- (416) **Una avenida de cipreses** se alzaba en la bruma
- (421) **Una cuchilla de luz rojiza** despuntaba bajo el marco de la puerta entreabierta
- (421) **Las cortinas del balcón** ondeaban en la sala
- (431) **Las cifras** no mentían
- (434) **un escritorio de madera vieja** enfrentado a la visión de las torres de la catedral.
- (492) **Una alfombra de polvo** se tendía a nuestros pies, sin más huellas que las nuestras.
- (493) **Una maraña de manchas negras** reptaba por el centro de la habitación.
- (497) **Las calles desoladas** sangraban bajo la lluvia
- (511) **las cicatrices de la guerra** se cerraban a la fuerza
- (533) **Todos mis reparos, mis recelos y temores** se deshacían ahora en cenizas, insignificantes.
- (536) **Un frío intenso** se extendía por mi cuerpo, la voz robada, la mirada atrapada.
- (536) **La puerta** se cerró abandonándome en la oscuridad
- (540) **Las paredes** ondeaban como algas bajo un estanque
- (541) **Una luz púrpura** penetraba por la ventana, moteada de reflejos irisados
- (543) **La senda de velas** ascendía por los peldaños hasta el primer piso.
- (543) **Lágrimas de hielo** pendían del dedo índice.
- (546) **Un objeto** emergía del muro a apenas dos metros a mi derecha.
- (548) **Un segundo disparo** estalló en la oscuridad y se estrelló contra el muro
- (551) **La sala** se prendió en el resplandor del disparo

4.7.2.2 Cláusulas transitivas

Otro grupo de ejemplos son los seleccionados para este apartado, en el que se observa que esa energía que emana de la forma verbal y que asume el

trayector queda liberada, aunque en otras ocasiones, revierte sobre el mismo trayector:

Más abajo, exponemos algunos ejemplos en los que la energía del trayector se vierte sobre el locus, el foco de atención secundario, provocando un cambio en el estado de éste último. Hemos marcado el trayector en negrita para facilitar su identificación:

- (36) **Aquel libro** me enseñó que leer podía hacerme vivir más
- (36) Sólo por eso, **aquel libro que a nadie importaba** cambió mi vida.
- (77) **La noche de Barcelona** los [a los locos] coleccionaba a puñados
- (78) **El reluz del candil** esculpía sus rasgos angulosos
- (170) **Un trazo de tinta azul** se deslizaba con aliento nervioso, desvaneciéndose paulatinamente y volviendo a cobrar intensidad cada pocas palabras.
- (172) **Las escaleras del metro** exhalaban un lienzo de vapor tibio que ardía en luz de cobre.
- (172) **un filo de púrpura** rasgaba las nubes y salpicaba las fachadas de los palacetes y caserones señoriales que flanqueaban la avenida del Tibidabo.
- (192) Barría las calles **una brisa fría y cortante** que sembraba a su paso pinceladas de vapor.
- (274) **El aliento helado de la tormenta** arrastraba un velo gris que enmascaraba el contorno espectral de palacetes y caserones enterrados en la niebla.
- (289) **La lluvia** le azotaba el rostro, barriendo las lágrimas y la rabia
- (301) **Mi primera ronda de interrogatorios** no me granjeó más que miradas vacías, gemidos, eructos y desvaríos por parte de todos los sujetos a quienes cuestioné sobre el paradero de Jacinta Coronado
- (304) —**Los pocos años** no le disculpan la opacidad de luces, chaval
- (344) **sus labios** dibujando palabras en silencio
- (361) Un intenso hedor a tierra mojada me abofeteó
- (366) **El marco de la puerta** dibujaba fauces de sombra
- (366) Pero no había nadie allí, apenas las lenguas de azul que exhalaban **las ventanas**.
- (401) **Pasos firmes, apresurados**, que castigaban el piso y conjuraban un código funesto
- (402) **Gabardinas grises** arrastrando títeres de ceniza

- (416) **El autobús**, que iba casi vacío, rodeó la montaña de Montjuïc y enfiló la ruta que ascendía hasta la entrada este del gran cementerio de la ciudad.
- (416) [se entreveía] **la infinita ciudad de muertos** que había escalado la ladera hasta rebasar la cima
- (466) **Aquellas palabras** me helaron el corazón.
- (468) yo tenía que ocultar las lágrimas que me arrancaba el coraje de haber sido incapaz de amar a aquel hombre como él a mí
- (485) pero **el primer disparo** le voló la mandíbula inferior
- (486) **El segundo disparo** atravesó el estómago del que parecía más viejo
- (499) **Las llamas** le habían arrancado la ropa a latigazos
- (535) **El piso** escupía el eco de mi voz con ese desprecio de los espacios vacíos.
- (541) **El viento** escupía la nieve a ráfagas
- (542) **Desierta, la avenida del Tibidabo** dibujaba una fuga infinita de cipreses y palacios sepultados en una claridad sepulcral
- (545) **El viento** había apagado las velas y escupía remolinos de nieve.
- (546) **El filo de la navaja** atravesaba el pecho de Julián
- (550) **El impacto del disparo** me atravesó las costillas
- (551) **La bala** atravesó la mano derecha de Carax

De entre los ejemplos seleccionados, se aprecia, entre otros, un fenómeno cognitivo que, a nuestro parecer, merece nuestra atención. Una mirada detallada a los ejemplos anteriores nos permite distinguir un buen número de trayectorias que establecen relaciones metonímicas. Como la metonimia tiene un papel destacado en éstos y en otros muchos casos de *La sombra del viento*, dedicaremos un apartado específico a este fenómeno.

4.7.3 EL PAPEL DE LA METONIMIA

Por metonimia, el DRAE precisa que es un

f. Ret. Tropo que consiste en designar algo con el nombre de otra cosa tomando el efecto por la causa o viceversa, el autor por sus obras, el signo por la cosa significada, etc.;

Esta definición, que considera la metonimia una figura literaria, en cierta medida, coincide con el fenómeno cognitivo de la metonimia, del que G. Lakoff (2003:37), en *Metaphors We Live By*, dice: “Metonymy [...] has primarily a referential function, that is, it allows us to use one entity to stand for another.” En esta obra (ibíd:266), y debido a las similitudes que aparentemente existen entre metáfora y metonimia, Lakoff resume algunas de las particularidades que la diferencian de la metáfora:

In a *metonymy*, there is only one domain: the immediate subject matter. There is only one mapping; typically the metonymic source maps to the metonymic target (the referent) so that one item in the domain can stand for the other.

Por tanto, entendemos que el proceso conceptual que supone el uso de la metonimia nos permite acceder mentalmente a una entidad conceptual a través de otra entidad, lo cual supondrá la existencia de un dominio origen que se proyectará sobre un dominio meta. Kovecses (2002:171) ilustra los procesos metonímicos con ejemplos como estos

I'm reading *Shakespeare*.
America doesn't want another *Pearl Harbor*.
Washington is negotiating with Moscow.
Nixon bombed Hanoi.
We need a better *glove* at third base.

En los que “Shakespeare”, “Pearl Harbor”, “Washington”, “Nixon” y “glove” representan las entidades con las que se indica, o las que proporcionan acceso mental, a otras entidades; respectivamente, “Shakespeare’s works”, “defeat in war”, “The American government”, “American bombers” y “baseball player”.

Para referirse a la metonimia, Cuenca (1999:110) propone que “la metonimia puede definirse cognitivamente como un tipo de referencia indirecta por la que

aludimos a una entidad implícita, a través de otra explícita.” La entidad implícita se denomina “zona activa”, mientras que a la parte explícita “que activa la subparte relevante”, la llamaremos “punto de referencia”. En la metonimia, las relaciones que se establecen entre las dos entidades, tradicionalmente, se han entendido como relaciones de contigüidad. De acuerdo con Kovecses (2002), la lingüística cognitiva propone un enunciado más preciso sosteniendo que “a vehicle entity can provide mental access to a target entity when two entities belong to the same domain, or as Lakoff puts it, the same **idealized cognitive model** (ICM).” A partir de los parámetros expresados, Kovecses propone la siguiente definición de metonimia:

Metonymy is a cognitive process in which one conceptual entity, the vehicle, provides mental access to another conceptual entity, the target, within the same domain, or idealized cognitive model (ICM). (Kovecses, 2002:173)

Cuenca (1999:112) muestra una tabla con las principales metonimias⁴⁸ en la que incluye: LA PARTE POR EL TODO, EL TODO POR LA PARTE, EL CONTENIDO POR EL CONTINENTE, LA PERSONA POR SU NOMBRE, EL LUGAR FÍSICO POR LA INSTITUCIÓN SITUADA EN ESE LUGAR, EL LUGAR POR EL ACONTECIMIENTO, LA INSTITUCIÓN POR LAS PERSONAS RESPONSABLES, EL PRODUCTOR POR EL PRODUCTO, EL CONTROLADOR POR LOS SUBORDINADOS.

Una vez hecha esta brevísima presentación de la metonimia, finalizaremos este punto con algunos ejemplos extraídos de *La sombra del viento* en los que podemos observar distintos tipos de metonimia.

⁴⁸ Las metonimias que aparecen a continuación están escritas en versalitas por considerarse que son metonimias conceptuales, ya que su aplicación es general para cualquier expresión metonímica.

Pág.	Expresión metonímica	Punto referencia	Zona activa
9	la ciudad se desperezaba	ciudad	habitantes de la ciudad
11	Mi mirada se perdió en la inmensidad de aquel lugar, en su luz encantada	mirada	atención
13	Los minutos y las horas se deslizaron como un espejismo	minutos	tiempo
13	mis ojos cansados se deslizaron por la última página	ojos	mirada
13	el primer libro que realmente se abre camino hasta su corazón	libro	lectura
24	un ventilador que susurraba entre lectores adormecidos	ventilador	sonido que emite
24	el alma parecía caerle a los pies	alma	animo
33	el corazón envenenado de envidia	corazón	persona
37	mi madre se apagó en apenas unos meses	madre	vida de la madre
39	Una brisa fresca peinaba la ciudad,	brisa	efecto de la brisa
50	los efluvios de Varón Dandy me delataron	olor	persona
84	Al poco de tomar las riendas de la editorial	riendas	control
132	si se le ocurre abrir la boca, se van a caer las paredes	abrir la boca	hablar
167	el eco de sus palabras me incendiaron la tarde	eco	recuerdo
179	Meciendo nuestra serena monotonía estaba la radio	radio	sonido que emite
191	el día amenazaba con hacerse más largo que Los hermanos Karamazov	día	sensación
208	Mis pasos en el empedrado me delataron	pasos	sonido que emiten
211	que le dolían todavía las palabras que se la comían por dentro	palabras	mensaje
237	El dinero [...] parte en busca de sangre fresca	dinero	avaricia
266	el rostro de su madre volverá a usted	el rostro de...	el recuerdo del rostro...
381	Al escuchar las órdenes, al centinela se le descompuso el rostro.	rostro	animo
401	Mil dagas me apuñalaran el pensamiento	dagas	ideas
402	Reconocí la voz de Fumero y me invadió un aliento helado	aliento helado	temor
448	Sin una buena razón, no sería su mano la que hundiese aquel puñal en el alma de su amigo.	mano	persona
459	lo que la había matado era el fuego que se la comía por dentro	fuego	remordimiento
485	La campanilla de la puerta arañó el murmullo de la radio	campanilla	sonido que emite
533	el cielo se deshacía en lágrimas perezosas de luz	cielo	alba

4.7.3.1 Metonimia y perfil

De la Gramática Cognitiva de Langacker (2008), retomaremos los conceptos de organización conceptual perfil y base, así como el de ajuste focal con los que hemos trabajado en apartados anteriores.

En línea con los fenómenos relacionados con la atención, Kovecses (2002:176), hace una breve mención al cometido de la metonimia como elemento atencional, pero es Langacker (2008) el que proporciona un planteamiento, a nuestro parecer, novedoso sobre el modo de entender la metonimia. Langacker (2008:69) se apoya en la idea de que las relaciones perfil/base ocupan un papel destacado en el fenómeno de la metonimia, por lo que reduce la idea a un planteamiento tan simple como que “In a narrow sense, we can characterize metonymy as a shift in profile.” Si tomamos cualquiera de los ejemplos de metonimia expuestos más atrás podemos comprobar que al mantenerse la relación entre el punto de referencia y zona activa dentro del mismo dominio, lo que el proceso metonímico causa es un cambio en la entidad que queda perfilada. De ahí que, Langacker agregue que “A single expression is susceptible to any number of metonymic extensions, reflecting different associations” porque dentro del mismo dominio cognitivo pueden darse diversas realizaciones metonímicas distintas. Langacker ilustra este punto con una referencia a Miró:

- (a) Miró died in 1983.
- (b) She bought an original Miró.
- (c) Miró is in Gallery B, at the end of this corridor.
- (d) Miró is at the bottom of the stack, right under Tamayo.

En (a), Miró se entiende como una referencia al famoso pintor catalán. En los ejemplos restantes, la referencia a la persona de “Miró” adquiere realizaciones semánticas distintas y se interpreta metonímicamente como una de sus obras, en (b), como un grupo de sus obras, en (c), o como un libro referente al autor o a sus obras, en (d). De estos ejemplos podemos comprobar que el soporte lingüístico no experimenta ninguna alteración, mientras suscita interpretaciones metonímicas distintas. De ello es responsable el dominio cognitivo, que no puede ser alterado, mientras que es el contexto el que dirige el cambio de perfil de entre las posibilidades de ese dominio cognitivo.

Hemos escogido los tres primeros ejemplos de metonimia que se exponen en la tabla del apartado anterior para hacer unos breves comentarios.

Pág.	Expresión metonímica	Punto referencia	Zona activa
9	la ciudad se desperezaba	ciudad	población
11	Mi mirada se perdió en la inmensidad de aquel lugar, en su luz encantada	mirada	atención yo
13	Los minutos y las horas se deslizaron como un espejismo	minutos	tiempo

El primero, “La ciudad se desperezaba”, el trayector y punto de referencia es “la ciudad”, mientras que la zona activa apunta hacia los habitantes de la ciudad, que individualmente, después del descanso nocturno, reanudan su quehacer habitual. Como comentábamos, el dominio cognitivo CIUDAD puede apuntar hacia una diversidad de interpretaciones metonímicas. En este caso, la zona activa sería “los habitantes de la ciudad”, pero más allá del ejemplo, otras zonas activas podrían ser “los edificios”, como en

(45) y que aquella tristeza muda que sangraba por las paredes de la **ciudad** herida era el verdadero rostro de su alma.

o “lo urbano”, en contraste con lo rural. He aquí un ejemplo:

(71) La Bernarda había dicho que Barceló estaba fuera de la **ciudad** por asuntos de negocios.

O una acumulación de una misma cosa, como en:

(66) Desde allí podía verse la ladera del cementerio en la montaña de Montjuïc y la **ciudad** de los muertos, infinita

(127) **CIUDAD DE SOMBRAS** - 1954

En este último ejemplo, la metonimia conceptual será EL TODO POR LA PARTE, o más específicamente, lo colectivo por el grupo de individualidades.

En términos de perfil y base, si tomamos como referente el ejemplo particular que acabamos de tratar, “ciudad”, veremos que en *La sombra del viento*, el sustantivo “ciudad” aparece en 54 ocasiones distintas y el nombre de la ciudad donde transcurre la acción, “Barcelona”, en 129 ocasiones. Con este dato, intentamos subrayar que el uso metonímico de “la ciudad” está claramente motivado.

En el segundo ejemplo, “Mi mirada se perdió en la inmensidad de aquel lugar, en su luz encantada”, el elemento perfilado, “mi mirada”, puede interpretarse como el punto de referencia de una zona activa que puede variar de amplitud de predicación dentro del dominio cognitivo PERSONA. Esta construcción permitirá adentrarnos en una cuestión peculiar, que tiene que ver con la caracterización de las unidades léxicas en juego. Se trata del parámetro “esquematicidad”/“especificidad”, del que Langacker (2008:19) comenta que “lexical items run the full gamut semantically from highly schematic, coarse-

grained descriptions to those of a specific, fine-grained nature“. El trayector de nuestro ejemplo “mi mirada” pertenece a la línea esquemático-específica siguiente:

Persona → cabeza → vista → mirada → atención

En la que la “persona” es la entidad más esquemática y la “atención” la más específica. Por tanto, el trayector, “mi mirada”, proyecta una referencia metonímica en dos sentidos, hacia dos zonas activas distintas dentro de un mismo dominio cognitivo PERSONA.

Es decir, “mi mirada”, actúa como una parte del cuerpo humano y se constituye como punto de referencia hacia una zona activa más esquemática, PERSONA, “yo”, mientras que, simultáneamente, señala hacia un dominio conceptual más específico que parece estar relacionado con la ATENCIÓN. La metonimia conceptual que mejor se ajusta en este caso será EL EFECTO POR LA CAUSA, ya que cuando centramos nuestra atención en un objeto determinado, inconscientemente, también fijamos nuestra mirada en el objeto. Sin embargo, la metonimia conceptual que se ajusta en el caso de la interpretación más esquemática será LA PARTE POR EL TODO, en la que la mirada actúa como una parte del cuerpo.

En el tercer ejemplo “Los minutos y las horas se deslizaron como un espejismo”, el trayector, representado por “los minutos y las horas”, alude a una zona activa TIEMPO, y la metonimia conceptual que revela es LA PARTE POR EL TODO. En este caso la contigüidad entre el punto de referencia y la zona activa es tan inmediata que obliga a plantearnos el porqué del uso de la metonimia. Si comparamos la estructura original con las siguientes

El tiempo se deslizó como un espejismo, o
El tiempo pasó como un espejismo

la estructura metonímica original crea un significado más complejo, un trayector con más entidades lingüísticas en juego, compuesto por dos grupos nominales cuyos sustantivos son contables y en forma plural. El proceso de lectura también requiere más tiempo que en las estructuras que hemos inventado. En éstas, la brevedad, la inmediatez y lo abstracto del elemento perfilado crea un efecto del paso del tiempo completamente distinto.

Cada ejemplo contiene alguna particularidad que merece comentarios; sin embargo, nuestro análisis intenta concentrarse en aquellos aspectos que puedan ser generalizables. En este sentido, y en relación con el segundo ejemplo que acabamos de analizar, será necesario invertir unas palabras en fenómeno de la “meronimia”

4.7.3.2 Meronimia: un caso de ajuste focal

El término “meronymy”, en inglés, hace referencia a la relación semántica entre la parte y el todo. Aunque es un término acuñado en relación con la trasitividad, en el marco de la lingüística sistémico-funcional, lo retomamos por la naturaleza de su relación con la metonimia. En realidad, parece ser una clase de relación metonímica concreta que Radden (2004:76) describe como

meronymic agency involves the part ‘standing for’ the whole in such a way as to place a human body part, rather than a whole person, in the role of an Actor, Sensor, Sayer and so on. This technique stands in contrast to the default position, known as *holonymic* agency, where the participant role is occupied by a complete being.

El interés de este fenómeno reside en el hecho de la existencia de un número importante de expresiones en las que el punto de referencia es una parte del cuerpo, a través de la que establece la conexión con el personaje. Una relación metonímica específica que, esquemáticamente, se representa con la metonimia conceptual LA PARTE POR EL TODO, en la que la organización conceptual perfil/base parte juega un papel determinante. La parte del cuerpo se muestra como perfil mientras que el personaje, el individuo representado, se mantiene como base.

De los 78 ejemplos que hemos recogido de esta clase de metonimia (ver anexo 10.2) hemos agrupado los puntos de referencia que perfilan partes del cuerpo o entidades relacionadas con la parte del cuerpo, de los que mostramos los más relevantes. La lista que se muestra a continuación no discrimina si su uso es en singular o plural, a no ser que solamente aparezcan en plural:

cara, contacto, corazón, cuerpo, dedo, garganta, garras, golpe, grito, ideas, labios, lágrimas, lengua, mano, mirada, músculos, ojos, párpados, pasos, pisadas, pulgar, pulso, puños, respuesta, rostro, silueta, sonido, sonrisa, voz.

Es significativo resaltar que los verbos con los que se relacionan las partes corporales, en la mayor parte de los casos, sean verbos de movimiento. Pero aunque no todos los verbos relacionados sean de movimiento, el uso metonímico de los trayectores estimula un dinamismo que no estaría presente en una descripción más holonímica.

4.8 CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

Este capítulo, relacionado con la relevancia y la atención, intenta exponer la idea de que el mundo ficticio que se experimenta en *La sombra del viento* está cubierto por un velo de irrealidad. Una irrealidad que, en general, no brota de lo quimérico, fabuloso o imaginario; es un mundo ficticio que se origina en la naturaleza misma de los objetos, en la esencia de lo inanimado que, como si se tratase de un espejismo, adquiere una leve y efímera porción de vida que palpita en la consciencia del lector. Una irrealidad percibida que brota, no en pocos casos, de una capacidad de movimiento que no llega a consumarse, de la posibilidad que ese mundo inanimado establezca contacto, e indirectamente interactúe, con los personajes de la novela o con otros objetos presentes en la realidad novelesca.

Es un mundo que aflora en el seno del lenguaje. Un artificio que el escritor entreteje de tal modo que, en su conjunto, acaba por construir un nuevo nivel interpretativo de su significado. Cuando nos hallamos ante una sensación que nos sublima, que nos absorbe, nos deslumbra o nos fascina, generalmente, quedamos absortos por el conjunto, por la totalidad de la escena. La sensación experimentada puede incluir elementos que influyen en la sensación tales como el lugar en el que se experimenta, los olores percibidos, la temperatura del ambiente, el volumen de las formas observables, las texturas de lo palpable, la luz o elementos más cognitivos como el miedo, el peligro, lo prohibido, la simplicidad o la complejidad estética, por nombrar algunos. Cuando se desea transmitir esa vivencia, o ese grupo de sensaciones, el observador, como

individuo, deberá traducirlas al código que impone el lenguaje, por lo que seleccionará aquellos puntos específicos de esa experiencia que, a su parecer, se adecuen a las sensaciones que ha percibido. La selección de esos puntos escogidos hablará de su modo personal de apoderarse de las sensaciones experimentadas y será ahí donde se reflejará su sensibilidad, del mismo modo que sus intereses, sus preferencias, sus anhelos, sus conocimientos o, incluso, sus intenciones. De todo ello, lo que pueda expresar, y realmente exprese, a través de las limitaciones que impone el código del lenguaje, serán los elementos en los que podrá apoyarse para compartir su experiencia. Cuando decida expresar esa sensación, al no poder expresar la sensación como un todo, su cometido, como hablante o escritor, será el de recuperar aquellos detalles que captaron los sentidos, aquellos puntos que lo fascinaron, e intentará trasladarlos al receptor.

En la novela, Carlos Ruiz Zafón hace su selección de detalles, de escenarios, de planos y de puntos concretos sobre los que centra la atención del lector, de los que el lector recogerá y realizará su propia interpretación. Los puntos donde el escritor, o narrador, fija su mirada condicionarán la percepción del lector, cuya atención estará dirigida. En la atmósfera irreal que se percibe en *La sombra del viento*, esos puntos concretos a los que el escritor dirige la mirada y la atención del lector lo encaminan hacia la percepción de un mundo estéticamente inquietante y particular. Un mundo en el que los objetos están afectados por una fuerza que los sublima, pero solamente se trata de un espejismo perceptivo. El aura de irrealidad que envuelve a los objetos en *La sombra del viento* ni personifica a esos objetos, ni les confiere movimiento.

Tampoco es una fuerza que les convierte en mágicos o surreales, y el lector es consciente de ello. En

- (70) las farolas parpadeaban
- (146) La ventana que se asomaba al patio
- (208) la fachada de la universidad emergió como un buque ocre varado en la noche
- (275) Una pila de diarios viejos descansaba junto al atizador.
- (317) el tiempo les robaba la suerte
- (344) El espejo mostraba un vendedor a domicilio
- (404) Llegaron tres nuevos golpes
- (418) El coche arrancó de un tirón

o en muchos ejemplos más, no cabe duda de que "la ventana", en "la ventana se asomaba al patio", sigue siendo una ventana y no suscita una personificación del concepto VENTANA. Lo mismo ocurre con "las farolas", "la pila de diarios viejos" o "la fachada de la universidad", que aunque "emerja como un buque...", sigue siendo "la fachada de la universidad". Los dominios cognitivos respectivos en los que se hallan esos conceptos, y de tantos otros como esos, no adquieren propiedades inherentes a entes vivos, ni mucho menos, de persona. Lo que se presenta al lector es un mundo de ficción, en toda la extensión de la palabra. Es una ficción perceptiva que solamente afecta al receptor de la lectura y no tiene ningún efecto en el objeto. En todos esos casos existe un conflicto lingüístico que el lector debe desentramar cognitivamente. Un conflicto que provoca un número de búsquedas incalculable, pero que es necesario para encontrar inferencias que lo solucionen. Es un conflicto inofensivo, incluso divertido, que pone a prueba nuestro conocimiento del mundo y nuestro dominio lingüístico. Por ejemplo, en "La ventana se asomaba al patio", el conflicto es evidente, quizá simpático, y extremadamente sencillo.

El efecto general de la construcción gramatical esquemática que hemos analizado en el presente capítulo planea sobre toda la novela. Un efecto que se produce como consecuencia de la insistencia, de la reiteración, de, una y otra vez, convidar al lector a saborear esos detalles específicos, particulares, que en otro contexto ni tan solo merecerían ser mencionados. En *La sombra del viento*, Carlos Ruiz Zafón ha sabido darle a esos detalles una especie de aura, de protagonismo subliminal, amparado tras la protección de la estructura gramatical. Protagonismo que se revela firme, decidido, persistente y constante y que camina en paralelo a la acción principal.

En este capítulo, hemos tenido la ocasión de aproximarnos a dos análisis distintos de un mismo fenómeno. Cada análisis ha dado un fruto según los elementos que se someten a consideración. La lingüística sistémico-funcional ha cubierto las relaciones semánticas entre los componentes estructurales y ha dado cuenta de sus funciones. Para ello, nos hemos aproximado a la propuesta de M.A.K. Halliday (1971). En este capítulo hemos demostrado que la construcción gramatical comporta significado, y que la construcción esquemática que inspiraba este análisis también lo comportaba al hacer preponderantes los elementos que aparecen en la primera posición de la frase.

Ya en el panorama cognitivo, hemos hecho una valoración de las posibilidades que ofrecen los sistemas esquemáticos de L. Talmy y los hemos complementado con los aspectos correspondientes que desarrolla R. Langacker en su gramática cognitiva. Estos planteamientos nos han acercado al análisis desde una perspectiva fresca no exenta de conceptos novedosos como la atención, la perspectiva o la abstracción, y su incidencia en el efecto de

la intriga, pero también con conceptos conocidos, como las cláusulas transitivas o intransitivas y la dinámica de fuerzas o la metonimia, que se han abordado desde parámetros alternativos.

Desde el punto de vista del estilo, el uso poco convencional que se da a ese abanico de objetos e ideas situándolos como trayectores, nos remite al concepto de “foregrounding”, que se aplica al hecho de que un determinado rasgo o aspecto textual sea más prominente y rompa el automatismo de la lectura. Leech (2008:3) entiende el fenómeno de la relevancia como un concepto clave en el punto de encuentro entre los aspectos formales y funcionales del estudio textual. Leech expone que “Formally, foregrounding is a deviation, or departure, from what is expected in the linguistic code or the social code expressed through language; functionally, it is a special effect or significance conveyed by the departure.” Leech nos remite a una cita de Douthwaite en la que se define el concepto de foregrounding:

Cognitive psychology has demonstrated that habituation in perception and comprehension is a normal phenomenon in human life. Habituation routinizes life, it dulls senses and the critical faculties. One way of combating habituation is to experience an entity in a novel fashion so that our attention is arrested, and our automatic mode of processing together with the standard response we produce to familiar stimulus are **impeded**, slowed down, surprised even. This obliges us to examine the entity more closely and from a new perspective. As a result we are challenged to place a new interpretation on reality.

Impeding normal processing by showing the world in an unusual, unexpected or abnormal manner is termed **defamiliarization**. Thus defamiliarization may be achieved by subverting the rules governing perception and behaviour. The **linguistic technique** employed in subverting the world in this manner is termed **foregrounding**. (Douthwaite 2000:178)

Como comentábamos, los trayectores de las construcciones analizadas no poseen propiedades extraordinarias; siguen siendo objetos reales, como aquellos con los que convivimos en nuestra vida cotidiana. No obstante, el modo en que se presentan en el texto crea un proceso de transformación; les hace mostrar un comportamiento singular, con lo que se origina un efecto de desfamiliarización. La manera en que se presentan nos sumerge en una atmosfera fresca, llena de energía y movimiento. Eso es lo que proporciona la fuerza, lo que los convierte en entes con un aura de novedad, actividad y dinamismo inusitado.

5 LENGUAJE FIGURADO Y METÁFORA CONCEPTUAL

5.1 OBJETIVO GENERAL DEL CAPÍTULO

Comenzamos con unas palabras de Carlos Ruiz Zafón, que recogió Charo Canal (2003) para *El Periódico*, con las que introduciremos la idea principal que cohesionará el presente capítulo y que expandiremos en los próximos capítulos: “de lo que yo escribo, la gente obtiene cosas que en mayor o menor medida enriquecen sus vidas. Les hace pasarlo bien, les hace pensar”. En esta reflexión sobre la lectura el escritor condensa el empeño de que su novela se perciba como una experiencia cognitiva en la que se promueve la actividad intelectual a través del entretenimiento. Ruiz Zafón lo ilustra con mayor detalle al añadir que

Forma parte del trabajo de novelista seducir al lector, entrar en su mente, recoger cosas que están ahí y cambiarlas de sitio. Apoderarte de sus sentidos, de sus emociones y utilizarlos. En la medida en que seas capaz de conjurar imágenes y sensaciones, tu efecto es mayor; eso tiene mucho de seducción. (Canal, 2003)

La propuesta creativa del escritor de *La sombra del viento* nos remite inevitablemente a un entorno en el que esa misión seductora del escritor, ese deseo de cautivar los sentidos de su lector, de conjurar imágenes y de suscitar sensaciones, no se limita únicamente a la utilización de los mecanismos tratados en el capítulo anterior relacionados con la atención o la perspectiva; para poder satisfacer su propuesta y expresar la complejidad de esa dimensión

lingüística y conceptual, el instrumento que Carlos Ruiz Zafón escoge es el uso del lenguaje figurado en general, como hemos tenido ocasión de experimentar en el capítulo cuarto, y el uso de la metáfora en particular. La metáfora, que había sido un recurso tradicionalmente usado por poetas y novelistas, con las ideas cognitivistas, se percibe también como un uso muy frecuente en el lenguaje coloquial.

El binomio lenguaje literal y lenguaje figurado parece estar presente en gran parte de los fenómenos que tratamos en esta tesis doctoral, razón por la cual será necesario aproximarnos a ellos con el objetivo de entender aquellos aspectos más relevantes que los diferencian. Este punto nos conducirá a los planteamientos de la teoría de la metáfora conceptual de G. Lakoff y M. Johnson (1980) para tomar conciencia de la riqueza metafórica en la que se apoya el texto de *La sombra del viento*. Un texto compuesto por construcciones y expresiones procedentes del registro coloquial que se asientan en significados de carácter metafórico. El lenguaje de la novela participa de expresiones léxicas e idiomáticas con las que el lector se siente plenamente familiarizado; expresiones que utiliza habitualmente para expresarse en su vida diaria. Este registro lingüístico ayuda a delinear a unos personajes que se perciben próximos y menos literarios, en el mejor sentido de la expresión, más reales, con los que el lector puede reflejarse sin dificultad.

Este capítulo solamente presentará una parte de los usos metafóricos presentes en la novela. El capítulo siguiente, también dedicado a la metáfora, versará sobre otros usos metafóricos que serán tratados desde un modelo metodológico distinto. Con independencia de la metáfora, *La sombra del viento*,

además, alberga otras formulas en las que se utiliza lenguaje figurativo, tales como la polisemia, el zeugma, o la metonimia, de la que hemos desarrollado un apartado en el capítulo anterior.

5.2 LENGUAJE LITERAL Y LENGUAJE FIGURADO

En nuestro planteamiento sobre la complejidad del mundo que aparece en la novela, cabe preguntarnos hasta qué punto el lenguaje que se usa en la novela deja de expresar significados literales para transformarse en un lenguaje cargado de posibles significados figurados. Tradicionalmente, ha existido una clara distinción entre los dos conceptos, el de “lenguaje literal” y el de “lenguaje figurado”. Lázaro Carreter (1990) nos brinda las siguientes definiciones en las que distingue lo que comúnmente entendemos por sentido literal y sentido figurado.

Sentido literal. Es el que posee una locución, un giro, etc., atendiendo a la suma de sus significados. A veces, tal sentido es absurdo. Así *hablar a tontas y a locas* (es decir 'hablar disparatadamente, sin conocimiento de causa') significa literalmente 'hablar a personas tontas y locas'.

Lenguaje figurado. Lenguaje en el cual se emplean abundantes figuras retóricas.

Sentido figurado. Significación de una palabra cuando se emplea como tropo.

De las definiciones, se extrae que el sentido literal se comprende como la forma básica de representación, más precisa y exenta de distorsión, mientras que el sentido figurado, en cambio, está relacionado con el mundo literario y las figuras retóricas. En ocasiones, recurrimos al sentido figurado cuando es

imposible inferir una interpretación literal. R. Gibbs (1994) dio un giro a estas creencias y ejerció una notable influencia en la posición cognitivista sobre esta distinción, al poner en cuestión algunas de las ideas tradicionales. Gibbs (1994:75) recoge cinco ideas que definían el lenguaje literal para demostrar que ninguna de ellas era completamente cierta:

Conventional literality, in which literal usage is contrasted with poetic usage, exaggeration, embellishment, indirectness, and so on.

Subject-matter literality, in which certain expressions are the usual ones used to talk about a particular topic.

Non-metaphorical literality, or directly meaningful language, in which one word (concept) is never understood in terms of a second word (or concept).

Truth conditional literality, or language that is capable of 'fitting the world' (that is, referring to objectively existing objects or of being objectively true or false).

Context-free literality, in which the literal meaning of an expression is its meaning [independent of any communicative situation].

Gibbs pone en cuestión todos estos argumentos y defiende que deben cuestionarse estas ideas con respecto al lenguaje literal. Cuenca (1999:97) utiliza los siguientes ejemplos:

1. Aquel individuo era una rata repugnante.
2. Eso te va a costar un ojo de la cara.
3. Pásame el agua, por favor.

De estos ejemplos, la primera característica que se debe tener en cuenta es que no parecen haber sido extraídos de un texto literario. Sin embargo, son expresiones cuya interpretación no puede ser literal. En el primero de los ejemplos, se aprecia un uso metafórico en el que el individuo en cuestión no es una rata, sino que parece actuar de un modo que no es del agrado del hablante. En el segundo ejemplo, una interpretación literal de la expresión

idiomática privaría al interlocutor de una parte considerable de visión. En el tercer ejemplo, si no se interpreta el uso metonímico de la expresión, el contenido por el recipiente que lo contiene, no sería posible cumplir con la demanda del interlocutor.

A partir de estos ejemplos, parece difícil determinar el punto exacto en el que establecer una línea divisoria entre lo que es el significado literal y el significado figurativo, por lo que, de acuerdo con Cuenca (1999:98) debemos “regirnos por las pautas que establece nuestra poética internalizada”. En el apartado que comienza tras estas líneas sobre la metáfora conceptual, veremos que la visión que proponía Lázaro Carreter para el lenguaje figurado, a nuestro parecer, tampoco distingue, o delimita, con propiedad la definición de lenguaje figurado.

5.3 LA TEORÍA DE LA METÁFORA CONCEPTUAL

La alternativa experiencialista que proponían G. Lakoff y M. Johnson sobre su modo de concebir los conceptos metafóricos ya se vislumbra en una de las primeras frases de *Metaphors We Live by* (1980). Lakoff (1980:3) “...metaphor is pervasive in everyday life, not just in language but in thought and action. Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature”. Esta obra revolucionó el panorama lingüístico del momento y abrió una profunda grieta en la concepción tradicional que se había tenido sobre el uso metafórico del lenguaje:

Metaphor is for most people a device of the poetic imagination and the rhetorical flourish –a matter of extraordinary rather than ordinary language.

Moreover, metaphor is typically viewed as characteristic of language alone, a matter of words rather than thought or action. (Lakoff, 1980:3)

Para estos autores, la metáfora se contempla a partir de aquellas estructuras conceptuales en las que los dominios conceptuales que las componen se interpretan estableciendo conexiones conceptuales con otros dominios conceptuales. La nomenclatura que utilizaron Lakoff y Johnson (1980) para referirse al concepto metafórico coincide con el de la correspondencia conceptual, o mapeo, al que se refieren los dos conceptos implicados. G. Lakoff (1993) comentaba:

To make it easier to remember what mappings there are in the conceptual system, Johnson and I (Lakoff and Johnson, 1980) adopted a strategy for naming such mappings, using mnemonics which suggest the mapping. Mnemonic names typically (though not always) have the form: TARGET-DOMAIN IS SOURCE-DOMAIN, or alternatively, TARGET-DOMAIN AS SOURCE-DOMAIN.

Kovecses (1998:4) lo resume en la siguiente frase al introducir el concepto de metáfora conceptual: “A convenient shorthand way of capturing this view of metaphor is the following: conceptual domain (a) is conceptual domain (b), which is what we called a conceptual metaphor”. Lakoff (1980:5) al ilustrar el concepto metafórico DISCUSIÓN ES GUERRA, sostiene que el concepto discusión está “partially structured, understood, performed and talked about in terms of war”. De ahí que al hablar de una discusión lo podamos hacer en términos relacionados con el concepto GUERRA: “defender una posición” cuando sostenemos una opinión, “atacar al adversario” para rebatir sus argumentos, “utilizar una estrategia” para referirnos al modo de organizar los argumentos de la discusión, “ganar/perder la discusión” en vez de convencer o ser

convencidos, “destruir los argumentos” por igualar o debilitar las opiniones contrarias. En todos estos casos la terminología relacionada con la guerra (defender, atacar, adversario, estrategia, destruir), además de manifestar el clima de conflicto que se percibe en la discusión, también acrecienta el efecto semántico que proporciona el concepto GUERRA.

Esta utilización metafórica del lenguaje está muy presente en *La Sombra del Viento*. Como ejemplo, hemos escogido la siguiente frase:

(59) Algo en mi interior me decía que estaba metiéndome en un camino sin salida

Se puede apreciar que la vida se interpreta en términos de un viaje, o un camino, que se inicia cuando nacemos y nos conduce hacia un punto indeterminado cuando morimos. Tal y como se interpreta del ejemplo, el hecho de hacer alguna cosa indebida va a provocar problemas y nos va a impedir avanzar en ese “camino”. La metáfora utilizada consta de dos tipos de experiencias que han sido conceptualizadas previamente y transformadas en sus correspondientes dominios conceptuales: el concepto VIDA por un lado, que es el más abstracto, y el concepto más concreto, VIAJE, por otro. Debemos entender los dominios conceptuales como espacios en nuestra mente donde se ha almacenado, clasificado y organizado el conocimiento y las experiencias que hemos adquirido a lo largo de nuestra existencia.

Los dos dominios conceptuales que constituyen la metáfora conceptual poseen nombres distintos. El dominio que se utilizará en lugar del otro para facilitar la comprensión de un concepto lo denominaremos *dominio fuente*, mientras que al dominio, en la mayoría de los casos más abstracto, que es explicado en

términos de otro lo llamaremos *dominio meta*. En el ejemplo anterior el dominio fuente será el VIAJE y el dominio meta será la VIDA. Entre los dominios fuente y meta habitualmente existe un cierto número de correspondencias semánticas. Es decir, los dos dominios están constituidos por elementos conceptuales que se corresponden con otros elementos en el dominio opuesto. Es preciso matizar dos cuestiones importantes sobre la metáfora. La primera es una característica importante respecto a una propiedad de la metáfora: la unidireccionalidad. Esta propiedad dice que la metáfora se moverá de lo concreto a lo abstracto, pero nunca a la inversa, y en una sola dirección. El principio de la unidireccionalidad, nos permite utilizar el concepto VIAJE, más concreto, para entender el concepto VIDA, pero nunca escogeremos el concepto VIDA para entender el concepto VIAJE. Si tomamos:

(103) Era una noche fría, de viento que cortaba y cielos de alquitrán...

La temperatura del viento se entiende sumamente desagradable y su efecto sobre la piel se compara con un arma de filo. La metáfora solamente funciona en ese sentido: el viento se convierte en un arma blanca, pero no al contrario; de ningún modo un arma blanca puede conceptualizarse como viento. Otro punto que cabe puntualizar es que la proyección de un dominio a otro siempre será de tipo parcial; si fuese total nos hallaríamos ante una tautología (Cuenca 1999:105) que no tendría carácter figurado y no podría aportar ningún tipo de conocimiento o alteración conceptual. La proyección de un dominio estará determinada por el contexto en el que se encuentre la metáfora y las entidades que ponga en contacto estableciendo analogías entre sus semejanzas.

Sobre la metáfora conceptual debemos aclarar que el concepto, que como ya hemos visto lo expresamos en versalita, VIDA ES VIAJE, debe ser distinguido de lo que denominaremos la “expresión lingüística metafórica”. Ésta se diferencia de la metáfora conceptual por ser la realización lingüística del concepto, es decir, en realidad la “expresión lingüística metafórica” serán el conjunto de palabras y expresiones que se utilizan para verbalizar la metáfora conceptual, pero no el concepto en sí.

G. Lakoff y M. Johnson en *Metaphors We Live By* (1980) clasificaron las metáforas de acuerdo con la función cognitiva que éstas desempeñaban y se refirieron a ellas como metáforas estructurales, metáforas ontológicas y metáforas orientacionales. En los siguientes apartados haremos un breve resumen de las diferencias entre estos tipos de metáforas.

5.3.1 METÁFORAS ESTRUCTURALES

En las metáforas consideradas estructurales, el dominio fuente proporciona conceptos específicos para ser utilizados en el dominio meta. La función cognitiva de este tipo de metáforas es hacer que la comprensión del dominio meta sea más accesible. Para facilitar la comprensión del dominio meta, que generalmente comporta cierto grado de abstracción, éste se alinea al concepto fuente, menos abstracto y, entre sus valores conceptuales, se establecen una serie de correspondencias conceptuales. Lakoff (1980:61) añade que “Structural metaphors allow us much more than just orient our concepts, refer to them, quantify them, etc. [...] they allow us, in addition, to use one highly structured and clearly delineated concept to structure another”. Lakoff ilustra

este tipo de metáforas con el ejemplo que ya hemos comentado anteriormente de ARGUMENT IS WAR.⁴⁹

5.3.2 METÁFORAS ONTOLÓGICAS

El significado del término “ontológico” se refiere a la aplicación de un modelo de descripción que consiste en establecer categorías de conceptos meta-abstractos. Al utilizar estas metáforas lo que intentamos es convertir conceptos que son difíciles de manejar debido a su abstracción y se conciben como si fuesen “objetos”, “sustancias” o “contenedores” sin dar detalles del tipo de objetos que son, la clase de sustancias a las que nos referimos o el aspecto que tienen esos contenedores.

Ontological metaphors serve various purposes, and the various kinds of metaphors there are reflect the kinds of purposes served. (Lakoff, 1980:26)

Para definir este tipo de metáforas, Lakoff utiliza una experiencia común a todos nosotros: la subida de precios. Esta experiencia se atribuye a un concepto abstracto al que comúnmente nos referimos como “inflación”. Al mismo tiempo, este concepto lleva incorporado un valor metafórico de “entidad” que en ocasiones parece indisociable. Como el concepto se considera una entidad, podremos decir que:

La inflación ha disminuido nuestro nivel de vida.

La inflación nos ahoga.

La inflación da cuenta del aumento del costo de la vida.

Este año la inflación no ha dado grandes quebraderos de cabeza.

⁴⁹ el texto original proporciona una explicación completa que no hemos incluido. Ver Lakoff (1980:61-65).

Como en el caso de la inflación, utilizamos metáforas ontológicas de manera habitual aunque normalmente no somos demasiado conscientes de su valor metafórico. Veamos algunos ejemplos más de metáforas ontológicas que hemos encontrado en *La Sombra del Viento*:

OBJETO

(171) te imagino en aquel tren, cargado de sueños

Los *sueños* se conciben aquí como objetos que pueden ser “transportados” y “cargados”, lo que implica que se conceptualizan con volumen y peso.

SUSTANCIA

(165) las palabras se me habían quedado congeladas en los labios

Las “palabras” se han conceptualizado como líquido, y “se congelan” como si se tratara de agua. Además de esto, en este ejemplo vemos que la congelación no parece ser por causa del frío, sino por temor. Como en el caso de la inflación comentado, el temor también comporta una carga metafórica importante en la novela.

CONTENEDOR

(199) Julián vivía en el pasado, encerrado con sus recuerdos

(199) —Hay peores cárceles que las palabras, Daniel.

En el primero de los ejemplos las experiencias del personaje en un tiempo pasado se conceptualizan y comprimen en un concepto, EL PASADO, que adquiere el valor de contenedor. El personaje vive en el interior de ese contenedor con sus recuerdos. En el segundo, “las palabras”, de nuevo, se conceptualizan como otro posible contenedor con connotaciones claramente negativas.

CONTENEDOR Y OBJETO

(198) Mi padre sacó esa idea de un viaje

Hemos escogido este ejemplo como un caso interesante en el que dos metáforas ontológicas se entrelazan. Por un lado, vemos que la metáfora ontológica del VIAJE se entiende como contenedor; por otro el concepto de IDEA tiene valor de objeto que puede cambiar de posición.

5.3.3 METÁFORAS ORIENTACIONALES

Este tipo de metáforas agrupa todos aquellos conceptos que en su significado incorporan alguna relación con su disposición espacial. Esta disposición espacial vendrá determinada por el valor sociocultural que se asigne al concepto; Lakoff (1980:14) denominó a estas metáforas así porque “most of them have to do with spatial orientation: up-down, in-out, front-back, on-off, deep-shallow, central-peripheral.”⁵⁰ Es decir, si la orientación espacial es, por ejemplo, hacia arriba, tenderemos a ejercer evaluaciones positivas, mientras que si la orientación espacial es hacia abajo, tenderemos a evaluar el concepto negativamente. Lakoff (1980:14) también comenta que “These spatial orientations arise from the fact that we have bodies of the sort we have and they function as they do in our physical environment.” De ahí que podamos encontrar ejemplos como los siguientes:

MOVIMIENTO HACIA ABAJO, CONNOTACIÓN NEGATIVA

(84) Cayó enfermo

⁵⁰ Lakoff (1988:14) Such metaphorical orientations are not arbitrary. They have a basis in our physical and cultural experience. Though the polar oppositions up-down, in-out, etc., are physical in nature, the orientational metaphors based on them can vary from culture to culture. For example in some cultures the future is in front of us, whereas in others it is in back.

(84) La empresa se vino abajo en menos de un año

MOVIMIENTO HACIA ARRIBA, CONNOTACIÓN POSITIVA

(129) me había levantado el ánimo

MOVIMIENTO ALEJÁNDOSE DEL CENTRO, CONNOTACIÓN NEGATIVA

(57) Nuestras conversaciones sobre el tema rara vez iban más allá de...

Kovecses añade que las categorías clásicas se entienden en términos de regiones con fronteras o “recipientes” y que existen estructuras de esquemas contextuales con las que clasificamos y valoramos los conceptos.

various partial image schemas are bipolar and bivalent. Thus, whole, centre, link, balance, in, goal, front are mostly regarded as positive, while their opposites, not whole, periphery, no link, imbalance, out, no goal, and back are negative. (Kovecses, 1998:36)

En el caso de las metáforas orientacionales, nuestro razonamiento abstracto, por tanto, es el resultado de la correspondencia conceptual de componentes de un esquema contextual –image schema– de un dominio conceptual hacia otro dominio conceptual meta.

Para concluir este resumen, no podemos evitar hablar del principio de la invariabilidad, “Invariance Principle”, con el cual se garantiza que los esquemas contextuales que caracterizan el dominio fuente se aparean con los esquemas del dominio meta apropiados. El principio de la invariabilidad se formula del modo siguiente:

Metaphorical mappings preserve the cognitive topology (that is, the image-schema structure) of the source domain, in a way consistent with the inherent structure of the target domain. (Lakoff, 1993:215),

Por tanto este principio se encarga de que se aproveche la estructura de esquema contextual del dominio fuente y se aplique tanto como sea posible al dominio meta hasta el momento en que aparezcan interferencias.

La clasificación de las metáforas que proporcionaron Lakoff y Johnson (1980) ha sido una referencia durante décadas. Sin embargo, ya en Lakoff (1993) en “The Contemporary Theory of Metaphor”, se entrevé que entre los tipos de metáforas descritos anteriormente, metáforas estructurales, ontológicas, orientacionales, no existe una línea claramente definida, sino que en una misma metáfora estructural pueden existir correspondencias ontológicas. En la metáfora conceptual AMOR ES VIAJE, Lakoff lo plantea como una metáfora estructural:

The metaphor involves understanding one domain of experience, love, in terms of a very different domain of experience, journeys. More technically, the metaphor can be understood as a mapping (in the mathematical sense) from a source domain (in this case, journeys) to a target domain (in this case, love). (Lakoff, 1993:4)

Pero esta explicación se ha introducido diciendo que

The lovers are travelers on a journey together, with their common life goals seen as destinations to be reached. The relationship is their vehicle, and it allows them to pursue those common goals together. (Lakoff, *ibíd.*)

El hecho de aceptar y hacer explícito que “la relación es un vehículo” por sí solo pone en duda la clasificación de las metáforas tal y como hemos descrito.⁵¹

Más adelante, en una de las últimas ediciones de *Metaphors We Live By* de

⁵¹ Lakoff (1993:4) también hace el siguiente comentario: “The mapping is tightly structured. There are ontological correspondences, according to which entities in the domain of love (e.g., the lovers, their common goals, their difficulties, the love relationship, etc.) correspond systematically to entities in the domain of a journey (the travelers, the vehicle, destinations, etc.).”

Lakoff y Johnson, aparece un epílogo escrito en 2003 titulado "Afterword". En él, los autores, además de comentar cuestiones que se quedaron en el tintero, también revisan otras que con el paso del tiempo y las investigaciones que se han llevado a cabo desde el año de la primera publicación de *Metaphors We Live By* (1980) han modificado el panorama ideológico y algunas de sus posiciones. Uno de los puntos revisados es la clasificación de las metáforas en estructurales, ontológicas y orientacionales. Los autores explícitamente revocan la clasificación expuesta de los tres tipos de metáforas del siguiente modo:

The division of metaphors into three types –orientational, ontological, and structural– was artificial. All metaphors are structural (in that they map structures to structures); all are ontological (in that they create target domain entities); and many are orientational (in that they map orientational image-schemas).

We did not yet see the profundity of primary metaphor, and, as a result, some of our analyses were incomplete. This was evident, for example, in our analysis of ARGUMENT IS WAR. Many readers have correctly observed that most people learn about argument before they learn about war. (Lakoff, 1980:264)

G. Lakoff y M. Johnson acaban, por tanto, aceptando la artificialidad de la clasificación que propusieron, lo cual no significa que en muchos aspectos la utilización de este modo de abordar la metáfora haya dejado de ser productivo o funcional, y una manera de aproximarse a la metáfora que aún es válida en otros aspectos. En nuestra exposición de este tipo de metáforas, mantenemos la clasificación por ajustarse a nuestra intención de proponer una selección de expresiones metafóricas procedentes de *La sombra del viento* que poseen unas características generales determinadas; es decir, nuestro interés recae en proporcionar una información de tipo descriptivo y testimonial de la existencia

de este tipo de estructuras en la novela, más que profundizar en aquellos casos circunstanciales en los que la metáfora puede pertenecer a más de un tipo clasificatorio.

5.4 LA METÁFORA CONCEPTUAL EN *LA SOMBRA DEL VIENTO*

Comenzamos un nuevo apartado en el que intentaremos exponer algunos ejemplos procedentes de *La sombra del viento* a partir de la clasificación taxonómica que propusieron G. Lakoff y M. Johnson (1980) según lo comentado sobre la teoría de la metáfora conceptual.

Al leer cualquier fragmento de la novela, es fácil darse cuenta de que *La sombra del viento* hace un uso sistemático y constante de expresiones en las que se usa el lenguaje en sentido figurado. Algunas de estas expresiones son responsables de favorecer y enriquecer un mundo de significados particular que, en conjunto, se impone decididamente como una característica idiosincrática de la novela.

El soporte principal que sostiene estas expresiones es el lenguaje en toda su dimensión, que abarca aspectos dispares que incluyen procesos que se distribuyen desde la interacción conceptual entre los significados de las construcciones, hasta la categorización cognitiva de los elementos léxicos seleccionados, o el registro utilizado. Las relaciones semánticas que se originan entre las unidades que las suscitan son de distintos tipos: en unos casos se aprecian relaciones de colaboración, en otros se entrelazan significados, o

incluso se contrastan los efectos estéticos que connotan. Veremos que todas estas cuestiones tienen una incidencia importante en la imagen estética que la novela proyecta y, en definitiva, veremos que todas ellas pasarán a formar parte del idiolecto estilístico del autor por el modo en que utiliza el lenguaje.

Antes de comenzar a exponer los ejemplos que hemos seleccionado, es importante puntualizar que, por motivos de coherencia con lo expuesto, mantendremos diferenciadas las metáforas estructurales, ontológicas y orientacionales de acuerdo con la taxonomía que propusieron G. Lakoff y M. Johnson (1980) y, por tanto, agruparemos los ejemplos bajo esas etiquetas.

Ya ha sido comentado que *La sombra del viento* proporciona una gran cantidad de ejemplos de expresiones metafóricas, aunque, por lo que se refiere al aspecto cuantitativo de su utilización, parecen existir diferencias. Las metáforas estructurales parecen tener una incidencia mayor que las metáforas ontológicas y las orientacionales. A continuación exponemos ejemplos de metáforas que han sido organizados por grupos en el siguiente orden: metáforas ontológicas, metáforas orientacionales y, en último lugar, algunos ejemplos de metáforas estructurales.

5.4.1 METÁFORAS ONTOLÓGICAS

5.4.1.1 X es una entidad

Normalmente, las metáforas de este tipo no se perciben como si poseyeran un valor metafórico real. La razón principal es que pasan desapercibidas por estar

completamente integradas en nuestro uso cotidiano del lenguaje. El alma, la amistad, la razón, el recuerdo, el pensamiento, la vida, el mundo, son ejemplos que hemos escogido de la novela de conceptos que tienen un carácter figurado, que comprimen ideas abstractas que han sido transformadas en expresiones lingüísticas concretas para poder ser utilizadas con mayor facilidad. Tomemos el caso del concepto VIDA.

(36) ...aquel libro que a nadie importaba cambió mi vida.

VIDA, en esta construcción, se conceptualiza de manera automática a partir de un modelo cognitivo idealizado (M.C.I.) en el que intervienen ideas esquemáticas complejas relacionadas con ese concepto, tales como “estar vivo”, “duración en el tiempo”, “sucesión de acontecimientos”, “las experiencias”, “actividad metabólica”, “la muerte” y muchos otros conceptos prototípicos relativos a la vida. No obstante, nuestro sistema es capaz de asumir toda esa abstracción sin necesidad de llegar a un nivel de detalle demasiado profundo, a no ser que, por diversos motivos, sea necesario obtener mayor elaboración. Si pensamos en construcciones como

Mi vida es un desastre.

Verla me alegrará la vida.

El que no tiene vida propia, debe meterse en la de los demás.

Entendemos el concepto VIDA como una unidad de significado simple sin tener que desplegar matices determinados inherentes al concepto. En cada uno de los ejemplos, el concepto vida puede desplegar matices de lo que lo diferencian de los otros dos ejemplos, aunque fuera de contexto no parece ser necesario ese nivel de detalle. La recursividad es otra estrategia que desempeña un papel importante en el mundo de los conceptos. Una vez el concepto X es asumido

como entidad, automáticamente recupera el potencial para volver a ser utilizado en otra construcción de carácter metafórico. En los apartados siguientes veremos que algunos de estos conceptos intervienen como entidades para forman parte de otras metáforas.

5.4.1.2 X es un objeto

Conceptos como los del punto anterior pueden tomar nuevas formas metafóricas para convertirse en objetos más manejables. Este es el caso del concepto ALMA, puede adquirir el valor de “objeto”. De acuerdo con el número de ejemplos que hemos conseguido de *La sombra del viento*, parece que el concepto ALMA es muy productivo cuando se trata de crear referencias metafóricas:

EL ALMA ES UN OBJETO

- (20) El camarero asintió y partió, arrastrando los pies y el alma.
- (24) ...el alma parecía caerle a los pies.
- (37) ...un poco arrogante, en realidad tiene el alma de pan bendito.
- (64) A mí me ardía el alma de rabia.
- (69) Se me heló el alma.
- (75) El alma te voy a romper yo a ti, desgraciado.
- (171) ...cargado de sueños y con el alma rota de traición...
- (187) Que le tendrían que limpiar el alma con sulfumán.
- (207) ...llevaba su rostro, su voz y su olor clavados en el alma...
- (237) ...como cualquier otro virus: una vez pudre el alma del que lo alberga.
- (310) ...un amor vacío y egoísta que le rompería el alma en dos...
- (317) ...a sentir que vendía su alma a trozos...
- (374) Me dedicaba a velar el teléfono y roerme el alma, ...
- (377) ...te juro que te voy a arrancar el alma a hostias...
- (380) Me ha dicho textualmente que me iba a arrancar el alma a hostias...
- (394) Don Manuel, tragándose el alma, siguió el reglamento.
- (448) ...sería su mano la que hundiese aquel puñal en el alma de su amigo.
- (460) ...con el corazón vacío y el alma picada de remordimientos.

- (472) ...con el alma rota y el corazón sangrante, ...
(508) ...llevaba años corroyendo el alma de la ciudad, ...
(509) ...una mortaja de silencio y vergüenza que se pudre sobre el alma...
(567) ...y le roba el alma sin que uno se dé ni cuenta.

El concepto ALMA aparece la novela en 69 ocasiones⁵². De estas, en 22 de ellas se utiliza con un valor conceptual de objeto. Los significados de los verbos con los que se utiliza este elemento simbólico, en casi todos los casos, connotan acciones que suscitan procesos de desgaste y el deterioro que, en mayor o menor grado, precede a la destrucción: “arder”, “romper”, “arrastrar”, “caer”, “roer”, “corroer”, “arrancar”, “pudrir”, “vender a trozos.” Todos estos verbos, junto con “tragar” y “robar”, comportan condiciones de negatividad, que pudiera verse acentuada por la presencia del elemento fonético y fonológico común en todas ellas, el fonema / r /. Aunque no es posible hablar de aliteración por la distancia que existe entre los ejemplos, este atributo parece estar presente en la raíz de todas las formas verbales, lo que podría acrecentar el componente expresivo de las construcciones implicadas. Otros conceptos que se conceptualizan como objetos son:

LA AMISTAD ES UN OBJETO

- (38) ...qué podía ella ver en mí como para ofrecerme su amistad,
(232) ...se produce un conflicto que rompe esa amistad.
(447) Miquel le enviaba dinero, libros y su amistad.

LOS ÁNIMOS SON OBJETOS

- (97) ...noche de cumpleaños me había enfriado los ánimos, ...
(115) ...para que Tomás no perdiese los ánimos.

⁵² Para el cómputo de palabras hemos utilizado el programa de concordancias el programa de distribución gratuita AntConc 3.2.1w (Windows), desarrollado por Laurence Anthony de la Faculty of Science and Engineering, perteneciente a la Waseda University de Japón.

(392) El sobre [...] consiguió pulverizarme los pocos ánimos que conservaba...

La “amistad” o los “ánimos” tienen carácter de objeto físico que se puede romper, enviar o perder.

EL CORAZÓN ES UN OBJETO

- (28) Clara Barceló me robó el corazón, ...
- (32) Monsieur Roquefort, a quien se le ablandaba el corazón...
- (57) ...se quejaba de que no ponía la cabeza ni el corazón en el trabajo...
- (87) ...le romperá a uno el corazón...
- (104) El aullido que atravesó la pared me heló el corazón.
- (137) ...tenía un no sé qué que te robaba el corazón...
- (137) ...pero tenía un no sé qué que te robaba el corazón.
- (158) ...si no tuviese yo el corazón robado con la Bernarda, ...
- (288) ...que la experiencia te dejó el corazón roto.
- (422) ...engañar a un viejo con el corazón podrido de miserias.

En ninguno de estos ejemplos se vislumbra el significado literal que vincula el concepto CORAZÓN con el músculo que da impulso a la sangre. Al contrario, su significado implica una gran abstracción que se relaciona con el mundo de los sentimientos y del amor. En los ejemplos de la novela sorprende encontrar este concepto vinculado a los mismos verbos que acompañaban al concepto ALMA: “robar”, “romper”, “helar”, “pudrir”, todos ellos con connotaciones negativas. Este uso tan afín nos hace especular sobre la proximidad conceptual que corresponde a estos dos conceptos.

Existen muchos otros conceptos que se comportan de un modo muy semejante:

EL DOLOR ES UN OBJETO

- (391) Arrastraba el dolor que había recogido de labios de aquella mujer...
- (489) ...en mi vientre me robó la vergüenza y el dolor.

(552) ...una rara paz me envolvió y se llevó el dolor...

LAS IDEAS SON OBJETOS

(11) Me asaltó la idea de que ...

(46) Dándole vueltas (ideas)

(423) Le pregunté que de dónde había sacado aquella idea absurda.

(509) decidí urdir una estratagema que tomé prestada de una de las novelas de Julián...

LA IDENTIDAD ES UN OBJETO

(13) ...hubiese penetrado en una galería de espejos y su identidad se escindiera en docenas de reflejos diferente...

(488) Julián había perdido la identidad. Era una sombra...

LA MIRADA ES UN OBJETO

(24) ...temeroso de encontrar su mirada, que seguía perdida en ninguna parte...

(93) La mirada se me cayó al suelo.

(110) Se me cayó la mirada de la pantalla...

(210) Se le enfrió la mirada.

(218) Arrastraba todavía la mirada de soslayo que...

(219) Me alejé con la mirada prendida de la suya...

(401) Cenamos con la mirada hundida en el plato...

(401) Se me hizo doloroso sostenerle la mirada...

LA MONOTONÍA ES UN OBJETO

(179) Meciendo nuestra serena monotonía estaba la radio...

EL MUNDO ES UN OBJETO

(209) ...se me cayó el mundo de las manos.

LOS OJOS SON OBJETOS

(132) ...y eché los ojos al patio...

(552) ...y sus ojos parecían astillarse con arañazos de escarcha...

(146) Me cayeron los ojos a la caja de música...

LAS PALABRAS SON OBJETOS

(198) La sinceridad y el desparpajo de aquella mujer me robaban las palabras...

- (273) Me quedé sosteniendo la tarjeta en la mano y la palabra en los labios...
- (170) ...las palabras arañadas sobre el papel grueso por el filo de la plumilla...
- (200) Las palabras se quedan enquistadas en la memoria...
- (266) Dudé un instante, arañando las palabras que me rehuían la voz.

EL PENSAMIENTO ES UN OBJETO

- (379) Dando por bienvenida cualquier actividad que me mantuviese alejado de mis pensamientos...
- (401) Mil dagas me apuñalaran el pensamiento...

LA RAZÓN ES UN OBJETO

- (501) ...por descontado que Julián —Miquel— había perdido la razón en el incendio,

EL RECUERDO ES UN OBJETO

- (263) ...molestar a esa pobre anciana para desenterrar recuerdos dolorosos.
- (408) Caminaba con la mirada caída, arrastrando la imagen de Nuria Monfort, sin vida...

EL SONIDO ES UN OBJETO

- (485) La campanilla de la puerta arañó el murmullo de la radio...

LA SONRISA ES UN OBJETO

- (9) ...una sonrisa enigmática que había tomado prestada...
- (38) Barceló regresó arrastrando una sonrisa felina...
- (163) Exhibía una sonrisa de vendedor ...
- (163) El visitante me brindó su sonrisa grasienta y falsa, ...
- (123) ...que me robó una sonrisa...
- (206) Afloró de nuevo aquella sonrisa abatida, de derrota y cansancio.

LOS SUEÑOS SON OBJETOS

- (171) ...te imagino en aquel tren, cargado de sueños...

EL VACIO ES UN OBJETO

- (25) Sus ojos palpaban el vacío, pupilas blancas como el mármol.
- (483) ...aquel vacío que le pesaba en la piel y los huesos con la rabia de una maldición...

(493) Julián observó aquel vacío por espacio de casi un minuto, desconcertado.

Con todos estos ejemplos podemos visualizar el tratamiento de la conceptualización de la abstracción y las fuerzas que interactúan con estos conceptos abstractos. Una última mirada atrás a los ejemplos que se han utilizado en este apartado nos sugerirá una observación significativa: en la mayoría de las oraciones, prevalece un carácter negativo de los significados de los ejemplos, y es suscitado, principalmente, por la carga negativa que comportan los verbos seleccionados.

5.4.1.3 X es un contenedor

Este grupo de ejemplos recoge metáforas ontológicas en las que el significado que subyacente es el de contenedor, normalmente como recipiente con capacidad de contener algo. De este grupo debemos destacar un rasgo importante sobre el modo en que conceptualizamos el mundo que nos rodea. Es decir, las partes de nuestro cuerpo físico se instrumentalizan y se transforman en recipientes capaces de albergar otros conceptos o se usan en los procesos cognitivos figurados. En los ejemplos siguientes veremos que el cuerpo humano, o partes de este, la cabeza, el corazón, los ojos o la sangre, adoptan formas tridimensionales que pueden contener a otras.

EL CUERPO ES UN CONTENEDOR

(52) Clara me hacía confidencias extravagantes que yo no sabía bien cómo *encajar*.

(128) cuando *le sale* el alma a pasear y uno se hace más sabio

(213) te *meten* mano los gitanos.

(250) —Los libros son espejos: sólo se ve en ellos lo que uno *ya lleva dentro*

- (294) Suspiré, vencido, y *me vacié* de confesiones sin dejar pelos ni señales
(386) El hombre que antes vivía *en* estos huesos murió, Daniel.
(407) Llevaba acumulando ira *en su interior* todo el día
(459) y sus golpes en aquella puerta, que seguían repiqueteando *en su interior* sin cesar
(506) me recordaba a mi propio padre, que se escondía de todos y de sí mismo en aquel refugio de libros y sombras

LA CABEZA ES UN CONTENEDOR

- (180) *le rondaba por* la cabeza la idea de trabajar
(247) tiene la cabeza *llena de* pájaros
(335) Me hervían mil preguntas *en* la cabeza
(343) No podía *quitarme* de la cabeza las palabras de Fumero
(360) Con esta idea *en mente*
(442) Necesitaba *quitarme* a Julián de la cabeza

EL CORAZÓN ES UN CONTENEDOR

- (13) El primer libro que realmente se *abre camino hasta* su corazón.
(33) tenía lágrimas en los ojos y el corazón *envenenado de* envidia y asombro
(156) *En el fondo* de su corazón quería a aquel muchacho
(161) El corazón de la hembra *es un laberinto* de sutilezas
(242) *En el fondo* de su corazón Dios les ha llenado de bondad
(248) cuando buscó *en* su corazón, sólo sintió tristeza
(457) había hundido la daga en *lo más profundo* de su corazón.
(460) con el corazón *vacío* y el alma picada de remordimientos.

LOS OJOS SON CONTENEDORES

- (65) sintiendo los ojos *rebosando* lágrimas de ira
(550) Los ojos enloquecidos de Fumero *se llenaron de* desprecio y de furia

LA SANGRE ES UN CONTENEDOR

- (525) «*Llevamos el circo en* la sangre», decía Barceló.

También existen conceptos directamente relacionados con el cuerpo humano y las capacidades cognitivas.

EL ALMA ES UN CONTENEDOR

- (36) No conocía el placer de leer, de explorar *puertas que se te abren en el alma*
- (214) sólo sombras que *viven en* el alma de un extraño
- (316) donde (Julián) *vaciaba* su alma para Penélope
- (319) *Encerraba* sus sentimientos *en el calabozo de* su alma durante meses

EL PENSAMIENTO ES UN CONTENEDOR

- (36) yo *albergaba* la esperanza
- (71) no podía *quitarme del* pensamiento la idea de que
- (325) Sólo Penélope *ocupaba* su pensamiento

EL SUEÑO ES UN CONTENEDOR

- (310) Jacinta había *sacado* aquella idea de un sueño

EL EJÉRCITO ES UN CONTENEDOR

- (199) evitar que su padre *le metiese en* el ejército

Más allá del cuerpo humano, otras metáforas ontológicas utilizan diversos conceptos del mismo modo. El concepto TIEMPO, prototipo de tres conceptos, el PASADO, el PRESENTE y el FUTURO, se convierte en recipiente, del mismo modo que sus conceptos relacionados, como lo hace el concepto VIDA

EL TIEMPO ES UN CONTENEDOR

- (45) Era un hombre reservado y, aunque vivía *en el pasado*, ...
- (178) seguro de sí, contemplando *un futuro tan amplio* y luminoso
- (199) Julián vivía en el *pasado*, *encerrado* con sus recuerdos
- (229) No viene de permiso hasta *dentro de* un par de semanas.
- (321) Julián se volcó completamente [...] *en el único futuro* que podía concebir
- (338) lo que más me jode en el mundo es la gente que *hurga* en la mierda y *en el pasado*
- (511) Yo vivía con la perpetua amenaza de que Fumero decidiese volver a *hurgar en el pasado*
- (511) El tiempo pasa más aprisa cuanto *más vacío está*.

LA VIDA ES UN CONTENEDOR

- (19) yo atribuía en parte mi billete de ida *por la vida* al encanto de aquel viejo café.
- (87) yo en la vida privada de Nuria nunca *me he metido*
- (408) ¿Quién te manda a ti *hurgar en la vida* de la gente?
- (382) Ya *tiene la vida* suficientes verdugos para
- (390) tienes derecho a *entrar en la vida* de personas a quienes no conoces
- (516) me sentí tentada de contárselo todo, de *abrirle mi vida*.
- (526) *recorriendo* la ruina de *su vida* y

Debemos subrayar que la pertenencia a uno de los grupos de nuestra clasificación no implica la exclusión categórica de otras formas metafóricas en las que un concepto determinado pueda estar incluido, como ocurre con los ejemplos del concepto ALMA mencionados, que pueden ser conceptualizados como metáforas ontológicas, como entidades, objetos o contenedores. En el último ejemplo del grupo anterior, la VIDA se conceptualiza como un espacio tridimensional “ir por la vida”, de una estructura esquemática *ir por X* donde X puede representar “la ciudad”, “el bosque” o “casa”, en “ir por casa”. En este caso, aparte de la metáfora ontológica también podemos hablar de una metáfora estructural perteneciente a la metáfora conceptual, la VIDA ES VIAJE, de las que hablaremos más adelante. Otras muestras de metáforas ontológicas con valor de recipiente de *La sombra del viento* que no están relacionadas con el cuerpo humano pueden ser las que siguen:

LA IMPRUDENCIA ES UN CONTENEDOR

- (317) a *encerrar* la honestidad y la sinceridad en *el calabozo de las imprudencias*

UN RELATO ES UN CONTENEDOR

- (13) Horas más tarde, *atrapado en* el relato,
- (198) Lo que sabía de él *lo había sacado* de la lectura de los manuscritos que nos enviaba

(241) dotándolas (las frases) de una cadencia que parecía *encerrar* una moraleja

EL VACÍO ES UN CONTENEDOR

(196) -dije tontamente, por *llenar aquel vacío*

Las metáforas ontológicas, como las metáforas orientacionales que vamos a ver a continuación, cubren una necesidad cognitiva esencial con la que se pueden simplificar multitud de procesos mentales para que nuestra mente pueda administrar sus recursos eficazmente.

5.4.2 METÁFORAS ORIENTACIONALES

Bajo el nombre de metáforas orientacionales concretamos otro grupo de metáforas que nos permiten interpretar conceptos relacionándolos con nuestra experiencia física en el espacio. Estos esquemas de imágenes se desarrollan desde las primeras experiencias personales de los individuos y se utilizan para proyectar un dominio de experiencia a otro. Normalmente, parece existir una bipolaridad conceptual latente que se materializa en propuestas del tipo bueno-malo, arriba-abajo, dentro-fuera o centro-periferia. Las metáforas de esta clase cubren una parte básica de nuestro mundo conceptual, aunque *La sombra del viento* no proporciona demasiados ejemplos de este tipo de expresiones metafóricas.

BUENO ES ARRIBA - MALO ES ABAJO

(24) en el modo en que el alma parecía *caerle* a los pies

(43) Al *caer* en manos de un aprendiz, la pluma

(84) La empresa *se vino abajo* en menos de un año

(129) Quizá fuera la caminata a paso ligero que me había **levantado** el ánimo

(188) lo que pasa es que hay *momentos bajos*

- (280) *caer* muerta en su habitación del ático.
- (321) La sombrerería [...] *se hundió* lentamente en un letargo de sombras y silencios.
- (339) de los golpes *cayendo* sin piedad sobre mi amigo
- (377) A mí *se me caería la cara* de vergüenza
- (444) Miquel se vino *abajo* y me suplicó que le perdonase.
- (475) Al ver a Miquel en tan precario estado de salud se le *cayó* el alma a los pies
- (528) El sabe que *caeré*, tarde o temprano.
- (572) Yo soy optimista y me digo que lo que *sube baja*, y lo que *baja*, algún día ha de *subir*

FUTURO ES DELANTE - PASADO ES ATRÁS

- (8) ojos de niebla y de pérdida, siempre miraban *atrás*.
- (34) Su amigo le explicó que semanas *atrás* había circulado un rumor acerca de Carax.
- (74) Las mismas manos que habían leído mi rostro seis *años atrás*
- (79) leí de nuevo aquella primera frase que me había capturado *años atrás*.
- (196) —Debe de ser duro *sacar adelante* la casa, sola
- (200) como si fuese parte de un pasado que había dejado *atrás*
- (232) Amigos inseparables con toda una vida *por delante*.
- (451) —Tú tienes la vida *por delante*
- (501) La guerra tenía todavía dos años *por delante*, y lo que vino después fue casi peor
- (516) Mercedes tenía un hijo de siete años [...] al que *sacaba adelante* como podía
- (522) Había querido creer que *saldríamos adelante* con soplos de miseria y de esperanza

IDEA PRINCIPAL ES CENTRO

- (34) Las circunstancias que *rodearon* este suceso no estaban claras.
- (43) Mi historia, casualmente, *giraba en torno* a una prodigiosa pluma estilográfica
- (46) no me cabía en la cabeza. *Dándole vueltas*, se me ocurrió que tal vez
- (56) historia que había oído por la radio *en torno* a un muchacho que
- (57) Nuestras conversaciones sobre el tema rara vez *iban más allá* de...
- (59) el mundo de espejismos que había construido *en torno* a Clara se acercase a su fin.

(236) una discusión con el conductor *en torno al* oro de Moscú y a Josef Stalin

(261) que Penélope Aldaya es *el centro de todo este asunto*,

(293) procedí a indagar *en torno al* tal Miquel Moliner

(514) *Rodeábamos* el tema en nuestra conversación como navegantes expertos

ESTATUS SOCIAL ALTO ES ARRIBA - ESTATUS SOCIAL BAJO ES ABAJO

(83) trabajaba de pianista en un burdel de *poca monta* en Pigalle

(245) A Julián, que leía los diarios, no se le escapaba *la posición* de Aldaya,

(245) de ser un comercio digno pero modesto, saltaría a las *más altas esferas*,

CANTIDAD ALTA ARRIBA – CANTIDAD BAJA ABAJO

(202) y me parece que el género se le *había subido a la cabeza*.

(281) porque el valor del terreno en la zona *estaba subiendo* como la espuma

(287) ni ofreciéndola a un precio *muy por debajo* de su valor de mercado.

(349) De hecho afirma que los sedantes se le *han subido a la cabeza* y está aceleradísimo

MAYOR INTENSIDAD ES ARRIBA - MENOR INTENSIDAD ES ABAJO

(181) En la calle se *alzaban* voces de indignación

(226) estaba formulando mis dudas en voz *alta*.

(307) —¿Señora Coronado? —pregunté *alzando* la voz,

(350) —Veinte años más joven —dijo en voz *baja*

(351) —Le ruego que *baje* la voz,

(355) —Supongamos que le digo que no —dije en voz *baja*—. Que se olvide.

(379) pusimos en marcha el plan de alta intriga y *baja* consistencia

(412) recobró el semblante risueño y *alzó* la voz.

SOSPECHAS SON ARRIBA

(272) Si nos ven dos veces juntos, levantaremos sospechas

(328) Miquel estimaba que, para no levantar sospechas, lo mejor

(357) Tiene usted mi palabra de que yo hoy no levanto ni sospecha.

SALUD ES ARRIBA - ENFERMEDAD ES ABAJO

(11) su espíritu *crece* y se hace fuerte

(84) *Cayó* enfermo y tuvo algunos problemas de dinero.

(90) cuando Teresita *cayó* enferma

OBEDIENCIA ES ABAJO

- (277) Martorell i Bergadá *bajo* los auspicios de un próspero y extravagante financiero catalán
- (287) al ingresar sus dos socios en prisión *bajo* cargos que nunca quedaron claros
- (314) de que yacía *bajo* el influjo de algún poderoso embrujo
- (334) Encerraron a Penélope *bajo* llave en su habitación
- (384) Aguanté una hora *bajo* el soplete, o quizá sólo fuera un minuto. No lo sé.
- (387) Crucé el empedrado *bajo* la atenta vigilancia de docenas de palomas,
- (403) Mi padre vociferaba en el recibidor *bajo* la presa de los dos agentes.

Como comentábamos, a diferencia de las metáforas estructurales que veremos a continuación, este tipo de metáforas da poco margen a la creatividad. Su uso parece responder más a la adecuación de las expresiones al registro lingüístico que adoptan los personajes que a una voluntad creativa generadora de expresiones lingüísticas particulares. Este hecho podría explicar que la incidencia de expresiones metafóricas orientacionales no sea muy relevante en la novela.

5.4.3 METÁFORAS ESTRUCTURALES

En cambio, esa capacidad creativa a la que nos referíamos es más propia de las metáforas estructurales que tratamos en este apartado. Hemos escogido unos ejemplos para conocer el potencial con que las metáforas pueden alterar nuestro mundo conceptual. Si, por ejemplo, nos fijamos en el concepto RABIA, veremos que diversos ejemplos diseminados por toda la novela apuntan a que se conceptualiza como si se tratase del elemento primario “fuego”, o como si fuese “la causa del fuego”. RABIA ES FUEGO.

- (64) A mí me *ardía* el alma *de rabia*.
- (317) Julián se despertaba al alba, *ardiendo de rabia*
- (323) Doña Yvonne, *encendida de rabia*
- (445) las palabras que profirió don Ricardo, *ardiendo de rabia*
- (550) Sentí que los músculos del cuerpo se me *incendiaban de rabia*.

En estos ejemplos la rabia parece el combustible que alimenta el fuego, mientras que en las dos construcciones que siguen es la rabia en sí la que arde.

- (390) *La rabia que ardía* en sus ojos me quemaba
- (508) le había convertido en un inválido en el que ya no *ardía ni la rabia*

El concepto RABIA es un sentimiento de ira, de gran enfado, que poco tiene que ver con el fuego. Normalmente se exterioriza a través de acciones de agresividad y violencia. No obstante, su vinculación con el elemento fuego abre una nueva vía de conceptualización muy visual y estéticamente perturbadora. La proyección de la rabia como si se tratase de fuego establece una referencia directa a los aspectos destructores del modelo cognitivo idealizado (M.C.I.) del concepto FUEGO, sin requerir de otros aspectos vinculados a este concepto, aunque considerados más positivos, como su naturaleza de elemento purificador. De todos modos, el concepto FUEGO no es el único concepto con el que se vincula el concepto RABIA. Otros conceptos completan el perfil de este sentimiento al añadir variedad y mayor precisión.

- (153) Él, *ciego de rabia*, se volvió y la abofeteó.
- (449) pasaba los días encerrado en su tienda *carcomido por la rabia* y la humillación
- (450) Sophie derramó *lágrimas de rabia*.
- (535) Había abandono y dolor en su voz que apenas conseguía *disfrazar de rabia*.

La rabia, además, es un sentimiento que neutraliza el entendimiento. La rabia es ofuscación, el que está “ciego de rabia” no es responsable de sus acciones hacia los demás, ni hacia sí mismo. La rabia deteriora al poseedor a través de la metáfora LA RABIA ES DESTRUCCIÓN, una imagen de un proceso de destrucción lento y que perdura en el tiempo. El doble valor semántico de la construcción “lágrimas de rabia” nos conduce a dos interpretaciones paralelas. En una de ellas, la rabia es la causa de las lágrimas, gotas de agua que brotan a causa de un disgusto manifiesto. La otra, quizá menos inmediata, estriba en la calidad, el material con que están hechas las lágrimas de rabia. En el último ejemplo, la rabia se convierte en un disfraz que ha de disimular los sentimientos de “abandono y dolor” que emanan de la voz. Este ejemplo es muy interesante porque hace uso del concepto RABIA para transformarlo en la parte visible de otros sentimientos que no deben ser mostrados. Es decir, el significado de la frase parte de la idea de que el enorme sentimiento de abandono y dolor que irradia aquella voz se debe ocultar. Ese sentimiento es de tal magnitud que incluso el sentimiento de rabia, a pesar de contener una carga negativa, mejoraría su apariencia.

No menos interesante es el hecho de que la metáfora RABIA ES FUEGO se esquematice en este último elemento y el concepto FUEGO absorba las propiedades del concepto RABIA. El lector percibirá en el nuevo concepto FUEGO la agresividad, la ofuscación, la furia o la ira junto con el poder de la destrucción inherente a su naturaleza.

(134) Me lanzó una mirada que quemaba

(400) Se me encendió la boca de malicia,

Aunque en la mayor parte de los casos, la novela proporciona metáforas en las que el fuego tiene esta función primordialmente destructiva, el fuego también puede aparecer con significaciones más neutras o incluso positivas

(492) Las paredes, desnudas, prendían al ámbar de la llama

(496) Para Julián, aquella certeza prendió en cuestión de segundos

El verbo “prender”, en clara referencia al fuego, juega con valores figurados y los matices de prontitud y adquisición de color en el primer ejemplo, en detrimento de los significados de destrucción y pérdida. En el segundo se reafirma la rapidez y se combina con el ingenio y la inteligencia.

El fuego y el calor también pueden presentarse como conceptos al servicio del amor y lo positivo; LUZ ES AMOR, CALOR ES AMOR. El amor entre una madre y un hijo en el primero y entre dos enamorados en el segundo. El último ejemplo habla del inmejorable primer encuentro entre Fermín Romero de Torres y su futura prometida, la Bernarda.

(8) ...pero su luz [la luz de la madre] y su calor ardían en cada rincón de aquella casa

(158) lo de nuestra merienda... chispas salían, oiga, chispas

Al contrario que con el concepto FUEGO, el tratamiento figurado que se hace del concepto LUZ en *La sombra del viento* tiene algunas particularidades. Por lo general, los esquemas tradicionales que se asocian al concepto LUZ, sea por influencia de las metáforas religiosas o no, suelen suscitar escenarios de vida o de esperanza. En las metáforas religiosas, DIOS ES LUZ, encontrar el camino de la verdad es “ver la luz” o adquirir conocimiento es “iluminarse”. Metáforas de este tipo también están presentes en *La sombra del viento*:

LUZ ES VIDA

- (8) pero su luz (de la madre) y su calor ardían en cada rincón de aquella casa
(352) -Deslúmbrenos, don Gustavo
(552) Su luz (de su madre) fue cuanto me acompañó en mi descenso.

LUZ ES ESPERANZA

- (317) Jacinta le ayudaba, por ver feliz a Penélope, por mantener viva aquella luz
(552) La oscuridad se teñía de luz blanca
(573) pero hay días en que me parece que la luz se atreve cada vez más, que vuelve a Barcelona

Pero comprobaremos que este valor de la luz solamente perdura al principio de la novela, o en sus últimas páginas, y no es representativo del valor que se atribuye a la luz en *La sombra del viento*. En la misma línea de razonamiento, las metáforas estructurales en las que aparece la ausencia de luz se provoca un significado automático de muerte o de ausencia de vida. Este lado “oscuro” de la luz es el que tendrá más fuerza en la novela.

AUSENCIA DE LUZ ES AUSENCIA DE VIDA

- (37) mi madre se apagó en apenas unos meses
(156) Sophie, al otro lado del muro, se apagaba lentamente
(309) El cuerpo se apagaba, pero ...
(500) de que aquel cuerpo escarchado de muerte se resistía a apagarse,
(551) Busqué a Carax con una mirada que se me apagaba,

En ocasiones, la luz adquiere una textura semilíquida para “salpicar”, “inundar”, “derramarse” o “teñir” cuanto está a su alrededor.

LA LUZ ES UN LÍQUIDO

- (297) lámparas de gas que salpicaban gárgolas y ángeles
(316) una tarde de tormenta en que «Villa Penélope» se inundó del reluz de cirios

(556) Desperté al alba. Recuerdo la luz, de oro líquido, derramándose por las sábanas

(298) La luz de gas que emanaba de esta abertura teñía de ocre la neblina de miasmas

Ante la contingente capacidad que tiene la luz de expresar matices negativos de estos ejemplos, veremos que, en otros, la luz se apropia de un carácter que se muestra como transgresor y dinamizador de la acción que se relata. La luz se abre paso entre espacios y superficies, entre los objetos que componen la realidad para mantenerse ajena al efecto que pueda causar sobre ellos. En ocasiones, los haces de luz se convierten en “agujas” y “dardos” dispuestos a “acuchillar”, “taladrar”, “rasgar” y “azotar” superficies y edificios. Estos verbos han sido seleccionados por los componentes de destrucción que suscitan sus significados, relacionados con la transformación, la perforación y que, en esencia, entrañan violencia y destrucción. Veamos más ejemplos:

(10) una cúpula acuchillada por haces de luz que pendían desde lo alto

(111) El haz nebuloso del proyector taladraba las tinieblas de la sala

(147) una aguja de luz vaporosa taladró la tiniebla.

(172) Estaba amaneciendo y un filo de púrpura rasgaba las nubes y

(478) un valle lúgubre y desierto azotado por dardos de luna que se filtraban entre la arboleda

Por ser acciones, todas ellas, con cualidades de carácter destructivo, infunden al concepto LUZ un efecto ciertamente particular y, en cierto sentido, un matiz que perturba la aparente serenidad en algunas de las descripciones. La luz parece irrumpir para truncar el equilibrio de la escena e provocar un efecto más dinámico.

En los cuatro primeros ejemplos, el verbo emerge como único responsable de la carga metafórica de la oración. Solamente se debe sustituir cualquiera de estos verbos para comprobar que la riqueza conceptual que proporcionan a la

metáfora se verá gravemente afectada. Cabe hacer un apunte sobre el último de los ejemplos que difiere de los demás por la calidad semántica del verbo. El verbo *filtrar* se aparta del resto de los ejemplos por no contener significaciones que connoten acciones cortantes o punzantes. No obstante, el sujeto de dicho verbo contiene un complemento nominal, “azotado por dardos de luna”, que compensa la neutralidad semántica del verbo y sitúa a la oración en línea con las anteriores.

El efecto alterador que causa la luz no siempre mantiene la misma fuerza, por lo que su intensidad puede variar. En el ejemplo que sigue, aunque se puede considerar que altera el aspecto de la realidad de una manera parecida a los casos anteriores, es posible apreciar una irrupción de la luz mucho menos intensa y abrasiva.

(367) El halo espectral de la vela en lo alto arañaba el contorno de una sala rectangular

De todos estos usos metafóricos podríamos deducir que la luz se presenta como una fuerza capaz de modificar la realidad en términos de mayor o menor intensidad de luz. Estos usos metafóricos del concepto LUZ que hemos visto en los ejemplos transmiten un mensaje importante que el lector va a incorporar inconscientemente: existe una luz transgresora y destructora al servicio del mal. Sin embargo, este es un efecto ficticio que surge del lenguaje. En ninguno de los cuatro ejemplos existe el más mínimo atisbo de destrucción. Nada se “acuchilla”, ni se “taladra”, ni se “rasga”, ni es “azotado”. El carácter destructor de la luz es literalmente ficticio. Simple y llanamente, no existe. Es una ficción que nace de las palabras del narrador y el lector asume como ciertas. La luz atraviesa los objetos por su carácter esencial de ser luz.

Hasta aquí hemos hecho una breve exposición de algunas cuestiones relativas a algunos usos metafóricos extraídos de *La sombra del viento* tal y como se propone en la teoría de la metáfora conceptual. En el siguiente apartado debatiremos otras cuestiones que tienen relación con el lenguaje figurado y la metáfora bajo los parámetros que nos propone la teoría de la metáfora conceptual.

5.4.4 COMPLEJIDAD CONCEPTUAL, REGISTRO Y NIVELES DE CATEGORIZACIÓN

Las expresiones lingüísticas metafóricas que hemos expuesto cubren espacios conceptuales de distintas naturalezas. Todas ellas tienen un carácter figurado y pueden formar parte de nuestro lenguaje habitual. La idea de que las expresiones metafóricas sean un medio económico de interpretar ciertos conceptos a partir de otros conceptos ya ha sido comentada pero, en el polo opuesto, veremos también que existen procesos metafóricos que cubren otras facetas de nuestras habilidades cognitivas opuestas a la comentada.

A partir de unos ejemplos que hemos escogido, podemos identificar tres parámetros que nos permitirán apreciar algunos aspectos relativos al uso de las expresiones metafóricas y al modo en que el escritor utiliza el lenguaje. El primero de ellos es la variable de complejidad conceptual. Las razones que motivan al escritor a recurrir a una expresión metafórica dada pueden ser de índole diversa, pero si polarizamos esa decisión comprobaremos que existen dos posiciones que, desde el punto de vista conceptual, actúan en sentidos opuestos. Una de estas posiciones recurrirá a la utilización de expresiones metafóricas cuando se intente reducir el componente abstracto de conceptos

figurados complejos y se desee transformarlos en conceptos más asequibles con la ayuda de un proceso de analogía. Las metáforas conceptuales, ya citadas, de las que nos hablan G. Lakoff y M. Johnson como DISCUSIÓN ES GUERRA O VIDA ES VIAJE, nos permiten comprender conceptos abstractos, una discusión o la vida, por medio de otros conceptos, la guerra y viajar, respectivamente, con un nivel de abstracción significativamente menor. Este no es un terreno exclusivo de las metáforas conceptuales, sino que existen otras expresiones metafóricas que ejercen la función de conceptualizar ideas abstractas y transformarlas en unidades conceptuales más concretas y manejables, como pudiera ser el caso de la metonimia, ya tratado.

En el polo contrario, la metáfora también es utilizada para la función opuesta y, usada así, se convierte en un mecanismo de abstracción importante a través del cual se transfieren significados figurados adicionales a un concepto determinado, sea o no figurado. La combinación de los significados de las unidades simbólicas que intervienen provocará un aumento considerable de la complejidad conceptual. Este tipo de metáforas produce efectos estéticos que son sumamente importantes para nuestro estudio y su utilización ha sido característico en el mundo literario. Debemos aceptar que este uso metafórico se adapta mejor al lenguaje escrito o literario que al lenguaje oral, tanto por los recursos que se necesitan para producirlo, como para que pueda ser interpretado. Si el modo de utilizar el lenguaje figurado en metáforas como DISCUSIÓN ES GUERRA O VIDA ES VIAJE puede formar parte del uso cotidiano del lenguaje que hacen los hablantes para comunicarse y hace que la comunicación entre hablantes sea más fluida, la utilización del lenguaje

figurado que veremos en el siguiente ejemplo induce a procesos cognitivos complejos de ideas *a priori* concretas. Como consecuencia, los ámbitos en los que puede ser utilizado son más restringidos. Si partimos del ejemplo de *La sombra del viento*

(13) El aliento del amanecer acarició mi ventana.

demostraremos que el contenido conceptual de esta construcción se ha cargado intencionadamente de significados que lo transforman en un mensaje considerablemente más rico en significados y en complejidad. Los significados a los que nos referimos actúan de manera opuesta a los procesos que ocurren en las metáforas del tipo DISCUSIÓN ES GUERRA o VIDA ES VIAJE. No hay duda de que la esencia del mensaje original de la aserción es que “se hizo de día”. No obstante, la construcción que aparece en el texto aporta elementos de significado que aumentan el número de matices relacionados con las sensaciones, sin alterar de manera significativa el contenido principal del mensaje. Si fragmentamos la construcción y escogemos el segmento “...el amanecer...” que incluye la mayor parte del significado que se intenta transmitir, podríamos decir que el significado esencial del fragmento ya está contenido en esta unidad. A pesar de ello, el escritor opta por incrementar la carga connotativa de la expresión y la altera para aumentar su complejidad conceptual: “El aliento del amanecer...”. El resultado es que la percepción sensorial de la situación se multiplica exponencialmente. El elemento básico de la estructura de la que partíamos, “amanecer”, pasa a ser “aliento” en esta nueva construcción. La unidad simbólica “aliento” denota un modelo cognitivo idealizado (MCI) ALIENTO que incluye relaciones conceptuales automáticas

relacionadas con “calor templado”, la “delicadeza”, “brisa ligera” o “humedad”, por nombrar las más inmediatas, pero además, al mismo tiempo comporta, aunque sea vagamente, un vínculo semántico con el elemento agente que lo produce, sea una persona o un animal, pero que necesariamente debe ser un ser vivo. La estructura resultante, “el aliento del amanecer”, adquiere un matiz ligeramente inquietante en el sentido de que acrecienta la percepción sensorial del resurgir de un nuevo día. Si además se añade el verbo “acariciar” a la construcción, se reafirma sutilmente la presencia del carácter [+ANIMADO] del agente generador de esas acciones. “Acariciar” está vinculado al efecto sensorial, ya anunciado al principio de la construcción, de entidad activa con cualidades de ser vivo. Además, el significado de la acción de “acariciar” amplía la sensación de delicadeza, de contacto físico con la luz del sol y acentúa el sentido del tacto, los dedos, la mano, movimientos suaves y sinuosos sobre la superficie de la piel. En el ejemplo, el efecto estético final consigue armonizar de manera positiva dos elementos antagonistas que actúan simultáneamente. Uno es el elemento que origina la acción, indeterminado, con vida propia, capaz de tener aliento y acariciar, y que podría causar espanto o temor, pero que está completamente neutralizado por los componentes conceptuales positivos que se le asocian relativos a sensaciones de contacto físico, agradables, de movimientos seductores y reposados vinculados a los primeros rayos de luz del nuevo día.

Al margen de lo dicho, analizaremos otro ejemplo que funciona en sentido opuesto, con el que retomaremos el concepto LUZ del apartado anterior.

(549) “Fumero nos contemplaba cegado por el odio desde el suelo.”

El sentimiento de odio se concibe como más abstracto que la luz. En esta metáfora, el odio se conceptualiza como si se tratase de una luz de gran intensidad capaz de ofuscar los sentidos. El concepto LUZ suscita en el lector niveles de interpretación procedentes de su conocimiento enciclopédico y de su conocimiento del mundo. El contexto en el que aparece el concepto determinará qué significados son necesarios y permitirá la exclusión de los que no lo son. En este proceso (Evans 2006:298) estamos ante una correspondencia conceptual epistémica entre el odio y la mente. Es decir, el odio es para la mente lo que la luz es para los ojos, de lo que se deriva que abrir los ojos significará una percepción clara de la realidad, mientras que mantener los ojos cerrados, por consiguiente, implicará una limitación de las capacidades cognitivas de interpretación de la realidad y del autocontrol. Desde esta interpretación de la metáfora, se razonará que la “ceguera” causada por la “luz” no se restringirá únicamente a la visión, sino que sobrepasará ese sentido corporal para extenderse como una alteración de todos los niveles perceptivos y cognitivos, incluyendo el conocimiento racional del personaje⁵³. Con este ejemplo, vemos que el concepto abstracto ODIO ha sido usado en términos más concretos para proyectar el efecto deseado: el odio impide actuar racionalmente. No se puede concluir el análisis de este ejemplo sin reiterar el valor negativo que se confiere al concepto LUZ, que insiste en su valor negativo al poseer una correspondencia directa con el concepto ODIO.

⁵³ No nos pasa desapercibido el hecho de que “cegado por el odio” es una metáfora-cliché, que aparece con frecuencia en numerosos textos. Posiblemente, Zafón utiliza expresiones como esta que son muy comunes a los hablantes, por lo que podría ser interesante averiguar hasta qué punto estas metáforas-cliché forman parte del estilo que se usa para las novelas de gran consumo. Sin embargo, esta es una cuestión que deberemos desarrollar en trabajos sucesivos.

El segundo parámetro que comentábamos es el registro. De acuerdo con la respuesta que tuvo esta novela por parte del público, el registro coloquial con el que se desarrolla buena parte de la novela pudiera ser una de las bazas para su aceptación popular. El lector puede identificarse, verse reflejado en el lenguaje que se usa en la novela, en las expresiones, en el modo que son utilizadas por los personajes. Son expresiones coloquiales que el lector percibe como propias y que el narrador pone en boca de unos personajes que las utilizan con destreza. No podemos extendernos sobre esta cuestión en este apartado sobre la teoría de la metáfora conceptual, pero citamos a Gaviño Rodríguez (2008), quien hace una magnífica recopilación de las características del registro coloquial.

El registro coloquial incita al uso creativo del lenguaje al admitir una gran variedad de expresiones metafóricas y metonímicas; un uso no falto de formulismos, de expresiones idiomáticas, con dobles sentidos, sentidos figurados o sentidos escondidos. Ese juego lingüístico, accesible a un gran público por referenciarse en las capacidades básicas del uso de la lengua, da al lector un carácter de suma proximidad, de desenvoltura, de inmediatez y naturalidad en el que es posible hacer una lectura relajada, aunque ese registro pueda alejarse en ocasiones, en lo que al registro se refiere, de las propuestas literarias más canónicas.

El tercer parámetro va directamente ligado al segundo y tiene que ver con la selección de los elementos lingüísticos. En los ejemplos siguientes, veremos que el modo de utilizar las formas verbales se caracteriza por la preferencia de niveles de categorización básicos y superordinados. Hemos seleccionado un

grupo de ejemplos que tienen en común el verbo “sacar”. Su valor superordinado requiere de otras unidades semánticas para adquirir cierto grado de especificidad. Veamos los ejemplos:

- (41) tras darle con un paño para sacarle de nuevo el lustre.
sacar lustre = lustrar, abrillantar
- (80) Parece algo sacado de Julio Verne.
sacar de = inspirado en, copiado de...
- (85) ¿Quiere decir que eso no lo ha sacado de un folletín?
sacar de = averiguar, descubrir
- (112) sacarle brillo al cartel y a las cristaleras...
sacar brillo = lustrar, abrillantar
- (134) se lo diré a mi hermano y te sacaré la cabeza como si fuese un tapón.
sacar = arrancar
- (215) —Espero no haberle sacado de la cama —dije.
sacar = despertar / levantarse
- (247) Si a duras penas se saca la geografía...
sacar = aprobar
- (263) Sospechando que no nos iba a sacar nada más, el padre Fernando
sacar = sonsacar, obtener
- (403) Esta vez me voy a encargar personalmente de sacarle de la circulación.
sacar = matar
- (520) —Nuria, yo no puedo perder este empleo. Lo necesito para sacar adelante a mi hijo...
sacar adelante = criar

Este último punto insiste en el carácter coloquial del registro que se utiliza en la novela. Sin embargo, es conveniente poner de relieve que, mientras que algunas de las expresiones que se utilizan en los diálogos entre personajes plasman el uso coloquial de una clase social o un estrato cultural de manera natural, es sorprendente apreciar que Daniel, en su papel de narrador y fuera de ese registro lingüístico, mantenga el mismo nivel de registro en el texto narrativo, como ocurre en los ejemplos 41, 112, 263 y 403. Este solapamiento de registros que Daniel combina en los dos papeles que representa en la

novela, el del personaje protagonista y el del narrador, difumina los límites de las dos caras del personaje y lo redondea para configurar un narrador con una dimensión más real.

5.5 EL ZEUGMA: INTERACCIÓN ENTRE LO LITERAL Y LO FIGURADO

Dedicaremos este espacio a analizar un grupo de ejemplos que, con una estructura semántica muy similar, hacen uso de una expresión no figurativa junto con otra expresión figurativa, en la que interviene una expresión metafórica para producir un efecto estético determinado. Además de tener en común una misma distribución composicional gramatical, la característica principal que nos interesa de esta estructura es el modo en que se comportan las asociaciones lingüísticas y conceptuales que suscita. Comprobaremos cómo conceptos con significados no figurados interaccionan con otros conceptos con significados figurados para producir y modular los efectos estéticos que el escritor pretende incorporar en el texto.

Antes de extendernos en el análisis de las oraciones seleccionadas, que responden a unas estructuras esquemáticas concretas, debemos dedicar unas líneas a una figura literaria relacionada con estas estructuras: el zeugma, un tipo de elipsis. La definición de elipsis que nos brinda Lázaro Carreter dice así:

Elipsis. Omisión en el habla de un elemento que existe en el pensamiento lógico: *La Navidad (por la Fiesta de Navidad)*. Ch. Bally la separa de la *braquilogía*, definiendo la elipsis como el hecho de sobreentender en un lugar determinado del discurso, un signo que figura en un con texto precedente o siguiente. Así: *tengo dos hijos, uno de cuatro años y otro de*

tres (se sobreentiende de *tres años*), es una frase *elíptica*. (Lázaro Carreter, 1990:156)

Del mismo diccionario procede esta definición de zeugma, que es definido como:

Zeugma. 1.- Figura que consiste en hacer intervenir en dos o más enunciados un término que solo está expresado en uno de ellos: Extraño era que un varón discreto viniese, *no ya solo, mas sí tanto* (Gracián). Si el término va expreso en la primera oración, el fenómeno se denomina prozeugma o protozeugma; si va en el enunciado central, mesozeugma, y si pertenece a la oración final, hipozeugma. Se distingue también entre zeugma simple, en el cual la palabra no expresada es la misma que figura en el enunciado en que aparece (*sus razones son buenas, y sus argumentos irrefutables*); y zeugma compuesto, en que la palabra necesitaría alguna variación morfológica, si fuera expresada (*su tono era grave, y sus gestos grandilocuentes*). El zeugma puede dar lugar a regímenes irregulares o impropios: *calzaba guantes grises y sombrero negro*. (Lázaro Carreter, 1990:417)

Sin embargo, en esta definición no se precisa demasiado bien un rasgo muy significativo de los ejemplos que nos proponemos analizar. M. Cánovas (1994:244) trata el zeugma en profundidad y propone dos condiciones para distinguir el zeugma de la elipsis: “en primer lugar, que forme parte de un texto percibido como literario y, en segundo lugar, que la elipsis coincida con una transgresión de los códigos de la lengua estándar.” Estas dos condiciones apuntan hacia el fenómeno que ocurre en los ejemplos que hemos escogido y que explicaremos unas líneas más abajo, principalmente la cuestión de la transgresión.

Evans (2006) se refiere al zeugma como una figura literaria en la que se insiste en la transgresión que proponía M. Cánovas. Evans parte de la posibilidad de utilizar diferentes significados en la oración. Dice así:

Zeugma is a kind of ellipsis, in which a lexical item is understood, but 'left out' in subsequent clauses within a sentence, and where this lexical item has a different semantic or grammatical status in each case. One consequence is that when a lexical item has more than one meaning, a different meaning can be invoked in each clause. This can result in a humorous effect, as in example (2), where two different meanings of expire are invoked:

(2) On the same day my old Dad expired, so did my driving licence. (Evans, 2006:288)

Este modo de aproximarse al zeugma coincide con la definición que propone el diccionario Merriam-Webster 11th Collegiate Edition para esa entrada léxica:

the use of a word to modify or govern two or more words usually in such a manner that it applies to each in a different sense or makes sense with only one (as in *opened the door and her heart to the homeless boy*)

En los ejemplos que analizaremos, el elemento responsable del zeugma pone en contacto significados de tipo literal con otros significados de tipo figurado en una misma construcción. Normalmente, el elemento elidido es la forma verbal que debe adaptarse a dos o más significados en función de su capacidad polisémica. Precisamente este valor polisémico parece convertirse en una propiedad inherente al zeugma para algunos lingüistas. Lewandowska-Tomaszczyk (2007:142) comenta que ha sido utilizado para diagnosticar la polisemia:

A second diagnostic test for polysemy was originally formulated by Zwicky and Sadock (1975) and later rephrased by Cruse (1986). This test is of a linguistic nature. One version of the test says that *when polysemic words are used in one sentence, they result in a zeugmatic combination.*

Una vez familiarizados con el contexto, nos aproximaremos a la expresión que aparece bajo estas líneas. Nuestro interés se centra en el adjunto adverbial que aparece después de la pausa.

(20) El camarero asintió y partió, arrastrando los pies y el alma.

La cláusula adverbial, dependiente de la oración principal, está compuesta por un gerundio que modifica por igual a dos estructuras nominales articuladas por una conjunción copulativa. Si descomponemos el adjunto en dos pares mínimos, el primero de ellos tendrá el aspecto siguiente:

a) El camarero asintió y partió, arrastrando los pies.

El contenido semántico de esta parte del adjunto que hemos conservado revela un significado de carácter no figurado que determina el modo de caminar del camarero. Por el contrario, si sustituimos la estructura nominal del adjunto por la parte que no hemos utilizado en a), el contenido semántico resultante de la nueva composición es bastante distinto:

b) El camarero asintió y partió, arrastrando el alma.

En el enunciado b), el primero de los rasgos que sobresale es que, para poder ser interpretado adecuadamente, el significado del gerundio debe interpretarse como no literal. Solamente así será aceptable. Normalmente, el proceso de cambio de los componentes léxicos literales a figurados es instantánea en nuestra mente, pero precisa de algunas alteraciones conceptuales. El concepto ALMA debe percibirse como si se tratase de un “objeto físico” que puede ser manejado en un espacio tridimensional y, por consiguiente, ser arrastrado. En este contexto, el concepto ALMA adquiere un valor metonímico que se proyecta en el camarero. Por tanto, aunque el significado del adjunto pudiera apuntar a describir el modo de andar del personaje que describe, es incuestionable que denota aspectos atribuibles a su persona y su personalidad. Este fenómeno ocurre por la modificación del valor semántico que se desencadena en la forma

verbal cuando se ponen en contacto los dos elementos léxicos principales del adjunto, el verbo “arrastrar” y el sustantivo “alma.”

En el enunciado a), cuando se utiliza la construcción no figurativa, “arrastrar los pies”, se activan valores connotativos que indican cansancio, dejadez o poco interés por la actividad que se llevaba a cabo. Cuando se usa el mismo verbo, en la misma forma verbal, y se combina con el concepto alma, “arrastrar el alma”, las connotaciones del verbo “arrastrar” que se activan comportan significados con mayor carga negativa relacionados con la pobreza física o espiritual, maltrato, o un profundo malestar general.

Por lo tanto, aisladamente, sin la ayuda de la estructura no figurativa que proporciona a), el enunciado de b) crea un perfil demasiado forzado para un personaje opaco, intrascendente y meramente decorativo, como lo es el camarero al que se describe. Como consecuencia, en el enunciado b), la utilización figurativa utilizada sin la preparación que proporciona el componente literal resultaría forzada y poco natural. Una parte de la responsabilidad de que la expresión b) resulte forzada también recae en el contexto en el que aparece la expresión. El camarero es un personaje secundario que, por su condición indeterminada, no puede soportar la carga connotativa que se le impone. La manera de aligerar esa carga es combinar las dos estructuras, la figurativa y la no figurativa, para amortiguar el número de connotaciones que debe acarrear un simple camarero segundón.

Una vez expuesto esto, hemos comprobado que el zeugma favorece que los elementos coordinados se ayuden entre sí y colaboren en la integración de la parte de la expresión más alejada de la realidad, la de tipo figurado. Cabe

comentar que, por su valor de gerundio, el elemento responsable del zeugma, expresa la simultaneidad entre las dos proposiciones, y por su carácter verbal, activa la relación semántica entre los dos componentes coordinados que lo suceden.

Para resumir, podemos afirmar que el zeugma hace posible que una estructura nominal no figurativa atenúe el contraste entre el componente verbal y el componente nominal figurado. El componente nominal, en los ejemplos que siguen esta estructura esquemática que tratamos en el presente apartado, posee un valor metafórico identificable con cualquiera de los tipos que se han descrito para nuestra clasificación en este capítulo. En

(75) en el forcejeo Neri me había desgarrado la chaqueta y el orgullo.

“el orgullo” es una metáfora ontológica que se percibe como una entidad y, además, como un objeto –que puede ser desgarrado–. Del mismo modo, el sentido figurativo del ejemplo siguiente encaja con el de las metáforas estructurales :

(355) Llegué a casa al amanecer, arrastrando aquel absurdo traje de prestado y el naufragio de una noche interminable por calles húmedas y relucientes de escarlata

En otros ejemplos parecidos se pueden apreciar conflictos semánticos que emergen a raíz de relaciones complejas entre los significados de las unidades léxicas que componen las estructuras. Si se evalúan las dos partes del zeugma aisladamente surgen problemas, ya que la expresión pierde naturalidad. El caso que exponemos a continuación debe resolver problemas de este tipo si se

tratan las partes del zeugma aisladamente, aunque dentro de la construcción completa parece atenuarse.

(288) Lo único roto que saqué de todo aquello fue un labio y la vergüenza.

Aparte de la construcción enfática que inicia la oración, nos enfrentamos a la combinación de dos estructuras nominales paralelas. Sin embargo, en este ejemplo debemos asumir que la diferencia semántica que distancia las dos expresiones es considerable. Los posibles significados del verbo deben neutralizar los dos polos semánticos representados por los elementos coordinados, el figurado y el no figurado. Mientras que la primera de las opciones, la parte literal, a) “saqué roto un labio” no presenta ninguna dificultad, la segunda parte del zeugma, b) “romper la vergüenza”, necesita de un contexto que justifique la combinación ya que propone inferencias conceptuales muy específicas para ser utilizada aisladamente.

a) saqué roto un labio

b) saqué rota la vergüenza

Cuando ambas partes colaboran en la misma estructura, la parte del zeugma con sentido literal parece interceder a favor de una mayor integración del segmento figurado, permitiendo un relativo acercamiento de lo figurativo a lo literal que no es posible medir con los parámetros de los que disponemos en nuestro marco metodológico.

Existen más ejemplos, que mostramos más adelante, que siguen los mismos parámetros de distribución que las construcciones anteriores: un componente verbal, que puede tener una forma conjugable o no conjugable, modificado por dos estructuras paralelas (E_1 y E_2) con una conjunción copulativa como nexos

entre ellas. En los ejemplos citados, el verbo precisa de un objeto directo, aunque también veremos ejemplos con locuciones preposicionales cuyo comportamiento es muy similar. A continuación, mostramos la estructura esquemática que responde a este tipo de construcciones. El elemento que aparece en cursiva y negrita representa a la unidad simbólica que posee carácter figurado.

$$(1) V + E_1 + \text{Conjunción} + \mathbf{E_2}$$

De esta representación esquemática de la estructura, puede ser discutible si el componente verbal de la construcción debería estar representado en cursiva. Se ha optado por no representarlo en cursiva porque la forma verbal, en lo que se refiere a su significado, literal/no literal, debe alternar de un valor a otro debido al efecto del zeugma. Además, como ya comentamos, la línea divisoria entre el significado literal y el significado figurado no está claramente determinada. Si nos detenemos a evaluar los dos primeros ejemplos de la lista que se presenta más abajo, el primero propone la expresión “bañada de luz azul”. Nos podemos preguntar cuánto de literal y cuánto de figurado contiene esta expresión. Si comparamos este ejemplo con “bañada de frío”, el aumento en el grado de figurado es considerable, mientras que en el segundo ejemplo “me había desgarrado la chaqueta” el índice de literalidad es absoluto, así como también es completamente figurativo el significado de “desgarrar el orgullo”. Presentamos unos ejemplos que casan con el patrón esquemático mencionado:

(65) salir a la calle desolada, *bañada de luz azul* y de frío

(75) en el forcejeo Neri me había desgarrado la chaqueta y el orgullo.

- (273) Me quedé sosteniendo la tarjeta en la mano y la palabra en los labios
- (289) La lluvia le azotaba el rostro, barriendo las lágrimas y la rabia
- (291) Mi imaginación, envenenada todavía con el tacto y el sabor de su cuerpo
- (317) [así empezó Julián] a leer sus miradas y sus anhelos
- (355) Llegué a casa al amanecer, arrastrando aquel absurdo traje de prestado y el naufragio de una noche interminable por calles húmedas y relucientes de escarlata
- (358) Un comprador calado de gris, desde la gabardina a la voz (un comprador vestido de gris la gabardina y la voz)
- (451) Monsieur Benarens había decidido acogerla con los brazos, y las gónadas, abiertos
- (472) regresar a Barcelona en busca de Penélope y de una vida derramada
- (504) desaparecía varios días y regresaba como un lobo, apestando a quemado y a rencor.
- (540) Seguí balbuceando hasta que los párpados, y el mundo, se me desplomaron sin tregua

Existe otro grupo de ejemplos alternativo a este, en el que el zeugma se mantiene sin variaciones significativas desde el punto de vista gramatical. La única diferencia que se aprecia es una inversión en la disposición del orden en de las estructuras nominales yuxtapuestas y su condición semántica. Es decir, la primera estructura nominal poseerá el carácter figurado y se coordinará con la segunda, que tiene significado no figurado. La efectividad de la construcción no queda perjudicada por la alteración del orden de sus componentes si se compara con el modelo anterior. No obstante, el fenómeno de contigüidad *sí* altera el significado y parece proyectar mayor número de significados figurados a la estructura nominal con valores conceptuales no figurados. Como consecuencia de este fenómeno, el componente verbal también puede activar sentidos figurados que se desencadenan a partir de los conceptos yuxtapuestos. A diferencia de lo que ocurre en la construcción esquemática (1),

la construcción esquemática (2) es más selectiva que la anterior –no todas las posibilidades parecen ser plausibles–.

La construcción esquemática de la construcción (2) será parecida a la que proponemos en (1), aunque alterna la posición del componente figurativo.

(2) V + **E₂** + Conjunción + E₁

(128) una brisa limpia y fresca que olía a otoño y a mar

(365) le temblaban la mirada y los labios cuando tomé sus pezones entre los dedos

(387) Nuria Monfort, cuyo roce y olor conservaba grabados en el ático de la memoria

(450) Miquel encontró a Sophie Carax en una habitación del cuarto piso, encharcada de sombras y humedad

(460) Salió a buscarle a cubierta, salpicada de niebla y salitre, desierta.

(465) un tugurio lúgubre y húmedo que desprendía el color y el olor de un osario

Carlos Ruiz Zafón también ha experimentado con la posibilidad de añadir más estructuras a esta misma construcción:

(235) Devolví el desayuno, la cena y buena parte de la ira que llevaba encima.

Que responde a una construcción análoga

(3) V + E₁ + E₂ + Conjunción + **E₃**

La distancia física existente entre el significado del verbo “devolver” y el sustantivo “ira” actúa como atenuadora del conflicto semántico que surge del enunciado *Devolvió [...] la ira que llevaba encima. En el ejemplo que comentaremos a continuación se da un fenómeno en el que el conflicto que se crea entre la tercera estructura y el verbo es parecido al del caso anterior, pero con la particularidad de que en este ejemplo el conflicto parece verse

acrecentado por la proximidad que existe entre la estructura figurativa (E_3) y el elemento preposicional, “de aquel lugar”, que posmodifica a las tres estructuras nominales.

(417) A cada paso podía sentir el frío, el vacío y la furia de aquel lugar

Del mismo modo que hemos comentado los dos ejemplos anteriores relacionados con la primera construcción, aunque con tres estructuras nominales, también hemos hallado un ejemplo que deberíamos relacionar con el segundo grupo, en el que el verbo está directamente conectado con el elemento figurado. La siguiente oración pone en contacto un verbo en forma personal con tres cláusulas nominales al mismo nivel. La primera de ellas tiene sentido figurado mientras que las dos restantes aportan un significado no figurado.

(524) Los cines de aquella época andaban plagados de fantoches que
apestaban a soledad, orines y colonia

Al contrario de lo que podamos pensar, el modo en que se relacionan el verbo y las formas nominales es más parecido a las construcciones (1) y (3) que a la construcción (2).

Concluiremos este análisis con una reflexión estética y estilística que nos parece importante. Con esta construcción, Carlos Ruiz Zafón demuestra su habilidad para introducir una serie expresiones metafóricas que, sin este mecanismo, resultarían demasiado forzadas dentro de los parámetros planteados en la novela, mientras que sin ellas, la expresión perdería vitalidad. El escritor ha hallado un sistema de gradación con el que poder regular la

cantidad de significado literal o figurado que desea utilizar y, así, enriquecer la descripción con matices muy peculiares.

5.6 CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

Hasta aquí se ha hecho un recuento de algunos usos metafóricos que se encuentran en *La sombra del viento* desde la perspectiva de la teoría de la metáfora conceptual. La aproximación a los ejemplos seleccionados ha tenido, principalmente, una orientación descriptiva y ha intentado recoger una variedad de ejemplos suficientes como para poder confirmar que la presencia en el texto de conceptos metafóricos se utiliza a modo de recurso lingüístico y conceptual.

Hemos abordado la cuestión del lenguaje literal y del lenguaje figurado y las diferencias de percepción desde la lingüística tradicional y el tratamiento que se hace desde la postura cognitivista. Sobre la teoría de la metáfora conceptual, se ha considerado oportuno mantener la división que propusieron G. Lakoff y M. Johnson de diferenciar entre metáforas estructurales, ontológicas y orientacionales. La razón principal para la decisión se basa en que esta división ofrece la oportunidad de mostrar grandes grupos metafóricos con características particulares. Con la ayuda de ejemplos como el concepto RABIA o el concepto LUZ, nos hemos adentrado en el mundo del lenguaje figurativo y el potencial que confiere al escritor para moldear el mensaje que desea transmitir. En el penúltimo punto de este capítulo, se reflexiona sobre la doble función que la metáfora proporciona como estrategia conceptual; por una parte, como una herramienta cuya función es reducir el grado de abstracción

conceptual de determinados conceptos, lo que confiere al hablante tener mayor control sobre ellos y comprenderlos con menor esfuerzo. Por otra parte, también hemos experimentado un uso de la metáfora en el que su misión es la elaboración del concepto para aumentar su complejidad conceptual y generar un contexto mucho más sofisticado y rico en matices. Otros aspectos comentados son los niveles de categorización y el registro coloquial que se utilizan en el texto de la novela, que parecen apuntar hacia la creación de un medio en el que el lector se vea reflejado y se identifique con los personajes y con el texto.

El capítulo termina con el tratamiento de una figura literaria tradicional, el zeugma, que se presenta como una macroestructura que utiliza la accesibilidad implícita que muestra el lenguaje no figurado para introducir construcciones metafóricas que, en otro contexto, podrían aparecer como poco naturales y, en algunos casos, incluso extravagantes. Un uso metafórico generoso que se atenúa con el contacto de esos significados no figurados enlazados por un mismo elemento que despliega significados literales y figurados. El zeugma adquiere, por tanto, la doble función de la contraposición de dos ideas antagónicas. Un antagonismo que no se basa en el significado, sino en la contraposición de lo literal contrapuesto a lo no literal, y en ese proceso promover la integración del elemento con el valor semántico figurado.

En la novela se construye una atmósfera que vincula la realidad de la ficción con la realidad del lector, y estas realidades encuentran un paralelo en el registro coloquial con el que se mantiene la narración y el tratamiento metafórico de determinados componentes de la realidad novelística. Es decir,

hemos comprobado que en el nivel lingüístico de la novela conviven dos fuerzas aparentemente opuestas que se ayudan mutuamente: la del lenguaje llano, que proporciona abundantes expresiones de carácter figurativo y metafórico a un nivel coloquial y que permite estrechar los lazos de comunicación con el lector y, por otra parte, el mundo conceptual, que adapta y modifica algunos conceptos metafóricos para dotarlos de nuevas propiedades y conductas de acuerdo con las necesidades novelísticas.

6 COMBINACIÓN CONCEPTUAL COMO ESTRATEGIA DISCURSIVA

El cerebro humano está constantemente procesando información de naturalezas muy variadas que recibe a través de los sentidos. El procesamiento de la información es mucho más rápido y dinámico de lo que conscientemente podemos imaginar, ya que efectúa innumerables tareas en centésimas de segundo y de forma constante. Por ejemplo, reconocer que un objeto cualquiera requiere múltiples procesos cognitivos: desde reconocer la forma que tiene el objeto, su color, el material del que está compuesto, si es sólido o está hueco, su posición en el espacio –lejos, cerca–, sus dimensiones, si es nuevo, viejo, anticuado, frágil, si está limpio, sucio, gastado, cómo debe utilizarse y un sinnúmero de otros detalles que componen nuestra percepción.

Para optimizar recursos que usa en todas las acciones de nuestra vida diaria debe sintetizar, abreviar, simplificar, comprimir, reducir, aglutinar tantos procesos como sea posible. Jamás deja de evaluar nuevas posibilidades y combinaciones con el fin de encontrar modelos conceptuales nuevos que se ajusten más y más eficazmente a las necesidades del entorno. Esta capacidad de combinar conceptos para hacerlos más eficaces es la esencia de la integración conceptual. La integración conceptual es una actividad que el ser humano usa en la mayor parte de los procesos mentales habituales. Se pone en práctica en todos y cada uno de los aspectos de la vida cotidiana, aunque

normalmente pase inadvertida a nuestra consciencia por su presencia constante como parte de nuestros procesos cognitivos. La integración conceptual es la actividad que permite al ser humano innovar y progresar de manera constante y se inspira en la transformación de conceptos plenamente asimilados que, al combinarse con otros conceptos, instauran nuevas pautas mentales.

El marco que propone la teoría de la integración conceptual de G. Fauconnier y M. Turner debe ayudarnos a comprender mejor algunos aspectos del modo en que organizamos y combinamos nuestro universo conceptual. Creemos que esta teoría es suficientemente sólida para permitirnos profundizar en aspectos lingüísticos y literarios que, aunque hayan sido tratados por la crítica literaria tradicional desde otros ángulos, adquieren nuevos matices y tonalidades al ser expuestos a esta nueva perspectiva cognitivista. Esta posición no significa una renuncia a los planteamientos de G. Lakoff, M. Johnson o Z. Kovecses con los que comparten el estudio de la metáfora, sino todo lo contrario. La aproximación que nos ofrecen estos autores sobre la metáfora conceptual como instrumento de comunicación está presente y discurre de modo análogo a los planteamientos de este apartado, por lo que lejos de sugerir una posición opuesta de la que se deba escoger una de las dos posiciones teóricas, desarrollaremos aquellos aspectos concretos que se adaptan más adecuadamente a la naturaleza de los temas que nos disponemos a desarrollar.

6.1 OBJETIVO GENERAL DEL CAPÍTULO

La sombra del viento nos remite inevitablemente a un entorno en el que la cognición y los procesos cognitivos que realiza el lector desempeñan un papel muy significativo; un entorno en el que se insta al lector a valerse del lenguaje y su capacidad cognitiva para erigir significados complejos a partir de las “sugerencias” lingüísticas específicas que propone el texto de la novela. Los procesos mentales que se deben realizar en nuestra mente solicitan la cooperación de mecanismos cognitivos de naturaleza diversa.

En este capítulo introduciremos los principios generales en los que se basa la teoría de la integración conceptual y describiremos el modelo que proponen G. Fauconnier y M. Turner para dar cuenta de las asociaciones conceptuales que se realizan en nuestra mente. En su propuesta, estos autores distinguen entre diversos tipos de asociaciones conceptuales, razón por la cual contrastaremos similitudes y diferencias entre los diversos tipos de asociación conceptual y mostraremos unos ejemplos para ilustrar las explicaciones.

La aplicación del modelo teórico en el texto de *La sombra del viento* pondrá de manifiesto comportamientos lingüísticos específicos que desencadenan efectos conceptuales particulares. En este capítulo reflexionaremos sobre el uso que se hace en la novela de ciertos elementos conceptuales de distintas naturalezas y el modo en que se entremezclan para generar nuevos conceptos y nuevos modos de ver la realidad del mundo novelado. Este modo de usar la combinación conceptual se convierte en un factor clave del proceso de lectura y obliga al lector a armonizarse con el contexto que propone el texto; se trata de

propuestas que cubren un amplio espectro, desde la completa simplicidad conceptual hasta niveles de abstracción conceptual sumamente complejos.

Una vez expuestos los detalles principales de la teoría y comentados algunos ejemplos, en el apartado 6.4 tendremos ocasión de aproximarnos a diversas cuestiones relacionadas con las particularidades que surgen del análisis de los ejemplos propuestos, particularidades que tienen naturalezas tanto de tipo conceptual como de tipo lingüístico. Como en este capítulo intentamos plasmar la diversidad y la magnitud que representa el ejercicio de la combinación conceptual en la novela, en una última parte tendremos ocasión de participar en tres análisis distintos cuyo nexo común es que el ámbito del análisis se propaga más allá del nivel de la oración. Participaremos en la construcción de un escenario tan particular como es el Cementerio de los Libros Olvidados, un apartado sobre la caracterización de uno de los personajes principales, el teniente Fumero y, por último, hablaremos de ideología, estilo mental y punto de vista narrativo del personaje Jacinta Coronado desde la perspectiva de la integración conceptual .

6.2 LA TEORÍA DE LOS ESPACIOS MENTALES

Para introducir la teoría de los espacios mentales utilizaremos el ejemplo con el cual G. Fauconnier y M. Turner (2002) iniciaban el tercer capítulo de *The Way we Think*. El ejemplo se basa en un problema que planteó el húngaro Arthur Koestler, que fue publicado en su obra *The Act of Creation* (1964). El fragmento es el siguiente:

A Buddhist Monk begins at dawn one day walking up a mountain, reaches the top at sunset, meditates at the top for several days until one dawn when he begins to walk back to the foot of the mountain, which he reaches at sunset. Make no assumptions about his starting or stopping or about his pace during the trips. Riddle: Is there a place on the path that the monk occupies at the same hour of the day on the two separate journeys? (G. Fauconnier y M. Turner, 2002:39)

Para resolver este acertijo se debe visionar al monje en su viaje de ascenso a la montaña y al mismo tiempo imaginar al mismo monje en su recorrido desde la cima hasta el pie de la montaña. Como ambos viajes tuvieron la misma duración desde el amanecer hasta el atardecer, para resolver el enigma será necesario imaginar al monje iniciando el ascenso desde el pie de la montaña y otro monje, que debe ser el mismo, iniciando el descenso desde la cima de la montaña el mismo día y a la misma hora. El punto del camino en el que coincidan resultará ser la solución al enigma.

La necesidad de encontrar una solución al problema obliga a nuestra mente a plantarse algunas cuestiones; del conocimiento del mundo, se sabe que el monje no puede comenzar el camino desde el pie de la montaña y desde la cima a la vez, o que el monje no puede encontrarse consigo mismo. Sin embargo, el enigma que ha sido planteado forzará a la mente a construir y utilizar escenarios temporales que, a primera vista, pueden parecer inverosímiles, pero que serán de utilidad para resolver la situación y conseguir el objetivo propuesto.

Para solucionar el enigma el sistema cognitivo mezcla las dos acciones y las sincroniza en un mismo concepto imaginativo donde coinciden en un mismo parámetro espacio-temporal el viaje hacia la cima y el viaje hacia el pie de la

montaña. La estructura emergente que es la combinación de ambos escenarios se convierte en una nueva estructura conceptual en la que es posible que ambos monjes puedan encontrarse.

6.2.1 EL MODELO DE RED CONCEPTUAL

Para poder sistematizar lo ocurrido en casos como el anterior, G. Fauconnier y M. Turner (1993, 1996, 1998, 2002) dieron forma a la teoría de los espacios mentales o la teoría de integración conceptual. En la siguiente explicación revelaremos los principios fundamentales del modelo de redes de integración conceptual.

En la forma más simple, una red conceptual debe poseer un grupo de elementos esenciales: los espacios mentales que la caracterizan y las relaciones que se establecen entre los elementos contenidos en estos espacios mentales. Según Fauconnier (2002:40), los espacios mentales son “small conceptual packets” que construimos al pensar y al hablar y están conectados a “long-term schematic knowledge called ‘frames’”⁵⁴ a los que denominaremos “marcos”. Diferenciaremos entre tres tipos de espacios mentales

1. Los espacios de entrada, de los que puede haber dos o más. El caso del monje budista lo representaremos con dos espacios de entrada. Un primer espacio de entrada constará de los elementos, que definimos a continuación: el camino de ascenso a la montaña, la dirección, el monje

⁵⁴ Fauconnier (2002:40) explica el concepto “frame” con el ejemplo *walking along a path* que conecta con conocimiento específico complejo y real, como por ejemplo “a memory of the time you climbed Mount Rainer in 2001. The mental space includes you, Mount Rainer, the year 2001...”

y el día en que ocurre. El segundo espacio de entrada constará del camino de descenso de la montaña, la dirección, el monje y el día en que ocurre.

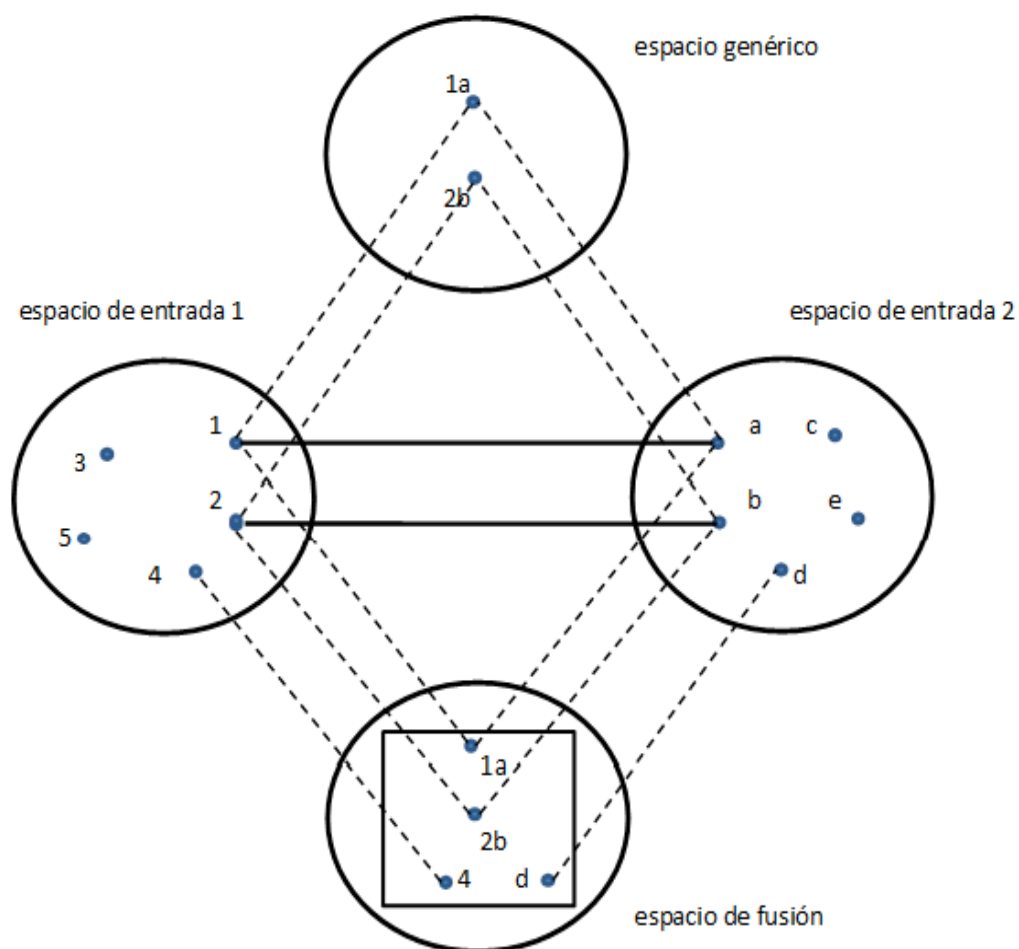
2. El espacio genérico. Este espacio da cuenta de los elementos comunes que poseen los espacios de entrada. El caso del monje budista nos permite enumerar el camino –sin especificar si es de ascenso o descenso–, el monje y el día del desplazamiento.
3. El espacio de fusión. En este cuarto espacio se proyectan algunos de los elementos procedentes de los espacios de entrada. La proyección de los elementos no es total, sino selectiva. Esto significa que solo a determinados elementos les será posible proyectarse en la estructura emergente. Del caso del monje budista vemos que de los dos días distintos que se mencionan en los respectivos espacios de entrada el espacio de fusión los convierte en un único día. No obstante, no podemos decir lo mismo del monje y la dirección –en la fusión podemos ver un monje ascendiendo la montaña y al mismo tiempo a otro monje idéntico descendiendo de la montaña–.
4. La estructura emergente. El espacio de fusión es el que se encarga de recibir los elementos proyectados desde los espacios de entrada y desarrollar la estructura emergente. Esta estructura no se limita a combinar los elementos proyectados, sino que el contenido emergente se modifica por la acción de tres procesos que interaccionan en el espacio de fusión. Estos procesos son la composición, la complementación y la elaboración. Al aplicarse estos procesos, la

estructura emergente dejará de ser una mera combinación de elementos heredados de los espacios de entrada para originar información nueva que no existía en los espacios de entrada. En estos procesos se realizan las siguientes operaciones:

- 1) La composición: cuando ambos espacios de entrada proyectan selectivamente unos elementos y no otros, surge una combinación completamente nueva y que difiere de cualquiera de los espacios de entrada tomados individualmente. Podemos ver a dos monjes moviéndose en direcciones contrarias.
- 2) La complementación: el espacio fusionado puede necesitar incluir información de contexto que no ha podido ser adquirida desde los espacios de entrada. Si en la estructura emergente se necesita información complementaria para optimizar el resultado, se apelará a todo tipo de conocimiento general o contextual de manera automática e inconsciente.
- 3) La elaboración: El proceso de fusión puede dilatarse tanto como sea necesario y dirigir las inferencias en tantas direcciones alternativas como decidamos. Las posibilidades creativas de la fusión se multiplican y ofrecen al espacio emergente la posibilidad de irse adaptando indefinidamente. Estos procesos de integración conceptual proporcionan un terreno de experimentación ideal para la mente humana.

De acuerdo con las indicaciones que proponen G. Fauconnier y M. Turner (2002:45-47), en las representaciones de redes conceptuales cada uno de los espacios mentales que lo compongan aparecerán como círculos, mientras que los marcos, estén situados dentro o fuera de los espacios mentales, tendrán forma de rectángulos. La nueva estructura emergente que se gesta en el espacio de fusión también se representará en forma de rectángulo. Dentro de los espacios mentales, cada uno de los elementos que contienen se visualizará como un punto. Las conexiones entre los elementos que se establezcan dentro de la red se mostrarán como líneas discontinuas, mientras que las líneas sólidas simbolizarán correspondencias de elementos equivalentes entre espacios mentales. Estas conexiones pueden ser de varios tipos: conexiones entre marcos, conexiones de identidad, transformación, representación, conexiones de analogía, metafóricas y correspondencias de “relaciones vitales”.

En el gráfico siguiente podemos apreciar los elementos principales de una red conceptual básica.



El espacio de entrada 1 aporta una serie de elementos (1, 2, 3, 4 y 5) y el espacio de entrada 2 colabora con los elementos (a, b, c, d y e). Existen correspondencias equivalentes entre los elementos (1, a) y (2, b) que se proyectan al espacio genérico y al espacio de fusión. Los espacios de entrada también proporcionan elementos que no se aparean con elementos del espacio de entrada contrario (3, 4, 5, c, d y e). No obstante los elementos 4 y d son proyectados al espacio de fusión. De este espacio de fusión se crea una estructura emergente formada por los elementos 1a, 2b, 4 y d.

6.2.2 RELACIONES VITALES

Las conexiones que se establecen dentro de un mismo espacio mental entre espacios mentales distintos o en los espacios fusionados, con independencia del tipo de conexiones tipo que sean –conexiones entre marcos, conexiones de identidad, transformación o representación, conexiones de analogía, metafóricas o correspondencias de “relaciones vitales”–, no son conexiones fortuitas que ocurren sin motivo. En realidad, estas conexiones tienen un papel importantísimo y variado. Normalmente, comenta Fauconnier (2002:92), hacen emerger nuevo significado, proporcionan visión global, comprimen conceptos abstractos y complejos o intentan redimensionar conceptos para convertirlos a escala humana y manejarlos mejor. Uno de los aspectos que más intensamente colabora en aumentar la eficacia de nuestro sistema conceptual es la *compresión* que se consigue en los espacios fusionados. La posibilidad de reducir cuestiones complejas y comprimirlas a escala humana proporciona una enorme economía y, por consiguiente, hace posible que nuestro cerebro utilice conceptos mucho más simples. El resultado es una mayor eficacia y efectividad cuando se trata de realizar procesos que entrañan una complejidad elevada. A aquellas relaciones conceptuales que son altamente recurrentes en los espacios de fusión las llamaremos *relaciones vitales*. Las relaciones vitales que encontramos una y otra vez en los procesos de integración conceptual son:

Cambio

Identidad

Tiempo

Espacio

Causa-Efecto

Parte-Todo

Representación

Papel

Analogía

No-analogía

Propiedad

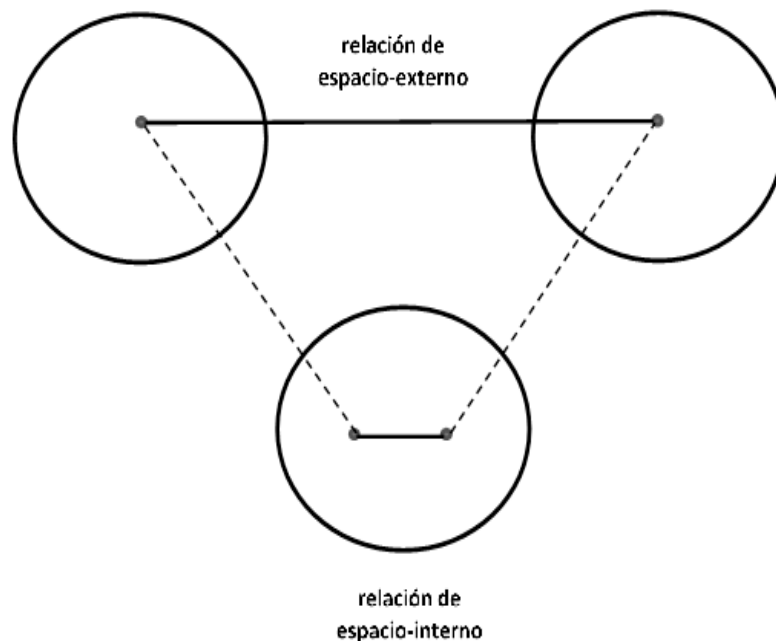
Similitud

Categoría

Intencionalidad

Unidad

La integración conceptual está constantemente comprimiendo y descomprimiendo relaciones vitales e intentando construir significado emergente durante ese proceso. La compresión y descompresión de relaciones vitales se genera dentro de la red de integración conceptual en escenarios donde existen relaciones vitales de espacio-externo entre sus dominios de entrada, pero además también puede ser generada en relaciones vitales de espacio-interno dentro del espacio de fusión. Denominaremos relaciones de *espacio-externo* a todas aquellas conexiones que se establezcan entre espacios mentales fuera del espacio de fusión, mientras que nos referiremos a relaciones de *espacio-interno* en los casos que la compresión sea efectiva dentro del espacio de fusión. El gráfico siguiente representa un caso general de compresión de una relación de espacio-externo a una relación de espacio-interno que ilustra Fauconnier en *The Way We Think* (2002:94).



Las relaciones vitales de espacio-externo terminarán comprimiéndose en otra relación vital en el espacio de fusión. Para poder seguir paso a paso algunos procesos de compresión de relaciones vitales a los que nos hemos referido, tomaremos un ejemplo de *La Sombra del Viento*.

6.2.3 COMPRESIÓN Y DESCOMPRESIÓN

La compresión y la descompresión es una herramienta esencial en los procesos de integración conceptual. Recordemos, por ejemplo, el enigma sobre los monjes budistas y las compresiones que sufrían los elementos en el espacio de fusión de la red conceptual. Para solucionar el enigma que se planteaba, era necesario sobreponer dos escenas, la del ascenso y la del descenso de la montaña, en una misma unidad temporal (en un mismo día) para que el monje que asciende la montaña logre cruzarse en el camino con el monje que la desciende. Una vez identificadas las fracciones de tiempo, el día de ascenso y

el día de descenso, que se necesitan para solucionar el problema, la variable tiempo puede comprimirse hasta desaparecer por completo. No importa si entre el ascenso y el descenso existe un intervalo de tiempo de dos días, dos meses o dos años. En el punto en el que se alinean los espacios de entrada con los dos viajes es donde se halla la solución al problema. Fauconnier (2002:119) se refiere a ese mismo momento cuando declara que “The understanding, therefore, is crucially a matter of activating and connecting compressions and decompressions simultaneously in the entire network”.

Ahora bien, el proceso de compresión, como los propios espacios mentales, no es un proceso que permanece en el tiempo. Una vez se halla una posible solución, los procesos cognitivos que han intervenido se desactivarán. Este es el caso de los monjes budistas, en el que esta perdurabilidad no es necesaria. La red conceptual y las compresiones o descompresiones deben su existencia a necesidades conceptuales concretas, por lo que se activan en función de la necesidad y se desactivan cuando esa necesidad desaparece para regresar al estado inicial.

6.2.4 COMPRESIÓN DE RELACIONES VITALES. UN EJEMPLO

En el ejemplo que hemos escogido, un barrendero pide un cigarrillo a Daniel, el protagonista. Al no poder satisfacerle, Daniel ofrece al barrendero un caramelo de la marca Sugus, como alternativa a su petición.

(175) El portero frunció el ceño con cierta incredulidad, pero asintió. Le brindé el Sugus de limón que me había dado Fermín una eternidad atrás y que había descubierto dentro del dobléz del forro de mi bolsillo. Confié en que no estuviese rancio.

—Está bueno —dictaminó el portero, rechupeteando el caramelo gomoso.
—Masca usted el orgullo de la industria confitera nacional. El Generalísimo se los traga como peladillas.

De este fragmento del texto, nuestro interés se centra en lo que expresa el protagonista inmediatamente después de la opinión del barrendero:

(175) Masca usted el orgullo de la industria confitera nacional

Esta oración cuenta con la existencia de una referencia directa previa al sustantivo “caramelo” en la oración anterior. Sin embargo, el sustantivo *caramelo*, aunque está presente, no aparece de manera explícita en la oración que mostramos. Otro sustantivo, “orgullo”, ha tomado su posición y se ha apropiado de una parte de su valor conceptual. El cambio parece enriquecer en matices, y en número de relaciones conceptuales suscitada, la calidad semántica de la oración. Nos ayudaremos de unas palabras, que se muestran entre corchetes, para hacer más visible significado implícito de la frase:

Masca usted [**un caramelo Sugus que es**] el orgullo de la industria confitera nacional.

Esta expansión artificiosa que hemos añadido muestra un grupo de elementos lingüísticos que funcionan elípticamente. Cuando no está presente, el significado de la frase prácticamente no se ve afectado. La omisión, o no omisión, de los elementos entre corchetes no parece tener demasiada trascendencia. No obstante, veremos que tras esa escasa relevancia aparente se esconde una sorprendente serie de procesos conceptuales que se han tenido que llevar a cabo a nivel cognitivo para que en la ausencia del grupo entre corchetes funcione adecuadamente.

A continuación, intentaremos detallar los fenómenos lingüístico-cognitivos que intervienen en el proceso. Primero, la expresión mantiene la idea de que lo que se masca, una vez hecha la referencia al caramelo en una frase anterior, es un caramelo y en ningún caso existe la posibilidad de interpretar que lo que se masca sea otra cosa que un caramelo. Por lo que entenderemos que se mantiene un anclaje semántico en el elemento “orgullo” que lo relaciona con el concepto CAMELO. Con esta afirmación, no hay duda de que la no literalidad de la expresión queda resuelta; es decir, al aplicar el conocimiento del mundo, el lector comprobará que el significado no concuerda con la realidad –el orgullo no es masticable– y los procesos mentales que pudiese efectuar por esa vía no progresarán. Su mente, por tanto, comenzará a intentar inferencias en significados no literales.

Un segundo proceso⁵⁵ que hace posible la expresión es una relación vital de representación. El concepto CAMELO que está suscitado del ejemplo no se limita a un caramelo, objeto real y tangible, que cambia de manos y que el barrendero acaba por saborear. El concepto CAMELO debe haber sufrido una transformación que lo ha situado en una dimensión mucho más abstracta, la de representar a todos los caramelos de su clase. En otras palabras, cuando un espacio de entrada se concibe como una relación vital de representación, provoca la construcción de una red de integración conceptual en la que un espacio de entrada aporta el objeto representado –todos los caramelos Sugus– y el otro espacio de entrada el elemento que lo representa –un único caramelo Sugus–. En la fusión, la conexión de representación entre aquellos valores que

⁵⁵ El término “segundo proceso” no significa que ocurra por este orden, sino que enumera un proceso adicional que puede ocurrir antes o después de los demás.

deben ser representados y lo que los representa, el caramelo en este caso, se comprimen con la ayuda de otras relaciones vitales, como son las relaciones vitales de unidad y de identidad. La estructura emergente revela un nuevo concepto en el que un único caramelo representará a todos los ejemplares de su misma clase.

La nueva identidad que ha adquirido el caramelo en el proceso de integración que hemos presenciado va mucho más allá de la idea del sabor, la calidad, el color o la forma concreta que pueda tener el caramelo específico que el personaje de la novela saborea. En un tercer proceso, el concepto abstracto de CAMELO debe impregnarse de connotaciones relacionadas con valores de tipo social, cultural y empresarial atribuibles a la empresa que los produce o el tipo de personas que consumen el producto y, por consiguiente, el concepto asimilará aquellos rasgos que están presentes en el marco organizativo, connotativo y de identidad que conlleva la imagen de la marca Sugus; una imagen de marca compleja que se ha ido forjando en el tiempo a través combinaciones resultantes de compresión y descompresión de relaciones vitales que la marca ha ido inoculando a sus consumidores.

En este punto, es importante comentar que la recursividad, como se ha comprobado en el ejemplo, es un técnica fundamental de las redes de integración conceptual y, como subraya G. Fauconnier en la cita siguiente, un espacio ya fusionado puede convertirse en un nuevo espacio de entrada de una nueva red para conseguir mayor compresión.

One crucial corollary of the overarching goal of blending to Achieve Human Scale is that a blended space from one network can often be used as an input

to another blending network. Once blending delivers a new blend at human scale, that new blend is a potential instrument for achieving yet more compression to human scale. (Fauconnier, 2002:334)

Una vez introducida la cuestión de la recursividad, regresaremos al ejemplo que comentábamos. Si partimos del concepto abstracto de CAMELO Sugus que hemos conseguido comprimiéndolo a través de las relaciones vitales de unidad e identidad y representación, lo emplazaremos en el espacio de entrada 1 de una nueva red de integración conceptual. El espacio de entrada 2 lo destinaremos al marco organizativo del concepto ORGULLO. Usaremos estos espacios para reconstruir todo el proceso de integración conceptual y las compresiones que han soportado los elementos originales.

El espacio de entrada 1 contendrá elementos que representan

- el CAMELO Sugus
- el hecho de que se puede mascar
- su excelente calidad

El espacio de entrada 2 contendrá elementos que representan⁵⁶

- el ORGULLO
- lo mejor

En el proceso de integración conceptual, la estructura conceptual creará una conexión de espacio-externo que establecerá una relación vital de causa-efecto entre el elemento “excelente calidad”, en el espacio mental 1 (caramelo Sugus), y el elemento “lo mejor” del espacio de entrada 2. La relación de espacio-

⁵⁶ Los dos elementos representados en el espacio de entrada 2, ORGULLO y "lo mejor", son el resultado de un modelo cognitivo que está comúnmente aceptado e integrado por los hablantes de nuestra lengua y se ha transformado en un cliché que se aplica en múltiples ejemplos: *es el orgullo de su madre, es el orgullo de la casa o es el orgullo de la nación.*

externo que se establece entre estos dos elementos de distintos espacios de entrada se comprimirá en el espacio de fusión en una conexión de espacio-interno originando una relación vital de similitud. En el espacio de fusión, y en la estructura emergente, los valores “excelente calidad” y “lo mejor” se aparearán y se asimilarán recíprocamente.

En este mismo espacio de fusión participan otros elementos procedentes de los espacios de entrada 1 y 2 y se ponen en marcha los procesos de composición, complementación y elaboración. Así, el valor resultante, “excelente calidad-lo mejor”, establece una conexión de espacio interno con el elemento ORGULLO y se convierte en la causa por la cual podemos sentirnos orgullosos. De ahí que el orgullo, la excelente calidad del caramelo y el hecho de que sea considerado lo mejor, se comprimen en el espacio de fusión y se identifican en un mismo marco organizativo como estructura emergente. La relación vital causa-efecto entre “lo mejor”, del espacio de entrada 1, y “orgullo” del espacio de entrada 2, en la que están también representadas otras relaciones vitales tales como identidad o analogía, se comprimen en la relación vital de similitud en el espacio fusionado.

Con este ejemplo hemos presenciado el comportamiento de algunas relaciones vitales y su participación en los procesos de compresión, que son fundamentales en nuestros procesos cognitivos. Fauconnier y Turner (2002:95-101) han podido descubrir la existencia de algunas pautas de comportamiento que se repiten una y otra vez entre relaciones vitales, lo que parece indicar que existen unas reglas que gobiernan ese proceso.

There are canonical patterns of compression over these vital relations that we will encounter again and again. Compression can scale Time, Space, Cause-Effect, and Intentionality. Analogy can be compressed into Identity or Uniqueness. Cause-Effect can be compressed into Part-Whole. Identity itself is routinely compressed into Uniqueness. It is also a fundamental power of the way we think to compress Representation, Part-Whole, Cause-Effect, Category and Role to Uniqueness. [...] There are also canonical patterns of proliferation of Vital Relations. Cause-Effect can be added to Analogy. Intentionality can be added to Cause-Effect. Representation can be added to Cause-Effect. Change usually comes with Uniqueness or Identity. Fauconnier (2002:1001-102)

Como hemos visto en el ejemplo de los caramelos, las relaciones vitales tienen un papel verdaderamente importante en todos los procesos de integración conceptual. Una vez expuestos estos fenómenos que ocurren en el interior de las redes asociativas de integración conceptual, se hace preciso conocer las características de los distintos tipos de redes asociativas que intervienen en la integración conceptual.

6.3 TIPOS DE REDES ASOCIATIVAS DE INTEGRACIÓN CONCEPTUAL

Los ejemplos de redes asociativas que hemos expuesto hasta ahora nos han permitido conocer los elementos que las componen, el modo en que funcionan, las relaciones que se establecen entre distintos espacios mentales o algunos mecanismos de compresión y descompresión que actúan al fusionarse estos elementos que las componen. A partir de una realidad heterogénea de posibles redes asociativas de integración conceptual, Fauconnier (2002:119) las agrupa en cuatro tipos principales que distingue como *simplex networks*, o redes asociativas simples; *mirror networks*, o redes asociativas en espejo; *single-*

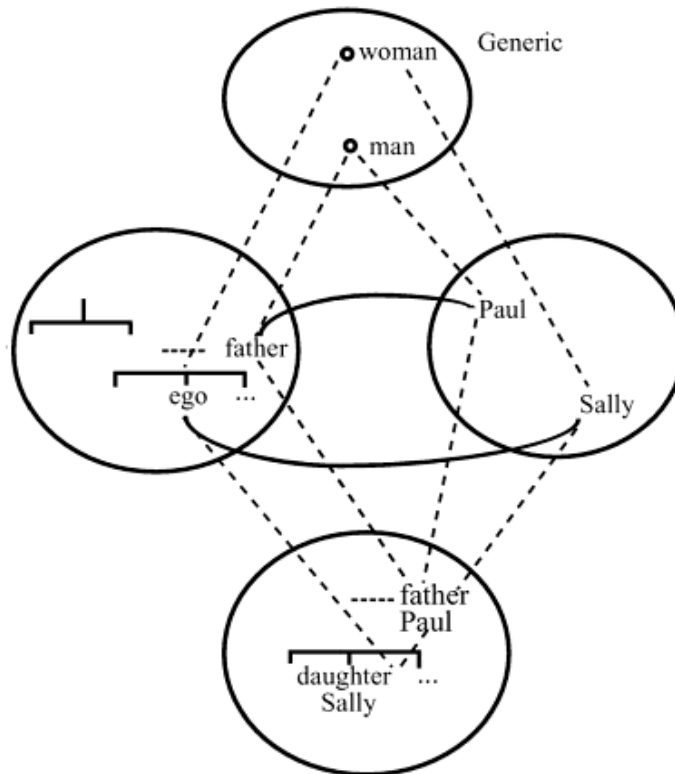
scope networks, o redes asociativas de nivel único y las que denomina double-scope networks, o redes asociativas de doble nivel. En los siguientes apartados hablaremos de las características principales que las distinguen.

6.3.1 REDES ASOCIATIVAS SIMPLES

Las *redes asociativas simples* son el grupo menos complejo de las redes de integración conceptual. Según expone Fauconnier (2002:120), este tipo de red es productiva para enlazar marcos organizativos concretos con elementos que funcionan como valores. Generalmente, un espacio de entrada 1 aportará el marco organizativo y el espacio de entrada 2 el valor al que se asociará. De este modo, la relación entre el espacio de entrada 1 y el espacio de entrada 2 se establece entre los elementos participantes como una conexión valor-elemento. El espacio emergente fusiona valor y elemento en un mismo marco en el espacio fusionado.

Fauconnier (2002:120) ilustra su explicación con el ejemplo “Paul is the father of Sally”. El espacio de entrada 1 aloja el marco de relaciones de parentesco FAMILIA, que además incluye roles de ese ámbito del tipo “padre”, “madre” o “hijo”. En cambio, el espacio de entrada 2 consta de 2 elementos, Paul y Sally. Para entender que Paul es el padre de Sally, la red asociativa debe establecer una correspondencia entre el rol “padre” ubicado en el marco del espacio de entrada 1 y el elemento Paul del espacio de entrada 2, y otra correspondencia entre el rol “hija” y el nombre Sally del espacio de entrada 2. Parte de la estructura de parentesco también deberá proyectarse al espacio de fusión.

Fauconnier (2002:121) representa la red asociativa simple como se muestra en el gráfico que aparece a continuación.



Aunque el ejemplo analizado para este tipo de redes dé cuenta de una estructura gramatical del tipo "X es el Y de Z", Fauconnier (2002:120) comenta explícitamente que esta construcción gramatical "is a general prompt for constructing integration networks of any type" y, por tanto, no debemos asociar una estructura gramatical concreta a tan solo un tipo de red asociativa. Por tanto, la composición sintáctica no determinará el tipo de red conceptual que la suscita. Más adelante, Fauconnier (2002:145) comenta otro ejemplo con el que, a partir de esta misma estructura gramatical, se utiliza una red de integración conceptual de tipo espejo, del que hablaremos en el siguiente apartado.

6.3.2 REDES ASOCIATIVAS EN ESPEJO

Las redes asociativas en espejo (Fauconnier, 2002:122) son redes de integración conceptual en las que los espacios mentales que las forman, tanto los espacios de entrada⁵⁷, el espacio genérico como el espacio de fusión, comparten el mismo marco organizativo. El marco organizativo de un espacio mental es el que especifica la naturaleza de la actividad que se está llevando a cabo, las acciones, los participantes, así como toda la información relativa al contexto en el que se realiza. A este contexto en el que se desarrollan los elementos del marco organizativo lo denominaremos el marco de trasfondo. En las redes asociativas de espejo, los espacios de entrada parecen reflejarse a sí mismos, al poseer un mismo marco organizativo. El espacio genérico también contendrá la mayoría de los elementos que son comunes a ambos espacios de entrada. Como consecuencia, el espacio de fusión que se generará a partir de los marcos organizativos de los espacios de entrada, en el caso de las redes de espejo, serán prácticamente coincidentes. Sin embargo, las pocas diferencias procedentes de los espacios de entrada se pondrán de relieve, precisamente, en el espacio de fusión al originarse una estructura emergente a partir de los procesos de composición, complementación y elaboración.

La red conceptual de los monjes budistas, que ya hemos utilizado en el apartado introductorio de este capítulo, es un ejemplo de redes asociativas en espejo. Recordemos que el enigma que se debía resolver era determinar el punto del camino en el que se encontraría el monje budista sobreponiendo su trayectoria de ascensión a la montaña y su trayectoria de descenso. Después

⁵⁷ Fauconnier (2002:123): "A mirror network can integrate many different spaces, provided they share the same organizing frame."

de este breve resumen, retomamos el enigma para hacer algunos comentarios e ilustrar este tipo de redes asociativas.

Los monjes budistas plantean un escenario en el que en ambos espacios de entrada existe el mismo marco organizativo con un marco de trasfondo común. El marco de trasfondo lo podemos representar con elementos como la montaña, el bosque, el monje, el camino que se debe recorrer, la distancia del trayecto, árboles, fuentes, mosquitos o el tiempo que transcurre en el recorrido. Este marco de trasfondo estará presente en todos los espacios mentales de la red conceptual, los de entrada, el genérico y el de fusión. Sin embargo, el marco organizativo de los espacios de entrada 1 y 2, aparte de tener un marco de trasfondo idéntico, difiere en dos detalles principales: la dirección en que se desplaza el monje, y el día que ocurren los desplazamientos. El espacio de fusión se generará a partir de los marcos organizativos de los espacios de entrada 1 y 2, con un único marco de trasfondo idéntico y comprimirá las pocas diferencias procedentes de los espacios de entrada. En el espacio de fusión, los procesos de composición, complementación o compresión de la relación vital tiempo, permitirán que la estructura emergente nos proporcione la posibilidad de conceptualizar el ascenso y el descenso en un mismo día manteniendo a dos monjes, uno que inicia el camino en el pie de la montaña y otro que lo inicia en la cima.

Las redes en espejo no suelen plantear conflictos en el nivel de los marcos organizativos; no obstante, Fauconnier (2002:125) advierte de la posibilidad de que aparezcan “clashes at more specific levels below the frame level.” De los monjes budistas comenta que “In the Buddhist Monk, the directions and times of

travel clash.” Y sigue comentando que existen dos modos de resolver el conflicto:

These specific-level clashes can be resolved in two ways. In the first way, only one of the clashing elements is projected to the blend. [...] In the second way of resolving specific-level clashes, the clashing elements are brought into the blend as separate entities.

Evidentemente, el segundo modo de solucionar el conflicto, ver a dos monjes (que son el mismo) caminando en direcciones opuestas y al mismo tiempo, es el que nos permite que los dos monjes budistas puedan encontrarse en un punto del camino.

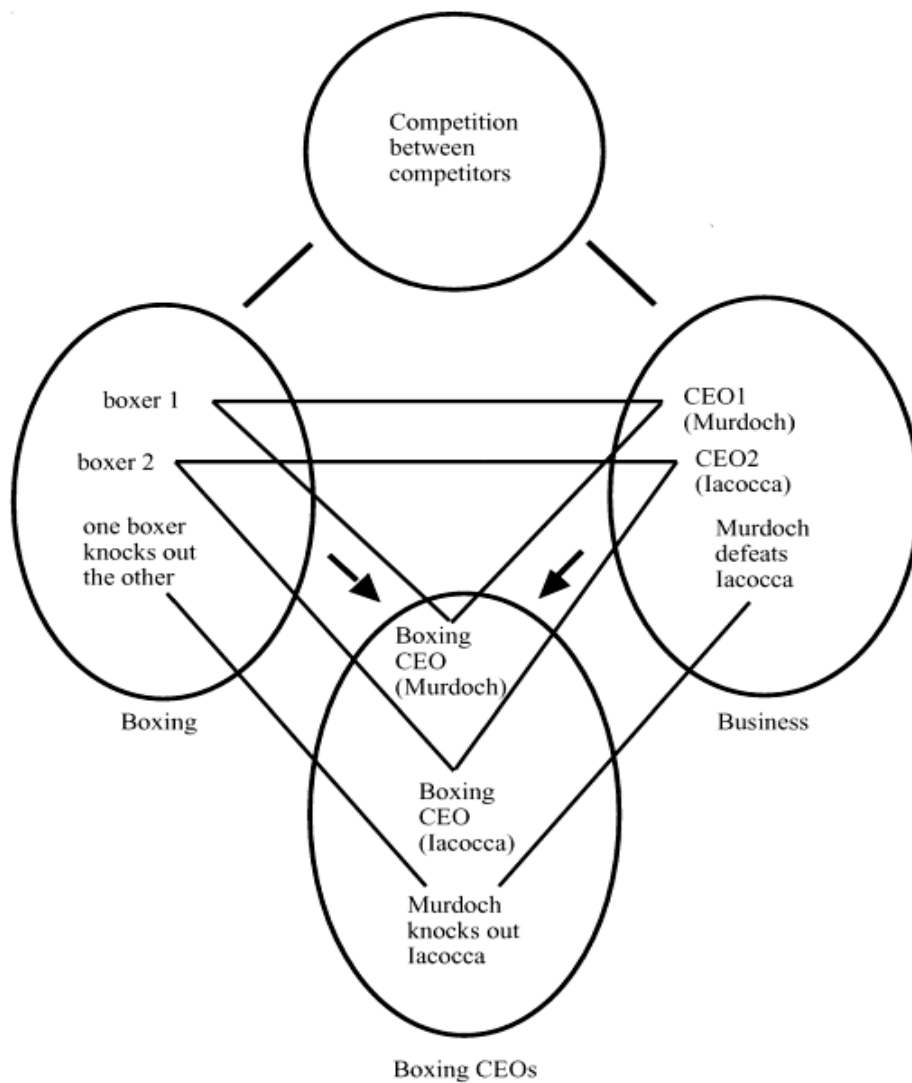
6.3.3 REDES ASOCIATIVAS DE NIVEL ÚNICO

Otra clase de redes asociativas son las que denominamos de nivel único. A diferencia de los espacios de entrada de las redes en espejo, que contienen marcos organizativos muy similares, las redes asociativas de nivel único están constituidas por marcos organizativos de naturaleza completamente distinta. Por ser así, Fauconnier (2002:126-127) añade que este tipo de redes se caracteriza por el hecho de que el espacio fusionado sea una extensión de tan solo uno de los marcos organizativos que aportan los espacios de entrada, pero no del otro, u otros; es decir, únicamente uno de los marcos organizativos que han entrado en juego será proyectado al espacio fusionado, y se usará como fondo organizativo conceptual sobre el que se generará la estructura emergente. En gran medida, las metáforas en las que existe un alineamiento estructural entre un origen y una meta pertenecen a este tipo. Las redes asociativas de nivel único nos ayudan a entender conceptos en términos de

otros conceptos, aunque en muchos casos exista una gran distancia conceptual entre ellos. Este tipo de asociación tiene algunas similitudes con los trabajos realizados por G. Lakoff (1987, 1990, 1993 y 1996) y G. Lakoff y M. Johnson (1977, 1980, 1999 y 2003) que ya han sido comentados en el capítulo anterior.

Single-scope networks are the prototype of highly conventional source-target metaphors. The input that provides the organizing frame to the blend, the framing input, is often called the “source.” The input that is the focus of understanding, the focus input, is often called the “target.” (Fauconnier, 2002:127)

En la representación gráfica que hace G. Fauconnier (2002:126-128) sobre las redes asociativas de nivel único, utiliza el ejemplo en el que dos ejecutivos que compiten entre sí han sido conceptualizados en boxeadores. La descripción del contexto es así: “The scenario of two men boxing gives us a vibrant, compact frame to use in compressing our understanding of two CEOs in business competition.” Una vez introducido el concepto metafórico se pueden desarrollar la metáfora con comentarios como que “un ejecutivo golpeó al otro,” que “el contrario encajó bien el golpe” o que “uno de ellos dio un golpe bajo” y dar por entendido que la lucha se desarrolla en un contexto no literal. Una escena en la que se visualizan dos individuos que boxean proporciona un marco organizativo adecuado y conciso para comprimir la idea de competición entre los dos ejecutivos.



El esquema muestra dos espacios de entrada completamente distintos: el espacio de entrada 1, con un marco organizativo relacionado con el mundo del boxeo (el ring, guantes de boxeo...) y los boxeadores, y el espacio de entrada 2, que aporta el marco organizativo específico del mundo empresarial, con los ejecutivos, la empresa, etc. El espacio genérico hace referencia a la idea subyacente de competición entre adversarios, que también acabará siendo representada en el espacio de fusión. Aparte, otros elementos entran en juego: por ejemplo, se crean correspondencias externas entre elementos de los dos espacios de entrada al vincularse boxeadores y ejecutivos; los golpes de los

boxeadores se aparean con acciones y razonamientos efectivos del adversario en el espacio de entrada 2. Después, estos elementos confluyen en el espacio de fusión con un marco organizativo procedente del espacio de entrada 1, el boxeo y combinaciones de elementos apareados, los ejecutivos boxeadores. En la estructura emergente pueden entrar en acción relaciones vitales de diversas características, ya que no hemos tenido en cuenta factores como tiempo, espacio, causa-efecto, etc.

La asimetría del espacio de fusión en la que se genera el espacio emergente es muy característica de las redes asociativas de nivel único. Esta asimetría viene determinada por el hecho de que el espacio fusionado incorpora únicamente un marco organizativo y, como consecuencia, por un lado, en palabras de Fauconnier, “single-scope networks give us the feeling that ‘one thing’ is giving us insight into ‘another thing’”, mientras que, por otro, puede crear conflictos que se resolverán en los procesos de compresión y descompresión de las relaciones vitales. Por ejemplo, en el caso de los ejecutivos, partimos de la compresión de muchos factores: la competición entre ejecutivos puede perdurar en el tiempo durante un largo periodo, los lugares y oficinas donde ocurre la acción pueden ser distantes, y las acciones pueden ser acciones, no de los propios ejecutivos, sino de subordinados que actúan en favor de sus superiores. La red proporciona una visión clara y concisa de lo que interesa focalizar y comprime todo lo demás.

6.3.4 REDES ASOCIATIVAS DE DOBLE NIVEL

Las redes asociativas de doble nivel son las que presentan mayor complejidad conceptual. Estas redes se diferencian de las redes de nivel único en que pueden combinar determinados elementos de sus respectivos marcos organizativos. Por tanto, la estructura emergente en una red de doble nivel contará con un espacio de fusión en el que se habrá generado un marco organizativo completamente nuevo y distinto a los que exhiben los espacios de entrada. Un marco organizativo en el será necesario adaptar un nuevo marco de trasfondo a los elementos procedentes de los espacios de entrada.

De este tipo de redes, Fauconnier (2002:131) explica que

A double-scope network has inputs with different (and often clashing) organizing frames as well as an organizing frame for the blend that includes parts of each of those frames and has emergent structure of its own. In such networks, both organizing frames make central contributions to the blend, and their sharp differences offer the possibility of rich clashes.

El comentario de G. Fauconnier recoge la idea de que los marcos organizativos de los espacios de entrada de este tipo de redes suelen ser distintos y que además suelen contener algunos elementos que entran en conflicto con elementos de los demás espacios mentales de la misma red, ya sea por poseer valores contrarios o antitéticos. El conflicto que crea la contraposición de elementos es representativo en este tipo de redes, pero lo verdaderamente sorprendente es que el “choque” entre valores contrapuestos de elementos de distintos espacios mentales no es lo suficientemente significativo como para bloquear el nuevo espacio emergente. La cita de G. Fauconnier (2002:131) corrobora esta afirmación: “Far from blocking the construction of the network,

such clashes offer challenges to the imagination; indeed, the resulting blends can be highly creative.”

Estos conflictos de los que hablamos se ponen de relieve en la frase que utiliza G. Fauconnier (2002:131) para ilustrar este tipo de redes: “You are digging your own grave”. Esta frase se utiliza normalmente para advertir a alguien de dos cosas: la primera advertencia se refiere a que lo que está haciendo no está bien (hacer la acción va contra sus intereses) y la segunda advertencia es para que la persona se dé cuenta de que la acción conduce al fracaso.

Aunque pueda parecer una red conceptual de nivel único, en la cual un espacio de entrada contiene los elementos de un funeral (cavar, la tumba, la muerte, etc.) que se proyectan al marco organizativo de la estructura emergente, en esa proyección también aparece el individuo que inadvertidamente hace una acción equivocada y al final fracasa en su intento. Pese a todo lo dicho, no se puede entender esta red como una red de nivel único e interpretar el fracaso, o una acción equivocada en términos de cavar una tumba o la muerte. No existe tal correspondencia en las condiciones en que se utilizaría la expresión. La actividad inapropiada y el fracaso no pueden entenderse conceptualmente en términos de los elementos del funeral, como ocurría en el caso de la competición entre ejecutivos y un combate de boxeo,

En realidad, lo que ocurre con esta expresión es que proyecta parte de los marcos organizativos de los espacios de entrada al espacio de fusión. En la red asociativa de doble nivel que presentamos no existen correspondencias entre cavar una tumba y el fracaso en la vida. Al contrario, entendemos que la tumba

es el fracaso absoluto, que se representa con la muerte; es el lugar donde acabaremos en caso de continuar realizando la actividad desaconsejada.

En esta red conceptual, los marcos de trasfondo de la red parecen ser incompatibles. Por un lado, tenemos el espacio mental que organiza el fracaso inconsciente y, por el otro, tendremos el espacio mental relacionado con la tumba. Nadie cava tumbas para que esa misma acción acabe con su vida, y aún menos inconscientemente. Por tanto, entendemos que del espacio 1 tomaremos la “ausencia de conciencia” o “ausencia de intencionalidad” y la apareamos con “cavar la tumba” del espacio de entrada 2.

Cuanto más trabajo se hace, más se cava y más profunda se hace la fosa. Por tanto, el aumento de problemas se aparea con la mayor profundidad de la fosa. Sin embargo, Fauconnier (*ibíd.*) apunta que “But again, in the ‘digging the grave’ input, there is no correlation between the depth of someone’s grave and that person’s chances of dying”. Como podemos observar, existe un gran número de inconsistencias y contraposiciones características de las redes de doble nivel. El espacio de fusión, por tanto, recibe estructuras concretas relacionadas con cavar, enterrar o entierro y se fusionan con las estructuras de fracaso, de inconsciencia y de acciones insensatas.

6.4 INTEGRACIÓN CONCEPTUAL EN *LA SOMBRA DEL VIENTO*

En este apartado recogemos estructuras lingüísticas procedentes de *La sombra del viento* en las que el lenguaje figurado se muestra susceptible a ser

analizado a partir de los parámetros que se han introducido en los apartados previos. Los análisis que se exponen en este apartado están clasificados de acuerdo con la taxonomía de red asociativa que hemos explicado en el capítulo anterior. Además, se ha añadido un último apartado en el que se sobrepasa el nivel de estructuras concretas para analizar unos casos de asociación conceptual en contextos más generales.

6.4.1 REDES ASOCIATIVAS SIMPLES EN *LA SOMBRA DEL VIENTO*

Iniciamos este apartado con la discusión que planteaba P. Crisp (2008) con respecto a las redes asociativas simples. De los cuatro tipos de redes asociativas que se han descrito en la sección anterior de este capítulo, las redes asociativas simples se diferencian de las demás por combinar significados no figurados que tienen una representación concreta en la realidad; es decir, mantienen su literalidad y sirven como mecanismo para adjudicar valores a conceptos específicos. En los ejemplos expuestos sobre otros tipos de redes –los monjes budistas, los ejecutivos boxeadores o la expresión “cavar su propia tumba”– se puede comprobar que se conceptualiza pensamiento figurado, no literal. Todos esos procesos generan escenarios que solo ocurren en nuestra imaginación, no en el mundo real.

La condición de las redes asociativas simples de responder a una naturaleza distinta parece haber motivado a P. Crisp (2008) a señalar que las redes asociativas simples no deberían presentarse como redes de integración conceptual propiamente dichas. A su entender, estas redes normalmente fusionan un concepto real con un valor para formar un nuevo concepto no

figurativo, también real, razón por la cual Crisp cree que “What is special about blending is not the fusion of concepts as such but rather the blended space’s highly indirect relation to reality (Crisp, 2005a: 124–6). When there is no such conceptual indirection there is nothing worth calling blending. The only true blends are figurative blends.”⁵⁸ Por tanto, con estas palabras Crisp sostiene la idea de que la integración conceptual radica en el hecho de que la fusión que se lleva a cabo necesariamente despliegue un contenido semántico figurado para que el fenómeno pueda denominarse integración conceptual.

A diferencia de Crisp, nuestro modo de aproximarnos a esta cuestión es ligeramente distinto, y más de acuerdo con las líneas que proponen G. Fauconnier y M. Turner. Consideramos que la integración conceptual abarca todos los modelos de redes, sean los que dan cuenta de expresiones literales o aquellos que suscitan expresiones figurativas. Creemos que es posible que nuestra mente utilice procesos muy similares para adaptarse a los constantes desafíos conceptuales que el entorno plantea a los individuos, tales como el almacenamiento de información (memoria), el aprendizaje, la creación y manejo de nuevos conceptos, etc. resolviéndolos del modo más económico posible y sin discriminar, a priori, la calidad figurativa o no figurativa de los

⁵⁸ (Fauconnier and Turner, 2002: 120–2) These [simplex networks] are postulated to explain the semantics of such straightforward expressions as ‘red pencil’, ‘Paul’s daughter’ or ‘Sally’s father’. The claim is that in each case two separate concepts, such as RED + PENCIL or FATHER & EGO + PAUL & SALLY, are fused in a blended space that provides the semantics for the expressions in question, a space directly modeling reality (see Fauconnier and Turner, 2002: 121). If things are as it models them – if for example there is a red pencil – you have truth. If they are not, you have falsity. Here we have nothing more than the fusion of two different concepts to form a new concept, that is, nothing more than the truisitic version of blending theory. Crucially, all of the expressions here are, on any standard construal, literal. Instead of the conceptual indirection that defines figurative thought, the blended space here models reality directly and literally. When we turn to the expressions and networks associated with REGATTA or THE GRIM REAPER, however, things are very different. An expression like ‘Death cut him down’ is, on any standard construal, figurative. We cannot imagine death, an abstract entity, literally cutting anything down. This means that the blended space in which reaping concepts are fused with dying concepts cannot directly model reality.

planteamientos con los que debe trabajar. Sin embargo, debemos matizar que, como veremos más adelante en los ejemplos, las redes asociativas simples con significado no figurado parecen ser poco relevantes en lo que se refiere a los intereses de nuestra investigación. La razón fundamental es que las redes asociativas simples se utilizan para añadir valores concretos a conceptos específicos y, en general, muestran pocos rasgos en los que se pueda distinguir un uso característico del autor de la novela.

No es necesario comentar que *La sombra del viento* presenta un abundante repertorio de inferencias conceptuales de tipo no figurado. De entre ese conjunto de posibles muestras, hemos escogido un pequeño grupo de ejemplos que ha sido ordenado de acuerdo con sus propiedades para dejar constancia de su existencia.

REDES ASOCIATIVAS SIMPLES - SIGNIFICADO NO FIGURADO

Aposición

- (7) Ni a tu **amigo Tomás**
- (17) descubrir que **mi padre, librero de casta** y buen conocedor de los catálogos editoriales...
- (24) El **portero**, o quizá tan sólo fuera **una estatua de uniforme**, apenas pestañeó...
- (31) ...y llevaba a su **vivienda, un fantasmal invernadero** abandonado a orillas del Sena...
- (110) El **galán, un detective cínico** pero con buen corazón, le explicaba a...
- (247) **Usted, como padre**, sólo tiene que decir sí.
- (298) ...y aquí a mi vera mi aprendiz, el bachiller Sansón Carrasco

(473) ...**Cansinos, el jefe de redacción**, había sido asesinado...

Adjetivos

(23) no participó en el **debate bizantino**

(297) Un **portón de madera podrida** nos condujo al interior

Construcción preposicional

(113) Tenía una constitución de luchador, hombros de gladiador

(474) Un **amigo de Miquel**, ...

Cópula

(114) **Tomás** era un **alma pacífica** y bondadosa

(116) que **su hijo** era un **espíritu pusilánime** y un deficiente mental

Construcción de relativo

(298) Sostenía un cubo de madera que humeaba y desprendía un hedor
indescriptible

A diferencia de la postura que sostiene P. Crisp, las redes asociativas simples también pueden adquirir valores no literales, o figurativos. En la lista siguiente presentamos una de ejemplos en el que las redes asociativas simples crean espacios emergentes en los que el significado no puede ser literal. Son redes asociativas simples con significados figurados. Veamos estos ejemplos en la siguiente tabla:

REDES ASOCIATIVAS SIMPLES - SIGNIFICADO FIGURADO

Adjetivo/participio

(194) la **mujer** [...] seguía **varada** en su banco de la plaza

(342) El **eco de los golpes** cayendo sobre Fermín seguía **martilleándose**
en los oídos.

(401) **La radio** seguía **ametrallándonos** con sandeces.

Adjetivos

(21) me lo devolvió con una **sonrisa glacial**

(21) Barceló me ofreció una **sonrisa lobuna**.

(335) lucían una **tez traslúcida**

(335) lucían una tez traslúcida que enmarcaba **sonrisas macilentas** y **caninas**

(473) Los **días** más **negros** de la guerra en Barcelona, ...

Construcción preposicional

(334) ...el señor Aldaya llamó a la policía y con sus **amigos de altos vuelos** consiguió...

(142) Me sentí como un ladrón de tumbas, con el alma envenenada **de codicia y anhelo**

Cópula

(142) Doña Aurora me miró de reojo. —Es usted un **demonio**.

(149) —Es usted toda **corazón**, doña Aurora.

(150) El siglo veinte es una mierda

(158) —Qué va. Si su **padre** es un **santo**.

(160) —Esa **mujer** es un **volcán** al borde de la erupción

(161) El **corazón** de la hembra es un **laberinto de sutilezas**

(163) —Eso es **pan comido**.

(150) Aquí donde me ve, **yo** a la edad de usted era un **adonis**.

(474)que aquel era el fin del **conflicto**, [...]. Era sólo **el aperitivo**.

Adverbio

(256) Aldaya, que es de **familia muy bien**

Una vez expuestos estos ejemplos, creemos necesario escoger y comentar un ejemplo de cada uno de estos grupos para analizarlo en profundidad. El análisis y los comentarios se exponen en los subapartados siguientes:

6.4.1.1 Ejemplo 1

El texto que mostramos a continuación se encuentra en la primera página de *La Sombra del Viento*. Es parte de la conversación en la que el padre de Daniel se dispone a revelar a su hijo la existencia del “Cementerio de los Libros Olvidados” y dice así:

(7) — Daniel, lo que vas a ver hoy no se lo puedes contar a nadie —advirtió mi padre—. Ni a tu amigo Tomás. A nadie.

En la construcción “Ni a tu amigo Tomás.”, el sustantivo “amigo” precede a otro sustantivo, “Tomás”. Es un caso de aposición, en el que el segundo grupo nominal se utiliza para añadir información referente al primero. Los sustantivos “amigo” y “Tomás” establecen un vínculo de reciprocidad al referirse a un mismo concepto. El nombre propio “Tomás” actúa como valor del primer sustantivo y activa el concepto amigo y viceversa. La relación conceptual se hace posible por la distribución de contigüidad en que están dispuestos ambos grupos nominales. Nuestro sistema asociará este tipo de información con una red asociativa simple para poder conceptualizarlo y manejarlo con menor dificultad. Por una parte se presenta un espacio de entrada que contiene el concepto “amigo”, junto con un marco organizativo con valores de edad, amistad, dependencia, sexo, y muchos otros esquemas mentales que el concepto amistad suscita y, por otra parte, tenemos el espacio de entrada que contiene el elemento con un individuo llamado “Tomás”. Entre los dos espacios

de entrada se establece la conexión de espacio externo marco-valor, de la que se proyectan el marco configurado y el elemento “Tomás” al espacio de fusión. La estructura emergente resulta de la fusión de ambos y, a través de los procesos de comprensión y complementación, emergerá la nueva estructura conceptual. Marco y valor se mantendrán fusionados hasta que aparezca otra información que contradiga o destruya esta relación conceptual.

La carga conceptual, el marco organizativo AMIGO, con la que esta red asociativa dota al personaje, Tomás, mantendrá la conexión entre la relación de amistad y el nombre del amigo a lo largo de toda la novela. Una vez creada, “Tomás” y “amigo” (o “el amigo de Daniel”) se mantendrán relacionados en la mente del lector incluso cuando aparecen por separado, activándose y desactivándose recíprocamente; en la novela, el nombre propio Tomás siempre suscita “el amigo de Daniel”, o la palabra “amigo”, usada en relación a Daniel, activará el valor “Tomás”. Este parece ser uno de aquellos casos en los que la conexión conceptual se mantiene estable en la memoria del lector⁵⁹.

6.4.1.2 Ejemplo 2

Una propuesta alternativa al ejemplo anterior en relación con las redes asociativas simples la encontramos cuando Daniel, narrador de la novela, visita por primera vez a Nuria Monfort. Nuria Monfort está leyendo en un banco de la plaza frente a su casa. Al no conocerse, Daniel se fija en ella sin saber que es Nuria Monfort, y se dirige a la dirección que le han indicado. En el piso al que llama no parece haber nadie, y la vecina le comenta que Nuria debe de estar

⁵⁹ A diferencia del caso de los monjes budistas. Recordemos que en aquel caso, la red de asociación en espejo era necesaria para resolver el enigma planteado. Una vez resuelto, podía desactivarse.

leyendo en la plaza. Hemos seleccionado una parte de la descripción de la escena que hace Daniel que exponemos tras estas líneas. Para trabajar con mayor comodidad, la palabra en la que centraremos nuestros comentarios ha sido suprimida y se ha dejado un espacio en blanco en su lugar.

(194) Al bajar a la calle comprobé que la mujer de los cabellos plateados y el libro en las manos seguía _____ en su banco de la plaza.

Aunque el texto original contiene un elemento léxico en el espacio en blanco, su omisión no representa ningún problema lingüístico o conceptual que ponga en juego la aceptabilidad de la construcción. De este hecho podemos concluir que es un elemento que no depende de otros elementos de la construcción y que su función es completar el significado general de la oración.

Como ejercicio previo a nuestra explicación, si intentásemos adivinar la palabra que ocupa el espacio de la oración original deberíamos inclinarnos por un gerundio, un participio pasado, un adjetivo o un adverbio. Como en el texto la situación ha sido anticipada por el narrador –recordemos que Daniel ha hecho una referencia al personaje unos instantes antes–, la alternativa más probable que se ajustaría a esa posición es “sentada”, como también encajarían “recostada”, “reclinada”, “apoyada”, entre otras. Contra todo pronóstico, Carlos Ruiz Zafón hace una elección manifiestamente distinta, que hemos destacado en negrita para mostrarla con mayor prominencia.

(194) Al bajar a la calle comprobé que la mujer de los cabellos plateados y el libro en las manos seguía **varada** en su banco de la plaza.

El elemento léxico que el escritor ha escogido puede parecer inusual o poco probable para el contexto; curioso, extraño o incluso sorprendente. No cabe

duda de que lo es. Sin embargo, el novelista ha escogido ese elemento léxico concreto, con toda su carga semántica, para utilizarlo como un instrumento para preparar el hilo narrativo. Comenzaremos por tratar este ejemplo desde la perspectiva de la cuestión que nos ocupa, las redes asociativas simples. Las definiciones que nos proporciona el DRAE en su segunda acepción para el adjetivo “varado” indican:

1. adj. Am. Dicho de una persona: Que no tiene recursos económicos. U.t.c.s.
2. f. Acción y efecto de varar (un barco).

El significado de la primera de las acepciones no concuerda con el significado general de la oración y, a priori, ese significado debe ser invalidado como posibilidad –aunque más tarde sabremos que los recursos económicos de Nuria son exiguos–. La segunda acepción nos remite al participio del verbo “varar”, del que obtenemos las siguientes definiciones⁶⁰ del mismo diccionario:

1. tr. Mar. Sacar a la playa y poner en seco una embarcación, para resguardarla de la resaca o de los golpes de mar, o también para carenarla.
2. tr. desus. Echar un barco al agua.
3. intr. Dicho de una embarcación: Encallar en la costa o en las peñas, o en un banco de arena.
4. intr. Dicho de un negocio: Quedar parado o detenido.

Todas las definiciones tienen relación con embarcaciones, el mar y la ausencia de movimiento, excepto la última. “Quedar parado o detenido.” Se parece a las palabras que intuíamos que se ajustaban al espacio en blanco (recordemos: “sentada”, “recostada”, “reclinada”, “apoyada”.) A partir de esa primera interpretación podemos imaginar a Nuria sentada en el banco inmóvil, leyendo.

⁶⁰ Se han excluido dos acepciones relacionadas con el uso de esta voz en América y en Venezuela.

Pero a pesar de haber escogido la interpretación más probable y que mejor se ajusta al contexto, para entender mejor por qué se ha seleccionado un término tan improbable debemos entender cuáles son las fuerzas que interaccionan. El significado del término “varada”, como hemos comprobado, posee conexiones muy directas con las embarcaciones y la imposibilidad de movimiento. En el ejemplo que analizamos, vemos que aunque se utilice en un contexto que no tenga relación con esos significados, parece muy difícil desligar esa relación entre la entrada léxica (“varada”, acepción 4) y el marco organizativo conceptual que normalmente se atribuye al concepto VARAR, y su relación con el mar, los barcos y la ausencia de movimiento.

Una descripción simplificada de la red asociativa simple que construiremos para este ejemplo constará de un espacio de entrada 1 con un marco organizativo relacionado con toda la estructura de la expresión “quedar varado”; el mar, la luz, la playa, la arena, embarcaciones de todo tipo, atolladas en la arena, entre rocas, oleaje, olas enormes y pequeñas... y un espacio de entrada 2 con Nuria Monfort como valor. El espacio de fusión hereda no solamente el componente de no movimiento del espacio de entrada 1, sino prácticamente todo el marco organizativo, incluidos los elementos relacionados con el mar y las embarcaciones atoradas en la costa, que se fusionan con el valor Nuria Monfort. La estructura emergente, lejos de poder comprimir todo ese potencial conceptual relacionado con el mar, manifiesta denotativamente esos atributos navales que parecen estar fuera de lugar. El resultado es que el personaje, Nuria Monfort, no puede evitar quedar impregnada de esos atributos semánticos, que parecen no concordar con el resto de la descripción.

El bagaje contextual del lector en la página 194, el punto en el que aparece el ejemplo, es insuficiente para poder captar la dimensión semántica potencial que esta red conceptual propone. Cuando progresa en la lectura, el lector irá descubriendo que el sentido metafórico de esta palabra marca un profundo paralelismo con la vida de Nuria Monfort; una vida que, extendiendo la metáfora, naufragó muchos años atrás, una vida a la deriva que se quedó estancada en un punto en el pasado por unas circunstancias que no pudo escoger. El escritor/narrador, conocedor de la historia de Nuria de antemano, transmite propuestas como esta al lector detalles como estrategia narrativa, que, aunque aparecen de un modo sucinto e indirecto, van construyendo el hilo narrativo. La extrañeza que causa el término “varada” es un factor clave para truncar la percepción automática del lector. La interrupción ayudará a incrementar la atención del lector sobre el texto, lo que originará una intensificación de la interacción entre lector y texto y se constituirá como un potente componente constructor de significado. El lector tendrá la posibilidad de recuperar ese significado cuando conozca más de la historia de Nuria Monfort.

6.4.2 REDES ASOCIATIVAS EN ESPEJO EN *LA SOMBRA DEL VIENTO*

La característica principal que define esta clase de redes asociativas es que los espacios de entrada que participan en la red aportan marcos organizativos prácticamente idénticos. Por tanto, la topología del espacio de fusión proviene del solapamiento de ambos espacios de entrada. En este espacio de fusión, las coincidencias estabilizan el éxito de la asociación conceptual, mientras que las diferencias, que deben estimular la elaboración en el espacio de fusión para

evitar conflictos graves entre los elementos participantes, permiten conceptualizar situaciones nuevas.

Este tipo de redes es muy poco frecuente en *La sombra del viento*, sin embargo hemos encontrado un ejemplo interesante para nuestro análisis. La escena que nos disponemos a tratar ocurre al principio de la novela. En ella, el protagonista, Daniel, debe escoger un libro y custodiarlo para siempre.

(12) ... en aquel mismo instante supe que ya había elegido el libro que iba a adoptar. O quizá debiera decir el libro que me iba a adoptar a mí

En la primera parte de la cita, las palabras del narrador sirven para situarnos en un contexto figurado que posteriormente se desarrollará con mayor intensidad. Al seleccionarse el verbo “adoptar” en “...el libro que iba a adoptar” se anuncia un primer paso hacia la conceptualización figurativa de todo el párrafo. El verbo “adoptar”, en su sentido más literal, implica aceptar a alguien, normalmente un niño o una niña, como hijo o hija sin que lo sea de manera natural. Por extensión, también se utiliza este verbo cuando se adquieren como propias doctrinas, métodos, ideologías, etc. que han sido creadas por otros. Figurativamente, adoptar un libro debe extender las responsabilidades del agente –el que adopta– hacia lo adoptado con las obligaciones que ello comporta. De esto, y sin entrar en detalles, entendemos que parte del marco conceptual relacionado con el concepto ADOPTAR y el acto de la adopción se proyectará sobre el libro. Como inciso, debemos hacer una puntualización importante en el sentido de que el uso metafórico de la “adopción del libro” será recurrente a lo largo de la novela sin perder su fuerza conceptual. Puesto que el protagonista adquiere el rol de “padre protector” que se interesa por el bienestar

de su “hijo”, en el trascurso del relato este concepto condicionará al protagonista a actuar de forma cautelosa y a proteger y defender el libro, esconderlo, prestarlo tan solo a los más allegados o de más confianza, a indagar e interesarse por todo lo relacionado con el “padre natural”. Esta será una poderosa metáfora que debe su fuerza a su arraigo con el tramado estructural más profundo del contenido argumental de la novela.

Como decíamos, una primera asociación conceptual que hemos descubierto es el hecho de la apropiación del libro que hace el narrador, Daniel, y la dimensión que adquiere esta acción al ser equiparada y ligada a la adopción de un hijo. Con los procesos de composición y complementación que ocurren en el espacio de fusión se creará una estructura emergente del “libro adoptado” con elementos connotativos relacionados con lo humano proveniente del marco organizativo de la adopción y que claramente transfiguran el concepto LIBRO con nuevos valores relacionados con características propias de la especie humana.

Lo podemos comprobar si recomponemos el enunciado excluyendo la primera parte: “ ...el libro que me iba a adoptar... ”. Cualquier hablante puede detectar que esta construcción va en contra de nuestro conocimiento enciclopédico y conocimiento del mundo; un libro no es un ser animado y, por consiguiente, no puede adoptar. Por tanto, en la segunda fase de nuestra explicación intentaremos precisar cómo funciona la red asociativa en espejo que da lugar a este modo de conceptualizar esta idea.

En la red asociativa en espejo nos encontramos con dos espacios de entrada con marcos organizativos muy parecidos; en el espacio de entrada 1

situaremos al narrador, el rol de agente, la estructura de la adopción, que necesita de dos participantes, el libro, el rol de objeto pasivo y las características denotativas de humanización. El espacio de entrada 2 posee los mismos elementos de participantes y el marco de la adopción, lo que permitirá correspondencias de espacio externo entre los elementos coincidentes, que también se proyectarán al espacio genérico. El espacio de fusión acogerá elementos comunes a los dos espacios de entrada además de los elementos que se proyecten selectivamente de ellos. De la estructura emergente, surgirá el narrador, con el rol de objeto pasivo, la estructura de la adopción y el libro con el rol de agente y las características denotativas de humanización que se le asocian.

Lo importante del significado de esta red conceptual concreta es la insinuación que se deriva de que el libro pueda ser el que tome la decisión de escoger al personaje, en vez de ser el personaje el que posee la capacidad de escoger. Si bien no podemos extendernos sobre esta cuestión, comentaremos que buena parte del mundo que recrea Ruiz Zafón en *La sombra del viento*, como hemos demostrado en otros capítulos, se mueve en un punto intermedio entre lo real y lo irreal. Un mundo que “ya está escrito”, contra el que los personajes no pueden hacer nada para modificarlo; un mundo en el que deben aceptar lo que el destino les depara. El autor se ampara en insinuaciones muy volátiles, como la esencia del significado que se extrae de la red asociativa que hemos comentado, para crear, transmitir y alimentar esa atmosfera de mundo prodigioso e irreal.

6.4.3 REDES ASOCIATIVAS DE NIVEL ÚNICO EN *LA SOMBRA DEL VIENTO*

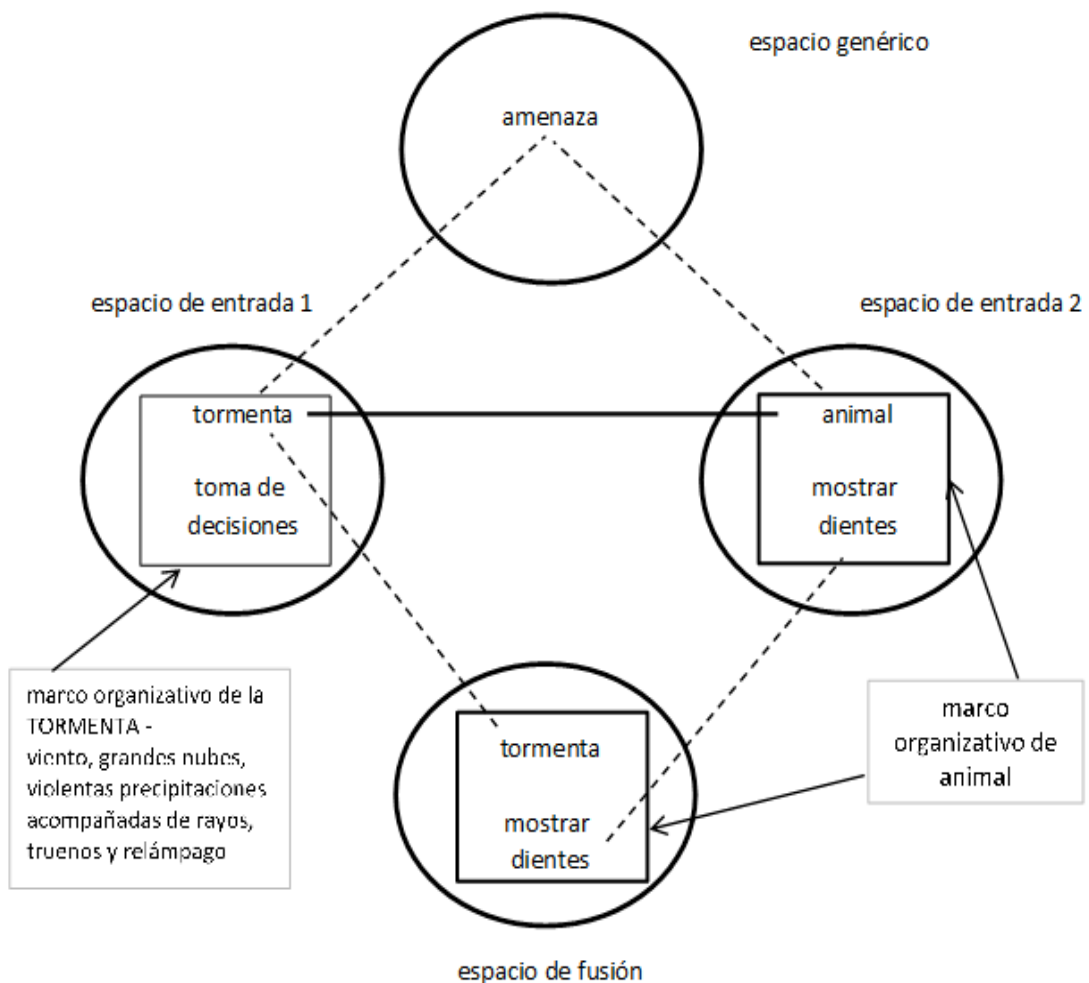
Mientras que en las redes asociativas simples solo uno de los espacios de entrada posee un marco organizativo, o en las redes asociativas de espejo los dos espacios de entrada reproducen el mismo marco organizativo, las redes asociativas de nivel único, como hemos comentado, se caracterizan por tener marcos organizativos distintos en cada uno de los espacios de entrada, y únicamente uno de ellos será proyectado al espacio de fusión. Veamos el ejemplo siguiente

(273) La tormenta no esperó al anochecer para asomar los dientes

Esta oración sugiere una red de integración en la que hallamos un fenómeno meteorológico en uno de los espacios de entrada y nos encontramos con un animal en posición desafiante en el otro espacio de entrada. En el espacio de fusión la tormenta se convierte en un animal que intenta mostrar su capacidad destructora mostrando los dientes a su adversario como lo haría un animal enfurecido. Como se puede observar por nuestras palabras, en el espacio fusionado aparece solamente uno de los dos marcos organizativos, el del animal amenazante, que sirve para organizar la red asociativa.

Una cuestión importante sobre este tipo de redes es que muchos de los elementos conceptuales relacionados que pudieran entrar en juego se mantienen sin descomprimir por no ser necesarios en los marcos organizativos de los espacios de entrada. Por ejemplo, el concepto *TORMENTA* no descomprime otros conceptos relacionados, como *nubes negras y bajas*, *violentas precipitaciones* o *truenos y relámpagos*. En cambio, sí que es

relevante para nuestro ejemplo, y así se muestra en la oración, que el marco organizativo del espacio de entrada de la tormenta es, en sí mismo, un espacio de fusión de una red asociativa previa. En ese espacio de entrada se aprecia una relación de espacio interno entre la tormenta y la capacidad de tomar decisiones.



En el espacio de entrada 2 ocurre algo parecido. La expresión idiomática “enseñar los dientes” trasciende lo literal. Aunque su significado se pueda recomponer a través de una relación vital de causa-efecto y la expresión sea fácilmente interpretable, su significado no es literal. Cualquier otro elemento relacionado con el animal que no sea su modo de mostrar una actitud

amenazante está comprimido para establecer la relación vital de espacio externo de analogía y representación entre la tormenta y el animal y mantener la estructura lo menos compleja posible. En cambio, en el espacio de fusión, a través de una relación vital de espacio interno de unidad, la tormenta y el animal se funden en una única cosa, la tormenta (que es capaz de mostrar los dientes).

Dentro de la teoría de los espacios mentales, este tipo de redes asociativas son las que, a nuestro modo de ver, más se aproximan a las que se plantean en el marco de la teoría de la metáfora conceptual, ya que las redes asociativas de nivel único también proporcionan correspondencias del tipo fuente-meta como en algunos tipos de metáforas conceptuales, pero en general existen diferencias importantes. Evans (2006:435-437) en una comparativa de ambas teorías resalta varios puntos por los que la teoría de los espacios mentales difiere de la teoría de la metáfora conceptual como son la no unidireccionalidad de las correspondencias asociativas, la distinción entre dominios cognitivos y espacios mentales, el modelo de varios espacios de entrada o la estructura emergente.

La sombra del viento proporciona un gran número de expresiones metafóricas que responden a este tipo de redes asociativas. Su uso invita al lector a utilizar procesos cognitivos y conceptuales complejos para dar forma a las propuestas lingüísticas. Recogemos un pequeño grupo de expresiones metafóricas que se interpretan a través de redes asociativas de nivel único.

- (46) Decidí cambiar de tema, y el único que pude encontrar era el que me consumía las entrañas.

- (70) la inquietud me carcomía por dentro
- (87) la mía (vida) tampoco es como para enmarcarla
- (111) un soplo de luz parpadeante que apenas dibujaba líneas
- (132) Sentí que me acorralaba con su sinceridad
- (134) Me lanzó una mirada que quemaba
- (157) Insultos y recriminaciones afiladas volaban por el piso como cuchillos
- (170) esos sueños no te iban a dejar nunca ser mío, ni de nadie
- (211) que le dolían todavía las palabras que se la comían por dentro
- (273) La tormenta no esperó al anochecer para asomar los dientes
- (275) Una pila de diarios viejos descansaba junto al atizador
- (312) fábricas que soplaban aliento de niebla que
- (359) Sentí una punzada de inquietud
- (391) Crucé la plaza de San Felipe Neri barriendo el suelo con la mirada
- (401) La radio seguía ametrallándonos con sandeces
- (444) al recibir la noticia, don Ricardo estalló de ira
- (466) Aquellas palabras me helaron el corazón
- (477) Era casi medianoche cuando me asaltó un sopor imposible
- (515) El empresario había edificado el negocio invirtiendo la fortuna de
- (515) una camarilla de individuos surgidos de entre las cenizas de la guerra
- (520) Se derrumbó entre lágrimas, ajada por la vergüenza y la humillación
- (536) Se le derribaron los párpados de impaciencia

En análisis posteriores tendremos ocasión de estudiar otros casos concretos en los que las redes de nivel único formen parte de otros procesos más complejos de asociación conceptual a consecuencia de la aplicación de la propiedad de recursividad.

6.4.4 REDES ASOCIATIVAS DE DOBLE NIVEL

Recordaremos que, a diferencia de las redes asociativas de nivel único, las redes asociativas de doble nivel serán las que presentan mayor complejidad. Este tipo de red asociativa resulta de la fusión de dos espacios de entrada que, con marcos organizativos completamente diferentes, crean un espacio fusionado con un marco organizativo distinto a cualquiera de los marcos

organizativos que lo inspiran, y así, adquiere una estructura emergente propia. Sobre estas redes, Fauconnier añade otra particularidad que las distingue: los marcos organizativos de los espacios de entrada no tan solo acostumbran a ser distintos, sino que suelen contener elementos que se contraponen con valores opuestos. Fauconnier, además, añade que:

In such networks, both organizing frames make central contributions to the blend, and their sharp differences offer the possibility of rich clashes. Far from blocking the construction of the network, such clashes offer challenges to the imagination; indeed, the resulting blends can be highly creative. (Fauconnier, 2002:131)

Será, por tanto, el conflicto que se genera en el espacio de fusión a causa del choque de valores contrapuestos lo que convertirá a estas redes asociativas en un estímulo singular, ingenioso o insólito para estimular la imaginación del lector.

Antes de comenzar el capítulo denominado “27 de noviembre de 1955 – POST MORTEM”, pág. 552, se encuentra el párrafo que se reproduce a continuación. Exponemos el párrafo completo para dotar de contexto a la oración sobre la que la proponemos el análisis y sobre la que se harán las referencias. Se trata de la escena que pertenece al desenlace de la novela, en la que el inspector pierde la vida a manos de Julián Carax.

(552) Acerté a ver cómo las piernas del inspector se arrastraban por la puerta de la biblioteca, cómo su cuerpo se debatía en sacudidas mientras Coubert lo arrastraba sin piedad hacia el portón, cómo sus rodillas golpeaban los escalones de mármol y **la nieve le escupía en el rostro**, cómo el hombre sin rostro le aferraba del cuello y, alzándolo como un títere, lo lanzaba contra la fuente helada, cómo la mano del ángel atravesaba su pecho y lo ensartaba y cómo el alma maldita se le derramaba en vapor y aliento negro que caía en lágrimas heladas sobre el espejo mientras sus

párpados se agitaban hasta morir y sus ojos parecían astillarse con arañazos de escarcha.

En este pasaje destacamos en negrita el texto que, por el potencial de sus características lingüísticas y conceptuales, ha llamado nuestra atención. La construcción está formada por dos elementos independientes que completan la forma verbal. Aparentemente, a nuestro parecer, la estructura propone un significado particular, aunque no particularmente perturbador. Por un lado, el elemento *nieve* establece conexiones con aquellos elementos connotativos que suscita su marco organizativo: desde la sensación de frío, hasta lo inmaculado de su color, de la adversidad de este tipo de condiciones meteorológicas a la evocación de niños jugando un día de nieve, de lo blanco, del frío, del invierno, y de un largo etcétera de posibles conexiones conceptuales. Por otro lado, nos hallamos ante una doble posibilidad interpretativa:

1. Una primera posibilidad que podríamos calificar de más literal, en la que creamos una imagen donde la nieve impacta en la cara del personaje. Nos ayudaremos de las definiciones pertinentes que proporciona el DRAE para situar algunos significados del verbo “escupir”

1. intr. Arrojar saliva por la boca. 2. tr. Arrojar de la boca algo como escupiendo. 3. Echar de sí con desprecio algo, teniéndolo por vil o sucio. 4. Despedir o arrojar con violencia algo.

La construcción que analizamos encuentra en las cuatro definiciones parte del significado que comporta. Si en la escena debemos imaginar un torbellino de nieve cayendo copiosamente y con rabia sobre la cara del inspector Fumero, las dos primeras definiciones suscitan la idea del movimiento súbito mientras que, en las dos últimas, los conceptos de

desprecio o violencia adquieren mayor importancia. La escena intenta inducir a la percepción de una especie de castigo infundido por los elementos climatológicos sobre el inspector, un guardia civil indigno, depravado y despreciable. El efecto actúa a modo de una especie de falacia poética a través de la cual se apaciguan los sentimientos y anhelos de los personajes de la novela en contra del injusto y opresivo teniente Fumero. El verbo “escupir” contribuye decididamente a esa falacia e incide en el contexto de dinamismo y lucha que la escena pretende sugerir.

2. La segunda posibilidad se basa en el uso de una locución verbal coloquial prácticamente idéntica a la que recoge el DRAE, “escupir en la cara a alguien”, la cual es definida como “burlarse de alguien cara a cara, despreciándolo mucho”. Esta posible interpretación no parece que sea tan inmediata como la anterior, o quizá requiere de una lectura más detenida. No obstante, su significado complementa y añade a lo sugerido en la primera interpretación, al mismo tiempo que justifica la utilización léxica del verbo “escupir”. El personaje al que “la nieve escupe en la cara”, Francisco Javier Fumero, ha ido ganándose el desprecio del lector en un proceso progresivo de ofensas, degradación, ultraje y humillación al resto de los protagonistas de la novela; un proceso en el que el lector, al mismo tiempo, se ha encaminado en sentido contrario, aprendiendo a querer a esos mismos personajes. La antipatía y el resentimiento de la mayoría de los personajes principales hacia Fumero se ve, en cierto modo, contrarrestada con esta acción. Por consiguiente, la expresión idiomática “escupir a alguien

en el rostro” adquiere mayor sentido cuando es interpretada de manera figurativa.

El artificio del lenguaje es responsable de crear esa ficción. En realidad, en la escena, nadie escupe a nadie, es simplemente una expresión de desprecio y mofa, o del resentimiento que inspira el personaje. De este modo, el significado figurado se utiliza como venganza, de demostración de desaprobación hacia el comportamiento que ha mantenido el teniente Fumero a lo largo de la novela.

Después de estas anotaciones sobre el significado inherente de la oración, es más fácil reconocer que la interpretación de la expresión no acaba de coincidir exactamente con una red asociativa de nivel único. Las redes asociativas de nivel único explican conceptos en términos de otros conceptos y en el espacio de fusión heredan solamente uno de los marcos organizativos. En el ejemplo que hemos seleccionado ninguno de los conceptos puede ser explicado en términos del otro concepto involucrado. La nieve no se explica cómo desprecio, ni ayuda a comprender el desprecio en términos de nieve⁶¹. Es más, en el espacio fusionado se han seleccionado tan solo algunos elementos de los dos marcos organizativos de ambos espacios de entrada. El espacio fusionado crea y organiza un nuevo marco organizativo que adquiere información de los espacios de entrada pero que, en esencia, no puede ser identificado con ninguno de los dos espacios mentales que lo han originado.

En el nuevo marco de trasfondo del espacio fusionado descubrimos que la “nieve” se asocia a un nuevo concepto “la intencionalidad”. Esta intencionalidad

⁶¹ En cambio en el ejemplo anterior sobre la relación entre el personaje y el libro, el concepto ‘adopción’ establecía un claro paralelismo entre la relación del personaje y el libro por un lado y los vínculos afectivos entre un padre y un hijo.

no es propia del concepto NIEVE, tal y como se entiende normalmente; por lo tanto, no puede haber sido seleccionada en su espacio de entrada. Lo más probable es que la intencionalidad tenga su origen en el marco de trasfondo que organiza la idea de DESPRECIO de la expresión “escupir a alguien a la cara”. Esta locución requiere un elemento agente capaz de poseer ese sentimiento, ya que el dominio cognitivo en el que se sitúa la expresión “escupir a alguien a la cara” propone un elemento agente al que se pueda atribuir el concepto INTENCIÓN, sea este para burlarse, para expresar desprecio, para buscar pelea o para hacer sentir al oponente un miserable. La posición inicial que sustenta la expresión, junto con el valor de intencionalidad, se mezclará en la estructura emergente con el concepto NIEVE. La combinación NIEVE-INTENCIONALIDAD resultante de la fusión podría inducirnos a interpretar, como tradicionalmente se ha hecho, que existe una especie de personificación de la nieve, y que la nieve ha adquirido cualidades propias de un ser humano, pero en el contexto en que aparece es difícil apreciar conscientemente este efecto. En realidad, lo que se percibe con mayor fuerza es la actuación de venganza que se ejerce sobre el personaje, más que la “sobreposición” de dos conceptos que colaboran para crear un efecto más sutil, en un espacio fusionado en el que coexisten conceptos completamente dispares⁶². El nuevo campo semántico del concepto NIEVE se ha visto ampliado considerablemente al combinarse con la intencionalidad.

⁶² La simbiosis de los dos conceptos no parece ser absoluta. Los elementos que han sido proyectados al espacio de fusión se superponen momentáneamente a modo de imágenes impresas sobre un fondo transparente para componer una nueva imagen y regresar de inmediato a su estado conceptual original. En este caso es muy difícil continuar con el proceso de elaboración del espacio emergente por la naturaleza heterogénea de los conceptos fusionados; por un lado, se muestra la “nieve con rabia”, un componente que debería humanizarla, pero, en cambio, parece más un instrumento en manos de “una justicia universal subyacente”, y por el otro, parece un acto que pretende ofender intencionadamente al personaje, a insultarle por las atrocidades que ha sido capaz de cometer.

Pasan desapercibidas una serie de particularidades conceptuales y gramaticales interesantes. En el nivel de la estructura, “la nieve” ha adquirido la función de agente y de sujeto sintáctico en la oración, lo que crea un efecto sumamente perturbador por ser el concepto NIEVE el que se erige defensor del bien y el que está en posición de administrar justicia y castigar a Francisco Javier Fumero. Como hemos comentado, las redes asociativas de doble nivel se caracterizan por tener la capacidad de hacer posible que elementos conceptuales completamente dispares, e incluso contradictorios, estén presentes en el espacio de fusión. El choque conceptual, sin embargo, es una posibilidad de las redes de doble nivel, aunque no un requisito imprescindible. Sobre esta cuestión Fauconnier (2002:135) expone que “Of course, the two organizing frames of a double-scope network are not required to clash. On occasion, they can both contribute to a blend that incorporates both of them.” Considerando los casos en los que existe colisión conceptual, Fauconnier ilustra su explicación con la metáfora “You are digging your own grave⁶³” ya comentada con la que muestra varios ejemplos. La oración con la que estamos trabajando aquí también presenta problemas de este tipo. Si retomamos la frase “la nieve le escupía en el rostro” y centramos nuestra atención en sus componentes, observamos que estamos frente a un verbo precedido por un grupo nominal, “la nieve”, que elabora el trayector, o sujeto, del verbo “escupir”. El pronombre personal, que elabora el objeto, o locus⁶⁴, “le”, del verbo y un

⁶³ En este ejemplo aparecen contradicciones tales como la idea que quien es el que realiza la acción de cavar es el propio muerto, la existencia de la tumba es la causa de la muerte y no al revés, o que cuantos más errores se comenten más honda se hace la tumba.

⁶⁴ Hemos escogido “locus” para referirnos a lo que Langacker denomina “landmark”, y que se refiere a la parte de la estructura que no es el “trayector”.

grupo preposicional como modificador⁶⁵ del verbo, “en el rostro”. Según el DRAE el verbo *escupir* utilizado intransitivamente responde a la acepción

1 Arrojar saliva por la boca.

La utilización de una acepción intransitiva del verbo “escupir” en la frase esconde lo que una interpretación lógica nos muestra con claridad: lo que debería ser el objeto directo (nieve).

La nieve le escupía (**nieve**) en el rostro.

Al reanudar el análisis del ejemplo comprobamos que al preguntar cuál es la materia que se escupe, o el elemento que se desplaza hacia la cara del personaje, la “saliva”, que en otros contextos sería la una posible respuesta, en este caso no tiene ninguna posibilidad. La respuesta más inmediata a la pregunta es “la nieve”. En este razonamiento lógico, la nieve debe asumir un doble rol, la función semántica de agente de la acción, al mismo tiempo que es la materia en movimiento, que tiene la función semántica de paciente de la misma acción. Esta es una demostración de que el elemento “nieve” origina distorsiones importantes en la red asociativa pero, aunque sea así, la estructura parece seguir funcionando sin problemas, a pesar de alejarse de las convenciones vinculadas al uso estándar de la lengua.

Para concluir este ejemplo ilustrativo relacionado con las redes asociativas de doble nivel, es preciso hacer una reflexión sobre la oportunidad que nos brinda el marco teórico para adentrarnos en los entresijos del proceso conceptual que está latente tras los componentes lingüísticos. Un marco que nos permite

⁶⁵ Modificador con el sentido de “modifier”, elemento no obligatorio

diseccionar y segmentar cada paso del proceso y permite alcanzar una mayor comprensión del desarrollo de la asociación conceptual. Las disfunciones que crea este tipo de red asociativa tienden a ser importantes, como se ha puesto de manifiesto en el ejemplo que acabamos de analizar. Se trata de un caso un tanto particular en el que la disfunción que se crea pasa inadvertida por la posibilidad que ofrece el verbo “escupir” en su modalidad no transitiva.

En otros casos, como ocurre con el título de la novela, *La sombra del viento*, se crea una controversia conceptual de difícil solución. El título de la novela pone en la palestra la característica que mejor define este tipo de redes asociativas, la dificultad interpretativa que, en ocasiones, entrañan. A menudo es difícil hacerse una imagen conceptual concisa de la propuesta lingüística suscitada, aunque se intuye un efecto estético extravagante y particular. Como comentábamos, la dificultad proviene del conflicto que emerge de los elementos que participan en el espacio de fusión y la estructura emergente. El problema que plantea la combinación “la sombra del viento”, que ha sido transformada en título de dos novelas, la escrita por Carlos Ruiz Zafón, cuyo lenguaje es objeto de estudio en esta tesis doctoral, y una de las novela escritas por Julián Carax en el la trama de la primera, es que se genera un antagonismo conceptual entre algunos valores del material que accede al espacio de fusión. La definición de “sombra” que encontramos en el DRAE dice así:

3. f. Imagen oscura que sobre una superficie cualquiera proyecta un cuerpo opaco, interceptando los rayos directos de la luz.

El “cuerpo opaco” necesario para proyectar una sombra se opone categóricamente a la esencia de lo que conocemos del dominio cognitivo del

concepto VIENTO en nuestro conocimiento enciclopédico. El concepto VIENTO, que se conceptualiza como una corriente de aire compuesta por elementos gaseosos, carece de ese valor “opaco” imprescindible que causa la sombra. A pesar de ello, la estructura emergente de esta red asociativa se organiza a partir de los marcos organizativos de sus respectivos espacios de entrada y evoca una imagen conceptual con un grado de abstracción considerable.

El desafío que una construcción así propone a nuestra mente no deja de ser una travesura del lenguaje. La construcción esquemática “Det + X + Prep_[de] + X” es una construcción común que se utiliza constantemente, como lo demuestran construcciones como “la chica del rincón”, “el libro de filosofía”, “la casa del médico”, “la mesa del pasillo”, expresiones lingüísticas que hemos compuesto para ilustrar este punto. Si la estructura sintáctica no es responsable del efecto semántico que causa el conflicto, como ocurría en el caso del concepto nieve comentado, el contexto quizá nos ofrezca alguna pista para desentramar la abstracción.

La estructura “la sombra del viento”, cuando no es el título de una novela, aparece en dos ocasiones en contexto y con pleno significado. En ambas ocasiones esta estructura forma parte de un grupo preposicional regido por la preposición “en”, pero comprobaremos que el contexto no es suficiente para desarticular el conflicto. En la primera, aparece en una conversación entre Daniel y Bea. Este es el contexto:

(213) —Pues bien, ésta es una historia de libros.

—¿De libros?

—De libros malditos, del hombre que los escribió, de un personaje que se escapó de las páginas de una novela para quemarla, de una traición y

de una amistad perdida. Es una historia de amor, de odio y de los sueños que viven en **la sombra del viento**.

—Hablas como la solapa de una novela de a duro, Daniel.

En la segunda ocasión, son las palabras que cierran la novela.

(576) Al poco, figuras de vapor, padre e hijo se confunden entre el gentío de las Ramblas, sus pasos para siempre perdidos en **la sombra del viento**.

Precisamente, la irresolución del conflicto mantiene abierta la sensación de incertidumbre, de vacilación, de misterio que la novela propone como telón de fondo. En los dos contextos en los que hallamos las palabras que aparecen en el título se insiste en el espacio intermedio existente entre realidad e irrealidad en la novela. Por tanto, esta imposibilidad de concretar, de no poder alcanzar lo delimitado, lo controlable y lo tangible forma parte de ese mundo psicológico latente en la novela.

De este último ejemplo, se pone de relieve un aspecto de nuestra capacidad interpretativa del lenguaje: cualquier propuesta lingüística es posible en un mundo textual apropiado. Es decir, nuestro sistema conceptual no parece descartar la posibilidad de que exista una interpretación plausible para la expresión “la sombra del viento”. Si los contextos en los que se halla la expresión no son suficientes para una interpretación adecuada, la expresión quedará “en suspenso” hasta que aparezca un contexto más propicio, aunque, como en el caso del título de la novela que nos ocupa, no lo proporcione.

Como hemos venido haciendo con los otros tipos de redes, exponemos un grupo de ejemplos de redes asociativas de doble nivel que hemos extraído de *La sombra del viento*:

- (25) sus ojos palpaban el vacío
- (35) En mis sueños de colegial siempre seríamos dos fugitivos cabalgando a lomos de un libro, ...
- (35) ...sueños de segunda mano.
- (112) navegué por el resto de la película sin prestar atención
- (134) una lágrima lenta, de silencio, le caía por la mejilla.
- (209) había pasado dos días caminando sobre nubes y se me cayó el mundo de las manos.
- (211) que le dolían todavía las palabras que se la comían por dentro
- (389) Arranqué los ojos de su garganta y ...
- (401) Mil dagas me apuñalaran el pensamiento
- (405) el rostro de una mujer con los ojos sellados y la piel de mármol
- (473) la debilidad y la fiebre le impedían arrancarle palabras al papel
- (576) Al poco, figuras de vapor, ...

Existen muchas otras ideas que se conceptualizan con la ayuda de redes asociativas de doble nivel. Sin embargo no tiene demasiado sentido enumerar ejemplos si no se acompañan de las explicaciones pertinentes que den cuenta del funcionamiento del mecanismo conceptual. Sin una explicación apropiada estas redes escapan a nuestra lectura consciente y pasan desapercibidas, ya que las procesamos sin demasiada dificultad, a no ser que contengan conflictos conceptuales muy importantes como en el caso del título de la novela.

Por lo tanto, a menudo nuestra mente es capaz de decodificarlas sin prácticamente esfuerzo consciente; en otras ocasiones, por la complejidad que requiere su elaboración o su dificultad conceptual, se necesita desplegar un mayor número de estrategias lingüísticas y conceptuales para erigir el concepto, o el grupo de conceptos relacionados. Este es el caso de algunos ejemplos que veremos en el apartado siguiente, en el que tratamos el caso del Cementerio de los Libros Olvidados, y dos ejemplos en los que se mezcla punto de vista, estilo mental e ideología en la caracterización de personajes.

6.4.5 ASOCIACIÓN CONCEPTUAL. MÁS ALLÁ DEL PÁRRAFO

Hasta este punto, los ejemplos con los que se han ilustrado las explicaciones provienen de fragmentos cortos de texto seleccionados por diversas partes de la novela. En la mayoría de esos casos, los elementos lingüísticos específicos que se suscitan en los ejemplos se han aislado de la información contextual que los completa con la intención de destacar el fenómeno que se desea ilustrar. Sin embargo, en este apartado hemos creído que era preciso aproximarnos a algunas manifestaciones de integración conceptual que se generan a partir de un espacio textual más amplio. De ahí que hayamos escogido tres entornos de naturaleza literaria que, por sus características, sobrepasan los límites que determinan unidades gramaticales tales como la oración o el párrafo y precisan de un entramado textual de mayor extensión. Este espacio textual más extenso entraña un aumento de la complejidad, principalmente conceptual, aunque también de los significados, que se referencian y entrelazan desde puntos relativamente, a veces muy, distantes en el texto.

Hemos escogido el Cementerio de los Libros Olvidados⁶⁶ para comentar un caso de constitución de un escenario en el que se desarrolla parte de la acción. La construcción de ese espacio es el resultado de una red asociativa de doble nivel que interviene con más de dos espacios de entrada⁶⁷. En el apartado siguiente, trataremos un caso de caracterización de un personaje al analizar

⁶⁶ El nombre de este lugar aparece en la novela en mayúsculas, tal y como lo reproducimos.

⁶⁷ Particularidad que la teoría de la metáfora conceptual no permite por dos motivos: el primero es que la metáfora conceptual solamente puede utilizar dos dominios conceptuales, el dominio fuente y el dominio meta, y el segundo es que, debido al carácter unidireccional de la metáfora, se conceptualiza en un sentido, pero no al contrario; es decir, AMOR ES VIAJE es posible, pero VIAJE ES AMOR no lo es.

varios aspectos de la personalidad del teniente, Francisco Javier Fumero. Para ello, nos serviremos de una red asociativa de nivel único. El proceso de caracterización comportará profundizar en diversos aspectos de la ideología del personaje. Para finalizar, con el tratamiento del personaje Jacinta Coronado, intentaremos mostrar cómo se construyen las líneas que sirven de guía para reflejar un estilo mental muy particular. En este punto también se deberá hablar de la ideología del personaje y el modo en que el punto de vista narrativo impone una restricción o tergiversa la realidad. Para ello, nos adentraremos en algunos aspectos relativos a la manera que tiene Jacinta de conceptualizar la realidad del mundo que la rodea. Acabaremos esta sección con unos apuntes sobre el destino y el modo en que se conceptualiza en la novela.

6.4.5.1 Construcción de un espacio novelesco

Por lo general, en toda novela, la acción se desarrolla en escenarios diseñados para crear un espacio ficticio en el que los personajes puedan desenvolverse. Estos escenarios varían considerablemente por lo que se refiere a la fidelidad con que reproducen el mundo real: desde la pretensión de ser un reflejo exacto de una sociedad, o de un momento social, hasta mundos de ficción en espacios intergalácticos. *La sombra del viento* intenta reproducir la sociedad Barcelonesa de la primera mitad de siglo. Sin embargo, es un escenario que incluye otros tipos de “mobiliario urbano” que dejarán una huella que perdurará a lo largo de la novela. Uno de estos es el Cementerio de los Libros Olvidados. Una red conceptual asociativa de doble nivel hará posible que se visionen el memorable Cementerio de los Libros Olvidados; un lugar impresionante para cualquiera que haya leído *La sombra del viento* y que jamás podrá olvidar por el fascinante

escenario que suscita. La red asociativa de doble nivel con la que se organiza conceptualmente este lugar tan especial ofrece menor resistencia para proyectar una imagen conceptual coherente en la mente del lector que el título de la novela, que hemos comentado. Una de las razones puede ser que para construir esta imagen se emplean un gran número de recursos lingüísticos que permiten dar una mayor riqueza conceptual al aumentar la elaboración de los conceptos utilizados. Veamos algunas de las descripciones que van caracterizando este peculiar escenario:

(9-10) Seguimos al guardián a través de aquel **corredor palaciego** y llegamos a **una gran sala circular** donde una auténtica **basílica** de tinieblas yacía bajo una **cúpula** acuchillada por haces de luz que pendían desde lo alto. Un **laberinto de corredores** y **estanterías repletas de libros** ascendía desde la base hasta la cúspide, dibujando una **colmena tramada de túneles, escalinatas, plataformas y puentes** que dejaban adivinar **una gigantesca biblioteca de geometría imposible**.

En negrita se destacan los elementos que caracterizan el lugar y que denotan su magnitud y complejidad. Por un lado, los adjetivos como “palaciego”, “gran (sala)” o “gigantesca”, dan dimensión a un espacio enorme que se reafirma con el sustantivo “basílica”, o el recorrido que entraña ascender “desde la base hasta la cúspide”. “cúspide” desata referentes de gran elevación y lejanía, mientras que el sustantivo “laberinto” añade a la grandiosidad del espacio un componente de complejidad que lo transforma en monumental; “colmena de túneles, escalinatas, plataformas y puentes” reafirman lo “imposible” de esa geometría. Para nuestro esquema de red asociativa de doble nivel, partiremos de un espacio de entrada en el que todos estos conceptos ya han sido fusionados y aportan el espacio topográfico con elementos tales como la

grandiosidad espacial, el laberinto de corredores, un número *infinito* de libros, etc.

En el Cementerio de los Libros Olvidados, los libros no se almacenan al azar, o por razones de aparición en el mercado. Es un lugar especial porque los libros que alberga también son especiales.

(10) —Este lugar es un misterio, Daniel, un santuario. Cada libro, cada tomo que ves, tiene alma. El alma de quien lo escribió, y el alma de quienes lo leyeron y vivieron y soñaron con él. Cada vez que un libro cambia de manos, cada vez que alguien desliza la mirada por sus páginas, su espíritu crece y se hace fuerte.

En su infancia, contaron al narrador protagonista que los libros que moran en este lugar tienen “alma”. Esto significa que los libros que “habitan” el Cementerio de los Libros Olvidados deben conceptualizarse como el resultado de un proceso previo, una red asociativa de doble nivel, en la que esos objetos comunes, los libros, adquieren unas facultades portentosas para convertirse en entidades conscientes. Para ello, será necesario desarrollar una red conceptual en la que en el espacio emergente se genere la posibilidad de la existencia de libros que poseen un alma; ese alma tiene la capacidad de “crecer y hacerse más fuerte” por medio de la lectura que hacen diversos individuos (escritor, lector 1, lector 2, lector n) al interiorizar las palabras escritas en el propio libro. En el texto siguiente, las prodigiosas habilidades de los libros sobrepasan los límites de lo real al adquirir voluntad propia y poder tomar decisiones.

(11-12) Recorrí pasillos y galerías en espiral pobladas por cientos, miles de tomos que parecían saber más acerca de mí que yo de ellos. Al poco, me asaltó la idea de que tras la cubierta de cada uno de aquellos libros se abría un universo infinito por explorar y de que, más allá de aquellos muros, el mundo dejaba pasar la vida en tardes de fútbol y seriales de radio,

satisfecho con ver hasta allí donde alcanza su ombligo y poco más. Quizá fue aquel pensamiento, quizá el azar o su pariente de gala, el destino, pero en aquel mismo instante supe que ya había elegido el libro que iba a adoptar. O quizá debiera decir el libro que me iba a adoptar a mí. Se asomaba tímidamente en el extremo de una estantería, encuadernado en piel de color vino y susurrando su título en letras doradas que ardían a la luz que destilaba la cúpula desde lo alto.

Ya comentamos la red asociativa de espejo que entraña la oración que incluye este párrafo “en aquel mismo instante supe que ya había elegido el libro que iba a adoptar. O quizá debiera decir el libro que me iba a adoptar a mí.” Toda esta transformación que se hace del libro, que pasa de ser un objeto común a un objeto con “alma”, un objeto semihumano, con sentimientos y provisto intencionalidad, termina configurando el nuevo marco configurativo para un nuevo espacio de entrada en la red asociativa que configura este Cementerio de los Libros Olvidados.

Un tercer espacio de entrada lo proporciona la idea de “cementerio”. Veremos como esta palabra solamente proyecta una parte muy determinada de su dominio conceptual al espacio de fusión. Antes de proseguir, veamos el párrafo siguiente:

(11) Cuando una biblioteca desaparece, cuando una librería cierra sus puertas, cuando un libro se pierde en el olvido, los que conocemos este lugar, los guardianes, nos aseguramos de que llegue aquí. En este lugar, los libros que ya nadie recuerda, los libros que se han perdido en el tiempo, viven para siempre, esperando llegar algún día a las manos de un nuevo lector, de un nuevo espíritu.

Otra asociación conceptual surge de las primeras líneas de este párrafo: “cuando un libro se pierde en el olvido,” y en esta otra, “los libros que ya nadie recuerda”, inducen al lector a asociar dos conceptos distintos y fusionarlos en

un nuevo concepto en el que OLVIDO ES MUERTE. Sin embargo, paradójicamente, “los libros que ya nadie recuerda, los libros que se han perdido en el tiempo, viven para siempre,” en un cementerio, en el Cementerio de los Libros Olvidados.

El Cementerio de los Libros Olvidados no se parece en absoluto a un cementerio real. De hecho, comparte pocos parecidos conceptuales con los dominios cognitivos relacionados al concepto CEMENTERIO. Pero antes de proseguir, utilizaremos una descripción de Carlos Ruiz Zafón en la misma novela en la que nos revela su concepción de lo que el escritor verdaderamente piensa que es un cementerio⁶⁸:

(361) Una tarde de lluvia en la ladera este del cementerio de Montjuïc, mirando al mar entre un bosque de mausoleos imposibles, un bosque de cruces y lápidas talladas con rostros de calaveras y niños sin labios ni mirada, que hedía a muerte, las siluetas de una veintena de adultos que sólo conseguía recordar como trajes negros empapados de lluvia y la mano de mi padre sosteniendo la mía con demasiada fuerza, como si así quisiera acallar sus lágrimas, mientras las palabras huecas de un sacerdote caían en aquella fosa de mármol en la que tres enterradores sin rostro empujaban un sarcófago gris por el que resbalaba el aguacero como cera fundida y en el que yo creía oír la voz de mi madre, llamándome, suplicándome que la liberase de aquella prisión de piedra y negrura mientras yo sólo acertaba a temblar y a murmurar sin voz a mi padre que no me apretase tanto la mano, que me estaba haciendo daño, y aquel olor a tierra fresca, tierra de ceniza y de lluvia, lo devoraba todo, olor a muerte y a vacío.

Éstas son las palabras que retumban en la mente de Daniel Sempere al descubrir la puerta que conduce a una capilla situada en el sótano de la casa de los Aldaya. Es un concepto de cementerio áspero, cruel, duro, plagado de

⁶⁸ Todo el fragmento aparece en cursiva en el original

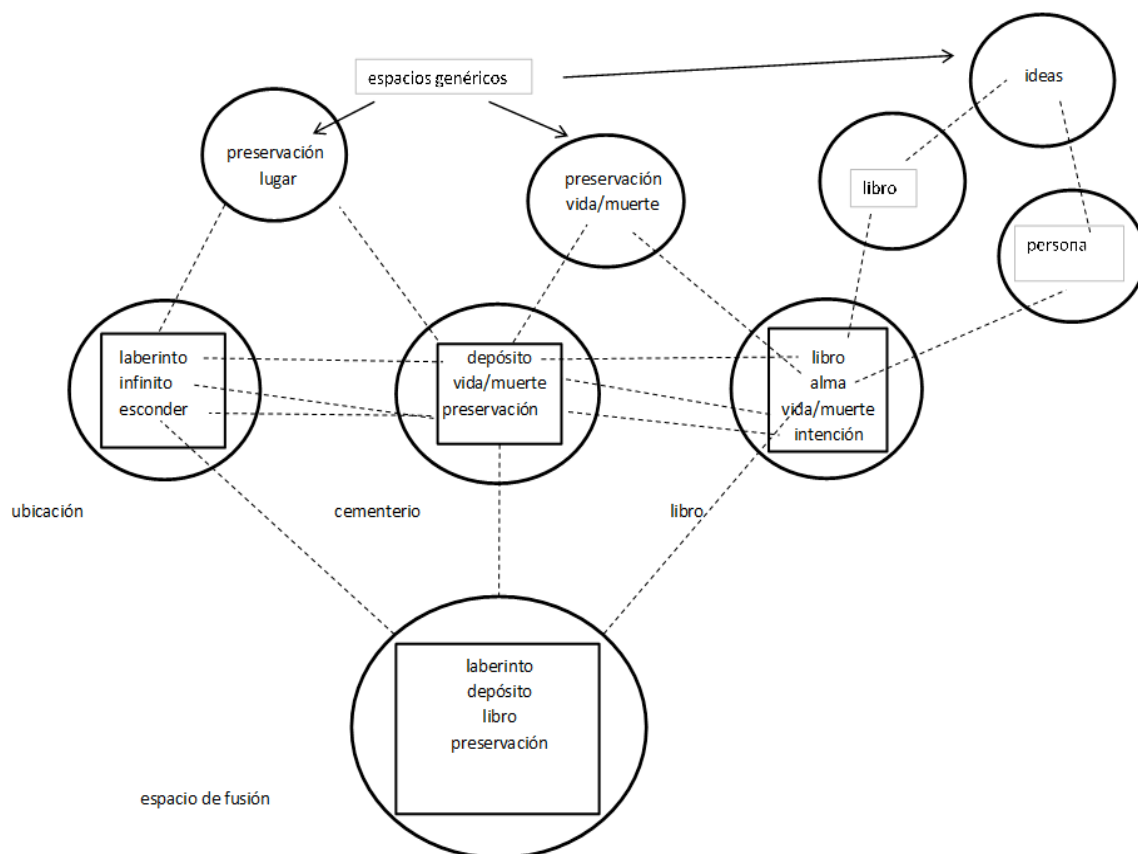
pesimismo y muerte. 182 palabras que, sin un punto ortográfico que indique una pausa o cambie el ritmo de lectura, dibujan un panorama terrible.

Bien poco de esta descripción de un cementerio real está presente en el mencionado Cementerio de los Libros Olvidados, que concuerda más con un espacio de recuerdo colectivo de la producción literaria universal. Ninguno de los conceptos que construyen el mensaje esencial de la última descripción que incluimos, “mausoleos”, “lápidas”, “calaveras”, “lágrimas”, “trajes de negro”, “prisión de piedra”, “negrura”, u “olor a muerte”, participa en el concepto de cementerio del Cementerio de los Libros Olvidados.

De lo comentado sobre el Cementerio de los Libros Olvidados, se presenta ante nosotros un escenario ideal para una asociación conceptual múltiple, en la que se fusionan tres espacios de entrada: el espacio de entrada del laberinto y la grandiosidad, el espacio de entrada del libro con alma y el espacio de entrada del cementerio.

Fauconnier (2003) afirma que en las redes de asociación múltiple aparecen los rasgos comunes de las redes de integración conceptual, tales como asociaciones de espacio externo o proyecciones selectivas. También comenta que pueden existir los espacios genéricos,

But there need not be a single generic space for a multiple blend network. Either several inputs are projected in parallel, or they are projected successively into intermediate blends, which themselves serve as inputs to further blends. (Fauconnier, 2003:279)



Una vez se pone en marcha la fusión, aparece un espacio emergente en el que reconocemos un Cementerio de los Libros Olvidados, donde asistimos a un magnífico espectáculo en el que los libros que han sido olvidados esperan volver a ser recuperados. Un espacio sublime y laberíntico que los cobija del mal y donde, lejos de estar muertos, se mantienen adormecidos, en espera de ser escogidos, o redescubiertos, por un nuevo espíritu, como lo hace Daniel con su volumen de *La sombra del viento*, escrito por Julián Carax. Un cementerio así se ha transformado en un espacio místico, sublime y acogedor, antiguo y conocedor del mundo exterior, que preserva los valores positivos y se protege de las maldades, de la brutalidad, de la injusticia y de la ignorancia del mundo que lo rodea.

Si el análisis de este apartado nos ha mostrado cómo se construye un escenario sugerente a través de la combinación de un grupo de componentes conceptuales, en el apartado siguiente tendremos ocasión de aproximarnos a una escena en la que se caracteriza a un personaje, el teniente Francisco Javier Fumero.

6.4.5.2 Caracterización

La narración comienza delineando el perfil de un nuevo Jorge Aldaya que acaba de regresar de Argentina, desgastado y maltratado por su dolorosa experiencia en aquel país. Es un personaje débil, rico venido a menos, derrotado física y moralmente después de perder todo lo que tenía. Lo único que le queda de su antigua vida de rico es una venganza ciega contra Julián Carax. Una fuerza desmesurada que le impide comprender el peligro que entraña ponerse en manos del teniente Francisco Javier Fumero para reparar el agravio cometido a su familia. Con este inicio, y más adelante lo comprobaremos, comienza a desarrollarse un entramado narrativo en cuyo centro se encuentra Francisco Javier Fumero.

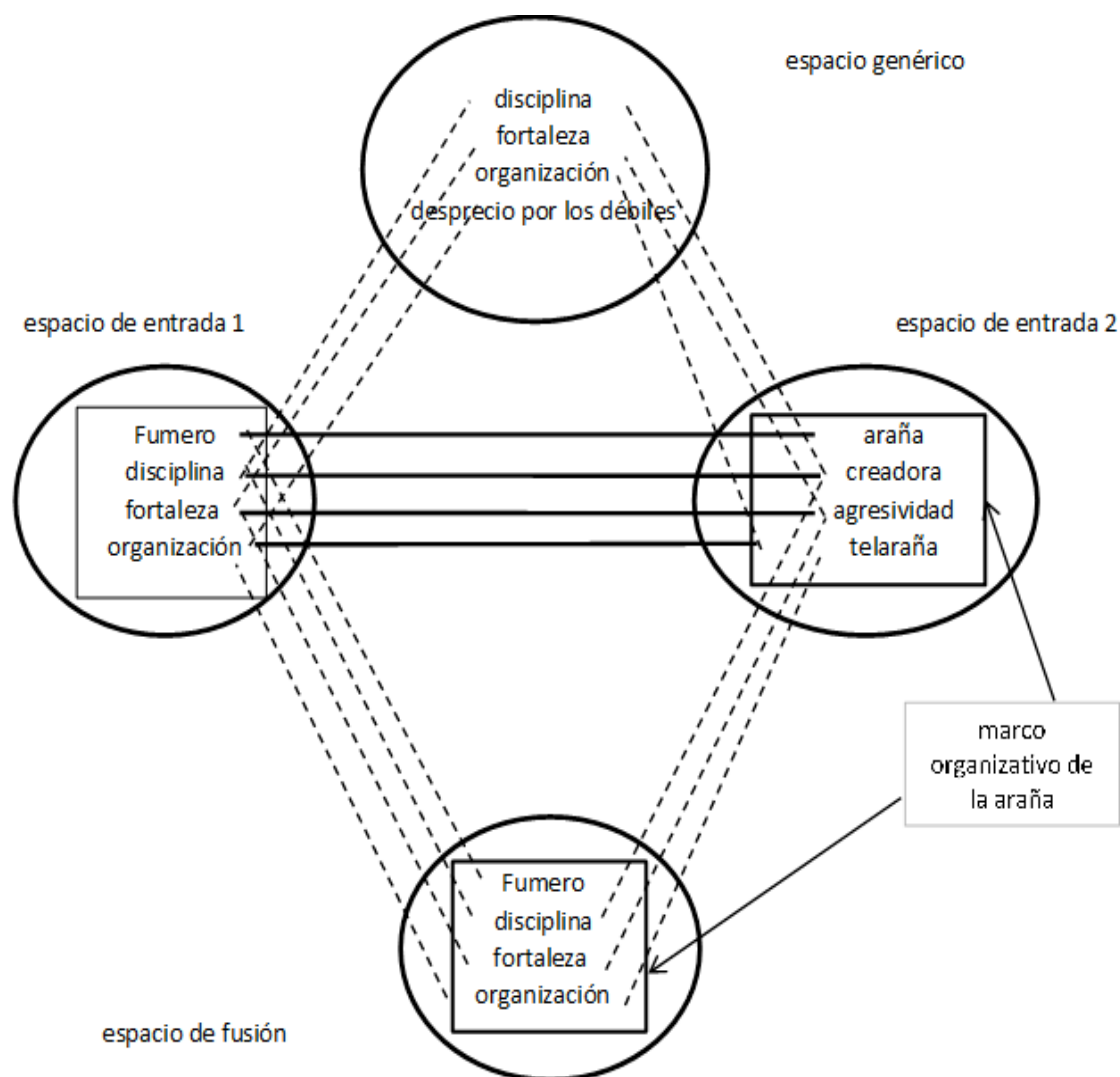
El concepto que se manifiesta como central en esta narración tiene su origen en la idea de que Francisco Javier Fumero es un amante de los insectos. Desde este punto inicial, se establecen vínculos conceptuales entre el personaje y estos animales. La admiración de Fumero por los arácnidos anima al lector a constituir conexiones conceptuales entre el personaje y el concepto ARAÑA y generar paralelismos entre ellos; generalmente, con atributos predominantemente negativos. Las conexiones entre los dominios cognitivos de

ambos conceptos se vinculan con la ayuda de una simbología pertinente que establece correspondencias sumamente poderosas entre Francisco Javier Fumero y el animal. Los vínculos conceptuales permiten conceptualizar facetas de este personaje que hasta entonces no se habían mostrado tan evidentes. Esta comunión entre lo negativo que prevalece de ambos conceptos refuerza lo grotesco, lo despreciable y lo brutal de la caracterización del guardia civil, que al mismo tiempo crea una sensación de resarcimiento en el lector en contra de toda la maldad que se encarna en este personaje.

Conceptualizar a Fumero como araña y extender la metáfora a todo lo que lo rodea, el piso donde vive o su colección de insectos, crea un efecto de degradación que va aumentando en tono cuanto más coinciden los valores conceptuales entre el teniente y la araña. La relación vital de analogía que se va formando entre el arácnido y el teniente refuerza la sensación de ironía que crea el paralelismo. La estructura emergente que proporciona la fusión conceptual entre el el teniente y la araña nos permitirá ver un teniente Fumero-arácnido que se percibe con connotaciones de insulto e ironía. En su tesis doctoral, M. Colin presenta una definición de insulto de la que resaltamos el doble valor comunicativo, el de agresión y de defensa.

El insulto es una acción verbal o no verbal, sancionada como ofensiva, cuyas unidades léxicas pueden o no representar en sí mismas una carga insultante al evocar conceptos socialmente convenidos para ello. El insulto puede ser un acto de habla o ser tan sólo una parte del acto mismo. Enmarcado en una situación comunicativa, el insulto es un recurso del locutor/interlocutor cuya fuerza ilocucionaria se expresa como agresión. El insulto presenta un doble valor comunicativo, el de agresión y defensa, esto es, rompe y restituye, en algunos casos, la comunicación. (Colin, 2003:154)

Precisamente este segundo valor, el de defensa, será el que alivie la desagradable sensación que sienten los personajes, y el lector, a causa del modo de actuar de Francisco Javier Fumero y su absoluta e incuestionable autoridad. Debemos matizar, sin embargo, que existe una gran diferencia entre la utilización metafórica de la que surge la ironía, el sarcasmo o la parodia y los insultos convencionales. Como veremos, la metáfora de la araña va mucho más allá de utilizarse únicamente como insulto. Los vínculos conceptuales que se crean con la araña no son de carácter físico, sino que más bien se relacionan con aspectos abstractos como la actitud, el comportamiento o el modo de pensar del personaje, que encuentra un comportamiento análogo en el modo de proceder de la araña.



En la representación de esta red de nivel único hemos recogido algunas de las propiedades que Francisco Javier Fumero admira de los insectos⁶⁹, y en las que se refleja, como son la disciplina, la fortaleza y la organización. Al ser así, podemos pensar que detestará el desorden, la debilidad y la desorganización, además de las características negativas que también se mencionan en el texto como la holgazanería, la irreverencia, la sodomía y la degeneración de la raza.

⁶⁹ Curiosamente, Zafón habla de los arácnidos como si fueran insectos, cuando no lo son.

(462) Él sentía veneración por los mosquitos y los insectos en general. Admiraba su disciplina, su fortaleza y su organización. No existía en ellos la holgazanería, la irreverencia, la sodomía ni la degeneración de la raza. Sus especímenes predilectos eran los arácnidos, con su rara ciencia para tejer una trampa en que, con infinita paciencia, esperaban a sus presas, que tarde o temprano sucumbían, por estupidez o desidia.

La mayor parte de los conceptos ideológicos del personaje Fumero que se asemejan al mundo de los insectos comparten una línea ideológica paralela en el mundo castrense o militar, al que el teniente también pertenece y donde el orden, la disciplina y la fuerza son ensalzados como pilares fundamentales. De ahí que en el gráfico aparezcan asociaciones conceptuales de espacio externo idénticas en los dos espacios de entrada que originan la red asociativa, que van desde disciplina a capacidad creadora, de la fortaleza a la agresividad o de la capacidad de organizarse al entramado que proporciona la telaraña.

Otros aspectos ideológicos que se comentan de Fumero, aunque tengan poco que ver con la red asociativa que nos interesa, aparecen en el siguiente comentario:

(462) A Fumero, los viejos —al igual que los tullidos, los gitanos y los maricones— le daban asco, con tono muscular o no. Dios, a veces, se equivocaba. Era deber de todo hombre íntegro corregir esas pequeñas fallas y mantener el mundo presentable.

Por un lado, el párrafo muestra ideas inspiradas en las líneas ideológicas que caracterizaron los movimientos fascistas de la primera mitad del siglo XX, con elementos raciales tales como el desprecio hacia los gitanos, el perfeccionamiento de la raza, el menosprecio a los menos favorecidos de la sociedad como viejos y tullidos, o el desprecio por opciones sexuales no convencionales; ver Laqueur (1996). Por otro, se plantea un concepto de DIOS

que coincide con aquel concepto del dios humanizado y débil exento del aura de omnipotencia y omnipresencia que debiera acompañarle. Una de las características que hacen a Francisco Javier Fumero un personaje particular y lo diferencia de los demás personajes es que transforma sus conceptos ideológicos en acciones que distorsionan y manipulan la realidad. Esta actitud coaccionadora se pone en práctica incluso relacionada con su concepto de Dios:

(463) Era deber de todo hombre íntegro corregir esas pequeñas fallas [que Dios ha cometido] y mantener el mundo presentable.

A su modo de ver, Dios no es tan sólo imperfecto, sino que él, Francisco Javier Fumero, ha adquirido el compromiso de corregir los fallos que ese Dios ha cometido. Esta capacidad, junto con el deber, conforma ese carácter de prepotencia, superioridad y dominación que caracteriza al personaje.

Si regresamos al concepto araña, debemos tener en cuenta la simbología que tradicionalmente envuelve al animal con el que Fumero comparte esas características análogas. En su *Diccionario de símbolos tradicionales*, Juan Eduardo Cirlot (1958:88-89) comenta de modo general algunos aspectos relacionados con la araña⁷⁰. De los tres sentidos simbólicos que comenta Cirlot,

70 "En la araña coinciden tres sentidos simbólicos distintos, que se superponen, confunden o disciernen según los casos, dominando uno de ellos. Son el de la capacidad creadora de la araña, al tejer su tela; el de su agresividad; y el de la propia tela, como red espiral dotada de un centro. La araña en su tela es un símbolo del centro del mundo y en ese sentido es considerada en la India como Maya, la eterna tejedora del velo de las ilusiones (32); la destructividad del insecto no hace sino ratificar ese simbolismo de lo fenoménico. Por esta causa puede decir Schneider que las arañas, destruyendo y construyendo sin cesar, simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida del cosmos; así, pues, el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel «sacrificio continuo», mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia; e incluso la misma muerte se limita a devanar una vida antigua para hilar otra nueva (51). Se considera la araña como animal lunar, a causa de que la luna (por su carácter pasivo de luz reflejada; y por sus fases afirmativa y negativa, creciente y decreciente) corresponde a la esfera de manifestación fenoménica (y en lo psíquico a la

es difícil discernir cuál de ellos se vincula más a nuestro personaje. Sobre la agresividad hallamos comentarios que lo definen como un personaje temible, lo que comprobamos en el extracto siguiente con comentarios de la fama que Fumero se ha ido creando:

(461)...era ahora un asesino. Se rumoreaba que Fumero liquidaba a notorios personajes por dinero, que despachaba figuras políticas por encargo de diversas manos negras y que era la muerte personificada.

En este mismo sentido, y en relación con la agresividad, el accidente de su superior, el teniente Durán, pone de relieve su absoluta insensibilidad, ausencia de consideraciones éticas, su brutalidad y su crueldad.

(463) Fumero asumió su puesto con orgullo, sabedor de que había hecho bien al empujarle, pues Durán ya estaba viejo para el trabajo.

Cirlot también nos habla de la tela de araña entendida como una red espiral con un centro desde el cual se adquiere el control de un espacio más allá del cuerpo físico del animal. La telaraña se presenta como la manifestación del esfuerzo realizado para domesticar su entorno y apresar a cualquier insecto que se acerque a ese espacio. La telaraña se convierte entonces en la herramienta que expande el poder de la araña más allá de su propio cuerpo, un tejido físico que, una vez construido, se transforma en un tejido sensitivo con el que detectar a su presa, que utiliza para controlar y dominar su entorno. Fumero, de un modo similar, se mantiene en el centro de una red perceptual similar, que ha ido consiguiendo por el cargo militar que ostenta. Cualquier

imaginación). Así, la luna, por el hecho de regir todas las formas (en cuanto apariciones y desapariciones), teje todos los destinos, por lo cual aparece en muchos mitos como una inmensa araña (17).”

movimiento sospechoso en Barcelona es detectado y evaluado; es una telaraña invisible que se cierne sobre la ciudad y de la que es imposible escapar. En el comentario siguiente veremos cómo París, una ciudad muy alejada, escapa a su control por estar situada fuera del ámbito que domina y en el que no puede intervenir.

(463) [Fumero] Sabía por la información que había podido obtener en la editorial Cabestany que Carax vivía en París, pero París era una ciudad muy grande y nadie en la editorial parecía conocer la dirección exacta.

La capacidad creadora de la araña es la tercera de las características de las que nos habla Cirlot⁷¹. La capacidad creadora corresponde a la capacidad de Fumero para conspirar, maquinar y concebir planes con la finalidad de oprimir, abusar y profanar las libertades de los demás personajes. De los planes de Fumero no se ofrecen demasiadas pruebas, aunque sí que es posible comprobar su existencia por los comentarios que van apareciendo.

(462) para que cuidasen a Aldaya mientras él iba a trabajar. No tenía interés alguno en verle morir. No todavía.

Precisamente, las palabras “No todavía.”, que pronuncia el teniente son una muestra su una intencionalidad encubierta de ver morir a Jorge Aldaya;

(463) [refiriéndose a Jorge Aldaya] Decidió aplazar la vivisección. Le intrigaba la historia, especialmente por lo que hacía a Julián Carax.

Aquí, el verbo “aplazar”, de nuevo, sugiere la existencia de un plan, de una decisión que ya ha sido tomada con respecto a Jorge Aldaya. En el siguiente párrafo:

⁷¹ Aunque no hable de ellas en este orden.

(464) Escuchando los últimos retazos del relato de Aldaya, decidió que al fin y al cabo no iba a matarle. De hecho, se alegró de que el destino les hubiese reunido. Tuvo una visión, como en las películas que tanto disfrutaba: Aldaya le iba a servir a los demás en bandeja. Tarde o temprano, todos ellos acabarían atrapados en su red.

Al cerrar el capítulo, Fumero afirma que “todos acabarían atrapados en su red”. Con estas palabras se reitera el propósito de Fumero capturar a los personajes que compartieron su infancia.

Del análisis de todos los aspectos que intervienen en la caracterización de Francisco Javier Fumero en este apartado, se puede distinguir claramente que se erige a partir de correspondencias directas entre la caracterización del personaje y un referente conceptual que proviene de otro dominio conceptual, la araña. La red de nivel único establece unas correspondencias directas que crean relaciones de espacio externo indiscutibles. Con este ejemplo, hemos podido comprobar el potencial que la red asociativa nos proporciona para diseccionar todos los aspectos relevantes con respecto a la relación que se establece entre los dos conceptos asociados. En este caso particular, la caracterización del personaje ha contado con una gran variedad de facetas, desde el insulto hasta cuestiones ideológicas del personaje, el menosprecio a los demás o el abuso de autoridad. Todo ello, como decíamos, se origina en una combinación conceptual bien elegida y bien desarrollada.

En la siguiente sección efectuaremos un análisis de otra caracterización, la de Jacinta Coronado, y su estilo mental, que destaca por la complejidad del entramado conceptual con el que debe vivir.

6.4.5.3 Estilo mental

El texto seleccionado, al que se refieren los comentarios de esta sección, se sitúa entre las páginas 310 y 315 de *La sombra del viento*. Antes de comenzar debemos tener en cuenta dos consideraciones importantes: la primera es que utilizaremos el texto escogido como vehículo para penetrar en la mente de la niñera de Penélope Aldaya, un personaje llamado Jacinta Coronado. La segunda consideración hace referencia al texto, que posee la particularidad de que está condicionado por las explicaciones que ofrece un narrador omnisciente y cuya identidad no es desvelada. Como consecuencia de esta circunstancia, en la aproximación al personaje, que comienza por la descripción de una Jacinta muy joven, Jacinta no tendrá la posibilidad de hablar con su propia voz, ni de narrar su historia tal y como ella la vivió. El punto de vista que recibe el lector, los pensamientos y conceptos que aprehendemos de Jacinta se revelan a través del tamiz que supone la ideología de un narrador que intermedia en las descripción de sus pensamientos y evalúa sus hechos. La ideología del narrador impregna el texto narrativo, que refleja, con cierta sutileza algunas veces, determinados elementos lingüísticos, opiniones, convicciones y pensamientos que ponen en evidencia el estilo mental de Jacinta y conduce, e induce al lector a ver y concebir a Jacinta de un modo determinado. Un filtro, el narrador, que en parte distorsiona nuestro acceso a los pensamientos de Jacinta y en parte nos guía hacia interpretaciones del texto que han sido determinadas de antemano. El fragmento de texto sobre el que basaremos este análisis comienza por describir a la joven desde su infancia hasta el momento en que alcanza su principal objetivo en la vida y la razón de su existencia: cuidar de Penélope Aldaya. Un tercer apunte es que la

Jacinta de nuestro análisis será la Jacinta joven, la que anhela ser madre y que haría todo lo necesario para cumplir con su destino. Más adelante en la novela, se verá a otra Jacinta distinta, la que convive y cuida de Penélope; la persona en la que, inexorablemente, se transformará aquella Jacinta joven e inexperta de nuestro análisis.

Como si se tratase del guión de una película para la gran pantalla, el inicio de la historia de Jacinta comienza con un cambio de escenario y se describe un nuevo plano, en otro tiempo y en otro lugar, con una voz narrativa nueva, que el texto resalta en cursiva, como ocurre en otras secciones de la novela.

Las ideas de Jacinta y su estilo mental parecen estar influenciados por esquemas que han sido moldeados socioculturalmente y parten de una base conceptual que se fundamenta en creencias de naturaleza religiosa. Brown (1983:247) comenta la función de los esquemas:

Schemata are said to be 'higher-level complex (and even conventional or habitual) knowledge structures' (Van Dijk 1981:141), which function as 'ideational scaffolding' (Anderson 1977) in the organization and interpretation of experience. In the strong view, schemata are considered to be deterministic, to predispose the experiencer to interpret his experience in a fixed way.

Brown, más adelante comenta que:

Rather than deterministic constraints on how we must interpret discourse, schemata can be seen as the organised background knowledge which leads us to expect or predict aspects in our interpretation of discourse. (Brown, 1983:248)

Estos esquemas tienen similitudes con los modelos cognitivos idealizados (MCI) que propone Lakoff (1987), que los entiende como representaciones mentales relativamente estables que reflejan contextos ideales del mundo que

nos rodea. Evans (2006:270) comenta de ellos que “While ICM’s are rich in detail, they are ‘idealised’ because they abstract across a range of experiences rather than representing specific instances of a given experience.”

En el párrafo inicial de la narración, a pesar de que la información que se ofrece sea muy concisa, podremos ver que Jacinta posee una visión muy esquematizada del mundo que la rodea. Un esquema que polariza el mundo en dos ámbitos que se oponen: lo conocido en contraposición a lo desconocido. A esta concepción polarizada del mundo, se añaden otros componentes con referencias religiosas tales como el bien y el mal, o el cielo y el infierno.

(310) De niña, María Jacinta Coronado estaba convencida de que el mundo se acababa a las afueras de Toledo y de que más allá de los confines de la ciudad no había sino tinieblas y océanos de fuego.

En la mente de aquella Jacinta niña, el concepto MUNDO corresponde a una metáfora ontológica en la que prevalece el significado de contenedor; el MUNDO es un recipiente que contiene todo lo que Jacinta conoce, que probablemente es poco más que la ciudad de Toledo. Lo que existe más allá de ese MUNDO pertenece a un orden distinto que ella no entiende; un orden que desconoce y que escapa a su entendimiento. Jacinta relaciona lo desconocido con la inseguridad, la incertidumbre y lo peligroso, que se conceptualizan como los componentes del concepto EL MAL, estampas estereotipadas de inspiración religiosa que asocian a “las tinieblas”, “los océanos de fuego” y al infierno.

Desde estas primeras líneas con que se presenta a Jacinta Coronado, el narrador comienza a sembrar dudas sobre las capacidades cognitivas del personaje e intenta crear vínculos con el lector para distanciar ideológicamente

a Jacinta Coronado. Esta disgregación ideológica toma forma con expresiones verbales como “estaba convencida”, con la que el personaje adquiere automáticamente una serie de convicciones, a todas luces inverosímiles, a la vez que resalta lo ridículo de la creencia del personaje. Narrador y lector quedan al margen de tales convicciones que, sin embargo, van dando los primeros bosquejos de los modelos cognitivos idealizados (MCIs) que pueblan la mente de Jacinta Coronado y configuran su personalidad. El quehacer cotidiano de Jacinta que se presenta es monótono y carente de experiencias. Todos los MCI que Jacinta va adquiriendo de su experiencia cotidiana emanan de un mismo lugar: la religión. Lo más destacable y estimulante que le ocurre en su vida se reduce a historias extraídas de las Santas Escrituras o del *Nuevo Testamento*. Esa religión, que profesa con gran devoción, es la que moldea sus pensamientos y la debe guiar en su vida adulta.

La exageración es uno de los mecanismos que, con mayor vigor, pone en tela de juicio la crítica que se ejerce en la novela sobre la formación religiosa de aquella época y sobre algunas prácticas de los métodos religiosos, cuyos efectos resultaban devastadores para individuos intelectualmente débiles, como en el caso de Jacinta. El estilo mental de Jacinta se enraíza en dos pilares conceptuales fundamentales que crean un estrato sobre el cual se apoyan y se sobreponen otros conceptos. Estos dos pilares son los modelos cognitivos idealizados (MCI) simbólicos que representan estructuras de conocimiento sobre la religión y Dios, que a su vez se combinan y fusionan con otros elementos conceptuales. En la visión del mundo de Jacinta cuando era niña, ya se percibe la influencia de las imágenes que la Iglesia católica difundía en la

época. Imágenes que Jacinta distorsiona en su mente para reflejar una realidad apocalíptica e intimidatoria, desalentadoras de cualquier afán de conocimiento, y que la sumen en la más infinita ignorancia. Esa Jacinta ignorante y victimizada por sus convicciones y por un sistema religioso opresor, que abusaba de las imágenes de terror y de la ignorancia de los fieles, siente que se le ha encomendado una misión en su vida, cuidar de Penélope Aldaya.

Hemos dividido en texto siguiente en varios apartados para ilustrar mejor diversas facetas que componen la mente de Jacinta Coronado.

6.4.5.3.1 LA FIEBRE MISTERIOSA Y LA MONJA LOCA

De niña, Jacinta sufrió unas fiebres muy extrañas. En el párrafo siguiente vemos que “algunos” responsabilizan de esas fiebres a un alacrán rojo, mientras “otros” inculpan a una monja loca. La segunda opción parece ser la más probable por la abundancia de los detalles con que se narra. Una causa, esta última, que, por el contenido, parece el modo en que la feligresía se defendía de la dominación cultural que imponía la iglesia de la época. En ella late un rumoreo popular que parece reaccionar contra la presión cultural y el despotismo intelectual de la iglesia. Será precisamente a esta monja a quien dedicaremos unas líneas y trataremos con detenimiento en esta sección. El texto original dice así:

(310) Los sueños empezaron con aquella fiebre misteriosa, de la que algunos culpaban a la picadura de un enorme alacrán rojo que un día apareció en la casa y al que nunca se volvió a ver, y otros a los malos oficios de una monja loca que se infiltraba por las noches en las casas para envenenar a los niños y que años más tarde moriría en el garrote vil, declamando el padrenuestro al revés y con los ojos salidos de las órbitas al

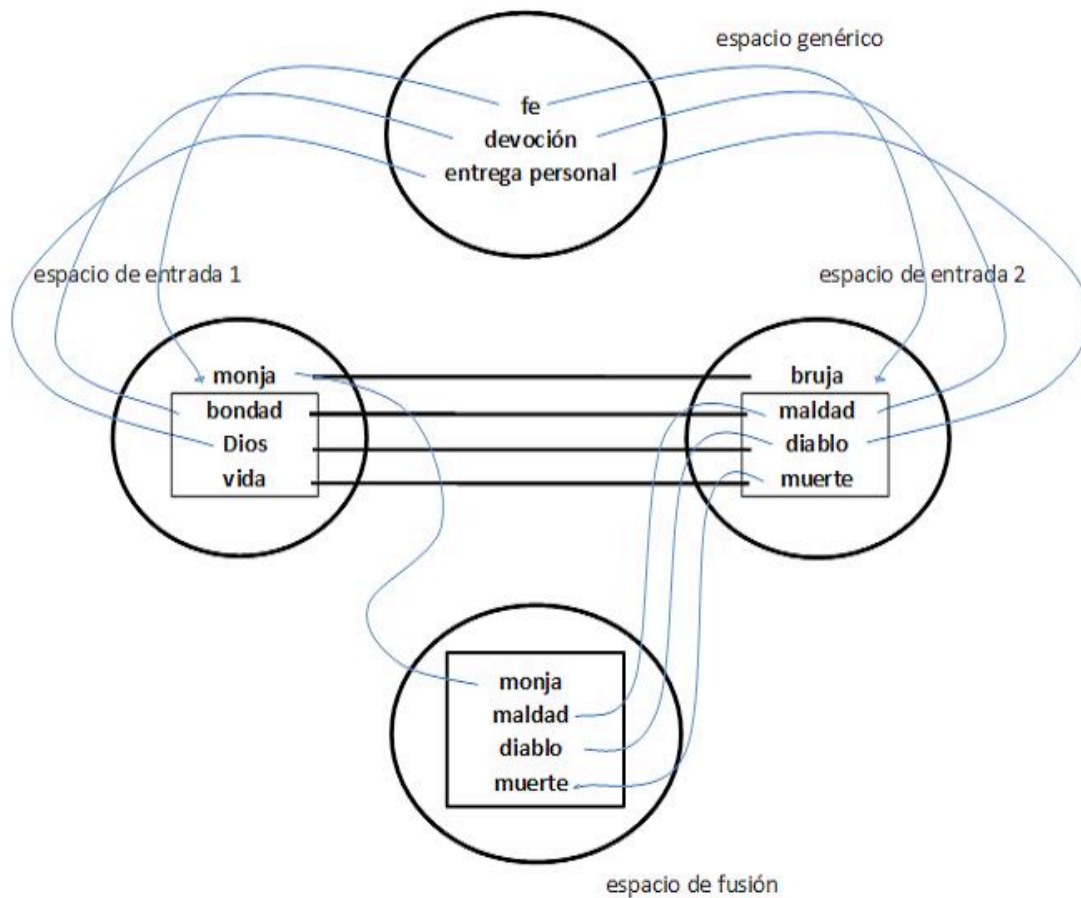
tiempo que una nube roja se extendía sobre la ciudad y descargaba una tormenta de escarabajos muertos.

El concepto MONJA en este párrafo llama la atención por el modo de proceder del personaje. La elección de los actos que se atribuyen a la supuesta monja nos aleja del concepto MONJA tal y como se encuentra en nuestros modelos cognitivos idealizados (M.C.I.). Nuestro M.C.I. del concepto MONJA comporta relaciones conceptuales de bondad, de entrega a los demás, de devoción a Dios, de plegaria, de sumisión a la institución de la iglesia, etc. Del párrafo recogemos grupos nominales tales como: “malos oficios”, “monja loca”, “garrote vil”, “los ojos salidos de las orbitas”, “nube roja”, “tormenta de escarabajos muertos”, todos ellos relacionados con acciones como “envenenar a los niños”, o “declamar el padrenuestro al revés” que nos transportan a otro modelo cognitivo idealizado que, aunque en ciertos aspectos existen algunas similitudes, nos remite a escenarios conceptuales que tienen que ver con el dominio cognitivo BRUJA, y dominios complejos relacionados con la magia negra o la devoción al diablo (ver Caro Baroja, 1982).

Desde la perspectiva de la teoría de la integración conceptual nos daremos cuenta de que el caso de la monja que se muestra en este fragmento es característico de una red asociativa de nivel único. Este tipo de redes, como se ha explicado, se caracterizan por tener espacios de entrada con marcos organizativos distintos. Por un lado, tenemos el espacio de entrada del concepto MONJA, que aporta un marco organizativo que contiene dominios cognitivos complejos tales como la BONDAD, DIOS y la VIDA; y el segundo espacio de entrada que contiene el dominio conceptual BRUJA, que está vinculado a otro marco organizativo con conceptos complejos relacionados con

la MALDAD, el DIABLO o la MUERTE. A partir de estos dos espacios de entrada se establecen correspondencias de espacio externo directos entre las unidades analógicas. El espacio genérico es un escenario abstracto que contiene ideas generales que se comparten procedentes de los dos espacios de entrada, de los que nombraremos la FE, la DEVOCIÓN o la ENTREGA PERSONAL.

Este tipo de redes proyecta únicamente uno de los marcos organizativos de los espacios de entrada al espacio fusionado. A continuación veremos que el espacio fusionado está formado por el concepto MONJA, proveniente del espacio de entrada 1, mientras que el espacio de entrada 2 contribuye con prácticamente todo el contenido del marco organizativo del concepto BRUJA y su marco de trasfondo.



Para mayor simplicidad, el número de conceptos que podrían aparecer en los marcos organizativos de los espacios de entrada han sido reducidos y se han seleccionado algunos de esos elementos contenidos en ellos a modo representativo. El gráfico nos permite visualizar como el concepto MONJA se despoja de algunos de sus elementos de su marco organizativo habitual, que está ligado a conceptos tales como el AMOR, la OBEDIENCIA o la DEDICACIÓN hacia los demás, para entrar en contacto con un marco de trasfondo, en el espacio fusionado, que contiene conceptos provenientes de otro marco organizativo completamente distinto y, en la mayor parte de los casos opuesto, el de BRUJA. Los dos conceptos, MONJA y BRUJA, poseen conexiones en el

espacio genérico que son comunes a los dos espacios de entrada. En este espacio genérico coinciden aspectos como la fe, la devoción o la entrega personal a esa fe y a esa devoción. La fusión conceptual sólo será posible si estos elementos comunes a los dos conceptos están presentes.

Cuando el narrador expone esta historia no comenta lo que Jacinta cree de ella, pero, por su extravagancia, la historia de la monja/bruja es tan insólita como “los océanos de fuego” que Jacinta siente que rodean su ciudad, Toledo. Con todo ello, el narrador posee un papel clave para demostrar al lector la dimensión de la ignorancia del personaje Jacinta Coronado.

6.4.5.3.2 ZACARÍAS O LA ALEGORÍA DEL DESTINO.

La desventaja que representa para Jacinta su completa ignorancia por desconocer el mundo en el que vive se ve compensada por su capacidad de presagiar lo que acontecerá en el futuro. Es un juego de equilibrios que, aunque por un lado desagravie y complementa su desventaja intelectual, origina un gran contraste con su habilidad para “ver” lo que depara el futuro. Un contraste que aumenta cuando, además, es incapaz de interpretar los elementos simbólicos que se manifiestan frente a ella. El ejemplo más evidente de esta situación es toda la simbología que entraña el aspecto de Zacarías.

Si nos aproximamos al texto, éste comienza por atribuir a Jacinta la capacidad de acceso a un plano de conocimiento completamente extraordinario; “Jacinta veía el pasado, el futuro...”, aunque no es completamente cierto, ya que, como mostraremos más adelante, necesita de un personaje mediador entre ella y esas dimensiones de “pasado” y “futuro”.

(310) En sus sueños, Jacinta veía el pasado, el futuro y, a veces, vislumbraba secretos y misterios de las viejas calles de Toledo. Uno de los personajes habituales que veía en sus sueños era Zacarías, un ángel que vestía siempre de negro y que iba acompañado de un gato oscuro de ojos amarillos cuyo aliento olía a azufre.

Jacinta puede acceder a hechos que ocurrieron en el pasado y que ocurrirán en el futuro de la novela, pero el acceso a esa información no garantiza la capacidad de Jacinta de reconocer el código cultural que comparte el narrador y el lector. Por ese código, un ángel que viste de negro difícilmente puede ser un ángel verdadero. Jacinta, ajena a ese código cultural, se muestra indiferente a la hora de interpretar los significados de los símbolos que aparecen a su alrededor, que son evidentes para cualquier el lector. El poder que se ha concedido a Jacinta es un poder único y le permite el acceso a información que no está a disposición de ningún otro personaje de la novela,

(311) ...la Jacinta tuvo una visión: tendría una niña...

(311) Esa niña vendría a ella en una ciudad muy lejana, atrapada entre una luna de montañas y un mar de luz, una ciudad forjada de edificios que sólo podían existir en sueños.

Aunque el acceso a la información venga de manos del “ángel” Zacarías, que parece ser otro de los productos de su imaginación, el narrador insiste en la precisión de sus predicciones.

(310) Zacarías lo sabía todo: le había vaticinado el día y la hora [...]. Le había desvelado el lugar en que su madre [...]. Le había anunciado que había algo [...]. Le había augurado que vería [...].

Este pseudoángel, Zacarías, es una figura compleja por diversas razones. Su aspecto cambiante y la simbología que lo rodea tienen una función de alarma que deliberadamente debe perturbar y desorientar al lector. Zacarías es un

personaje complejo porque está caracterizado desde distintos ángulos. El primero es el que propone el narrador envolviendo y adornando al personaje con una simbología muy determinada. El segundo es el modo en que Jacinta percibe a Zaráías, que obliterará cualquier símbolo por muy evidente que sea, e insistirá en su calidad angelical, y el tercero es el personaje que se esconde detrás de esas pantallas que distorsionan su verdadera identidad.

En la mente de Jacinta no hay duda de que Zacarías es un ángel. El ángel que Jacinta ve quizá se parezca más a un ángel custodio, o un ángel de la guarda, un ángel que Jacinta desea creer que Dios le envía con la misión de guiarla y protegerla. En contraposición a este modo de interpretar el ángel, el lector, a partir de las extrañas descripciones que se hacen de Zacarías, ve este ángel como el “ángel caído”, el cual ha sido expulsado del cielo por rebelarse o desobedecer a Dios, y si no es el propio Lucifer, puede ser alguno de sus devotos seguidores. Con todo, nuestro concepto de ÁNGEL, que suscita un ser blanco, inmaculado, inmaterial y que sirve firmemente a Dios, no se ajusta exactamente a lo que se describe de Zacarías.

El narrador nos muestra que Jacinta se mantiene inalterable ante la convicción ciega sobre la calidad angelical de Zacarías frente a la insistente muestra de pruebas que desmienten cualquier posibilidad de que Zacarías sea un ángel verdadero. El abismo conceptual que el narrador crea, y se debe hacer mención explícita de que el narrador es responsable de ello, entre los puntos de vista del personaje y del lector va acrecentando progresivamente el ambiente de riesgo hacia el que se dirige el personaje y que aumenta la inquietud que siente el lector por la inocencia e inconsciencia con que actúa el personaje. Sin

embargo, el aspecto cambiante y terrible de Zacarías, que va transformándose en un ser que infunde terror y pánico, crea unas expectativas en el lector que el narrador no puede mantener hasta al final del relato. Veremos que la imagen que el narrador proyecta al lector sobre Zacarías es una imagen simulada y distorsionada, que no forma parte ni de lo que Jacinta, ni el narrador, ven o sienten. En sus descripciones, el narrador utiliza ventanas atencionales y puntos de vista con los que la percepción del lector es completamente dispar a la de Jacinta. La interpretación que se deriva de la narración induce al lector a ver a Zacarías como el diablo, mientras este mismo narrador insiste que Jacinta lo percibe como un ángel. Pese a la confrontación de los puntos de vista, Zacarías no representará ni la bondad del ángel que interpreta Jacinta, ni la maldad del diablo que su aspecto representa. Zacarías, contra todo pronóstico, concuerda a con la representación alegórica del destino. Esta explicación, aunque haya sido un tanto extensa, nos permitirá abordar al personaje desde esta nueva perspectiva: la alegoría.

La alegoría es la representación de conceptos abstractos a través de formas humanas u otros objetos. El DRAE, en su acepción 1, define la alegoría como “Ficción en virtud de la cual algo representa o significa otra cosa diferente.” Esta representación del destino es muy interesante por ser otro de los personajes que dentro de la ficción de la novela habitan en un mundo a medio camino entre lo que es real y lo que es irreal. Podemos hablar de ese mundo desde el momento en que ciertos personajes irreales son capaces de cruzar la línea entre realidad e irrealidad y actuar, interceder y modelar la realidad y la vida de los personajes del mundo real novelesco. Sobre Zacarías, no destaca

tanto el hecho de que la forma alegórica que representa, el Destino, se pueda justificar conformando un marco de una red asociativa simple o no⁷², como el hecho de que, una vez el personaje alegórico irrumpe en escena, el narrador focaliza la atención del lector sobre este personaje.

Si partimos del supuesto de que Zacarías es la representación alegórica del destino, Zacarías se muestra desfigurado, o camuflado, con rasgos que, lejos de relacionarlo con el destino, nos recuerdan al mal, al diablo y a la muerte. El narrador intenta inducir al lector a asociar a Zacarías con una representación del mal a partir de su aspecto. Toda la simbología que rodea al personaje se relaciona con el diablo: viste de negro, tiene dientes de sierra, piel de serpiente, aspecto de lobo y, sin embargo, las pistas que siembra el narrador tan sólo ocultan la realidad del personaje. En la tabla, siguiente aparecen detalles de las tres descripciones de Zacarías y los elementos simbólicos que lo acompañan:

Descripción	Aspecto	Vestido	Animal	Edad	Otro	Otro
1.	“ángel”	negro	gato negro huele a azufre	no envejece	uñas largas	---
2.	“ángel”	denudo	serpiente blanca	---	dientes triangulares	piel escamosa cabello largo
3.	lobo	---	---	---	camina erguido	---

La posible y más probable línea interpretativa del lector seguirá la siguiente pauta:

Aspecto → maldad → diablo → intención negativa → peligro

⁷² ver discusión de Crisp (2008) sobre el tema de la alegoría.

En sus consecutivas apariciones el deterioro del aspecto de Zacarías implica un aumento del riesgo y del peligro.

Peor aspecto → peor → diablo → intención muy negativa → peligro mayor

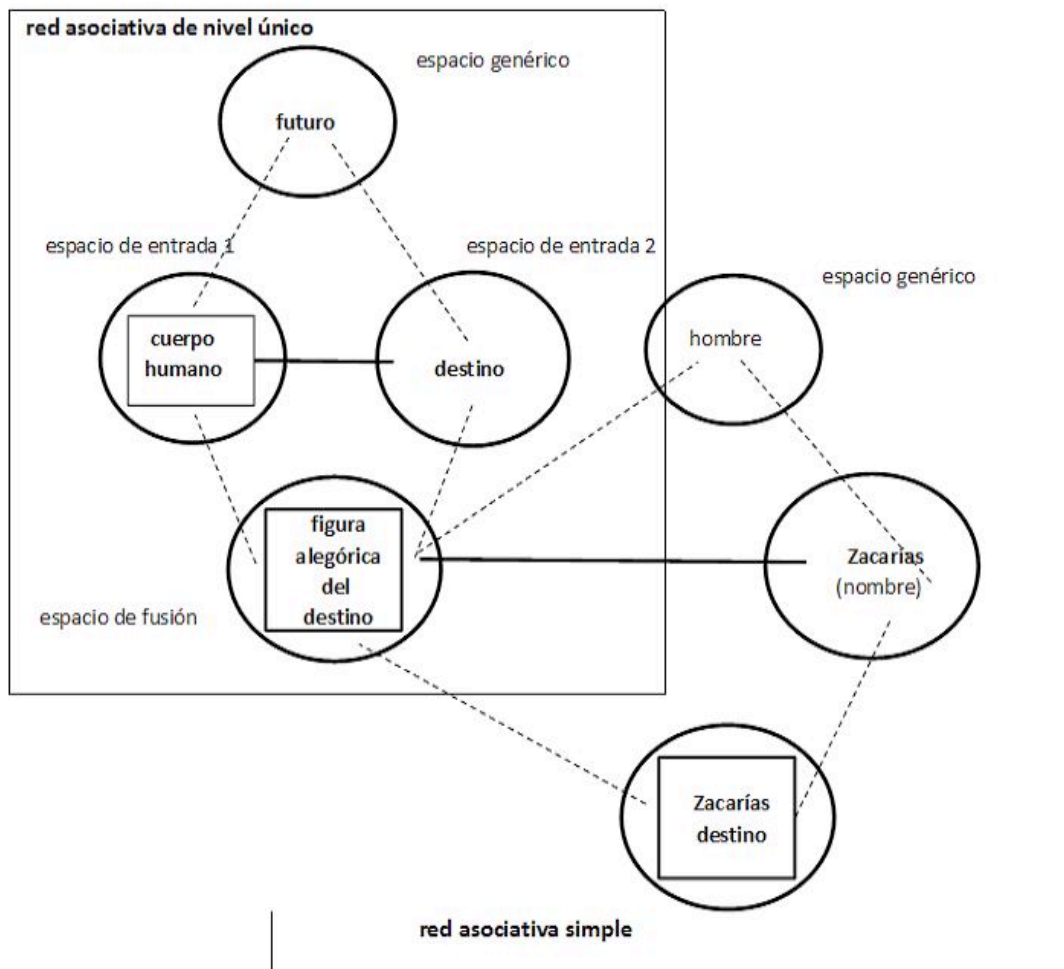
Recordemos que Jacinta, que ve lo que a los demás, incluso al lector, no les es posible ver, desoye esas señales y acaba demostrando que está en lo cierto. La apariencia de Zacarías no entraña peligro alguno. El aspecto de Zacarías, o del destino, quizá apunte hacia lo que debe presagiar el futuro de la novela y de los personajes. Un destino terrible que únicamente Jacinta puede percibir, pero que no tan solo afecta a Jacinta, sino que inunda el mundo real de la novela y afecta a todos.

(314) Para entonces don Ricardo Aldaya ya había adquirido la casa de la avenida del Tibidabo, aquel caserón que sus compañeros en el servicio estaban convencidos de que **yacía bajo el influjo de algún poderoso embrujo, pero a la que Jacinta no temía, pues sabía que lo que otros tomaban por encantamiento no era más que una presencia que sólo ella podía ver en sueños: la sombra de Zacarías**, que apenas se parecía ya al hombre que ella recordaba y que ahora sólo se manifestaba como un lobo que caminaba sobre las dos patas posteriores.

Es un destino común, inexorable y perceptible que augura un terrible final. La representación antropomorfa alegórica que al principio designa al destino va evolucionando hacia otros aspectos animalescos a la vez que se va dotando al personaje que lo representa de símbolos que lo relacionan con el diablo. Por lo tanto, Zacarías mantiene la ambivalencia de lo terrible, a ojos del lector, y de lo místico, por ser un ángel a ojos de Jacinta, mientras que aúna ambos conceptos contradictorios en un mismo personaje. El aspecto cambiante que va sufriendo Zacarías no permite que el lector pueda sospechar su papel

alegórico; más bien al contrario, su evolución incrementa la sospecha de la inestabilidad mental y emocional de la joven Jacinta.

El narrador hace uso de dos figuras alegóricas, que se entrelazan y se funden en un concepto a medio camino entre las dos alegorías, la del destino y la del diablo. En ese punto es donde se pone de manifiesto que existe una red de integración conceptual compleja en la que intervienen varios elementos. Por un lado, el concepto DESTINO adquiere aspecto y forma física humana: un espacio de entrada con un elemento y un marco organizativo de figura humana y el segundo espacio de entrada con el elemento abstracto DESTINO. De su fusión emerge un elemento humano con un marco organizativo que proviene del espacio de entrada 1 y se fusiona con el elemento abstracto del marco organizativo 2. El resultado es una red asociativa de nivel simple que nos permite poder observar un ente humano que contiene todos los atributos del concepto DESTINO. En el espacio genérico existe un único elemento común a los dos espacios de entrada: el futuro. A partir de este prototipo alegórico con figura humana y espíritu abstracto, el concepto se va desarrollando con cambios sucesivos. Para simplificar el concepto, una red asociativa simple mezcla el espacio fusionado anterior con otro espacio de entrada con el nombre propio Zacarías y el concepto al que denominaremos ZACARÍAS será más manejable en el nivel conceptual. Veamos un esquema de las redes asociativas que hemos comentado:

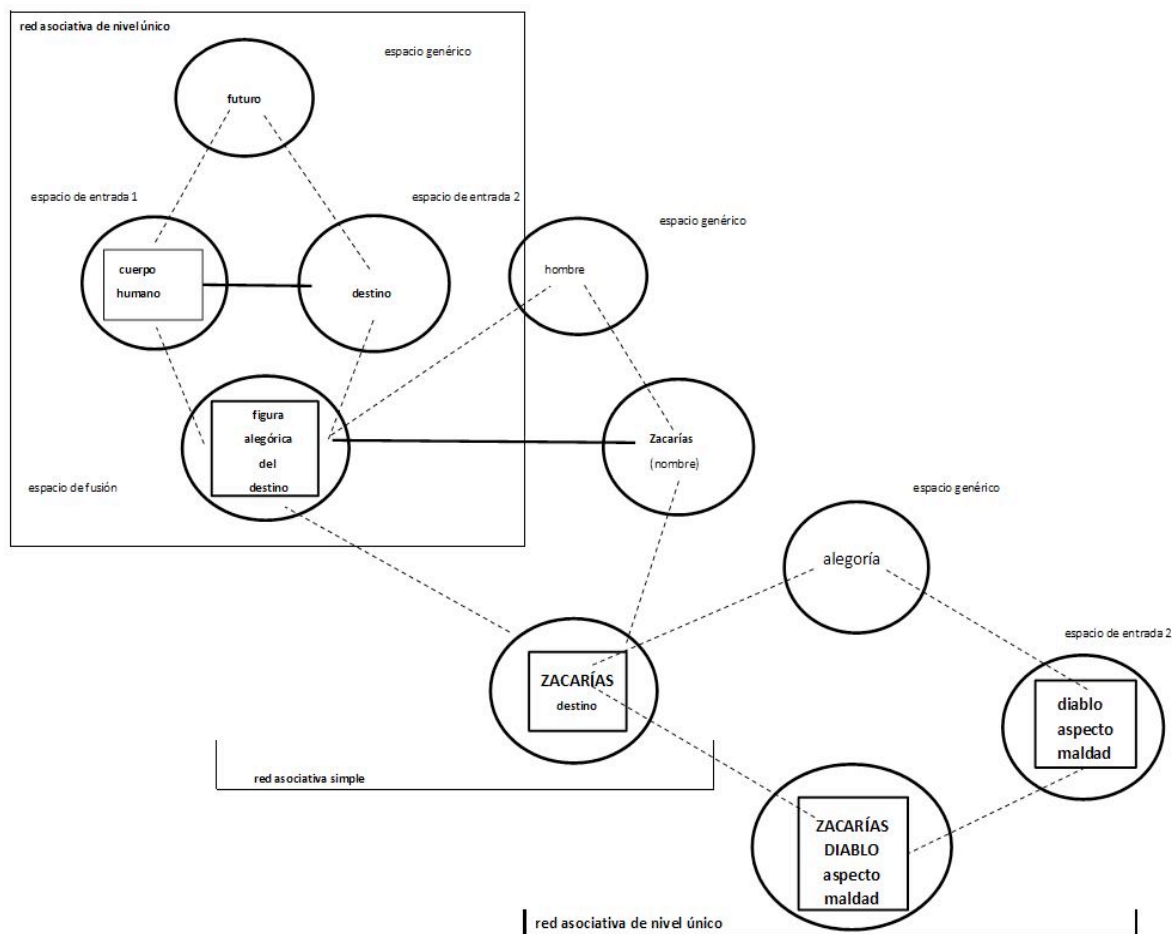


Pero, como ya hemos comentado, el concepto ZACARÍAS se compone de aspectos que sobrepasan su naturaleza original. En sus sueños, Jacinta puede ver estas otras características que posee el personaje y el narrador las describe con cierto detalle. En el siguiente párrafo reproducimos una cita de Arenas Carrillo (2006) en la que aparece una descripción del diablo y de los símbolos que lo acompañan. Se han puesto en **negrita** aquellas características del diablo coincidentes con las que el narrador describe respecto a Zacarías.

En la tradición, el aspecto de Lucifer varía muy poco, pues se le representa en **forma antropomorfa**, **desnudo**, de **color negro** o rojo muy oscuro, y en ocasiones hasta verde, con una cara descompuesta y caricaturesca, haciendo fea mueca, con larga nariz y **dientes afilados**, ojos oblicuos y

amarillos como de gato, cejas pronunciadas y largas, cuernos de carnero en la frente, alas de murciélago, enormes (en contraposición a las alas del águila de los ángeles), patas de chivo y cola larga y afilada terminada en flecha. Se le puede también ver en forma de dragón, basilisco o **serpiente**, pero la figura antes descrita es la más común, por ser la contrapartida de los ángeles. (Carrillo, 2006)

Queda manifiesto que los atributos de Lucifer coinciden con los de Zacarías. De nuevo nos hallamos ante una red asociativa de nivel único a partir de la cual el concepto ZACARÍAS sigue elaborándose para adquirir una nueva dimensión.



El espacio de fusión de esta nueva red está formado por el concepto ZACARÍAS procedente del espacio de entrada 1 y el marco organizativo que procede del espacio de entrada 2. Se induce así a que el lector interprete que el personaje

con los atributos del diablo no puede ser otro que el mismo diablo. Jacinta, por su parte, no participa de la conceptualización que ha generado el narrador en la mente del lector. Desde el punto de vista de Jacinta, Zacarías sigue siendo un ángel divino, y su concepto de ángel no tiene en cuenta los aspectos relacionados con el destino o los aspectos relacionados con el diablo de los que el narrador ha introducido en su narración.

Este análisis pone de manifiesto que el narrador ha hecho un gesto deliberado para guiar al lector por un sendero que no es completamente verdadero, quebrantando, en cierto modo, la regla de la cooperación entre el emisor y el receptor del mensaje. El narrador sabe que Zacarías es la personificación del destino, pero a pesar de ello, el modo de describir su aspecto, los relatos de las primeras experiencias de Jacinta en la ciudad de Barcelona, la historia de la amiga que comparte el piso con Jacinta y su terrible final, son detalles que desvían la atención del lector y confirman la intención de provocar la sospecha del lector hacia un Zacarías demonizado y de poco fiar. Para ilustrar la maldad de Zacarías con más detalle, el narrador describe el lugar en el que Zacarías ha indicado que Jacinta hallará la solución a su empeño de tener una niña, Barcelona. La visión de la Barcelona que se describe en esta ocasión socava la escasa confianza que el lector podía todavía tener en Zacarías.

(312) Pasarían meses de **arduas vicisitudes** antes de que Jacinta encontrase empleo fijo en uno de los almacenes de Aldaya e hijos, junto a los pabellones de la **vieja** Exposición Universal de la Ciudadela. La Barcelona de sus sueños se había transformado en una ciudad **hostil y tenebrosa**, de palacios **cerrados** y **fábricas que soplaban aliento de niebla** que **envenenaba la piel** de carbón y **azufre**. Jacinta supo desde el primer día que aquella ciudad era mujer, **vanidosa** y **cruel**, y **aprendió a temerla** y a no mirarla nunca a los ojos. Vivía sola en una pensión del barrio

de la Ribera, donde su sueldo apenas le permitía pagarse un cuarto **miserable, sin ventanas ni más luz que las velas que robaba en la catedral** y que dejaba encendidas toda la noche **para asustar a las ratas que se habían comido las orejas y los dedos del bebé** de seis meses de la Ramoneta, una **prostituta** que alquilaba la pieza contigua y la única amiga que había conseguido hacer en once meses en Barcelona. Aquel **invierno llovió casi todos los días, lluvia negra, de hollín y arsénico**

La descripción rebosa conceptos negativos que inducen al desánimo, la tristeza o la depresión. En negrita aparecen los elementos que suscitan el pesimismo y la negatividad conceptual. Adjetivos como “arduas”, “viejo”, “hostil”, “tenebroso”, “cerrado”, “vanidosa”, “cruel” o “miserable” crean parte de este ambiente lúgubre y de muerte que se ayuda con la mención del “azufre”, con clara referencia al infierno, y el “arsénico”, un potente veneno, o de imágenes como “fábricas que soplaban aliento de niebla que envenenaba la piel” o la atroz imagen de vidas sumidas en la más absoluta miseria en las que se debe “asustar a las ratas que se habían comido las orejas y los dedos del bebé de seis meses”. Esta descripción es, por consiguiente, otra de las evidencias con que el narrador convence de las supuestas malvadas intenciones de Zacarías.

En contra de todo pronóstico, Jacinta tiene una fe ciega en Zacarías, al que en tan sólo una ocasión retira momentáneamente su confianza.

(313) Pronto Jacinta empezó a temer que Zacarías la había engañado, que había venido a aquella ciudad terrible a morir de frío, de miseria y de olvido.

Después de este atisbo de duda, las sospechas de Jacinta retroceden para siempre. La duda de Jacinta no es más que otra forma de insistir en la atmósfera de desconfianza que el narrador ha organizado contra Zacarías.

Si reemprendemos de nuevo la línea de la fusión del concepto destino con los atributos del diablo, nos daremos cuenta de que es difícil determinar la razón por la que se funden ambos conceptos, pero podemos enumerar varias razones. La más importante quizá sea un intento de desviar la atención del lector del uso de un recurso narrativo como la alegoría, encubriéndolo y haciéndolo menos evidente. Un elemento/personaje alegórico en una novela postmoderna publicada en el año 2000 es poco habitual, incluso cuando el destino tiene una influencia decisiva en el transcurrir de la novela. En *La sombra del viento*, todo parece estar determinado de antemano y lo que se comenta que debe suceder, acaba aconteciendo. Se crea la percepción de que los acontecimientos forman parte de un plan oculto; un plan que conduce a los personajes hacia un punto concreto e inalterable en el futuro. En el comentario de Bea que se incluye tras estas líneas, esa fuerza oculta se muestra con mucha claridad:

(287) —Yo creo que nada sucede por casualidad, ¿sabes? Que, en el fondo, las cosas tienen su plan secreto, aunque nosotros no lo entendamos. Como el que encontrases esa novela de Julián Carax en el Cementerio de los Libros Olvidados, o el que estemos tú y yo ahora aquí, en esta casa que perteneció a los Aldaya. Todo forma parte de algo que no podemos entender, pero que nos posee.

Otra posibilidad para justificar el comportamiento del narrador es la idea de crear incertidumbre e intriga. El elemento intriga es esencial en la mayor parte de las escenas de la novela. Si a esto le añadimos el hecho de que Jacinta se deje influenciar por el mal de un modo tan inocente, induce a una sensación de incomodidad e incertidumbre que incita al lector a leer más y más. La intriga es otro de los elementos muy presentes en la novela y que tiene una gran relación

con la gran pantalla⁷³. Por último, comentaremos que el encuentro entre ambos conceptos también sirve para establecer la conexión entre dos mundos, el mundo de lo sobrenatural y el mundo real novelesco; el primero es capaz de ejercer interferencias y modificar el mundo real de la novela. De este modo, la línea entre lo real y lo irreal se difumina, deja de ser una marca de separación entre los dos mundos y se convierte en un símbolo de unión de las dos posiciones antagonistas.

6.4.5.3.3 LA IMAGEN DE MARÍA Y JACINTA CORONADO

Los modelos conceptuales idealizados de la joven Jacinta, como ya hemos comentado, tienen como fundamento su parco conocimiento religioso y el poder de sus sueños. Un conocimiento que ella misma tergiversa y adapta a sus necesidades y anhelos. Desde el inicio de la narración, la misión principal del personaje es la maternidad y, a consecuencia de ello, la mente de Jacinta encuentra un modo de canalizar esa fuerza y hacerla inteligible. Desde la perspectiva propuesta por Gilles Fauconnier y Mark Turner (2002) sobre la teoría de la integración conceptual intentaremos justificar las posiciones ideológicas de Jacinta en este respecto. Para comenzar, vemos que existe un icono religioso con el que Jacinta se identifica plenamente, la Virgen María. En la escena en que Jacinta experimenta la visión de que Zacarías le anuncia que tendrá una niña, la historia de la Anunciación del Nuevo Testamento y, en concreto, María y ella se funden en un único concepto. Con la ayuda de la teoría de la integración conceptual podremos explicar cómo Jacinta interpreta

⁷³ Un rasgo estilístico presente en la novela es la utilización de técnicas que se inspiran en las técnicas del cine, como el MacGuffin, el cambio de planos, el mantenimiento de la intriga o la focalización de algunas escenas.

sus anhelos de maternidad trasladándolos a esa situación y permitiendo que se identifique con el concepto de la Virgen María. Para ello, Jacinta se apodera del marco organizativo del concepto de la anunciación y lo utiliza adaptando los elementos que tiene a su disposición y disponiéndolos de acuerdo con sus necesidades en este nuevo marco de trasfondo.

La Anunciación: el afán de ser madre se combina con la palabra de Dios.

(311) El ángel le confesó que acudía él porque Dios no pensaba contestar a sus plegarias. Zacarías le dijo que no se preocupase porque, de un modo u otro, él le enviaría una criatura. Se inclinó sobre ella, susurró la palabra Tibidabo, y la besó en los labios muy tiernamente. Al contacto de aquellos labios finos, de caramelo, la Jacinta tuvo una visión: tendría una niña sin necesidad de conocer varón

A partir de este fragmento se pone de relieve que la mente de Jacinta no distingue entre lo que es real y lo que no es real. En su mente se combinan elementos ficticios –lo que ha oído o le ha sido contado, ya que no sabe leer– con otros elementos reales de su vida. Jacinta parece conocer el Evangelio de San Lucas e, inconscientemente, su mente ha modificado y tergiversado la historia que allí se cuenta para construirse un mundo imaginario adaptado a su persona y de acuerdo con su conveniencia.

En este corto fragmento, Zacarías anuncia a Jacinta que será madre. La referencia al Evangelio de San Lucas del Nuevo Testamento (1:26-38) que describe la anunciación del nacimiento de Jesús se hace evidente en este pasaje. Hemos seleccionado unos versículos del evangelio para hacer una comparación con el fragmento de Jacinta:

Al sexto mes, el ángel Gabriel fue enviado por Dios a una ciudad de Galilea llamada Nazaret

Entonces el ángel le dijo: --María, no temas, porque has hallado gracia delante de Dios.

Concebirás en tu vientre y darás a luz un hijo, y llamarás su nombre Jesús.

Entonces María preguntó al ángel: --¿Cómo será esto?, pues no conozco varón.

Respondiendo el ángel, le dijo: --El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra; por lo cual también el Santo Ser que va a nacer será llamado Hijo de Dios.

El parecido se comprueba en el proceso de la anunciación de Jacinta, en el que se siguen unos pasos que son prácticamente idénticos a los de la anunciación del nacimiento de Jesús en el evangelio, pero con la diferencia de que la mayoría de las acciones son la negación del original. La anunciación a Jacinta toma forma a partir de la negación de la anunciación de Jesús.

Evangelio de Lucas	Narrador Jacinta
El ángel Gabriel es enviado por Dios	Zacarías acude porque Dios no pensaba contestar a sus plegarias
Gabriel es un ángel	Zacarías no es realmente un ángel
María es virgen	Jacinta no es virgen.
María teme al ángel	Jacinta no teme a Zacarías
Concebirás en tu vientre	El vientre de Jacinta no puede producir fruto
darás a luz un hijo	Zacarías le enviará una niña
El Espíritu Santo vendrá sobre ti y el poder del Altísimo te cubrirá con su sombra;	Zacarías inclinó sobre ella y la besó en los labios

En el mismo evangelio y precediendo a la escena de la anunciación del nacimiento de Jesús, Lucas (1:5-25) describe otra anunciación distinta, la de San Juan Bautista. El enviado para dar la noticia es el mismo ángel Gabriel, pero en vez de dar la noticia a la madre de Juan, Elisabet, la buena nueva la

recibe el padre, Zacarías. Por no creer lo que le dice, el ángel Gabriel lo castiga.

Zacarías preguntó al ángel: --¿En qué conoceré esto?, porque yo soy viejo y mi mujer es de edad avanzada.

Respondiendo el ángel, le dijo:

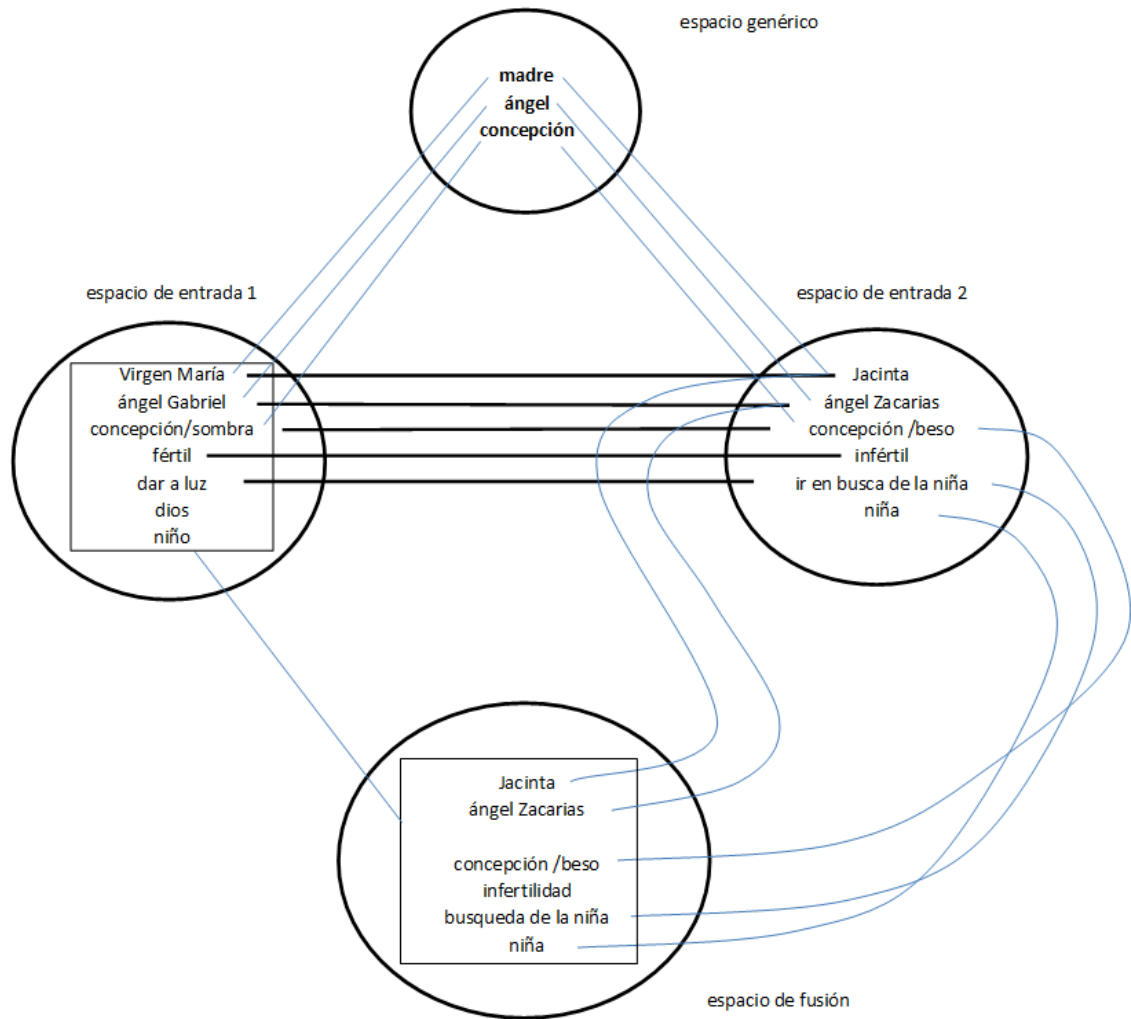
--Yo soy Gabriel, que estoy delante de Dios, y he sido enviado a hablarte y darte estas buenas nuevas.

Ahora, por cuanto no creíste mis palabras, las cuales se cumplirán a su tiempo, quedarás mudo y no podrás hablar hasta el día en que esto suceda

Dos coincidencias más confirman el desorden que existe en la mente de Jacinta. Una de ellas es el nombre de Zacarías. En el Evangelio, es el nombre del padre de Juan Bautista, mientras que en la historia de Jacinta es el nombre del “ángel” anunciador. Por la proximidad de los dos textos de anunciación, el nombre del “ángel” de Jacinta parece estar inspirado en los versículos precedentes a la anunciación de Jesús. La otra de las coincidencias es que Zacarías, el “ángel” de Jacinta, tampoco vuelve a comunicarse con ella hasta el día en que el Sr. Aldaya la contrata y la lleva a su casa, como si fuese una reproducción de lo que ocurrió con el castigo que Gabriel impuso al padre de Juan Bautista.

Los elementos que pertenecen al marco organizativo de la anunciación de María mantienen un gran parecido con la situación que presenta el narrador cuando Zacarías anuncia a Jacinta que en un futuro tendrá la oportunidad de actuar como madre de una niña. Recordaremos que, en este punto, a diferencia del lector, Jacinta sigue creyendo que Zacarías es un ángel que no obra con maldad, en el que confía y al que no teme independientemente del aspecto con que se muestre.

Con respecto a la anunciación, en el gráfico que veremos más adelante, la red conceptual intenta dar cuenta del modo en que Jacinta asume su papel de madre. Por un lado existe el marco organizativo de un espacio de entrada 1 determinado por la influencia que la religión ha causado en ella. Este marco organizativo funciona a modo de marco conceptual por el cual Jacinta es capaz de aceptar la situación en la que se encuentra. En la Anunciación a María, Dios envía a un ángel, Gabriel, para comunicarle que el Espíritu Santo y el poder del Altísimo la cubrirá con su sombra y concebirá, con lo que dará a luz a un hijo de su vientre, manteniéndose virgen. Jacinta intenta asumir el papel de María y, para ello, en su mente el espacio de entrada 1 se combina con su propia realidad. Las conexiones entre el espacio de entrada 1 y el espacio de entrada 2 establecen relaciones asociativas externas entre ambos espacios. En el espacio de fusión vemos un marco de trasfondo proveniente del espacio de entrada 1 mientras que se efectúa una proyección selectiva de la mayor parte de los elementos existentes en el espacio de entrada 2 sobre ese marco. En la mente de Jacinta no parece existir un distanciamiento demasiado grande de la realidad. Ella es consciente de sus limitaciones y de diferencias con respecto a María, como que perdió su virginidad, su imposibilidad de tener hijos o que María tuvo un hijo y no una hija, como ella necesita. Por tanto, conceptualmente nuestro personaje sigue siendo Jacinta, aunque el contexto en el que se desarrolla el acto de la anunciación conserva prácticamente todo el carácter esencial del Nuevo Testamento: el acto de la anunciación en sí, Dios, el portador del mensaje, la fertilidad, la concepción, el nacimiento o el fruto de la acción.



La calidad de Zacarías como personaje alegórico que ha sido comentada no participa en este contexto, ya que el personaje realiza una función completamente distinta. Desde el punto de vista de Jacinta, se establece una asociación conceptual de espacio externo entre Zacarías y el ángel Gabriel del marco organizativo del espacio de entrada 1, al actuar ambos como emisarios de la anunciación en sus contextos; el ángel Gabriel, dentro de su marco organizativo, obedece al dictado de Dios, mientras que Zacarías, como

emisario del destino, hace cumplir lo que dicta el destino, o como el destino mismo al que personifica.

En este ejemplo hemos podido apreciar la capacidad potencial que proporcionan las redes de asociación conceptual para explicar fusiones conceptuales de estas características y permitir que nos adentremos en aspectos tan interesantes del estilo mental de Jacinta Coronado como es su capacidad para adaptar los conceptos a su conveniencia y a su medida.

6.4.5.3.4 JACINTA CORONADO Y DIOS

Otro elemento que perfila el estilo mental de Jacinta es su creencia en Dios. Una creencia que emana de un concepto DIOS que ha perdido la calidad mística y divina inherente a dicho concepto. Jacinta, o lo que el narrador nos cuenta de ella a este respecto, junto con los comentarios de Zacarías que hacen referencia a Dios, nos hablan de un concepto de DIOS al que se ha despojado de algunos de sus atributos abstractos. Se mantiene la idea de Dios como ser supremo que es omnipresente y que observa desde el cielo los actos humanos. En cambio, su calidad de infinito y perfecto, su omnipotencia, o poder absoluto sobre todas las cosas, o su omnisciencia u omnibenevolencia, todas estas características de Dios, y los aspectos relacionados con el amor y la bondad parecen escapar a su control. En esta parte de *La sombra del viento*, Dios es conceptualizado como un personaje que tiene un modo de proceder humano carente de espiritualidad.

El narrador, a partir de una posición ideológica con respecto a Dios prácticamente idéntica a la que muestra otro narrador menor de la novela, el narrador en el relato del Sr. Molins, da pinceladas de un Dios próximo, que nos

observa pero que no interfiere en las vidas de los personajes. A diferencia de Zacarías, Dios no aparece en la novela como personaje mostrando una figura visible con la que dialogar. Tampoco se puede entender como una figura alegórica, ya que su conceptualización es esencialmente distinta a la de Zacarías; no existe ninguna aparición de Dios en sueños o mensajes recibidos directamente de él, ni existe ningún indicio de actuación directa como personaje. Bien al contrario, esta figura se define por los comentarios expresados indirectamente por los personajes. La conceptualización de Dios viene determinada por la asociación conceptual que proviene de dos conceptos que en otro contexto serían contrapuestos; por un lado el concepto Dios y por otro el concepto hombre. Estos dos espacios conceptuales distintos aportarán la información necesaria para generar el grupo de características del nuevo concepto. Por un lado, tenemos un Dios con algunas características que son demasiado terrenales y más propias de un ser humano que de un ser superior, a la vez que mantiene su omnipresencia y su capacidad de oír las plegarias de Jacinta. Es decir, estamos frente a una red asociativa de doble nivel en la que se combinan los dos conceptos originales con sus respectivos marcos configurados. El concepto DIOS por un lado aporta valores de ser superior, etéreo, omnipotente, omnisciente u omnibenevolente, inmortal, etc. y en el espacio de entrada 2 el concepto HOMBRE con su marco configurativo. En el espacio de fusión se combinan ambos marcos y se mantienen tan solo algunas de las características originales de los espacios de entrada.

(311) La Jacinta hablaba con Dios a solas, en los rincones, sin verle y sin esperar que él se molestase en contestar porque había mucha pena en el mundo y lo suyo al fin y al cabo eran pequeñeces. Todos sus monólogos

con Dios versaban sobre el mismo tema: sólo deseaba una cosa en la vida, ser madre, ser mujer.

En el espacio fusionado se proyectan selectivamente tanto elementos del marco de trasfondo del concepto DIOS como los del concepto HOMBRE. De todos modos, algunas características heredadas del concepto DIOS como la omnipresencia se proyectan sin alteraciones, pero otros valores inherentes al concepto DIOS tienen unas características tan absolutas que no se pueden mantener inalterados. Por ejemplo, la propiedad de ser todopoderoso no puede proyectarse en toda su dimensión, cuando Jacinta justifica el comportamiento de Dios por no escucharla diciendo que:

(311) sin esperar que él se molestase en contestar porque había mucha pena en el mundo y lo suyo al fin y al cabo eran pequeñeces.

Entendemos que esa propiedad ha sido alterada.

Un nuevo concepto DIOS que no puede erradicar tanta “pena en el mundo” –un Dios que no es omnibenevolente–; un Dios que tan sólo tiene tiempo de “dedicarse a los casos que más requieren su atención” –un Dios que no es omnipotente–. Jacinta se siente cerca de este Dios con el que habla, aunque no pueda verlo, y Jacinta piensa que ese Dios escucha lo que ella le cuenta, aunque nunca responda.

Zacarías también participa en la configuración de ese Dios modelado a escala humana que ha inventado Jacinta. Recordemos que Jacinta concibe a Zacarías como un ángel que habla en nombre de Dios.

(311) El ángel le confesó que acudía él porque Dios no pensaba contestar a sus plegarias.

Cuando Zacarías pronuncia esas palabras, Jacinta lo interpreta como una información certera que procede de Dios. Zacarías utiliza esta estrategia para tentar a Jacinta para que confíe en él, y a la vez es la negación de lo que Dios representa. Cuando Jacinta acepta a Zacarías, a ojos del lector cae en la tentación y se pone en manos del diablo. Recordemos que en el Génesis el diablo adquiere forma de serpiente –la que lleva Zacarías– para tentar a Eva con una manzana del árbol de la ciencia, el fruto prohibido y razón por la que Dios expulsará a Adán y Eva del Edén. La serpiente es el atributo con el que Zacarías se presenta frente a Jacinta en esta ocasión y le ofrece la niña que Jacinta tanto desea. El paralelismo entre la manzana y la niña es clarísimo. A esta simbología también le siguen dos ideas aplicables a ambas:

1. El fruto prohibido que tiene aspecto delicioso pero no deber ser comido a pesar de ser agradable a la vista. Parece existir una relación epistémica entre lo que la manzana es al pecado y lo que Penélope es a la maldición.
2. El fruto del árbol de la ciencia permite alcanzar la sabiduría pero enojará a Dios, por lo que Jacinta y Julián serán expulsados del paraíso.

Del extracto siguiente se constata que el nuevo concepto DIOS moldeado a escala humana tiene más parecido a lo humano que a lo divino:

(314) ... que sería una niña, y a la que entregaría con todo el amor con que Dios, le había envenenado el alma. A veces Jacinta se preguntaba si aquella paz somnolienta que devoraba sus días, aquella noche de la conciencia, era lo que algunos llamaban felicidad y quería creer que Dios, en su infinito silencio, había, a su manera, respondido a sus plegarias.

La fuerza léxica de algunos elementos que el texto contiene reorienta el significado de los conceptos que se relacionan con Dios. De nuevo, se presenta un Dios negativizado, a quien se pueden reprochar incluso los mejores aspectos de la vida. Se destruyen conceptos originariamente positivos, tales como el amor, la paz o la felicidad, que fácilmente se relacionan con Dios, para desleírlos y debilitar su valor. Este fragmento parece reflejar la complejidad de la nueva realidad de Jacinta con la utilización de contrapuntos paradójicos que agrian esa nueva vida que Jacinta deberá afrontar junto a Penélope. En todos estos ejemplos vemos conceptos metafóricos como AMOR ES VENENO, la PAZ ES UN ANIMAL, la FELICIDAD ES INCONSCIENCIA o la VOZ DE DIOS ES EL SILENCIO, que nos muestran el nuevo orden establecido en la mente de Jacinta, donde todo parece menos confuso y menos indeterminado. Todos estos conceptos muestran a Jacinta en un nuevo plano psicológico desde el que iniciará su etapa al lado de Penélope. En lo más íntimo de Jacinta existe un componente de incertidumbre y malestar que jamás abandonará a Jacinta, que contrasta con este aparente regreso a la normalidad.

6.5 CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

Si en el capítulo anterior se hacía un primer acercamiento al lenguaje figurado y a la metáfora desde la perspectiva de la teoría de la metáfora conceptual, este capítulo supone una prolongación hacia unos nuevos horizontes. La teoría de los espacios mentales propone un modelo con el que se pueden abordar distintos tipos de relaciones conceptuales. Así es como se convierte en una herramienta analítica con la que sistematizar una serie de procesos mentales relacionados con la combinación conceptual.

En el capítulo hemos tenido ocasión de introducir los elementos que componen una red conceptual, las relaciones vitales que se establecen entre los elementos y las transformaciones que esos mismos elementos conceptuales deben sufrir para poder proyectarse al espacio de fusión. Hemos experimentado los efectos de compresión y descompresión a los que se someten algunos elementos, además de los procesos de elaboración, composición y complementación con los que el espacio fusionado llega a generar una estructura emergente. Por las diversas necesidades a las que nuestra mente debe hacer frente, distinguimos entre cuatro tipos de redes asociativas de integración conceptual: a saber, redes asociativas simples, redes asociativas en espejo, redes asociativas de nivel único y redes asociativas de doble nivel, de las que se han expuesto varios ejemplos.

El lenguaje que se utiliza en *La sombra del viento* hace imprescindible que un gran número de procesos mentales se activen para desentramar los problemas que supone la combinación conceptual.

Nuestros análisis han mostrado cómo una aproximación a los espacios mentales y a las redes asociativas de integración conceptual focalizan en los dos aspectos esenciales de nuestro análisis estilístico: por un lado, hemos incidido en los aspectos lingüísticos del texto y, por otro lado, nos han ofrecido mejor comprensión conceptual de los conceptos implicados y del espacio emergente. En el caso de Nuria Monfort, "...seguía varada en su banco...", hemos podido establecer conexiones conceptuales entre el adjetivo "varada" y otros elementos que se referencian catafóricamente con ese adjetivo y que dan sentido a la selección léxica por crear un punto referencial con el que establecer relaciones conceptuales y semánticas específicas que se desarrollan con posterioridad. El conflicto que surge en las redes asociativas de doble nivel se hace patente en el ejemplo de la nieve, en el que se encuentran en conflicto los elementos estilísticos, aunque ese efecto no se vea proyectado a la estructura conceptual.

En la última sección de este capítulo hemos tenido ocasión de introducirnos en los entresijos conceptuales de un lugar tan misterioso como es el Cementerio de los Libros Olvidados. Un escenario prodigioso, en el que todo rezuma irrealidad, en el que, la asociación conceptual hace posible que los libros posean alma y sean capaces de escoger a su futuro propietario. Un cementerio que preserva la vida y que, para hacerlo se transforma en un laberinto abigarrado. Un ejercicio de asociaciones conceptuales prodigioso que se

convierte en necesario en el momento de desear construir un espacio monumental. Tras esta reconstrucción de contexto espacial, el sistema de caracterización de Francisco Javier Fumero lanza relaciones epistémicas con un arácnido, lo que pone de relieve el potencial de desarrollo que posee la combinación conceptual al abarcar aspectos como la caricaturización del personaje, o cuestiones ideológicas y de intencionalidad. Jacinta Coronado nos ha conducido por pasajes que se han observado desde una perspectiva de crítica literaria y lingüística. Pasajes de su imaginación, oscuros e insólitos, de mano de un narrador desconocido, por los que hemos explorado el estilo mental de Jacinta, hemos descubierto un personaje alegórico que se fragua en la combinación entre un punto de vista de un narrador que tergiversa la realidad y la ideología y los anhelos de Jacinta. Un grupo de redes conceptuales complejo conforma un mundo oscuro y fascinante que desvela algunos de los deseos de Jacinta, de sus necesidades, pero también revela una dimensión única en la novela: su capacidad de comunicación con un mundo onírico y desconocido.

7 COMBINACIÓN LINGÜÍSTICA COMO ACTIVIDAD INTELLECTUAL

7.1 OBJETIVO GENERAL DEL CAPÍTULO

En el capítulo precedente nuestro análisis nos ha llevado a familiarizarnos con la naturaleza metafórica de algunas expresiones; un entorno en el que los conceptos se combinan y en el que algunos de los valores semánticos de esos conceptos se alteran al generarse combinaciones selectivas de rasgos de otros conceptos. La integración conceptual dota al lenguaje de nuevas perspectivas conceptuales, proyectando imágenes novedosas que emergen de la combinación conceptual originada en los recursos lingüísticos. En contraposición a ese universo que emana del lenguaje figurado y de la combinación de conceptos, ha captado nuestra atención otro aspecto relacionado con la combinación. En esencia, la propuesta de análisis para este capítulo se basa en el tratamiento de unos elementos lingüísticos específicos que han estado combinados de tal modo que generan desambiguación polisémica, reconstrucción de construcciones idiomáticas o la combinación de unidades lingüísticas de dos lenguas distintas, el castellano y el catalán. Una dinámica que formula un planteamiento lingüístico de ejercicio mental, a nuestro parecer, de carácter lúdico; una actividad accesible a todos los públicos, de esparcimiento o recreación, en el que se estimula al lector a desentramar pequeños problemas que añadirán matices al significado general

del texto. La descodificación de esos elementos presenta poca dificultad al lector por la inmediatez y la sencillez del problema que se plantea.

El proceso de desambiguación y recuperación de las expresiones idiomáticas en sí se transforma en la esencia de dicha actividad. Un proceso en el que se despiertan significados y percepciones nuevos que emergen de las expresiones lingüísticas que los suscitan.

La mayor particularidad de la combinación de expresiones idiomáticas que tratamos en este capítulo es que son expresiones complejas, en el sentido de que normalmente están compuestas por más de un elemento léxico y su significado no tiene carácter composicional. Este es uno de los rasgos que, como veremos, hace difícil su maleabilidad cuando determinadas expresiones idiomáticas deben articularse con otras expresiones de características similares.

Las alteraciones de expresiones idiomáticas analizadas en este capítulo surgen de la combinación de elementos en el nivel semántico. El resultado es que el texto se revela como un juego de descubrimiento en el que el lector debe recuperar dos expresiones idiomáticas completas para dar sentido al texto. De este modo, todo el protagonismo recae en el lector, que, durante el proceso de lectura, debe reactivar buena parte de sus recursos lingüísticos, intelectuales y cognitivos para descifrar el significado del texto. Como la novela propone una diversidad de fenómenos en los que aparecen combinaciones de expresiones de diversos tipos, hemos creído oportuno utilizar el término “juego”, ya que en el ejercicio mental que comportan subyace un claro carácter lúdico del proceso. Por tratarse de la combinación de expresiones del lenguaje coloquial, la

actividad que se plantea se transforma en un recurso accesible a cualquier tipo de audiencia, aunque no por ello deja de ser ingeniosa. Es posible que algunos lectores sientan cierto placer de recompensa cuando, una vez es puesta a prueba su perspicacia, consiguen descifrar el rompecabezas idiomático. Sobre algunos de esos casos se basa el análisis de este capítulo.

El capítulo comienza con una aproximación general a los fundamentos teóricos generales que nos proporciona la gramática cognitiva dentro del marco de la lingüística cognitiva para, después, sentar las bases de las que partirán nuestros comentarios. Nos acercaremos a los planteamientos que proponen R. W. Langacker (1987, 1991, 2008) y C. J. Fillmore (1988). Basaremos nuestras explicaciones en las explicaciones que proporcionan dichos textos, cuyo contenido dará cuenta de los fenómenos lingüísticos y conceptuales que han despertado nuestro interés por su modo tan singular de combinar las expresiones idiomáticas. Lo característico de estas construcciones reside en la capacidad que ha desarrollado el escritor para llevar hasta los márgenes de lo lingüísticamente –o conceptualmente– posible la práctica de la combinación. El planteamiento, aunque extremo, garantiza el acceso del lector, que parece obtener un estímulo intelectual placentero en el proceso de búsqueda y recuperación de aquellas unidades léxicas, simbólicas, escritas (presentes en el texto escrito) y no escritas (solamente presentes en la mente del lector) que la compleción del texto necesita.

En contraposición al capítulo anterior, en el que se puede comprobar que el lenguaje es un medio apto para ser usado como vehículo para suscitar combinaciones conceptuales de muy diversas naturalezas, en esta sección se

intenta descubrir una diversidad de estrategias alternativas que también se relacionan con la combinación. Lo singular de las construcciones que hemos escogido para el análisis en este capítulo radica en la forma y la disposición de los elementos lingüísticos, no en su contenido conceptual. Los dominios conceptuales que suscitan las expresiones ni se combinan, ni se asocian entre ellos, a pesar de que los elementos léxicos participantes sí combinan sus estructuras. Obviamente, debemos admitir que la contigüidad entre los significados que suscitan las dos expresiones que los inspiran pueden dar lugar a otros conceptos relacionados, aunque el resultado nunca adquirirá la profundidad de combinación conceptual que se obtiene en el capítulo anterior. Es decir, lo peculiar y lo que sobresale en este capítulo no es la combinación conceptual, sino la combinación lingüística de dos expresiones idiomáticas que han sido modificadas hasta convertirse en una nueva expresión artificiosa formada por las partes de dos expresiones originales. Otra particularidad es que la misión del lector será reconstruir ambas expresiones y evaluarlas en su contigüidad, descubrir lo que las une, el elemento de unión, así como los significados que las distancia, o lo que tienen de dispar.

En este punto, el autor hace un uso del lenguaje decididamente poco canónico, tergiversando las formas lingüísticas al máximo de lo posible. Este modo de manipular las expresiones moldea el contenido novelesco con formas lingüísticas de aspecto novedoso y peculiar. Expresiones que, sin perder su contenido conceptual y semántico, combinan y entrelazan el soporte lingüístico evitando transgredir las reglas naturales del lenguaje.

7.2 POLISEMIA Y HOMONIMIA

Antes de comenzar con el análisis de las construcciones que hemos escogido, es necesario situar los fenómenos de la polisemia y homonimia en el nuevo contexto de la lingüística cognitiva. Tradicionalmente, la polisemia se ha referido al hecho de que una misma palabra pueda tener dos o más significados distintos, mientras que estaremos hablando de homonimia cuando dos palabras de significados distintos puedan ser idénticas en cuanto al sonido que representan. Para distinguir la una de la otra, los criterios que se han utilizado han sido la etimología y la afinidad de significados, aunque generalmente estos criterios han carecido del rigor necesario para establecer una diferenciación clara entre ellas.

Los cognitivistas iniciaron el estudio de las relaciones polisémicas a partir de los estudios de C. Brugman (1981) y establecen que las categorías de prototipos están relacionadas con los distintos significados. A más proximidad al prototipo, su significado será más central, mientras que cuanto más se aleje, su significado será más periférico. Esto los vincula a las categorías radiales de G. Lakoff (1987) y a las categorías complejas de Langacker (2008:225-226)

A lexical item of any frequency tends to be polysemous, having multiple senses linked by relationships of categorization. Its various senses are members of a category that is structured by these relationships. It is further said to be a complex category because its membership and configuration are not reducible to (or predictable from) any single element. (Langacker, 2008:225)

V. Evans y A. Tyler (2003) llegan a desarrollar el principio de polisemia en un estudio sobre la preposición “over” del inglés. En dicho estudio, Evans y Tyler

(2003:80), determinan cual es el sentido prototípico de la preposición y proponen una red semántica con quince nodos que parten de un significado central. El nodo central indica el sentido más prototípico, mientras que los nodos radiales, conforme se alejan del centro, indican una gradación periférica.

En el caso de la homonimia, no hay coincidencia de significados. Solamente el factor fonológico establece el vínculo entre las dos palabras. Cuenca (1999:129) usa el clásico ejemplo de homonimia, “banco”, cuyos significados se refieren, según recoge el DRAE, a un “Asiento, con respaldo o sin él, en que pueden sentarse varias personas.”, un “Conjunto de peces que van juntos en gran número”, o “Establecimiento público de crédito, constituido en sociedad por acciones.”, entre otros. Aparentemente, no existe relación entre los tres significados expuestos. Sin embargo, también existen casos de homonimia en los que, diacrónicamente, había existido una relación polisémica anterior que se ha perdido y de cuya existencia el hablante no es consciente. De los estudios que se han realizado en este respecto, se coincide en que en muchas ocasiones no se puede determinar si se trata de polisemia u homonimia⁷⁴. J. L.

⁷⁴ En Cifuentes (1994:220) se señalan una serie de procedimientos para la distinción de significados:

1. Pertenencia a categorías sintagmáticas diferentes: cerca (N, Adv.)
2. Diferencias en la segmentación de sus constituyentes: decoro (N)/decor-o, -as, -a...
3. Distinta potencialidad en sus combinaciones morfemáticas:
 - a) Diferente género: el frente/la frente
 - b) Diferente variabilidad genérica: cara/cara, -o
 - c) Diferente variabilidad numérica: modales/modal, -es
4. Pertenencia a paradigmas semánticos diferentes: cardenal/obispo/papa/sacerdote... // cardenal/moratón/derrame...
5. Por sus relaciones semánticas:
 - a) Relaciones de sinonimia con signos diferentes: presente/regalo // presente/actual
 - b) Relaciones de antonimia con signos diferentes: seco/mojado // seco/graso // seco/gordo
 - c) Neutralización en signos diferentes: gato/tigre...>felino // gato/llave...>herramienta
6. Correspondencia de signos derivados diferentes; valor/valiente // valor/valioso // juicio/juicioso // juicio/judicial
7. Complementación sintáctico-semántica diferente: ocuparse + supl./ocupar + impl.
8. Distinta distribución sintagmática: hombre pobre/pobre hombre
9. Posibilidad de coaparición de los distintos significados en un mismo discurso en situaciones donde la lengua normalmente no lo permite: hasta los más viejos llegaron hasta la cima

Cifuentes (1994:214), recoge algunos términos que han sido propuestos para los casos de indeterminación:

Es por ello que algunos autores hayan hablado de un término común que acoja a ambos. Así Panman, (1982:106) usa *polivalencia*; Sadock, (1986:267) *ambigüedad de sentido*; Heger, (1974:194) *disyunción semémica*; en inteligencia artificial *ambigüedad léxica*. (Rastier, 1987:94).

En nuestro estudio, como en los actos de habla, el interés se centrará en los efectos que suscitan los desdoblamientos del significado de las palabras en esas situaciones, más que en dirigir nuestros esfuerzos a determinar si estamos frente a un caso de polisemia o de homonimia. De todos modos, veremos que Carlos Ruiz Zafón hace más uso de la homonimia que de la polisemia en los ejemplos que hemos escogido para esta sección.

7.3 TAXONOMÍA DE LAS EXPRESIONES IDIOMÁTICAS

Nos hemos aproximado a los planteamientos de la teoría de la Construction Grammar para tratar de formalizar el modo de abordar las expresiones idiomáticas tal y como aparecen en *La sombra del viento*. Charles J. Fillmore *et al.* (1988) escribieron un artículo para la revista *Language*, que parte de la idea de que las expresiones idiomáticas poseen propiedades semánticas y pragmáticas como cualquier otro elemento léxico; en el artículo se propone una tipología para las expresiones idiomáticas. C. Fillmore define las expresiones idiomáticas en los términos siguientes:

10. Pertenencia a campos sustanciales distintos y distantes: referencia a distintos contextos.

We think of a locution or manner of speaking as idiomatic if it is assigned an interpretation by the speech community but if somebody who merely knew the grammar and the vocabulary of the language could not, by virtue of that knowledge alone, know (i) how to say it, or (ii) what it means, or (iii) whether it is a conventional thing to say. Put differently, an idiomatic expression or construction is something a language user could fail to know while knowing everything else in the language. (Fillmore, 1988:504)

Por tanto, por su naturaleza añadiremos que las expresiones idiomáticas no deben ser entendidas como composicionales. Fillmore desarrolla una tipología de expresiones idiomáticas⁷⁵ basada en cuatro parámetros principales:

1. Expresiones idiomáticas codificadas o no-codificadas.

1.1. Codificadas: es necesario aprender el significado de la expresión para poder descodificarlas. Por ejemplo, la expresión “venir al pelo” en “El dinero me vino al pelo” es un ejemplo de este tipo.

1.2. No-codificadas: la expresión “salir con los pies por delante” pertenece al grupo de las no-codificadas ya que es posible descifrar su significado por la metáfora de imagen que origina.

2. Expresiones idiomáticas gramaticales o extra-gramaticales.

2.1. Gramaticales: funcionan de acuerdo a las construcciones gramaticales convencionales de la lengua, como en “Me lo contó *con pelos y señales*”.

2.2. Extra-gramaticales: son expresiones que se alejan de esas convenciones. Si tomamos la interjección “¡vaya por Dios!”, con la que intentamos expresar decepción y desagrado, el término “vaya” no se ajusta a la forma conjugada del verbo “ir”, en cambio se aproxima a la

⁷⁵ También pueden denominarse frases idiomáticas, locuciones, modismos o frases hechas.

interjección “¡vaya!”. Según el DRAE, esta interjección se antepone a un sustantivo o a la preposición “con” seguida de un sintagma nominal, como en “¡vaya casa!” o “¡vaya con el vecino!”. La entonación desempeñará un papel primordial en el significado que se asigne a la expresión, desde expresar sorpresa o admiración a desaprobación o crítica. No es así con “¡Vaya por Dios!”.

3. Expresiones idiomáticas substanciales o formales.

3.1. Substanciales: los elementos léxicos son componentes fijos de la expresión. La expresión “estiró la pata” no puede ser alterada sustituyendo “pata” por “brazo”, “estiró el brazo”, que aunque tiene sentido literal, se aleja del significado de la expresión.

3.2. Formales: proporcionan un marco sintáctico que se puede completar con distintos elementos léxicos. La estructura esquemática “...*tan X que...*”, donde *X* es un adjetivo, es un ejemplo de este tipo de expresiones.

4. Expresiones que contienen o prescinden de carácter pragmático y que se utilizan como marcadores discursivos para interpelar al receptor.

4.1. Contienen carácter pragmático: Expresiones como “¿Qué tal?” o “¿Qué hay?” poseen una función pragmática que expresa una actitud particular de saludo o interés por el interlocutor.

4.2. Prescinden del carácter pragmático: En el caso de expresiones como “por lo común”, “al pie de la letra” o “a ciegas”, no dependen de un contexto concreto para ser utilizadas, lo que indica que poseen un carácter pragmático más indefinido.

7.3.1 EXPRESIONES IDIOMÁTICAS EN *LA SOMBRA DEL VIENTO*

El registro coloquial que se usa en *La sombra del viento* propicia la presencia de multitud de expresiones idiomáticas. Para dar prueba de ello, hemos seleccionado un pequeño grupo de expresiones que hemos clasificado conforme a la taxonomía que propone Fillmore *et al.* (1988). La tabla siguiente muestra las expresiones por orden de aparición en la novela. Algunas expresiones, por aparecer en más de una ocasión, incluyen el número de página en una nota al pie de la página en la que aparece al expresión.

Las iniciales que encabezan las columnas representan los parámetros con los que Fillmore *et al.* trabajaron. Un espacio sombreado en C representa una expresión idiomática “codificada”; en la columna NC, la expresión idiomática será “no-codificada”⁷⁶; G representa una expresión que sigue las reglas “gramaticales” y las de EG no se ajustan a estas reglas de gramaticalidad; por lo que serán “extra-gramaticales”; las expresiones que somborean la columna S indican una expresión “Substancial”, mientras que las expresiones “Formales” aparecen en F. Por último, cuando poseen el carácter pragmático, se indicará en CP, y aquellas que no, lo marcarán en CNP. Cuando X aparece en una expresión, X representa aquellos elementos que pueden variar manteniendo el resto de la expresión sin alteraciones. Solamente puede aparecer en las expresiones “formales”, e indicamos algunos posibles valores de X en su respectiva columna, tal y como aparecen en *La sombra del viento*.

⁷⁶ Mantenemos la terminología propuesta por Fillmore, “codificado / no codificado”, a pesar de que entendemos que cualquier signo lingüístico, sea del tipo que sea, implica una cierta codificación. Su uso, en el sentido que propone Fillmore en su artículo, sería sinónimo de expresión idiomática “lexicalizada” o de “locución”.

465	le daba por muerto						
474	Cuando se abrió fuego						
475	—Muy mala leche tenía, la verdad.						pata, baba, hostia,
475	por si acaso,						
483	borrar de la faz de la tierra						
484	Dios, [...], le miraba sin pestañear.						
484	con saña						
484	—Hasta pronto						
517	no hay nada que hacer						
Págs. ⁷⁷	sin remedio						
Págs. ⁷⁸	en serio						
Págs. ⁷⁹	en broma						
Págs. ⁸⁰	por supuesto						
Págs. ⁸¹	X claro que						estar, dejar, quedar, tener
Págs. ⁸²	X la pena						valer, merecer
Págs. ⁸³	ser tonto de X						capirote, remate
188	irse a la mierda						
Págs. ⁸⁴	X a alguien a la mierda						enviar, mandar
Págs. ⁸⁵	X de mierda						Rojo, mocosos, niñato, furcia
Págs. ⁸⁶	tener pinta de						
Págs. ⁸⁷	haga el favor (comportese)						
Págs. ⁸⁸	—No hay X						Trato, prisa, modo, sentido, remedio, derecho

77 Páginas: 12, 179, 303, 319, 454, 460 y 572

78 Páginas: 130, 209, 221, 230, 271, 398 y 419

79 Páginas: 209 y 306

80 Páginas: 242, 290, 354 y 481

81 Páginas: 32, 89, 144, 149, 150, 155, 247, 275, 304, 453 (2 casos)

82 Páginas: 223, 270, 442 y 567

83 Páginas: 38 y 76

84 Páginas: 75, 358, 384 y 475

85 Páginas: 130, 258, 403 y 522

86 Páginas: 41 y 109

87 Páginas: 105 y 181

88 Páginas: 20, 23, 186, 219, 350 y 513

A grandes rasgos, es posible observar que el número de expresiones codificadas y no codificadas parece estar bastante equilibrado en el grupo. Lo mismo ocurre con el grupo que refleja la adecuación gramatical de las expresiones. Otro dato que se deriva de la clasificación es que las expresiones sustanciales son más frecuentes que las formales. Sin embargo, el carácter no pragmático es el que se distingue con mayor facilidad en el grupo de ejemplos que hemos recogido. V. Gaviño (2008:30), en una referencia sobre el estudio lingüístico del español coloquial matiza que este tipo de estudios no puede ser realizado basándose en textos de tipo literarios por las dos razones principales: Gaviño comenta que la primera es que "en las reproducciones coloquiales literarias siempre nos encontramos con una transposición de niveles, del coloquial al literario, y resulta evidente que las condiciones y circunstancias comunicativas de uno y otro nivel son radicalmente distintas"; sobre la segunda razón, añade, que [...]

esta transposición de niveles nunca se consigue con autenticidad: desde el momento que la adaptación del habla coloquial a la literatura forma parte de la acción subjetiva de un solo individuo (el autor de la obra), habrá que contar en este proceso con una necesaria simplificación, reducción o manipulación de esta manifestación.

De las palabras de Gaviño se extrae que, aunque nuestro estudio puede dar cuenta de algunas expresiones idiomáticas pertenecientes al lenguaje coloquial utilizado en la novela, los resultados que hemos obtenido no son representativos del lenguaje coloquial real fuera del contexto de la novela, de donde provienen las expresiones.

La razón principal que nos ha llevado a analizar este grupo de expresiones idiomáticas se halla en la próxima sección de este capítulo. En esa sección se pone de relieve un uso lingüístico, creemos que idiosincrático de Carlos Ruiz Zafón, en el que, como anunciábamos al principio del capítulo, participan expresiones idiomáticas que se combinan de maneras diversas. Ambos grupos de expresiones, los que hemos tratado hasta ahora, junto con los que analizaremos a partir de este punto, podrán ser comparados para extraer conclusiones.

7.3.2 COMBINACIÓN DE EXPRESIONES IDIOMÁTICAS

Las expresiones que analizaremos en los puntos siguientes, a diferencia de las presentadas en el apartado precedente, tienen en común una característica que las hace extremadamente singulares y a la vez que interesantes, desde un punto de vista lingüístico. Por lo que se refiere a la estructura de las expresiones, todas ellas surgen de la combinación de expresiones idiomáticas fijas. La manera en que han sido combinadas no es uniforme, lo que permite organizarlas en distintos grupos de acuerdo con su naturaleza estructural. Otro factor común es el carácter referencial que comportan; comprobaremos que las expresiones idiomáticas analizadas no aparecen completas o comparten un elemento común con otra expresión. Cuando aparecen combinadas con otras expresiones idiomáticas, generalmente acusan la falta de alguno de sus elementos, que debe ser recuperado por el lector accediendo a su conocimiento lingüístico. Independientemente del carácter fragmentario de su naturaleza, estas expresiones mantienen los referentes de las expresiones

idiomáticas originales inalterados, lo que les permite coexistir con la idiomática con la que han sido puestas en contacto.

7.3.2.1 Solapamiento de expresiones

(49) La Bernarda afectaba un tono ceremonioso que navegaba **con acento** cacereño **cerrado a cal y canto**.

Esta construcción hace uso de dos expresiones independientes unidas por un elemento común, “cerrado”. Por un lado, la expresión “acento cerrado” y, por otro, “cerrar a cal y canto” se acoplan en una única expresión en la que el adjetivo/participio pasado “cerrado” adquiere una posición comprometida por asumir el estatus de nexos entre ambas expresiones. Esta forma de combinar dos expresiones idiomáticas tan dispares se hace posible por el orden en que se disponen los elementos lingüísticos presentes en las dos expresiones. La palabra “cerrado” se convierte en una especie de bisagra lingüística que articula la unión de las dos expresiones. El solapamiento entre dos formas homófonas resiste sin dificultad los valores individuales de cada una de las expresiones en un único elemento, homógrafo y homófono. El contacto que liga ambas expresiones en un único elemento puede desencadenar relaciones conceptuales poco convencionales, aunque no parece posible, ni probable llegar a una asociación conceptual plausible. Las dos expresiones, parcialmente fusionadas lingüísticamente en un mismo texto, no hacen más que realzar las referencias a sus significados originales, con independencia de su situación. Los significados de las expresiones se infieren exactamente igual que si no existiera el elemento común y entrelazan sus significados independientes de cada una de las expresiones de manera individual. La

combinación se manifiesta como un fenómeno estrictamente lingüístico, ya que la combinación en el nivel conceptual es inexistente. Las definiciones que propone el DRAE para las expresiones participantes son:

Tener un “acento cerrado”

DRAE **Cerrado** 2. adj. Dicho del acento o de la pronunciación: Que presenta rasgos locales muy marcados, generalmente con dificultad para la comprensión.

Cerrar “a cal y canto”

DRAE **Cal // a ~ y canto**. 1. loc. adv. Dicho de cerrar, encerrar o encerrarse en un local: Con intención de que nadie pueda entrar, o, si hay alguien dentro, salir.

En este caso, el efecto que suscita la combinación tiene poco que ver con la definición que propone el diccionario. El significado de “a cal y canto”, tanto en la expresión original, “Cerrar a cal y canto”, como en la estructura que estamos analizando tiene una función enfática que implica “muy cerrado”. El juego de palabras reside en el doble valor semántico de los dos homónimos. Estructuralmente se diferencian por ser un adjetivo y un participio pasado del verbo “cerrar”.

Otra construcción en la misma línea se puede encontrar en el siguiente fragmento, en el que se induce a una duplicidad interpretativa entre dos expresiones que combinan la palabra “puntos”. La fuerza de la duplicidad de significados reside en una expresión idiomática fija, “puntos cardinales”, que crea una interferencia considerable. En esta estructura, como en la anterior, no existe relación entre los significados que suscitan las expresiones que se

combinan, y, a diferencia de la anterior, una de las posibilidades debe ser descartada después de agotar todos los procesos de integración.

(187) le iba yo a aclarar a usted un par de puntos cardinales

DRAE **Punto 27.** m. Lo sustancial o principal en un asunto.

DRAE **Punto** // ~ **cardinal.** 1. m. Cada uno de los cuatro que dividen el horizonte en otras tantas partes iguales, y están determinados, respectivamente, por la posición del polo septentrional, el Norte; por la del Sol a la hora de mediodía, el Sur; y por la salida y puesta de este astro en los equinoccios, el Este y el Oeste.

DRAE **Cardinal** 1. adj. Principal, fundamental.

El elemento bisagra en esta ocasión es “puntos”. Al añadir el adjetivo “cardinal” al sustantivo “puntos”, se introduce la posibilidad del desdoblamiento del significado. Un primer significado tendrá un valor literal, “aclarar lo fundamental de un tema”, mientras que el significado alternativo que entra en juego tendrá que ver con los puntos cardinales (norte, sur, este y oeste) y la orientación. Un dato importante es que la expresión “puntos cardinales” está expresada en plural, no en singular, lo que induce a su interpretación automáticamente. La expresión “puntos cardinales” es un grupo cerrado y fijo que no necesita ser procesado y, por ello, es más inmediato y automático que la interpretación de la primera expresión literal. Si la construcción se hubiese formulado en singular, “le iba yo a **aclarar** a usted **un punto cardinal.**” El efecto que suscitaría sería completamente distinto porque, en singular, la interferencia de los puntos de orientación no se denota con la misma intensidad. De todos modos, aunque la interpretación de los “puntos cardinales” es inmediata y automática, deberá ser descartada por no encajar en el contexto en el que se encuentra y el lector deberá reprocesar la estructura para interpretar el significado literal, que será el

correcto. En este ejemplo hemos comprobado que el escritor condiciona deliberadamente el lenguaje y el lector no puede evitar recorrer el laberinto de inferencias que propone el texto en hasta encontrar una salida satisfactoria. El juego lingüístico está servido.

7.3.2.2 Expresiones redundantes

(387) cuyo roce y olor conservaba grabados **en el ático de la memoria**

Para desentrañar el significado de las expresiones que se combinan en esta construcción debemos reconstruir parte del proceso que permite que estén en contacto. Partimos de una construcción en la que el complemento que es grupo preposicional, cuyo elemento principal es la preposición “en”, que selecciona un grupo nominal dependiente “el ático”, que además está modificado por otro grupo preposicional con un trayector “de” y un grupo nominal “la memoria” que elabora el significado del nombre “ático”. La representación de la estructura en el sistema de paréntesis ilustra la siguiente estructura:

[GP en [GN-COSA el ático [GP de [GN-COSA la memoria]]]]

El significado que se puede interpretar de esta construcción sobre el concepto MEMORIA es poco trascendente y no aporta una información clara. Por tanto, esta solución debe ser descartada y en este punto se origina el inicio del juego lingüístico que propone la construcción. Ese juego consiste en un ejercicio intelectual en el que se busca la destrucción de la combinación gramatical para dar mayor entidad a las dos partes que componen la estructura.

La expresión “en la memoria” es una expresión metafórica común que no necesita de otros elementos para expresar la esencia del mensaje. Si recomponemos la construcción excluyendo una parte concreta, “el ático de”, vemos que su significado es suficiente para implicar la idea de “conservar un recuerdo”, que es el significado que imaginamos que parece proponer la construcción completa.

a) “cuyo roce y olor conservaba grabados en la memoria”

Paralelamente, la expresión “en el ático”, por proximidad semántica nos refiere a otra entrada léxica sinónima, “azotea”, que, en lenguaje coloquial, se vincula con la cabeza humana, y que, a su vez, debe entenderse metonímicamente por las funciones de razonamiento que puede hacer el órgano fisiológico que se alberga en ella.

DRAE **Ático** 5. m. Último piso de un edificio, generalmente retranqueado y del que forma parte, a veces, una azotea.

DRAE **Azotea** 1. f. Cubierta más o menos llana de un edificio, dispuesta para distintos fines.

DRAE **Azotea** 2. f. coloq. Cabeza humana.

estar alguien mal de la ~. 1. loc. verb. coloq. Estar chiflado.

De la misma manera que hemos recompuesto la oración en a) sin una parte de sus componentes, veremos que la reconstrucción de b), que carece de otra parte de la expresión original, “en la memoria”, también parece adecuada tanto por lo que significa aisladamente como por lo que creemos que la construcción debe significar. Como en a), la exclusión de varios elementos no altera sustancialmente la representación del significado resultante, con independencia de los valores asociados por el uso metonímico de las expresiones o del cambio de registro.

b) “cuyo roce y olor conservaba grabados en la azotea”

El caso de c) debería ser similar al ejemplo b). No obstante, parece existir una referencia muy pobre a la memoria o a los valores metonímicos relacionados con cabeza. En este caso, “ático” suscita la parte superior de algo, aunque no necesariamente del cuerpo humano y, por consiguiente, es difícil hacer una interpretación apropiada.

c) “cuyo roce y olor conservaba grabados en el ático”

Otra posible interpretación alternativa a lo comentado, podría relacionar el “ático de la memoria” con aquel lugar metafórico donde la memoria guarda recuerdos antiguos, es decir, estableciendo un paralelismo con los significados de “ático” a los de “desván”. Este último sustantivo se define como:

DRAE **desván**. m. Parte más alta de la casa, inmediatamente debajo del tejado, que suele destinarse a guardar objetos inútiles o en desuso.

Terminaremos este análisis con una reflexión sobre la construcción. Con independencia de cual sea la interpretación más probable, la expresión nos remite al título escogido para este apartado, que contiene la palabra “redundante”. Esa es la percepción que subyace después de recorrer todos los procesos conceptuales posibles con los que descifrar esta combinación de expresiones.

Otra situación de redundancia parecida ocurre en

(247) El colegio de San Gabriel era el criadero de la crema y nata de la alta sociedad.

La expresión “la crema” ya recoge la idea de “lo más distinguido”. La añadidura de “y nata”, puede parecer un modo de romper el automatismo de lectura,

aunque sin complementar el contenido o aportar información relevante al contexto en el que se encuentra. Por el número de expresiones idiomáticas que aparecen combinadas, podemos inclinarnos a pensar que “y nata” forma parte de otra expresión idiomática, “flor y nata”, a la que se ha sustituido el primero de sus constituyentes. Con esto, y para demostrar el efecto pleonástico de las expresiones, podemos formular la construcción con cada una de las expresiones y veremos que el efecto es muy parecido:

- a) El colegio de San Gabriel era el criadero de la **crema** de la alta sociedad.
- b) El colegio de San Gabriel era el criadero de la **flor y nata** de la alta sociedad.

Si se hubiese tratado de único caso de redundancia, se podría pensar en un uso equivoco, o erróneo, del autor con respecto a la expresión. Sin embargo, parece poco probable por existir fenómenos similares, como en el siguiente ejemplo, en el que se también perciben rasgos redundantes:

(252) mediante la aplicación de juegos dialécticos que delataban tanto ingenio como **saña viperina**.

Existe una cierta duplicidad de significado, ya que la expresión contiene dos unidades que encierran un matiz pleonástico de dos dominios conceptuales con significados redundantes:

DRAE: **saña**: f. Furor, enojo ciego.

viperino: 3. Malintencionado, que busca hacer daño.

Las definiciones no muestran un solapamiento semántico de una manera directa, pero es posible identificar significados que pueden complementarse. Además, de la unidad simbólica “viperina”, resuena la expresión “lengua viperina”, que encuentra un referente que encaja perfectamente con la idea

prevista anafóricamente de “juegos dialécticos”. En el uso de ésta última expresión se hace evidente el forcejeo para añadir la expresión a este contexto; un modo de manipular el lenguaje que parece intentar llegar al límite de lo que permite el lenguaje.

7.3.2.3 Un verbo – dos significados

En las construcciones que veremos en este apartado el escritor interviene en lo que prevé que será la reacción automática del lector y modifica las expectativas de los usos semánticos de elementos determinados. Después de organizar la información de modo que el lector pueda pronosticar parte de la información, el flujo de significado da un giro conceptual apoyándose en el valor polisémico de una de las unidades lingüísticas que componen el texto. En los casos que presentamos, ese elemento que despliega su cualidad polisémica será el verbo principal de la estructura. El significado polisémico de las unidades simbólicas que originan el efecto está tan implantado en el seno de la unidad simbólica elíptica como en el de la construcción en la cual aparece.

En la primera construcción que analizaremos, no hay duda de que se experimenta un cambio de rumbo de significado. Las estructuras iniciales contienen una información que orienta el significado en una dirección determinada. Sin embargo, estas expectativas quedan truncadas en el momento en que aparece un elemento que desestabiliza la previsión e impide continuar por esa vía. En ese punto, el lector debe replantear el significado y evaluar el uso de otros posibles valores semánticos para neutralizar y dar sentido al resto de los elementos que aparecen en el texto. Lo particular de estas

construcciones es que, por un lado, es necesario mantener la información previa que se ha generado, pero, a su vez, la oración abre nuevas posibilidades de nuevos valores conceptuales completamente distintos. El texto al que nos referimos dice así,

(415) Cerré los ojos e intenté **conciliar** la imagen, el tacto y el olor de Bea.

El verbo conciliar se ha resaltado en negrita por ser el que presenta el valor polisémico. La primera parte de la construcción está formada por dos estructuras coordinadas. La primera de ellas, “Cerré los ojos”, se coordina con otra estructura con un sujeto elíptico, el verbo “intentar” y otro verbo dependiente del principal, “conciliar”, en forma de infinitivo. Este último se completa con un grupo nominal asociado. Debido a que la primera estructura coordinada, “Cerré los ojos”, despliega un dominio conceptual relacionado con el descanso y el relajamiento, el verbo “conciliar” induce a activar significados relacionados con este dominio. La inercia que comporta el automatismo de lectura empuja al lector a adelantarse y rellenar inconscientemente el espacio posterior con el grupo nominal “el sueño”⁸⁹, que es un complemento comúnmente relacionado con este verbo.

Cerré los ojos e intenté conciliar **el sueño**

Sin embargo, la construcción que se inicia “Cerré los ojos e intenté conciliar...” no se completa en el texto, aunque sí en la mente del lector, y se opta por dar prioridad al uso polisémico del verbo “conciliar”. Desde este punto, el valor

⁸⁹ Consideramos que la construcción “Conciliar el sueño” contiene cierto grado de idiomática, aunque no aparece en el DRAE como tal, ni con un significado relacionado con el sueño, o similar. No obstante, en el programa de concordancias de este mismo diccionario, CORDE, de un total de 1009 casos disponibles donde aparece la entrada “conciliar” en infinitivo, la expresión “conciliar el sueño”, también con el verbo en infinitivo, aparece en 377 de los casos mencionados relacionados con la expresión completa en infinitivo. (Busqueda realizada el 01/04/2011 en <http://corpus.rae.es/creanet.html>).

semántico del verbo en su primera interpretación queda en suspenso por la irrupción de un nuevo significado incrustado entre el final de la primera construcción hasta el final de la estructura.

Sin la aportación de los significados que se infieren de la primera estructura coordinada no existe polisemia.

Intenté **conciliar** la imagen, el tacto y el olor de Bea.

Aquí el verbo se ajusta a la definición:

DRAE **Conciliar** 1. tr. Componer y ajustar los ánimos de quienes estaban opuestos entre sí.

Teniendo en cuenta lo comentado, la oración inicial “Cerré los ojos” es fundamental para suscitar el doble significado de las frases y mantenerlo activo. Un doble significado que el lector no puede evitar tener presente, ya que el ardid lingüístico que ha ingeniado el escritor es ineludible. Por tanto, el lector deberá dar los pasos necesarios para recorrer la trayectoria trazada, lo que implica completar la estructura inacabada, retroceder parcialmente al darse cuenta del efecto polisémico, y recomponer lo que queda de la estructura gramatical.

Otro caso de polisemia ciertamente relacionado con el comentado, lo proporcionan las dos oraciones siguientes.

(351) He encajado palizas peores. Ese Fumero no sabe **pegar** ni un sello.

El verbo “pegar”, en la segunda estructura aparece en negrita porque, como en el análisis del verbo “conciliar” del ejemplo anterior, es el elemento que desdobra su significado. Nos encontramos ante dos estructuras

semánticamente relacionadas. En la primera estructura se describe un proceso que nos refiere a la conceptualización de un modelo cognitivo idealizado (M.C.I.) relacionado con el castigo y el maltrato a través del sustantivo “paliza”.

DRAE **paliza** 1. f. Serie de golpes dados con un palo o con cualquier otro medio o instrumento.

El M.C.I. relacionado proporciona una conexión conceptual directa con el verbo “pegar” y, por tanto, establece una relación directa con el verbo “pegar” en la segunda construcción. Por su parte, el verbo “pegar” tiene un contexto previo que se referencia en la oración que lo precede.

DRAE **pegar** 5. Castigar o maltratar a alguien con golpes.

Hasta este punto no existe doble sentido. El significado de la segunda estructura, en parte, se genera con significados que provienen de la primera. En el fragmento siguiente, el verbo “pegar” aparece desprovisto de cualquier otro sentido.

He encajado palizas peores. Ese Fumero no sabe **pegar**...

Con la expresión “Fumero no sabe pegar”, se juzga al malvado de la novela en un intento de descalificación o de descrédito. No obstante, el hablante parece considerar que el mensaje no es suficiente y desea ir más allá y expresar que no sabe hacerlo.

El uso del verbo adquiere un significado adicional cuando se añaden los elementos que completan la estructura con otra expresión, “ni un sello”, y vincula los dos significados del verbo “pegar”. El significado que se obtiene reafirma lo ya dicho, Fumero no sabe hacer nada, ni tan solo pegar a alguien,

que se deriva del símil relacionado con la simplicidad de pegar un sello. La intencionalidad de la oración como insulto al personaje es evidente: “Fumero es un inútil”. La acepción del verbo “pegar” siguiente tiene que ver con este significado, cuando se interpreta la segunda estructura de un modo independiente de la primera:

Ese Fumero no sabe **pegar** ni un sello.

DRAE **pegar 1.** tr. Adherir una cosa con otra.

Hasta este punto se puede determinar que la polisemia está presente y puede ser considerada como tal por aglutinar en una misma palabra dos significados distintos. Sin embargo, la información que proporciona esta combinación de elementos va aún más allá de la expresión literal. Una tercera interpretación aparece si se adapta la expresión idiomática coloquial “no pegar ni sello” al conjunto de significados ya comentados. Fumero, “el malo de la novela”, sale de nuevo bastante malparado al relacionarlo con esta última expresión idiomática, que sugiere la idea de “gandulear” o de “no hacer un trabajo por pereza”.

Por último, en la situación de la que se ha extraído el próximo ejemplo intervienen Fermín, Daniel y su padre. Fermín se siente enfermo pero no desea regresar a la pensión y quedarse solo. El padre de Daniel, finalmente, acepta que Fermín se quede en la tienda sin trabajar. En el diálogo intervienen el padre de Daniel y Fermín, respectivamente.

(357) —Bueno, pero si le veo levantar cualquier cosa que no sea un lápiz, me va a oír.

—A sus órdenes. Tiene usted mi palabra de que yo hoy no **levanto ni sospecha**.

Las palabras de Fermín contrastan dos significados del uso del verbo “levantar”, relacionados con “levantar un peso” y la expresión “levantar sospecha”. Cabe hacer un comentario sobre el modo deliberado con que el escritor organiza este diálogo para que ambas expresiones puedan referenciarse y aparecer de manera natural como si el comentario de Fermín fuese espontáneo. En la primera línea que hemos recogido el verbo “levantar”, con el significado “trabajar” prepara el contexto que se usará en el comentario posterior.

7.3.2.4 Expresiones idiomáticas con una sustitución

Algunas estructuras pertenecientes a expresiones idiomáticas fijas sufren alteraciones que afectan a determinados elementos que las componen. En el grupo de expresiones elegido para este apartado se parte de una expresión idiomática (Fillmore, 1988) de tipo sustancial –recordemos que las expresiones de este tipo no suelen ser alteradas– compuesta por un verbo que depende de un grupo nominal. En las estructuras que exponemos, el grupo nominal se sustituye por otro grupo nominal conceptualmente no asociado a la expresión original en la misma posición. Sin un contexto conceptual que enmarque la expresión idiomática y propicie el uso de la expresión original, la alteración de la expresión idiomática provocaría una pérdida del significado y los elementos que la forman recuperarían sus significados literales originales para combinarse componencialmente, dando lugar a un significado literal no idiomático. En cambio, Carlos Ruiz Zafón nos demuestra que estas alteraciones en la expresión idiomática original son posibles manteniendo el significado de la expresión idiomática. Los elementos afectados por el cambio se han escogido

por su valor semántico. El efecto resultante de la combinación tiene carácter de complementación de significados, entre la expresión idiomática y los matices que superpone el nuevo elemento. Como veremos, aunque la expresión no aparezca explícitamente en el texto, su significado idiomático se mantiene prácticamente invariado.

Utilizaremos las palabras de Fermín, en una ocasión que se dirige a Daniel en estilo directo, para hablar del aspecto de Bea. Veamos a qué nos referimos:

(158) —Ay, granujilla, qué callado se lo tenía usted. Y qué niña, oiga, **para cortar el tráfico**. De un fino que de qué.

Como se ha comentado, si nos centramos en la expresión “para cortar el tráfico” y la situamos fuera de este contexto, la expresión se conceptualizará de un modo composicional; es decir, se interpretará a partir del valor literal de cada uno de los elementos que la componen. El modelo cognitivo idealizado (M.C.I.) que suscita se relaciona con la conducción, el fluir de automóviles, etc. Sin embargo, en el contexto en el que aparece en *La sombra del viento*, Fermín usa estas palabras para reprochar a su amigo Daniel no haberle contado nada sobre su novia. Como Fermín los ha visto juntos, añade su comentario personal del aspecto de la chica. “Y qué niña, oiga, **para cortar la** [respiración].”

“Para cortar la respiración” adquiere, en el contexto indicado, el significado de “sorprendente”, “espectacular” o “guapísima”; significado que se mantiene a pesar de que se haya sustituido el grupo nominal “la respiración” por “el tráfico”.

para cortar	la respiración	el tráfico
--------------------	----------------	-------------------

Ningún otro elemento, previo o posterior, en la estructura establece ninguna relación con el nuevo grupo nominal “el tráfico”. Tampoco existe una relación contextual hacia otro punto del texto, por lo que parece ser un intento de desfamiliarización de la expresión para situarla en una posición de relevancia y romper el automatismo de la lectura.

Esta expresión se pone en boca de Fermín Romero de Torres, personaje un tanto particular que conforme avanza la lectura se toma algunas licencias literarias en sus expresiones y sus diálogos a los que el lector debe ir acostumbrándose. Pero, aunque sea Fermín en este caso, este uso de expresiones modificadas no es una característica exclusiva de este personaje. Otros protagonistas como Barceló, Merceditas o Daniel (narrador) se sirven del mismo mecanismo para manipular otras expresiones similares.

Una vez analizado el ejemplo y ya desentrañado el juego lingüístico que propone, se puede comprobar que la accesibilidad del lector a este tipo de “variación” lingüística está garantizada para un público mayoritario, ya que las modificaciones en ningún caso ponen en riesgo la interpretación de la expresión original.

Más abajo se muestran un grupo de construcciones que, como la que se ha analizado, contienen expresiones idiomáticas que han experimentado un proceso idéntico y muestran comportamientos similares.

(187) Blasfemo. Que le tendrían que **limpiar el alma** con sulfumán

limpiar	la boca	el alma	con X
----------------	---------	----------------	--------------

Esta expresión, como las demás, es de tipo sustancial (Fillmore 1988), por lo que respecta al fragmento en el que se ha efectuado la alteración. A pesar de ello, existe otro elemento del que depende la oración que la convierte en una expresión formal –recordemos (Fillmore 1988) que las expresiones idiomáticas formales proporcionan un marco sintáctico que se puede completar con distintos elementos–. Así, tendremos “limpiar la boca con X”, donde X es el elemento que puede ser sustituido por un valor variable, “jabón”, “lejía”, etc. incluso “salfumán”.

Otros ejemplos que se ajustan a lo comentado son:

- (376) unas fámulas nórdicas recién llegadas de Ciudad Real que **le quitan a uno hasta la caspa**.

quitarle a uno	el hipo	la caspa
-----------------------	---------	-----------------

- (394) Don Manuel, **tragándose el alma**, siguió el reglamento.

tragarse	el orgullo	el alma
-----------------	------------	----------------

- (402) Salí al encuentro de Fumero, **blandiendo** toda **la calma** que era capaz de fingir.

blandir	la espada	la calma
----------------	-----------	-----------------

- (387) La idea de mentir sistemáticamente a mi padre empezaba a **ensuciarme el ánimo**,

ensuciar	la conciencia	el ánimo
-----------------	---------------	-----------------

De esta última es preciso comentar que el DRAE, en la entrada léxica “conciencia”, incluye una locución verbal, “manchar la conciencia”, que remite a otra locución verbal “manchar el alma”, en la entrada léxica “alma”.

DRAE **Conciencia // manchar la ~**. 1. loc. verb. manchar el alma.

Alma // manchar el ~. 1. loc. verb. Afearla con el pecado.

En realidad, ninguna concuerda con las palabras usadas en *La sombra del viento* y, sin embargo, los significados de las tres expresiones –“ensuciar el ánimo”, “manchar la conciencia” o “manchar el alma”– parecen apuntar en la misma dirección en cuando al contexto en el que las ubicamos. También es cierto que los verbos “manchar” y “ensuciar”, sin ser sinónimos exactos, comparten muchos de sus dominios conceptuales, así como los sustantivos “ánimo” y “alma”, que por estar etimológicamente relacionados, muestran cierta similitud semántica. De esto puede desprenderse que estas expresiones son realizaciones de una misma estructura conceptual metafórica más esquemática.

En la próxima combinación que analizamos, se observa una variación respecto a las anteriores. El grupo nominal que ha sido modificado forma parte de una estructura más compleja que en las anteriores. Al existir mayor complejidad estructural, se amplían las posibilidades interpretativas⁹⁰,

(377) La voz que contestó me cayó como un martillazo en el estómago

caer como un martillazo en	la cabeza	el estómago
-----------------------------------	-----------	--------------------

En la estructura que se muestra tras este párrafo, el tipo de expresión tiene otras características. Su forma verbal no forma parte de la expresión idiomática, aunque esta característica no parece tener mayor incidencia. La expresión

⁹⁰ Expresiones como “caer mal”, “sentar mal”, “sentar algo como una patada en el estómago”,

alterada está compuesta por un grupo preposicional, cuyo perfil de determinación es “de” que completa a otro grupo nominal.

(192) Según las señas, Nuria Monfort vivía en un edificio **en el umbral de la plaza**

Esta construcción nos remite a una doble posibilidad interpretativa dependiendo de si se considera que el elemento alterado es “la puerta”, por lo que lo ilustramos como sigue:

en el umbral de la	puerta	plaza
---------------------------	--------	--------------

O si la palabra sustituida recae en el primer elemento:

en	la entrada	el umbral de la plaza
-----------	------------	------------------------------

Sea una posibilidad u otra, se consuma la función de extrañamiento que solicita el cambio de elementos léxicos.

Procederemos con la siguiente construcción en la que interviene un componente variable:

(355) cerrando la puerta y dejando a los dos tórtolos **a merced de su sopor**

a merced de	Y (negativo)	su sopor
--------------------	--------------	-----------------

Sobre la expresión esquemática que obtenemos de la que se utiliza en la novela, “dejar a X a merced de Y” el DRAE proporciona expresiones similares, alternando el verbo “dejar” por los verbos “dar”, o “darse”, y entregar, o “entregarse”. El significado que se propone dice así:

DRAE 1. locs. verbs. *Mil.* Entregarse sin capitulación al arbitrio del vencedor.

Lo desconcertante es que el contenido semántico de la expresión requiere que el elemento seleccionado en Y tenga un valor que de algún modo imponga su autoridad o castigo. Las selecciones léxicas que suceden a esta expresión son muy variadas, pero acostumbra a poseer un rasgo negativo u opresor: “a merced de la tormenta”, “a merced de la tiranía”, “...de la represión”, “...de la especulación”, etc.

Este tipo de fenómeno también es posible en expresiones atributivas, aunque esta particularidad no altere el fenómeno.

(352) Evidentemente, el inspector Fumero **está** en esto **hasta el frenillo**,

Estar (metido) hasta el	cuello	frenillo
--------------------------------	--------	-----------------

(475) Le quise vender un clavel para el ojal y me envió a la mierda, diciendo que había una guerra y que **no estaba el horno para flores**.

no está el horno para	bollos	flores
------------------------------	--------	---------------

La próxima construcción comporta un ligero alejamiento de los demás casos comentados hasta ahora. Se trata de una aposición y lo que destaca de ella es que el elemento que lo sustituye –dientes– origina un efecto de redundancia en el cual lo explícito un menor número de conexiones conceptuales que el elemento implícito –Pérez–.

(387) Los Reyes Magos, **el ratoncito dientes**, el que vale, vale, etc.

el ratoncito	Pérez	dientes
---------------------	-------	----------------

El apellido Pérez por sí sólo no aporta información, pero la combinación “el ratoncito Pérez” remite al lector a una matriz de dominios de infancia, magia,

ilusión, regalos, dormir, etc. vinculados a la caída de los dientes de leche. A pesar de todo, el uso de “dientes” en la expresión recupera todos los conceptos que se referencian implícitamente en el “ratoncito Pérez” y aquellos que, explícitamente, mantienen su relación con los dientes de leche.

En la página 99 de la novela, se encuentra la oración que usaremos de ejemplo. La particularidad de este caso es que, a diferencia de los anteriores, el grupo nominal original de la expresión no ha sido sustituido y, por tanto, las dos formas nominales conviven yuxtapuestas.

(99) El mendigo se encogió en **un manojito de roña y nervios**

manojito de	roña y	nervios
--------------------	---------------	----------------

Es posible que la razón fundamental de este comportamiento sea la fragilidad con que se desenvuelve el proceso de alteración de esta expresión idiomática concreta. Por fragilidad se entenderá el punto en el que la expresión deja de tolerar la intromisión y pasa de lo idiomático a lo literal.

7.3.2.5 Simbiosis de dos expresiones idiomáticas

Para esta sección se han escogido estructuras del texto en las que se identifica una elaboración conceptual a partir de la combinación de determinadas expresiones idiomáticas. El título escogido, que tiene más relación con la biología que con la lingüística, parece oportuno para explicar un fenómeno que se produce con algunas expresiones idiomáticas en *La sombra del viento*. La propuesta que hace el autor, de nuevo en la línea de juego lingüístico y conceptual, propone utilizar los conocimientos sobre expresiones idiomáticas de la lengua junto con el conocimiento enciclopédico para recomponer y,

posteriormente, conceptualizar la estructura semántica resultante. El efecto que estas propuestas proyectan no deja de ser sorprendente por la condensación de recursos contenidos en unas pocas palabras y la cantidad de inferencias que necesita hacer el lector para conseguir una imagen conceptual coherente.

Las construcciones “simbióticas”, si se nos permite la licencia, coinciden con los casos de polisemia que hemos analizado, que constan de dos expresiones idiomáticas que se sobreponen. Sin embargo, en aquellos casos, el elemento sobrepuesto, la palabra que debe desplegar más de un significado, era el que sustentaba la clave para la desambiguación de las construcciones precedente y siguiente. Recordemos:

(415) Cerré los ojos e intenté **conciliar** la imagen, el tacto y el olor de Bea.

Cerré los ojos e intenté	conciliar	(el sueño)
	conciliar	la imagen, el tacto y el olor de Bea.

En las estructuras que expondremos aquí, también existe un elemento de sobreposición, pero, a diferencia de los casos anteriores, los elementos que se sobreponen no poseen ninguna relación entre ellos, ni fonética, ni lingüística ni conceptual. Otro rasgo esencial que las diferencia es que se omite el elemento final de la primera expresión, así como el elemento inicial de la segunda expresión.

EXPRESIÓN IDIOMÁTICA 1		EXPRESIÓN IDIOMÁTICA 2	
VERBO	GRUPO NOMINAL ₁	VERBO	GRUPO NOMINAL ₂

En los ejemplos destacamos en negrita aquellas partes de la estructura que se mantiene explícita en el texto. Es importante insistir en el hecho de que la elisión de determinados elementos, normalmente un grupo nominal, no comporta la destrucción de los significados de las expresiones idiomáticas que los componen. Las expresiones permanecen y parte del carácter, si no lúdico, de entretenimiento, que suscitan es su identificación como tal expresión y su reconstrucción conceptual o lingüística.

Cuando Daniel Sempere recibe la fabulosa Montblanc Meisterstück, que supuestamente había sido de Víctor Hugo, de manos de su padre, el narrador comenta:

- (94) Miré a mi padre, boquiabierto. No creo haberle visto nunca tan feliz como me lo pareció en aquel instante. Sin mediar palabra, se levantó de la butaca y me abrazó con fuerza. Sentí que se me encogía la garganta y, a falta de palabras, **me mordí la voz**

morderse	la lengua	anudarse	la voz
-----------------	-----------	----------	---------------

Las palabras que nos llevan hasta las expresiones combinadas nos emplazan en un entorno conceptual en el que la emoción que siente el personaje inunda la escena. Esa emoción se hace explícita en sus palabras, “Sentí que se me encogía la garganta...”. Ese “encoger de la garganta” no puede ser interpretado como literal, es una imposibilidad metonímica causada por un sentimiento que ocupa todo su cuerpo. Una vez se ha conseguido emplazar el sentimiento en un punto físico de su cuerpo –la garganta y la boca–, el sentimiento puede completarse con otras manifestaciones relacionadas con ese mismo punto. El parte siguiente, “a falta de palabras”, no hace más que reafirmar la ubicación

del sentimiento, aunque también introduce un conflicto que se deja notar en la expresión. Daniel no puede hablar por la complejidad de los sentimientos. Los sentimientos de Daniel parecen articularse entre dos fuerzas. El DRAE proporciona definiciones para cada una de las expresiones utilizadas:

DRAE anudársele a alguien la ~.

1. loc. verb. No poder hablar por alguna vehemente pasión de ánimo.

morderse alguien la ~.

1. loc. verb. Contenerse en hablar, callando con alguna violencia lo que quisiera decir.

Recordaremos que el breve fragmento que hemos usado culmina una escena previa en la que Daniel ha pasado la noche de su cumpleaños fuera de casa deambulando por la ciudad herido por su desengaño con Clara Barceló.

Existe un buen grupo de casos en los que se experimenta el mismo fenómeno de mezcla de expresiones que presentamos aquí:

(99) Mi padre, sin **bajar la sonrisa**, le guió rumbo al portal

bajar	la cabeza	reprimir	la sonrisa
--------------	-----------	----------	-------------------

(106) unos segundos **los ojos se le nublaron** y su cuerpo cayó inerte

nublarse	la vista	cerrarse	los ojos
-----------------	----------	----------	-----------------

(162) Cuando salió parecía un galán de peliculón, pero con **treinta kilos menos en los huesos**

30 kilos menos	encima	estar	en los huesos
-----------------------	--------	-------	----------------------

(245) Su padre, **rendido de entusiasmo**, le abrazaba de tanto en cuanto e incluso le besaba sin darse cuenta

rendido de	cansancio	lleno de	entusiasmo
-------------------	-----------	----------	-------------------

(246) lo tiene usted aquí muerto de asco **sacándole el polvo a las musarañas** de una tienda de tres al cuarto

sacar el polvo ⁹¹	-----	pensar/mirar	las musarañas
-------------------------------------	-------	--------------	----------------------

(249) La **avaricia** nos acabará **pudiviendo**

la avaricia	rompe el saco	dinero	puudre (corrompe)
--------------------	---------------	--------	--------------------------

(271) Una **sonrisa a media asta**, nerviosa, fugaz

sonrisa	-----	bandera	a media asta
----------------	-------	---------	---------------------

(273) La tormenta no esperó al anochecer para **asomar los dientes**

asomar	la cabeza	enseñar	los dientes
---------------	-----------	---------	--------------------

(294) Suspiré, vencido, y me vacié de confesiones sin **dejar pelos ni señales**

sin dejar	rastro	explicar con	pelos y señales
------------------	--------	--------------	------------------------

(319) los esfuerzos del pobre Quimet, que se **dejaba el alma** en aprender el oficio,

dejarse	la piel	echar	el alma
----------------	---------	-------	----------------

Echar el alma = afanarse

Dejamos constancia en nuestra interpretación personal del potencial interpretativo que propone cada una de estas expresiones combinadas del texto. A partir de su identificación, cada lector un potencial interpretativo optará por la cantidad de los recursos que desea utilizar para penetrar en los distintos niveles interpretativos que proponen estas combinaciones.

⁹¹ En esta ocasión el verbo "sacar" se usa de manera inapropiada, seguramente por influencia del catalán. Tendría que ser "quitar el polvo".

7.3.2.6 Otras combinaciones

Aquí reunimos las expresiones que sufren alteraciones similares a las de los ejemplos ya analizados, aunque con particularidades que no nos permiten incluirlas en ninguno de los grupos anteriores. La primera de ellas abarca toda la estructura oracional.

(254) Le cuestionaba [a Fco. Javier Fumero] sobre la fortuna de éste y aquél, imaginándose engalanada en sedas de mona y siendo recibida para tomar el té con pastas de hojaldre en los grandes salones de la buena sociedad.

El narrador nos describe a Yvonne, madre del teniente Fumero, y sus aspiraciones a acceder a la alta sociedad barcelonesa. La ironía con que el narrador habla del personaje se expresa desde el inicio de la construcción. El verbo “cuestionar” y la avidez que Yvonne por conocer el patrimonio de los compañeros de escuela de su hijo lo hacen aparente. A partir de esos comentarios, Yvonne se ve a sí misma en un círculo social imaginario del que desea ser partícipe. El narrador, a ojos del lector, desbarata el sueño de Yvonne con las palabras “sedas de mona”, en la expresión “engalanada en sedas de mona”.

La expresión “sedas de mona” posee un significado que no podemos considerar ni literal, ni figurado. No puede ser literal, por razones obvias, y no es figurado por la confluencia de significados de dos elementos simbólicos tan dispares como “mona” y “seda”. La combinación, aparte de ser poco probable, no infiere ningún significado coherente. La expresión parece funcionar como una especie de indicación que guía el proceso de inferencias conceptuales hacia un punto concreto. La relación más probable entre ambas se halla en la

expresión codificada, o refrán, “aunque la mona se vista de seda, mona se queda.”, de la que se entiende que “nuestra apariencia poco puede disimular lo que realmente somos”.

La particularidad que se plantea en esta construcción es un fenómeno realmente fascinante. Las palabras del refrán están presentes en la novela – cualquier lector puede conceptualizar el refrán sin esfuerzo ya que el mecanismo para inferirlo está presente– sin que el refrán esté lingüísticamente representado en su totalidad. Los dos elementos simbólicos puestos en contacto son aptos para reconstruir el refrán en su totalidad y su significado completo, incluso dispuestos en una secuencia que difiere del orden original.

Un caso distinto es el que se representa en el extracto que sigue. La particularidad que supone será la de utilizar la palabra “eslabón” en sustitución del sustantivo “lugar” que, a nuestro entender, sería más previsible en esa misma posición

(273) Pasaban ya diez minutos de las cuatro cuando el autobús me dejó en un **eslabón** perdido al final de la calle Balmes a merced de la tormenta.

“...el autobús me dejó en un *lugar* perdido al final de la calle...” es el significado que suscita el texto, y que, probablemente, el lector interpretará, con independencia de si existe otro elemento explícito, “eslabón”, en la posición de “lugar”. Por su parte, la unidad “eslabón” es el componente que tiene la misión de captar la atención del lector por la infrecuencia de su uso. Para poder integrar ese elemento léxico al contexto, con un significado coherente, deberá reavivarse la actividad conceptual a través de búsquedas múltiples y la inferencia de posibles deducciones. En este caso, la propuesta, a nuestro

entender, se presenta como un adorno retórico en la línea de estímulo conceptual que actúa como un “callejón sin salida” ya que añade poco contenido semántico útil al contexto en el que está situado. Para darle sentido en el contexto debemos tomar aisladamente dos palabras, “eslabón” y la palabra siguiente, “perdido”. Si se mantienen independientes del contexto en el que se encuentran, estas dos palabras dispuestas en ese orden revierten a un dominio conceptual complejo, “eslabón perdido”, que se relaciona con la antropología y la evolución humana, del que solamente se puede extraer para nuestro contexto la idea de “lo remoto” y “lo alejado de nuestra realidad”. El resto de inferencias que propone la expresión deben ser desechadas.

El contexto de la construcción siguiente propone lo contrario. Se parte de una premisa cuyo valor metafórico se desarrolla metonímicamente. Una vez la figura metafórica ha tomado forma, existe la posibilidad de establecer relaciones anafóricas por medio de otro elemento metonímico. El texto al que nos referimos dice así:

(453) Aldaya tenía ojos de lobo, hambrientos y afilados, que se abrían camino y sabían dónde asestar la dentellada mortal de necesidad.

La estructura principal, “Aldaya tenía ojos de lobo”, nos habla del aspecto de los ojos de Ricardo Aldaya. Aparte de la relación de similitud entre los ojos del personaje con los de un lobo, no parece existir ninguna relación conceptual, ni literal ni figurativa, entre ambos. Con la aposición de los dos adjetivos, “hambrientos” y “afilados”, el panorama conceptual cambia drásticamente. El adjetivo “hambrientos” encuentra su antecedente en el sustantivo “ojos”. La expresión “ojos hambrientos” contiene un valor metonímico por el cual se

entiende que quien “tiene hambre” es el poseedor –el todo– de los ojos –la parte. Conceptualmente esta metonimia inicia un proceso de creación metafórica del personaje R. Aldaya para poder dar sentido e interpretar el resto de la oración. Solamente si se asume el concepto metafórico ALDAYA ES UN LOBO, el resto de la oración podrá establecer vínculos anafóricos con este animal y, por extensión, con el personaje. Si retomamos el soporte lingüístico, en favor de lo que hemos comentado, observamos que el adjetivo “afilados” no podrá establecer un vínculo semántico con “ojos”, ya que no forma parte de ese dominio conceptual; “afilados” tampoco podrá referirse al animal que sirve de referencia, el lobo, por los mismos motivos. Obligatoriamente señalará a un elemento metonímico no explícito, “los dientes (de lobo)”, suscitado por los tres elementos que se mantienen en contacto: “lobo”, “hambriento” y “afilado”. Este uso metonímico implícito se convierte en real con el contenido semántico de la subordinada y en el uso de la expresión “asestar la dentellada”. Esta imagen metafórica de Ricardo Aldaya le da un aspecto astuto y brutal muy consistente en toda la novela. Uno de los puntos interesantes de este ejemplo es la escasez de recursos lingüísticos con los que cuenta la estructura para la construcción de efectos conceptuales de tanta complejidad.

Acabaremos este apartado con unas líneas en las que aparecen ideas contrapuestas. Las construcciones a las que nos referimos son estas:

(41) La sola mención de la cifra [el precio de la estilográfica Montblanc] le quitó el color de la cara, pero yo [Daniel] estaba ya **encandilado de remate**.

(355) un ejemplar del *Cándido* de Voltaire que releía un par de veces cada año, el par de veces que le oía **reírse de corazón** .

(335) ...y vi que Fermín se arrodillaba frente a la anciana y la besaba en la frente. Ella exhibió su **sonrisa desdentada**.

(449) Miquel se llevó una sorpresa de mal augurio

En estos casos se percibe una cierta disfunción, u oposición, entre los conceptos que suscitan las palabras en negrita, sin que lleguen al punto de establecer un conflicto irresoluble. El grado de conflicto en el que están sujetos los conceptos que suscitan estas combinaciones reside en la amplitud del solapamiento/oposición de algunos de los dominios conceptuales de entre todos los que configuran los significados de ambas expresiones.

En la primera construcción se usa “encandilado” en la posición que, por la expresión idiomática que le sucede, “de remate”, deberíamos suponer que se trata de “loco”, “loco de remate”. Sin embargo, aunque el significado que expresa esta locución cuando la usamos en su totalidad no encaje en el significado general de la oración, la recuperación del adjetivo “loco” será imprescindible para establecer el paralelismo conceptual parcial con el adjetivo “encandilado” y conectarlo a la expresión siguiente, “de remate”.

Como decíamos en un párrafo anterior, aparece un solapamiento de algunos de los dominios conceptuales de los polos semánticos de “encandilado” y “loco”, al menos en algunos usos coloquiales. “encandilado” puede significar “deslumbrado” o, figurativamente, “embriagado” por algo o alguien. A partir de esa coincidencia es posible sustituir “loco” por “encandilado” en la expresión “loco de remate”, en la que “de remate” asume la función semántica de intensificación de la expresión original.

El mismo fenómeno ocurre con la expresión “reírse de corazón”, que encontramos en

(355) un ejemplar del *Cándido* de Voltaire que releía un par de veces cada año, el par de veces que le oía **reírse de corazón**.

La expresión la podemos generalizar con una estructura más esquemática “X de corazón”, donde X puede ser sustituida por verbos tales como “dar”, “compartir”, “hacer”, “agradecer”, “sentir”, etc., con los que la expresión se combina más frecuentemente. La definición que proporciona el DRAE para la locución adverbial “de corazón” dice así: “Con verdad, seguridad y afecto.”, definición que se ajusta a los verbos con los que normalmente se combina, ya que todas esas acciones se ennoblecen al añadirles esas cualidades. El verbo “reír”, o su reflexivo “reírse”, no se beneficia del mismo modo de la expresión “de corazón”, que, a nuestro parecer, adquiere el significado de “de verdad, sinceramente”, y no aporta dominios conceptuales de “seguridad” o de “afecto”.

En la expresión

(449) Miquel se llevó una sorpresa de mal augurio.

el grado de oposición entre las dos expresiones “llevarse una sorpresa” y “de mal augurio” es considerable. Parece existir un conflicto entre ellas. La oposición parece surgir al poner en contacto expresiones que suscitan dominios conceptuales que crean estímulos positivos junto a expresiones que denotan dominios conceptuales de carácter negativo. En el primero de los ejemplos, la locución “llevarse una sorpresa” no denota, por sí sola, una acción positiva o negativa; solamente indica lo inesperado de la acción que ocurre, o que ha ocurrido, al agente de esa acción. Comparemos:

- a) Miquel se llevó una sorpresa.
- b) Miquel se llevó una **grata** sorpresa.
- c) Miquel se llevó una sorpresa **desagradable**.

Por otro lado, el grupo preposicional “de mal augurio” contiene una carga negativa indudable que proporciona el adjetivo “mal”, y otro componente que queda reflejado en la definición del DRAE del sustantivo “augurio”, que dice: “Presagio, anuncio, indicio de algo futuro”. Será el valor de “futuro” de esta expresión la que crea interferencias de conceptualización al combinarse con la expresión “llevarse una sorpresa” que, por defecto, comporta un efecto ineludible en el presente.

7.3.3 DISTRIBUCIÓN DE LAS EXPRESIONES

La distribución de las expresiones que hemos comentado en los apartados comprendidos en el punto 7.3.2 están representadas en el gráfico siguiente. Para interpretar el gráfico debe tenerse en cuenta que el texto completo de *La sombra del viento* se refleja de izquierda a derecha y cada línea intermedia representa uno de los ejemplos tratados.



Hemos clasificado los ejemplos que hemos analizado en esta sección de acuerdo con la taxonomía que proponen Fillmore et al (1988), del mismo modo que se analizaron los ejemplos en el apartado 7.3.1. Los resultados se exponen en el cuadro siguiente:

no codificación, lo que permite crear un medio apropiado para este tipo de variaciones.

7.4 LA PRESENCIA DEL CATALÁN

Por ser Barcelona la ciudad en la que se desarrolla la acción, la lengua catalana no podía dejar de estar presente entre los elementos contextuales que configuran la realidad novelada. La coexistencia de la lengua catalana y la lengua española es un aspecto sociocultural que tiene una clara incidencia en la contextualización de la novela, y que, además, otorga a la ciudad un rasgo distintivo de su identidad y su manera de ser. El contacto entre las dos lenguas usadas en la ciudad condal crea lazos lingüísticos que se funden en las tres facetas de un mismo concepto de ciudad: la Barcelona de la novela, la Barcelona real de principios de siglo y la Barcelona actual⁹².

La presencia de la lengua catalana se puede palpar en detalles de tipo contextual en forma de nombres propios, topónimos, nombres de calles, lugares conocidos de Barcelona o en marcas comerciales locales famosas. La simbiosis lingüística entre lo catalán y lo castellano se muestra como un tejido complejo de interrelaciones entre los hablantes de las dos comunidades lingüísticas por medio de determinados usos lingüísticos de los personajes. Este hecho imprimirá una huella que ayudará a caracterizar la Barcelona novelada a través del roce interlingüístico de los habitantes de la ciudad.

⁹² Consultar anexo 4 para ver referencias de calles, lugares y empresas relacionadas con la ciudad mencionadas en el texto de *La sombra del viento*.

Veremos que en la novela conviven expresiones en las que aparecen vestigios de interacción entre los dos espacios lingüísticos coexistentes. Lo español y lo catalán marchan frente a frente para retratar una ciudad bilingüe y culturalmente plural.

Aunque la novela esté escrita íntegramente en castellano, se oye el palpitar de una sociedad que utiliza el catalán en su vida diaria. Un uso que impregna el habla cotidiana de los personajes hasta el punto de que existen momentos en los que la línea que debiera delimitar los horizontes de cada una de las lenguas en contacto se difumina para fusionarse en formas lingüísticas mixtas; formas que entrelazan sus usos y se alejan de lo canónico para confiarse a la lengua antagonista.

El lenguaje que se utilizan es un reflejo del contacto que existe entre los hablantes de las dos lenguas, y la presión que ese contacto ejerce en el discurso; un leve, aunque innegable, mestizaje decididamente más lingüístico que conceptual, que se pone de relieve en determinados estratos sociales de la ciudad.

Para nuestro análisis se han seleccionado algunos de los elementos lingüísticos que, de un modo u otro, participan o tienen alguna relación con la combinación lingüística entre las dos lenguas. La novela propone palabras y expresiones que el escritor ha seleccionado directamente del catalán y que no han sido traducidas. Otras están a medio camino entre el catalán y el castellano por medio de traducciones literales, a veces poco ortodoxas, lo que las aleja de los estándares del catalán o del español. Es importante destacar que la presencia de estos elementos foráneos en el texto castellano puede causar

extrañeza, pero tienen la función de descubrir un uso real de la lengua española por parte de catalanoparlantes no demasiado habituados a hablar en español. Para el conocedor de la ciudad, también es un recurso que optimiza el perfil de Barcelona, que se revela más creíble y verosímil, al hacer que la Barcelona de la novela se refleje en la Barcelona real.

Estas expresiones pueden parecer impropias en la lengua de recepción original (castellano) e intervienen como una forma de demostrar una resistencia cultural que mantiene viva la singularidad de la herencia lingüística de la ciudad, además de potenciar su identidad. Son unidades lingüísticas no conformes al contexto en el que se encuentran, que es el texto en español, pero el resultado final se enriquece por proveer una percepción de lo distinto, de lo alternativo, e incluso en algún caso, de lo desconcertante. Es un modo de situar a Barcelona más allá de las fronteras lingüísticas de lo español y de lo conocido. Aunque la referencia que usamos a continuación nos hable de un entorno distinto, el de las literaturas postcoloniales británicas, citamos las palabras de B. Ashcroft *et al.* sobre palabras no traducidas en literatura

The technique of selective lexical fidelity which leaves some words untranslated in the text is a more widely used device for conveying the sense of cultural distinctiveness. Such a device not only acts to signify the difference between cultures, but also illustrates the importance of discourse in interpreting cultural concepts. (Ashcroft, 1994:63)

Los términos no traducidos serán una herramienta para intensificar la distinción cultural, aunque también pueden poner de manifiesto la importancia del discurso como medio para interpretar conceptos culturales. La presencia de la lengua catalana se experimenta de formas distintas: una de ellas es la

influencia que ejerce el catalán en los usos discursivos que usan algunos personajes de la novela y en concreto en la utilización de selecciones léxicas y estructuras gramaticales calcadas del catalán. Los ejemplos que veremos son característicos de los modos de traducción interlineal y de traducción literal⁹³. En la novela, algunas expresiones que han sufrido esa transformación poseen un papel mediador, como puente lingüístico entre las dos lenguas principales habladas en Barcelona. En otras ocasiones, se selecciona un elemento léxico del castellano a partir de una palabra o expresión del catalán. La selección se basa en la traducción literal. Incluso se puede imitar la estructura gramatical de la frase original y verterla a la lengua de destino cuando los parámetros de uso no son coincidentes. En los siguientes apartados desarrollaremos cuestiones relacionadas con la interacción mutua que ejercen las lenguas catalana y castellana con la exposición de varios ejemplos.

7.4.1 ASOCIACIÓN DE EXPRESIONES PROCEDENTES DE DOS LENGUAS DISTINTAS

Las expresiones seleccionadas para este apartado tienen una particularidad que las diferencia de las comentadas en apartados anteriores. Éstas se forman tras la combinación de dos expresiones que poseen el mismo significado y

⁹³ Sandor, G. (1992 : 251)

Interlineal translation: a style of translation in which the TT provides a literal rendering for each successive meaningful unit of the ST (including affixes) and arranges these units in their order of occurrence in the ST, regardless of the conventional grammatical order of units in the TL

literal translation = a word-for-word translation, giving maximally literal rendering to all the words in the ST as far as the grammatical conventions of the TL will allow; that is, literal translation is SL-oriented, and departs from the ST sequence of words only where the TL grammar makes this inevitable.

En el glosario, Sandor (1992) comenta las abreviaturas usadas:

target language (TL) the language into which a given **text** is to be translated.

target text (TT) the **text** proffered as a translation (that is, a proposed TL rendering) of the ST

source language (SL) the language in which the **text** requiring translation is expressed.

source text (ST) the text requiring translation.

proviene de dos lenguas distintas. El catalán contribuye con una expresión y el castellano con otra muy parecida o relacionada. Las dos expresiones se mezclan para formar una nueva expresión que ni añade, ni resta significado a las originales, sino que participa de la unión de dos lenguas. Hemos marcado en **negrita** la parte de la estructura del texto en la que se intuye que las dos lenguas interactúan.

- (83) Si eran una traducción o el original, **tanto le daba**
 (114) Yo le hablé de mi madre y de lo mucho que la **echaba a faltar**
 (274) Minutos más tarde, **empapado hasta la médula** y tiritando de frío,
 (293) verbigracia la taberna de Eliodoro Salfumán, alias **Pichafreda**,
 (376) Salga de su cabeza y **tome la fresca**

En las dos tablas siguientes se parte de la expresión de la novela y se reconstruyen las expresiones que la originan. En el primer grupo, el primer elemento de la expresión se mantiene en la forma original de la expresión en castellano, mientras que el segundo elemento procede de la expresión en catalán; en la segunda tabla vemos un ejemplo donde el primer elemento de la expresión combinada es el que procede del catalán:

Expresión combinada	Español	Catalán
- echaba a faltar	- echar en falta, - echar de menos	- trobar a faltar
- empapado hasta la médula	- empapado hasta los huesos	- ADJ + fins a la medul·la
- tome la fresca	- tomar el fresco	- prendre la fresca
- Pichafreda	- picha	- freda

El último ejemplo pone en contacto dos palabras completas, la primera del español, “picha”, y la segunda del catalán, “freda”, para transformarse en una única palabra compuesta por ambas. El significado no es compositivo, es decir, no se forma por la adición de los significados de ambos componentes –“picha” como “miembro viril” y “freda” que significa “fría”. La combinación funciona a modo de insulto y hace referencia al individuo de sexo masculino que mantiene “escasa, o ninguna, actividad sexual”.

Expresión combinada	Español	Catalán
- tanto le daba	- le daba igual	- tant li feia

En todas ellas, el verbo principal de la expresión combinada se toma de la expresión en castellano y se mantiene sin modificaciones. En cambio, el elemento que completa al verbo, ya sea preposición + infinitivo, un grupo preposicional o un grupo nominal, será el elemento que procede de la versión catalana de una expresión similar.

Estas expresiones, a medio camino entre una lengua y la otra, surgen esporádicamente en el lenguaje conversacional de hablantes que acostumbran a utilizar el catalán de manera habitual cuando intentan producir en castellano, incluso cuando el nivel de competencia que poseen en las dos lenguas es alto.

Estas expresiones suscitan, por un lado, vínculos de complicidad con aquellos lectores capaces de reconocer la asociación interlingüística que comportan, mientras que, por otro lado, pueden crear cierto desconcierto, o llamar la atención, del lector que no conoce esta situación sociolingüística de Barcelona. Como ocurría con las expresiones combinadas que se han comentado en este

capítulo, fenómenos como estos crean un efecto de desautomatización en los que el lector se ve obligado a interrumpir el ritmo de la lectura para incorporar un elemento que se muestra infrecuente o extraño. Este mestizaje lingüístico puede seducir a un lector conocedor del hecho lingüístico catalán, que sitúa la acción en una Barcelona más parecida a la real. La existencia de estos elementos también redefine la concepción de dos lenguas en contacto, que en la novela se sienten, no como adversarias, sino como aliadas con el objetivo común de la comunicación entre los personajes y el lector.

Los personajes que combinan las dos lenguas en una expresión son Daniel Sempere, en estilo indirecto como narrador, en las dos primeras expresiones de la tabla 1, y Fermín Romero de Torres con las dos últimas de esa misma tabla 1. La expresión de la tabla 2 es de Isaac Monfort. A partir de sus apellidos, a Sempere y a Monfort se les supone un origen catalán y es más fácil comprender que se establezcan conexiones interlingüísticas. No obstante, en el caso de Fermín, español de Ciudad Real, como se comenta en la novela, se demuestra que la interacción lingüística atraviesa los límites marcados por el origen o la posición social. Fermín Romero de Torres es un personaje genuinamente españolizado en la novela y que, por muy elocuente que se muestre, parece que tampoco puede escapar a los procesos de exposición y mutua influencia lingüística.

7.4.2 TRADUCCIONES LITERALES DEL CATALÁN

En este apartado se muestra otro grupo de expresiones que difieren del grupo anterior por ser réplicas considerablemente literales de expresiones en catalán

traducidas al castellano. De la clasificación de Fillmore (1988) sobre las expresiones idiomáticas, vemos que por la propia naturaleza de las expresiones idiomáticas, los significados que suscitan tienden a ser no literales, excepto en el caso de las no-codificadas. La peculiaridad de las expresiones que analizaremos es que han sido trasladadas a la lengua castellana palabra por palabra, lo que ha supuesto la pérdida de su valor semántico y, en castellano, solo pueden interpretarse a partir del significado literal de sus componentes.

Si la expresión del apartado anterior “tanto le daba” hubiese sido traducida íntegramente del catalán se hubiera transformado en algo así como “tanto le hacía”, o si la expresión “la echaba a faltar” hubiese sufrido el mismo proceso se mostraría como “la encontraba a faltar”. El resultado de todo ello es que el significado de la expresión queda completamente desvinculado del significado original en lengua catalana. En ciertos casos es difícil determinar si se dota al lector no catalanohablante de información suficiente para poder valorar la “transgresión” lingüística que ha sufrido la expresión, o no. Con este signo de catalanidad encubierta se creará una especie de confabulación entre el personaje y el lector a medio camino entre el humor y la ironía originada por la trasgresión lingüística a la que se ha sometido a la expresión. Este juego lingüístico se presta a una interpretación considerablemente distinta si el lector es capaz de reconocer la expresión –es catalanoparlante o conoce bien el catalán–, o si el lector reconstruye el significado literal e interpreta ese significado.

El efecto humorístico de estas expresiones reside en la contraposición del significado literal en la lengua de llegada con el significado real de la expresión

catalana original. Reconocer la expresión en catalán, que implica ser conocedor del código lingüístico de esa lengua, será una de las claves de acceso para descubrir el efecto humorístico de la combinación. Sin la clave de acceso el significado estos ejemplos pueden interpretarse como “extraños”, “alienadores”, o “distanciadores”, que ponen de relieve, o incluso acentúan, la distancia lingüística y cultural entre “lo catalán” y “lo español”. La idea del no-acceso a determinados significados para un sector de la audiencia resulta muy evidente en este caso por tratarse no de competencia literaria, sino de competencia lingüística, aunque cualquier texto literario generalmente está cargado de significados diversos cuyo acceso depende de diversos factores, tales como el conocimiento del mundo, la competencia literaria, o cuestiones culturales o sociales y de cómo el lector hace uso de algunos de ellos. En nuestro caso, el juego lingüístico abre otra dimensión social con la que se presenta el escenario de la novela y el contexto bilingüe de la ciudad de Barcelona.

La audiencia catalanohablante puede interpretarlo como un “guiño” intencionado de Carlos Ruíz Zafón. Un guiño (que implica complicidad con el lector en clave de humor) en el que se confabulan escritor y lector para combatir el contexto social hostil de la primera mitad de siglo, que aparece como telón de fondo de la narración.

En Cataluña no es difícil oír expresiones catalanas traducidas literalmente como las que se han recogido en este apartado, y siempre inducen al receptor a esgrimir una sonrisa⁹⁴. La literalidad de la expresión traducida debe ser exacta

⁹⁴ En esta línea de humor existen publicaciones en las que se usa la traducción literal de expresiones como estrategia humorística. Ver Ochoa (2000).

para que el lector pueda descodificarla. Cuando el lector reconstruya la expresión al original en catalán, la fuerza de su significado se intensificará debido al modo no convencional y descontextualizado en el que se expresa. De este modo, la expresión pasa a transformarse en una herramienta cuyo objeto es estimular la complicitad de un lector capaz de poder manipularla y reconocer y contraponer ambos significados, el figurado y el literal.

El número de ejemplos de este tipo es muy reducido. En la tabla siguiente se exponen los ejemplos recogidos que pertenecen a esta categoría. Si bien no aparecen todos ellos en una misma escena, cabe comentar que aparecen a intervalos más o menos regulares hasta la página 300 de la novela. Los ejemplos están dispuestos por orden de aparición.

Núm	Pág	Texto	Expresión original	Significado o expresión similar
1	42	...un jesuita veterano que tenía la mano rota para explicar todos los misterios del universo	tenir la mà trencada per	darse bien hacer alguna cosa
2	108	Habrased visto el poca vergüenza	el pocavergonya	el sinvergüenza
3	112	...me pareció haber despertado de un mal sueño	Un mal son	pesadilla
4	130	—De puro torrado que va todo el día —masculló Velázquez—.	torrat	ebrio
5	163	Lamenté que Fermín no estuviese allí, porque él tenía la mano rota para librarse de los viajeros de alcanfores	tenir la mà trencada per	darse bien hacer alguna cosa
6	163	En la vida hay que pencar	pencar (informal)	trabajar mucho
7	169	Intenté conciliar de nuevo el sueño, pero comprendí que se me había escapado el tren .	escapar-se el tren (fer tard)	llegar tarde

8	191	...roncaba como un marraco y expelía unas llufas que perforaban la tapicería.	llufa (informal)	pedo
9	212	—¿Vosotros utede soy lo que habéi pedío lo entrepane de jamong?	entrepens	bocadillos
10	246	...este hijo suyo es un talento y me lo tiene usted aquí muerto de asco	mort de fàstic	descuidado
11	246	...le van a confundir la closca con el plan Cerdà	closca (informal)	cabeza
12	251	—Ésa es Penélope, mi hermana. Ya la conocerás. Está un poco tocada del ala .	tocada de l'ala	loca
13	264	Era casi media mañana cuando llegamos al paseo de la Bonanova	mig matí	hacia las 11:00 de la mañana
14	383	...y la tortilla giró completamente	girar la truita	cambar el curso de los acontecimientos

En la novela este recurso se utiliza tanto en boca de los narradores (Daniel, Nuria, Padre Fernando Ramos) como de algunos personajes (Fermín, Fco. Javier Fumero, el Sr Molins, el Prof. Velázquez, un camarero o un espectador en el cine).

7.5 CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO

Este capítulo ha puesto de relieve unos usos del lenguaje particulares con los que el escritor de *La sombra del viento* parece provocar al lector. La provocación a la que nos referimos ya se puede entrever en el título que se ha escogido para el capítulo, “Combinación lingüística como actividad intelectual”; un título que se apoya en dos ideas fundamentales. Por un lado, la idea de “combinación lingüística”, que se opone a la idea de “combinación conceptual”,

debatida en el capítulo precedente. Si en el capítulo anterior dos conceptos distintos fusionaban parte de sus dominios conceptuales para dar forma a un nuevo concepto, en este capítulo hemos presenciado una combinación similar en el seno de las construcciones idiomáticas. Una combinación primordialmente lingüística que afecta a la forma de los constituyentes lingüísticos, más que a su contenido semántico o conceptual.

En las explicaciones realizadas de los ejemplos, se ha podido comprobar que las expresiones analizadas en este capítulo tienen la necesidad de recuperar la parte de su forma lingüística original, de la que han sido desprovistas, para recobrar sus significado figurativo original. Esta recuperación precisará de la activación de los procesos intelectuales necesarios para restaurar la expresión idiomática completa. En la mayoría de los casos se trata de activar el conocimiento lingüístico para recomponer una expresión idiomática y recuperar el significado figurativo suscitado. Una vez completado ese proceso, las expresiones pueden interactuar con los demás elementos lingüísticos que aparecen a su alrededor y modelar sus significados. No parece existir un comportamiento uniforme con respecto a la capacidad de combinación entre las expresiones expuestas a dichas transformaciones, por lo que es verdaderamente difícil determinar, o cuantificar, hasta qué punto el contacto entre expresiones ejerce una modificación sustancial en los valores conceptuales de los elementos implicados. Aunque sea así, es prácticamente imposible que aparezcan asociaciones conceptuales de características similares a las estudiadas en el capítulo precedente. Sin embargo, el hecho de que las expresiones alternen sus componentes léxicos, que éstos experimenten

cambios debidos a la proximidad a otros conceptos, o que interactúen entre sí por la calidad de elemento hostil y ajeno al entorno en el que se encuentran, suscitará nuevas relaciones conceptuales y estimulará dominios conceptuales variados. Una interacción que convertirá a las expresiones en detonadores potenciales de actividad intelectual, que es el segundo elemento que aparece en el título del presente capítulo.

Hemos descrito diversos modelos de combinaciones y mezcolanzas de expresiones que, de por sí, recrean una actividad intelectual que se mantiene accesible por emplazarse en un horizonte lingüístico en el ámbito del lenguaje coloquial. Un registro coloquial provoca un efecto incluyente, envolvente y globalizador al que todos los hablantes de una comunidad lingüística tienen acceso. Un efecto que universaliza y garantiza, desde un punto de vista de codificación lingüística, el acceso a un gran número de públicos y a un gran espectro del tejido social. El registro coloquial que utiliza Carlos Ruiz Zafón en el texto encuentra un contexto social paralelo en el que se desenvuelven los protagonistas, lo que refuerza los vínculos en los niveles de interacción entre narrador y lector, además del flujo entre narrador y personajes.

Otro modo de percibir los casos analizados en este capítulo nos hace entender el fenómeno como si se tratara de una propuesta contra la que el lector no puede resistirse. La implicación del lector se transforma en un herramienta indispensable, ya que la resolución interpretativa deberá trascender del texto y inferirse en la mente del lector, sea de modo involuntario, como ocurre en algunas ocasiones, o de manera consciente en otras. Por tanto, las expresiones de las que se ocupa este capítulo se transforman en materia prima para

sorprender al lector, para estimular sus capacidades lingüísticas y, en definitiva, para ejercitar su mente. Se deberán aplicar estrategias de las que aflorarán nuevos significados, se crearán conexiones a dominios conceptuales poco frecuentes y se apelará a experiencias individuales que el lector almacena en su memoria. Potencialmente es un depósito de actividades intelectuales propuesto como ejercicio lingüístico, quizá novedoso para el lector novel, o entretenido para aquellos más familiarizados con el mundo literario. Para todos los lectores, es un modo de tergiversar lo conocido e irrumpir en la ficción con nuevos retos que estimulan la imaginación; actividades que enriquecen, con sus propuestas heterogéneas, el contenido textual y, al mismo tiempo, desestabilizan la inercia de la lectura que provocan otras estrategias, como pueden ser la intriga o el ritmo de la acción, que estimulan el proceso de lectura para resolver cuestiones que la trama mantiene en suspenso.

También las expresiones en catalán, contienen esos efectos de esparcimiento que han caracterizado a algunos de los ejemplos de los grupos mencionados. Sin embargo, la particularidad de este tipo de combinaciones es que cuando la expresión, o la palabra combinada, procede del catalán el conflicto que aparece posee implicaciones referentes al código. El acceso, o no acceso, al código de una realidad lingüística distinta limita, en cierta medida, las posibilidades del lector a la descodificación correcta de la propuesta. Para el lector que no tiene acceso al código, la percepción de algunos matices culturales, en unos casos, o humorísticos, en otros, que se producen entre la combinación expresiones de ambas lenguas, pasará desapercibida.

Acabaremos este capítulo con un comentario de carácter interpretativo. Los fenómenos que se han analizado en el presente capítulo se originan en el nivel de producción e interpretación textual. Un nivel que conecta al escritor/narrador y al lector, pero que, de nuevo, se mantiene fuera del alcance de los personajes y la acción de la novela. Parecen ser propuestas lúdicas, que contrarrestan o equilibran el tono de gravedad y dificultad representado en el mundo del que participan.

Una vez llegados a este punto, será oportuno abrir un apartado de conclusiones que generalice algunos de los aspectos tratados en este y en los capítulos precedentes.

8 CONCLUSIONES

En este apartado de conclusiones, nos proponemos alcanzar un nivel interpretativo más general que complemente los espacios de conclusiones que cierran los capítulos precedentes. Esos capítulos y sus respectivas conclusiones deben ser entendidos como entornos que, a partir de los análisis que se exponen, nos permiten acceder a conclusiones parciales de algunos de los fenómenos textuales analizados en el texto de *La sombra del viento*. De esos capítulos, cabe destacar la notable variedad de fenómenos que reúnen, así como las características que hacen que esos fenómenos se conviertan en estilísticamente relevantes. Al iniciar este último capítulo, nuestra intención es, por tanto, recoger esas conclusiones parciales e intentar relacionarlas entre sí teniendo en cuenta el contexto general de la novela que las mantiene en contacto.

Iniciábamos nuestra investigación con el objetivo de aproximarnos a aquellos procesos y técnicas estilísticas que Carlos Ruiz Zafón utiliza en *La sombra del viento*. Con ese objetivo, el proceso de análisis nos ha conducido a seleccionar un buen número de fragmentos lingüísticos del texto de la novela que suscitan un grado significativo de relevancia estilística. La pluralidad de tipos de textos escogidos, fuesen expresiones léxicas o locuciones, expresiones idiomáticas, oraciones simples, oraciones subordinadas, párrafos o unidades textuales más amplias, ha generado una diversidad de propuestas que destaca por su heterogeneidad.

Antes de introducir unos breves comentarios sobre las herramientas metodológicas que nos han ayudado en nuestro estudio, debemos hacer una alusión a la importancia de la información de tipo sociolingüístico que se incluye en el capítulo segundo de la presente tesis doctoral. Partimos del convencimiento de que el capítulo segundo, en cierto modo introductorio, es un punto de partida clave para llegar a conocer la naturaleza del texto que hemos escogido. En ese capítulo, se recorre un largo camino documental que va desde los apuntes biográficos relacionados con el escritor y el contexto social en el que se desarrolló hasta una exposición de múltiples comentarios relacionados con la recepción de *La sombra del viento* como entidad literaria. Además, en este segundo capítulo se proporciona información sobre la relación que la novela mantuvo con el mundo editorial, sobre la literatura de consumo o cuestiones relativas a la promoción de la novela y la aceptación que recibió, y sigue recibiendo, por parte del público general. La información que proporciona intenta dotar a los capítulos posteriores de un entorno real en el que situar el tejido discursivo que compone el texto narrativo.

Los conocimientos teóricos relativos a la lingüística cognitiva y la estilística, expuestos en el capítulo tercero, han dotado a nuestro estudio de un marco general teórico sobre el que fundamentar nuestras observaciones y conclusiones. Aun así, en los capítulos sucesivos, ha sido necesario ampliar parte de esas explicaciones teóricas atendiendo a las necesidades que demandaban los fenómenos analizados para poder hacer frente a los retos y las exigencias del análisis, así como para profundizar en las cuestiones más específicas de cada tema.

La metodología utilizada, propuesta desde el propio marco teórico, ha conducido a hacer interpretaciones *in situ* de la mayor parte de los fenómenos analizados y exponer cómo el texto interactúa con el lector desde distintas perspectivas, desde establecer relaciones referenciales tomadas en distintos puntos de la novela y que confluyen en un punto determinado, hasta crear juegos lingüísticos o conceptuales en los que el lector necesita recuperar información implícita del texto, de su conocimiento del lenguaje o de su conocimiento del mundo.

Por medio del conjunto de análisis desarrollados en los capítulos cuatro, cinco, seis y siete, se pone de relieve una diversidad de fenómenos específicos que, a nuestro parecer, confieren a la novela de un carácter particular en el uso del lenguaje y de las técnicas estilísticas que en ella se presentan. Mientras que algunos de los fenómenos estudiados han demostrado tener un origen puramente lingüístico, como en las estructuras analizadas en el capítulo cuatro, a las que nos hemos aproximado desde dos perspectivas distintas, otros análisis profundizan en aquellas formas lingüísticas que explotan determinadas estructuras conceptuales y la manera en que los conceptos que suscitan se combinan para crear nuevos significados.

Será precisamente en el capítulo cuarto donde se dé especial énfasis a las cuestiones relacionadas con la relevancia y la atención. Estos dos aspectos desempeñan un papel primordial en el estilo de *La sombra del viento*. En la primera parte de dicho capítulo se profundiza en el estudio de la transitividad y el efecto que causa en el mundo ficticio que produce en la novela. Se trata de un efecto estético que se intuye en el clima general de la acción y que emerge

del propio código lingüístico. El mismo capítulo traza una vía paralela al proponer el estudio de esos fenómenos estilísticos a partir de una pauta metodológica alternativa. La lingüística cognitiva y, más concretamente, las propuestas de L. Talmy y R. Langacker, se encargará de modelar escenarios de estudio alternativos con los que llegar a interpretaciones estilísticas complementarias que dotan a nuestro estudio de una gran riqueza y variedad de resultados. El tratamiento del gerundio, la falacia poética, el papel de la metonimia o el uso de la meronimia como un caso de ajuste focal, se añaden a la diversidad de temas relevantes para el objetivo de nuestra tesis doctoral.

Una característica que se debe tener en cuenta en este trabajo de investigación es el hecho de que los fenómenos que se analizan en sus respectivos capítulos exploran, en su mayor parte, cómo se usa el lenguaje figurado y las implicaciones que ese modo de expresión incorpora en la novela. De ahí que la distinción entre lenguaje literal y lenguaje figurado haya influido considerablemente en determinar la selección de las propuestas sobre las que se ha realizado la presente tesis doctoral. El capítulo quinto ha intentado captar la esencia de esas dos realidades poniendo de manifiesto la presencia del mundo metafórico con el tratamiento de la metáfora conceptual. El capítulo quinto expone un buen número de ejemplos relacionados con aquella clasificación que proponían G. Lakoff y M. Johnson en 1980 entre metáforas estructurales, metáforas ontológicas y metáforas orientacionales. La diversidad con la que nuestra mente hace uso de la metáfora en función de la complejidad conceptual también es motivo de discusión en un capítulo que trata igualmente la relación que existe entre el uso de ciertos tipos de metáforas y el registro

utilizado en el texto de la novela. En el mismo punto de encuentro entre los dos ámbitos que demarcan el lenguaje literal y el figurado se encuentra el particular uso del zeugma y las posibilidades expresivas que Carlos Ruiz Zafón logra extraer de esta figura literaria.

En el capítulo seis se realiza un tipo de análisis en el que el énfasis recae en lo que podríamos denominar como disociación, o aislamiento de los componentes que colaboran en la asociación conceptual. Una disociación que tiene como objeto revelar que la forma conceptual resultante que presenta el texto, a la que se denomina estructura emergente, es una estructura generada a partir de conceptos, con los que el lector ya está familiarizado, que se han combinado para formar nuevos conceptos. Se trata de conceptos habituales que los elementos lingüísticos ponen en contacto para que sus dominios se combinen y creen mayor intensidad expresiva o amplifiquen sus cualidades semánticas en el proceso. En el capítulo sexto, se efectúa un recorrido desde lo misterioso de ciertas ideas cautivadoras presentes en el texto a comportamientos específicos de determinados personajes para reencontrar los mecanismos que producen esas experiencias en el lector. El marco cognitivo que se utiliza en los procesos de análisis nos permite acceder a interpretaciones novedosas de los posibles conceptos que las motivan. De algunas de esas interpretaciones se derivan los análisis que aparecen al final del capítulo a través de los cuales se experimenta la construcción de un espacio novelesco tan interesante como el Cementerio de los Libros Olvidados, la caracterización del personaje Francisco Javier Fumero o diversos aspectos relacionados con el estado mental de Jacinta Coronado. De estos análisis, podemos comprobar que el potencial que ofrece el marco

teórico es considerable y que las redes asociativas de integración conceptual deben convertirse una parte fundamental de nuestra aproximación al estilo literario, del mismo modo que lo compone la combinación lingüística de expresiones idiomáticas que encontramos en el capítulo siguiente.

Las expresiones idiomáticas analizadas en el capítulo séptimo combinan sus soportes lingüísticos de un modo muy particular. Las expresiones lexicalizadas que allí se analizan se solapan y se eclipsan entre sí en mestizajes expresivos y juegos de palabras. Son expresiones cuyos elementos han sido parcialmente elididos. Sin embargo, la elisión se mantiene como un fenómeno puramente lingüístico, ya que la presencia de la unidad expresiva lexicalizada se proyecta en su totalidad en la mente del lector. El nivel de recuperación de los elementos elididos en las expresiones idiomáticas es extremadamente alto y el modo en que se combinan con expresiones similares crea combinaciones sumamente originales. Una particularidad destacable de este tipo de combinación es que, en el nivel conceptual, los campos semánticos de las expresiones combinadas se mantienen distanciados y no combinan sus significados a pesar de la superposición lingüística. Esa elección lingüística de locuciones coloquiales, tanto por su estructura gramatical como léxica, crea una atmósfera cotidiana en la que se añaden pequeños retos, guiños con carácter desenfadado que deben ser resueltos para enriquecer los matices del texto. La posibilidad de resolver esos pequeños acertijos con éxito proporciona un alto grado de satisfacción al lector, que se convierte en una sensación placentera que añade optimismo y esperanza a los pasajes desenfadados, a las anécdotas que se cuentan diseminadas a lo largo del texto, a las historietas cortas de personajes

imposibles, al humor de Fermín Romero de Torres o a otras estrategias que aligeran el ambiente oscuro general que sobrevuela el contexto general de la novela.

Una vez resumidas algunas de las particularidades de cada uno de los capítulos que componen esta tesis doctoral, creemos conveniente acceder a un plano interpretativo más general en el que se armonizan algunas de las interpretaciones parciales procedentes de esos capítulos. En esta línea interpretativa más general, el mundo novelado expande su radio de acción desde un estadio de realidad hacia un estadio de ficción absoluta. Una transición que va acompañada de una tendencia de los elementos materiales hacia lo espiritual y lo anímico. Ese cambio de un estado a otro es un proceso tenue y sutil que se materializa en puntos de solapamiento en los que es difícil distinguir si la realidad es realidad o es reflejo del mundo que existe más allá de los personajes. Aunque las líneas divisorias entre esos mundos no se manifiesten claramente, en la novela se pueden distinguir varios estratos con características propias:

El estrato de la realidad. Este estrato organiza una realidad novelada que intenta mantenerse fiel a la realidad histórica de un tiempo y de un mundo pasado que el lector es capaz de reconocer. Tiene como escenario principal la ciudad de Barcelona, en la que habitan los personajes. La complejidad que presenta este estrato novelístico tiene relación con la jerarquización social y la división entre clases sociales, la ideología o el poder económico de los personajes, la aparente lucha de clases, el momento histórico y político, la

posguerra, el orden público, la justicia, el bilingüismo o la industrialización, por mencionar algunos ejemplos.

El estrato de los objetos. Este segundo estrato parece apoyarse en la construcción lingüística esquemática descrita en el capítulo cuarto, aunque también se fortalece con los efectos metafóricos y de asociación conceptual desarrollados en los capítulos cinco y seis. Este es un estrato subliminal, inconsciente, en el que conviven un conjunto de fuerzas que transgreden las reglas que prevalecen en el estrato de la realidad que hemos comentado. En este estrato se perciben unas fuerzas que van más allá de lo humano y cuya existencia no conocen los personajes de la novela.

El estrato alegórico. Existe un tercer estrato en el que habitan unas fuerzas abstractas que parecen tener la misión de mantener la armonía y el equilibrio del mundo real de la novela. Es un estrato superior capaz de afectar a los estratos inferiores. Este tercer nivel comparte aspectos que parecen provenir de un posible estrato superior, el estrato espiritual absoluto, que ha sido despojado de su excelsitud, su grandeza y su magnificencia. Dios, que debiera habitar ese estrato superior, ha sido transformado en un dios a escala humana que se supone que interviene a la conveniencia de los intereses de los personajes o del destino.

La existencia de estos tres estratos adquiere mayor solidez cuando se apoya en la circunstancia de que determinados personajes tienen el privilegio de cruzar los límites del estrato al que pertenecen. Por ejemplo, Jacinta Coronado se presenta como el único personaje del primer estrato, el estrato de la realidad, que parece ser consciente de la existencia del mundo que se erige

más allá del entorno real en el que vive. Otros personajes, Zacarías y Laín Coubert, que son habitantes del estrato alegórico –el primero en representación del destino y el segundo como símbolo del diablo– cruzan las fronteras entre estratos por medio de los vínculos que mantienen con dos personajes del primer estrato, Jacinta Coronado y Julián Carax, respectivamente. Las predicciones y las acciones de dichos personajes irreales poseen propiedades que van más allá de la naturaleza de los personajes y del estrato al que pertenecen; de ahí que les sea posible llegar a modificar la realidad del primer estrato.

Si partimos de esta tríada interpretativa de realidades que quedan entrelazadas en una única realidad novelada, comprobaremos que nuestro estudio se centra principalmente en los aspectos que desarrollan el estrato de los objetos y el estrato alegórico, aunque éstos de ningún modo pueden ser desvinculados del estrato de la realidad que les sirve de soporte. Mientras que los personajes se desenvuelven en el estrato de la realidad, un mundo que imita la realidad de la época en la que ocurre la acción, y que tiene poco de ficticio o de místico, el estrato de los objetos instauro un mundo que discurre en un tiempo paralelo y que invita al lector a interpretar la realidad desde una nueva perspectiva. El estrato de los objetos es un mundo irreal que ya está presente en las primeras páginas de la novela, pero, conforme las descripciones van dando forma al escenario novelado, ese mundo va adquiriendo mayor solidez. Se trata de un mundo ficticio que emerge de los actos de habla, del modo en que se desarrolla el relato y las representaciones que esas explicaciones proyectan en la mente del lector. Es un mundo basado en representaciones mentales que se crean

con la acumulación de puntos de atención que componen una realidad novelada alternativa. A partir de las explicaciones de los distintos narradores que aparecen en la novela, se induce al lector a construir una interpretación de la realidad que poco a poco va distorsionando la verosimilitud del mundo en el que habitan los personajes hacia otro mundo, irreal y engañoso. El lector lo percibe como un escenario de irrealidad sobre el que se proyecta la realidad de los personajes.

De todo ello, el lector presencia esas dos realidades superpuestas, el estrato de la realidad y el estrato de los objetos, como si se tratase de dos pedazos de papel, con sus respectivos dibujos cada uno, que se superponen y se exponen al trasluz. El ojo observador percibe la sobreposición de ambos dibujos, pero le es difícil distinguir qué trazas pertenecen al primer dibujo y cuales pertenecen al segundo. El lector, aunque capaz de experimentar la doble faz de esa realidad que se presenta en la novela, la realidad despojada del aire místico que envuelve a los personajes y la realidad sublime y espiritual que inunda el ambiente de la ciudad de Barcelona, probablemente también tendrá dificultades en distinguirlas. Desde un punto de vista estético, la doble dimensión que proyecta el texto surge de la combinación del universo generado por la acumulación de puntos atencionales de muy diversos tipos que crean un entorno ficticio e irreal, en contraposición con la realidad llana que perciben los personajes.

Estas dos posiciones tienen un nexo común, el personaje de la novela que conocemos por Jacinta Coronado. Jacinta es el único personaje que se muestra semiconsciente de la existencia de ambos mundos. En ese sentido, es

el personaje que más se aproxima a la posición del lector por sus intuiciones y sus percepciones, aunque, como contrapartida, sus capacidades intelectuales parecen estar muy limitadas a un mundo que se circunscribe en la proximidad y la inmediatez. Jacinta es capaz de percibir ese mundo superior, mientras que es incapaz de interpretar los códigos que, desde el punto de vista del lector, son más elementales y comprensibles. Esa posición de mayor objetividad que posee el lector respecto a Jacinta está aprovechada espléndidamente en la construcción de ese personaje como base fundamental para el tratamiento de la intriga, tal y como se comenta en el capítulo seis.

Por lo que se refiere a las estructuras con las que se ayuda el texto, la técnica que origina la doble dimensión de la realidad se engendra en el seno de una construcción gramatical esquemática. Como ha sido comentado, el efecto que produce esta construcción acaba por sobrepasar el nivel textual para elevarlo a un nivel de carácter estético superior que se mantendrá presente a lo largo de toda la narración. La estructura responsable de ese efecto debe estar respaldada por otro fenómeno textual que se manifiesta a lo largo de la novela: la reiteración, que debe ser constante mientras se desee mantener el efecto estético que produce, ya que, de no ser así, el efecto estético se reduciría considerablemente o se derrumbaría.

El estrato de los objetos también produce un efecto estético en el escenario general de la novela. Conforme el espacio irreal va adquiriendo mayor protagonismo, el contexto real de los personajes, la Barcelona real novelada, va debilitándose para dar paso a otra Barcelona de gusto gótico en un contexto más abstracto saturado en matices oscuros y tenebrosos. Quedan atrás,

ocultos tras ese tenue velo de irrealidad que cubre todos los objetos, los temas más crudos de la realidad de la época en la que transcurre la acción, una realidad social de la que solamente se esbozan apuntes sobre la dureza de la guerra, la miseria y las tragedias que sufrieron los habitantes de la ciudad, los trabajos de sol a sol, la explotación infantil o las pésimas condiciones laborales, o temas como el hambre o las filosofías anarquistas y comunistas reinantes en aquella época. Algunas descripciones de la novela relatan escenas de la historia de la Barcelona real, aunque siempre aparecen cubiertas por un tono leve, que limita el efecto de pesimismo y de negatividad que pudieran ejercer, ya sea por la brevedad de la descripción o por la irrupción de una ocurrencia humorística o desenfadada de alguno de los personajes. La existencia de esa realidad latente, cruda y terrible nunca es negada, pero forma parte de un paisaje que no llega a imponerse. Ese mundo permanece semioculto por la fuerte personalidad del estrato de los objetos, misterioso y atrayente que penetra y se apodera del argumento con un vigor portentoso.

Esa otra Barcelona de la novela, la Barcelona con ese sabor estético gótico se sumerge en descripciones de mundos ficticios que componen esa atmósfera de irrealidad sobre la que se fundamenta gran parte de la imagen estética de la novela. Los edificios antiguos, solemnes y decadentes, sobre los que recaen juramentos y maleficios, recrean un escenario arquitectónico tenebroso y enigmático en los que ocurren eventos difícilmente explicables, a la vez que convierten en víctimas a los personajes que los habitan. Fuentes (2007:16-17) resume algunas de las características que presenta la novela gótica y que, en mayor o menos medida, corresponden a la tipologías de acontecimientos que

se describen el *La sombra del viento*. El lenguaje analizado en los capítulos cinco y seis no hace más que dar mejor y mayor volumen a la esta dimensión estética del mundo de irrealidad que predomina en la novela, el mundo oscuro que únicamente en las últimas líneas de la obra acaba por retroceder:

(573) El barrio sigue como siempre, pero hay días en que me parece que la luz se atreve cada vez más, que vuelve a Barcelona, como si entre todos la hubiésemos expulsado pero nos hubiese perdonado al fin.

El significado de la oscuridad y de la luz en la novela que aparece en este párrafo nos lleva a hablar del papel de la metáfora y el pensamiento metafórico. Si el lenguaje que se utiliza en la novela se basa en lo ficticio, en un artificio con el que se logra crear un mundo más allá de lo palpable que se encarama en un nivel fantasmal, gótico y oscuro, también es, en parte, responsabilidad de la presencia de la metáfora. Los dos niveles metafóricos a los que nos referíamos en el capítulo quinto son responsables de ello. Por un lado, aquella metáfora utilizada como elemento estructurador de nuestro pensamiento por medio de la cual los conceptos abstractos se pueden utilizar con menor dificultad y que está presente en el quehacer diario de los protagonistas. Ese uso está presente en las selecciones léxicas de los personajes, las expresiones idiomáticas o la multiplicidad de clichés lingüísticos con los que el lector se identifica y a los que se siente próximo. Todo ello se contrapone con aquella metáfora rica en complejidad, en la que los conceptos se combinan de maneras renovadas, frescas o incluso singulares. Así es como el uso de la metáfora y la asociación conceptual eleva el horizonte de la realidad novelada y permite que el lector pueda penetrar en aspectos conceptuales sorprendentes, descubrir nuevas fronteras y recorrer un mundo alienado, desconocido e inexplicable. Adquiere

esas cualidades tras importantes modificaciones conceptuales. Con la ayuda de los distintos tipos de redes asociativas se han podido vislumbrar procesos de compresión y descompresión sustanciales, en los que las relaciones vitales de espacios de entrada de diversos dominios conceptuales tienen la potestad de alterar la calidad de los conceptos emergentes.

Deseamos terminar esta conclusión haciendo una alusión al lector de la novela y a la capacidad que tenemos todos los lectores de comprimir la información. En esta tesis doctoral nos hemos esforzado en desgranar, en algunos casos minuciosamente, algunas de las cuestiones lingüísticas y conceptuales que pueden causar un efecto en el lector y el acto de la lectura. En cambio, el modo natural que tiene el lector estándar de enfrentarse a un nuevo texto se mueve en la dirección contraria. La actividad interpretativa que debe ejercer el cerebro ante un texto de las dimensiones de la novela que hemos estudiado tiende a la compresión y a la reducción, a la domesticación del texto y de las ideas que ese texto suscita. Es, por tanto, muy probable que muchas de las cuestiones que han sido planteadas en nuestros análisis hayan estado presentes en las mentes de muchos de los lectores de la novela, o incluso del propio escritor, pero también es posible que los procesos de búsqueda o de interpretación de determinados aspectos hayan pasado completamente desapercibidos a sus conciencias. De este hecho, proponemos entender el acto de lectura de una novela como si se tratase de una gran red asociativa de integración conceptual de una gran complejidad, tanto por la gran diversidad de procesos necesarios que se deben poner en marcha, desde la recopilación de información, la integración de informaciones suscitadas, evaluación de probabilidades,

recuperación de información general o lingüística, hasta razonamientos deductivos o probabilísticos, que se proyecta a un espacio de fusión cuya estructura emergente resultante no es más que un producto conceptual abstracto sobre la novela. Ese producto conceptual abstracto se convertirá en la herramienta que permitirá al lector extraer y desarrollar sus opiniones sobre la novela cuando desee comunicarse con los demás. Un artilugio conceptual reducido y manejable, a escala humana, que se adapta para encajar con las convicciones y las ideas del lector y en el que se mantienen presentes las percepciones y las experiencias que la reconstrucción del texto suscitó en su mente. Es preciso recurrir de nuevo al capítulo segundo en el que mostrábamos algunos de los resultados de nuestro pequeño muestreo estadístico para reconocer que ese artilugio conceptual abstracto y complejo que resulta de la lectura de *La sombra del viento* tiende a ser interpretado por el gran público lector como un acto positivo, atractivo y una experiencia seductora y memorable.

9 BIBLIOGRAFÍA

ADAMSON, S. (2003): "Text, context and the interpretive community". Comunicación no publicada presentada en Modern Language Association, San Diego, 2003.

AIRA, C. (2004): "Bestseller y literatura", *La Hoja Latinoamericana*, <<http://lahojalatinoamericana.blogspot.com/>> [consulta: 23-11-2009].

ÁLAMO FELICES, F. (2009): "Literatura y mercado: El bestseller. Aproximaciones a su estructura narrativa, comercial e ideológica", *Espéculo: Revista de estudios literarios*, n.º 43. Revista electrónica <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/index.html>>

ALONSO, D. (1950): *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos: Garcilaso, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid: Gredos.

ALSINA, A. (2003): "El difícil art del fulletó", *Avui*, 13 de marzo.

ANDERSON, R.C. (1977): "The Notion of schemata and the educational enterprise" en R. C. ANDERSON, R. J. SPIRO y W. E. MONTAGUE (eds.) *Schooling and the Acquisition of Knowledge*, Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum.

ANTEZANA, L. H. (1986): *Teorías de la lectura*, Cochabamba, Bolivia: Plural Editores.

ARENAS CARRILLO, R. (2006): Noemágico, *El Reino Milenario*, <<http://noemagico.blogia.com/2006/042701-el-reino-milenario.php>> [consulta: 12-12-2010].

ARGUEDAS, P. (2010): Calou, l'ivre de lectures, *L'Ombre du vent*. <http://calounet.pagesperso-orange.fr/resumes_livres/ruizzafon_resume/ruizzafon_ombrevent.htm> [consulta: 8-09-2011].

ARRÓSPIDE, A. (2002): "Bestseller y paraliteratura: La obra de Isabel Allende", *Sincronía*, Septiembre.

ASCHER-WALSH, R. (2004): "Book review: The Shadow of the Wind", *Entertainment Weekly*, 16 Abril.

ASTORGA, A. (2008): "Ruiz Zafón: Viaje desde sus novelas al centro de Barcelona", *ABC*, 28 julio.

ATTARDO, S. (1994): *Linguistic Theories of Humour*, Berlin; New York: Mouton de Gruyter.

AUSTIN, J. L. (1962): *How To Do Things With Words*, Oxford: Oxford University Press.

AYÉN, X. (2002): "Radiografía de un éxito literario", *La Vanguardia*, 26 noviembre.

BAKHTIN, M. M. (1981): *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Ed. M. HOLQUIST, Traduc. C. EMERSON and M. HOLQUIST, Austin: University of Texas Press.

BARCELONA, A. ed. (2000): *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*, Berlin; New York: Mouton de Gruyter.

BARRETT, M. (1980): *Women's Oppression Today: Problems in Marxist Feminist Analysis*, New York; London: Verso.

BARTHES, R. (1965): *Le Degré zéro de l'écriture; suivi de Eléments de sémiologie*, Paris: Gonthier.

BARTHES, R. (1967): *Elements of Semiology*, Traduc. A. LAVERS and C. SMITH. New York: Farrar, Straus, and Giroux.

BASSETS, M. (2003): "Ruiz zafón, número uno en las listas de superventas alemanas", *La Vanguardia*, 17 octubre.

BELMONTE SERRANO, J. (2002): "Una nueva vía para el estudio de la didáctica de la literatura: La crítica literaria (A propósito de una polémica entre críticos y creadores)", *Didáctica (Lengua y Literatura)*, n.º 14. pp. 51-63.

BELMONTE SERRANO, J., y J. M. LÓPEZ DE ABIADA (2003): *Sobre héroes y libros: La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, 3.ª ed., Murcia: Nausícaä.

BENNETT A. y N. ROYLE (1995): *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*, 3.ª ed., Harlow, U.K.: Pearson Education Limited

BETI SÁEZ, I. (2004): "Las claves narrativas de 'La sombra del viento' de Carlos Ruiz Zafón", *Mundaiz*, n.º 67, pp. 99-117.

BLACK, E. (2006): *Pragmatic Stylistics*, Edinburgh: Edinburgh University Press

BORODITSKY, L. (2000): "Metaphoric structuring: Understanding time through spatial metaphors", *Cognition*, 75, pp.1-2.

BRADFORD, R. (1997): *Stylistics*, London; New York: Routledge.

BRESNAN, J. (ed.) (1982): *The Mental Representation of Grammatical Relations*, Cambridge: The MIT Press.

BRÔNE, G. y J. VANDAELE (eds.) (2009): *Cognitive poetics: Goals, Gains and Gaps*, Berlin; New York: Mouton de Gruyter.

BROWN, D. y J. ESTRELLA (2003): *El código da Vinci*, Argentina; España: Umbriel.

BROWN, G. y YULE, G. (1983): *Análisis del discurso*, Madrid: Visor Libros.

BROWN, G. y YULE, G. (1983): *Discourse Analysis*, Cambridge: Cambridge University Press.

BRUGMAN, C. (1981): "The Story of 'over': Polysemy, Semantics and the Structure of the Lexicon", Tesis doctoral, University of California, Berkeley (publicada en 1988, New York: Garland).

BRUGMAN, C. (1990): "What is the invariance hypothesis?", *Cognitive Linguistics*, n.º 1, pp. 257–266.

BRUGMAN, C. and G. Lakoff (1988): "Cognitive topology and lexical networks", en S. SMALL, G. COTTRELL y M. TANNENHAUS (eds), *Lexical Ambiguity Resolution*, San Mateo, CA: Morgan Kaufman, pp. 477–507.

CANAL, C. (2003): "El dragón de las historias", *El Dominical*, 26 julio.

CÁNOVAS MÉNDEZ, M. *et al.* (1994): *Aproximación al estilo de Quevedo: tesis para optar al título de Doctor en Filología dentro del programa Poética del verso y de la prosa 1987-89*, Departamento de Filología Española de la Universidad de Barcelona, Barcelona.

Carlos Ruiz Zafón. *La sombra del viento*. <<http://www.lasombradelviento.net/>>

CARO BAROJA, J. (1982): *Las brujas y su mundo*, 6.^a ed., Madrid: Alianza.

CARR, R. (2004): "Goodies and baddies galore", *The Spectator*, 7 Agosto.

CARRÓN, C. (2009): "Ruiz zafón: 'mi éxito abre las puertas a otros autores españoles en E.E.U.U.'", *Diario Público*.

CARTER, R. (2004): *Language and Creativity*, London: RoutledgePlaneta.

CASO, A. (2000): *Un largo silencio*, Barcelona: Planeta.

CASTELLANO, K. (1994): "Ken Follett. La máquina registradora", *El País Semanal*, 13 noviembre.

CHOMSKY, N. (1965): *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

CHOMSKY, N. (1975): *The Logical Structure of Linguistic Theory*, New York: Plenum Press.

CHOMSKY, N. (1981): *Lectures on Government and Binding*. Dordrecht, NL: Foris Publications.

CHOMSKY, N. (1986): *Knowledge on Language: its Nature, Origin and Use*. New York: Praeger.

CIENKI, A., (2007): "Frames, idealized cognitive models, and domains", en D. GEERAERTS y H. CUYCKENS (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, pp. 170-187.

CIFUENTES, J. L. (1994): *Gramática cognitiva: fundamentos críticos*, 1.^a ed., Madrid: Eudema.

CIFUENTES, P. (en prensa): "La semántica conceptual", en I. IBARRETXE-ANTUÑANO, y J. VALENZUELA (en prensa), *Lingüística Cognitiva*, Barcelona: Anthropos.

CIRLOT, J. (1958): *Diccionario de símbolos tradicionales*, Barcelona: Luis Miracle.

CLAVEL, A. (2004): "En quête d'auteur", *L'Express*, 12 abril.

COLVILLE, R. (2004): "Barça loner", *The Guardian*, 6 June.

"Come the Catalan" (2004): *The Economist*, n.º 371. pp. 87-88.

CONRAD, J. (1963): *The Secret Agent: a Simple Tale*, Harmondsworth: Penguin Books.

COSTE, D. (1980): "Trois conceptions du lecteur et leur contribution a une théorie du texte littéraire", *Poétique*, Paris: Du Seuil.

COWPER, E. A. (1992): *A Concise Introduction to Syntactic Theory: The Government-Binding Approach*, Chicago: University of Chicago Press.

CRISP, P. (2005): "Allegory, blending and possible situations", *Metaphor and Symbol*, núm. 20(2), pp. 115–131.

CRISP, P. (2008): "Between extended metaphor and allegory: is blending enough?", *Language and Literature*, R. Carter (ed.) London: Allen & Unwin, núm. 17(4), pp. 291–308.

CROFT, W. (2001): *Radical Construction Grammar: Syntactic Theory in Typological Perspective*, Oxford University Press, New York.

CROFT, W., *et al.* (2004): *Cognitive Linguistics*, Cambridge: Cambridge University Press.

CROFT, W., *et al.* (2008): *Lingüística cognitiva*, Madrid: Alkal.

CRUSE, D. A. (1986): *Lexical Semantics*, Cambridge: Cambridge University Press.

CRYSTAL, D. (1979): *Investigating English Style*, London: Longman.

CUENCA, M. J. y J. HILFERTY (1999): *Introducción a la lingüística cognitiva*, Barcelona: Ariel.

CULLER, J. (1975): *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*, London: Routledge.

CULLER, J. (1993): "La literaturidad", en FOKKEMA, D.W., M. ANGENOT, y J. BESSIÈRE, *Teoría literaria*, Madrid: Siglo XXI.

CULLER, J. (1997): *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press.

CULPEPER, J. (2001): *Language and Characterisation: People in Plays and Other Texts*. Harlow: Longman.

CULPEPER, J. (2002): "A Cognitive Stylistic Approach to Characterisation", en *Cognitive Stylistics*. (ed.) E. SEMINO and J. CULPEPER. Amsterdam: Benjamins, pp. 251-278.

CUYCKENS, H. y B. ZAWADA, eds. (2001): *Polysemy in Cognitive Linguistics*, Vol.177, Amsterdam: Benjamins.

DE MULDER, W. (2007): "Force Dynamics", en D. GEERAERTS y H. CUYCKENS (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, pp. 294-317.

DIRDA, M. (2004): "The shadow of the wind", *The Washington Post*, 25 Abril.

DIRVEN, R. y R. PÖRINGS (2002): *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin: Mouton de Gruyter.

DORIA, S. (2001): "Carlos Ruiz Zafón: Gran parte de la ficción actual es pura pose", *ABC*, 28 julio.

DOUTHWAITE, J. (2000): *Towards a Linguistic Theory of Foregrounding*, Alessandria: Edizioni dell'Orso.

DUCHAN, J., G. BRUDER y L. HEWITT (1995): *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum Associates.

EAGLETON, T. (2004): *Literary Theory*, London: Blackwell.

ECO, U. (1984): "Metaphor, Dictionary, and Encyclopaedia", *New Literary History*, núm.15, pp. 255-272.

EDER, R. (2004): "In the Cemetery of Forgotten Books", *The New York Times*, 25 April.

EDWARDS, K. (2006): "Kim Edwards recommends: 'The Shadow of the Wind'", *Entertainment Weekly*, 17 november.

EGGINS, S. (2004): *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*, 2.^a ed., London: Continuum.

EICHENBAUM, B. (1965): "The Theory of the 'Formal Method.'", en *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Traduc. L. T. LEMON and M. J. REIS. Lincoln: University of Nebraska Press.

ELLIS, R. R. (2006): "Reading the Spanish past: Library fantasies in Carlos Ruiz Zafón's 'la sombra del viento'", *Bulletin of Spanish Studies: Hispanic Studies and Researches on Spain, Portugal and Latin America*, n.º 83(6). pp. 839-854.

EVANS, V. (2004): "Lexical concepts, cognitive models and meaning-construction", *Cognitive Linguistics*, núm. 17, pp. 491–534.

EVANS, V. (2007): *A Glossary of Cognitive Linguistics*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

EVANS, V. y M. GREEN (2006): *Cognitive Linguistics: an Introduction*, Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum.

FARNDALE, N. (2005): "The shadow maker", *The Sunday Telegraph*, 27 noviembre.

FAUCONNIER, G. (1985): *Mental spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

FAUCONNIER, G. (1997): *Mappings in Thought and Language*, Cambridge: Cambridge University Press.

FAUCONNIER, G. and E. SWEETSER (1996): *Spaces, Worlds, and Grammar*, Chicago: University of Chicago Press.

FAUCONNIER, G. y M. TURNER (1996): "Blending as a central process of grammar", en A. GOLDBERG (ed.), *Conceptual Structure, Discourse and Language*, Stanford, CA.: CSLI Publications, pp. 113-130.

FAUCONNIER, G. y M. TURNER (1998): "Conceptual integration networks", *Cognitive Science*, 22 (2), pp.133-187.

FAUCONNIER, G. y M. TURNER. (2002): *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*, New York: Basic Books.

FAUCONNIER, G. (2007): "Mental Spaces", en D. GEERAERTS y H. CUYCKENS (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, pp. 351-376.

FILLMORE, C., P. KAY and M. K. O'CONNOR (1988): "Regularity and idiomacity: the case of let alone", *Language*, 64, 3, 501–538.

FILLMORE, C. (2000): "Describing polysemy: the case of crawl". En Y. RAVIN y C. LEACOCK (eds.), *Polysemy: Theoretical and Computational Approaches*, 91–110. Oxford: Oxford University Press.

FIRTH, J.R. (1957): *Papers in Linguistics 1934-1951*, London: Oxford University Press.

FISH, S. (1980): *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

FISH, S. (1989): "Estilística afectiva Stanley Fish". In R. Warning (Ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, pp. 313

FOKKEMA, D.W., M. ANGENOT y J. BESSIÈRE (1993): *Teoría literaria*, Madrid: Siglo XXI..

FOUCAULT, M. (1978): *The History of Sexuality: An Introduction*, Traduc. R. HURLEY. Harmondsworth: Penguin.

FOWLER, R. (1996): *Linguistic Criticism*, Oxford: Oxford University Press.

FREEMAN, D.C. (1970): *Linguistics and Literary Style*, New York: Holt, Rinehart and Winston.

FREEMAN, D.C. (1981): *Essays in Modern Stylistics*, London: Methuen.

FRIEDRICH, A. (2003): *Lesar*, Cuaderno de otroño (Marzo)

GARCÍA YEBRA, V. (1981b): "Polisemia, ambigüedad y traducción", en AA.VV. *Logos Semantikós*, III, Madrid: Gredos-Walter de Gruyter, pp. 37-51.

GATEAU, J. C. (2004): "L'homme qui brûlait les livres", *Le Temps*, 1 mayo.

GAVIÑO RODRÍGUEZ, V. y Universidad de Cádiz (2008): *Español coloquial: pragmática de lo cotidiano*, Cádiz: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

GAVINS, J. (2007): *Text World Theory: an Introduction*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

GAVINS, J. y G. STEEN (2003): *Cognitive Poetics in Practice*, London; New York: Routledge.

GAZDAR, G., G. K. PULLUM, y UNIVERSITY OF SUSSEX (1982): *Generalised Phrase Structure Grammar: A Theoretical Synopsis*, Brighton: University of Sussex, School of Cognitive and Computing Sciences.

GEERAERTS, D. (2002): "The interaction of metaphor and metonymy in composite expressions", en R. DIRVEN y R. PÖRINGS (eds) *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, pp. 435–465.

GEERAERTS, D. (2010): *Theories of Lexical Semantics*, New York: Oxford University Press.

GEERAERTS, D. y H. CUYCKENS (2007): *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: Oxford University Press.

GELI, C. (2008): "Aquí la literatura es un gueto de mediocridad y pretensión", *El País*, 30 mayo.

GENETTE G. (1980): *Narrative Discourse*, Oxford: Oxford University Press.

GENETTE G. (1982): *Figures of Literary Discourse*, Oxford: Oxford University Press.

GHIO, E. y M. D. FERNÁNDEZ (2005): *Manual de lingüística sistémico funcional: el enfoque de M.A.K. Halliday y R. Hassan: aplicaciones a la lengua española*, Santa Fe, Argentina: Universidad Nacional del Litoral.

GIBBS, R. W. (1994): *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding*, Cambridge: Cambridge University Press.

GIORDANINO, E. La Bibliothèque Du Cénacle *Estirpes malditas: Víctimas y victimarios en la novela gótica*, n.º 161 <<http://www.otrocampo.com>>, [consulta:06-03-2009].

GOLDBERG, A. E. (2010): "Verbs, constructions, and semantic frames", en M.R. HOVAV, E. DORON y I. SICHEL *Lexical Semantics, Syntax, and Event Structure*, Oxford: Oxford University Press.

GOODSTEIN, J. (2005): The Compulsive Reader. *A review of the shadow of the wind by Carlos Ruiz Zafón*. <<http://www.compulsivereader.com/html/index.php?name=News&file=article&sid=877>>.

GRADY, J. E., (2007): "Metaphor", en D. GEERAERTS y H. CUYCKENS (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, pp. 188-213.

GREEN, P. (2004): "Doom, gloom and suspense", *Los Angeles Times*, 2 May.

GREENBLATT, S. (1989): "Towards a Poetics of Culture", en H. ARAM VEESER (ed.) *The New Historicism*, New York; London: Routledge.

GRICE, H.P (1975): "Logic and conversation." En P. COLE y J. MORGAN (eds.) *Speech Acts*, Nueva York: Academic Press, pp. 41-58.

GRICE, P. (1989): *Studies in the Way of Words*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

GULLÓN, G. (2008a): "Residencia en la tierra o espejo mágico: El lugar de la literatura en el mundo de los libros", *Cincinnati Romance Review*, N.º 27, pp. 17-28.

GULLÓN, G. (2008b): *Una venus mutilada: La crítica literaria en la España actual*, Madrid: Biblioteca Nueva.

HAIMAN, J. (1978): "A study in polysemy". *Studies in Language*, 2, pp. 1-34.

HALLIDAY, M. A. K. (1964): "Descriptive linguistics in literary studies", en A. DITHIE (ed.) *English Studies Today*, 3.ª serie, pp.26-39.

HALLIDAY, M. A. K. (1971): "Linguistic function and literary style: an inquiry into the language of William Golding's *The Inheritors*", en *Literary style: A symposium*, London; New York: Oxford University Press, pp. 330.

HALLIDAY, M. A. K. (1981): "Linguistic function and literary style: an inquiry into the language of William Golding's *The Inheritors*", en D.C. FREEMAN, *Essays in Modern Stylistics*, London: Methuen.

HALLIDAY, M. A. K. (1985): *An Introduction to Functional Grammar*, London: Edward Arnold.

HALLIDAY, M. A. K. y C. M. I. M. MATTHIESSEN (2004): *An Introduction to Functional Grammar*, 3.ª ed., London: Arnold.

HALLIDAY, M. A. K. y J. WEBSTERED (2002): *On Grammar*, London; New York: Continuum.

HANDKE, S. (2003): "Magia oscura", *Die Tageszeitung*, 23 noviembre.

HEGER, K. (1974): *Teoría semántica: hacia una semántica moderna*, Madrid: Alcalá.

HEIDEGGER, M. (1971): *Poetry, Language, Thought*, New York: Harper and Row.

HERMOSO, B. (2003): "Carlos Ruiz Zafón, el insólito 'best-seller'", *El Mundo*, 2 noviembre.

HERNÁNDEZ, A. (2004): *Vestida de novia*, Barcelona: Planeta.

HERNÁNDEZ, S. (2008): "La sombra de 'la sombra'", *La Vanguardia*, 23 de abril.

HIRAGA, M. (2005): *Metaphor and Iconicity: A Cognitive Approach to Analysing Text*, Hampshire: Palgrave Macmillan.

HOLLAND, N. N. (1989): *The dynamics of literary response*, New York: Columbia University Press.

HOPPER, P. J. y S. A. THOMPSON (1980): "Transitivity in Grammar and Discourse", *Language*, vol. 56, no. 2, pp. 251-299.

HOVAV, M. R., E. DORON, y I. SICHEL (2010): *Lexical Semantics, Syntax, and Event Structure*, Oxford: Oxford University Press.

HUSSERL, E. (1964): *The Idea of Phenomenology*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

IBÁÑEZ, M. E. (2004): "La sombra del viento afronta el reto del mercado anglosajón", *El Periódico*, 3 marzo.

IBARRETXE-ANTUÑANO, I. y J. VALENZUELA (en prensa): *Lingüística cognitiva*, Barcelona: Anthropos.

INGARDEN, R. (1989): "Concreción y reconstrucción", en R. Warning (Ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, pp. 35-54

INGARDEN, R., & Nyenhuis, H. (1998): *La obra de arte literaria*, Madrid: Taurus.

ISER, W. (1987): *El acto de leer: Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus.

ISER, W. (1989): "El proceso de lectura Wolfgang Iser", en R. Warning (Ed.), *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, pp. 149.

JAKOBSON, R. (1987): *Language in Literature*, K. POMORSKA y S. RUDY (comp.). Cambridge, MA and London: Harvard University Press.

JAMESON, F. (1991): *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, London: Verso.

JAUSS, H. R. (1982): *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

JOHNSON, M. (ed.) (1981): *Philosophical perspectives on metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

JOHNSON, M. (1987): *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: University of Chicago Press.

JOHNSON, M. (1993): *Moral imagination: Implications of cognitive science for ethics*. Chicago: University of Chicago Press.

JOHNSON-LAIRD, P. N. (1983): *Mental Models*, Cambridge: Cambridge University Press.

JURY, L. (2004): "From the Cemetery of Lost Books, a novel set to win readers", *The Independent*, 13 noviembre.

KENNEDY, C. (1982): "Systemic grammar and its use in literary analysis", *Language and Literature*, R. Carter (ed.) London: Allen & Unwin, pp. 83-100.

KATZ, A. N. (1998): *Figurative language and Thought*, New York: Oxford University Press.

KERRIGAN, M. (2004): "Under the dictator", *The Guardian*, 26 junio.

KING, S. (2002): *On writing: A memoir of the craft*, New York: Pocket Books.

KOESTLER, A. (1964): *The Act of Creation*, New York: Macmillan.

KOTLER, N. y P. KOTLER (1998): *Museum Strategy and Marketing: Designing Missions, Building Audiences, Generating Revenue and Resources*, San Francisco, California: Jossey-Bass Publishers.

KÖVECSES, Z. y G. RADDEN (1998): "Metonymy: Developing a Cognitive Linguistic View." *Cognitive Linguistics* 9.1, pp. 37-77

KÖVECSES, Z. (2003): *Metaphor: A Practical Introduction*, Oxford: Oxford University Press.

KRAUTHAUSEN, C. (2003): "'La sombra del viento' es ya el gran éxito editorial en Alemania", *El País*, 27 octubre.

LACLAU, E. (1990): *New Reflections on the Revolution of Our Time*, London: Verso.

LAKOFF, G. (1977): *Linguistic Gestalts*, en Proceedings of the Chicago Linguistic Society, 13, pp. 236-87.

LAKOFF, G. (1987): *Women, Fire, and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*, Chicago y London: The University of Chicago Press.

LAKOFF, G. (1990): "The Invariance Hypothesis: Is abstract reason based on image-schemas?", *Cognitive Linguistics*, 1-1, pp. 39-74.

LAKOFF, G. (1993): "The Contemporary Theory of Metaphor", en A. ORTONY (ed.) *Metaphor and Thought*, 2.^a ed., Cambridge: Cambridge University Press, pp. 202-251.

LAKOFF, G. (1996): "Sorry, I'm not myself today: The metaphor system for conceptualizing the self", en G. FAUCONNIER y E. SWEETSER (eds.), *Spaces, Worlds, and Grammars*, Chicago: University of Chicago Press, pp. 91-123.

LAKOFF, G. y M. JOHNSON, (1980): *Metaphors We Live By*, Chicago: The University of Chicago Press.

LAKOFF, G. y M. JOHNSON (2003): *Metaphors We Live By*, Chicago: The University of Chicago Press.

LAKOFF, G. y M. JOHNSON (1999): *Philosophy in the Flesh: the Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Nueva York: Basic Books.

LAKOFF, G. y M. TURNER (1989): *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*, Chicago y Londres. The University of Chicago Press.

LAKOFF, G., M. JOHNSON, J. A. MILLÁN y S. NAROTZKY (1986): *Metáforas de la vida cotidiana*, Madrid: Cátedra.

LANGA, M. M., y UNIVERSITAT D'ALACANT (2000): *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-99): Análisis y diccionario de autores*, Alicante: Universidad de Alicante.

LANGACKER, R. W. (1987): *Foundations of Cognitive Grammar. Theoretical Prerequisites*, Vol. 1, Stanford: Stanford University Press.

LANGACKER, R. W. (1990): *Concept, Image and Symbol: The Cognitive Basis of Grammar*. Berlin: Mouton de Gruyter.

LANGACKER, R. W. (1991): *Foundations of Cognitive Grammar. Descriptive Application*, vol. 2, Stanford: Stanford University Press.

LANGACKER, R. W. (2007): "Cognitive Grammar", en D. GEERAERTS, y H. CUYCKENS (eds.) *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, pp.421-462.

LANGACKER, R. W. (2008): *Cognitive Grammar: a Basic Introduction*, Oxford: Oxford University Press.

LAQUEUR, W. (1996): *Fascism. Present, Past, Future*, Oxford; Nueva York: Oxford University Press.

LAVID, J., J. ARÚS, y J. R. ZAMORANO-MANSILLA, 2010, *Systemic Functional Grammar of Spanish: a Contrastive Study with English*, London: Continuum.

LÁZARO CARRETER, F. (1990): *Diccionario de términos filológicos*, 3.^a ed. corregida, Madrid: Gredos..

LEECH, G.N. (1970): “'This Bread I Break': Language and interpretation”, en D. C. FREEMAN, *Linguistics and Literary Style*, New York: Holt, Rinehart and Winston.

LEECH, G. (1974): *Semantics*, Harmondsworth: Penguin.

LEECH, G. N. (2003): *Style in Fiction*, New York: Longman.

LEECH, G. N. (2008): *Language in Literature: Style and Foregrounding*, London: Longman.

LEVIN, B. (1993): *English Verb Classes and Alternations: A Preliminary Investigation*, Chicago: University of Chicago Press.

LEWANDOWSKA-TOMASZCZYK, B. (2007): “Polysemy, Prototypes, and Radial Categories”, en D. GEERAERTS y H. CUYCKENS (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, pp. 139-169.

LOPATE, L. (2005): *The Leonard Lopate Show*, 31 enero <<http://beta.wnyc.org/shows/lopate/2005/jan/31/the-shadow-of-the-wind/>>

LÓPEZ DE ABIADA, J. M. y A. LÓPEZ (2006): “Tres novelas de éxito en los países de lengua alemana: Corazón tan blanco, la larga marcha y la sombra del viento”, *Quimera*, n.º 266-273, pp.62.

LÓPEZ DE ABIADA, J. M., y A. LÓPEZ (2007): “A vueltas con la memoria: Calas en la sombra del viento de Carlos Ruiz Zafón”, en W. ALTMAN, y U. VENCES (eds.) *Por España y el mundo hispánico: Festschrift für Walther L. Bernecker*, Berlín: Tranvia/Frey, pp. 242-262)..

LÓPEZ DE ABIADA, J. M., y J. PEÑATE RIVERO (1993): *Éxito de ventas y calidad literaria: Incursiones en las teorías y prácticas del best-seller*, Madrid: Verbum.

LÓPEZ, O. (2008): “Carlos Ruiz Zafón. Nadie que le haga sombra”, *Qué Leer*, n.º 132, pp. 76-80.

LOUWERSE, M. and W. VAN PEER (2009): “How cognitive is cognitive poetics? The interaction between symbolic and embodied cognition” en G. BRÔNE *et al.* (ed.), *Cognitive Poetics: Goals, Gains and Gaps*. Berlin: Mouton de Bruyter.

LYONS, J. (1980): *Semántica*, Barcelona, Teide.

LYONS, J. (1983): *Lenguaje, significado y contexto*, Paidós, Barcelona.

LYOTARD, J. (1992): *The Postmodern Explained*, Sidney: Power Publications.

MARÍN, E. (2008): “El escritor Carlos Ruiz Zafón se corona como el rey Midas de la industria editorial española”, *La Gaceta*, pp. 30, 17 abril

MATURIN, C.R., D. GRANT, y C. BALDICK (1998): *Melmoth, the Wanderer*, Oxford: Oxford University Press.

MCHALE, B. (1987): *Postmodernist Fiction*, London: Routledge.

MCNEILL, D. (1992): *Hand and mind: What gestures reveal about thought*. Chicago: University of Chicago Press.

MERRIAM-WEBSTER'S COLLEGIATE DICTIONARY THESAURUS, (2008): Version 311501 ed., Dallas: Zane Publishing.

MILLER, G. (2004): "Doubt of a 'shadow'", *San Diego Union-Tribune*, 25 Abril.

MINSKY, M. (1979): "A Framework for Representing Knowledge", in D. METZING (ed.), *Frame Conceptions and Text Understanding*, Berlin y New York: Gruyter, pp. 1-25.

MINSKY, M. (1986): *The Society of Mind*, New York: Simon and Schuster.

MONTERO, E. (2005): "Los colores como técnica descriptiva en 'La sombra del viento' de Carlos Ruiz Zafón", en J. COSTAS RODRÍGUEZ (ed.), *Ad amicam amicissime scripta: Homenaje a la profesora María José López de Ayala y Genovés*, Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, UNED, pp. 275-280.

MOUFFE, C. (2000): *The Democratic Paradox*, London: Verso.

MUKAROVSKY, J. (1964): "Standard language and poetic language", en P. L. GARVIN (ed.), *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style*, Washington, DC.: Georgetown University Press, pp. 17-30.

MURILLO, E. (2005): "Superventas", *Quimera*, pp. 263-264.

NAVAJAS, G. (2008): "El canon y los nuevos paradigmas culturales", *Iberoamericana*, 6 (22), pp. 87-97.

NEUMANN, L. (2001): "La Barcelona de un gran fabulador", *La Vanguardia*, 29 junio.

NUEVO TESTAMENTO. Evangelio según San Lucas.

OBIOLS, I. (2002): "La narrativa clásica siempre vuelve, es el centro de todo", *El País*, 18 noviembre.

OCHOA, I. y F. LÓPEZ. (2000): *From lost to the river: De perdidos al río*. Barcelona: Temas de Hoy.

ORTONY, A. (ed.) (1993): *Metaphor and Thought*, Cambridge: Cambridge University Press.

PADILLA MANGAS, A. M. (2006): "La intriga como clave de la construcción en la narrativa actual: 'La sombra del viento' de Carlos Ruiz Zafón" (2001), en M. J. PORRO, M.J. & B. SÁNCHEZ (eds.) (2006) *En el umbral del siglo XXI: Un lustro de literatura hispánica (2000-2005)*, Córdoba: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba. pp. 85-107.

PALMER, A. (2004): *Fictional Minds*. Lincoln: University of Nebraska Press.

PANMAN, O. (1982): "Homonymy and polysemy", *Lingua*, n.º 58, pp. 105-136.

PANTHER, K. y L. L. THORNBURG (2007): "Metonymy", en D. GEERAERTS y H. CUYCKENS (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, pp. 236-263.

PAXTON, J. J. (1994): *The Poetics of Personification*, Cambridge: Cambridge University Press.

PEER, W. V. (1986): *Stylistics and Psychology: Investigations of Foregrounding*, London: Croom Helm.

PERAS, D. (2009a): "Qui est Carlos Ruiz Zafón?", *L'Express*, 17 septembre.

PERAS, D. (2009b): "Zafón de A à Z", *L'Express*, 10 septembre.

PÉREZ-REVERTE, A. (1997): *El club Dumas*, 18.^a ed., Madrid: Alfaguara.

PIQUER, E. (2008): "La víctima de l'esnobisme i dels prejudicis és qui els té", *Avui*, 17 abril.

PÖHNER, R. (2003): "Amor obsesivo en Barcelona". *Facts*, n.º 33.

POLLARD, C y SAG, I.A. (1994): *Head-driven Phrase Structure Grammar*. Chicago: Chicago University Press.

QUIÑONERO, J. P. (2004): "«La sombra del viento», de Ruiz Zafón, premio a la mejor novela extranjera en Francia este año", *ABC*, 6 noviembre.

RADDEN, G. (2000): "How Metonymic Are Metaphors?", en *Metaphor and Metonymy at the Crossroads*, A. BARCELONA (ed.), Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 93-108.

RADDEN, G. y R. DIRVEN, (2007): *Cognitive English Grammar*, Amsterdam: John Benjamins Publishing.

RADFORD, A. (1997): *Syntactic Theory and the Structure of English: A Minimalist Approach*, Cambridge: Cambridge University Press.

RADFORD, A. (2004): *Minimalist Syntax: Exploring the Structure of English*, Cambridge: Cambridge University Press.

RAFFY, S. (2009): "Zafón la caisse!", *Le Nouvel Observateur*, 3 septiembre.

RÀFOLS, J. M. (2002): "L'ombra de la Barcelona de postguerra", *El Periódico*, 25 diciembre.

RAMOS, C. (2000): "Una novela sobre la guerra civil, favorita en el premio Fernando Lara", *ABC*, pp. 51, 15 septiembre.

RANSOM, John C. (1968): *The World's Bod*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.

RASTIER, F. (1987b): "Représentation du contenu lexical et formalisme de l'intelligence artificielle", *Langages*, 87, pp. 79-102.

RAVIN, Y. y C. LEACOCK (eds) (2002): *Polysemy: Theoretical and Computational Approaches*, Oxford: Oxford University Press.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Banco de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Real Academia Española*, 23.^a ed., (DRAE). [en línea]. <<http://www.rae.es>>

REIMER, A. (2004): "The Shadow of the Wind, Carlos Ruiz Zafón". *Sydney Morning Herald*, 3 julio.

REINA, A. J. (2005): *Yoshiwara*, Sevilla: Andalucía Abierta.

RIDDLE HARDING, J. (2007): "Evaluative stance and counterfactuals in language and literature", *Language and Literature*, R. Carter (ed.) London: Allen & Unwin, núm. 16(3), pp. 263-280

RIFFATERRE, M. (1989): "Criterios para el análisis del estilo". In R. Warning (Ed.), *Estética de la recepción*. (pp. 313). Madrid: Visor.

RODRÍGUEZ RIVERO, M. (2009): "Cómo se fabrica un 'bestseller'", *El País Semanal*, 26 abril.

ROSALES, E. (2008): "El placer de narrar", *Mercurio: Panorama de libros en Andalucía*, Junio n.º 102.

ROSCH, E., B. B. LLOYD, y SOCIAL SCIENCE RESEARCH COUNCIL (1978): *Cognition and Categorization*, Hillsdale, N.J: Lawrence Erlbaum Associates.

RUIZ TOSAUS, E. (2008): "Algunas consideraciones sobre la sombra del viento, de Ruiz Zafón", *Espéculo: Revista de estudios literarios*, n.º 38, Revista electrónica <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero38/index.html>>

RUIZ ZAFÓN, C. (1996): *El palacio de la medianoche*, 2.ª ed., Barcelona: Edebé.

RUIZ ZAFÓN, C. (1999): *Marina* [Català], Barcelona: Edebé.

RUIZ ZAFÓN, C. (2001): *La sombra del viento*, Barcelona: Planeta.

RUIZ ZAFÓN, C. (2007): *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta.

RUIZ ZAFÓN, C. (2010): *El juego del ángel*, Barcelona: Planeta.

RUIZ ZAFÓN, C. y T. GATAGÁN (1993): *El príncipe de la niebla*, Barcelona: Edebé.

RUIZ ZAFÓN, C. y T. GATAGÁN (1995): *Las luces de septiembre*, Barcelona: Edebé.

RUMELHART, D. (1977): "Notes on a schema for Stories", en D. G. BOBROW y A. M. COLLINS (eds.), *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*, New York: Academic Press, pp. 211-236.

SADOCK, J. M. (1986): "The position of vagueness among insecurities of language", *Quaderni di semantica*, VII-2, 14, pp. 267-276.

SÁIZ RIPOLL, A. (2004): "Sólo recordamos lo que nunca sucedió: análisis de la obra de Carlos Ruiz Zafón", *Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, Año 17(177), pp. 7-27.

SAUSSURE, F., C. BALLY, A. SECHEHAYE, A. RIEDLINGER, T. DE MAURO y A. ALONSO (1983): *Curso de lingüística general*, Madrid: Alianza.

SCHANK, R. y ABELSON, R. P. (1977): *Scripts, Plans, Goals and Understanding*, Hillsdale, N.J.: Lawrence Erlbaum Ass.

SEMINO, E. y J. CULPEPER (2002): (eds.) *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*, Amsterdam: John Benjamins.

SENABRE, R., CASTELLA I LLEÓ, & UNIVERSIDAD DE VALLADOLID. (2005): *Metáfora y novela*, Valladolid: Junta de Castilla y León. Fundación Siglo para las artes de Castilla y León.

SÉNÉCAL, D. (2004): "Les prodiges de Barcelone", *L'Express*, 1 marzo.

SHKLOVSKY, V. (1965): "Art as technique", En *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Traduc. L. T. LEMON and M. J. REIS. Lincoln: University of Nebraska Press.

SHORT, M. (1996): *Exploring the Language of Poems, Plays and Prose*, London: Longman.

SICLIER, M. (2004): "Au début, il y a le Cimetière des Livres Oubliés". *Le Monde*. 4 junio.

SIMPSON, P. (1993): *Language, Ideology and Point of View*, London; New York: Routledge.

SIMPSON, P. (2004): *Stylistics: A Resource Book for Students*, London; New York: Routledge.

SINCLAIR, J. y M. COULTHARD (1975): *Towards an Analysis of Discourse*. Oxford: Oxford University Press.

STEEN, G. J. (1999): "From linguistic to conceptual metaphor in five steps", en R. W. GIBBS, Jr. y G. J. STEEN (eds.) *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins, pp. 57–77.

STEEN, G. J. (2007): *Finding Metaphor in Grammar and Usage: A Methodological Analysis of Theory and Research*. Amsterdam; Philadelphia: John Benjamins.

STEEN, G. J. (2008): "The paradox of metaphor: Why we need a three-dimensional model of metaphor", *Metaphor and Symbol*, núm. 23(4), pp. 213–241.

STEEN, G. J. (2009): "From linguistic form to conceptual structure in five steps: Analyzing metaphor in poetry", en G. BRÔNE y J. VANDAELE (eds.) *Cognitive poetics*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, pp. 197–226.

STEEN, M. S. (2008): "La sombra del viento: intersección de géneros y bildungsroman", *Espéculo: Revista de estudios literarios*, n.º 39, Revista electrónica <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero39/index.html>>

STOCKWELL, P. (2002): *Cognitive Poetics: An Introduction*. London; New York: Routledge.

SWEETSER, E. (1999): "Compositionality and blending: semantic composition, in a cognitively realistic framework", en T. JANSSEN y G. REDEKER (eds), *Cognitive Linguistics: Foundations, Scope and Methodology*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 129–162.

SWEETSER, EVE (2000) 'BLENDED SPACES AND PERFORMATIVITY', *COGNITIVE LINGUISTICS*, 11, 3/4, 305–34.

TALMY, L. (2000): *Toward a Cognitive Semantics*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.

TALMY, L. (2007): "Attention Phenomena", en D. GEERAERTS y H. CUYCKENS (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, pp. 264-293.

TAYLOR, J. R. (1995): *Linguistic Categorization: Prototypes in Linguistic Theory*, 2.^a ed., Oxford: Clarendon.

THORNBORROW, J. y S. WAREING (2000): *Patterns in Language*, London: Routledge.

TOBIN, V. (2009): "Cognitive bias and the poetics of surprise", *Language and Literature*, R. Carter (ed.) London: Allen & Unwin, núm. 18, pp. 155-172.

TODD, J. (1988): *Feminist Literary History: A Defence*, Cambridge: Polity Press.

TODOROV, T. (1969): *Grammaire du Decameron*, The Hague: Mouton.

TODOROV, T. (1991): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, México: Siglo xxi editores, pp. 55-70.

TODOROV, T. y A. M. NETHOL (1980): *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, 4.^a ed., México: Siglo xxi editores.

TONKIN, B. (2009): "In the shadow of a lost city: The secrets and struggles behind Carlos Ruiz Zafón's success", *The Independent*, 5 junio.

TRUFFAUT, F. y H. SCOTT (1974): *El cine según Hitchcock*, Madrid: Alianza.

TUGGY, D. (2007): "Schematicity", en D. GEERAERTS y H. CUYCKENS (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, pp. 82-116.

TURNER, M. (1987): *Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphor; Criticism*. Chicago: University of Chicago Press.

TURNER, M. (1991): *Reading minds: The Study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

TURNER, M. (1996): *The Literary Mind*. New York: Oxford University Press

TURNER, M. (2006): "Compression and representation", *Language and Literature*, R. Carter (ed.) London: Allen & Unwin, núm. 15 (1), pp.17-27

TYLER, A., and V. EVANS (2003): *The Semantics of English repositions: Spatial Scenes, Embodied Meaning and Cognition*, Cambridge: Cambridge University Press.

TAYLOR, J. (2003): *Linguistic Categorization*, 3.^a ed., Oxford: Oxford University Press.

UNGERER, F. y H. SCHMID (1996): *An Introduction to Cognitive Linguistics*, London; New York: Longman.

Ungerer, F. (2000): "Muted metaphors and the activation of metonymies in advertising", en A. Barcelona (ed.) *Metaphor and Metonymy at the Crossroads: A Cognitive Perspective*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 321–340.

VALENZUELA, J., A. M. ROJO LÓPEZ y C. SORIANO (2009): *Trends in Cognitive Linguistics: Theoretical and Applied Models*, Frankfurt am Main: Peter Lang.

VALLES, J. (2008): *Teoría de la narrativa: Una perspectiva sistemática*, Madrid: Iberoamericana.

VALLS, F. (2007): "¡Buena y polaca! impresiones, breves y subjetivas, sobre la narrativa española actual en Alemania", *Encuentros en viernes*. <<http://www.mcu.es/archivoswebmcu/verines/pdf/310.pdf>> [consulta: 24 mayo 2010]

VAN DIJK, T. A. (1980): *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra.

VAN DIJK, T. A. (1983): *La ciencia del texto*, Barcelona, Paidós.

VAN DIJK, T. A. (1981): "Review of R.O. Freedle (ed.) 1979", *Journal of Linguistics* (núm.17), pp. 140-8

VAN LANGENDONCK, W. (2007): "Iconicity", en D. GEERAERTS y H. CUYCKENS (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, pp.394-420.

VAN PEER, W. (1986): *Stylistics and Psychology*. London: Croom Helm.

VAN PEER, W. (2007): "Lines on feeling: foregrounding, aesthetics and meaning", *Language and Literature*, núm. 16, pp. 197-213.

VAN PEER, W. AND J. HAKEMULDER (2006): 'Foregrounding', en K. Brown (ed.) *The Pergamon Encyclopaedia of Language and Linguistics*, Vol. 4,. Oxford: Elsevier, pp. 546–51.

VILA-SANJUÁN, S. (2001): "Aquellos pioneros del best-séller: Escritores que triunfaron en el franquismo", en *Qué leer*, (núm. 51), pp. 30-36.

VILA-SANJUÁN, S. (2003): "Las cuatro vidas de Carlos Ruiz Zafón", en *La Vanguardia*, 2 noviembre.

VILA-SANJUÁN, S. (2008a): "La fascinación de un mito", en *Mercurio: Panorama de libros en Andalucía* (núm. 102), junio 2008.

VILA-SANJUÁN, S. (2008b): "Ruiz zafón está de vuelta", *La Vanguardia*, 27 febrero.

VILA-SANJUÁN, S. (2010): *El ojo fisgón*. <<http://www.elojofisgon.com/tag/sergio-vila-sanjuan>> [consulta: 2 octubre 2008].

VIÑAS, D. (2009): *El enigma best-seller: Fenómenos extraños en el campo literario*, Barcelona: Ariel.

VODICKA, F. (1989): "La estética de la recepción de las obras literarias Félix Vodicka", en R. WARNING (ed.), *Estética de la recepción*, (pp. 313). Madrid: Visor.

WALES, K. (2001): *A Dictionary of Stylistics* (2nd edn). London: Longman.

WARNING, R. (ed.) (1989): *Estética de la recepción*, Madrid: Visor.

WIDDOWSON, H. G. (1975): *Stylistics and the Teaching of literature*, London: Longman.

WITTGENSTEIN, L. (1967): *Philosophische Untersuchungen*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag.

WOLFREYS, J. *et al.* (2002): *Key Concepts in Literary Theory*, Edinburgh: Edinburgh University Press.

WRIGHT, L. y J. HOPE (2000): *Stylistics: A Practical Coursebook*, London: Routledge.

YABROFF, J. (2004): "The paper trail begins at the Cemetery of Forgotten Books", San Francisco Chronicle, 18 abril.

YULE, G. (2008): *El Lenguaje* (3.^a edn.), Madrid: Akal.

ZAMORA, J. A. (2004): *Theodor W. Adorno; Pensar contra la barbarie*, Madrid: Trotta.

ZEPEDA, J. (2009): *Carlos Ruiz Zafón, La sombra del viento*.
<[http://www.rnw.nl/espanol/video/carlos-ruiz-zafón-la-sombra-del-viento](http://www.rnw.nl/espanol/video/carlos-ruiz-zafon-la-sombra-del-viento)>.

ZLATEV, J. (2007): "Spatial Semantics", en D. GEERAERTS y H. CUYCKENS (eds.), *The Oxford Handbook of Cognitive Linguistics*, Oxford: Oxford University Press, pp. 318-350.

ZWICKY, A. and J. SADOCK (1975): "Ambiguity tests and how to fail them", en John Kimball (ed.), *Syntax and Semantics*, 4: 1–36. New York: Academic Press.

Nota: Las referencias que contienen vínculos en línea fueron consultadas por última vez el 12 de noviembre de 2011. Como en dicha fecha no todos los vínculos se mostraron activos, se especificará en la referencia la fecha en la que se consultó la página por última vez.

10 ANEXOS

10.1 ANEXO 1 - GLOSARIO DE TÉRMINOS ESPAÑOL - INGLÉS

correspondencia	=	mapping
correspondencia entre espacios	=	cross-space mapping
complementación	=	completion
composición	=	composition
comprensión a escala humana	=	human-scale understanding
espacio de entrada 1	=	input space 1
espacio de entrada 2	=	input space 2
espacio de fusión	=	blend
espacio genérico	=	generic space
espacio mental	=	mental space
marco	=	frame
marco de trasfondo	=	topology
marco organizativo	=	organizing frame
proyección selectiva	=	selective projection
red asociativa de doble nivel	=	double-scope network
red asociativa de nivel único	=	simple-scope network
red asociativa en espejo	=	mirror network
red asociativa simple	=	simplex network
relaciones de espacio-externo	=	outer-space relations
relaciones de espacio-interno	=	inner-space relations
relaciones vitales	=	vital relations
visión global	=	global insight

Debido a la proliferación de nuevos conceptos en el capítulo sexto, “Combinación conceptual como estrategia discursiva”, se ha considerado oportuno incluir este glosario de términos, junto con sus respectivos equivalentes en inglés, para facilitar la lectura del capítulo y mantener la correspondencia léxica y terminológica entre el texto en español y las fuentes en las que se referencia o las citas en inglés.

10.2 ANEXO 2 – FONDO DE RECURSOS DEL CAPÍTULO 4

En este anexo se incluyen los ejemplos que inspiran y motivan el análisis que se presenta en este capítulo. El orden en que aparecen es el mismo de *La sombra del viento*.

Pág.	
7	Desgranaban los primeros días del verano de 1945
7	por las calles de una Barcelona atrapada bajo cielos de ceniza y un sol de vapor
7	un sol de vapor que se derramaba sobre la Rambla de Santa Mónica
7	aquella sonrisa triste que le perseguía como una sombra por la vida
7	un brote de cólera se había llevado a mi madre
7	le pregunté a mi padre si el cielo lloraba
8	amigos invisibles en páginas que se deshacían en polvo
8	pero su (de la madre) luz y su calor ardían en cada rincón de aquella casa
8	sus ojos, ojos de niebla y de pérdida, siempre miraban atrás
9	Las calles aún languidecían entre neblinas y serenos
9	Las farolas de las Ramblas dibujaban una avenida de vapor
9	la ciudad se desperezaba
9	la ciudad se desperezaba y se desprendía de su disfraz de acuarela.
9	el reluz de la Rambla se perdió a nuestras espaldas
9	soplos de luz sesgada que no llegaban a rozar el suelo
9	se alzaba lo que me pareció el cadáver abandonado de un palacio
9	Su mirada aguileña se posó en mí
10	una auténtica basílica de tinieblas yacía bajo una cúpula
10	una cúpula acuchillada por haces de luz que pendían desde lo alto
10	Un laberinto de corredores y estanterías repletas de libros ascendía desde la base hasta la cúspide
10	(laberinto) dibujando una colmena tramada de túneles
10	cuando un libro se pierde en el olvido
11	Mi mirada se perdió en la inmensidad de aquel lugar, en su luz encantada
11	pasillos y galerías en espiral pobladas por cientos, miles de tomos
11	tomos que parecían saber más acerca de mí que yo de ellos
11	me asaltó la idea de que ...
11	tras la cubierta de cada uno de aquellos libros se abría un universo infinito por explorar
11	el mundo dejaba pasar la vida en tardes de fútbol y seriales de radio
12	O quizá debiera decir el libro que me iba a adoptar a mí
12	(el libro) se asomaba tímidamente en el extremo de una estantería
12	(el libro) susurrando su título en letras doradas
12	letras doradas que ardían a la luz que destilaba la cúpula
12	la luz que destilaba la cúpula desde lo alto
12	Tomé el libro con sumo cuidado y lo hojeé, dejando aletear sus páginas
12	(el libro) Liberado de su celda en el estante
12	el libro exhaló una nube de polvo dorado
12	la atmósfera hechicera de aquel lugar había podido conmigo
12	aquel libro había estado allí esperándome durante años
13	pocas cosas marcan tanto a un lector como el primer libro que realmente se abre camino hasta

	su corazón
13	un amor maldito cuya memoria le habría de perseguir hasta el fin de sus días
13	A medida que avanzaba (la lectura)
13	la narración se descomponía en mil historias
13	como si el relato hubiese penetrado en una galería de espejos
13	(como si) su identidad (la del relato) se escindiera en docenas de reflejos diferentes y al tiempo uno solo
13	Los minutos y las horas se deslizaron como un espejismo
13	Horas más tarde, atrapado en el relato,
13	Enterrado en la luz de cobre que proyectaba el flexo
13	(los personajes) me arrastraron en un túnel de aventura y misterio del que no quería escapar
13	Página a página, me dejé envolver por el sortilegio de la historia y su mundo
13	el aliento del amanecer acarició mi ventana
13	mis ojos cansados se deslizaron por la última página
13	escuché el rumor de la ciudad dormida goteando sobre los tejados salpicados de púrpura
13	El sueño y la fatiga llamaban a mi puerta
13	pocas cosas marcan tanto a un lector como el primer libro
13	el primer libro que realmente se abre camino hasta su corazón
13	Aquellas primeras imágenes, el eco de esas palabras que creemos haber dejado atrás, nos acompañan toda la vida
14	Aquellas primeras imágenes esculpen un palacio en nuestra memoria al que,
17	las circunstancias aconsejaban lo que en las novelas de intriga policial se denominaba
18	con los tiempos que corren
18	Vivía perpetuamente adherido a una pipa apagada que desprendía efluvios de
19	Dragones de piedra custodiaban la fachada
19	sus farolas de gas congelaban el tiempo
19	las gentes se fundían con los ecos de otras épocas
20	ya te los (años) pondrá la vida.
23	La conversación se desvaneció lentamente en el murmullo de los demás contertulios
23	La escalinata de piedra ascendía desde
23	Aquel domingo, las nubes habían resbalado del cielo y
23	La conversación se desvaneció lentamente en el murmullo de los demás contertulios, derivando hacia la discusión de unos documentos
23	las nubes habían resbalado del cielo
23	las calles yacían sumergidas bajo una laguna de neblina
23	neblina ardiente que hacía sudar los termómetros en las paredes
23	el siglo XIX todavía no ha recibido noticias de su jubilación
24	un ventilador que susurraba entre lectores adormecidos
24	La silueta de don Gustavo Barceló se recortaba junto a las cristaleras
24	una figura enfundada en un vestido de alpaca blanca
24	temeroso de encontrar su mirada, que seguía perdida en ninguna parte
24	Su rostro y sus brazos vestían una piel pálida, casi traslúcida
24	Tenía los rasgos afilados, dibujados a trazo firme
24	el alma parecía caerle a los pies
25	Sus ojos palpaban el vacío
26	sus palabras se quebrarían si la interrumpía a media frase
28	el pulso se me lanzaba a la brava
28	sus manos escribieron en mi piel una maldición
29	Los pueblos no se miran nunca en el espejo
29	el futuro se leía en las calles, las factorías y los cuarteles con más claridad que en la prensa de la mañana
30	La novela llevaba por título <i>La casa roja</i>
31	La casa roja relataba la atormentada vida de un misterioso individuo
31	El texto de la sobrecubierta, pomposo y apolillado al gusto de la época, proclamaba en prosa prusiana que
31	A medida que avanzaba el tortuoso romance
32	(romance) se hundía inevitablemente en un final de tragedia gótica sin cuento

32	(la novela) había conseguido arrancar un par de reseñas en dos diarios de provincias,
32	el paisaje que se deslizaba como un mal sueño de los hermanos Lumière
33	La mísera fortuna del misterioso autor acabó por conquistar las simpatías de Monsieur Roquefort
33	el corazón envenenado de envidia
33	la novela <i>La casa roja</i> había vendido exactamente setenta y siete ejemplares
33	A finales de 1935 le llegaron noticias de que una nueva novela
34	si el mundo se empeñaba en enterrar a Carax en el olvido
34	Julián Carax, perseguido por la desgracia
35	dos quinceañeras con las venas ardiendo de hormonas
35	el mundo guiñándoles el ojo desde las ventanas de la sala de estudio
35	una historia como la que narraba aquel libro
36	Aquel libro me enseñó que leer podía hacerme vivir más
36	Sólo por eso, aquel libro que a nadie importaba cambió mi vida.
36	[libro] que podía devolverme la vista que había perdido
36	Se me atragantó el cerebelo
36	Deseé que su voz me envolviese para siempre
37	mi madre se apagó en apenas unos meses
39	Una brisa fresca peinaba la ciudad,
40	una suntuosa pluma negra [...] presidía el escaparate
40	De aquel plumín de oro [...] había brotado el manuscrito de <i>Los miserables</i>
41	La librería daba lo justo para mantenernos
41	Su reputación de manitas llegaba desde el barrio de la Ribera hasta
43	Mi historia, casualmente, giraba en torno a una prodigiosa pluma estilográfica
43	la pluma se empeñaba en plasmar en el papel la última obra
43	Una anemia de invención plagaba mi sintaxis
44	Aquel mundo parecía haberse esfumado
45	Será la humedad, que dilata el cerebro.
45	aquella tristeza muda que sangraba por las paredes de la ciudad herida
46	el fin de la infancia, como la Renfe, llegaba cuando llegaba
46	por el murmullo pegajoso de los seriales de radio que se colaban a través de las ventanas abiertas
46	el (tema) que me consumía las entrañas
47	El aliento de la calle aleteaba en las cortinas
47	el reluz vaporoso que vertían las farolas en la Puerta del Ángel
47	La figura se recortaba en un retazo de sombra
49	El piso, un principal, rodeaba la finca
49	El piso [...] describía un círculo de galerías
49	El aliento de un piano flotaba en el aire
50	luz que se prismaba desde el rosetón
50	los efluvios de Varón Dandy me delataron
50	una sonrisa avergonzada le salpicó el rostro
51	cadencias y giros en la prosa que fluían como motivos musicales
52	A mí, estas historias me martirizaban sin piedad.
54	La Bernarda, cuyo apetito literario se saciaba con la <i>Hoja Dominical</i>
57	un mundo que se desvanecía
57	un mundo [...] que se había venido evaporando desde aquel amanecer
64	A mí me ardía el alma de rabia.
65	sintiendo los ojos rebosando lágrimas de ira
65	y la mirada me temblaba
65	Sus ojos dibujaban briznas de luz a la lumbre de un cigarro
68	La mención a Clara me heló la sangre
68	Una terrible certeza me golpeó de súbito
69	Se me heló el alma
70	Un manto de nubes chispeando electricidad cabalgaba desde el mar
70	vi el temporal derramarse como manchas de sangre negra entre las nubes

70	inquietud me carcomía por dentro
70	las farolas parpadeaban
70	una silueta evaporándose en la oscuridad envuelta en su risa de trapo
70	Un manto de nubes chispeando electricidad cabalgaba desde el mar
70	Me temblaban las manos y las ideas
70	vi el temporal derramarse como manchas de sangre negra
70	vi el temporal [...] cegando la luna
70	vi el temporal [...] tendiendo un manto de tinieblas sobre los tejados
70	la inquietud me carcomía por dentro
70	Un trueno descargó cerca, rugiendo como un dragón
70	las farolas parpadeaban
70	la negrura del apagón se esparció con un aliento fétido
71	un soplo de aire cálido me acarició la piel
71	Al poco, los peldaños se deshicieron en una planicie
72	Los pasos invisibles de los gatos me seguían a través del corredor
72	El invernadero de Barceló se abrió ante mí
73	El libro de Julián Carax me esperaba como siempre, asomando el lomo al fondo de un estante.
73	El teclado del piano formaba una sonrisa interminable junto a la galería
73	El libro de Julián Carax me esperaba como siempre, asomando el lomo al fondo de un estante.
73	Sus ojos blancos se alzaban hacia el techo
75	un silbido en el oído izquierdo que me taladraba la cabeza como el silbato de un urbano
76	El frío y el viento me ciñeron las ropas empapadas
77	La noche de Barcelona los [a los locos] coleccionaba a puñados
78	El reluz del candil esculpía sus rasgos angulosos
78	La ira que me había sacado de casa se había evaporado
78	Las ventanas permanecían oscuras, llorando de lluvia
78	los celos y la vergüenza me consumiesen lentamente
78	La calle Arco del Teatro seguía allí
84	La edad, que a todos nos pasa factura
84	La empresa se vino abajo en menos de un año
84	Se lo llevó una embolia la noche de Todos los Santos
86	Se me comió el silencio y la duda
91	tres veces me devolvió el laberinto al mismo punto del que había partido
92	el mundo que palpitaba fuera de aquellos muros perdía la memoria sin darse cuenta día tras día
93	La silueta de mi padre se recortaba inmóvil en el butacón,
93	Volutas de humo se alzaban perezosamente de un cigarrillo que sostenía entre el índice y el anular
93	Despuntaban las primeras luces del alba cuando regresé
93	la vajilla seguía esperando la cena
93	La silueta de mi padre se recortaba inmóvil en el butacón
93	La mirada se me cayó al suelo.
94	La fabulosa Montblanc Meisterstück de Víctor Hugo descansaba en el centro, deslumbrante
97	el otoño cubrió Barcelona con un manto de
97	hojarasca que revoloteaba en las calles como piel de serpiente
97	La memoria de aquella lejana noche de cumpleaños me había enfriado los ánimos
97	la vida que había decidido concederme un año sabático de mis penas de sainete para que empezase a madurar
98	una creciente angustia que se esforzaba en vestir de verborrea incesante
101	A Fermín Romero de Torres se le deshacía la mirada de gratitud
103	miradas y susurros que silbaban desde portales oscuros
104	El aullido que atravesó la pared me heló el corazón
106	los ojos se le nublaron y su cuerpo cayó inerte
108	El cinematógrafo nació como invento para entretener a las masas analfabetas,
108	su mente rebobinando aún las delicias de la ley de la gravedad.
110	Se me cayó la mirada de la pantalla
111	El haz nebuloso del proyector taladraba las tinieblas de la sala, un soplo de luz parpadeante

	que apenas dibujaba líneas y manchas de color
111	La sonrisa se me heló en menos de un segundo
111	El haz nebuloso del proyector taladraba las tinieblas de la sala
111	un soplo de luz parpadeante que apenas dibujaba líneas
111	Su sonrisa sin labios se relamía en la oscuridad
111	Doscientos violines estallaron en la pantalla
111	la escena fundió a negro
111	Un aliento invisible barría el patio de butacas
112	un Sugus le va a sacar a uno de un apuro
114	Cuando se me apagó la voz, Tomás me abrazó
119	la silueta de la Bernarda se recortó tras el mostrador
119	Se me iluminó el alma de sólo verla
121	El libro no llevaba precio
123	La imagen transmitía una calidez que me robó una sonrisa,
123	Las llamas habían devorado casi todo el contorno de la fotografía
123	Las ropas parecían indicar que la imagen tenía por lo menos veinticinco o treinta años.
128	una brisa limpia y fresca que olía a otoño y a mar
130	se volvió y a mí me cayó la lengua a los pies
130	La vi sonreírme y se me encendieron las orejas
134	su sombra cortando las cortinas de luz que caían desde las cristaleras.
134	Me lanzó una mirada que quemaba
134	Vi que se le iluminaba la sonrisa
134	una lágrima lenta, de silencio, le caía por la mejilla.
135	si lo haces la ciudad te perseguirá y te morirás de pena
135	su silueta se fundió en la penumbra
135	La sombrerería Fortuny languidecía al pie de un angosto edificio ennegrecido de hollín
135	Un par de rulos asomaban bajo un pañuelo rosa
136	Tomó la fotografía en sus manos y clavó la mirada en ella.
141	El asunto olía mal, ya me entiende
142	Volutas de mugre y polvo coronaban los ángulos de la techumbre, pendiendo como cabellos blancos
142	El aire hedía a cerrado y a humedad
142	La puerta cedió como la losa de un sepulcro
142	La puerta cedió [...] con un quejido brusco, exhalando el aliento fétido y viciado del interior
142	un pasillo que se hundía en la negrura
143	Frente al balcón palidecía una butaca de faldones raídos
144	La primera estampa mostraba a una pareja joven con un niño de no más de cuatro años
145	En el centro descansaba una vieja cama de palanquín
145	Las sábanas amarilleaban como sudarios
145	Un crucifijo presidía sobre el lecho
145	Un armario entreabierto reposaba contra la pared.
145	una mesita que aprisionaba estampas de antepasados
145	un reloj de bolsillo congelado para siempre a las cinco y veinte
146	Un vahído de aire frío silbó por el orificio de la cerradura
146	Un pozo de oscuridad se abrió ante nosotros, impenetrable.
146	Me cayeron los ojos a la caja de música
146	(aire) lamiéndome los dedos mientras insertaba la llave
146	Un pozo de oscuridad se abrió ante nosotros
146	La tenue claridad apenas conseguía arañar las sombras
147	La ventana que se asomaba al patio estaba cubierta con las páginas amarillentas de un periódico
147	una aguja de luz vaporosa taladró la tiniebla.
148	El trazo mostraba seguridad y cierto instinto.
148	Un sobre ocre languidecía entre una colección de relojes parados, botones y monedas
153	el pecado se había colado en su hogar
154	la zozobra del deseo se le evaporaba en cuestión de minutos

157	Insultos y recriminaciones afiladas volaban por el piso como cuchillos
161	la poesía miente, aunque en bonito
163	Todo en él comunicaba desprecio por cuanto veía
164	su mirada siempre revoloteando por la tienda y posándose ocasionalmente en la mía.
165	Quise replicar, pero las palabras se me habían quedado congeladas en los labios.
167	La visita del infausto inspector y el eco de sus palabras me incendiaron la tarde.
170	Un trazo de tinta azul se deslizaba con aliento nervioso, desvaneciéndose paulatinamente y volviendo a cobrar intensidad cada pocas palabras.
170	Todo en aquella hoja hablaba de otro tiempo
170	En su lugar quedaba una mancha rojiza como un roce de carmín que besaba el cierre
170	esos sueños no te iban a dejar nunca ser mío, ni de nadie
171	No sé si te llegarán mis palabras
171	Las palabras de Penélope [...] borrarón de un plumazo el mal sabor que me había dejado la visita del inspector Fumero
172	un filo de púrpura rasgaba las nubes y salpicaba las fachadas de los palacetes y caserones señoriales que flanqueaban la avenida del Tibidabo.
172	las calles languidecían ocultas todavía bajo un manto azulado que lamía las sombras y los charcos que la llovizna había sembrado durante la noche
172	Las escaleras del metro exhalaban un lienzo de vapor tibio que ardía en luz de cobre.
172	El tranvía azul reptaba perezosamente entre neblinas
172	un lienzo de vapor tibio que ardía en luz de cobre
173	Un portón de hierro forjado tramado de yedra y hojarasca la [casa] custodiaba
173	Un rastro de herrumbre sangraba desde el orificio de la cerradura en la portezuela
173	El tranvía ascendía casi a ritmo de paseo, acariciando la sombra de la arboleda
173	El tranvía ascendía oteando sobre los muros y jardines de mansiones con alma de castillo
173	la torre de «El Frare Blanc» recortándose entre los árboles
173	el tranvía disminuyó la marcha
174	La fortuna y gloria de los Aldaya habían cambiado de dirección hacía mucho tiempo
178	esperando aquel tranvía azul que trepaba de puntillas al cielo
179	aquella luz que me sonreía era de prestado
179	la puerta daba al vestíbulo del edificio
179	Entre toda aquella morralla flotaba todavía el viejo pedazo de diario
179	Lo estudié en la luz polvorienta que caía entre estantes y cajas apiladas
179	Meciendo nuestra serena monotonía estaba la radio
179	(la radio) nos obsequiaba con una selección de momentos escogidos en la carrera de Antonio Machín
180	entraba un aroma [...] que invitaba al optimismo
180	Me imaginé que aún le rondaba por la cabeza la idea de
182	las más nobles criaturas del señor saborean las hieles de un destino caprichoso
182	la ciudad dormía ese sueño tan merecido de los pueblos laboriosos
183	La prensa [...] no tardó en olfatear la carnaza
185	Se apoderó de nosotros un silencio sepulcral
186	un furgón gris de jefatura había dejado tirado a don Federico a la puerta de su casa
188	Este país se ha ido a la mierda
188	La barbarie [...] siempre vuelve... y nos ahoga
189	la furia que le ardía en los ojos
191	el día amenazaba con hacérseme más largo que Los hermanos Karamazov
192	en el laberinto de calles que traman el barrio gótico, oculta tras las antiguas murallas romanas
192	Barría las calles una brisa fría y cortante que sembraba a su paso pinceladas de vapor.
192	Un sol acerado arrancaba ecos de cobre al horizonte de tejados y campanarios del barrio gótico
192	Barría las calles una brisa fría y cortante que sembraba a su paso pinceladas de vapor.
192	calles que traman el barrio gótico
192	Los impactos del fuego de ametralladora en los días de la guerra salpican los muros de la iglesia
192	arco de piedra ennegrecida que coronaba el portal
192	una estancia de sombras por la que ascendía una escalera torcida
194	Al oír estas palabras, toda expresión de ensueño se desvaneció de su rostro

194	la juventud parecía estar escapándosele por la mirada
195	un angosto pasillo conducía a un comedor que hacía las veces de cocina, biblioteca y oficina
196	Confíe en que la penumbra ocultase mi sonrojo.
196	La soledad que desprendía aquella mujer quemaba
197	el escritorio respiraba una pulcritud y una meticulosidad casi obsesiva.
197	Una máquina de escribir Underwood reposaba junto a un quinqué y una estantería repleta de diccionarios y manuales
198	La sinceridad y el desparpajo de aquella mujer me robaban las palabras
200	El tiempo enfría estas cosas
200	Las palabras con que se envenena el corazón de un hijo
200	Las palabras se quedan enquistadas en la memoria
200	Las palabras tarde o temprano le queman el alma.
201	Vi que se le iluminaba la sonrisa
201	Se la comía la nostalgia, la pérdida
202	el género se le había subido a la cabeza
205	El cigarrillo le temblaba en los dedos.
205	el almacén de la editorial en Pueblo Nuevo ardió, y los libros de Julián con él
206	Afloró de nuevo aquella sonrisa abatida, de derrota y cansancio
206	Me invadió el deseo casi doloroso de besar a aquella mujer
207	Al otro lado del rellano, la mirilla de la vecina parpadeaba
207	Al enfilar la calle Canuda me embistió una brisa helada que cortaba el bullicio
208	Se desplomó la tarde casi a traición, con un aliento frío y un manto púrpura que resbalaba entre los resquicios de las calles
208	la fachada de la universidad emergió como un buque ocre varado en la noche
208	El eco de mis pasos me acompañó a través de los corredores
208	Me asaltó la idea de que Bea me había tomado el pelo
208	Las hojas de los naranjos del claustro parpadeaban como lágrimas de plata
208	el rumor de la fuente serpenteaba entre los arcos
208	Su silueta se recortaba frente a la fuente
208	Mis pasos en el empedrado me delataron
208	los corredores y galerías que conducían al claustro
208	el rubor de dos luces amarillentas apenas inquietaban la penumbra
209	Nos amparaba el anochecer
209	se me cayó el mundo de las manos.
209	Observé que se le inflamaba el rostro de reparo
209	alzó los ojos como si quisiera cazar palabras al vuelo que se le escapaban.
210	Me ofreció una sonrisa que se deshacía por las costuras
210	Se le enfrió la mirada.
211	que le dolían todavía las palabras que se la comían por dentro
214	la soledad que iba a asaltarme aquella noche
214	—Te crujen los sesos, Daniel
214	sólo sombras que viven en el alma de un extraño
216	El candil proyectaba una burbuja de claridad vaporosa a nuestros pies
216	Mi brújula mental sugería que nuestra ruta se había perdido en un lazo de espirales
218	de regreso a aquella realidad que siempre acechaba en las sombras del ensanche
221	La ciudad dormía
224	Se le deshizo la cara de alegría
228	El corazón me dio un vuelco
230	un silencio que prometía más solidez que el franco suizo
232	se produce un conflicto que rompe esa amistad.
236	El debate de alta política nos acompañó a través de toda la travesía
236	una brisa fresca vestía el cielo de azul
236	El colegio de San Gabriel se alzaba en el centro de una arboleda
236	una calle angosta y serpenteante que ascendía desde la Bonanova.
236	La fachada [...] recortaba los perfiles de un palacio gótico
236	arcos y torreones que asomaban sobre las copas de un platanar

237	un frondoso jardín sembrado de fuentes de las que emergían querubines enmohecidos
237	(jardín) trenzado con senderos de piedra
237	senderos de piedra que reptaban entre los árboles
237	El dinero [...]una vez pudre el alma del que lo alberga
237	El dinero [...] parte en busca de sangre fresca
237	Ése es el veneno con que el capitalismo ciega a
238	la escalinata que ascendía al portón del colegio
244	El otoño pinta malcarado y voy a necesitar seis chisteras
244	Su mano diestra sujetaba las riendas de la banca y de las propiedades territoriales de media provincia
244	La siniestra [...] tiraba de los hilos de la diputación, el ayuntamiento...
245	Ello significaba que la sombrerería Fortuny [...] saltaría a las más altas esferas
245	Los días de aquella semana pasaron por ensalmo
246	la sociedad catalana se deshacía de risa con las bromas
247	el genio, si se deja sin atender, se tuerce
247	el genio [...] se come al que lo posee
249	cruzó una sala abovedada donde una escalinata de mármol ascendía perfilada por cortinajes de terciopelo
249	La avaricia nos acabará pudriendo.
249	Por encima de la Diagonal se extendían aldeas, colinas y parajes de misterio
250	Las palabras de Aldaya parecieron caer como puñales en el muchacho
251	Julián siguió al muchacho dócilmente, pero el mundo le resbalaba
252	Aquel atisbo efímero de Penélope Aldaya en lo alto de la escalera le acompañó durante sus primeras semanas en el colegio de San Gabriel
258	Este clima catalán a las gentes del sur a veces nos mortifica.
263	contemplando la calle que serpenteaba de bajada hacia el mundo real
264	nos va a pillar una buena (lluvia)
266	Dudé un instante, arañando las palabras que me rehuían la voz
267	El autobús se deslizaba por el señorío almidonado del paseo de San Gervasio cuando ...
270	bajo un cielo de ceniza que se comía la luz
271	su gabardina gris que aleteaba como una bandera
271	el corazón me dio un vuelco
272	Nuestras miradas se encontraron en el reflejo.
273	la avenida del Tibidabo se desvanecía en un espejismo acuoso
273	su silueta se fundió en la penumbra gris
273	La tormenta no esperó al anochecer para asomar los dientes
274	un dedo acusador, afilado como una bayoneta, señalaba la puerta principal de la casa.
274	El aliento helado de la tormenta arrastraba un velo gris que enmascaraba el contorno espectral de palacetes y caserones enterrados en la niebla.
274	La silueta de mármol ennegrecido brillaba como un espectro bajo la lámina de agua que se desbordaba en el estanque
274	La mano del ángel ígneo emergía de las aguas
274	La cerradura crujió con un eco sepulcral
274	El aliento helado de la tormenta arrastraba un velo gris
274	Entre ellos se alzaba el torreón oscuro y solitario
274	solitario del palacete Aldaya, varado entre la arboleda ondulante
274	un sendero ondulante que ascendía hasta el caserón
274	los muros fluctuando bajo la caricia de una vela.
275	El salón se erguía en columnas de mármol y muros desnudos que reptaban hacia el artesonado de una techumbre caída a trozos
275	Una pila de diarios viejos descansaba junto al atizador.
275	El aliento de la chimenea olía a fuego reciente y a carbonilla
275	Una pila de diarios viejos descansaba junto al atizador
276	El calor de la hoguera me devolvió a la vida
278	la fiebre modernista ya consumía Barcelona
278	En estas tertulias circulaban rumores sin confirmar que
281	el valor del terreno en la zona estaba subiendo como la espuma

287	Que, en el fondo, las cosas tienen su plan secreto, aunque nosotros no lo entendamos
289	La lluvia le azotaba el rostro, barriendo las lágrimas y la rabia
289	Una puerta conducía a la balaustrada de mármol abierta al patio interior de la casa
289	Observé su silueta fundirse en la lluvia
289	Contemplamos la carta quebrándose entre las brasas y
289	brasas y las páginas evaporándose en volutas de humo azul
290	Mil veces he querido recuperar aquella primera tarde en el caserón de la avenida del Tibidabo con Bea en que el rumor de la lluvia se llevó el mundo
290	Incluso me pareció que la firmeza de su tacto palidecía a medida
290	Mi imaginación, envenenada todavía con el tacto y el sabor de su cuerpo, ardía en deseos de arrinconarla en un banco
290	Algo la recomía por dentro, en silencio y a gritos.
292	el alba derramó cien tonos de gris sobre la ventana de mi habitación, a cuál más pesimista
292	dos puntos de luz hundiéndose en un pozo de negrura
292	No conseguí conciliar el sueño hasta que el alba derramó cien tonos de gris sobre la ventana de mi habitación, a cuál más pesimista
295	El asilo de Santa Lucía era una institución de reputación fantasmal que languidecía en las entrañas de un antiguo palacio en ruinas ubicado en la calle Moncada.
296	la más negra ignominia cayó sobre el centro recreativo y su creador
297	Un portón de madera podrida nos condujo al interior de un patio custodiado por lámparas de gas que salpicaban gárgolas y ángeles cuyas facciones se deshacían en la piedra envejecida.
297	gárgolas y ángeles cuyas facciones se deshacían en la piedra envejecida.
298	donde un rectángulo de claridad vaporosa dibujaba la entrada principal del asilo.
298	La luz de gas que emanaba de esta abertura teñía de ocre la neblina de miasmas que exhalaba del interior.
298	Una escalinata ascendía al primer piso,
298	La luz de gas que emanaba de esta abertura teñía de ocre la neblina de miasmas que exhalaba del interior.
298	Una silueta angulosa y rapaz nos observaba desde el arco de la puerta.
298	donde un rectángulo de claridad vaporosa dibujaba la entrada principal del asilo
298	Sentí que se me comía la náusea
300	En el centro, sobre una mesa de mármol grisáceo, reposaba una caja de madera de embalaje industrial
301	Mi primera ronda de interrogatorios no me granjeó más que miradas vacías, gemidos, eructos y desvaríos por parte de todos los sujetos a quienes cuestioné sobre el paradero de Jacinta
301	Si estas palabras tenían por objeto envalentonarme para la misión, fracasaron miserablemente
302	El desaliento le desbordaba
304	—Los pocos años no le disculpan la opacidad de luces, chaval
304	El anciano se me acercó. Tenía la sonrisa pícaro y felina, de niño gastado, y le ardía la mirada de astucia
305	La vida se apagaba por momentos.
306	Según el abuelete lujurioso, el ático era el refugio de los escasos internos a quienes la parca no había tenido la decencia de privar de entendimiento, estado por otra parte de escasa longevidad
307	apenas unas mechadas de cabello blanquecino le cubrían la cabeza
308	Jacinta asintió, la mirada encendida de súbito
308	Fermín me lanzó una mirada que decía: cállate
309	El cuerpo se apagaba, pero la mente y el alma seguían consumiéndose en aquel pozo de miseria
309	El cuerpo se apagaba, pero la mente y el alma seguían consumiéndose en aquel pozo de miseria
312	fábricas que soplaban aliento de niebla que
314	A veces Jacinta se preguntaba si aquella paz somnolienta que devoraba sus días
316	Jacinta advirtió desde el primer momento que una corriente circulaba entre él y Penélope
316	una tarde de tormenta en que «Villa Penélope» se inundó del reluz de cirios
316	la certeza de que ambos sentían lo mismo, que les devoraba el mismo secreto
317	Mientras el tiempo les robaba la suerte
317	La luz del día disipaba su coraje

321	Sombras se esparcían a su alrededor y pronto estrecharían el cerco.
329	Julián, devorado por la angustia, confesó
330	Los días de aquella semana pasaron en lenta agonía
332	Las calles vestían una neblina azulada
332	destellos de cobre despuntaban sobre los terrados de la ciudad vieja.
332	La estación de Francia estaba desierta, los andenes combados en sables espejados que ardían al amanecer y se hundían en la niebla
332	El reloj cercaba, contando los minutos en fuga.
332	El tren había empezado ya a deslizarse por el andén cuando Julián se volvió para despedirse de su amigo
332	Julián creyó ver una sombra en la mirada de su madre que la consumía por dentro
333	El reloj cercaba, contando los minutos en fuga
333	pero el rugido del tren ya les había robado las palabras.
334	Me hervían mil preguntas en la cabeza
336	Me pareció oír todos los huesos de Fermín estremecerse de terror ante la aparición
338	toda expresión resbaló de su mirada
339	los golpes cayendo sin piedad sobre mi amigo
339	Quise creer que los golpes me curarían la vergüenza de haber
342	Una tiniebla perlada se filtraba por el ventanal que daba al patio interno de la finca, sugiriendo los perfiles de la estancia y el juego de baldosas esmaltadas del suelo y las paredes.
342	El eco de los golpes cayendo sobre Fermín seguía martilleándome en los oídos
343	El vapor ascendía de mi piel como hilos de seda
343	Las palabras se me murieron en los labios, su rencor y amargura lejanos, ridículos de repente
343	El halo de vapor ardía en motas de plata, la claridad del tragaluz un velo blanco sobre el rostro de Clara
344	sus labios dibujando palabras en silencio
344	El espejo mostraba un vendedor a domicilio, desarmado de sonrisa.
344	Todo asomo de melodrama se astilló en pedazos al asomarse la Bernarda a la puerta
344	Ella conservaba aquella misma sonrisa rota que dolía incluso en la penumbra
344	confié que cuando los efectos del brandy menguasen, el recuerdo de lo que había visto se desvaneciese de su mente
344	El espejo mostraba un vendedor a domicilio
346	Los ecos del piano de Clara nos llegaban en efluvios a destiempo
346	una cueva sumergida en nieblas de tabaco de pipa
347	—Me parece que la botella de Lepanto se ha ganado un descanso esta noche, Bernarda.
347	La puerta del estudio se abrió y la Bernarda entró portando una bandeja con dos tazas
348	Me cazó la sorpresa al vuelo.
349	afirma que los sedantes se le han subido a la cabeza y está aceleradísimo
350	se había tendido en el lecho junto a Fermín, donde el susto, el brandy y el cansancio habían conseguido finalmente hacerle conciliar el sueño
350	rostro dibujaba una magulladura que
350	una magulladura que dolía al mirar
353	a todo el mundo le despierta la sensiblería
355	el primer aliento del alba despuntaba en las ventanas de la galería al fondo del corredor
357	Todas nuestras protestas cayeron en saco roto
358	la mano del ángel (estatua) ascendiendo desde las aguas teñidas de escarlata
359	Una burbuja de color cobre prendió en mis manos y desveló los contornos danzantes de muros tramados de lágrimas de humedad, techos caídos y puertas desvencijadas
359	El rostro tallado, sin mirada ni alma, temblaba bajo la superficie.
359	tomé una de las velas y me dispuse a explorar el caserón en busca de material combustible con el que hacer habitable la sala y aquel par de mantas que ahora tiritaban frente a la chimenea,
359	Ascendí la escalinata que conducía a la entrada
359	sentí el aliento de la casa acariciándome la cara
359	un halo de luz ámbar que flotaba en el aire como
359	Había esperado silencio, pero la casa respiraba mil ruidos
360	Mis nociones de literatura victoriana me sugerían que lo más razonable era iniciar la búsqueda por el sótano

360	tardé casi cinco minutos en localizar una puerta o escalinata que me condujese al sótano.
360	Un vistazo más detenido a los ángeles labrados sobre la puerta me robó las ganas de averiguarlo y me alejé de aquel lugar
361	Un intenso hedor a tierra mojada me abofeteó
361	me asaltó una imagen que conservaba desde la infancia, enterrada entre cortinas de temor
361	Ante mí se abría un pasillo angosto que iba a morir a una sala en forma de semicírculo
361	una escalera que descendía en picado hacia una balsa de oscuridad.
361	mientras las palabras huecas de un sacerdote caían en aquella fosa de mármol
361	aquel olor a tierra fresca, tierra de ceniza y de lluvia, lo devoraba todo
361	la claridad de la vela apenas conseguía robarle unos centímetros a la oscuridad
361	Ante mí se abría un pasillo angosto que
361	pasillo angosto que iba a morir a una sala en forma de semicírculo
361	semicírculo en la que se alzaba una silueta con el rostro surcado de lágrimas de sangre
362	Sentí una ola de frío que me apuñalaba la nuca
362	Por una vez, mis lecturas victorianas salieron al rescate y comprendí que aquella visión era la ruina de una práctica ya en desuso
362	una serpiente de púas brotándole de las sienas
363	Al contacto de la vela, la caldera prendió con una llamarada que arrancó un estruendo metálico
363	Me invadió la visión de púas ensangrentadas desclavándose de los maderos
363	púas ensangrentadas desclavándose de los maderos y, enfrentando la penumbra
365	una lengua de aire frío silbó bajo la puerta
365	la ilusión de aquel momento se hacía añicos
366	Pero no había nadie allí, apenas las lenguas de azul que exhalaban las ventanas.
366	El marco de la puerta dibujaba fauces de sombra
366	Por un instante sólo atiné a ver la tiniebla azul que reptaba desde el corredor y las serpientes de humo de las velas extinguidas, ascendiendo en espiral.
366	Una corriente de aire frío se deslizaba por la casa, como si alguien hubiese abierto puertas y ventanas
367	El halo espectral de la vela en lo alto arañaba el contorno de una sala rectangular, de paredes de piedra desnudas, cubiertas de crucifijos.
367	Me adentré en el corredor, sosteniendo la vela que temblaba en el aliento frío del viento. Bea suspiró y me siguió a regañadientes
367	El frío que reinaba en aquella estancia cortaba la respiración
367	El polvo, un manto de cenizas, los enmascaraba.
367	Sentí que el aire frío se deslizaba sobre mi piel y sólo entonces retrocedí unos pasos.
368	la puerta principal nos esperaba al final del corredor
368	dos puntos brillantes avanzaban lentamente hacia nosotros desde el fondo del corredor
369	que ocultaba a Bea las lágrimas de terror que me resbalaban por las mejillas.
371	donde me esperaba el butacón predilecto de mi padre
372	La imagen de dos ataúdes blancos en la tiniebla me sangraba en la mente
372	y un instante después se apagó el mundo
372	la lluvia acribillando las ventanas con rabia
372	Quizá fuera la lluvia, pero la comida había perdido todo el sabor
373	El diluvio persistía
373	El día se fue en el aguacero.
374	capaz de adivinar lo que el destino ya daba por descontado
376	el universo no gira en torno a las apetencias de su entrepiera
377	La voz que contestó me cayó como un martillazo en el estómago
378	La luz de una farola le caía sobre el rostro de perfil.
380	la silueta del camarero se cernió sobre nosotros
383	Barcelona cayó en cuestión de días
383	Barcelona cayó en cuestión de días y la tortilla giró completamente
387	La mañana discurrió con poca acción en la librería
387	tardé en convencerme de que lo óptimo era dejar correr las aguas y, con el tiempo, el río se llevaría la sangre.
387	La idea de mentir sistemáticamente a mi padre empezaba a ensuciarme el ánimo
388	El humo azul del cigarrillo le velaba el rostro

388	Los labios le brillaban de carmín oscuro, húmedos y sangrando huellas sobre el filtro que sostenía entre el índice y el anular
390	La rabia que ardía en sus ojos me quemaba
391	Todo el artificio de su presencia se había deshecho
391	Mi padre negó con aquella prisa que le consumía cuando estaba de mal humor
392	supuse que el enfado se le habría evaporado
392	El sobre era blanco y rectangular, como una lápida, y en lugar de crucifijo traía un membrete que consiguió pulverizarme los pocos ánimos que conservaba
394	una donación de veinte duros a su fondo de retiro, le refrescaron la memoria notablemente
394	Su habitual gesto altanero y su arrogancia de salón se habían batido en retirada
394	El reglamento lo tiene todo previsto, especialmente en las ocasiones en que uno no sabe qué hacer
395	El pasaporte llevaba un sello de la frontera de La Junquera,
398	aquella funesta carta que me anunciaba mi incorporación a filas
400	Se me encendió la boca de malicia,
400	pero me mordí la lengua. Sabía a veneno.
401	Pasos firmes, apresurados, que castigaban el piso y conjuraban un código funesto
401	Mil dagas me apuñalaran el pensamiento
401	La radio seguía ametrallándonos con sandeces
401	Creí que la mirada le envejecía diez años
402	El jarrón estalló en pedazos, derramando el agua y los tallos ajados sobre el mantel
402	Un arañazo reciente le recorría la mejilla izquierda, ribeteado de sangre seca.
402	Una nueva andanada de golpes hicieron tambalearse la puerta
402	Gabardinas grises arrastrando títeres de ceniza
402	Las siluetas de Fumero y sus dos secuaces de rigor se recortaban en el reluz amarillento del umbral.
402	El jarrón estalló en pedazos, derramando el agua y los tallos ajados sobre el mantel
402	Reconocí la voz de Fumero y me invadió un aliento helado
404	Cuchillas de luz se perfilaban desde las puertas entreabiertas de varios vecinos
404	el repiqueteo furioso de sus pasos se batía en retirada como marea envenenada,
404	Llegaron tres nuevos golpes.
405	La primera mostraba a un Fermín más relleno de carnes y pelo, quizá quince o veinte años más joven.
405	La segunda revelaba el rostro de una mujer con los ojos sellados y la piel de mármol.
405	Lo primero que advertí fueron las dos fotografías que sostenían el titular(primer plana)
407	El rostro de Nuria Monfort me robó el pensamiento
407	La página con la noticia del asesinato de Nuria Monfort yacía sobre el mostrador.
407	Mi falta de sinceridad tenía sabor a náusea.
407	Me perseguía todavía su olor y el roce de sus labios, la imagen de aquel escritorio pulcramente ordenado
409	A cada paso, la ciudad se desvanecía a mi alrededor
409	Cuando sentí el golpe de viento en la cara me volví hacia una pared de metal y luz que se abalanzaba sobre mí a toda velocidad
409	una muerte segura desfilando a una décima de segundo.
409	Una muralla de tráfico se deslizó entre nosotros,
410	Me nació un frío en el estómago que me segó el aliento.
411	La lluvia me arrancó las lágrimas y partí en su compañía.
411	La puerta se cerró, sellándome en la sombra.
411	y se me deshizo la sonrisa de trapo.
411	Me nació un frío en el estómago
411	estómago que me segó el aliento
412	Todavía se leían en su rostro las cicatrices de su estancia en jefatura.
413	La nota de Fermín se deslizó en el aire, revoloteando como una mariposa
414	El corazón me dio un vuelco
414	Su mirada de alcantarilla se posó en el misal en mis manos
415	El nombre de Nuria Monfort yacía caído bajo una cruz de imprenta
415	Los quioscos de las Ramblas ya mostraban sus luces a lo lejos.

415	sentí que me temblaba la mirada
415	En mis manos la pluma no tenía nada que decir
416	se entreveía la infinita ciudad de muertos que había escalado la ladera hasta rebasar la cima
416	El autobús, que iba casi vacío, rodeó la montaña de Montjuïc
416	Una avenida de cipreses se alzaba en la bruma
416	bosques de sepulcros se multiplicaban uno contra otro
416	un osario de mausoleos monumentales custodiados por ejércitos de estatuas de piedra
416	estatuas de piedra putrefacta que se hundían en el fango
417	El ataúd, un cofre de madera de pino sin pulir, descansaba en el barro
417	Las palabras ciegas del sacerdote, desprovistas de sentido, eran cuanto nos separaba del terrible silencio
418	El coche arrancó de un tirón
420	Me senté en los peldaños que se perdían en las aguas turbias,
420	El banco [...] yacía a los pies de una farola, vacío y tatuado a cortaplumas con nombres de enamorados
421	Una cuchilla de luz rojiza despuntaba bajo el marco de la puerta entreabierta
421	Las cortinas del balcón ondeaban en la sala
421	Una perla de claridad se deslizó por su piel, brillante como resina fresca, para caer después en su regazo.
421	Isaac Monfort se volvió con el rostro surcado de lágrimas.
422	Sonreía, pero las lágrimas caían sin cesar, calladas.
425	se incorporó con una expresión de alivio que le arrancó el cielo de encima.
431	Las cifras no mentían
431	mi conciencia pudo más y me presenté en su casa dispuesta a decirle que Cabestany le estaba estafando
433	El otoño había llegado a París a traición
434	Murallas de libros cubrían las paredes desde el suelo hasta el techo, en dos capas.
434	un escritorio de madera vieja enfrentado a la visión de las torres de la catedral.
434	Sobre él yacía la máquina Underwood
434	desde la que se veían las torres de Notre-Dame emergiendo tras una jungla de tejados y neblina
434	En la sala había un escritorio de madera vieja enfrentado a la visión de las torres
434	Sobre él yacía la máquina Underwood que había adquirido con
443	Penélope Aldaya se había convertido en un espectro que me devoraba el sueño y el pensamiento.
446	cuando se supo que Julián había desaparecido, se abrieron los infiernos
448	Sin una buena razón, no sería su mano la que hundiese aquel puñal en el alma de su amigo.
450	una escalera angosta y miserable que rehuía la luz y el aire.
450	un camastro en el que todavía yacían dos maletas cerradas
451	Una escuela de música de la calle Diputación se avino a darle empleo como maestra particular de piano y solfeo
453	Todos estos pensamientos cruzaron por su mente en apenas segundos,
453	Su sonrisa canina dejaba claro que era capaz de leer sus pensamientos y sus deseos y que se reía de ellos
457	el alma de don Ricardo Aldaya se fundió en el líquido espeso y viscoso del odio ciego
459	su hijo Jorge supo que lo que la había matado era el fuego que se la comía por dentro, los gritos de Penélope y sus golpes desesperados en aquella puerta, que seguían repiqueteando en su interior sin cesar.
459	la muerte había embarcado con ellos
460	el océano sangraba reluciente de calma
460	Los infortunios que habían empezado a corroer a la familia Aldaya
461	Todavía le quemaba en el recuerdo la promesa que le había hecho a su padre.
465	*un tugurio lúgubre y húmedo que desprendía el color y el olor de un osario.
466	Aquellas palabras me helaron el corazón.
466	con el rostro velado de sudor pese al frío que mordía hasta las piedras.
467	Miquel sabía que iba a morir pronto, que la enfermedad le arañaba los meses con avaricia.
468	yo tenía que ocultar las lágrimas que me arrancaba el coraje de haber sido incapaz de amar a

	aquel hombre como él a mí
469	Esperé a que sus pasos se apagasen completamente antes de abandonar mi escondite y entrar en el piso
469	Flotaba un olor a alcanfor en el aire
470	El eco de aquellas palabras nos cortaba demasiado de cerca
472	la debilidad y la fiebre le impedían arrancarle palabras al papel
472	Otros periódicos temían publicar sus artículos tras haber recibido varias amenazas anónimas.
472	El fantasma de la guerra se sentía ya en el aire.
472	El país hedía a miedo
474	corrió finalmente el rumor de que los cuatro generales rebeldes habían sido ajusticiados
475	Al ver a Miquel en tan precario estado de salud se le cayó el alma a los pies
476	Cada día, cada hora, corrían nuevos rumores y murmuraciones
477	Era casi medianoche cuando me asaltó un sopor imposible y me desplomé sobre el sofá
478	un valle lúgubre y desierto azotado por dardos de luna que se filtraban entre la arboleda.
479	tras diecisiete años y una enfermedad que se le había llevado hasta el aliento
479	intuyendo las heridas que la vida le había tallado al otro.
480	Se habían separado como muchachos y ahora la vida les devolvía al uno un fugitivo, al otro un moribundo
480	Ambos se preguntaban si habían sido las cartas que les había servido la vida,
480	Los labios de Carax se congelaron y negó lentamente
483	Quince años de ruina y miseria habían bastado para borrar de la faz de la tierra los palacios, las industrias y las huellas de una estirpe
483	aquel vacío que le pesaba en la piel y los huesos con la rabia de una maldición.
484	un establecimiento donde la mugre se enseñoreaba con saña
485	pero el primer disparo le voló la mandíbula inferior
485	La campanilla de la puerta arañó el murmullo de la radio
486	La bala le partió la columna vertebral en dos
486	El segundo disparo atravesó el estómago del que parecía más viejo
486	El impacto, como un martillazo sordo que se llevó el sonido y el color de las cosas, le lanzó contra la cristalera
489	Atardecía y las sombras del piso ardían de púrpura
489	Sentí que me invadía un cansancio que escapaba a las palabras.
489	pero el fuego de aquellas manos en mi vientre me robó la vergüenza y el dolor
491	Caía una lluvia fina que teñía de plata los paredones de piedra
491	nos adentramos en la playa casi desierta, un espejismo de color de arena que se fundía en la calima.
491	El caserón se alzaba en la lluvia
491	En <i>La casa roja</i> , el palacete se aparecía como un tenebroso caserón
492	Julián empujó la puerta de un puntapié. Se abrió lentamente, como un sepulcro, escupiendo un aliento espeso y húmedo
492	El caserón apenas mostraba el esqueleto desnudo.
492	El aire olía a maleza muerta y a tierra mojada.
492	La piedra, oscura y viscosa bajo la lluvia, relucía como el esqueleto de un gran reptil.
492	Un vapor fétido exhaló del interior en una espiral lenta y azulada
492	El metal siseó como hierro candente, envuelto en un paño de humo amarillento
492	Una alfombra de polvo se tendía a nuestros pies, sin más huellas que las nuestras.
492	Las paredes, desnudas, prendían al ámbar de la llama.
492	la puerta de un puntapié. Se abrió lentamente, como un sepulcro, escupiendo un aliento espeso y húmedo
493	donde un angosto corredor se abría paso hacia el ala sur de la casa.
493	Una maraña de manchas negras reptaba por el centro de la habitación.
493	Las paredes, pálidas de muerte, aleteaban al aliento de la llama
493	Las marcas de un antiguo lecho se leían todavía bajo la marea de polvo en los maderos del suelo
494	pero sentí que el frío me robaba el aliento
494	Contemplaba hechizado la boca de un angosto corredor que conducía a las cocinas.
494	Un muro de ladrillos rojos, toscamente dispuestos entre argamasa que sangraba por las

	comisuras.
494	escruté la tiniebla que arañaba la llama azul del mechero
494	pero sentí que el frío me robaba el aliento
494	El impacto de su puño sobre la pared de ladrillos arrancó un eco hueco y cavernoso al otro lado
495	Una puerta de madera labrada con motivos de ángeles se alzaba al otro lado
495	La puerta se abrió bajo la presión de sus manos.
495	Una tiniebla azul, espesa y gelatinosa, emanaba del otro lado.
495	Peldaños de piedra negra descendían hasta donde se perdía la sombra
495	La llama temblaba, apenas ya un sopro de azul transparente.
495	La primera patada arrancó una lluvia de polvo rojizo
496	Para Julián, aquella certeza prendió en cuestión de segundos
496	El mármol blanco estaba surcado por lágrimas negras de humedad
496	la vida se desmorona poco a poco, sin que nos demos casi cuenta
496	Para Julián, aquella certeza prendió en cuestión de segundos
497	Las calles desoladas sangraban bajo la lluvia
497	Sentí el veneno del odio esparciéndose lentamente por sus venas
499	El fuego le había devorado la piel, las manos y el pelo
499	Las llamas le habían arrancado la ropa a latigazos
499	Fue él quien me contó que las llamas habían empezado poco después de la medianoche
499	todo su cuerpo era una herida en carne viva que supuraba entre las vendas.
499	que las llamas habían empezado poco después de la medianoche y habían devorado decenas de miles de libros hasta
499	hasta que el alba se había rendido en un río de ceniza
499	El fuego le había devorado la piel, las manos y el pelo
499	Las llamas le habían arrancado la ropa a latigazos
500	El fuego le había segado los párpados y su mirada enfrentaba el vacío perpetuo
500	de que aquel cuerpo escarchado de muerte se resistía a apagarse,
501	Intenté encontrar trabajo en otra editorial, pero la guerra se lo comía todo.
502	Los ahorros que Miquel había dejado nos mantenían a flote
505	«Es esta guerra —se lamentaba él—, que lo pudre todo.»
508	El espectro de asesinatos, luchas y conspiraciones llevaba años corroyendo el alma de la ciudad,
508	Las guerras no tienen memoria y nadie se atreve a comprenderlas hasta que ya no quedan voces para contar lo que pasó, hasta que llega el momento en que no se las reconoce y regresan, con otra cara y otro nombre, a devorar lo que dejaron atrás.
508	Nada alimenta el olvido como una guerra, Daniel.
508	La ciudad había vivido el combate a distancia, como una herida que late adormecida.
508	La muerte de su padre, de la que nunca hablaría, le había convertido en un inválido en el que ya no ardía ni la rabia y el odio que le habían consumido al principio.
508	La maquinaria del olvido empezó a martillar el mismo día en que se acallaron las armas.
509	Cuando finalmente llegó la paz, olía a esa paz que embruja las prisiones y los cementerios, una mortaja de silencio y vergüenza que se pudre sobre el alma y nunca se va
511	las cicatrices de la guerra se cerraban a la fuerza
512	Luego, absurdamente, la culpa se me comía
515	La editorial ... publicaba catecismos
515	la otra guerra, la mundial, que había apestado el mundo con un hedor a carroña y bajeza del que jamás volvería a desprenderse.
522	El asesinato de Sanmartí me abrió los ojos
523	Cuando la bruma del amanecer lamió los postigos del balcón, subí al terrado y contemplé la ciudad aplastada bajo cielos de plomo
523	Llovía a cántaros y las calles ardían de vapor
523	subí al terrado y contemplé la ciudad aplastada bajo cielos de plomo
533	Todos mis reparos, mis recelos y temores se deshacían ahora en cenizas, insignificantes.
533	Me vencía la fatiga, el remordimiento y el miedo, pero me sentí incapaz de quedarme allí
533	el cielo se deshacía en lágrimas perezosas de luz que se posaban en el aliento y desaparecían
533	Me levanté, devorado por la ansiedad
533	En el centro de la plaza, solo, se alzaba la silueta de un anciano

534	Me ardía la garganta de frío cuando llegué al edificio
535	El piso escupía el eco de mi voz con ese desprecio de los espacios vacíos.
535	Los ojos de mi viejo amigo Tomás me taladraron, sin sobresalto
536	Un frío intenso se extendía por mi cuerpo, la voz robada, la mirada atrapada.
536	La puerta se cerró abandonándome en la oscuridad
536	Me asaltó una punzada en el oído izquierdo
536	Se le derribaron los párpados de impaciencia
536	Me asaltó una punzada en el oído
537	El viento helado se abría camino entre mi ropa, lamiendo la herida que me sangraba en la cara
537	La nieve, indiferente, se llevó mi llanto cobarde y me alejé lentamente
537	un coche me estaba siguiendo, bordeando la acera.
537	El dolor de la cabeza había dejado paso a una sensación de vértigo
537	El coche se detuvo y dos hombres descendieron de él.
537	Los músculos del vientre [...] ardían en una agonía que sólo ahora empezaba
537	La nieve, indiferente, se llevó mi llanto cobarde y me alejé lentamente e
538	Un silbido estridente me había inundado los oídos y no pude escuchar el motor,
538	La luz iba y venía, como una marea de claridad cegadora
540	El reloj que tintineaba en la mesita de noche marcaba la una
540	Las paredes ondeaban como algas bajo un estanque
540	El techo se alejaba en un soplo.
540	Acechaba el crepúsculo cuando la losa de aquel letargo se evaporó y abrí los ojos a una habitación oscura
540	*Seguí balbuceando hasta que los párpados, y el mundo, se me desplomaron sin tregua
541	El viento escupía la nieve a ráfagas
541	Los diarios de la tarde traían la noticia en primera página, con foto de las Ramblas nevadas
541	A sus pies, desparramado en un llanto de páginas, yacía el manuscrito de Nuria Monfort
541	Mi abrigo y mis zapatos reposaban sobre una silla
541	Una luz púrpura penetraba por la ventana, moteada de reflejos irisados
541	La certeza me había asaltado al despertar, como si un desconocido me hubiese susurrado la verdad en sueños.
541	La calle Urgel era un río de arena reluciente del que emergían farolas y árboles
541	El viento escupía la nieve a ráfagas
541	Los diarios de la tarde traían la noticia en primera página
542	Desierta, la avenida del Tibidabo dibujaba una fuga infinita de cipreses y palacios sepultados en una claridad sepulcral
542	Los caserones sombríos desfilaban lentamente tras los cristales velados de hielo
542	Me volví y vi la silueta espectral del caserón de los Aldaya avanzando hacia nosotros
542	El tranvía se detuvo de una sacudida
543	Una penumbra sólida se desplomó a mi alrededor
543	La noche caía ya inexorable.
543	El rumor de pasos se extinguió en el rastro del viento.
543	La maleza se había congelado en tallos de cristal.
543	Las estatuas de los ángeles derribados yacían cubiertas por sudarios de hielo.
543	La superficie de la fuente se había congelado en un espejo negro y reluciente del que sólo emergía la garra de piedra del ángel sumergido como un sable de obsidiana.
543	Lágrimas de hielo pendían del dedo índice.
543	La mano acusadora del ángel señalaba directamente hacia el portón principal, entreabierto.
543	Una procesión de cirios se adentraba hacia el interior
543	La senda de velas ascendía por los peldaños hasta el primer piso.
545	Un ventanal empañado de hielo destilaba cuatro haces azules, turbios como agua estanca.
545	El viento había apagado las velas y escupía remolinos de nieve.
545	Una brasa de cigarrillo en la oscuridad delataba su presencia tras el volante
545	La hojarasca helada danzaba en la bóveda, flotando en un túnel de claridad polvorienta
546	El filo de la navaja atravesaba el pecho de Julián
546	El viento helado me escupió en la cara
546	Un objeto emergía del muro a apenas dos metros a mi derecha.

546	En el retrato, Julián y Penélope, apenas unos adolescentes, sonreían a una vida que se les había escapado sin saberlo
548	Lágrimas de pólvora encendida v astillas en brasa salpicaron el rostro del inspector
548	El hedor a carne chamuscada inundó la sala.
548	Un segundo disparo estalló en la oscuridad y se estrelló contra el muro
548	Le poseía una furia animal.
549	El horror de aquella escena había desfilado ante mis ojos en apenas unos segundos.
549	los ojos se me fueron a Fumero, que estaba forcejeando con el cuchillo que le atravesaba la muñeca.
550	El impacto del disparo me atravesó las costillas
550	Los ojos enloquecidos de Fumero se llenaron de desprecio y de furia
550	El cañón del revólver le seguía
550	Sentí que los músculos del cuerpo se me incendiaban de rabia
550	La mueca de muerte de Fumero, que se relamía de locura y rencor, me despertó de una bofetada
550	El mundo se había congelado en el aire
550	El estruendo del disparo me llegó lejano, como eco de tormenta que se aleja.
551	un frío mordiente me recorría los brazos y las piernas, abriéndose camino en mi cuerpo a cuchilladas
551	La bala atravesó la mano derecha de Carax
551	La sala se prendió en el resplandor del disparo
551	Esta vez, las garras de Coubert se hundieron en los ojos de Fumero y lo arrastraron como garfios
551	Un grito quiso escapar de mis labios
552	una rara paz me envolvió y se llevó el dolor y el fuego lento de mis entrañas
552	La oscuridad se teñía de luz blanca y el rostro de Bea se alejaba en un túnel de niebla
552	la nieve le escupía en el rostro
552	el alma maldita se le derramaba en vapor y aliento negro
552	y aliento negro que caía en lágrimas heladas sobre el espejo
552	y sus ojos parecían astillarse con arañazos de escarcha
552	La oscuridad se teñía de luz blanca
552	el rostro de Bea se alejaba en un túnel de niebla
552	que una rara paz me envolvió
552	y [la paz] se llevó el dolor y el fuego lento de mis entrañas
556	Recuerdo la luz, de oro líquido, derramándose por las sábanas
561	La desaparición de Bea le había afeitado la furia,
561	que la vida, [...], le robase a la niña que él, [...], seguía viendo como el día de su primera comunión
573	pero hay días en que me parece que la luz se atreve cada vez más, que vuelve a Barcelona,
576	camina por las calles de una Barcelona atrapada bajo cielos de ceniza y
576	ceniza y un sol de vapor que se derrama sobre la Rambla de Santa Mónica
576	Su padre suspira, amparado en esa sonrisa triste que le persigue por la vida

10.3 ANEXO 3 – EJEMPLOS DE MERONIMIA

Pág.	
20	Barceló saboreó su pipa apagada, su mirada aguileña escrutando con interés el libro que yo sostenía en las manos
24	La silueta de don Gustavo Barceló se recortaba junto a las cristaleras de una galería
24	Su rostro y sus brazos vestían una piel pálida, casi traslúcida
25	Sus labios esbozaron una sonrisa tímida y temblorosa
25	Sus ojos palpaban el vacío, pupilas blancas como el mármol.
28	Sus dedos me recorrieron las mejillas y los pómulos
28	notando que el pulso se me lanzaba a la brava
70	Me temblaban las manos y las ideas
73	Una voz profunda, que susurraba y reía
74	Las manos del maestro Neri se deslizaban sobre sus labios, su cuello y su pecho
74	hasta que la mirada de Neri, incrédula al principio, encendida de ira después, reparó en mi presencia
74	Los ojos de Adrián Neri ardían de furia
80	Su mirada acerada ya había detectado el libro bajo mi chaqueta
81	Me dio el corazón un vuelco
93	La mirada se me cayó al suelo.
93	Se me iluminó la sonrisa antes de abrirla [una caja]
104	De las puertas entreabiertas se asomaban varias caras chupadas y asustadas, caras de pensión y sopa aguada
106	unos segundos los ojos se le nublaron y su cuerpo cayó inerte
133	Iba a cambiar de tema, pero la lengua se me adelantó.
137	El rostro de la portera se iluminó
145	Un rostro me observaba desde el espejo.
146	Me cayeron los ojos a la caja de música
157	Pero tarde o temprano, los puños encontraban de nuevo la carne tierna de Sophie y,
178	Sus ojos prometían el alma limpia y un futuro por escribir. «Te quiere, Penélope.»
208	sentada en uno de los bancos con la mirada escalando las bóvedas del claustro
216	Mi brújula mental sugería que nuestra ruta se había perdido en un lazo de espirales
239	La mirada afilada del sacerdote se detuvo en cada uno de nosotros antes de responder
244	Su mano diestra sujetaba las riendas de la banca y de las propiedades territoriales de media provincia
244	La siniestra, siempre en activo, tiraba de los hilos de la diputación, el ayuntamiento, varios ministerios, el obispado y el servicio portuario de aduanas.
244	Aquella tarde, el rostro de bigotes exuberantes, patillas regias y testa descubierta que a todos intimidaba necesitaba un sombrero
288	Mientras ella hablaba, mi mano torpemente se había desplazado hasta el tobillo de Bea y ascendido hasta su rodilla
292	Los ojos del taxista me examinaban desde el espejo
292	Los míos (ojos) perdían de vista el coche que se llevaba a Bea, dos puntos de luz hundiéndose en un pozo de negrura.
343	Su mirada vacía brillaba como la de un gato.
365	Se me escapó la mano entre sus muslos
365	nuestras miradas se encontraron y sentimos que la ilusión de aquel momento se hacía añicos
365	Sentí el cuerpo de Bea saltando en la oscuridad y la rodeé con mis brazos
368	Mis dedos dieron con la llave

369	que ocultaba a Bea las lágrimas de terror que me resbalaban por las mejillas.
380	la silueta del camarero se cernió sobre nosotros
401	Las pisadas se detuvieron en nuestro rellano.
404	Los ojos de Fumero se posaron sobre él.
404	Las tres siluetas oscuras de los policías se perdían escaleras abajo
404	Nuestras miradas se encontraron.
409	Una mirada oscura y recelosa me observaba
414	Su mirada de alcantarilla se posó en el misal en mis manos
417	Las siluetas de media docena de personas se alineaban contra un cielo de ceniza.
421	Me temblaban las manos cuando alcancé el rellano del tercero
421	La silueta estaba sentada junto a la ventana, el rostro robado al trasluz, inmóvil, sosteniendo un cirio encendido entre las manos
448	Sin una buena razón, no sería su mano la que hundiese aquel puñal en el alma de su amigo.
460	Pudo ver entonces que la bandada de tiburones ya no les seguía, y que una danza de aletas dorsales se agitaba en círculo a lo lejos
468	Oí pasos que se acercaban a la puerta y corrí a ocultarme en el rellano del ático
478	Su silueta se deslizaba entre la penumbra del jardín, junto a la fuente
480	Los labios de Carax se congelaron y negó lentamente.
484	Las trazas espectrales de tres gabardinas grises aleteando tras las ventanas. Tres rostros escupiendo vapor en el cristal.
500	Una semana más tarde, en vista de que aquel cuerpo escarchado de muerte se resistía a apagarse,
501	Un sonido amargo, ronco, emergió de aquella mueca canina a la que se había reducido la boca.
534	Me ardía la garganta de frío cuando llegué al edificio donde vivían los Aguilar, jadeando tras la carrera.
535	Los ojos de mi viejo amigo Tomás me taladraron, sin sobresalto.
536	Sentí que me temblaban los labios.
536	Se le derribaron los párpados de impaciencia. El primer golpe me arrancó la respiración.
537	Los músculos del vientre que habían encajado el primer golpe de Tomás ardían en una agonía que sólo ahora empezaba
538	las llamadas de aquellas dos siluetas de negro que me asían cada una de un lado y me arrastraban con urgencia hacia el coche.
538	Unas manos me palpaban el rostro, la cabeza y las costillas
538	Dos manos me sostenían con firmeza por los hombros
547	el contacto helado del revólver de Fumero en la nuca me detuvo.
547	El pulgar de Fumero tensó el percutor.
548	La silueta se abrió camino de la nada
548	dos garras de cuero, sin líneas ni relieve, le habían atenazado la garganta.
549	Su mano se desplegó en un espasmo y el revólver cayó a sus pies.
549	los ojos se me fueron a Fumero, que estaba forcejeando con el cuchillo que le atravesaba la muñeca.
551	Un grito quiso escapar de mis labios, pero afloró ahogado en sangre tibia
551	Esta vez, las garras de Coubert se hundieron en los ojos de Fumero y lo arrastraron como garfios

10.4 ANEXO 4 – TEXTOS COMPLETOS

10.4.1 INSPECTOR FCO. JAVIER FUMERO

Diez años después de desembarcar en Buenos Aires, Jorge Aldaya, o el despojo humano en que se había convertido, regresó a Barcelona. Los infortunios que habían empezado a corroer a la familia Aldaya en el viejo mundo no habían hecho sino multiplicarse en la Argentina. Allí Jorge había tenido que enfrentarse solo al mundo y al moribundo legado de Ricardo Aldaya, una lucha para la que él nunca tuvo las armas ni el aplomo de su padre. Había llegado a Buenos Aires con el corazón vacío y el alma

460

picada de remordimientos. América, diría después a modo de disculpa o epitafio, es un espejismo, una tierra de depredadores y carroñeros, y él había sido educado para los privilegios y los remilgos insensatos de la vieja Europa, un cadáver que se sostenía por inercia. En el curso de pocos años lo perdió todo, empezando por la reputación y acabando en el reloj de oro que su padre le había regalado con ocasión de su primera comunión. Gracias a él pudo comprar el pasaje de vuelta. El hombre que regresó a España era apenas un mendigo, un saco de amargura y fracaso que sólo conservaba la memoria de que cuanto sentía le había sido arrebatado y el odio por quien consideraba el culpable de su ruina: Julián Carax.

Todavía le quemaba en el recuerdo la promesa que le había hecho a su padre. Tan pronto llegó a Barcelona, olfateó el rastro de Julián para descubrir que Carax, al igual que él, también parecía haberse desvanecido de una Barcelona que ya no era la que había dejado al partir diez años atrás. Fue por entonces cuando se reencontró con un viejo personaje de su juventud, con esa casualidad desprendida y calculada del destino. Tras una marcada carrera en reformatorios y prisiones del Estado, Francisco Javier Fumero había ingresado en el ejército, alcanzando el rango de teniente. Muchos le auguraban un futuro de general, pero un turbio escándalo que nunca llegaría a esclarecerse motivó su expulsión del ejército. Aún entonces, su reputación excedía su rango y sus atribuciones. Se decían muchas cosas de él, pero se le temía aún más. Francisco Javier Fumero, aquel muchacho tímido y perturbado que acostumbraba a recoger la hojarasca en el patio del colegio de San Gabriel, era ahora un asesino. Se

rumoreaba que Fumero liquidaba a notorios personajes por dinero, que despachaba figuras políticas por encargo de diversas manos negras y que era la muerte personificada.

Aldaya y él se reconocieron al instante en las brumas del café Novedades. Aldaya estaba enfermo, consumido por una extraña fiebre de la que culpaba a los insectos de las selvas americanas.

461

«Allí hasta los mosquitos son unos hijos de puta», se lamentaba. Fumero le escuchaba con una mezcla de fascinación y repugnancia. Él sentía veneración por los mosquitos y los insectos en general. Admiraba su disciplina, su fortaleza y su organización. No existía en ellos la holgazanería, la irreverencia, la sodomía ni la degeneración de la raza. Sus especímenes predilectos eran los arácnidos, con su rara ciencia para tejer una trampa en que, con infinita paciencia, esperaban a sus presas, que tarde o temprano sucumbían, por estupidez o desidia. A su juicio, la sociedad civil tenía mucho que aprender de los insectos. Aldaya era un caso claro de ruina moral y física. Había envejecido notablemente y se le veía descuidado, sin tono muscular. Fumero detestaba a las gentes sin tono muscular. Le inducían arcadas.

—Javier, me encuentro fatal —imploró Aldaya—. ¿Me puedes echar una mano por unos días?

Intrigado, Fumero decidió llevarse a Jorge Aldaya a su casa. Fumero vivía en un tenebroso piso en el Raval, en la calle Cadena, en compañía de numerosos insectos que almacenaba en frascos de botica y media docena de libros. Fumero aborrecía los libros tanto como adoraba a los insectos, pero aquéllos no eran volúmenes corrientes: eran las novelas de Julián Carax que había publicado la editorial Cabestany. Fumero pagó a las fulanas que ocupaban el piso de enfrente —un dúo de madre e hija que se dejaban pinchar y quemar con un cigarro cuando la clientela flojeaba, sobre todo a, fin de mes— para que cuidasen a Aldaya mientras él iba a trabajar. No tenía interés alguno en verle morir. No todavía.

Francisco Javier Fumero había ingresado en la Brigada Criminal, donde siempre había trabajo para personal cualificado y capaz de afrontar las papeletas más ingratas que se precisaba solventar con discreción para que la gente respetable pudiera seguir viviendo de ilusiones. Algo así le había dicho el teniente Durán, un hombre dado a la prosopopeya contemplativa bajo cuyo mando se inició en el cuerpo.

462

—Ser policía no es un trabajo, es una misión — proclamaba Durán—. España necesita más cojones y menos tertulias.

Desafortunadamente, el teniente Durán no tardaría en perder la vida en un aparatoso accidente ocurrido durante una redada en la Barceloneta.

En la confusión de la refriega con unos anarquistas, Durán se había precipitado cinco pisos por un tragaluz, estrellándose en un clavel de vísceras. Todos coincidieron en que España había perdido a un gran hombre, un prócer con visión de futuro, un pensador que no temía la acción. Fumero asumió su puesto con orgullo, sabedor de que había hecho bien al empujarle, pues Durán ya estaba viejo para el trabajo. A Fumero, los viejos —al igual que los tullidos, los gitanos y los maricones— le daban asco, con tono muscular o no. Dios, a veces, se equivocaba. Era deber de todo hombre íntegro corregir esas pequeñas fallas y mantener el mundo presentable.

Unas semanas después de su encuentro en el café Novedades en marzo de 1932, Jorge Aldaya empezó a sentirse mejor y se sinceró con Fumero. Le pidió disculpas por lo mal que lo había tratado en sus días de adolescencia y, con lágrimas en los ojos, le contó su historia entera sin dejar nada. Fumero le escuchó en silencio, asintiendo, absorbiendo. Mientras lo hacía, se preguntó si debía matar a Aldaya en aquel instante o esperar. Se preguntaba si estaría tan débil que la hoja del cuchillo apenas arrancaría una tibia agonía en su carne maloliente y reblandecida por la indolencia. Decidió aplazar la vivisección. Le intrigaba la historia, especialmente por lo que hacía a Julián Carax.

Sabía por la información que había podido obtener en la editorial Cabestany que Carax vivía en París, pero París era una ciudad muy grande y nadie en la editorial parecía conocer la dirección exacta. Nadie excepto una mujer apellidada Monfort que se negaba a divulgarla. Fumero la había seguido dos o tres veces al salir de la oficina de la editorial sin que ella lo advirtiese. Había llegado a viajar en el tranvía a medio metro de ella. Las mujeres

463

nunca reparaban en él, y si lo hacían, volvían la mirada hacia otro lado, fingiendo no haberle visto. Una noche, después de haberla seguido hasta el portal de su casa en la plaza del Pino, Fumero volvió a su casa y se masturbó furiosamente mientras se imaginaba hundiendo la hoja de su cuchillo en el cuerpo de aquella mujer, dos o tres centímetros por cuchillada, lenta y metódicamente, mirándole a los ojos. Quizá entonces se dignase a darle la dirección de Carax y a tratarle con el respeto debido a un oficial de policía.

Julián Carax era la única persona a la que Fumero se había propuesto matar y no lo había conseguido. Quizá porque había sido la primera, y con el tiempo todo se aprende. Al oír aquel nombre otra vez, sonrió del modo en que tanto espantaba a sus vecinas las fulanas, sin parpadear, relamiéndose el labio superior lentamente. Todavía recordaba a Carax besando a Penélope Aldaya en el caserón de la avenida del Tibidabo. Su Penélope. El suyo había sido un amor puro, de verdad, pensaba Fumero, como los que se veían en el cine. Fumero era muy aficionado al cine y acudía al menos dos veces por semana. Había sido en una sala de cine donde Fumero había comprendido que Penélope había sido el amor de su vida. El resto, especialmente su madre, habían sido sólo putas. Escuchando los últimos retazos del relato de Aldaya, decidió que al fin y al cabo no iba a matarle. De hecho, se alegró de que el destino les hubiese reunido. Tuvo una visión, como en las películas que tanto disfrutaba: Aldaya le iba a servir a los demás en bandeja. Tarde o temprano, todos ellos acabarían atrapados en su red.

10.4.2 JACINTA CORONADO

Reproducimos el fragmento del que hemos seleccionado referencias en nuestra explicación sobre Jacinta Coronado, su ideología, su estilo mental y el punto de vista en la narración.

De niña, María Jacinta Coronado estaba convencida de que el mundo se acababa a las afueras de Toledo y de que más allá de los confines de la ciudad no había sino tinieblas y océanos de fuego. Jacinta había sacado aquella idea de un sueño que tuvo durante una fiebre que casi había acabado con ella a los cuatro años. Los sueños empezaron con aquella fiebre misteriosa, de la que algunos culpaban a la picadura de un enorme alacrán rojo que un día apareció en la casa y al que nunca se volvió a ver, y otros a los malos oficios de una monja loca que se infiltraba por las noches en las casas para envenenar a los niños y que años más tarde moriría en el garrote vil, declamando el padrenuestro al revés y con los ojos salidos de las órbitas al tiempo que una nube roja se extendía sobre la ciudad y descargaba una tormenta de escarabajos muertos. En sus sueños, Jacinta veía el pasado, el futuro y, a veces, vislumbraba secretos y misterios de las viejas calles de Toledo. Uno de los personajes habituales que veía en sus

sueños era Zacarías, un ángel que vestía siempre de negro y que iba acompañado de un gato oscuro de ojos amarillos cuyo aliento olía a azufre. Zacarías lo sabía todo: le había vaticinado el día y la hora en que iba a morir su tío Benancio, el mercachifle de ungüentos y aguas benditas. Le había desvelado el lugar en que su madre, beata de pro, escondía un pliego de cartas de un ardoroso estudiante de medicina de pocos recursos económicos pero sólidos conocimientos de anatomía en cuya alcoba en el callejón de Santa María había descubierto las puertas del paraíso por adelantado. Le había anunciado que había algo malo clavado en su vientre, un espíritu muerto que la quería mal, y que sólo conocería el amor de un hombre, un amor vacío y egoísta que le rompería el alma en dos. Le había augurado que vería perecer en vida todo aquello que amaba y que antes de llegar al cielo

310

visitaría el infierno. El día de su primera menstruación, Zacarías y su gato sulfúrico desaparecieron de sus sueños, pero años más tarde Jacinta habría de recordar las visitas del ángel de negro con lágrimas en los ojos, pues todas sus profecías se habían cumplido.

Así, cuando los médicos diagnosticaron que nunca podría tener hijos, Jacinta no se sorprendió. Tampoco se sorprendió, aunque casi se murió de pena, cuando su esposo de tres años le anunció que la abandonaba por otra porque ella era como un campo yermo y baldío que no daba fruto, porque no era mujer. En ausencia de Zacarías (a quien tomaba por emisario de los cielos, pues de negro o no, era un ángel luminoso —y el hombre más guapo que había visto o soñado jamás—), la Jacinta hablaba con Dios a solas, en los rincones, sin verle y sin esperar que él se molestase en contestar porque había mucha pena en el mundo y lo suyo al fin y al cabo eran pequeñeces. Todos sus monólogos con Dios versaban sobre el mismo tema: sólo deseaba una cosa en la vida, ser madre, ser mujer.

Un día de tantos, rezando en la catedral, se le acercó un hombre a quien reconoció como Zacarías. Vestía como siempre y sostenía su gato malicioso en el regazo. No había envejecido un solo día y seguía luciendo aquellas uñas magníficas, de duquesa, largas y afiladas. El ángel le confesó que acudía él porque Dios no pensaba contestar a sus plegarias. Zacarías le dijo que no se preocupase porque, de un modo u otro, él le enviaría una criatura. Se inclinó sobre ella, susurró la palabra Tibidabo, y la besó en los labios muy tiernamente. Al contacto de aquellos labios finos, de caramelo, la Jacinta tuvo una visión: tendría una niña sin necesidad de conocer varón (lo cual, a juzgar por la experiencia de tres años de alcoba con el esposo que

insistía en hacer sus cosas sobre ella mientras le tapaba la cabeza con una almohada y le murmuraba «no mires, guarra», le supuso un alivio). Esa niña vendría a ella en una ciudad muy lejana, atrapada entre una luna de montañas y un mar de luz, una ciudad forjada de edificios que sólo podían existir en sueños. Luego Jacinta

311

no supo decir si la visita de Zacarías había sido otro de sus sueños o si realmente el ángel había acudido a ella en la catedral de Toledo, con su gato y sus uñas escarlata recién manicuradas. De lo que no dudó un instante fue de la veracidad de aquellas predicciones. Aquella misma tarde consultó con el diácono de la parroquia, que era un hombre leído y que había visto mundo (se decía que había llegado hasta Andorra y que chapurreaba el vascuence). El diácono, que alegó desconocer al ángel Zacarías de entre las legiones aladas del cielo, escuchó con atención la visión de la Jacinta y, tras mucho sopesar el tema, y ateniéndose a la descripción de una suerte de catedral que, en palabras de la vidente, parecía una gran peineta hecha de chocolate fundido, el sabio le dijo: «Jacinta, eso que has visto tú es Barcelona, la gran hechicera, y el templo expiatorio de la Sagrada Familia...» Dos semanas más tarde, armada de un fardo, un misal y su primera sonrisa en cinco años, Jacinta partía rumbo a Barcelona, convencida de que todo lo que le había descrito el ángel se haría realidad.

Pasarían meses de arduas vicisitudes antes de que Jacinta encontrase empleo fijo en uno de los almacenes de Aldaya e hijos, junto a los pabellones de la vieja Exposición Universal de la Ciudadela. La Barcelona de sus sueños se había transformado en una ciudad hostil y tenebrosa, de palacios cerrados y fábricas que soplaban aliento de niebla que envenenaba la piel de carbón y azufre. Jacinta supo desde el primer día que aquella ciudad era mujer, vanidosa y cruel, y aprendió a temerla y a no mirarla nunca a los ojos. Vivía sola en una pensión del barrio de la Ribera, donde su sueldo apenas le permitía pagarse un cuarto miserable, sin ventanas ni más luz que las velas que robaba en la catedral y que dejaba encendidas toda la noche para asustar a las ratas que se habían comido las orejas y los dedos del bebé de seis meses de la Ramoneta, una prostituta que alquilaba la pieza contigua y la única amiga que había conseguido hacer en once meses en Barcelona. Aquel invierno llovió casi todos los días,

312

lluvia negra, de hollín y arsénico. Pronto Jacinta empezó a temer que Zacarías la había engañado, que había venido a aquella ciudad terrible a morir de frío, de miseria y de olvido.

Dispuesta a sobrevivir, Jacinta acudía todos los días antes del amanecer al almacén y no salía hasta bien entrada la noche. Allí la encontraría por casualidad don Ricardo Aldaya atendiendo a la hija de uno de los capataces, que había caído enferma de consumición, y al ver el celo y la ternura que emanaba la muchacha decidió que se la llevaba a su casa para que atendiese a su esposa, que estaba encinta del que habría de ser su primogénito. Sus plegarias habían sido escuchadas. Aquella noche Jacinta vio a Zacarías de nuevo en sueños. El ángel ya no vestía de negro. Iba desnudo, y su piel estaba recubierta de escamas. Ya no le acompañaba su gato, sino una serpiente blanca enroscada en el torso. Su cabello había crecido hasta la cintura y su sonrisa, la sonrisa de caramelo que había besado en la catedral de Toledo, aparecía surcada de dientes triangulares y serrados como los que había visto en algunos peces de alta mar agitando la cola en la lonja de pescadores. Años más tarde, la muchacha describiría esta visión a un Julián Carax de dieciocho años, recordando que el día en que Jacinta iba a dejar la pensión de la Ribera para mudarse al palacete Aldaya, supo que su amiga la Ramoneta había sido asesinada a cuchilladas en el portal aquella misma noche y que su bebé había muerto de frío en brazos del cadáver. Al saberse la noticia, los inquilinos de la pensión se enzarzaron en una pelea a gritos, puñadas y arañazos para disputarse las escasas pertenencias de la muerta. Lo único que dejaron fue el que había sido su tesoro máspreciado: un libro. Jacinta lo reconoció, porque muchas noches la Ramoneta le había pedido si podía leerle una o dos páginas. Ella nunca había aprendido a leer.

Cuatro meses más tarde nacía Jorge Aldaya, y aunque Jacinta le brindaría todo el cariño que la madre, una dama etérea que siempre le pareció atrapada en su propia imagen en el espejo, nunca supo o quiso darle, el aya comprendió que no era aquélla

313

la criatura que Zacarías le había prometido. En aquellos años, Jacinta se desprendió de su juventud y se convirtió en otra mujer que tan sólo conservaba el mismo nombre y el mismo rostro. La otra Jacinta se había quedado en aquella pensión del barrio de La Ribera, tan muerta como la Ramoneta. Ahora vivía a la sombra de los lujos de los Aldaya, lejos de aquella ciudad tenebrosa que tanto había llegado a odiar y en la que no se aventuraba ni en el día que tenía libre para ella una vez al mes. Aprendió a

vivir a través de otros, de aquella familia que cabalgaba en una fortuna que apenas podía llegar a comprender. Vivía esperando a aquella criatura, que sería una niña, como la ciudad, y a la que entregaría todo el amor con que Dios le había envenenado el alma. A veces Jacinta se preguntaba si aquella paz somnolienta que devoraba sus días, aquella noche de la conciencia, era lo que algunos llamaban felicidad, y quería creer que Dios, en su infinito silencio, había, a su manera, respondido a sus plegarias.

Penélope Aldaya nació en la primavera de 1903. Para entonces don Ricardo Aldaya ya había adquirido la casa de la avenida del Tibidabo, aquel caserón que sus compañeros en el servicio estaban convencidos de que yacía bajo el influjo de algún poderoso embrujo, pero a la que Jacinta no temía, pues sabía que lo que otros tomaban por encantamiento no era más que una presencia que sólo ella podía ver en sueños: la sombra de Zacarías, que apenas se parecía ya al hombre que ella recordaba y que ahora sólo se manifestaba como un lobo que caminaba sobre las dos patas posteriores.

Penélope fue una niña frágil, pálida y liviana. Jacinta la veía crecer como a una flor rodeada de invierno. Durante años la veló cada noche, preparó personalmente todas y cada una de sus comidas, cosió sus ropas, estuvo a su lado cuando pasó mil y una enfermedades, cuando dijo sus primeras palabras, cuando se hizo mujer. La señora Aldaya era una figura más en el decorado, una pieza que entraba y salía de la escena siguiendo los dictados del decoro. Antes de acostarse, acudía a despedirse de su

314

hija y le decía que la quería más que a nada en el mundo, que ella era lo más importante del universo para ella. Jacinta nunca le dijo a Penélope que la quería. El aya sabía que quien quiere de verdad quiere en silencio, con hechos y nunca con palabras. En secreto, Jacinta despreciaba a la señora Aldaya, aquella criatura vanidosa y vacía que envejecía por los pasillos del caserón bajo el peso de las joyas con que su esposo, que atracaba en puertos ajenos desde hacía años, la acallaba. La odiaba porque, de entre todas las mujeres, Dios la había escogido a ella para dar a luz a Penélope mientras que su vientre, el vientre de la verdadera madre, permanecía yermo y baldío. Con el tiempo, como si las palabras de su esposo hubieran sido proféticas, Jacinta perdió hasta las formas de mujer. Había perdido peso y su figura recordaba el semblante adusto que dan la piel cansada y el hueso. Sus pechos habían menguado hasta convertirse en soplos de piel, sus caderas parecían las de un muchacho y sus carnes, duras y angulosas, resbalaban hasta en la vista de don Ricardo Aldaya, a quien le bastaba intuir un brote de exuberancia para embestir con furia, como bien sabían todas las

doncellas de la casa y las de las casas de sus allegados. Es mejor así, se decía Jacinta. No tenía tiempo para tonterías.

Todo su tiempo era para Penélope. Leía para ella, la acompañaba a todas partes, la bañaba, la vestía, la desnudaba, la peinaba, la sacaba a pasear, la acostaba y la despertaba. Pero sobre todo hablaba con ella. Todos la tomaban por una aya lunática, una solterona sin más vida que su empleo en la casa, pero nadie sabía la verdad: Jacinta no sólo era la madre de Penélope, era su mejor amiga. Desde que la niña empezó a hablar y articular pensamientos, que fue mucho más pronto de lo que Jacinta recordaba en ninguna otra criatura, ambas compartían sus secretos, sus sueños y sus vidas.

El paso del tiempo sólo acrecentó esta unión. Cuando Penélope alcanzó la adolescencia, ambas eran ya compañeras inseparables. Jacinta vio florecer a Penélope en una mujer cuya belleza

10.5 ANEXO 5 – DATOS DIVERSOS

10.5.1 PERSONAJES DE LA NOVELA

	Nombre	Apellido	Relación	Menciones
1	Beatriz	Aguilar	hna. De Tomás y novia de Daniel	203
2	Tomas	Aguilar	amigo de Daniel	99
3	David	Aldaya	hijo de Julián y Penélope	1
4	Isabel	Aldaya	esposa de Ricardo	10
5	Jorge	Aldaya	hijo de Ricardo	84
6	Penélope	Aldaya	hija de Ricardo	199
7	Ricardo	Aldaya	Padre de Julián Carax	96
8	Simón	Aldaya	padre de Ricardo	1
9		Anisete (Hnas.)	amigas de Clara Barceló	1
10	Aurora (Doña)	Aurora (Doña)	portera	11
11	Clara	Barceló	primer amor de Daniel	126
12	Gustavo	Barceló	librero amigo de Daniel	40
13		Baró (Doctor)	doctor	5
14	Salvador	Benades	sustituto de Monfort para Sanmartí	1
15		Benarens (M)	ricos que contratan a Sophie Carax	1
16		Benarens (Mme.)	ricos que contratan a Sophie Carax	1
17		Bergadà	arquitecto	1
18	Teresita	Boadas	primera novia de Isaac	1
19	Hortense	Bovary (Mme.)	ninfula de M. Roquefort	1
20	Toni	Cabestany	editor de los libros de Julián	57
21	Kiko	Calabuig	reportero de El Caso	1
22	Martín	Calzado	cura que tiene un programa de radio	2
23	Wilfredo	Camagüey	otro nombre de Fermín	2
24	Fulgencio	Capón	autor libro sobre Benemérita	1
25	Julián	Carax	protagonista	701
26	Sophie	Carax	madre de Julián	76
27	Lluís	Carbó	vigilante nocturno	1
28	Sansón	Carrasco	sobrenombre de Daniel en el asilo	1
29		Casasús	secretario del padre de Bea	3
30	Pablo	Cascos Buendía	ex novio de Beatriz	7
31		Collbató (Sr)	propietario de la funeraria	4

32	Jacinta	Coronado	el aya de Penélope	111
33	Laín	Coubert	personaje de libro y Julián Carax	33
34	María	Craponcia	(Yvonne Sotoceballos)	2
35		Darcieu (M.)	vecino de Julián en París	3
36	Laszlo	de Vicherny	diseñador del asilo	3
37	Baltasar	Deulofeu i Carallot	nombre real de Laszlo de Vicherny	2
38		Durán (Teniente)	maestro de Fumero en la Guardia Civil	5
39		Els Mortsdegana	el grupo de amigos de san gabriel	2
40	Encarna (Doña)	Encarna (Doña)	propietaria pensión Fermín	14
41	Luisa	Fernánda	presentadora de televisión	1
42	Federico	Flavià i Pujades	relojero	50
43	Antoni	Fortuny	padrastro de Daniel	92
44	Ramón	Fumero "Unicojonio"	padre de Fumero	4
45	Fco. Javier	Fumero Almuñiz	el guardia civil "malo"	225
46		Gallimard	de la editorial en París	4
47	Fructuós	Gelabert	cinematógrafo oportunista	8
48	Pepet	Guardiola	cerebro de la fuga del Cotoengo	1
49	Antonio José	Gutiérrez Alcayete	asesino	1
50	Manuel	Gutiérrez Fonseca	funcionario de la morgue municipal	25
51	Salvador	Jausá	Nuevo rico venido de Cuba - promotor casa Aldaya	30
52		Kurtz	gato de Julián en París	6
53	Jesusa	la "Higadillos"	hermana de Fermín	2
54	Boris	Laurent	Nuevo nombre de Julian	1
55	Adrián	Maltés	periodista (seudonimo de)	1
56	Irene	Marceau	dueña de local que acoge a Julián en París	12
57		Martorell	arquitecto	2
58	Frederic	Martorell	constructor de la casa Aldaya	1
59	marqués de	Matoimel	expresión para negar lo que se ha dicho	1
60		Miravell	actuales vecinos de la casa Aldaya	2
61	Joanet	Miravell	hijo del sr Miravell	1
62	Miquel	Moliner	amigo de Daniel	221
63		Molins (Sr.)	amigo de Fortuny	11
64	Saturno	Molleda	portero del edificio de los Aguilar	1
65	Isaac	Monfort	padre de Nuria Monfort	59
66	Nuria	Monfort Masdedeu	hija de Isaac	90
67		Naulí	arquitecto	1
68		Naulí, Martorell i Bergadá	arquitectos de la casa Aldaya	1

69	Adrián	Neri	profesor de música	7
70	César	Nerón	un loco	1
71		Neuval	el último editor de Julián	5
72	Anacleto	Olmo	vecino, catedrático instituto	18
73	Enrique	Palacios	el guardia civil "bueno"	26
74	Mercedes	Pietro	secretaria compañera de Nuria Monfort	2
75	Rodolfo	Pitón	seudónimo de don Anacleto	1
76	Fernando	Ramos	amigo de Daniel	43
77		Recamier (Mme)	Ivonne disfrazada para la ocasión	1
78		Recasens	retratista oficial de los Aldaya	1
79	Braulio	Recolons	tocinería	1
80	José María	Requejo	bufete de abogados que cobra de Sophie para Julián y Nuria	11
81	Padre	Romanones	el cura de San Gabriel que expulsa a Julián	2
82	Fermín	Romero de Torres	nota de humor	472
83	Monsieur	Roquefort	profesor de Clara en Francia	16
84	Eliodoro	Salfumán (alias Pichafreda)	propietario de una taberna	1
85	Pedro	Sanmartí Monegal	nuevo empresario amigo de Fumero	3
86	Daniel	Sempere Martín	protagonista	214
87		Soldevila (Dr)	Doctor después de la paliza a Fermín	5
88	Yvonne	Sotoceballos	María Craponcia	2
89	Anselmo	Torquemada	escritor	2
90	Anna	Valls	alumna de Sophie	1
91		Valls (Sr)	amigo de Aldaya	4
92		Velázquez (Prof.)	profesor de la facultad	15
93	Wilfredo	Velludo	sobrenombre de Fermín en el asilo	1
94		Vicente (Padre)	jesuita del colegio de Daniel	1
95	María	Virtudes	dependienta del horno	1
96	Amparito		enfermera	1
97	Bernarda		criada de Barceló	91
98	Cecilia		doncela del sr Aguilar	10
99	Claudette		prima de Clara	3
100	Emilia (Hna.)		monja del asilo	4
101	Isabelita		hija de la portera del piso de A. Fortuny	6
102	Jacobo		futuro marido de Clara Barceló	2
103	Juanito		loco de Sta. Ana que sabe tirarse pedos	4
104	Marisela		negra, amante de Jausá	13
105	Merceditas		vecina	28
106	Quimet		aprendiz de Antoni Fortuny	4

107	Ramoneta		compañera de pido de la Jacinta en Barcelona	4
108	Remigio		barrendero de los Miravell	1
109	Rociño		dama con virtud de alquiler	13
110	Zacarías		ángel que se aparece a Jacinta	14
		TOTAL		3.833

10.5.2 REFERENTES CULTURALES

	Referente cultural	Área de actividad
1	Albeniz, Isaac	músico
2	Alighieri, Dante	escritor
3	Andrew Carnagie	empresario
4	Astor, John Jacob	empresario
5	Atlas, Charles	culturista?
6	Azaña, Manuel	político
7	Balzac, (Honoré de)	escritor
8	Beauvoir, Simone de	novelista y filósofa francesa
9	Benito (Pérez Galdós)	escritor
10	Bernard Shaw, George	escritor
11	Blasco Ibañez (V.)	escritor
12	Botticelli, (S.)	pintor
13	Boyer, Charles	actor francés
14	Byron, (G. G.), Lord	escritor
15	Caronte	mitología
16	Casona, Alejandro	escritor
17	Castro, Estrellita	cantante
18	Cervantes, Miguel de	escritor
19	Chopin, (Frédéric)	compositor músico
20	Companyys (Lluís)	político
21	Conrad, (Joseph)	escritor
22	Cooper, Gary	actor
23	Cupido	mitología
24	Dalí, Slavador	pintor
25	Darwin, (Charles)	biólogo
26	Debussy, (Claude)	músico
27	Dickens, Charles	escritor
28	Donizetti, (Gaetano)	compositor músico

29	Dumas, Alejandro	escritor
30	Edison, Thomas	físico inventor
31	Eiffel, (A. G.)	arquitecto
32	Einstein, Alberto	físico
33	El Cid	personaje épico
34	Franco Bahamonde, Francisco	Jefe de estado
35	Freud, Sigmund	psicólogo
36	García Lorca, Francisco.	escritor
37	Gardel, Carlos	cantante
38	Gil Robles, (J.M.)	político
39	Godoy, (Manuel)	General del ejército republicano
40	Gómez de la Serna, Ramón	escritor
41	Grant, Cary	actor
42	Greene, Graham	escritor
43	Grieg, (Edvard)	compositor músico
44	Guerrero, María	actriz
45	Hemingway, (Ernest)	escritor
46	Hugo, Víctor	escritor
47	Ibárruri, Dolores	política
48	José Antonio (Primo de Rivera)	político
49	Jovellanos, (G.M.)	escritor
50	Juan de Borbón	Rey de España
51	Kafka, (Franz)	escritor
52	Karloff, Boris	actor
53	La Pasionaria	política
54	Largo Caballero, (Francisco)	político
55	Lombard, Carole	actriz
56	Lope de Vega, (Félix)	escritor
57	Machín, Antonio	cantante cubano
58	Manolete	torero
59	Marx, (Karl)	filósofo
60	Mata Hari	bailarina
61	Mompou, (Federico)	compositor músico
62	Moratin (Leandro Fernández de)	escritor/político
63	Mozart, (W.A.)	compositor músico
64	Newton, Isaac	físico
65	Nietzsche, (Friedrich)	filósofo
66	Offenbach (Jacques)	músico
67	Ortega y Gasset, (José)	filósofo
68	Pemán, J.M.	escritor

69	Pepito Grillo	famoso personaje de ficción
70	Picasso, Pablo	pintor
71	Polo de Franco, (Dña.) Carmen	Esposa del Gral. Franco
72	Puig i Cadafalch, (Josep)	arquitecto
73	Rasputín, (Grigori)	monje
74	Ravel, (Maurice)	compositor músico
75	Rilke, (Rainer Maria)	escritor
76	Rodin, (Auguste)	escultor
77	Roosevelt, Theodore	26.º presidente de los Estados Unidos
78	Salgari, Emilio	escritor
79	San Juan de la Cruz	escritor
80	Schumann, (Robert)	compositor músico
81	Séneca	filósofo
82	Sófocles	filósofo
82	Spinoza, (Baruch)	filósofo
84	Stalin, José	político
85	Stevenson, Robert Louis	escritor
86	Tannhäuser	compositor músico
87	Valera, Juan	escritor
88	Vanderbilt	empresario
89	Verdaguer (Jacint)	escritor
90	Verdi, (Giuseppe)	compositor músico
91	Verne, Julio	escritor
92	Virgilio (Eneida)	escritor
93	Zola, Emile	escritor
94	Zorrilla, (José)	escritor

10.5.3 LUGARES DE BARCELONA EN LA NOVELA

		Lugares en BCN	Núm. menciones
1		Banco de España	2
2		Barrio de la Ribera	3
3		Basílica de Sta. María del Mar	3
4		Basílica del Pino	1
5		Biblioteca del Ateneo	2
6		Café Novedades	3
7		Café Canaletas	2

8		Capitanía	1
9		Casa de la Misericordia	1
10		Casa de la Piedad	1
11		Castelldefels	1
12		Cine Capitol	1
13		Clínica Corachán	1
14		Colegio de San Gabriel	33
15		Colón	2
16		Correos	2
17		Cotolengo	3
18		El asilo de Santa Lucía	10
19		El Liceo	4
20		El Molino	2
21		Els Quatre Gats	5
22		Estación de Francia	5
23		Facultad de Letras	3
24		Fuente de Canaletas	2
25		Gobierno Militar	4
26		Hospital Clínico	2
27		Hospital del Mar	2
28		Hotel Colón	3
29		Iglesia de Belén	1
30		Jefatura Superior de Policía	3
31		La Barceloneta	4
32		La Modelo	2
33		Los Encantes	2
34		Manicomio de Horta	2
35		Mercado de la Boquería	2
36		Mercado del Borne	2
37		Merendero de Las Planas	1
38		Montjuïc	19
39		Palacio de Justicia	1
40		Parque de la Ciudadela	4
41		Penal de San Vicens	1
42		Playa del Bogatell	1
43		Plaza de las Arenas (toros)	2
44		Plaza Monumental (toros)	1
45		Pueblo Nuevo	6
46		Pueblo Seco	1
47		Raval	9

48		Real Academia de la Lengua	1
49		Sagrada Familia	1
50		San Gervasio	7
51		Sarriá	4
52		Teatro Poliorama	1
53		Tiana	1
54		Tibidabo	5
55		Universidad	8
		TOTAL	154

10.5.4 CALLES MENCIONADAS

	Calles	Núm. menciones
1	Anselmo Clavé	1
2	Arco del Teatro	2
3	Avenida de la Catedral	1
4	Avenida Diagonal	3
5	Avenida Pearson	2
6	avenida Tibidabo	27
7	Aviñon	1
8	Balmes	9
9	Bruch	1
10	Canuda	5
11	Comercio	1
12	Condal	1
13	Consejo de Ciento	1
14	de la Ceniza	1
15	del Carmen	1
16	Diputación	6
17	Escudillers	3
18	Fernando	5
19	Floridablanca	2
20	Ganduxer	2
21	Gran Vía	4
22	Joaquín Costa	5
23	León XIII	3
24	Mallorca	1

25	Moncada	4
26	Montsió	1
27	Muntaner	3
28	Paseo de Gracia	8
29	Paseo de la Bonanova	2
30	Petritxol	1
31	Platería	2
32	Plaza de Cataluña	2
33	Plaza de Goya	1
34	Plaza de Sarriá	1
35	Plaza del Pino	2
36	Plaza del Portal de la Paz	1
37	Plaza Nuñez de Arce	1
38	Plaza Real	7
39	Plaza San Felipe Neri	5
40	Plaza Universidad	3
41	Princesa	2
42	Puerta del Ángel	4
43	Puertaferriosa	4
44	Rambla de Cataluña	3
45	Rambla Santa Mónica	2
46	Riera Alta	1
47	Román Macaya	3
48	Ronda San Antonio	21
49	Santa Ana	14
50	Sant Jeroni	1
51	Tallers	2
52	Urgel	1
53	Via Augusta	1
54	Via Layetana	6
55	Vigatans	1
	TOTAL	198

10.5.5 EMPRESAS EN LA NOVELA

	Nombres de empresas		Sector
1	Botell i Llofré, S. L	ficticio	Construcción
2	Cabestany Editores	ficticio	Editorial
3	Celtas	real	Tabaco

4	Cohiba	real	Tabaco
5	El Caso	real	Periódico
6	El Mundo Deportivo	real	Periódico
7	Endymión	ficticio	Editorial
8	Faria	real	Tabaco
9	galletas de Camprodón	real	Galletas
10	Galliano & Neuval	ficticio	Editorial
11	Hoja dominical	real	Periódico
12	La Hoja del Lunes	real	Periódico
13	La Perla Gris	real	Confección
14	Le Monde	real	Periódico
15	L'Observatore Romano	real	Periódico
16	Mercedes Benz	real	Automóvil
17	Montblanc	real	Estilográficas
18	Montecristo	real	Tabaco
19	Nenuco	real	Perfume
20	Nestlé	real	Chocolate
21	Netol	real	Otros
22	Neuval	ficticio	Editor
23	Orquesta Ciudad de Barcelona	real	Música
24	pastillas Juanola	real	Farmacia
25	Phillips	real	Electrodomésticos
26	Pirelli	real	Automóvil
27	Radiant	real	Relojería
28	Radio Nacional	real	Radio
29	RENFE	real	Transportes
30	Soberano	real	Bebidas
31	Staedtler	real	Oficina
32	Sugus	real	Alimentación
33	Textil Santamaria	ficticio	Textil
34	Underwood	real	Máquinas de escribir
35	Varon Dandy	real	Perfume
36	Vichy Catalán	real	Bebidas
37	Volkswagen	real	Automóvil

10.6 ANEXO 6 – CURRICULUM VITAE

GONZALO CALLE ROSINGANA, nació el 26 de septiembre de 1959 en Plasencia (Cáceres). Obtuvo la titulación de Licenciado en Filología Anglo-Germánica, en la especialidad de Inglés, en la Universidad de Barcelona en 1989.

Pocos años después de su incorporación como profesor en la Escuela Universitaria de Estudios Empresariales de Osona en 1990, inicia los estudios de doctorado en el programa de doctorado Estudios Lingüísticos: Investigación y Aplicaciones del Departamento de Anglo-germánicas de la Facultad de Filología de la División de Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad de Barcelona, en la que registró el título de Suficiencia Investigadora en 1996 por su proyecto de investigación titulado "Sentence Analysis: a program that helps correct sentences" en el campo de la Lingüística Computacional y ICALL (Intelligent Computer-Assisted Language Learning).

El paso de la Escuela Universitaria de Estudios Empresariales de Osona a Universidad de Vic y la incorporación de nuevas titulaciones aplaza la continuidad de su proyecto de investigación para adaptarse a los nuevos contextos académicos que esa situación implicó. Desde el punto de vista formativo, durante ese periodo realizó diversos módulos del Máster en Dirección de la PIME Internacional relacionados con temas de gestión administrativa y empresarial en la Universidad de Vic (Facultad de Ciencias Jurídicas y Económicas). Su actividad académica como profesor de inglés empresarial para finalidades específicas, hasta entonces centrada en la

Diplomatura de Ciencias Empresariales, debe adaptarse a las necesidades de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Económicas de la Universidad de Vic por lo que participa en el diseño curricular, el desarrollo de materiales y la impartición de los diversos cursos de inglés para finalidades específicas en diplomaturas y licenciaturas diversas, tales como la Diplomatura en Ciencias Empresariales, la Diplomatura de Turismo, la Licenciaturas de Administración y Dirección de Empresas y la Licenciatura en Publicidad y Relaciones Públicas. También participa en la adaptación de contenidos para la versión semipresencial de asignaturas de la Licenciatura de A.D.E., y para el uso docente de las nuevas tecnologías en la Diplomatura de Turismo. Durante ese periodo, organiza cursos para la Universidad de Verano de la Universidad de Vic y en el año 2000 es comisario de la exposición “Un Món de Llengües”, que se celebró con motivo del año internacional de las lenguas. Participa en el Autoestudio de la Evaluación de la Calidad de la Diplomatura de Turismo, encargado por la Agencia de la Calidad del Sistema Universitario de Catalunya, como miembro de la comisión en el año 2002.

En el año 2006, se convierte en el coordinador del “Proyecto China” que promueve la Facultad de Empresa y Comunicación, por lo que se ve implicado en la creación del Máster en Negocios Internacionales, bilingüe español/inglés, y del Máster en Empresa y Negocios, completamente en español, ambos para alumnos extranjeros.

En 2007, reanuda su actividad investigadora en actividades congresuales. En los años 2008 y 2009 participa en las XII y XIII ediciones de las Jornadas de Traducción e Interpretación: Traducción audiovisual de la Universidad de Vic

con las comunicaciones tituladas “El elemento imperceptible” e “Ideología y interpretación de la realidad: el condicional en ‘Bowling for Columbine’”, respectivamente. El año 2007 también marca el inicio de un proyecto de investigación bajo la dirección del Dr. Marcos Cánovas que se materializa en la realización de la presente tesis doctoral en el programa de doctorado en Traducción, Lenguas y Literaturas del Departamento de Traducción, Interpretación y Lenguas Aplicadas de la Facultad de Educación, Traducción y Ciencias Humanas de la Universidad de Vic.