

Universitat de Barcelona
Departamento de Lingüística General

Programa de Doctorado: Lingüística y Comunicación
Bienio 2001/2003

Tesis Doctoral

LA COMPLEJIDAD SINTÁCTICA
COMO RECURSO
DEL DESPERTAR DE LA REFLEXIÓN (REFLEKSIA)

presentada por

Natalia Nefedova

en 2005

para optar al título de Doctor en Lingüística

Dirigida por el Doctor Jesús TUSON

Dedico esta tesis doctoral a la memoria del Catedrático G. I. Bogin del Departamento de Lengua Inglesa de la Facultad de Filología de la Universidad Estatal de Tver (Rusia), quién dedicó toda su vida investigadora al desarrollo de una metodología hermenéutica para su aplicación en lingüística y crítica literaria y quién me inspiró para la realización de la tesis sobre este tema.

Quiero agradecer a mi director de la tesis, Doctor Jesús Tuson, quién me ha orientado teóricamente y metodológicamente con sus comentarios, críticas y sugerencias.

Expreso también mi agradecimiento a mis padres, Taisia Nefedova y Valentín Nefedov, ambos catedráticos en el Departamento de Lengua Alemana de la Facultad de Filología de la Universidad Estatal de Tver (Rusia), por su gran apoyo y ayuda metodológica en el desarrollo de este tema.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
Capítulo I: LAS CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES Y ESTILÍSTICAS DE LA COMPLEJIDAD SINTÁCTICA EN LOS TEXTOS LITERARIOS	21
1.1. Las características estructurales de la complejidad sintáctica.....	21
1.1.1. Las estructuras sintácticas complejas, sus tipos y características.....	22
1.1.2. Las frases con coordinación	29
1.1.3. Las frases con subordinación.....	30
1.1.4. Las frases con coordinación asindética	34
1.1.5. Las estructuras sintácticas complejas	35
1.1.6. El párrafo como estructura sintáctica compleja.....	36
1.1.7. Unidad sintáctica compleja.....	41
1.2. La complejidad sintáctica como atributo del lenguaje poético	44
1.3. Los recursos estilísticos de la complejidad sintáctica en las obras literarias	56
1.3.1. Repetición.....	64
1.3.2. Paralelismo	68
1.3.3. Las estructuras intrusivas.....	73
1.3.4. Inversión	75
1.3.5. Parcelación (o Resumen)	78
1.3.6. Asíndeton.....	80
1.3.7. Polisíndeton	83
1.3.8. Elipsis	89
<u>Conclusiones del capítulo I</u>	94

Capítulo II: REFLEXIÓN COMO TÉCNICA DE LA COMPRENSIÓN DEL TEXTO

LITERARIO98

- 2.1. La idea de la aplicación de la hermenéutica filológica para el análisis de los textos literarios y la relación entre la estilística y hermenéutica98
- 2.2. Reflexión, sus tipos y el despertar de la reflexión.....104
- 2.3. Reflexión y procedimientos de su realización.....115
- 2.4. Las estrategias del emisor en el proceso de la lectura de los textos literarios.....118
- Conclusiones del capítulo II127

Capítulo III: LOS ACTOS REFLEXIVOS PROVOCADOS POR DIFERENTES RECURSOS DE LA COMPLEJIDAD SINTÁCTICA EN LAS OBRAS

LITERARIAS129

- 3.1. El tipo significativo I. Las repeticiones en combinación con el asíndeton130
- 3.2. El tipo significativo II. El paralelismo en combinación con el asíndeton.....138
- 3.3. El tipo significativo III. El paralelismo en combinación con las repeticiones147
- 3.4. El tipo significativo IV. El paralelismo en combinación con las repeticiones y la frase intrusiva154
- 3.5. El tipo significativo V. El paralelismo en combinación con las repeticiones, la frase intrusiva y la inversión.....164
- 3.6. El tipo significativo VI. El paralelismo en combinación con las repeticiones, la inversión y la parcelación.....172

3.7. El tipo significativo VII. El paralelismo en combinación con las repeticiones y el polisíndeton	181
3.8. El tipo significativo VIII: el paralelismo en combinación con las repeticiones, el polisíndeton, la parcelación, (la inversión).....	187
3.9. El tipo significativo IX. El paralelismo en combinación con las repeticiones, la frase intrusiva y la elipsis	196
3.10. El tipo significativo. El texto con varios recursos sintácticos estilísticos	203
<u>Conclusiones del capítulo III</u>	216
CONCLUSIONES GENERALES	221
Bibliografía	226
Textos literarios	245

INTRODUCCIÓN

El objeto de la investigación es la complejidad sintáctica como factor de la formación de significados considerada en relación con idiomas muy diferentes entre sí – inglés, alemán, español y ruso. La definición de la *complejidad sintáctica* utilizada en este trabajo presupone la complicación de las unidades de la estructura sintáctica del *texto* a través del uso de dos o más recursos sintácticos estilísticos que favorece la actualización y la formación de significados. El tema del trabajo está basado en las teorías observadas en la lingüística, en la estilística rusa y la del Círculo de Praga y en la hermenéutica del Círculo de Moscú y Tver desarrollada por G. P. Shedrovizkiy y G. P. Bogin.

La complejidad sintáctica se observa dentro de un contexto y se encuentra en frases con coordinación, subordinación, coordinación asindética, en estructuras polipredicativas, en estructuras sintácticas complejas, en el período, en la unidad sintáctica compleja que están marcados por el uso de los recursos sintácticos estilísticos: las repeticiones, el paralelismo, las frases intrusivas, la parcelación, el asíndeton, el polisíndeton, la inversión, la elipsis. La complejidad sintáctica se considera como atributo del lenguaje poético (del sistema de las normas que forman la base de los textos literarios, su producción e interpretación) y como categoría sintáctica que favorece el despertar de la reflexión y la formación de significados.

La *reflexión* (refleksia) ¹ se entiende como estado de actividad mental relacionada con la producción de los significados y con los procesos de la realización de estos significados en forma de conocimientos en la actividad práctica. La reflexión representa la conexión entre la imagen de una situación y la experiencia del receptor. La imagen se

¹ Término usado por el Círculo de Moscú

enriquece por la experiencia anterior y la experiencia se enriquece a través de una relación cambiada hacia ella. El *despertar de la reflexión* (refleksia) es un proceso invisible cuando el receptor descubre los significados implicados por el productor del texto en los recursos de la complejidad sintáctica.

El *significado*, según G. P. Shedrovizkiy, es “la configuración de las conexiones y relaciones entre diferentes elementos de la situación de la actividad o comunicación que se crea o recupera por el receptor que comprende el texto que se distingue del contenido por su apariencia al comprender el texto, mientras que el contenido se crea a través de la contemplación y se introduce en los procesos de comprensión para dar una objetividad determinada” (Shedrovizkiy 1995: 562).

Se observa la reflexión y el despertar de la reflexión desde el punto de vista de la hermenéutica. Se consideran las teorías generales sobre la hermenéutica, pero sobre todo se hace hincapié en las teorías del Círculo hermenéutico de Moscú y de sus seguidores en la universidad estatal de Tver que destacan por su importancia hacia el receptor del texto que al efectuar el análisis del texto, reflexiona en diferentes niveles de la actividad mental.

Se asume que la sintaxis compleja o la complejidad sintáctica es una característica esencial para un texto que posea una intensa organización significativa y que se utiliza intencionalmente por el emisor para formar los significados. La sintaxis compleja es típica sobre todo para el texto literario con criterios estéticos. Los criterios estéticos forman la base del lenguaje poético y se reflejan en el uso de los recursos estilísticos que actúan como la forma de la obra literaria. La forma no existe por sí misma, sino funciona como reflejo de los significados implicados en ella.

Una condición importante para la comprensión es la interpretación del texto literario relacionada con la ausencia de la comprensión por el receptor y con su

intención de comprenderlo. A través de la interpretación, el receptor elabora la relación crítica hacia el texto y descubre los significados. Al interpretar los recursos sintácticos estilísticos, el receptor descubre los significados implicados en ellos y forma en su conciencia unas imágenes, es decir, reflexiona o reconstruye en su mente los significados intencionales que la sintaxis compleja vehicula formalmente. La importancia de los recursos de la complejidad sintáctica como estímulo para la reflexión está explicada por el hecho de que la observación de las estructuras sintácticas es una condición necesaria para la comprensión de textos literarios.

Se observan los recursos sintácticos estilísticos en la prosa literaria que expresan la intención del escritor de esconder o implicar los significados con el objetivo de atraer la atención del lector para descubrir estos significados. Entre diferentes recursos sintácticos estilísticos se concentra la atención sobre los que se encuentran en los textos literarios con mayor frecuencia: paralelismo, repetición, asíndeton, polisíndeton, inversión, construcciones intrusivas, parcelación y elipsis. Se analizan en este trabajo los párrafos de los textos literarios en los idiomas inglés, alemán, español y ruso y se hace una comparación de cómo se distribuyen los recursos sintácticos estilísticos en estos idiomas. El trabajo se realiza en la clave estilística y hermenéutica y aunque se consideran los textos en diferentes idiomas con el descubrimiento de unos tipos significativos, queremos anotar que no pretendemos crear ninguna tipología, sino simplemente observar los procesos de la formación de los mismos significados implicados por los mismos recursos sintácticos estilísticos en diferentes idiomas. La clasificación de los tipos significativos no pretende de ser completa o acabada. Esta clasificación puede ser ampliada en otras investigaciones. La clasificación está hecha desde punto de vista de la frecuencia de los tipos significativos encontrados en los

textos literarios. Cada tipo significativo se forma a través de la combinación de una serie de los recursos sintácticos estilísticos.

En relación con lo dicho anteriormente, el trabajo ha tenido *los siguientes objetivos:*

1. Definir la complejidad sintáctica;
2. Analizar los recursos sintácticos estilísticos en pasajes de textos literarios y observar en qué tipos de frases funcionan;
3. Determinar los recursos más frecuentes y su función en el texto;
4. Hacer una comparación de estas combinaciones inglesa, alemán, español y ruso;
5. Considerar la reflexión como técnica de la comprensión del texto y observar sus tipos de la realización;
6. Hacer una clasificación de los tipos significativos basados en las combinaciones de diferentes recursos sintácticos estilísticos;
7. Demostrar la peculiaridad de los actos reflexivos provocados por el uso de diferentes tipos significativos.

El corpus textual se basa en los textos de la prosa inglesa, alemán, español y ruso de las siguientes obras:

1. J. Austen “Sense and Sensibility”
2. J. Galsworthy “The Forsyte Saga”
3. G. Grass “Hundejahre”
4. L. Frank “Mathilde”
5. J. Joyce “Dubliners”
6. S. Lenz “So zärtlich war Suleyken”
7. T. Mann “Geschichten” S. Maugham “Selected Stories”

8. E. Mendoza “La ciudad de los prodigios”
9. A. Muñoz Molina “Plenilunio”
10. I. Murdoch “The Bell”
11. L. Tolstoi “Anna Karenina”
12. L. Tolstoi “Guerra y paz”
13. M. Unamuno “Niebla”
14. V. Woolf “Mrs Dalloway”

La vigencia del tema es por la necesidad actual de la búsqueda de un sistema que relacione los recursos estilísticos de la complejidad sintáctica con la formación de significados y metasignificados.

El objetivo de la investigación consiste en clasificar los procesos de la reflexión estimulados por varios recursos de la complejidad sintáctica basándose en la descripción de sus principales tipos.

Según el *objetivo* determinado se tiene que decidir las siguientes *cuestiones*:

- 1) Determinar los modelos de la acción reflexiva del receptor que corresponden a los principales tipos sintáctico-estilísticos.
- 2) Demostrar la especificación de las acciones reflexivas del receptor estimuladas por estos recursos.

Los métodos de la investigación están determinados por los problemas marcados e incluyen el análisis estilístico y hermenéutico, la interpretación del discurso y la formación de modelos sobre la base de la metodología del sistema del pensamiento y la acción propuesta por el teórico ruso de metodología y hermenéutica G. P. Shedrovizky y modificada por el filólogo hermenéutico G. I. Bogin.

La actividad principal se basa en los textos literarios con un uso frecuente de los recursos sintácticos estilísticos para su posterior análisis. Para efectuar el análisis se ofrecen párrafos de textos literarios de escritores ingleses (J. Austen, J. Galsworthy, J. Joyce, S. Maugham, I. Murdoch, V. Woolf), alemanes (G. Grass, S. Lenz, T. Mann), españoles (A. Muñoz Molina, E. Mendoza, M. de Unamuno) y rusos (L. Tolstoi).

La novedad de la investigación consiste en el hecho de observar las particularidades y la importancia de los recursos estilísticos sobre el proceso de la reflexión; determinar la clasificación de estos recursos en correlación con significados implicados en la repetición, el paralelismo, el asíndeton, el polisíndeton, la inversión, la frase intrusiva y la parcelación funcionando separados o en conjunto y construir los modelos de los procesos reflexivos.

El marco práctico de la investigación consiste en el hecho de aplicar los resultados obtenidos como método de enseñanza de la interpretación estilística y hermenéutica del texto. Anotamos que el trabajo está orientado a los lectores de la carrera de filología, es decir, a los lectores filológicamente preparados, puesto que hemos tenido la oportunidad de experimentar estos resultados en la enseñanza de la interpretación del texto literario en la universidad estatal de Tver.

Observaremos unas cuestiones importantes sobre el texto literario para nuestro trabajo.

El texto literario como objeto del análisis filológico. Las características del texto literario

La filología siempre se ha considerado como la disciplina relacionada con la comprensión, sobre todo, la comprensión del texto. El texto y la actividad necesaria para su interpretación por parte de su receptor, es el objeto de los estudios filológicos.

Cada texto se representa como un sistema de símbolos y posee unas características como la entidad y la intertextualidad. Aparte de estas características se encuentran otras como intencionalidad, complicitad y la emotividad. El texto literario posee todas las características anteriormente mencionadas, pero con el énfasis de unas cuantas especiales:

1. En el texto literario, a diferencia de otros textos, existe la relación entre la realidad intertextual y extratextual. Por tanto, tiene la estructura creativa, formada por la imaginación del escritor, y el carácter imaginativo. El mundo reflejado en la obra corresponde al mundo de la realidad según la visión del autor.
2. El texto literario presenta un sistema complejo desde el punto de vista de su organización. Por un lado, es el sistema de los recursos generales del lenguaje, pero, por el otro lado, en el texto literario aparece su propio sistema de códigos (Lotman) orientado para ser descubierto por el receptor.
3. En el texto literario todo tiende a ser motivado desde el punto de vista de sentido. Por tanto, la reflexión sobre una palabra en el texto es importante, porque, según Vinokur, la palabra poética es la palabra reflexiva: “Поэтическое слово есть рефлектирующее слово” (Vinokur G.O. Ob izuchenii yazika literaturnikh proizvedenii // Izbranniye raboty po russkomu yaziku. M., 1959. P. 248-249).
4. Las unidades del texto literario dentro de su sistema estético requieren unos matices determinados en el contexto concreto, entre ellos pueden ser recursos fonéticos, léxicos, sintácticos.
5. Todos los elementos del texto literario se conectan. Según Jakobson, el lenguaje poético proyecta el principio de la igualdad de la selección para la

combinación de los elementos. La igualdad es el principio importante del texto literario que se encuentra en las repeticiones que determinan la cohesión del texto, llaman la atención del receptor y actualizan los significados. El texto literario se presenta como la conexión de sus diferentes elementos.

6. El texto literario está relacionado con otros textos, él refiere a los otros textos, alude a ellos. En este caso lo interesante son las conexiones del texto interpretado con otros textos.

El texto literario es una unidad comunicativa siempre orientada hacia el receptor: es la forma de la comunicación entre el emisor y el receptor. El texto funciona desde la visión de la consideración de la comunicación estética, en cuyo proceso el receptor tiene que sentir las intenciones del emisor y demostrar su creatividad. En primer lugar es la composición, la imagen y la exposición del texto con su problemática. Después de la determinación de estas características la siguiente interpretación normalmente se orienta hacia el descubrimiento de las formas textuales como repeticiones, paralelismo, etc. Por lo tanto, el análisis filológico de las formas del texto literario se apoya en el estudio del contenido y la estructura combinados.

El análisis filológico, según Nikolina (Nikolina N. A. *Filologicheskiy analiz teksta*. Moscú, 2003), es la síntesis de los datos del análisis lingüístico, literario y estilístico.

El análisis lingüístico es la etapa inicial del análisis filológico que supone los comentarios de varias unidades del lenguaje del texto en su combinación con la consideración de su funcionamiento en el texto.

El análisis estilístico se concentra en la observación de los recursos estilísticos del texto que crean su imagen desde el punto de vista de su estética.

El análisis literario está orientado hacia el descubrimiento del contenido del texto y sus significados. El texto no es algo acabado para su comprensión, sino que es una serie de ideas, intenciones del escritor escondidas en los recursos textuales (los recursos sintácticos estilísticos) cuyo análisis debe ayudar a descubrir dichas ideas e intenciones. El análisis filológico tiene que estar encaminado para descubrir las intenciones del escritor teniendo en cuenta los estímulos de la impresión que organizan la reflexión lectora y ayudan al receptor lograr la comprensión.

El texto siempre representa un punto de vista y se realiza en forma de diálogo, monólogo o narración que presuponen uno o varios sujetos y reflejan la esfera de su conciencia. Por lo tanto, el análisis filológico tiene que incluir el análisis de los personajes, del autor y la composición del texto, incluso la narración desde los puntos diferentes.

Se entiende en este trabajo el análisis filológico del texto literario como la combinación del análisis estilístico orientado para la interpretación de los recursos textuales, su función poética en el contexto, y el análisis hermenéutico que trata el descubrimiento de los significados implícitos escondidos en los recursos estilísticos. Entre los recursos estilísticos se hará hincapié en los recursos textuales de la sintaxis compleja.

El texto literario, como se había mencionado anteriormente representa una unidad comunicativa, estructural y semántica que se revela en su *composición*. Según Khalizeev (Khalizeev, V. E. Teoría, la composición es la relación de lo que está descrito en el texto con los recursos literarios o poéticos. La composición está formada por la intención del escritor, el estilo y el contenido. La composición del texto se observa en la combinación de estos tres elementos, cuyo sistema es independiente y se descubre en el proceso del análisis filológico. Hay varios aspectos de la composición:

- 1) la arquitectónica o la estructura formal del texto que se presenta en la división del texto en capítulos, párrafos con su secuencia y intertextualidad;
- 2) el sistema de las imágenes de los personajes de la obra literaria;
- 3) el cambio de los puntos de vista en la estructura textual. Como anota Uspenskiy (Uspenskiy B. A. Izbranniye trudi v dvukh tomakh, Moscú, 1996) en la obra dedicada a la poética de la composición, el problema de la presentación del punto de vista es el problema central de la composición la observación de diferentes puntos de vista en la estructura textual permite observar la dinámica del desarrollo del contenido literario;
- 4) El sistema de los detalles del texto, es decir, los recursos textuales y su análisis permite descubrir lo implícito del texto;
- 5) La relación de los recursos textuales, como también su relación con los elementos extratextuales también tiene que estar considerada.

De esta manera el análisis de la composición es el análisis que considera varios aspectos del texto. Al efectuar el análisis de la composición se tiene que tener en cuenta la composición formal (la arquitectónica) y la composición interior (del contenido) del texto. La composición del contenido se determina por el sistema de las imágenes de los personajes, el desarrollo de un conflicto o la peculiaridad del guión, mientras que la composición estructural del texto se presenta en las formas textuales. La arquitectónica del texto es una forma de la proyección del significado, porque a través de las unidades de la composición el escritor implica una idea. La arquitectónica del texto es un modo de proyección de significado. A través de las unidades de la composición el autor indica al conjunto o a la separación de los elementos del texto, es decir, de su contenido. Cada

unidad de la composición se caracteriza por la forma de su presentación y enfatiza los significados más importantes del texto, atrayendo de esta manera la atención del lector. Entre las posiciones “fuertes” del texto se encuentran los títulos del texto, sus epígrafes, la introducción y la conclusión. A través de ellos el autor enfatiza los elementos más significativos para la comprensión del texto, así que las unidades de la arquitectónica son las unidades de la estructura textual que tienen que ser consideradas al efectuar el análisis filológico del texto.

Según B. M. Gasparov, cada nueva proyección del texto ofrecida por el lector, cambia los matices significativos y ofrece más posibilidades para otros conjuntos significativos (Gasparov B. M. *Yazik. Pamiat. obraz: Lingvistika yazikovogo sushestvovaniya.* – M., 1996. – P.332). En la literatura rusa del siglo XX se observa la tendencia de la intensificación de la fragmentación textual y de varias proyecciones de las combinaciones significativas.

En la arquitectónica textual se observa su característica esencia – la cohesión. La cohesión es la conexión a través de los elementos formales del texto, es decir, a través de los elementos del lenguaje. Se basa en la sustitución de los sustantivos por los pronombres, en las repeticiones léxicas, en el paralelismo de las conexiones y las formas gramaticales. La cohesión determina la continuidad semántica del texto.

La coherencia es también la conexión textual, pero no desde el punto de vista de los componentes formales del lenguaje, sino la conexión entre significados y sus niveles textuales como el título, el epígrafe, el texto y el metatexto.

El término de la composición textual en la lingüística rusa se usa en relación con diferentes niveles textuales: se observa la composición semántica (en repeticiones léxicas), la composición métrica (en versos) y la composición sintáctica. Como el

trabajo tratará los recursos de la complejidad sintáctica, observaremos la composición sintáctica del texto literario.

La estructura formal del texto literario

En el texto literario que se considera desde el plano de la expresión, los recursos del lenguaje no solo sirven como modo de reflejo del ambiente extratextual, sino también como forma de las imágenes literarias. Los elementos textuales en el proceso del desarrollo del texto cada vez adquieren unos matices significativos a través de unas conexiones semánticas y sintácticas, y estas conexiones enriquecen la expresión de las imágenes literarias.

El análisis filológico no debe ignorar la observación de las imágenes de la estructura textual, es decir, los recursos textuales que sirven como la forma del texto. Según V. V. Vinogradov, al análisis filológico no tiene que limitarse a registrar o calcular las metáforas o las comparaciones aisladas del contexto, en el centro de atención tiene que estar la vida de la imagen, las conexiones dentro de la estructura textual, la relación del texto con el mundo extratextual (Vinogradov V. V. *O yazike khudozhestvennoi literaturi*. – M., 1959), así que los siguientes conceptos tienen que ser considerados:

1. Los recursos textuales dependen del objeto textual, de la situación del guión y del tema de la obra literaria. La relación de los recursos textuales con el guión de la obra se muestra en que ellos pueden cumplir la función retrospectiva o prospectiva, es decir, adelantar una situación preparando al lector para un desarrollo del guión.
2. Los elementos textuales del texto reflejan el fondo del mundo extratextual creándolo en relación con las intenciones del autor y afectando la reflexión

del lector. Se consigue este efecto a través del uso de los recursos textuales en la descripción o narración textual. De este modo la función expresiva se adjunta a la función hermenéutica cognitiva del texto: los recursos textuales implican los conocimientos del mundo. Según N. D. Arutunova, las imágenes textuales dentro del conocimiento del lector están en un modo diferente en comparación con las imágenes del mundo real (Arutunova, N. D. Opyt konzeptualnogo analiza // Referenzia i problemi tekstoobrazovaniya. M., 1988. P.120).

Entre los elementos textuales que crean las imágenes literarias se encuentran los recursos sintácticos estilísticos, entre ellos las repeticiones, el contraste, el paralelismo y otros. Los recursos expresivos de las imágenes literarias pueden crear asociaciones con otro texto o referir a este mismo, así que los significados de la obra literaria se enriquecen completamente o se forman a través de las referencias al sistema de otro texto del mismo o diferente autor.

La estructura narrativa

El análisis filológico del texto no es posible sin considerar el sistema composicional de la obra, es decir la estructura narrativa del texto. El concepto de la estructura narrativa se relaciona con unas categorías textuales como el punto de vista de narración, el sujeto de narración y el tipo de narración. En lingüística contemporánea (M. M. Bakhtin, V. V. Vinogradov, V. V. Odinzov, B. A. Uspenskiy) se había mencionado que la narración puede transcurrir desde varios puntos de vista y en la prosa del siglo XIX – XX el punto de vista del personaje tiene importancia. En este caso se establece en el texto la relación dinámica entre diferentes planos, se observa la correlación entre la narración del escritor y la narración de los personajes, que puede ser presentada en

diferentes formas, tanto en estilo directo, como en indirecto. Si en el texto no se encuentran los recursos que pueden reflejar la interlocución indirecta, los elementos significativos para la estructura narrativa son los recursos textuales que implican unos significados.

Como dice Kozhevnikova, la posibilidad de expresar el punto de vista del personaje sin referirse a las formas de su discurso crea la incoincidencia entre la estructura subjetiva y estilística de la narración. El carácter objetivo de la narración del autor es relativo, puesto que la estructura del discurso no coincide con la naturaleza subjetiva de la narración. La narración del autor puede ser doble dependiendo de con qué punto de vista se relaciona: con el del autor o con el del personaje. Toda la estructura narrativa y la imagen del autor depende del grado de influencia subjetiva del autor de la obra. (Kozhevnikova, N. A. *O tipakh povestvovaniy v sovetskoi proze // Voprosi yazyka sovremennoi russkoi literaturi*. – M., 1971. – P. 118-119).

La estructura narrativa del texto prosaico refleja sus funciones importantes que son la presentación en la forma del diálogo y la variedad de diferentes puntos de vista y voces. Los términos “el punto de vista” y “la voz” no son sinónimos. Según Chatman, el punto de vista es una situación ideológica o una orientación práctica con la cual están relacionados otros acontecimientos. La voz refiere a la interlocución y a otros recursos a través de los cuales los personajes están presentados a la atención del lector. El punto de vista no es equivalente a los recursos textuales, porque la voz solo refleja la perspectiva, en cuyos términos se realiza la expresión. La perspectiva y la forma de la expresión no necesariamente tienen que coincidir.

La voz de la narración tanto puede pertenecer al personaje, como a un sujeto especial que está introducido por el autor, pero que no coincide con el creador real de la obra. Él hace la narración, es decir, da la información al lector sobre lo que ocurre,

describe los objetos, las acciones...Este sujeto se llama el narrador que puede ser personificado como él que actúa como el personaje de la obra, o situarse fuera de la acción de la narración. Se distinguen entre varios tipos del narrador:

- 1) el *narrador personificado* en la forma “yo” que actúa como el observador, el testigo o el participante de la acción que está recordándose, por ejemplo, sobre su pasado;
- 2) el *narrador creador* que se encuentra fuera de narración, pero que organiza y ofrece al lector su interpretación de acontecimientos. Es un narrador que domina la acción y que habla desde la forma de la tercera persona.

La estructura narrativa de la obra literaria es variable, porque puede cambiarse y ser más compleja en el proceso de su desarrollo. En la estructura narrativa se refleja la posición del autor del texto y se establece el contacto con él. La comunicación literaria, igual que la comunicación normal, se caracteriza por unos parámetros de la interlocución como el autor, la filiación comunicativa, el receptor y el efecto estético sobre él. El factor del receptor se considera tanto en las investigaciones literarias, como lingüísticas. X. Link marca que al autor de cada texto le corresponde el lector “abstracto” o “implícito” que observa los recursos estilísticos del texto (Link H. *Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme*. – Stuttgart, 1976). W. Iser enfatiza que cada texto presupone su “lector interior” cuyo tipo está motivado por una situación histórica o cultural (Iser W. *Der implizite Leser*. – München, 1972). Según U. Eco, cada texto crea a su lector a través de la selección de un código lingüístico y de un estilo literario porque “el texto es la producción semántica pragmática del lector ideal” (Eco U. *The role of the reader*. – Bloomington; London, 1979. – P. 43).

Estas observaciones sobre la estructura narrativa del texto nos parecen muy interesantes para nuestro trabajo porque tratan el texto con la orientación hacia el lector. Esta posición refleja también el concepto hermenéutico del análisis del texto con el enfoque del rol del lector o receptor del texto. Dando bastante importancia al lector como receptor del texto se tiene que observar cómo se establece el contacto entre el autor y el lector del texto. Se puede mantener el contacto entre el productor (el autor) y el receptor (el lector) del texto a través de las frases interrogativas y exclamativas y a través de unas fórmulas de la prognosis de la reacción del lector. Estos son los recursos intertextuales que forman el primer grupo de los recursos que forman la imagen del receptor. El segundo grupo se presenta por unas conexiones metatextuales que nos parecen muy importantes desde el punto de vista hermenéutico. Los recursos metatextuales son las reflexiones sobre la reflexión. Las conexiones metatextuales reflejan el proceso de la creación del texto, motivan las conexiones entre varios fragmentos textuales y sirven como señales de referencia de un tema. El rol constructivo de las conexiones metatextuales se determina por la cohesión y por el reflejo de las relaciones entre el lector y el escritor.

Entre los elementos metatextuales se encuentran las explicaciones de unas palabras o combinaciones de palabras usadas por el escritor, introducidas en la obra literaria. Estas palabras pueden ser presentadas como frases introductorias (más adelante las llamaremos *frases intrusivas*) o como frases que contienen explicaciones, aclaraciones que pueden ser introducidas en el lenguaje del escritor o en el lenguaje de los personajes. La función básica de la explicación de las palabras del autor es el establecimiento de un código común entre el escritor y el lector. En este caso se tiene que tener en cuenta tanto el fondo del conocimiento del mundo por parte del lector – el fondo hermenéutico como el fondo de su lenguaje – como el fondo estilístico.

Los elementos metatextuales introducidos en el texto literario marcan tantas características de la imagen del lector como el modo de conocimiento sobre el mundo y el lenguaje, su preparación para recibir la información, su atención a los mecanismos de la producción del texto y enfatizan la capacidad lectora cerca de la recepción creativa. Enfatizamos los elementos metatextuales como muy importantes en este trabajo para la interpretación del texto, el descubrimiento de los significados implicados en los recursos textuales y para la reflexión hermenéutica.

Haremos una serie de conclusiones en este apartado. La investigación comunicativa sobre el texto establece su elemento básico – la presencia del receptor. Si son posibles diferentes imágenes del escritor, son posibles también diferentes imágenes del lector, es decir, diferentes interpretaciones textuales. Puede haber tanto un lector verdadero que se relaciona con el autor verdadero, como un lector interior que se relaciona con el narrador. El último puede actuar como personaje textual o como su receptor. El receptor de la obra literaria tiene que tener las siguientes características: concretismo / abstracción, participación / no participación en el mundo interior del texto, comprensión / incomprensión del estilo del escritor, la aceptación / no aceptación de la intención del autor. Todas estas características son significativas para nuestro trabajo orientado sobre todo hacia el lector como receptor del texto que domina los recursos textuales y desarrolla su reflexión en el proceso de la interpretación del texto.

Conexiones intertextuales dentro del texto literario

El texto literario puede ser tratado en diferentes dimensiones: 1) el texto surge y se desarrolla desde el punto de vista de un objeto verdadero o imaginativo, un referente o una situación. Este aspecto textual puede ser determinado como referencial; 2) cualquier texto procede de las condiciones de la comunicación entre el escritor y el lector y refleja

esta comunicación: se considera el punto de vista del lector, se usan varios recursos, se construye su imagen. La referencia hacia el receptor del texto, la referencia entre lo que está implícito en el texto con las expectativas lectoras, demuestra el aspecto comunicativo del texto.

Sin embargo cualquier texto no existe aislado sin estar relacionado con otro texto. Frecuentemente el texto aparece como reflejo de otro texto, de sus ideas. La obra literaria adquiere su significado a través de estar relacionado con otro en una dimensión intertextual, así que el texto, según R. Barthes, actúa como un “reflejo de ecos” que mantiene los “sonidos” de la obra anterior y que crea al mismo tiempo unas líneas textuales nuevas. Cada texto es un intertexto, es decir, un reflejo de textos presentes dentro de éste en diferentes niveles y formas reconocibles (Izbranniye raboty: Semiotika. Poetika. – M., 1989. – P. 88).

Al efectuar el análisis filológico del texto normalmente se consideran sólo unos fragmentos del intertexto y unas conexiones del interior del texto. Pero, según Y. Kristeva, para un análisis completo se tienen que cumplir las siguientes condiciones: el texto literario tiene que ser observado no como un punto, sino como un lugar del encuentro de diferentes dimensiones textuales, como un diálogo entre el escritor y el personaje o entre el escritor y el lector. Cualquier texto literario es un producto de transformación de otro texto. El lenguaje poético como mínimo puede ser “leído dos veces” (Kristeva Y. Slovo. Dialog i roman // Dialog. Karnaval. Khronotop. – 1993. - № 3. – P. 5-6). Enfatizamos que esta afirmación es importante para el trabajo, porque el lector es quien interpreta y reflexiona sobre el texto, y por tanto, el análisis dependerá completamente de la lectura del texto. Cuanto más veces sea leído el texto, más recursos podrán ser descubiertos y más significados se podrán encontrar.

Aclaremos unas preguntas que pueden aparecer en el proceso de la lectura de este trabajo:

1. La selección de los textos literarios

¿Cómo seleccionamos los textos?

Seleccionamos unos textos cuya forma textual influye en el contenido. Hay textos que expresan el contenido en sólo una palabra o una frase. Estos textos no suelen tener un significado implícito, puesto que ya está expresado directamente. Estos textos no son el tema de nuestro trabajo. Por ejemplo: “Ella esperaba todos los días y no podía hacer nada porque estaba nerviosa”. Este tipo de texto no nos interesa en el trabajo puesto que no contiene los recursos estilísticos buscados.

En cambio, el siguiente tipo de texto tiene gran interés para el trabajo: “Ella esperaba desde la mañana hasta la noche, a veces también a lo largo de la noche entera, esperaba sentada cerca del teléfono y enfrente del televisor encendido o al otro lado de los visillos de una ventana mirando hacia la calle sobresaltada por cualquier cosa, por un timbrado, por el petardo de un coche, por una alarma...” (A. Muñoz Molina. *El Plenilunio*).

2. La definición del texto. ¿Cómo definimos el texto? Al seleccionar el corpus textual uno de los problemas con que nos enfrentamos es la definición del texto.

En este trabajo el *texto* actúa como unidad del análisis que se representa en párrafos o períodos y lo definimos como un organismo formalmente estructurado con los marcadores sintácticos estilísticos y lógicamente acabado, es decir, la unidad donde los pensamientos expresados se relacionan y forman los significados, y para entender lo que está expresado, el receptor no necesita el contexto anterior o posterior. El receptor aunque sea ajeno a la obra, puede entender lo que el escritor transmite en este texto. El receptor lee un texto concreto y nosotros suponemos que para él es el único contexto

real. El receptor observa los recursos textuales y los relaciona con sus imágenes, experiencias, reminiscencias; los analiza y descubre los significados.

3. La diversidad de los idiomas del corpus textual. ¿Por qué se aplican idiomas distintos? La diversidad de los idiomas (inglés, alemán, español y ruso) en los cuales se analizan los textos literarios, puede provocar la dificultad de que el que lea este trabajo no domine los idiomas del corpus textual. Se observan textos originales con la interpretación de cada texto analizado. Explicamos lo que trata el texto y nos concentramos en los recursos sintácticos estilísticos y en su rol en el despertar la reflexión. No pretendemos hacer un análisis crítico literario, porque esto requiere otros métodos. Lo importante es hacer el análisis lingüístico y demostrar cómo los mismos recursos pueden formar los significados similares en los idiomas completamente distintos y cómo pueden despertar la reflexión. Para nosotros lo básico es demostrar los mismos tipos significativos que no sólo existen en un idioma, sino en varios.

4. La orientación del trabajo. ¿Para quién está orientado este trabajo? Repetimos y enfatizamos que el trabajo está orientado para un círculo determinado, es decir, para los lingüistas o los lectores filológicamente preparados. Se aplica la corriente hermenéutica en la búsqueda de los significados para conseguir la máxima comprensión del texto.

Se propone una clasificación de tipos significativos formados por diferentes combinaciones de los recursos sintácticos estilísticos en los cuatro idiomas aplicados.

CAPÍTULO 1

LAS CARACTERÍSTICAS ESTRUCTURALES Y ESTILÍSTICAS DE LA COMPLEJIDAD SINTÁCTICA EN LOS TEXTOS LITERARIOS

1.1 Las características estructurales de la complejidad sintáctica

En la lingüística contemporánea no se encuentra la existencia del término de la “complejidad sintáctica”. En la teoría sintáctica se utiliza con bastante frecuencia el término “la extensión sintáctica” (Admoni 1973; Akimova 1990; Aleksandrova 1984; Barlas 1978; Brandes 1978; Valguina 1991; Gvozdev 1965; Krouchkov 1950; Krouchkov, Maksimov 1977; Peretruxhin 1979; Pospelov 1990; Raspopov 1973; Rudnev 1968; Khrakovskiy 1966; Auer 1998; Kirk 1997; Ruprecht 1996; Serrano 1994), y solamente unos cuantos lingüistas (Beloshapkova 1977, 1981; Ukhanov 1981; Cheremisina, Kolosova 1987) aplican el término “complejo” a determinar un tipo especial de las frases que están representadas como frases polipredicativas formadas por unos esquemas estructurados y complicados por la extensión sintáctica. El término de la complejidad sintáctica utilizado en este trabajo se entiende como complicación de las unidades sintácticas del texto a través de unos cuantos recursos sintácticos estilísticos que favorecen la actualización y la producción de los significados.

Los **objetivos** de este capítulo son los siguientes:

1. Analizar las estructuras sintácticas complejas y sus tipos; el período y la unidad sintáctica compleja desde los puntos de vista de

diferentes lingüistas, sobre todo los que representan la escuela lingüística rusa;

2. Considerar las estructuras sintácticas complejas y sus tipos, el período y la unidad sintáctica compleja como la base para la formación de la complejidad sintáctica;
3. Tratar la complejidad sintáctica como el atributo del lenguaje poético.
4. Observar los recursos sintácticos estilísticos en los textos del corpus textual.

1.1.1 Las estructuras sintácticas complejas, sus tipos y características

En la escuela rusa que representa la tradición sintáctica, el enunciado complejo siempre atraía mucha atención por parte de los lingüistas: el desarrollo de los estudios dedicados al enunciado complejo, se relaciona sobre todo con los siguientes lingüistas: M. V. Lomonosov, A. X. Votokov, F. I. Buslayev, F. F. Fortunatov, A. M. Peshkovskiy, V. V. Vinogradov, N. S. Pospelov.

En los estudios de M. V. Lomonosov el enunciado complejo estaba orientado hacia una categoría lógica, que en el futuro ha determinado el interés estable de los científicos-lingüistas por el enunciado con subordinación. Considerando el enunciado como la expresión del pensamiento o de la contemplación, M. V. Lomonosov ha enfatizado no solamente un enunciado sencillo, sino un enunciado complejo, la formación del cual, él relacionaba con los pronombres relativos, conexiones y gerundios. Los estudios sobre el enunciado en la “Retórica” de Lomonosov se relacionan con los estudios sobre el período; “las frases lógicas” se adjuntan –

dependientemente de su cantidad – en diferentes períodos: más sencillos o más complejos.

Siguiendo las ideas sobre la sintaxis de M. V. Lomonosov, A. X. Vostokov ha distinguido entre una *frase sencilla* (la que contiene un sujeto y un predicado) y una *frase de conjunto* (la que contiene unos cuantos sujetos y predicados). *El enunciado complejo*, el término que se usa en la terminología contemporánea, se ha considerado como el *período*, es decir, la combinación de las frases principales (las sencillas o las complejas) o unas cuantas frases conectadas por las conjunciones.

En el sistema sintáctico, presentado por F. I. Buslayev, el enunciado complejo se considera como un conjunto de unas cuantas frases, cuando la conexión se efectúa a través de *la coordinación* o *la subordinación*. Como el marco principal de la frase subordinada se considera igual a un elemento de la frase principal (excepto el predicado). Las frases principales o subordinadas, según Buslayev, sufren varios cambios: entre los más importantes son la reducción de la frase o la conexión de varias frases en una.

A. M. Peshkovskiy entiende el enunciado complejo como una medida sintáctica que se crea “a través de la conexión de las frases” (Peshkovskiy 1920:437). En la teoría de Peshkovskiy, una coordinación asindética de las frases se queda fuera del enunciado complejo.

Tradicionalmente el enunciado complejo se define como “la estructura sintáctica que se crea a través de la conexión de unas cuantas (como mínimo dos frases) en la base de las relaciones de coordinación, subordinación o conexión asindética” (citado por el diccionario lingüístico enciclopédico 1990:471). El enunciado complejo, en comparación con un enunciado sencillo, normalmente expresa “una visión más

complicada del mundo del alrededor, una visión de las conexiones en la realidad y por eso representa una meta superior de la cultura de la lengua” (Rudnev 1968:220).

Funcionando básicamente en la forma escrita, el enunciado complejo se caracteriza por las conexiones lógicas y los pensamientos lógicamente acabados: “Cuanto más unido es el discurso del habla, más organizado se introduce este discurso en un contexto complejo de escritura” (Pospelov 1990:106). Es la interconexión y la finalidad de los pensamientos expresados en una frase compleja, lo que hace a los lingüistas pensar que “la frase compleja no se puede observar a fragmentos, no se puede dividir en partes, hay que observarla como un conjunto, como un sistema complejo, como un organismo vivo” (Pospelov 1990:131).

En **la sintaxis clásica**, entre los rasgos más importantes del enunciado complejo se consideran la unidad de organización de la entonación, la coordinación polisindética o asindética y la polipredicación. El enunciado complejo posee unos rasgos comunes con el enunciado sencillo: está previsto para transformar un mensaje, y consigue la estructura de la entonación en el proceso de habla. Al mismo tiempo el enunciado complejo, siendo una estructura polipredicativa, se diferencia del enunciado sencillo en que es una estructura monopredicativa. En el enunciado sencillo la predicación forma su significado gramatical, mientras que la predicación en el enunciado complejo se presenta como la característica de sus componentes sin formar el sentido general del enunciado complejo. Se puede ver una diferencia en la terminología al denotar las partes del enunciado complejo: “el enunciado”, “la frase”, “la parte”, “la estructura predicativa”. Sin embargo, “el único rasgo obligatorio y constitutivo de los elementos del enunciado complejo es la categoría de la predicación, por lo tanto les llamaremos estructuras polipredicativas” (Citado por la gramática de la lengua rusa literaria moderna 1970:652).

La mayoría de los lingüistas marcan la finalidad del significado y la entonación del enunciado complejo. A. G. Rudnev define la frase compleja como la combinación de unas cuantas frases sencillas, relacionadas entre sí en el plano de gramática, significado y entonación. Este lingüista afirma que existe similitud entre los elementos constitutivos de la frase compleja con los de las frases sencillas porque “ambos poseen rasgos comunes, es decir, la conexión gramatical y significativa entre las palabras y las combinaciones de las palabras, el sujeto y el predicado, y las relaciones predicativas” (Rudnev 1968:222).

S. E. Krouchkov y L. Y. Maksimov consideran la frase compleja como una unidad sintáctica comunicativa superior y admiten que su cualidad más importante es la finalidad del significado y de la entonación. A pesar de este hecho, cada una de las partes predicativas, al adjuntarse en el conjunto de la frase compleja por el significado y la entonación con otra parte, según estos lingüistas, no posee “las cualidades más importantes de la frase – la finalidad del significado y de la entonación” (Krouchkov, Maksimov 1977:5).

V. A. Beloshapkova considera la frase compleja como un conjunto de frases sencillas que tiene su propia estructura. Las partes de la frase compleja pueden tener recursos conectivos u otras peculiaridades estructurales dictadas por la naturaleza de la frase compleja, que posee su entidad y significado que no se iguala con la suma de los significados de sus partes, sino se considera como independiente y “forma su entidad estructural y semántica” (Beloshapkova 1977:18). Entonces, se enfatiza la esencia significativa y la unidad estructural y semántica de la frase compleja.

Los estudios de las relaciones estructurales y semánticas de las partes de la frase compleja han sido muy amplios y desarrollados en la lingüística rusa (V. V. Vinogradov, N. S. Pospelov, S. E. Krouchkov, L. Y. Maksimov, V. A. Beloshapkova).

Teniendo en cuenta lo anteriormente observado, se puede llegar a unas conclusiones que han llegado a formar dos enfoques en el desarrollo de la teoría de la frase compleja:

1. La frase compleja como un conjunto y una combinación de frases sencillas en los estudios de las formas de conexión y sus recursos (la tradición de F. F. Fortunatov, A. M. Peshkovskiy);
2. La frase compleja como un conjunto y un organismo completo.

La gramática generativa ocupa un lugar muy importante en las investigaciones de la frase compleja. La gramática generativa se dedica a la organización sintagmática de la frase compleja y a su “semántica profunda” (E. V. Paducheva, O. G. Rezina, L. I. Murzin y otros). En la gramática transformativa y generativa la noción de la frase compleja (incluyendo el elemento de la complejidad semántica) se relaciona con la expansión y al mismo tiempo con la limitación de su volumen.

Para nuestro trabajo consideramos muy importante y aplicable la concepción de la frase compleja desarrollada por M. I. Cheremisina y T. A. Kolosova. Estas lingüistas definen la frase compleja “a través de su polipredicación”, enfatizando que en su aspecto comunicativo “la frase compleja no se distingue de la frase sencilla, como tampoco contiene solo un elemento comunicativo” (Cheremisina, Kolosova 1987:12) – (compare con la definición de la frase compleja dada por S. E. Krouchkov y Y. M. Maksimov como unidad sintáctica comunicativa superior).

La peculiaridad de la teoría de M. I. Cheremisina y T. A. Kolosova consiste en que al observar la semántica de la frase compleja, ellas tratan el tema de la reflexión. La frase compleja se considera como “el binomio que junta dos elementos predicativos, cada uno de los cuales representa una ocurrencia desde el punto de vista semántico. Por lo menos una de estas ocurrencias es dicotómica” (Cheremisina, Kolosova 1987:35). La dicotomía representa “el mensaje principal, el referente del cual es una situación de los

hechos en una realidad que se refleja en el habla”, mientras que la modalidad se entiende como “la verbalización de una interpretación subjetiva de la ocurrencia dicotómica” (Cheremisina, Kolosova 1987:35). La relación de la modalidad, es decir, de lo que descubre el receptor en el proceso de la interpretación del texto hacia lo dicotómico – lo que está escondido en el texto por el productor, es una (pero no la única) de las formas de reflexión. La reflexión se entiende en este caso como la conciencia de la relación subjetiva hacia la ocurrencia de lo dicotómico.

En la sintaxis clásica descriptiva, las frases complejas se dividen por el criterio de la conexión entre sus partes. Se trata de frases con relaciones de coordinación y frases con conexiones asindéticas. Las frases con la conexión se dividen en frases coordinadas (donde la coordinación es el tipo principal de la conexión) y subordinadas (donde la subordinación es la conexión organizativa). En las frases con la conexión asindética no se trata ni de coordinación, ni de subordinación, porque las relaciones entre las partes se efectúan sin conectores, en la forma semántica o significativa. En las frases con coordinación los elementos son independientes. Su característica principal está en un sistema ramificado de las relaciones: entre ellas son relaciones de conjunción, de oposición y de separación. El descubrimiento de las relaciones de subordinación (por los recursos de hipotaxis) hace que los rasgos de las frases con coordinación y subordinación se crucen.

En las *frases con subordinación*, la conexión semántico-sintáctica viene de la frase principal y controla la posición de su dependiente frase subordinada. Por su carácter de conexiones, las frases con subordinación se dividen en subordinación conectiva y relativa. Estas frases expresan varias relaciones significativas: determinativas, comparativas, temporales, concesivas, casuales, explicativas.

En un modelo completo orientado hacia un aspecto formal – “modelo descriptivo” (Citado por la gramática de la lengua rusa literaria moderna 1970) para las frases con coordinación y las frases con relaciones asindéticas existe la noción de la estructura abierta / cerrada (dependientemente de la posible expansión de sus partes). Las frases con coordinación de estructura abierta se dividen en frases *conectivas* (incluyendo las relaciones de simultaneidad y de secuencia), y en frases *separativas* (incluyendo las relaciones de exclusión y de continuidad). Las frases conectivas y separativas se diferencian por su carácter de modalidad. Gracias a la homogeneidad semántica-sintáctica de sus partes, las frases con coordinación de estructura abierta tienen el significado de la descripción de las nociones periódicas. Las frases con coordinación de estructura cerrada incluyen las frases conectivas, contrastivas y comparativas.

Las frases con subordinación se dividen por el carácter de la conexión entre la parte principal y subordinada en cuatro tipos: pronominales, semánticas, determinadas y explicativas.

Las frases con coordinación asindética forman un tipo estructural y semántico con las frases conectivas de estructura abierta. Entre las frases con coordinación asindética de estructura cerrada están las frases de estructura tipo 1 (con un elemento anafórico) y las frases de estructura tipo 2 (incluyendo las frases explicativas y comparativas).

La detallada descripción de las variedades de las frases complicadas esta presentada en las obras de otros lingüistas (Avaliani 1970; Admoni 1973; Akimova 1990; Aleksandrova 1984; Alimpieva 1983; Althaus 1980; Arnold 1983; Arutunova 1976; Auer 1998; Babaizeva 1998; Braun 1987; Garner 1975; Guliga 1976; Hawkins 1991; Hoffmann 1998; Horaceck 1964; Karttunen 1979; Katz 1979; Kirk 1997; Kuznezova 1994; Meshaninov 1945; Peretrukhin 1979; Pechnikov 1998; Pospelov 1948; Ruprecht

1996; Sadikov 1968; Savosina 1998; Serrano 1994; Solganik 1991; Susov 1983; Ukhanov 1981; Wasow 1979).

Para la investigación actual, lo que representa el interés no es la tipología de las frases complicadas que esta bien desarrollada en la lingüística contemporánea, sino la característica de sus tipos y variaciones como el fondo para la formación de la complejidad sintáctica - el uso de los recursos estilísticos.

1.1.2 Las frases con coordinación

“Coordination is a relation of association combining two syntagms of the same type and forming a syntagm of the same type” (Heiman, 1988:182). Las frases coordinadas se utilizan frecuentemente en las obras literarias y se completan con unos recursos sintácticos estilísticos como el paralelismo y las repeticiones con la intención del escritor de formar unos significados. En estos casos las frases coordinadas cumplen función estilística y sirven para la descripción de los acontecimientos, las realidades, para dar la característica de los personajes y para la transmisión de las emociones y los sentimientos de los personajes. Observaremos lo anterior citado en un ejemplo inglesa:

“In every meeting of this kind Willoughby was included and the ease and familiarity which naturally attended these parties were exactly calculated to give increasing intimacy to his acquaintance with the Dashwoods, to afford him opportunity of witnessing the excellences of Marianne, of making his animated admiration of her, and of receiving , in his behaviour to himself the most pointed assurance of her affection” (J. Austen, *Sense and Sensibility*).

Esta frase con una conexión de coordinación que domina (aunque la conexión de la subordinación también tiene lugar) está completada con el uso del paralelismo “Willoughby was included”, “ease and familiarity were exactly calculated”, “to give

increasing intimacy”, “to afford him opportunity”, “of witnessing the excellences”, “of making his animated admiration”, “of receiving the most pointed assurance of her affection”, como también por las repeticiones de los pronombres “his”, “him”, “her” y la conjunción “and”.

1.1.3 Las frases con subordinación

Suelen expresar las conexiones más lógicas y profundas entre sus elementos y por tanto sirven para transmitir las relaciones más complicadas y confusas, los sentimientos personales y las búsquedas filosóficas. Distintamente de las frases con coordinación donde todos los elementos son iguales entre sí, en las frases subordinadas se observan relaciones de dependencia entre la parte principal y la subordinada. La conexión entre la palabra y la parte subordinada de ella se realiza a través de los recursos típicos de frases subordinadas.

Una de las características más importantes de las frases subordinadas es la presencia de palabras con indicación anafórica. Estando situadas en la parte principal, las palabras indicativas la finalizan, pero la finalización de este tipo no tiene un carácter significativo, sino que cumple una función formal. La finalidad formal significa que las palabras indicativas no llevan ningún significado, sino solamente indican que el significado será expresado en la parte catafórica. En este caso las palabras indicativas influyen al receptor del texto creando el efecto de la anticipación. El receptor se fija en la palabra indicativa como puente entre la transmisión del significado y se da cuenta de que esta palabra tiene que servir como apoyo, como señal para la siguiente transmisión de la información.

Desde el punto de vista de la característica significativa de la frase con subordinación, es muy importante considerar la posición de la parte subordinada,

porque ella afecta el contenido de toda la frase. Normalmente la frase subordinada se sitúa después de la palabra a que se refiere o después de toda la parte principal, pero para cumplir una función estilística la parte subordinada puede situarse tanto después de la palabra indicativa, como delante de ella, tanto después de la parte principal, como delante de ella.

Se puede distinguir dos grupos de frase subordinada (Krouchkov, Maksimov 1977):

En las frases subordinadas del *primer grupo* inglesa y ruso, el cambio de una posición normal de la parte subordinada provoca su actualización lógica y enfática, es decir, sirve para la actualización de unos significados. En las frases subordinadas del segundo grupo la posición de la parte subordinada está relacionada directamente con el carácter de las relaciones expresadas en la frase subordinada. Si la parte subordinada se coloca después de la parte principal, ella complementa la parte principal indicando el lugar, el tiempo, la condición, el objetivo. Si la parte subordinada se coloca antes de la parte principal, entonces la parte principal no es independiente: su significado depende de la parte subordinada anterior.

Las partes subordinadas con conectores pueden situarse en diferentes posiciones dependiendo de su relación con las partes principales. Considerando la posición de las partes subordinadas con conectores se modifica y se actualiza el contenido implicado. La capacidad del lector de descubrir los significados depende de su aptitud para identificar los elementos actualizados teniendo en cuenta la posición de la parte subordinada. Daremos un ejemplo de la situación *de la parte subordinada después de la parte principal*:

“The meeting, the clasp of the hands had had an intensity and indeed a
delightfulness or which he had not forseen and had not cared to forsee – and which

now made with the earlier incident something which had the weight and momentary of a story” (I. Murdoch, *The Bell*).

La posición de la parte subordinada estando *después* de la parte principal suele explicar, concretar, completar o enfatizar la parte principal. Los elementos actualizados están concentrados en esta parte, es decir en la parte subordinada, que son el paralelismo con la repetición del conector “which”: “which he had not forseen”, “had not cared to forsee”, “which now made”, “which had the weight and momentary of a story”.

Situándose *delante de la parte principal*, la parte subordinada crea el efecto de la anticipación. El contenido de la parte subordinada está actualizado y el lector tiene que reflexionar y adivinar el siguiente desarrollo de los acontecimientos. Lo observaremos en el siguiente ejemplo:

“Even though he knew it to be based on ignorance, her confidence infected him: he was infected too by her curious vision, her grotesque imagination of the return of life of the mediaeval bell”(I. Murdoch, *The Bell*).

La parte subordinada “Even though he knew it to be based on ignorance” al situarse *delante* de la parte principal, hace que el lector esté en el estado de esperar la continuación del siguiente desarrollo de la narración, mientras que la parte principal contiene el significado importante que se expande a través de las repeticiones sintácticas “her curious vision”, “her grotesque imagination”.

Situándose *en la mitad* de la frase, la parte subordinada implica las relaciones de la conjunción o el énfasis. La parte subordinada puede ser complicada por las repeticiones léxicas o sintácticas y en este caso actuar como frase intrusiva¹. Observaremos el siguiente ejemplo:

¹ (terminología propia) se entiende como la frase que se utiliza para concretizar, añadir o introducir un significado.

“Dora, who had clearly got no conception of how large and how heavy the bell was, seemed to think it all perfectly possible and relied upon Toby’s skill with an insouciance which both exasperated and melted them” (I. Murdoch, *The Bell*).

La parte subordinada “who had clearly got no conception of how large and how heavy the bell was” que está situada en la mitad de la frase en la interposición y complicada por la repetición sintáctica de las estructuras “how large”, “how heavy”, actúa como frase intrusiva e introduce en la frase un sentido complementario.

Las partes subordinadas al situarse después, delante y entre la parte principal, complican toda la frase, porque se actualizan unos elementos determinados. Esto crea un efecto estilístico y estimula al receptor a reflexionar. Las repeticiones léxicas y sintácticas, el paralelismo y las frases intrusivas actúan como recursos sintácticos estilísticos.

Entre los recursos sintácticos estilísticos de las frases subordinadas se puede considerar también la concretización. Es una categoría estilística que puede expandir el significado. Lo observaremos en el siguiente ejemplo:

“Beyond the entrance to the valley, where the country, though still rich, was less wild and more open, a long stretch of the road, which they had travelled on their first coming to Barton, lay before them; and on reaching that point, they stopped to look around them, and examine a prospect which formed the distance of their view from the cottage, from a spot which they had never happened to reach in any of their walks before” (J. Austen, *Sense and Sensibility*).

En este texto las partes subordinadas actúan para concretar la narración y para añadir más detalles en el contenido expandiendo el significado del texto y dando una descripción detallada.

Las frases con subordinación suelen utilizarse con unas cuantas partes subordinadas (como se puede ver en el ejemplo anterior), especialmente en las obras literarias, para crear el efecto estilístico. Las frases con unas cuantas partes subordinadas tienen una serie de peculiaridades formales como la repetición de conectores o la eliminación de conectores. Las frases con varias partes subordinadas suelen ser más complejas que las frases con solo una parte subordinada y sirven para expresar unas conexiones o relaciones complicadas que estimulan la reflexión.

1.1.4 Las frases con coordinación asindética

Se acercan desde el punto de vista del contenido a las frases coordinadas y normalmente expresan las relaciones de similitud con la entonación de enumeración de acontecimientos en la narración. En algunos casos las frases con coordinación asindética pueden ser más complejas que las frases con coordinación, porque el recurso estilístico típico del uso del asíndeton puede expresar la monotonía, la complejidad y la confusión de las relaciones y entonces, complicar el significado. Esto se ve en el siguiente ejemplo:

“Dora was sorry to find Paul at the recital. With any luck he might have been more easily accosted moping upstairs, as indeed he ought to be; se reflected resentfully with the mystery of his wife’s disappearance still unsolved” (I. Murdoch, *The Bell*).

Los tres tipos observados de frase compleja se distinguen entre sí por la conexión sintáctica entre las partes constituyentes y por el uso más frecuente de unos u otros recursos sintácticos estilísticos. Cada tipo se caracteriza por sus recursos de complejidad sintáctica: la frase con coordinación se caracteriza por las repeticiones, el paralelismo, el polisíndeton; para la frase con coordinación es típico el uso de las repeticiones, el

paralelismo, las frases intrusivas, la inversión, el polisíndeton; para las frases con coordinación asindética los recursos representativos son las repeticiones, el paralelismo y el asíndeton.

1.1.5 Las estructuras sintácticas complejas

Utilizamos en este trabajo este término como más cercano al término de la complejidad sintáctica. Es bien sabido que las estructuras sintácticas complejas se utilizan frecuentemente por diferentes escritores en las obras literarias y son muy típicas del lenguaje poético. Las estructuras sintácticas complejas representan la unidad de las frases simples y complejas a través de diferentes tipos de conexión sintáctica. En las estructuras sintácticas complejas pueden componerse tipos combinados de varias frases por la unidad de sus partes, pero en su variación, según Valguina, se puede hacer una clasificación (Valguina 1991:370):

1. Estructuras complejas con coordinación y subordinación:

“They gaily ascended the downs rejoicing their own penetration at every glimpse of the blue sky: **and when** they caught in their faces the animating gales of a high south-westerly wind, they pitied the fears **which** had prevented their mother and Elinor from sharing such delightful sensations” (J. Austen, *Sense and Sensibility*).

2. Estructuras complejas con coordinación a través de conectores y con conexión asindética:

“Her mind was inevitably at liberty; her thoughts could not be chained elsewhere; **and** the past and the future, on a subject so interesting, must be before her, must force her attention and engross her memory, her reflection and her fancy” (J. Austen, *Sense and Sensibility*).

3. Estructuras complejas con subordinación y coordinación asindética:

“And first, in the security bred of many harmless marriages, it had been forgotten, that Love is not hot-house flower, but a wild plant, born of a wet night, born of an hour of sunshine; sprung from wild seed, blown along the road by a wild wind” (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

4. *Estructuras complejas con coordinación de conectores, subordinación y coordinación asindética:*

“The cottage seemed to be considered and loved by him as his own home; many more hours were spent there than at Allenham; and if no general engagement collected them at the park, the exercise which called him out in the morning was almost certain of ending there, where the rest of the day was spent by himself at the side of Marianne, and by his favourite pointer at her feet”(J. Austen, *Sense and Sensibility*).

Las estructuras sintácticas complejas forman la base de la complejidad sintáctica, puesto que los diferentes tipos de conexiones sintácticas incluidas en ellas contienen una plataforma para su expansión, enriquecimiento y complejidad. Si los componentes de las estructuras sintácticas se enriquecen a través de los recursos sintácticos estilísticos, entonces ellos son sintacticamente complejos.

1.1.6 El párrafo como estructura sintáctica compleja

Los lingüistas que se dedican a los estudios del texto consideran la importancia de la sintaxis del párrafo como unidad compleja en las obras literarias. “Entre los caracteres esenciales de las cláusulas y las frases están la (relativa) brevedad y la (relativa) simplicidad estructural y organizativa, pero es bien sabido que en el uso concreto del lenguaje el comportamiento lingüístico no se manifiesta simplemente bajo forma de cláusulas o de frases, sino en enunciados incluso mucho mas complejos”

(Simone 1993:339). En el comportamiento lingüístico las frases se combinan en enunciados más amplios y complejos, en los que cada una de ellas encuentra su lugar y actualiza su significado. Por tanto se trata de una unidad específica y de dimensiones mucho más grandes que una frase, aunque esta unidad está formada por frases de acuerdo con el principio de la composicionalidad. Al realizar el análisis textual, hay que fijarse no solo en una frase sino en un texto – o párrafo como unidad sintáctica compleja. Según Solganik, si el emisor no sale “fuera del contexto de una frase separada, el análisis estilístico del texto en general puede parecerse muy superficial y será difícil comprender la peculiaridad de la obra literaria” (Solganik 1973:10).

La idea de la sintaxis compleja tiene sus raíces en los estudios de Lomonosov sobre el párrafo que sigue las tradiciones de los filósofos clásicos. El párrafo también se llama período y se entiende como frase que tiene principio y final y las extensiones de la cual son fáciles de observar. Aristóteles distingue entre los períodos “sintéticos” y “antitéticos” diciendo que este tipo de consideración de los períodos se parece al silogismo” (Citado por Teorías antiguas del lenguaje y el estilo 1936:183-184). En la retórica de M. V. Lomonosov se distinguen entre los períodos simples y complejos, donde se considera la importancia del rol de la estructura de las frases que se unen para formar el período. Por primera vez en la historia de la lingüística rusa, M. V. Lomonosov trata el problema de la combinación de las frases, “la conexión de los períodos”. Siguiendo la teoría de M. V. Lomonosov, A. X. Vostokov desarrolla los estudios sobre el período o el párrafo (Vostokov 1831). Para indicar las relaciones más complejas que la frase, F. I. Buslayev aplica el término “el habla” y “la combinación de las frases”: “Como la frase viene del habla entre las personas, y el habla consiste en la comunicación mutua y la expresión detallada de los pensamientos, la combinación de los pensamientos tiene que expresarse en la lengua por la combinación de las frases. La

línea de las frases unidas se llama el habla” (Buslayev 1959:21). El párrafo también estaba tratado por A. A. Potebnia que definió el habla como actividad comunicativa de la lengua (en un sentido amplio) y como “unidad de frases” (en un sentido más concreto) (Potebnia 1958:44).

A. M. Peshkovskiy tiene importancia en la lingüística rusa como primer lingüista que hizo un intento de distinguir la diferencia entre las frases y los párrafos. Según él, en la literatura hay una unidad mucho más compleja que la combinación de las frases. Es “la combinación de las estructuras sintácticas complejas desde un párrafo hasta otro” (Peshkovskiy 1938:410). En los años 40-50 del siglo XX el problema de los párrafos estaba tratado por L. A. Bulakhovskiy, N. S. Pospelov, I. A. Figourovskiy. En la opinión de N. S. Pospelov el párrafo se caracteriza por su estructura sintáctica cerrada y a diferencia de las frases complejas, por un carácter interrumpido de las conexiones sintácticas entre las frases. Este carácter interrumpido se observa en la presencia de las parcelaciones o las coordinaciones asindéticas entre las frases o cláusulas. N. S. Pospelov se dedica más a los estudios de las relaciones formales dentro del párrafo, mientras que I. A. Figurovskiy investiga las relaciones significativas entre las partes del párrafo (Figurovskiy 1961). T. I. Silman (Silman 1967) trata el problema en “un contexto mayor” donde ella observa la peculiaridad de la estructura de las frases, la conexión entre las frases y la estructura del párrafo en el corpus textual de las obras literarias de Herder, Winkelmann, Götte, Heine, Andersen.

Para la **lingüística contemporánea rusa** es típico un uso indefinido de los términos “período”, “párrafo”, “estructura sintáctica compleja”, “microcontexto”, “macrocontexto” para determinar una unidad de habla o escritura en la forma de “la secuencia de dos o más frases autónomas conectadas por un tema común en los bloques significativos” (Citado por el diccionario lingüístico enciclopédico ruso 1990:435). Esta

unidad de habla o escritura puede coincidir con el párrafo o ser menor. Se considera por unos lingüistas como unidad comunicativa que une unas cuantas frases y por otros como fragmento de texto.

Existen dos puntos de vista para el período o el párrafo que consideramos interesantes. Según uno de ellas, el período representa una frase compleja que consiste en diferentes partes y está organizada de una manera especial. Otro punto de vista, trata el período no como un tipo peculiar de frase compleja, sino como variación de una estructura sintáctica compleja o unas frases con coordinación a través de los conectores, subordinación o coordinación asindética. Los lingüistas asumen que el período consiste en unas cuantas frases y se caracteriza por la plenitud y finalidad de los pensamientos, el ritmo y la entonación de narración. El período transmite unos pensamientos complejos y se utiliza frecuentemente en las obras literarias por su valor estilístico que se consigue a través del uso de los recursos sintácticos estilísticos: el paralelismo, las repeticiones léxicas, sintácticas, el asíndeton, el polisíndeton y otros. V. G. Admoni define el período como una formación sintáctica especial, como combinación de la coordinación y la subordinación (Admoni 1955) anotando una expansión intensa de algunos períodos en las obras literarias alemanas como resultado de “las tradiciones de un desarrollo peculiar de las formas de escritura en una etapa de la evolución de la lengua alemana” (Admoni 1955:224). Los prosistas alemanes clásicos utilizaban el período en sus obras literarias, entre ellos Lessing, Götte, Schiller, Heine, Mann.

El período puede presentarse en la forma de frase compleja con relaciones de subordinación, con la similitud de la secuencia de las partes subordinadas que se anteponen a la parte principal; en la forma de la frase con coordinación a través de los conectivos, el polisíndeton o el asíndeton, como también en la forma del párrafo.

El período se caracteriza no sólo por las funciones estructurales, sino también por su composicionalidad que se distingue de otras estructuras sintácticas por sus rasgos estilísticos, su lírica, entonación, expresividad como cualidades del lenguaje poético. La presencia de estos rasgos estilísticos permite considerarlo como “una figura estilística sintáctica” (Valguina 1994). Según Simone, la composicionalidad del período se observa en que se establecen “relaciones entre elementos de cualquier extensión y que pueden unirse elementos situados a cualquier distancia entre ellos, independientemente de lo que se encuentre en medio” (Simone 1993:341).

Podemos relacionar el período con “el fragmento de texto” (el término de G. I. Bogin 1982:24) que se caracteriza por la unidad de la posición y la intención del autor y por su contenido general. Nosotros entendemos el texto como una unidad de contenido en forma del período o del párrafo que puede ser interpretada por el receptor sin necesidad de un contexto anterior o posterior. La similitud entre el período como figura sintáctica estilística y el fragmento de texto esta relacionada con su clara argumentación de una idea que se puede conseguir a través de la composición estructural y significativa del contenido. El período puede ser comparable con “el círculo hermenéutico” (la misma palabra “período” viene de la palabra griega “períodos” que significa círculo). *El círculo hermenéutico* es “una situación hermenéutica en la cual se tiene que comprender toda la unidad, pero esto se puede conseguir solo a través de la comprensión de las partes consideradas en el conjunto con lo general” (Bogin 1982:64). Comprender el texto no significa copiar el texto o su significado, sino que se entiende como un resultado obtenido a través de la elaboración de unas técnicas en relación con el contexto: “The mental representations derived from reading a text are not simply copies of the text or its meaning, but the result of the strategic processes of construction or

sense making elements of what language users know about the context and elements of beliefs they already had before” (Van Dijk 1997:18).

Considerando el período como una figura sintáctica estilística, su análisis debe realizarse a través de la observación de todos los recursos sintácticos estilísticos y la intención de descubrir cómo ellos se relacionan con el contenido y cómo el contenido se relaciona con los recursos sintácticos estilísticos. La no-consideración de los recursos sintácticos estilísticos del texto puede llevar a la incompreensión de una o unas cuantas de sus partes. En este caso una parte incomprendida provocará la aparición del círculo hermenéutico. Pero al mismo tiempo el círculo hermenéutico puede ser una señal positiva para el receptor porque la comprensión del texto viene de la no-comprensión. Al enfrentarse con la incompreensión, el receptor empieza a buscar unas partes del período representadas por los recursos sintácticos estilísticos que él no había entendido. El receptor observa y descubre el contenido como unidad de significado y sentido que provoca la rotura del círculo hermenéutico, es decir, la comprensión de lo incomprendido anteriormente.

Consideramos el período como una estructura sintáctica compleja caracterizada por su composicionalidad y su estilo y como un concepto hermenéutico que se distingue de la frase compleja por la unidad de la idea de su contenido.

1.1.7 Unidad sintáctica compleja

Otro término que se relaciona con el párrafo y el período es la unidad sintáctica compleja. En la lingüística estilística rusa la unidad sintáctica compleja está considerada como estructura sintáctica más compleja que el período o el párrafo que representa una unidad estructural y significativa que contiene más conexión entre sus componentes y más desarrollo del tema. La unidad sintáctica compleja al ser extraída del contexto

mantiene su independencia. Algunos lingüistas tienden a relacionar la estructura sintáctica compleja con el período: “El período básicamente corresponde al contenido de la unidad sintáctica compleja” (Admoni 1955:224); en cambio, otros tratan la unidad sintáctica compleja como “unidad de unas cuantas frases terminadas desde el punto de vista de su estructura sintáctica y significativa que expresa una idea en el proceso de su desarrollo” (Barlas 1978:246). Entonces, podemos observar que la diferencia de la unidad sintáctica compleja consiste en que las frases que la forman tienen más independencia en desarrollar un tema.

La unidad sintáctica compleja consiste en unas cuantas frases que son sintácticamente independientes unidas en un grupo significativo y se caracteriza por “una amplitud del tema desarrollado hasta su declaración completa” (Valguina 1991:386). Los indicadores formales de la unidad sintáctica compleja son sus recursos sintácticos estilísticos: el paralelismo sintáctico, las repeticiones léxicas y sintácticas, las parcelaciones, el asíndeton, el polisíndeton.

Las características comunes que poseen el período (el párrafo) y la unidad sintáctica compleja son que ambos representan una composicionalidad estructural, estilística, significativa y hermenéutica que se distinguen de otras categorías sintácticas por la unidad de la idea expresada. Se unen el período y la unidad sintáctica completa desde el punto de vista hermenéutico como orientados hacia el receptor que incluyen “un diálogo dentro de un monólogo” (Pospelov 199:114). El receptor “oye la voz” del productor, pero no es una voz verdadera, sino cogida de la experiencia de la actividad reflexiva. Este diálogo dentro del monólogo presupone las relaciones del escritor y del lector como emisor y receptor del texto que puede ser comprendido solo al efectuar el análisis completo de los elementos sintácticos estilísticos de las partes del período y la unidad sintáctica compleja. Esto requiere del receptor una orientación hacia la comprensión, es

decir, la observación de los recursos sintácticos estilísticos de las partes del período o la unidad sintáctica compleja y el descubrimiento de los significados implicados en estos recursos.

Los recursos sintácticos estilísticos llegan a actuar como recursos para descubrir la intención del escritor. La intención del escritor se revela a través de los recursos utilizados por él con un objetivo determinado: “Los estudios profundos de la estructura sintáctica estilística del texto literario tienen que favorecer el descubrimiento de las intenciones del escritor” (Pospelov 1990:117).

En este trabajo, el período y la unidad sintáctica compleja se consideran como nociones hermenéuticas correspondientes al “fragmento de texto” que forma el círculo hermenéutico y presuponen el receptor consciente que, reflexionando, es capaz de encontrar en el fragmento de texto sus partes significativas, descubrir sus significados escondidos y conseguir la comprensión.

El período y la unidad sintáctica compleja son formaciones sintácticas complejas y categorías estilísticas que se utilizan en las obras literarias como recursos del lenguaje poético. Siendo categorías sintácticas estilísticas, representan un campo para complejidades sintácticas, es decir, para extensiones a través de los recursos sintácticos estilísticos.

Así concluimos que la frase compleja representa las relaciones y conexiones complicadas de la realidad y se encuentra más frecuentemente en la forma escrita. La frase compleja, al caracterizarse por la finalidad del pensamiento expresado, se adapta fácilmente a un contexto complejo escrito.

La frase compleja conecta las estructuras predicativas que representan desde el punto de vista de semántica dos acontecimientos. Uno de ellos es dicotómico. La

relación de los modos, es decir, de lo que se descubre por el receptor hacia la dicotomía – a lo que está implicado en el texto por el productor – forma la reflexión.

Los tipos principales y las variedades de la frase compleja, como también las conexiones de las frases complejas en un período o en una unidad sintáctica compleja forman un campo o una área para la complejidad sintáctica.

La complejidad sintáctica se entiende como complicación de la estructura sintáctica del texto a través de unos cuantos recursos sintácticos estilísticos que favorecen la actualización y la formación de los significados. La complejidad sintáctica se encuentra en frases con coordinación, subordinación, coordinación asindética, en estructuras sintácticas complejas, en el período, en la unidad sintáctica compleja y en general en estructuras complejas marcadas por el uso de los recursos sintácticos estilísticos.

En el siguiente apartado observaremos la complejidad sintáctica como atributo del lenguaje poético.

1.2 La complejidad sintáctica como atributo del lenguaje poético

En este apartado se observan las diferencias entre el lenguaje poético y literario desde el punto de vista del Círculo de Praga y la complejidad sintáctica como el recurso del lenguaje poético.

El lenguaje poético hace tiempo que ocupa la atención de los filólogos-lingüistas, se observa y se analiza en los trabajos sobre la crítica literaria, estética, retórica y hermenéutica. Las investigaciones sobre el lenguaje poético en los trabajos de la lingüística rusa se relacionan tanto con el problema de los estudios sobre el lenguaje del escritor, como con los problemas generales sobre la teoría de la literatura, la estética, la

poética y la conexión entre la prosa y la poesía como las principales categorías de la literatura.

El lenguaje poético se caracteriza por la actualización máxima de los recursos textuales que según el escritor, son significantes. La actualización actúa como la expresión de la forma del lenguaje que afecta al contenido.

A pesar de que en la prosa contemporánea se puede observar la tendencia a la reducción de la dimensión de las frases y de la utilización de recursos sintácticos estilísticos, el lenguaje poético se distingue por su variedad en recursos textuales. Varios paralelismos, repeticiones, inversiones y extensiones de frases sirven para crear un fondo emotivo, una connotación lírica y significativa.

El lenguaje poético, o el lenguaje literario, (en términos muy genéricos) se entiende como “el sistema de las normas, que forman la base de los textos de arte, prosaicos y poéticos, dirigidos para su lectura e interpretación” (citado por el diccionario lingüístico enciclopédico ruso 1990:608). El lenguaje de las obras literarias, que se ha establecido históricamente como una forma peculiar de la escritura, siempre se relaciona con el lenguaje literario como la forma superior del lenguaje nacional y con el cotidiano: “El lenguaje literario es como la base del lenguaje de la literatura (la prosa y la poesía), pero sin embargo no se puede igualar estas dos nociones. El lenguaje literario sirve como el fondo, la base del lenguaje de las obras literarias, porque este por sus funciones estéticas que lleva también puede usar las riquezas de la lengua que están fuera del lenguaje literario” (Avanesov 1984:8).

El lenguaje literario y el lenguaje de las obras literarias son inseparables de la historia de la cultura nacional, porque “las ocurrencias, relacionadas con el lenguaje literario – escritura, literatura y ciencia entran en la historia de la cultura. Al mismo

tiempo el lenguaje literario, la naturaleza del cual todavía sigue siendo incomprendible hasta el final, es una arma muy fuerte de la educación” (Vinogradov 1978:271).

A pesar de diferentes interpretaciones del término “el lenguaje literario” y de su relación con la noción del lenguaje de las obras literarias, la lingüística rusa tiene mucha importancia en la profunda elaboración del problema del lenguaje literario (Avanesov 1984; Bakhtin 1975; Budagov 1977; Gorshkov 1984; Gvozdev 1965; Domashnev 1991; Mesherskiy 1981; Vinogradov 1982; Zhirmunskiy 1977; Zolotova 1974). La específica del lenguaje literario se determina por la unidad de diferentes características como la elaboración, la multifuncionalidad, la diferenciación estilística y la relativa reglamentación, es decir, la existencia de normas codificadas.

La investigación del lenguaje poético en las obras lingüísticas rusas se relaciona profundamente con el problema de los estudios del lenguaje del escritor, del lenguaje de las obras literarias y también con los problemas generales de la teoría de literatura, la estética literaria y poética, la conexión de la poesía y la prosa como las categorías principales de la literatura. Se han hecho muchas investigaciones variadas de los principios teóricos de los estudios de la lengua de los versos, sus ritmos y melodías. (Y. N. Tynianov, B. V. Tomashevskiy, B. M. Eichenbaum, S. I. Bershtein, G. O. Vinokur, L. I. Timofeev, M. P. Shtokmar...). Una profunda investigación del lenguaje y estilo de Pushkin, Lermontov, Gogol, Saltikov-Shedrin, Tolstoi, Chejov (especialmente en las obras de crítica literaria de V. V. Vinogradov, A. I. Efimov, N. S. Pospelov, D. D. Blagoy, B. S. Meilach) y otros escritores clásicos de la literatura han enriquecido y ampliado el estado de la cuestión sobre la relación e interconexión entre el lenguaje literario y el lenguaje de las obras literarias. Pero al mismo tiempo “la indefinición de la disciplina sobre el lenguaje del escritor y el lenguaje de las obras literarias entre los críticos literarios, la oscuridad al tratar el estado de la cuestión sobre la relación del

lenguaje individual o estilo en comparación con el lenguaje literario en general y sus estilos” (Vinogradov 1978:235) han dado la prioridad a las cuestiones estilísticas del lenguaje literario y de los estilos individuales de los escritores.

Al Círculo de Praga le pertenece una posición primordial en la elaboración del lenguaje literario y el lenguaje poético, especialmente representado por B. Gavranek, V. Matezius, Y. Mukarzhovskiy. “El beneficio de los representantes del Círculo de Praga consiste en sus detallados estudios sobre la norma lingüística como una noción práctica, lingüística, social y histórica. La norma fue definida como la unidad de los recursos estructurales, usados regularmente por un grupo concreto” (Osnovi kulturi rechi 1984:13). En la consideración del término “norma” por los lingüistas checos se distinguía entre “el uso”, “el lenguaje literario” y “la norma” como las reglas objetivas, realizadas en los actos comunicativos, y “la codificación” como el establecimiento y la descripción de estas reglas. El rasgo principal de la norma es la intención para la estabilidad, pero solamente en el lenguaje literario esta estabilidad y necesidad de las normas se consigue a través de la codificación.

La norma y la estabilidad se conectan entre sí y esta última en el lenguaje literario se consigue a través de la codificación de los recursos, mientras que en el lenguaje poético no se encuentra esta codificación o norma, porque este último persigue otros objetivos.

El problema de la diferenciación entre el lenguaje literario y poético ha sido considerado por Y. Mukarzhovsky, quien ha distinguido que el lenguaje poético existe autónomamente, pero también se interconecta con el lenguaje literario y con el cotidiano. El lenguaje literario actúa como un fondo donde se observa la intención de romper la norma literaria y se caracteriza por la improvisación de los recursos estilísticos y por su actualización (El Círculo de Praga 1967:39).

El lenguaje es susceptible de ser tratado como un “producto de la cultura”: una lengua usada en sociedad, refleja la cultura general de la población (Jakobson 1981:12). Las cuestiones de la cultura del lenguaje se observan en una cercana conexión con las funciones principales del lenguaje literario y sus objetivos prácticos de la normalización. “La cultura del lenguaje se entiende como una tendencia del desarrollo del lenguaje literario que se observa claramente” (Citado por el Círculo de Praga 1967:39). Las características principales son la estabilidad, la transformación exquisita de diferentes matices y la originalidad de la lengua.

El problema de la diferenciación del lenguaje literario y el lenguaje poético está tratado por Y. Mukarzhovskiy con la consideración de los términos de la norma y la actualización (el énfasis) de los recursos textuales. Como anota Y. Mukarzhovskiy, el lenguaje poético existe independientemente sin ser la variación de la lengua literaria, pero relacionándose constantemente con el lenguaje literario. El lenguaje literario sirve como el fondo donde se refleja la destrucción intensa de la norma lingüística. Entonces, el lenguaje poético se caracteriza por una intensa destrucción de la norma literaria, el rechazo de la estandarización de los recursos textuales, típicos para la lengua literaria, y la improvisación en el uso de los recursos estilísticos. “Reprochar a la poesía cuando ella se separa de la norma literaria, especialmente cuando se siente el intento para la intensiva actualización de los recursos textuales, significaría negar la creatividad poética” (Citado por el Círculo de Praga 1967:413).

En las obras de R. Jakobson se observa la idea de la constante conexión entre la lingüística y la poética. El análisis de las obras literarias es un objetivo muy importante del lingüista que le obliga a tratar con una atención especial los problemas complicados de la poética. La poética se define como la investigación de la función poética de la

lengua y del arte de la palabra que se conecta con “las funciones poéticas de los sistemas semióticos” (Jakobson 1985:376).

Se ve que los estudios de la función poética ocupan una gran parte en las obras de Jakobson que está en la jerarquía de las funciones básicas del lenguaje poético. La poética trata la estructura lingüística en general y observa todo lo que hace que “un mensaje sea una obra de arte” y considera las relaciones entre la expresión y el contenido en el discurso literario. “La función poética proyecta el principio de la equivalencia (de semejanza) del eje de selección al eje de combinación. La equivalencia pasa a ser un recurso constitutivo de la secuencia. Este principio o artificio compositivo da lugar al carácter “connotativo” de la obra y provoca con ello la satisfacción psicológico-estético de lo inesperado que surge de lo esperado” (Jakobson 1958).

La pregunta principal de la poética es: ¿Qué hay que hacer para que un mensaje verbal sea una obra de arte? Muchos rasgos poéticos forman parte no solo de la ciencia del lenguaje, sino también de toda la teoría de los signos, de la semiótica general. La respuesta para la pregunta anterior sería que para esto existe el estilo, que “se produce por una particular modalidad de composición y elocutiva”(Jakobson 1981:17) y los recursos estilísticos que enriquecen la lengua y esconden el significado del mensaje, atrayendo la atención del receptor y haciéndole descubrir este significado.

El lenguaje, según Jakobson, debe ser investigado en toda la gama de sus funciones:

- 1) Función poética – orientación hacia el contexto
- 2) Función emotiva – hacia el hablante
- 3) Función conativa – orientada hacia el oyente
- 4) Función fática – para atraer o confirmar la atención

5) Función metalingüística – hacia el código del mensaje. El emisor y el receptor necesitan comprobar si ellos usan el mismo código.

En una conducta verbal se utilizan los dos modelos básicos: la selección y la combinación. La selección se basa en una equivalencia, similitud, desigualdad, sinonimia y antonimia. La combinación se basa en la proximidad.

R. Jakobson hace una distinción entre la poesía y el metalenguaje: “La poesía y el metalenguaje son “diametralmente opuestos entre sí; en éste la secuencia se usa para plantear una ecuación, mientras que en poesía la ecuación sirve para formar una secuencia” (Jakobson 1981:41). Sin embargo queremos anotar que ambos, la poesía y el metalenguaje, intentan cumplir las mismas expectativas, lo que sobre todo se refiere al conducto del emisor y del receptor.

Se tiene que mencionar que entre los fenómenos naturales de la poética está la ambigüedad que “consiste en el carácter intrínseco e inalienable de cualquier mensaje que fija la atención en si mismo, es decir, es una consecuencia natural de la poesía. De un modo implícito, cualquier mensaje poético es un discurso de alusión con todos esos problemas intrincados y característicos que “el discurso dentro del discurso” ofrece al lingüista” (Jakobson 1981:62). La función poética suprema, no destruye la función referencial, sino que la hace ambigua. En la cuestión de la ambigüedad nosotros compartimos el punto de vista de Jakobson, y queremos añadir que una secuencia, al contener varios recursos poéticos (estilísticos), puede ser interpretada por cada receptor de una manera diferente, es decir, la ambigüedad se entiende como una multitud de significados, por tanto cada receptor puede descubrir uno u otro significado o, igual, el mismo receptor puede descubrir todos los significados posibles, aunque ellos sean varios. En este caso nos gustaría citar P. Ricouer que ha tratado el problema de las ambigüedades como el resultado de diferentes interpretaciones: “El conflicto de las

diferentes interpretaciones llevará al receptor conseguir la máxima comprensión del texto. (P. Ricoeur 1995:18). De este modo podemos concluir que cuando el receptor se encuentre con más interpretaciones o más ambigüedades, tendrá más posibilidades de conseguir la comprensión del texto, analizándolo desde diferentes perspectivas.

Entre otros fenómenos de la poesía está la reiteración que “llevada a cabo al imprimir el principio de equivalencia a la secuencia, hace que no sólo las secuencias constitutivas del mensaje poético, sino también todo el mensaje sea reiterativo. Esta capacidad de reiteración – sea inmediata o diferida - de un mensaje poético y de sus constituyentes, esta conversión del mensaje en algo permanente representa una propiedad eficaz e inherente de la poesía” (Jakobson 1981:63).

En poesía cualquier elemento poético y verbal se convierte en una figura del lenguaje poético. El lenguaje poético, como ya se ha mencionado anteriormente, se caracteriza por una máxima actualización de los recursos estilísticos que, según la intención del escritor, llevan un peso significativo, es decir son significantes. Este hecho se refiere a los recursos sintácticos estilísticos. La actualización sirve como la expresión de la forma lingüística que afecta el contenido.

Cualquier actualización lleva al receptor en una posición reflexiva: lo que esta fuera de la norma o actualizado (enfaticado) hace reflexionar sobre lo normativo y relacionar la combinación de lo normativo y no normativo.

En el siguiente ejemplo se puede encontrar la combinación de lo normativo y enfaticado:

“While they were at breakfast, the letters were brought in. Among the rest there was one for Colonel Brandon; - he took it, looked at the direction, changed colour, and immediately left the room” (J. Austen, *Sense and Sensibility*).

Desde el punto de vista gramatical, la primera parte de la frase está construida normativamente: “Mientras la familia estaba desayunando, trajeron las cartas”. No se observa ningún énfasis en esta parte. La segunda parte de la frase, que comienza con la inversión “Among the rest there was one for Colonel Brandon” (había una carta para Brandon) y con la elipsis, que gráficamente está marcada por “;” y “-”, representa el énfasis sintáctico y estilístico. Los siguientes recursos sintácticos estilísticos aparecen actualizados o enfatizados: la inversión, la elipsis y el paralelismo que crean una secuencia seguida: “he took it” – (la cogió (la carta), looked at the direction (miró la dirección), “changed colour” (cambió el color de la cara), “left the room” (salió de la habitación).

Cuando el receptor se encuentra con la inversión, obtiene la información de que entre el resto de las cartas una fue para Brandon. Al haber encontrado la inversión, el receptor puede descubrir el siguiente significado: Brandon recibía cartas pocas veces, y esta debe ser muy urgente e importante para él. El significado, descubierto por el receptor en la primera parte de la frase, se confirma en la segunda, que contiene el paralelismo, creando la secuencia y enfatizando el significado anterior. Al encontrarse con el paralelismo sintáctico, el receptor confirma el significado, descubierto antes: la carta de verdad fue muy importante y produjo una impresión muy fuerte.

Este ejemplo demuestra cómo la actualización de los recursos sintácticos estilísticos lleva al receptor a un estado de reflexión, haciéndole encontrar los recursos enfatizados y, analizar, comparar, relacionar, reflexionar y descubrir los significados.

Al crear una obra literaria, el escritor aplica los recursos estilísticos, “escondiendo” en ellos el contenido y los significados con el objetivo de que serán descubiertos por el lector de la obra - el receptor. Aplicando la actualización de los recursos textuales, el escritor actúa como el emisor o el productor, porque él está “produciendo” en su

proceso creativo, influyendo al lector – receptor quien acepta la actualización de estos recursos y descubre el contenido.

El lenguaje poético se distingue del lenguaje literario por el criterio de su creación estética, cuando la obra de arte actúa como el objeto estético. El objetivo de los estudios de arte consiste en “la descripción de los métodos artísticos de la obra, del escritor o de toda la época en una manera comparativa y sistemática” (Zhirmunskiy 1977:18). Los rasgos específicos del objeto estético para el receptor se contienen en su experiencia artística intuitiva, que se ha acumulado durante toda la vida y actúa como la expresión de sus emociones, sentimientos, experiencias y búsquedas filosóficas. Esta experiencia intuitiva se usa al observar la estructura del objeto estético, es decir, la obra de arte. La experiencia artística intuitiva incluye también la experiencia del descubrimiento del proceso creativo del productor. La intuición hace que el proceso del descubrimiento sea incontrolable: el receptor no está obligado a acordarse del fondo, sino que él tiene que recrear el contenido.

La confirmación del criterio artístico del lenguaje poético se observa en el uso de los recursos estilísticos que crean la imagen estética y actúan como la forma de la obra. La forma no existe por sí misma, sin ningún objetivo concreto, sino que la forma refleja el contenido; de la misma manera que el contenido es inseparable de la forma y se expresa en los recursos sintácticos estilísticos.

Entre los recursos sintácticos estilísticos más expresivos del lenguaje poético se encuentra el paralelismo como el recurso más típico y frecuentemente usado en la obra literaria. En las frases complicadas, sobre todo en las cláusulas y secuencias, los temas separados pueden conectarse por el paralelismo sintáctico, y este hecho hace que el tema presentado sea más expresivo.

No solamente el paralelismo, sino también otros recursos estilísticos 1) actúan con la intención de atraer la atención (frecuentemente sin intención); 2) hacen el texto retóricamente intenso; 3) convierten el programa retórico automáticamente en el programa hermenéutico. Esto “invita” al receptor para la reflexión.

Para la investigación de los recursos sintácticos estilísticos en las obras literarias consideramos muy importante la cuestión sobre la relación de lo explícito y lo implícito en la sintaxis coloquial: “la organización de la forma de hablar en varios idiomas que se distinguen en su forma gramatical, se caracteriza por los rasgos sintácticos comunes en el plan de lo explícito (cuando el contenido está sobrecargado por una forma muy expresiva) y lo implícito (cuando la forma está sobrecargada por el contenido)” (Skrebnev 1985:202).

Consideramos que la teoría de Y. M. Skrebnev sobre lo explícito y lo implícito en la sintaxis coloquial puede ser aplicada igualmente a la sintaxis del lenguaje poético - la complejidad sintáctica - que se caracteriza por la combinación de lo explícito y lo implícito en la sintaxis. “En cualquier tipo de texto se puede observar las dos contrarias, pero relacionadas tendencias: la tendencia a enfatizar lo explícito, por ejemplo el uso de las repeticiones, que facilita la comprensión y la memoria y la tendencia a lo implícito que también aumenta la forma de la expresión y el estado emotivo y afecta estéticamente” (Arnold 1982:90).

Entre los recursos explícitos de la sintaxis se observan sobre todo la parcelación, la inversión; entre los recursos implícitos están el uso de las cláusulas subordinadas, las frases intrusivas, el asíndeton (Skrebnev 1985:210). La relación de lo explícito y lo implícito de la sintaxis crea el complejo de los recursos estilísticos sintácticos del lenguaje poético.

Se sabe que el lenguaje poético se caracteriza por su ausencia de la economía de los recursos lingüísticos. En este caso hay que tener en cuenta la oposición del estilo científico del lenguaje literario contra el lenguaje poético. El lenguaje científico tiene el objetivo de una expresión breve y precisa, y el hecho que la economía de los recursos textuales facilita la comprensión y hace la frase más lacónica (Akimova 1990; Budagov 1977) nos parece correcta. En este caso es más importante tener en cuenta lo que está dicho en el mensaje, y no el cómo está dicho en el mensaje. Al contrario, en el lenguaje poético es principalmente importante cómo se transforma el contenido de la obra en el sentido del énfasis (actualización) del contenido y su influencia sobre el receptor. Cuanto más elaborado es el lenguaje, el receptor requiere más reflexión sobre el texto. Desde este punto de vista el lenguaje poético, es la parte superior de la existencia de la lengua.

A pesar de que en la prosa contemporánea se observa generalmente la reducción del volumen de la frase y el uso menos frecuente de los recursos estilísticos sintácticos, el lenguaje poético todavía se caracteriza por la variedad de los recursos sintácticos estilísticos.

Varios paralelismos y repeticiones representan frecuentemente “unas nociones similares o cercanas en su significado; unas variaciones que son sinonímicas e innecesarias desde el punto de vista de la lógica, pero que sirven para crear un énfasis emotivo, para llevar la impresión al fondo, y que crean unos matices líricos especiales” (Zhirmunskiy 1977:49). El fondo lírico especial que se crea incluso por varios recursos expresivos de la sintaxis, forma un rasgo peculiar del lenguaje poético.

Entonces, como hemos visto, entre las peculiaridades del lenguaje poético está la intención de la ausencia del seguimiento de las normas lingüísticas, de la estandarización de los recursos lingüísticos, igual que de la economía de sus recursos;

y del establecimiento de una actualización máxima de los recursos textuales, en este caso de los recursos sintácticos estilísticos, que crean la imagen estética y el fondo lírico especial de la obra literaria. “Lo fundamental es que la ausencia de seguimiento de las normas sintácticas (textuales) usadas conduce no siempre a una formación agramatical o inaceptable, sino a valores estilísticos que pueden definirse con cierta precisión” (Bernárdez 1982:17).

En el siguiente apartado observaremos los recursos sintácticos estilísticos que se encuentran con más frecuencia en las obras literarias y efectuaremos el análisis del corpus textual en los idiomas inglés, alemán, español y ruso para poder comparar si estos recursos forman los mismos significados en idiomas tan diferentes entre sí.

1.3 Los recursos estilísticos de la complejidad sintáctica en las obras literarias

Como ha sido mencionado anteriormente, la definición de la complejidad sintáctica no está determinada suficientemente en la lingüística contemporánea rusa. Solamente unos cuantos lingüistas (entre ellos V. A. Beloshapkova, G. P. Ukhanov, M. I. Cheremisina y T. A. Kolosova) tratan las frases compuestas como un tipo complejo.

V. A. Beloshapkova compara las frases compuestas del tipo complejo con “las estructuras mínimas” de las frases compuestas que se diferencian entre sí por el principio de su organización estructural: “Las estructuras mínimas de las frases compuestas no se dividen en las frases compuestas. En las frases compuestas del tipo complejo por lo menos uno de sus componentes está formado por un esquema estructural de la frase compuesta y presupone la distinción de los componentes que lo forman” (Beloshapkova 1977:171).

Las frases compuestas del tipo complejo se distinguen de las frases compuestas con estructuras mínimas por los niveles de su división. Si las frases compuestas con estructuras mínimas contienen solo un nivel de división, las frases compuestas del tipo complejo, en cambio, se caracterizan por varios niveles de división. A continuación, mostramos ejemplos de las estructuras mínimas y de las frases del tipo complejo rusa dados por V. A. Beloshapkova:

La estructura mínima de la frase compuesta: Солнце село, но было еще тепло – El sol se fue, pero todavía hacía calor.

La frase compuesta del tipo complejo: Солнце село, на небе гасли последние лучи заката, сгущались сумерки, но было еще тепло, потому что день был необычно жарким для октября.

El sol se fue, en el cielo desaparecían los últimos rayos del atardecer, el crepúsculo se hacía más denso, pero todavía hacía calor, porque el día fue inusualmente caluroso para el mes de octubre.

En la segunda frase se distinguen unos cuantos componentes. En el primer nivel de división se puede observar dos componentes, las relaciones entre los cuales se expresan a través de la conjunción “pero”, mientras que en el segundo nivel de división en la formación del primer componente se ven tres elementos:

1) El sol se fue; 2) en el cielo desaparecían los últimos rayos del atardecer; 3) el crepúsculo se hacía más denso.

En la formación del segundo componente encontramos dos elementos:

pero todavía hacía calor, porque el día fue inusualmente caluroso para el mes de octubre.

Los ejemplos demuestran que la cantidad de los componentes que constituyen las frases del tipo complejo tiene mucha importancia.

G. P. Ukhanov comparte el punto de vista de V. A. Beloshapkova acerca los elementos de las frases compuestas del tipo complejo considerándolas como variedad de las frases compuestas polipredicativas, la base de las cuales está formada por los esquemas estructurales complicados por la extensión sintáctica (Ukhanov 1981). Nos parece que en este caso los términos “complicación” y “complejidad” se igualan.

M. I. Cheremisina y T. A. Kolosova también tienden a igualar la complicación sintáctica a través de la expansión con la complejidad. Las frases compuestas complejas se consideran como “polinomios”, es decir, que contienen “unas cuantas estructuras predicativas que se relacionan entre sí por el principio estructural y significativo, pero que mantienen su independencia estructural” (Cheremisina, Kolosova 1987:13).

Se ve que los autores tratan las frases del tipo complejo como variedad de las frases polipredicativas que contienen unos cuantos componentes y se diferencian de otras frases por la organización estructural y por los niveles de la división sintáctica.

Los términos “complejo”, “complejidad” se aplican en este trabajo con referencia a los recursos sintácticos estilísticos utilizados por el productor del texto con una intención desde el punto de vista de formación de significados. El término “complicación” se utiliza para indicar la formación de las estructuras sintácticas expansivas. Hacemos énfasis sobre el funcionamiento de las estructuras sintácticas en el plano estilístico.

La sintaxis poética se considera en este trabajo como la sintaxis compleja del lenguaje poético. La complejidad sintáctica se entiende como la complicación de la estructura del texto a través del uso de dos o más recursos sintácticos estilísticos que sirven para hacer la actualización de los significados y para formar unos significados nuevos.

La sintaxis compleja es una de las características del lenguaje poético, es decir, el lenguaje de la obra literaria, cuando se usan los tipos expresivos de las frases con su organización complicada con el objetivo del emisor de crear uno o más significados, escondiéndolos en los recursos textuales, que en el futuro tienen que ser descubiertos por el receptor.

Nosotros compartimos el punto de vista de Jakobson sobre la importancia de los recursos estilísticos usados por los escritores en las obras literarias: “Los recursos poéticos escondidos en la estructura morfológica y sintáctica del lenguaje raras veces han sido reconocidos por los críticos; sin embargo los escritores creativos han hecho un uso magistral de ellos” (Jakobson 1958).

Todos los recursos formales de la complejidad sintáctica actúan como reflejo de la intención del escritor, y la multitud de los significados puede ser ilimitada. La capacidad del receptor de descubrir los significados depende de su capacidad de poder encontrar los recursos sintácticos estilísticos en el texto que, al combinarse todos juntos, forman la complejidad sintáctica. Cuanto más recursos sintácticos estilísticos se usan por el escritor, más ricos son los matices significativos del *texto*.

No se encuentran unas estrictas definiciones sobre el *texto*, aunque este tema ha sido tratado por muchos lingüistas, entre ellos: Akhmanova, Bogin, Galperin, Nauman, Shachnarovich, Vasiljev, Simone que han considerado el texto desde diferentes perspectivas: desde las perspectivas lingüísticas, semánticas, pragmáticas y hermenéuticas. Se trata de un componente específico, de un enunciado de dimensiones más grandes que una cláusula o una frase, que sin embargo está compuesto de cláusulas o frases, de acuerdo con el principio de composicionalidad. A este componente específico, que está compuesto por frases, pero que se sitúa a un nivel superior de las frases en sí, se denomina *texto*.

R. Simone compara las cláusulas y frases con un componente de dimensiones más específicas – el texto. Por *frase*, él entiende una unidad lingüística que no puede sustituirse por ninguna otra cosa y cuya presencia no puede ser totalmente prevista a partir del contexto. La *cláusula* viene de la palabra inglesa “clause” y representa una unidad sintáctica, intermedia entre sintagma y frase. La cláusula indica cualquier agrupamiento de palabras que tenga un predicado, que pueda formar parte de una frase más extensa, por ejemplo: He hablado con un amigo (*la primera cláusula*) que no veía desde hace tiempo (*la segunda*).

Entre los caracteres esenciales de las cláusulas y las frases están la (relativa) brevedad y la (relativa) simplicidad estructural, pero es bien sabido que brevedad y simplicidad no son caracteres esenciales de frases y cláusulas: “en el uso concreto del lenguaje el comportamiento lingüístico no se manifiesta simplemente bajo forma de cláusulas o de frases, sino en enunciados incluso mucho más complejos, en los que cada uno de ellos encuentra su lugar y asume su significado” (Simone 1993:340). El texto puede presentarse en la forma de frases, cláusulas, párrafos o períodos o unidades sintácticas complejas.

En nuestro caso el texto será presentado por un párrafo que contiene una idea completamente expresada. Entre los elementos del texto existen relaciones de diferente naturaleza que pueden establecerse entre componentes de cualquier extensión; que pueden unir elementos situados a cualquier distancia entre ellos. La lingüística del texto está representada por “un hábeas de nociones y métodos de análisis especializados para afrontar la manera en que está organizado este tipo concreto de enunciado” (Simone 1993:341).

Nosotros también tratamos el texto desde las perspectivas hermenéuticas y compartimos el punto de vista de G. I. Bogin: “El texto se considera como una

integridad objetiva donde se observan las existencias de la conciencia humana y los significados que se relacionan con los recursos textuales” (Bogin 1982:20). En nuestro trabajo, como ya se ha indicado anteriormente en la introducción, el texto actúa como la unidad de análisis y lo definimos como un organismo formalmente estructurado con los marcadores sintácticos estilísticos y lógicamente acabado, es decir, la unidad donde los pensamientos expresados se relacionan y forman los significados, y para entender lo que está expresado, el receptor no necesita el contexto anterior o posterior. El receptor aunque sea ajeno a la obra, puede entender lo que el escritor transmite en este texto. El receptor lee un texto concreto y nosotros suponemos que para él es el único contexto real. El receptor observa los recursos textuales y los relaciona con sus imágenes, experiencias, reminiscencias; los analiza y descubre los significados.

Como se había mencionado anteriormente al principio de este trabajo, existen dos factores que construyen el texto: uno de ellos es la *coherencia* o la homogeneidad de los significados y el otro es la *cohesión*. La coherencia tiene que ver con la unidad temática, con la continuidad del mismo significado básico que relaciona con nuestro conocimiento del mundo. Por lo tanto, la coherencia es una cuestión de contenidos asociables. La cohesión es un asunto formal y tiene que ver con los marcadores sintácticos con los que se explicita la continuidad textual que se relaciona con la coherencia. Estas dos nociones abarcan el principio hermenéutico y tratan de lo que se puede hermanar. La *coherencia* es un factor muy importante para la comprensión del texto, dado que sin ella no existe articulación textual. El discurso es coherente en la medida en que sea interpretable. Un texto coherente implica por parte del oyente “la posibilidad de relacionar el contenido proposicional de los enunciados del discurso con un conjunto de proposiciones (emitidas o implícitas) y de presuposiciones que se conocen previamente, pueden ser recuperadas de la memoria y resultan relevantes para

la interpretación del significado” (Belinchón 1998:668). La coherencia es “el hecho que tenga una determinada estabilidad o continuidad de significado” (Simone 1993:380). La coherencia hace que los elementos textuales al unirse, formen unos grupos significativos, es decir, implican un significado. Otro factor importante para que el texto sea comprensible es la *cohesión* textual. Los mecanismos de cohesión de las lenguas son “un refinado sistema de señalización que constituye una interfaz esencial entre emisor y receptor. Con su ayuda emisor y receptor pueden sincronizarse. Cuando la red de los cohesivos se interrumpe, podemos suponer que se está cambiando de tema, y se activa una dirección de memoria diferente” (Simone 1993: 373-374). Según R. Simone, los sistemas de cohesión son redundantes porque su aplicación conduce a una continua repetición de la misma información. La cohesión textual se consigue a través de los marcadores formales que son en nuestro caso los recursos sintácticos estilísticos, sobre todo conjunciones, repeticiones, asíndeton, polisíndeton, elipsis. Finalmente la diferencia principal entre la coherencia y la cohesión textual consiste en que “la coherencia hace referencia al proceso de estructuración del texto por el hablante, mientras que la cohesión se refiere a la interpretación del texto por el oyente, es decir el descubrimiento de la coherencia por el oyente” (Bernardez 1982:162).

La expresividad del texto en la obra literaria es una categoría multifuncional. La expresividad caracteriza el texto literario y se determina por la esencia del arte que consiste no solamente en expresar un contenido objetivo y objetivar los significados, sino también en personificar los sentimientos y las experiencias humanas, hacer a la persona expresar sus sentimientos, su reacción emocional sobre el mensaje – el amor, el odio, la alegría y la tristeza, el orgullo y la vergüenza, hacerle poder sentir lo que sienten los personajes de la obra, hacerle reflexionar sobre algo; sin entender una frase

volver a leerla las veces que sean necesarias para reflexionar sobre los significados escondidos en los recursos sintácticos estilísticos.

La actualización de diferentes significados (el amor y el odio, la alegría y la tristeza, el orgullo y la vergüenza, etc.) en el texto literario se hace posible a través de varios recursos sintácticos estilísticos que cumplen la función estilística: las frases y cláusulas con las repeticiones, el paralelismo, las frases intrusivas, las parcelaciones, las inversiones, las estructuras enfáticas, la elipsis, el asíndeton, el polisíndeton. Todos estos recursos establecen la actualización de diferentes significados y afectan al receptor haciéndole reflexionar sobre el uso en un contexto determinado.

Unos determinados recursos (entre ellos, por ejemplo, el polisíndeton) son responsables de la recepción del texto, las formas que provocan sensaciones. Unos recursos son más claros (explícitos) cuando se observan claramente en el contexto y enfatizan el significado. En cambio otros elementos no son tan claros (implícitos) cuando actúan no como principales, sino como adicionales al sentido expresado por los recursos léxicos. Entre los recursos explícitos está el polisíndeton que es distinguible y muy marcado a través de la reiteración de una conjunción en el contexto. El polisíndeton enfatiza los grupos significativos en el contexto y atrae de esta manera la atención del receptor. En cambio, el asíndeton no siempre es tan reconocible, porque no da tanto ritmo al enunciado como el polisíndeton y no incide en el significado principal, sino que actúa como adicional a la denotación léxica.

Observaremos los principales recursos sintácticos estilísticos en los idiomas inglés, alemán, español y ruso que investigaremos en este trabajo.

1.3.1. Repetición

La repetición es un recurso sintáctico estilístico que se encuentra en el lenguaje poético y representa la duplicación de las unidades del discurso, cuando están utilizadas en el discurso más de una vez (Admoni 1973; Alexandrova 1984; Akimova 1990). La repetición también se entiende como “la reaparición o recurrencia de un elemento del texto en el mismo texto; la recurrencia de un elemento con valor semántico o funcional, por regla general después de la primera ocurrencia del elemento que se sustituye” (Bernárdez 1982:102).

Cualquier texto literario se caracteriza por el uso de las repeticiones que crean su cohesión y coherencia. Como lo nota V. A. Lukin, la cohesión y la coherencia se establecen a través del uso de las repeticiones, cuando se repiten unas palabras, frases y significados (Lukin B. A. *Khudozhestvenniy tekst: osnovi lingvisticheskoi teorii i elementi analiza*. M., 1999. - P. 22). Pero las repeticiones no sólo establecen la coherencia y la cohesión textual, sino también cumplen la función hermenéutica, que se refleja en implicar el significado más importante del texto. Expresando la intención del escritor, la repetición se encuentra en el lenguaje poético y sirve para expresar diferentes significados y para actualizar los grupos más importantes del texto. El escritor (el productor del texto), utilizando la repetición en el texto, implica el significado con el objetivo de atraer la atención del lector (el receptor del texto) a las partes repetitivas para que el receptor descubra los significativos que están implicados en ellas.

La repetición refleja los matices significativos del texto, actualizando de esta manera los que son importantes para la interpretación cuando cada unidad repetitiva crea el desarrollo del significado. Según N. A. Nikolina, en la prosa del siglo XX el uso de las repeticiones aumenta, mientras que se reduce la distancia entre los elementos repetitivos. No solo se repiten unas palabras o combinaciones sueltas, sino también

unidades sintácticas complejas o bloques textuales. Con esta tendencia se hacen más complejas las funciones de las repeticiones.

Existe repetición, cuando una palabra o una estructura sintáctica se usa por lo menos más de una vez. Si en el párrafo la misma palabra se usa la segunda vez, nos encontramos con el caso de *una repetición*; si esta misma palabra se usa tres veces en el párrafo, tenemos el caso de *dos repeticiones* y así sucesivamente.

Pueden repetirse unidades del discurso tales como sintagmas, cláusulas, frases, y enunciados complejos del texto.

Se distinguen entre diferentes tipos de la repetición:

1. La repetición **semántica**, que se asocia con la reduplicación, cuando se repite la misma palabra o la palabra asociativa que se actualiza en el contexto. La repetición semántica incluye la *repetición léxica* cuando se repite justo la misma palabra; la repetición *sinonímica* cuando la palabra repetitiva se substituye por un sinónimo; la repetición correlativa que se hace a base de la repetición de la *raíz* de una palabra; la repetición *metafórica* que se hace a través de uso de las metáforas.
2. La repetición **sintáctica** es la que presenta la reduplicación de la misma sintagma o cláusula del enunciado. Las unidades sintácticas que se repiten gradualmente amplían la semántica textual y establecen las conexiones sintácticas. No solo establecen la cohesión, sino también la coherencia textual. El texto no es la suma de sus elementos, el texto siempre es algo más que la suma de sus elementos. Por ejemplo, las unidades repetitivas reciben unos matices significativos que se añaden mientras desarrolla el texto.

Daremos los ejemplos de la repetición:

La prosa inglesa:

“James had passed through the fire, but he had passed also through the river of years that washes out the fire; he had experienced the saddest experience of all – forgetfulness of what it was like to be in love” (J.Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

Este texto está representado por un período sintáctico donde se observa la combinación de una coordinación - James had passed through the fire, but he had passed also through the river of years; de una subordinación - he had passed also through the river of years that washes out the fire; y una conexión asindética - he had experienced the saddest experience of all – forgetfulness of what it was like to be in love. El período conste de cuatro cláusulas. La primera cláusula esta conectada con la segunda cláusula a través de la conjunción “but” y la segunda cláusula esta conectada con la tercera con la conjunción “that”. La siguiente cláusula se conecta con la anterior a través del asíndeton. En el texto se desarrolla el mismo tema, presentado por la repetición *sintáctica* de las cláusulas James had passed through, he had passed through. Dentro de la repetición *sintáctica* nos encontramos con una forma de la repetición semántica que es repetición *léxica*, cuando se repite la misma palabra. Después nos encontramos otra vez con la repetición *sintáctica* y dentro de ella con la repetición *metafórica*, cuando observamos la secuencia de “through the fire” y “through the river of years.” En la cuarta cláusula nos encontramos con la repetición *correlativa*, cuando se utiliza la palabra con la misma raíz “experienced”, “experience”.

En este período hemos encontrado tres tipos de la repetición: la repetición semántica, la repetición sintáctica y la repetición correlativa.

La prosa alemana:

“Aber dann ging sie aus dem Haus, ging schnell über die Wiese, rannte in den Waldt und da brach der Schrei aus ihr heraus, sie schrie, sie warf sich zu Boden und schrie, sie bekam Erde in den Mund und schrie weiter, bis sie vor Erschöpfung nicht mehr konnte” (L.Frank, *Matilde*).

Este texto describe el estado emocional del personaje, y para actualizar el significado de sus emociones, el escritor emplea una cadena de los elementos repetitivos. El texto representa el período con las conexiones asindéticas. Nos encontramos con la repetición *semántica sinonímica* de los verbos “ging”, “schrie”, con la repetición léxica del pronombre “sie”; la repetición *sintáctica sinonímica* de los verbos “rannte” “brach”, “warf”, “bekamm”; la repetición *correlativa* del verbo “schrie” y del sujeto “Schrei”. Todas estas repeticiones en su conjunto crean un ambiente tenso y lleno de la forma de expresar los sentimientos. El receptor descubre el significado del estado emocional del personaje.

La prosa española:

“Volvió a la mesa sobre la cual estaban desordenadas las fichas de los delincuentes, de los posibles sospechosos, cada uno con un secreto en la cara, en los ojos, detrás de la mirada, cada uno con su parte dedesafío y temeridad y de odio, ojos inteligentes, ojos estúpidos, ojos despiadados, los ojos que habían visto los últimos instantes de la vida de la niña...” (A. Muñoz Molina, *Plenilunio*).

El texto describe la rutina de un inspector obsesionado por encontrar al asesino. Su trabajo tiene que ser muy escrupuloso y muy detallado, por lo tanto, para que no se le escape nada, se fija escrupulosamente en los ojos de todos los sospechosos. Según este ejemplo, podemos ver la importancia de los ojos humanos como reflejo de su mundo espiritual. Los ojos (la palabra se repite cinco veces) pueden ser inteligentes, estúpidos,

despiadados. La frecuente repetición de la palabra "ojos" en este párrafo llama la atención del lector.

La prosa rusa:

И Пьеру все люди представлялись такими солдатами, спасающимися от жизни: кто честолубием, кто картами, кто писанием законов, кто женщинами, кто игрушками, кто лошадьми, кто политикой, кто охотой, кто вином, кто государственными делами (L. Tolstoi. *Guerra y paz*).

El texto describe la época de la guerra del año 1812, y a uno de los personajes, Pier, que pensaba que la guerra iguala a toda la gente. A todos les hace sentir como a los soldados que se salvan por ambición, por cartas, por mujeres, por juguetes, por escribir las leyes, por política, caza, vino, los asuntos estatales. En la guerra la gente intenta sobrevivir pagando por esto cualquier precio. El escritor mezcla todos los conceptos y las medidas en este párrafo, mostrando la realidad de la guerra. El párrafo se hace más complejo por el uso de la extensión a través de la repetición *léxica* del pronombre "кто" – "quien". El sentido principal, que toda la gente intenta salvarse, se expresa a través de la repetición *sintáctica sinonímica*: quien por ambición, quien por cartas, quien por mujeres... Es sorprendente cómo en un párrafo puedan adjuntarse tantas cosas diferentes que sirven como la medida de la salvación de la vida. Todos los conceptos se conectan a través del uso del pronombre "кто" – "quien" que se repite diez veces en este párrafo.

1.3.2 Paralelismo

El paralelismo se representa en las obras lingüísticas como un tipo de repetición que se usa para conectar los temas del texto y para marcar la semejanza o el contraste entre los temas relacionados en el contexto. Jakobson considera también un tipo de

paralelismo lo que está más marcado en las palabras y en el sentido: “A este paralelismo más delineado o abrupto pertenecen la metáfora, el símil, la parábola donde se busca un efecto en la semejanza de las cosas, y por otra parte, la antítesis, el contraste y además, donde el efecto se busca en la desigualdad” (Jakobson 1958:58). El paralelismo abarca efectos completamente distintos entre sí y por lo tanto se considera como un recurso multisignificativo del texto. El paralelismo puede crear “comparación a favor de una igualdad y comparación a favor de una disimilitud” (Hopkins, citado por Jakobson 1981:59).

Se ve que las estructuras del paralelismo pueden señalar las relaciones de la similitud cuando hay unas secuencias seguidas que indican una narración tranquila y monótona. Pero las estructuras del paralelismo también pueden crear el efecto contrario, “produciendo” unas escenas rápidas y muy variables, cuando una secuencia se cambia rápidamente por otra. Este hecho caracteriza el estado emocional de los personajes, cuando están tristes e infelices, buscando las soluciones de los problemas, o cuando están muy felices y llenos de las emociones positivas.

Demostramos este fenómeno a través de los ejemplos en diferentes idiomas:

La prosa inglesa:

“The same law that had worked in her, bringing her up from a tall straight-backed slip of a girl to a woman strong and grown, from a woman grown to a woman old, angular, feble, almost witch-like, with individuality all sharpened, as all rounding from the world’s contact fell off from her – that same law would work, was working in the family she had watched like her mother” (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

Este texto es el período con una conexión asindética que trata la descripción del carácter del personaje y de su evolución y desarrollo. Se comparan diferentes etapas de

la edad de esta mujer, empezando desde su infancia, su juventud, su madurez y su vejez. El sentido principal que contiene este texto es que a pesar del tiempo y la edad, la individualidad de esta mujer, sus rasgos principales no han cambiado y no la han hecho ser distinta del resto de su familia, sino, por el contrario, los rasgos se han desarrollado más y se han hecho más fuertes a lo largo de su vida. En este período se observa una descripción monótona y quizás bastante previsible por la parte del receptor. El paralelismo sintáctico enfatiza esta monotonía y las expectativas del lector se cumplen: no ha cambiado nada, la misma norma en toda la familia ha funcionado siempre así y seguirá funcionando igualmente, lo que se demuestra en el carácter del personaje. El tema básico “se esconde” en el siguiente paralelismo: The same law that had worked in her (*la primera cláusula*)..., that same law would work, was working in the family (*la última cláusula*). La primera cláusula introduce el tema y da unas expectativas para el receptor, mientras que la última cláusula las confirma. Entre estas cláusulas está el paralelismo que crea una expansión del tema. Este paralelismo se observa en el uso de estructuras similares: of a girl to a woman strong and grown, from a woman grown to a woman old, angular, feeble, almost witch-like. El receptor descubre el significado de la representación del carácter del personaje.

La prosa alemana:

“Es war bleich und schien gealtert. Seine kleinen Augen lagen tief in den Höhlen, seine Nase sprang scharf und gross zwischen den eingefallenen Wangen hervor, seine Lippen schienen schmaler geworden zu sein” (T. Mann, *Buddenbrooks*).

Este período, con la conexión asindética, presenta la descripción del aspecto de una persona mayor que ha sufrido mucho en su vida. La primera frase introduce este tema, mientras que la segunda la confirma a través de una expansión por el paralelismo que

hace la cadena sintáctica interminable y el tema monótono. El reflejo de la vida pasada esta en sus ojos “Seine kleinen Augen lagen tief in den Höhlen”, en su nariz “seine Nase sprang scharf und gross” y en sus labios finos “seine Lippen schienen schmaler geworden zu sein”. Esta descripción a través del paralelismo sintáctico, en combinación con la conexión asindética, nos hace reflexionar sobre el sentido que lleva todo el período: los ojos profundos y astutos, la nariz marcada y los labios finos personifican la vida de esta persona mayor: su experiencia y su providencia.

La prosa española:

“Comían bien: en su dieta no faltaban la carne y el pescado, los cereales, la verdura y la fruta; por consiguiente era una raza alta, fuerte y enérgica, muy resistente a la fatiga, pero de digestión pesada y de carácter abúlico” (E. Mendoza, *La Ciudad de los Prodigios*).

Este texto, presentado en la forma del período con la conexión asindética, demuestra la descripción de un tipo de gente – “de una raza especial” que se refleja en sus costumbres y tradiciones. El texto presenta una frase con conjunción que consiste en cuatro cláusulas. La segunda cláusula enfatiza el sentido expresado en la cláusula anterior a través del paralelismo: “la carne y el pescado, los cereales, la verdura y la fruta”; la tercera cláusula confirma el sentido de la segunda “era una raza alta, fuerte y enérgica, muy resistente a la fatiga”; pero la última cláusula marca una contradicción respecto a las anteriores y rompe las expectativas del receptor por el cambio del tema. El tema de la alimentación de esta gente cambia al tema de su carácter: “pero de digestión pesada y de carácter abúlico”. Dos estructuras son paralelas – el sujeto + el adjetivo. Es un paralelismo comparativo con el paralelismo de otras cláusulas.

La prosa rusa:

В первую минуту выходки Пьера, Анна Павловна ужаснулась, несмотря на свою привычку к свету; но когда она увидела, что несмотря на произнесенные Пьером святотатственные речи, виконт не выходил из себя, и когда она убедилась, что замять этих речей уже нельзя, она собралась с силами и присоединившись к виконту, напала на оратора (L. Tolstoi. *Guerra y paz*).

El texto describe el típico salón donde se reunían los representantes de la alta sociedad para conversar sobre la política, la guerra y el arte. El texto demuestra un episodio de una de las conversaciones, cuando Pier se descuidó diciendo algo al locutor que no tendría que haber dicho, y la reacción de la dueña de este salón – Anna Pavlovna. Lo que enfatiza el escritor en este texto, no es la conversación en sí, (ni siquiera sabemos exactamente de qué trataba el texto), sino la reacción de Anna Pavlovna que está descrita detalladamente. Ella estaba muy acostumbrada a tener estas conversaciones y normalmente siempre sabía cómo hay que comportarse y qué se tiene que decir. Pero este caso fue extraordinario. Al entender que no se puede corregir el error que había cometido, ella ni lo intentó, sino, al contrario, atacó con todas las fuerzas al locutor. La reacción de Anna Pavlovna se describe por etapas a través del uso del paralelismo que se puede dividir en dos grupos. El primer grupo se presenta por el paralelismo usado en el tiempo pasado perfecto: “Анна Павловна ужаснулась, она собралась с силами, напала на оратора” – “Anna Pavlovna se asustó, se aseguró de que..., cogió fuerzas, atacó al locutor”. El segundo grupo está presentado por el uso del adverbio “a pesar de” con los sustantivos que hacen una expansión: “несмотря на свою привычку к свету; несмотря на произнесенные Пьером святотатственные речи” – “a pesar de su costumbre de saber estar en alta sociedad, a pesar de las declaraciones

sagradas de Pier”. Se ve en este texto que los dos grupos del paralelismo sirven para hacer una detallada y expansiva descripción de la reacción de Anna Pavlovna y su decisión espontánea de no perderse, sino de poder comportarse en una manera apropiada.

1.3.3 Las estructuras intrusivas

Las estructuras intrusivas, según su posición en la frase, sirven para añadir un sentido nuevo en la frase. Más frecuentemente las frases intrusivas se usan no solamente para expresar la aclaración, la afirmación o el contraste, sino también actúan para expresar la presencia del autor y su intención en el contexto. Las estructuras intrusivas reflejan las palabras enunciadas por el autor, quien transforma su relación con los acontecimientos y sus personajes, analiza su comportamiento, simpatiza con ellos, o por el contrario, les critica.

Las frases intrusivas se muestran en los siguientes ejemplos:

La prosa inglesa:

“The happy pair was seated, not opposite each other, but rectangularly, at a handsome rosewood table; they dined without a cloth – a distinguishing elegance – and so far had not spoken a word” (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

En este período con la coordinación asindética J. Galsworthy hace la descripción de las costumbres de una pareja casada que cumplían todas las tradiciones y normas de su casa como, por ejemplo, comer sin poner mantel en la mesa, pero que nunca hablaban entre sí. El período se complica por el uso de la frase intrusiva. Se observa la relación crítica e irónica del escritor sobre esta pareja que se expresa en la frase intrusiva “a distinguishing elegance” – una elegancia especial. Parece que esta intrusión rompe la monotonía de la familia criticándola desde lejos, y el receptor puede descubrir el

significado de un misterio en las relaciones, que se explica más adelante: ellos no hablaban entre sí. Se descubre el significado de la ilusión de un idilio, de algo que en realidad no existe, pero que se quiere demostrar.

La prosa alemana:

“Es war unmöglich – dort stand eine Frau – er sah und fühlte, dass die Matilde, die dort von den Blüten stand, anders als zuvor in sich abgeschlossen war, gleich einer anderen Jahreszeit, und wusste plötzlich den Grund ihres veränderten Verhaltens während der letzten Monate” (L. Frank, *Matilde*).

Este período, con las relaciones de la subordinación al principio y la coordinación posteriormente, describe la reacción de la sorpresa de un hombre al ver a una mujer inesperadamente. El texto dice: “Era imposible - allí estaba una mujer – él la vio”: “Es war unmöglich – dort stand eine Frau – er sah...”. La frase intrusiva “dort stand eine Frau” que hace el período más complicado, refleja la sorpresa de este personaje de no poder creer lo que había ocurrido. Se ve que el escritor se pone en el lugar de su personaje y, usando la frase intrusiva, indirectamente transforma las palabras de su personaje.

La prosa española:

“Las gentes del valle eran más civilizadas: vivían de la viña, el olivo, el maíz y algunos frutales (para las bestias), la ganadería y la miel” (E. Mendoza, *La Ciudad de los prodigios*).

En este texto la frase con la coordinación asindética presenta la forma narrativa y no se distingue en su manera expresiva. En comparación con los dos textos anteriores no nos encontramos aquí con una transformación indirecta. Sin embargo se observa el uso de la frase intrusiva entre paréntesis: “(para las bestias)” que en este caso complica la frase y tiene la función explicativa.

La prosa rusa:

Пьер, приехав вперед, как домашний человек, прошел в кабинет князя Андрея и тотчас же, по привычке, лег на диван, взял первую попавшуюся с полки книгу (это были Записки Цезаря) и принялся, облокотившись, читать ее из середины (L. Tolstoi. *Guerra y paz*).

En este texto las frases intrusivas se usan dos veces: la primera vez entre dos comas – “по привычке” – por costumbre, y la segunda vez entre paréntesis – “(это были Записки Цезаря)” – eran las notas de Cesáreo. Las dos frases intrusivas cumplen la función explicativa. Al volver a casa, Pier entró en el despacho de Andrey y en el mismo momento, por costumbre, se puso en el sofá, cogió el primer libro que había encontrado (eran las notas de Cesáreo) y empezó a leerlo por la mitad. Se puede decir que estas frases introductorias no añaden un significado nuevo e importante, pero dan al lector una información complementaria. Podemos observar el sentido general: que Pier se sentía cómodo en esta casa como en la suya porque hacía las cosas por costumbre, y podía escoger cualquier libro como lectura.

1.3.3 *Inversión*

La inversión es un recurso sintáctico estilístico que consiste en cambiar el orden normativo de la frase y enfatiza los grupos significantes del texto, distribuyéndolos en las posiciones necesarias.

Observaremos los ejemplos de la inversión.

La prosa inglesa:

“And then unseen, flapping above them, trying not to make noises, his Forsythe spirit watched her balanced on the log, her pretty figure swayng, smiling down at the young man gazing up with such strange, shining eyes; sliping now - a – ah! Falling, o-

oh! Sliding down his breast; her soft, warm body clutched, her head bent back from her lips; his kiss; her recoil; his cry: “You must know – I love you” (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

En el texto se presenta una serie de estructuras sintácticas conectadas por la coordinación asindética y complicadas por el uso de la inversión al principio. El hombre sospecha que su mujer tiene un romance con otro y les persigue sin ser visto. El texto empieza con la inversión expresada en la forma de gerundio: “y después sin ser visto, persiguiéndolos, sin hacer ruido, su espíritu de Forsyte les observó...”: “And then unseen, flapping above them, trying not to make noises” his Forsyte spirit watched...”. La inversión abre el tema de este texto añadiendo el sentido de poder observar algo sin haber sido visto por los demás, en la posición de la prioridad. El receptor descubre el sentido que se enfatiza en este texto: no es el hecho de que la mujer tenga el romance con el otro, sino que es importante la reacción de su marido sobre lo ocurrido.

La prosa alemana:

“Mit dem Gefühl ganz in dem Marchen von der Mutter, die sich in der Winternacht auf den weg macht, um den Tod zu suchen, der ihr Kind mitgenommen hatte, begann Matilde zu erzählen” (L. Frank, *Matilde*).

El texto presenta la frase complicada con dos subordinaciones y abre el siguiente tema: Matilde tiene que contar la historia de su vida y la experiencia de lo que ella ha sobrevivido. La inversión complica la frase y nos hace reflexionar que lo más importante no es el hecho de contar esta historia, sino como la cuenta Matilde: “Mit dem Gefühl ganz in dem Marchen von der Mutter, die sich in der Winternacht auf den weg macht, um den Tod zu suchen, der ihr Kind mitgenommen hatte” – con el sentimiento como en un cuento de hadas de la madre que hace un camino difícil en invierno para buscar la muerte que ha llevado a su hijo – (la inversión), Matilde empezó

a contar. Se observan los sentimientos de la mujer en la inversión que indirectamente cuenta toda su historia sin ella haberla empezado a contar. Entonces, en este ejemplo la inversión no solamente enfatiza la parte más importante del texto, sino que precipita los acontecimientos.

La prosa española:

“Fue melancólico el almuerzo de aquel día, melancólico el paseo, la partida de ajedrez melancólica y melancólico el sueño de aquella noche (M. Unamuno, *Niebla*).

Este texto representa el ejemplo de la inversión repetitiva. La frase empieza con el verbo, seguido por el adjetivo y sólo después por el nombre: “Fue melancólico el almuerzo...”. El tema principal de este texto es la melancolía del personaje, por lo tanto, para enfatizar el tema dominante, el autor empieza con la inversión. De esta manera, el receptor se fija en lo que estilísticamente destaca más. La inversión en este caso indirectamente transforma los pensamientos del personaje y enfatiza el tema. Si eliminamos la inversión, el texto cambiará el sentido: “El almuerzo de aquel día fue melancólico”. El texto pierde su sentido anterior y se parece más a una descripción sin ninguna énfasis especial.

La prosa rusa:

Черноглазая, с большим ртом, некрасивая, но живая девочка, с своими детскими открытыми плечиками, выскочившими из корсажа от быстрого бега, с своими сбившимися назад черными кудрями, тоненькими оголенными руками и маленькими ножками в кружевных панталончиках и открытых башмачках, была в том милом возрасте, когда девочка уже не ребенок, а ребенок еще не девушка (L. Tolstoi. *Guerra y paz*).

Este texto, presentado en la forma de párrafo, hace la descripción del aspecto de un personaje. Se ve que el escritor quiere enfatizar su estado medio entre la infancia y la juventud y da mucha importancia a su aspecto, su manera de vestir, su movilidad. La inversión, que se hace muy larga y expansiva, presentada en la forma de una frase con la subordinación y paralelismo, empezada por las combinaciones “con ojos negros”, “con una boca grande”, “no muy guapa”, “con sus brazos infantiles abiertos”, “con sus rizos despeinados”... sirve como una comprobación de lo que está enfatizado en el texto – su aspecto. Sólo después de esta inversión expansiva en la forma de la descripción, el escritor continua el texto: “era en una edad, cuando la niña ya no es una niña, pero todavía no es una chica”.

1.3.5. Parcelación (o Resumen)

La parcelación es un recurso sintáctico estilístico que indica la inesperada aparición de una idea que puede añadir, aclarar o confirmar el sentido del enunciado anterior, o bien cambiarlo completamente siendo lo contrario en comparación con el anterior. Desde este punto de vista la parcelación puede compararse con el paralelismo que puede confirmar las relaciones de semejanza o desigualdad de las relaciones en el contexto.

Miramos los ejemplos:

La prosa inglesa:

“The early morning light filled the room. He sat up in bed still wrenching at his throat, his heart pounding violently. He had been dreaming; but so powerful was the experience that sat there dazed for a minute, not sure if he was really awake, still overwhelmed by the horror of what he had seen. It was that evil dream again”
(I. Murdoch, *The Bell*).

Este texto presenta el período con relaciones de coordinación y subordinación, complicado por el uso de la parcelación. El período transforma la descripción del estado emocional del personaje. Él estaba soñando y, al despertarse, no podía distinguir entre la realidad y el sueño. Al principio se describen las emociones y los sentimientos del personaje. Esta descripción tiene el efecto de la retardación, cuando el escritor, al usar las frases largas, se toma su tiempo y hace que el receptor mismo reflexione o encuentre el final. Mientras el receptor va leyendo, él va reflexionando sobre el texto y al llegar hasta la parcelación, descubre el sentido final: “It was that evil dream again” – “otra vez era aquel sueño horroroso”. Seguramente el receptor adivina el final, y entonces, la parcelación sirve en este caso para confirmar el significado.

La prosa alemana:

“Sie stand auf. Da erhob sich wie immer auch der Knecht. Sie wusste, dass sie ihm durch einen halben Blick veranlassen konnte, in den nächsten dreissig Jahren ihr Haus nicht mehr zu betreten. Aber sie hatte eher das Haus angezündet, das das Gastrecht verletzt, dassim Dorf ein ungeschriebenes Gesetz war, seit sechshundert Jahren. So alt war das Dorf”(L. Frank, *Matilde*).

El mismo efecto que en el texto anterior se produce en el texto alemán. Se lee una detallada descripción de un pueblo, que hace al receptor adivinar la antigüedad del pueblo, y luego la parcelación “So alt war das Dorf” confirma este significado.

La prosa española:

“Este amor, Orfeo, es como lluvia bienhechora en que se deshace y concreta la niebla de la existencia. Gracias al amor siento al alma del bulto, la toco. Empieza a dolerme en su cogollo mismo el alma, gracias al amor, Orfeo. Y el alma misma. ¿qué es sino amor, sino dolor encarnado?” (M. Unamuno, *Niebla*)

El período trata las reflexiones filosóficas del personaje sobre la relación entre el amor y el alma. Se siente el alma gracias al amor. Estas reflexiones encuentran su confirmación en la parcelación: “Y el alma misma, ¿qué es sino amor, sino dolor encarnado?” que esta presentada en la forma de una pregunta retórica que no pone fin a las reflexiones del personaje, sino que profundiza sus búsquedas filosóficas.

La prosa rusa:

Кто говорил с ней и видел при каждом слове ее светлую улыбочку и блестящие белые зубы, которые виднелись беспрестанно, тот думал, что он особенно нынче любезен. И это думал каждый (L. Tolstoi. *Guerra y paz*).

En este ejemplo, como en el anterior, la parcelación confirma el significado expresado en el contexto anterior de este párrafo: todos los que hablaban con esta mujer siempre veían su sonrisa muy agradable y pensaban que habían sido hoy especialmente amable con ella. Esta frase del párrafo contiene el sentido de la alegría, la cortesía y las emociones positivas reflejadas en esta mujer. La parcelación “И это думал каждый” – “Y cada persona pensaba así” – confirma el sentido anterior y añade que la cortesía de esta mujer afectaba a todos.

1.3.6 Asíndeton

El asíndeton sirve para conectar las frases en una cadena o un encadenamiento, expresando la secuencia, la simultaneidad, la relación comparativa de los acontecimientos, y se usa frecuentemente en combinación con las repeticiones y el paralelismo. El asíndeton, igual que el paralelismo, puede crear el efecto de una narración tranquila, monótona de la descripción de los hechos o al contrario, indicar la rapidez, la frecuencia y la variedad de diferentes acontecimientos, cuando uno se cambia por otro.

Esto se observa en los siguientes ejemplos:

La prosa inglesa:

“These little houses were old, second-rate concerns; he should hope the rent was under a hundred a year; it hurt him more than he could have said, to think of a Forsyte – his own son – living in such a place” (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

Este período con la coordinación asindética trata el conflicto interior de las dos generaciones diferentes. El padre no está contento con la independencia de su hijo que procediendo de la familia rica, vive en una casa vieja, barata y miserable. Su estado emocional y sus pensamientos están expresados en el paralelismo sintáctico, donde las estructuras se conectan por asíndeton. El asíndeton transforma sus pensamientos directos en los indirectos y el receptor descubre el significado de su irritación, que es interminable. El tema está expresado implícitamente. Podemos imaginar que lo dicho en este párrafo pertenece al padre que no está contento con su hijo. Se desarrollan diferentes temas en este período. Los temas reflejan los pensamientos del padre y se conectan en tres cláusulas con la conjunción asindética. El asíndeton junta estos temas en el mismo período y marca de esta manera la importancia de todos los aspectos para el personaje. El padre está pensando en muchas cosas a la vez: “These little houses were old, second-rate concerns;” las casa eran viejas; “he should hope the rent was under a hundred a year;” – él suponía que el alquiler era bajo; “it hurt him more than he could have said, to think of a Forsyte – his own son – living in such a place” – le dolía más de que lo podría expresar que su hijo viviera en un sitio como este. El asíndeton conecta las cláusulas y, al diferenciarse del polisíndeton, marca los temas del modo implícito.

La prosa alemana:

“Die Ausschweifungen seines Jugendmutes, die durchwachten Nächte, die Tage in tabakrauchiger Stubenluft, übergeistig und des Leibs uneingedenk, Die

Rauschmittel mit denen er sich zur Arbeit gestachelt – das rächte, rächte sich jetzt (T. Mann, *Schwere Stunde*).

Este texto transforma las reminiscencias negativas del personaje: lo que él hacía en el pasado no le ha dado un buen resultado para poder recordarlo ahora con un sentimiento agradable. De lo que él se acuerda - son las noches sin dormir pasadas fuera de su casa en un bar fumando, los días con el olor a tabaco y, como la consecuencia, la constante sensación de ir al trabajo sin tener ganas – de todo lo que él se acuerda - estaba cansado. Estos temas se relacionan a través del paralelismo y la coordinación asindética que forman el significado de la monotonía y la presencia de algo muy repetitivo y interminable: “Die Ausschweifungen seines Jugendmutes, die durchwachten Nächte, die Tage in tabakrauchiger Stubenluft, übergeistig und des Leibs uneingedenk, Die Rauschmittel mit denen er sich zur Arbeit gestachelt”. La parcelación “das rächte, rächte sich jetzt” se usa para confirmar el significado anterior y para enfatizarlo.

La prosa española:

“Las nubes se habían abierto hacia el Este y por allí el sol filtraba sus rayos; al recibirlos el mar lanzaba destellos; tenía un centelleo de plata” (E. Mendoza, *La Ciudad de los Prodigios*).

Este período con la coordinación y la conexión asindética representa la descripción del paisaje. Las relaciones temáticas de la descripción de la naturaleza se conectan a través del asíndeton, se siente el encanto del escritor que no puede esconder sus emociones por la belleza del paisaje y no quiere terminar la descripción.

La prosa rusa:

Левая сторона леса была темна, в тени; правая, мокрая, глянцевитая, блестела на солнце, чуть колыхаясь от ветра (L. Tolstoi. *Guerra y paz*).

Este texto, presentado en forma de período con la coordinación asindética, describe el paisaje del bosque y tiene el sentido parecido al texto anterior de la prosa española: el encantamiento del escritor por lo no estándar o habitual de la naturaleza.

1.3.7. Polisíndeton

El polisíndeton crea la variedad de los sentidos diferentes y, aún más que el asíndeton, transforma los matices significativos. El polisíndeton tiene el efecto de hacer el enunciado complejo, determinarlo como definido o indefinido, crear un ritmo peculiar; a través del uso frecuente de las conjunciones acentuar unas palabras concretas o partes de la frase, y de esta manera actualizar los sentidos.

Miramos los ejemplos:

La prosa inglesa:

“It was that famous summer when extravagance was fashionable, when the very earth was extravagant, chestnut-trees spread with blossom, and flowers drenched its perfume, as they had never been before; when roses blew in every garden; and for the swarming stars the nights had hardly space; when every day and all day long the sun, in full armor, swung his brazen shield above the Park, and people did strange things, lunching and dining in the open air” (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

Este texto representa un período complicado por varias subordinaciones expresadas en siete cláusulas. Se trata de la descripción del paisaje, y se puede observar el encanto del escritor por la naturaleza que está describiendo. Es la época de verano, cuando los árboles y las flores están floreciendo rociando su aroma dulce; la época cuando los días son largos y las noches cortas, cuando las estrellas se ven claramente por las noches y la gente está paseando y comiendo o cenando en el aire libre. Los temas se conectan por el

paralelismo sintáctico cuando se repite el mismo motivo, y cada estructura sintáctica se sigue por una conjunción “when” (cinco veces) o “and” (tres veces). En el texto se encuentra el uso frecuente del polisíndeton, que da el ritmo a todo el enunciado y enfatiza el significado, expresado en cada estructura sintáctica.

La prosa alemana:

Gedanken und Gefühle aus der Märchenwelt der Kinderheit trugen Matilde sanft hinüber in die Zukunft mit Silaf und in irme Gemuert ertönte das Lied von dem Mädchen und dem Mann, die heirateten und ein langes, glückliches Leben führten, da beide sich immer vom Wahren und vom Guten leiten liessen (L. Frank. *Matilde*).

Este texto es un período con las coordinaciones que trata el tema de las reminiscencias del personaje sobre su infancia y sus sueños en aquella época sobre el futuro, sobre una vida feliz con el hombre querido. En este caso, igual que en el caso anterior, el polisíndeton no solamente conecta los temas en una cadena, sino también les da un énfasis especial que nos hace descubrir el significado del arrepentimiento, de que no se puede volver el tiempo atrás y que Matilde ya no tiene los sueños que tenía cuando era niña.

La prosa española:

“Tu estabas enamorado, sin saberlo, por supuesto, de la mujer, del abstracto, no de ésta ni de aquella; al ver a Eugenia, ese abstracto se concretó y la mujer se hizo una mujer y te enamoraste de ella, y ahora vas de ella, sin dejarla, a casi todas las mujeres, y te enamoras de la colectividad, de genero” (M. Unamuno, *Niebla*).

Este texto esta presentado en la forma de un diálogo de un personaje que transmite sus pensamientos al otro. El párrafo contiene diferentes conexiones: la coordinación asindética que conecta las primeras dos frases: “Tu estabas enamorado, sin saberlo, por

supuesto, de la mujer, del abstracto, no de ésta ni de aquella; al ver a Eugenia, ese abstracto se concretó”; y la coordinación que conecta la tercera frase con la anterior y con el resto de las frases posteriores: “al ver a Eugenia, ese abstracto se concretó y la mujer se hizo una mujer y te enamoraste de ella, y ahora vas de ella, sin dejarla, a casi todas las mujeres, y te enamoras de la colectividad, de genero”. Aunque se usa la conexión asindética en el principio del párrafo, se ve que el polisíndeton domina (se encuentra el uso de la conjunción “y” cuatro veces), y es lo que nos interesa más en este caso concreto. El sentido principal del texto es un círculo cerrado que se observa en una transformación del abstracto al concreto, y la vuelta a lo abstracto otra vez. Lo abstracto esta reiterado por el uso de las palabras “la mujer”, “ni ésta ni aquella”, mientras que lo concreto esta reiterado por “Eugenia”, “una mujer” (con el artículo indefinido en comparación con “la mujer”), “ella”. La vuelta al abstracto se ve en la reiteración de “todas las mujeres”, “la colectividad”, “el género”. El uso del polisíndeton “y” conecta los temas del párrafo, enfatiza el significado del círculo cerrado y demuestra concretamente las etapas de la evolución: del abstracto al concreto y del concreto al abstracto.

La prosa rusa:

“Кити неприятен был этот разговор, и он волновал ее и самим содержанием, и тем тоном, которым он был введен, и в особенности тем, что она знала уж, как это подействует на мужа” (L. Tolstoi. *Anna Karenina*).

El texto, presentado en la forma del párrafo con varias coordinaciones, describe las emociones, exactamente la reacción de un personaje sobre una conversación bastante desagradable para ella. El texto dice que para Kitie la conversación era desagradable y la hacia sentirse preocupada y por su contenido y por el tono de la conversación, y especialmente porque ella sabía como le afectará a su marido. El polisíndeton expresado

en este párrafo por la reiteración de la conjunción “y” cuatro veces, acentúa cada grupo de palabras y enfatiza el sentido del aumento de las preocupaciones del personaje.

Por el carácter de su funcionamiento, igual el asíndeton como el polisíndeton crean una gama de significados: lo positivo y lo negativo, el amor y el odio, el encanto y el enfado, la alegría y la tristeza, la felicidad y la infelicidad; las búsquedas filosóficas y las reflexiones. Pero a pesar de esta similitud, se encuentra también la diferencia entre el asíndeton y el polisíndeton. El asíndeton no posee tanta expresividad y tanto ritmo como el polisíndeton. El polisíndeton tiene la capacidad de crear los mismos significados que el asíndeton, pero con elementos de más emocionalidad, ritmo, exageración y actualización del sentido; el polisíndeton al mismo tiempo transmite unos matices más finos que el asíndeton.

La actualización más intensa tiene lugar cuando en el mismo enunciado se combinan ambos: **el asíndeton y el polisíndeton**. En este caso todos los significados logran más expresividad e importancia estilística.

La prosa inglesa:

“Her eyes grew steady with anger; she waited for Irene to speak; and thus waiting, took in, with who-knows-what jealousy, suspicion, and curiosity, every detail in her friend’s face and dress and figure” (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

En este período, con las coordinaciones asindéticas y polisindéticas, el autor transforma las emociones y los sentimientos de una mujer, que está irritada, enfadada y celosa esperando explicarle a su rival lo que había ocurrido. La primera cláusula se relaciona con la segunda a través de la conexión asindética: “Her eyes grew steady with anger; she waited for Irene to speak” – En sus ojos se podía leer el estado de enfado; ella estaba esperando cuando Irene empieza a hablar. La tercera cláusula se relaciona con las dos anteriores a través de la conjunción “and”, que indica que el tema continúa

su desarrollo: “and thus waiting₂ took in₂ with who-knows-what jealousy₂ suspicion, and curiosity₂ every detail in her friend’s face and dress and figure” – y esperando así, estaba observando con desconfianza, envidia y curiosidad cada detalle del aspecto de Irene. Esta última cláusula se hace más compleja por el uso de polisíndeton. El polisíndeton “and” enfatiza el sentido de cada palabra con la cual se usa, mientras que el uso del asíndeton entre las primeras dos cláusulas crea la tenacidad del texto y el efecto de la retardación.

La prosa alemana:

“Es war eine Jagd um die Möbel herum, wie es schien₂ ein Stuhl polterte hin₂ man ergriff einander₂ es gab ein Klatschen und Küssen, und hierzu kam, dass es nun Walzerklänge waren, die verbraucht melodiosen Phrasen eines Gassenhauers, die von ahusen und fernher die unsichtbare Szene begleiteten” (T. Mann, *Der Zauberberg*).

El mismo efecto se produce en el texto alemana. Al principio del texto los temas se conectan por el asíndeton que crea una cadena de acontecimientos y produce el efecto de la retardación, mientras que el polisíndeton usado en la segunda parte de enunciado, marca cada tema en su desarrollo enfatizando las palabras claves.

La prosa española:

“¿De donde ha brotado Eugenia? ¿Es ella una creación mía o soy creación suya yo? ¿O somos las dos creaciones mutuas, ella de mi, yo de ella? ¿No es acaso todo creación de cada cosa y cada cosa creación de todo? Y ¿qué es creación?, ¿qué eres tú Orfeo?, ¿qué soy yo?” (M. Unamuno, *Niebla*).

Este texto trata los pensamientos indirectos del personaje transformados en forma de reflexiones expresadas en una serie de las preguntas retóricas. Como en los textos anteriores, las primeras preguntas se relacionan a través de la conexión asindética que

las junta en una cadena de pensamientos “¿De donde ha brotado Eugenia? ¿Es ella una creación mía o soy creación suya yo?”. La tercera pregunta se conecta con las dos primeras a través del uso del conectivo “o”, pero dentro de la tercera pregunta nos encontramos con la conexión asindética: “: ¿De donde ha brotado Eugenia? ¿Es ella una creación mía o soy creación suya yo? ¿O (*el conectivo*) somos las dos creaciones mutuas,(asíndeton) ella de mi,(asíndeton) yo de ella?” La cuarta pregunta se conecta con la anterior a través del uso de asíndeton, dentro de la cual está el uso de la conjunción “y”: “¿No es acaso todo creación de cada cosa y (conjunción) cada cosa creación de todo?” En la conexión de la siguiente cláusula con la anterior otra vez nos encontramos con el uso de la conjunción “y”, en que los pensamientos están conectados por el asíndeton: “Y (conjunción) ¿qué es creación?, (asíndeton) ¿qué eres tú Orfeo?, (asíndeton) ¿qué soy yo?”, El uso de la combinación del asíndeton y del polisíndeton en este texto crea el sentido de una confusión de las búsquedas filosóficas del personaje. Él está reflexionando y parece que no puede encontrar una respuesta a sus preguntas. Él intenta encontrarla, pero cada respuesta está en la forma de una pregunta retórica que provoca la siguiente pregunta.

La prosa rusa:

Старшая княжна прервала чтение **и** молча посмотрела на него испуганными глазами; младшая, без родинки, приняла точно такое же выражение, самая меньшая, с родинкой, веселого **и** смешливого характера, нагнулась к пальцам, **чтобы** скрыть улыбку, вызванную, вероятно, предстоящей сценой (L. Tolstoi. *Guerra y paz*).

Este texto describe una situación, cuando a la casa de tres princesas llega un invitado - un señor joven con el título de nobleza. Él aparece muy inesperadamente, y las tres princesas intentan, pero no pueden esconder su sorpresa por esta escena. Para

transformar detalladamente los sentimientos de estas chicas, su reacción espontánea y confusa, su timidez, el escritor usa el párrafo que consta de frases largas con relaciones de paralelismo, conectadas por la coordinación asindética y polisindética. La primera frase empieza así: “Старшая княжна прервала чтение **и** молча посмотрела на него испуганными глазами;” – “La hermana mayor dejó la lectura **y** sin decir nada le miró con los ojos asustados”. Las dos cláusulas se conectan por la conjunción “y”. La siguiente cláusula se conecta con la anterior a través de la coordinación asindética: “младшая, без родинки, приняла точно такое же выражение” – “la hermana menor se puso la misma cara”. Esta cláusula enfatiza la misma reacción de esta chica que la de su hermana mayor. La última cláusula “самая меньшая, с родинкой, веселого **и** смешливого характера, нагнулась к пальцам, **чтобы** скрыть улыбку, вызванную, вероятно, предстоящей сценой” – la hermana más pequeña, de carácter alegre **y** divertido bajó los ojos para **que** el señor se vea su sonrisa”. En la última cláusula se observa el uso de las conjunciones “y” y “que” que marcan la peculiaridad del carácter de esta chica. Este texto demuestra una serie de emociones de estas chicas a través del uso de las combinaciones asindéticas y polisindéticas.

1.3.8 Elipsis

La elipsis es un recurso sintáctico estilístico que representa una forma especial de sustitución en la que el sustituto no existe: está en otro lugar del texto, está implícito y se sobreentiende. Es un medio de cohesión “extremadamente simple, que consiste en eliminar los elementos que se recuperan, antes de usarlos de nuevo” (Simone 1993:348). La elipsis más frecuente consiste en la eliminación del sujeto o verbo. Se tiene que tener en cuenta que la elipsis solamente es posible cuando el elemento

eliminado puede ser identificado por el receptor independientemente de la manera intratextual o extratextual.

La elipsis es la eliminación de los elementos lingüísticos que pueden ser recuperados fácilmente por el receptor en el contexto. En algunos casos se trata del valor estilístico especial de la elipsis: “En los casos en que la elipsis viene exigida en gran parte por la norma lingüística, su falta lleva consigo un valor estilístico especial” (Bernárdez 1982:17). La elipsis también puede ser interpretada como “una oposición estilística” y tratada como “tautología hipercharacterizada” (Skovorodnikov 1979).

Observaremos el uso de la elipsis en los siguientes ejemplos:

La prosa inglesa:

“The Forsytes were resentful of something, not individually but as a family; this resentment expressed itself in an added perfection of raiment, an exuberance of family cordiality, an exaggeration of family importance, and - the sniff” (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

Este texto presenta la característica de la familia de Forsyte: todos eran resentidos, y este resentimiento se expresaba en la perfección de la insolencia, la abundancia de la franqueza familiar, en la exageración de la importancia de la familia y en las aspiraciones. El párrafo caracteriza la familia de Forsyte a través de la reiteración que crea una expansión sintáctica y léxica. El sentido de la perfección y de la exageración de las cosas en esta familia se observa a través del uso de las combinaciones reiteradas conectadas con asíndeton: “an added perfection of raiment, an exuberance of family cordiality, an exaggeration of family importance”. Descubriendo estas reiteraciones en el texto, el receptor forma una cierta impresión sobre esta familia con el sentido de la perfección y exageración de todo. Pero al final del párrafo aparece la conjunción “and” que contrasta con el fondo de la coordinación asindética anterior. Este “and” sirve

como una señal para atraer la atención del receptor hacia algo que él todavía no sabe. Justo después del uso de “and”, el receptor se encuentra con la elipsis que puede romper sus expectativas, añadiendo en el texto un significado nuevo: “and - the sniff”. Se observa una relación crítica del escritor sobre esta familia con un significado nuevo: no sólo es la perfección y la exageración de todo, sino también es la aspiración que puede ser interpretada como la sensación de su poder, de su dominio y de su superioridad sobre todos. La elipsis trae un significado nuevo, y puede ser recuperada por el receptor: “this resentment expressed itself in an added perfection of raiment, an exuberance of family cordiality, an exaggeration of family importance, and—it also expressed itself in (la posible recuperación de los elementos eliminados) the sniff.

La prosa alemana:

“Es war ein Husten, offenbar, - eines Mannes Husten; aber ein Husten, der keinem anderen ähnelte, den Hans Castorp jemals gehört hatte, ja mit dem vergleichen jeder andere ihm bekannte Husten eine prächtige und gesunde Lebensäuserung gewesen war, - ein Husten ganz ohne Lust und Liebe, der nicht in richtigen Stößen geschah, sondern nur wie ein schauerlich kraftloses Wühlen im Brei organischer Auflösung klang” (T. Mann, *Der Zauberberg*).

En este texto se describe un personaje que siempre era reconocible por su tos. La tos de este personaje, según la característica que le da el escritor, era una tos típica que no se podía confundir con ninguna otra, era una tos sin “ganas de vivir”. La frase empieza así: “Es war ein Husten” – era una tos, y justo después nos encontramos con una elipsis: “offenbar, - eines Mannes Husten” – una tos de un hombre. En este caso la elipsis sirve para concretar la frase anterior y en su función se parece a una frase introductoria, pero con la diferencia que tiene una parte eliminada – el sujeto + el verbo “es war” – era, que puede ser recuperada fácilmente por el receptor.

La prosa española:

“Había llovido la noche anterior y el cielo estaba encapotado; la presión era baja y el aire, - húmedo y pegajoso” (E. Mendoza, *La Ciudad de los prodigios*).

En este texto, a diferencia del texto anterior, la elipsis se usa al final del enunciado, después de una descripción del tiempo, después de la lluvia, y se usa solo para añadir más información al enunciado. Igual que en el otro ejemplo, se puede recuperar la eliminación del sujeto y verbo - “el aire era”.

La prosa rusa:

Вернувшись в Москву из армии, Николай Ростов был принят домашними как лучший сын, герой и ненаглядный Николушка; родными - как милый, приятный и почтительный молодой человек; знакомыми - как красивый гусарский поручик, ловкий танцор и один из лучших женихов Москвы (L. Tolstoi. *Guerra y paz*).

Este texto describe cómo al personaje, Nikolai Rostov, le trataron en el ambiente de sus familiares y conocidos, cuando volvió de la guerra. El texto consta: “Al volver de la guerra, Nikolai Rostov era tratado por sus padres como el mejor hijo, y el héroe; por sus familiares – como un hombre joven muy educado y respetable; por sus conocidos – como un señor con título de nobleza, el flexible bailarín y uno de los mejores novios en Moscú. En este párrafo, presentado por el paralelismo con las coordinaciones asindéticas, se observa el uso de la elipsis dos veces: “por sus familiares como un hombre joven muy educado y respetable; por sus conocidos como un señor con título de nobleza, el flexible bailarín y uno de los mejores novios en Moscú”. Se elimina la frase “tratado por” que puede ser fácilmente recuperada por el receptor. El escritor al usar la elipsis, deja al receptor la posibilidad de adivinar los pensamientos y luego compararlos con el texto. La elipsis tiene en este texto la función de la creatividad. La

elipsis implica una actividad por parte del receptor que tiene que complementar el elemento eliminado. Por esto el receptor actúa como el creador y la función de la elipsis se convierte en una función creativa.

Hemos tratado los recursos sintácticos estilísticos típicos de la sintaxis compleja del lenguaje poético en la jerarquía de su uso más frecuente. Estos recursos sintácticos estilísticos reflejan la intención del autor: sus pensamientos, reflexiones, sentimientos, y caracterizan su técnica como “la técnica del productor” usada con el objetivo de que “se despierte la reflexión del receptor” (Bogin 1986).

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO I

La complejidad sintáctica se entiende en nuestro trabajo como la complicación de la estructura del texto a través del uso de dos o más recursos sintácticos estilísticos que sirven para actualizar de los significados y para formar unos significados nuevos. Entre las características estructurales de la complejidad sintáctica se considera muy importante y aplicable el concepto de la frase compleja definida a través de su polipredicación con el énfasis en su aspecto comunicativo. Sin embargo, lo que presenta un gran interés para esta investigación no es tanto la tipología de las frases complejas, sino la característica de sus tipos y variaciones como el fondo para la formación de la complejidad sintáctica – el uso de los recursos estilísticos. Entre sus tipos y variaciones se encuentran las frases con la coordinación sindética y asindética, las frases con subordinación, las estructuras sintácticas complejas, el párrafo y la unidad sintáctica compleja.

En nuestro trabajo, como ya se ha indicado anteriormente en la introducción, el texto actúa como la unidad de análisis y lo definimos como un organismo formalmente estructurado con los marcadores sintácticos estilísticos y lógicamente acabado, es decir, la unidad donde los pensamientos expresados se relacionan y forman los significados, y para entender lo que está expresado, el receptor no necesita el contexto anterior o posterior. El receptor aunque sea ajeno a la obra, puede entender lo que el escritor transmite en este texto. El receptor lee un texto concreto y nosotros suponemos que para él es el único contexto real. El receptor observa los recursos textuales y los relaciona con sus imágenes, experiencias, reminiscencias; los analiza y descubre los significados. El texto se observa como una unidad de contenido en forma del período o

del párrafo que puede ser interpretada por el receptor sin necesidad de un contexto anterior o posterior. La similitud entre el período como figura sintáctica estilística y el fragmento de texto esta relacionada con su clara argumentación de una idea que se puede conseguir a través de la composición estructural y significativa del contenido. El período puede ser comparable con “el círculo hermenéutico” (la misma palabra “período” viene de la palabra griega “períodos” que significa círculo).

El círculo hermenéutico es, según Bogin, una situación hermenéutica en la cual se tiene que comprender toda la unidad, pero esto se puede conseguir sólo a través de la comprensión de las partes consideradas en el conjunto con lo general. Comprender el texto no significa copiar el texto o su significado, sino que se entiende como un resultado obtenido a través de la elaboración de unas técnicas en relación con el contexto

El análisis del texto debe realizarse a través de la observación de todos los recursos sintácticos estilísticos con la intención de descubrir cómo ellos se relacionan con el contenido y cómo el contenido se relaciona con los recursos sintácticos estilísticos. La ignoración de los recursos sintácticos estilísticos del texto puede llevar a la incompreensión de una o varias de sus partes.

Los recursos sintácticos estilísticos llegan a actuar como recursos para descubrir la intención del escritor. La intención del escritor se revela a través de los recursos utilizados por él con un objetivo determinado. Según Pospelov, los estudios profundos de la estructura sintáctica estilística del texto literario tienen que favorecer el descubrimiento de las intenciones del escritor” (Pospelov 1990:117).

La complejidad sintáctica es una forma del lenguaje poético usado en las obras literarias que se caracteriza por una intensa destrucción de la norma literaria, el rechazo

de la estandarización de los recursos textuales, típicos para la lengua literaria, y la improvisación en el uso de los recursos estilísticos.

Cualquier actualización lleva al receptor en una posición reflexiva: lo que esta fuera de la norma o actualizado (enfaticado) hace reflexionar sobre lo normativo y relacionar la combinación de lo normativo y no normativo, y al contrario, en el lenguaje poético es principalmente importante cómo se transforma el contenido de la obra en el sentido del énfasis (actualización) del contenido y su influencia sobre el receptor. Cuando más elaborado es el lenguaje, el receptor requiere más reflexión sobre el texto.

Entre las peculiaridades del lenguaje poético está la intención de la ausencia del seguimiento de las normas lingüísticas, de la estandarización de los recursos lingüísticos, igual que de la economía de sus recursos; y del establecimiento de una actualización máxima de los recursos textuales, en este caso de los recursos sintácticos estilísticos, que crean la imagen estética y el fondo lírico especial de la obra literaria.

Todos los recursos formales de la complejidad sintáctica actúan como reflejo de la intención del escritor, y la multitud de los significados puede ser ilimitada. La capacidad del receptor de descubrir los significados depende de su capacidad de poder encontrar los recursos sintácticos estilísticos en el texto que, al combinarse todos juntos, forman la complejidad sintáctica.

Hemos considerado ocho recursos sintácticos estilísticos como complejidad sintáctica que se utilizan con más frecuencia en las obras literarias. Entre estos recursos están las repeticiones, el paralelismo, el asíndeton, el polisíndeton, la combinación del asíndeton y el polisíndeton, la inversión, la frase intrusiva, la parcelación, la elipsis.

Estos recursos de la complejidad sintáctica actúan como recursos textuales utilizados conscientemente por el escritor con el objetivo de implicar unos significados y atraer la atención del lector. Se relacionan con la imagen del escritor que siempre

participa en los eventos de los personajes. Al enriquecer el texto con el uso de los recursos sintácticos estilísticos, el emisor ofrece al receptor una posibilidad de comunicación con sus personajes y consigo mismo.

El análisis de los recursos sintácticos estilísticos en los textos literarios inglesa, alemán, español y ruso demuestra la similitud en el uso de los recursos textuales en estos idiomas como también su funcionamiento común textual y significativo.

Los ocho recursos de complejidad sintáctica observados no son los únicos que se encuentran en las obras literarias. Evidentemente existen más recursos textuales que forman la complejidad sintáctica y crean una serie de significados, pero en esta tesis trabajaremos con estos ocho recursos sintácticos estilísticos en diferentes combinaciones.

CAPÍTULO II

REFLEXIÓN COMO TÉCNICA DE LA COMPRENSIÓN DEL TEXTO

En este capítulo nos dedicaremos a la observación de la reflexión y sus tipos, consideraremos el texto desde el punto de vista de diferentes niveles de su comprensión, describiremos los procedimientos de la realización de la reflexión, determinaremos las estrategias del receptor en el proceso de la comprensión del texto y concertaremos el sistema de la actividad reflexiva de G. P. Shedrovizkiy para que sea aplicable para su uso en los textos literarios.

2.1 La idea de la aplicación de la hermenéutica filológica para el análisis de los textos literarios y la relación entre la estilística y hermenéutica

El texto, según la definición de M.M. Bakhtin, se entiende como “a priori” de todas las disciplinas humanísticas y la reflexión humana y filológica: “Текст является непосредственной действительностью мысли и переживания, из которой только и могут исходить эти дисциплины и это мышление”(Bakhtin M. M. *Yazik v khudozhestvennoi literature // Sobraniye. sochinenii. v 7 tomakh. – M., 1997. – V. 5. – P. 306*). Por lo tanto, los que se dedican a la filología y a los estudios del discurso tienen que considerar el texto como el objeto de estudio. El contenido del texto impide al lector la interpretación, porque el texto literario siempre se caracteriza por la multitud de sus significados y contiene la información implícita. Según P. Ricoeur, la interpretación tiene su importancia como reflexión sobre el significado implícito escondido en las

formas literarias (Ricoeur, P. El conflicto de las interpretaciones: Hermenéutica. Moscú, 1995. C. 18).

Se tiene que considerar la obra literaria como reflejo del mundo entero que es al mismo tiempo dinámicamente desarrollado y también estructurado y al efectuar el análisis del texto, aplicar tanto los métodos literarios como lingüísticos. El análisis lingüístico está orientado para ayudar a descubrir concretamente aquellos significados que requiere una palabra o unas frases en un contexto determinado, demostrar la combinación o “el juego” de los significados. Según Bachtin, literatura no es solo el uso del lenguaje, sino también su conocimiento literario y su conciencia literaria ”(Bakhtin M. M. *Yazik v khudozhestvennoi literature // Sobraniye. sochinenii. v 7 tomakh. – M., 1997. – V. 5. – P. 287*).

El trabajo está dedicado a la investigación de la reflexión hermenéutica como método de la comprensión de los textos literarios. Se considera la reflexión como un concepto de la hermenéutica filológica que todavía no está suficientemente desarrollado para la aplicación en el análisis de los textos literarios.

La hermenéutica en un sentido general se entiende como actividad humana en la comprensión o en la interpretación del texto o de lo que puede ser considerado como texto. La hermenéutica se entiende no como ciencia, sino como actividad, pero a pesar de ello la hermenéutica necesita unas elaboraciones científicas. Cada actividad humana se relaciona con una o varias disciplinas. Para ser capaz de realizar cualquier tipo de actividad, hay que tener conocimiento de las disciplinas que se relacionan con esta actividad. Pero en muchos casos se hace el trabajo de la comprensión y también de la interpretación sin tener experiencia en la elaboración de proyectos científicos. Esta capacidad es posible gracias a la hermenéutica como actividad que sobre todo está orientada para conseguir objetivos prácticos: estar en el proceso de comprensión, llegar

a comprender, ser comprensivo (más profundo), ayudar a los demás a ser comprensivos (más profundos), mejorar la comprensión mutua entre la gente y entre las naciones, explicar las plataformas de la comprensión propia o de la comprensión de los demás (interpretar), ayudar a los demás interpretar algo, evitar la incomprensión sorda y ayudar a otra gente en esto, en el sentido más amplio – enriquecer la vida espiritual del individuo y del colectivo.

La hermenéutica es el nombre común para muchas actividades: hay hermenéutica filológica, pedagógica, de ciencias, económica, política, histórica y otras. Todas estas actividades tienen la orientación práctica de mejorar el trabajo mental e intelectual y todas requieren proyectos científicos. Históricamente la hermenéutica filológica está en el primer lugar entre todas las actividades: si el humano no poseyese la lengua y el habla, él no sería capaz de comprender las obras literarias, como no sería capaz de comprender todo el resto.

La idea de la hermenéutica filológica es la comprensión – “el descubrimiento y el conocimiento de lo ideal representado en la forma de textos” (Bogin 1999). En el sentido amplio, el texto se considera como cualquier reflejo de la actividad humana – no sólo es el texto literario, sino por ejemplo un cuadro o una pintura también se considera como texto. Desde el punto de vista hermenéutico, la metodología de la lectura y de la interpretación de los textos verbales ofrece unas bases para la elaboración de la metodología de la lectura de los textos en general.

El análisis filológico y hermenéutico del texto literario presupone la combinación del análisis lingüístico y reflexivo. El texto se considera como el fenómeno estético que posee la entidad, la función, la imagen y la forma orientada hacia el mundo exterior, es decir, desde el punto de vista de su unidad comunicativa que crea la situación comunicativa y como un sistema dinámico de los recursos del lenguaje. El análisis de

las formas del lenguaje puede asistir en superar la subjetividad de la interpretación y hacer las conclusiones sobre el texto más objetivas basadas en el descubrimiento de las formas literarias.

El carácter del análisis del texto puede ser transformativo (el término ruso es *челночный* introducido por L. Y. Maksimov) que trata las transformaciones desde el contenido del texto hacia su forma y viceversa; pero también puede ser cíclico: como anota V. A. Lukin, nos movemos de la forma hacia el contenido y viceversa prefiriendo en el primer análisis la forma (Lukin V. A. *Khudozhestvenniy tekst: Osnovi lingvisticheskoi teorii i elementi analiza.* – M., 1999. – P.132).

El receptor, es decir, él que analiza el texto, lo interpreta desde del punto de vista de su propia experiencia. Se entiende que en este sentido su interpretación del texto puede ser subjetiva. Pero la subjetividad, según Skaftimov, no significa frivolidad: “Субъективизм не есть произвол” (Skaftimov A. P. *К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы // Uchenie zapiski Saratovskogo universiteta.* – Saratov, 1923. V. 1. – Vipusk. 3. – P.59). Para llegar a comprender hay que también interpretar el punto de vista de otra persona. El receptor se apoya en el emisor, es decir, el escritor del texto, y de esta manera va conociendo los hechos de la experiencia espiritual desarrollada por el escritor de la obra. La lectura de la obra en sí ya es la creatividad y esta relación creativa hacia el texto se basa en la lectura lenta cuando puede aparecer la multitud de las interpretaciones para conseguir la comprensión del texto.

La comprensión se considera como una de las formas de reflexión. Una de las formas de reflexión se presenta en la conexión entre la imagen gnoseológica y la experiencia obtenida. Tal conexión funciona de esta manera: la imagen gnoseológica se enriquece por la experiencia, y la experiencia llega a ser el objeto de la aptitud

cambiada. La reflexión es una fuente de la experiencia, es una plataforma humana que permite perfeccionar el mundo espiritual de la persona haciéndole más profundo y más humano.

La comprensión es la existencia de la reflexión que aparece en el momento de la fijación o la objetivación de la reflexión, es decir, con la referencia hacia sí mismo. La reflexión expresada es la interpretación que forma una parte muy importante de la formación y perfección personal.

La educación, la cultura y la formación profesional actúan en un conjunto de funciones aplicadas de la hermenéutica. Es importante anotar que el desarrollo de los aspectos hermenéuticos no puede ser realizado por unas vías preparadas: en cada caso concreto los especialistas tienen que buscar unas soluciones apoyándose en las circunstancias reales y en su formación metodológica, pedagógica, práctica y lingüística.

Entre los años 1954-1994 en Rusia existía el Círculo Metodológico de Moscú dirigido por G. P. Shedrovizkiy y desde su existencia en Rusia se abrió la perspectiva de la formación de los especialistas en la esfera de la hermenéutica. Desde el año 1990 el Círculo Metodológico de Moscú empezó a publicar la revista “Las cuestiones metodológicas” en la cual se hace la énfasis sobre la hermenéutica en cada de sus ediciones. Durante muchos años tuvo lugar una conferencia hermenéutica en Piatigorsk dirigida por V. P. Litvinov. Una serie de libros dedicados a los problemas de la hermenéutica ha sido publicada entre los años 1980-2003 por el Grupo Hermenéutico de Tver. Entre ellos están “La comprensión en los sistemas de la actividad mental”, “La comprensión y la reflexión”. Desde el año 1997 el Grupo Hermenéutico de Tver publica en Internet la revista internacional “Hermeneutics in Russia” cada edición de la cual contiene entre 20-25 páginas.

La lista de las investigaciones dedicadas a la hermenéutica podría ocupar mucho espacio, pero nos limitamos aquí de las partes más amplias de los temas: la tipología de la comprensión de los textos de diferentes tipos en diferentes situaciones, la tipología de las situaciones hermenéuticas, las técnicas de la comprensión, los fundamentos reflexivos de la comprensión, la educación reflexiva, las peculiaridades de los procesos de la comprensión con objetivos diferentes y en distintas condiciones, la tipología de las situaciones de la incomprensión, la relación entre la comprensión y la reflexión (el rol de la solución, del sentimiento humano, del sistema de valores), la interpretación como el principio metodológico en diferentes actividades, la formación de las capacidades hermenéuticas entre alumnos y estudiantes. En la elaboración de todas estas investigaciones se enfatiza sobre todo en el enfoque práctico.

Este trabajo es un intento de demostrar el funcionamiento de la reflexión como método de la comprensión de los textos literarios continuando una serie de proyectos mencionados anteriormente. La reflexión se considera como método para conseguir la máxima comprensión de los textos literarios y se observa en relación con los recursos estilísticos de la complejidad sintáctica como los recursos textuales que implican unos significados que tienen que ser descubiertos por el lector. Los pasos de la reflexión se representan en el esquema de la actividad mental introducido por G. P. Shedrovizkiy y modificado en este trabajo para la interpretación de los textos literarios. Para cada combinación de los recursos sintácticos estilísticos se elaborará en el capítulo III su modelo reflexivo que varía dependientemente de la gama de los recursos textuales.

2.2 Reflexión, sus tipos y el despertar de la reflexión

Recordamos que el objetivo de este capítulo es la observación de la reflexión como método de la comprensión del sistema significativo del texto. Actualmente el término de **reflexión** como norma no suele ser utilizado entre las nociones de lingüística. La reflexión se utiliza en los trabajos dedicados a la filosofía y por tanto se considera como una categoría filosófica y no lingüística. Aunque la reflexión, siendo de categoría filosófica, puede ser introducida en la lingüística y ser utilizada para el análisis de los textos como método. Este capítulo está dedicado a la consideración del término de la reflexión y a la organización de la reflexión como método filosófico-lingüístico de la comprensión del sistema significativo de los textos literarios.

En la base de la comprensión del contenido significativo del texto está la síntesis de los significados que se realiza a través de la relación entre el autor del texto (el productor) y el lector del texto (el receptor). El proceso de la síntesis de los significados está orientado a formar el desarrollo de la cultura, la tradición y el proceso de la reflexión en general.

El componente intermedio entre los universos antropológicos (los arquetipos y mitopoética) y los universos contemporáneos (la contemporaneidad del escritor con sus contradicciones dentro de una época concreta) se ha hecho muy significativo dentro del contexto de las obras literarias (Khalizeyev, 2002). **El componente intermedio del contexto** de la creatividad del escritor, según Khalizeyev, no está suficientemente desarrollado por la crítica literaria; por tanto hace falta una breve consideración de algunos términos aplicados en la definición del contexto literario. Estos términos incluyen la “tradición” que se relaciona con la “memoria cultural”, la “heredad literaria”, el “tiempo histórico” y la “reflexión”.

La “tradición” se entiende como un apoyo a la experiencia del pasado en su repetición y variación. Una “tradición” bien reflexionada se convierte en una orientación de unas estrategias mentales y prácticas para un grupo de gente. “La tradición se observa no solo en la orientación consciente para unos valores, sino también en unas formas espontáneas, intuitivas y subconscientes”(Khalizyev, 2002:391).

Una serie de críticos literarios tratan la cuestión de la “tradición” desde el punto de vista de su influencia sobre el proceso creativo del escritor. Entre ellos están V. F. Odoevskiy, Y. N. Davidov, D. S. Lichachev, Y. M. Lotman. Ellos afirman que el proceso creativo de los escritores está marcado por “la heredad literaria de los valores del pasado” (Davidov, 1978:60); que “el seguimiento creativo de la tradición presupone las búsquedas de lo nuevo en lo antiguo, la continuación, pero no la imitación” (Likhachev, 1985:64-65); que “el rol activo de la memoria cultural en la generación de lo nuevo forma una parte muy importante para el conocimiento del proceso histórico y estético” (Lotman, 1985).

El pasado cultural que forma la creatividad del escritor es muy variable. Entre ellos están los recursos textuales que se habían usado anteriormente o los fragmentos de textos anteriores (las reminiscencias); los conceptos o ideas del pasado y por último las formas extralingüísticas, es decir extraestéticas que están fuera de los textos literarios. Entre las formas extralingüísticas de la tradición literaria esta la reflexión como el fenómeno de la conciencia humana. F. Schleiermacher se ha dedicado al estudio de las correspondencias entre las formas textuales y extratextuales. Él considera que el escritor no es completamente libre en la creación de algo nuevo, puesto que independientemente de su deseo, él tendrá que apoyarse en los modelos de la tradición en la creatividad literaria que ya habían existido antes que él.

Observando lo que hemos mencionado anteriormente, entendemos la reflexión en el sentido amplio como la tradición o como una forma de la tradición. La reflexión actuando como una forma de la tradición, influye de un modo significativo en la creatividad literaria de los escritores. De la misma manera la reflexión puede influir en el proceso interpretativo del receptor al leer el texto. El receptor, leyendo un texto nuevo, al interpretarlo, aplicará su experiencia de sus lecturas anteriores. Este proceso de la aplicación de una serie de conocimientos anteriores para la comprensión de lo actual y para una posible formación de algo nuevo, lo llamaremos *reflexión*.

En los trabajos de G. I. Bogin se hace mucho énfasis en la importancia de la aplicación de la reflexión para los lectores (en este caso son estudiantes de filología) para la interpretación de textos literarios.

La reflexión se entiende como la actividad mental del receptor que le llevará a la formación de significados. “La reflexión representa la conexión entre la imagen de una situación y la experiencia del receptor. Gracias a esta conexión, la imagen de la situación se enriquece con la experiencia del receptor, y la experiencia, en cambio, se enriquece por la aparición de una nueva imagen gnoseológica” (Bogin 1989:17).

El despertar (la aparición) de la reflexión se presenta en la forma de un proceso invisible que puede ser consciente o inconsciente, lo que se observará posteriormente.

Hay dos planos en el sistema del lenguaje: el plan del contenido y el plan de la expresión. El sistema significativo del texto literario se relaciona con el plan del contenido, que representa “la parte interior (significativa) de las unidades del lenguaje, en conexión con la parte exterior (expresiva)” (Akhmanova 1966:438). La parte interior de las unidades del lenguaje se forma por los significados que están expresados en los recursos textuales. La parte exterior del lenguaje se representa en la expresión, es decir, en el uso de los recursos textuales.

Puesto que el término “el plan del contenido” no se utiliza en los trabajos dedicados a la hermenéutica, y se aplica su terminología, nosotros emplearemos el término de G. I. Bogin “el sistema significativo del texto”.

En la lingüística moderna hay muchas definiciones del texto y de su estructura, y aunque el texto se determina desde las perspectivas del receptor, consideramos que no se concentra suficientemente el enfoque en las posiciones, acciones y estrategias del receptor en el proceso de la comprensión del texto.

Desde el punto de vista lingüístico, el texto se considera como un sistema que consta de diferentes niveles, y como una categoría significativa formada por los recursos lingüísticos. Los recursos lingüísticos constituyen la estructura textual e implican un determinado contenido significativo. La “consciente segmentación” del texto, es decir, la división del texto en diferentes párrafos y pasajes como el resultado del consciente proceso de la lectura es la condición necesaria por el parte del lector con su intención de descubrir las relaciones y conexiones lógicas del texto (Galperin 1981). El objeto concretamente lingüístico del texto no es una frase separada, sino el macro texto, que conecta una fila serie frases.

Se observa el macrotexto en párrafos y pasajes, los cuales no son una suma de las frases, sino una creación nueva desde el punto de vista de significado y estructura. Sus parámetros se distinguen de los parámetros de una frase. La principal característica del macrotexto es su unidad significativa en el contexto (Galperin 1981:69). Esta consideración del texto representa su **nivel lingüístico**.

Desde el punto de vista **significativo**, el texto actúa como una sustancia material que a través de la lengua se ha formado como el fenómeno social, y que se caracteriza por su información y significado (Vasiljev 1978:141).

Desde el punto de vista **semántico**, el texto representa “una organizada, complicada y bastante limitada secuencia y estructura de los símbolos, correspondiente a una organizada, complicada y bastante limitada estructura semántica” (Nauman 1978:141).

Desde el punto de vista **pragmático**, el texto se considera como el producto y el método de la realización de l objetivo comunicativo, que aparece simultáneamente entre ambos participantes del acto comunicativo: el emisor- autor y el receptor – lector. Los dos participantes forman sus metas pragmáticas: el emisor para transformar claramente la información, y el receptor para entenderla con claridad (Shachnarovich 1998).

Desde el punto de vista **hermenéutico**, el texto se observa como “una subjetividad concretada, en el sistema de los recursos materiales del cual se observan las concretizadas realidades de la conciencia: las realidades subjetivas, significativas, y los sentidos que se han formado en la actividad humana, correlacionadas con los recursos del texto (Bogin 1982:20).

En relación con hechas definiciones, que determinan la estructura del texto, se elaboran las siguientes orientaciones para la comprensión del texto, que cuentan con los niveles lingüísticos, significativos, semánticos y pragmáticos y hermenéuticos del texto.

La materialidad y la conciencia se consideran como las características principales del texto. La materialidad del texto se ve en su existencia escrita, que consiste en letras, símbolos, frases y párrafos y en la posibilidad del lector de leer este texto. La conciencia del texto se incluye en los significados, que contienen estas letras, símbolos, frases y párrafos, en la capacidad por la parte de receptor observarlas, descubrir los significados escondidos en estas estructuras y comprenderlas. La conciencia del texto esta al mismo tiempo en el objetivo principal del texto: la existencia no separadamente, sino con la orientación para su interpretación y comprensión.

La materialidad y la conciencia del texto se relacionan también con la *conexión textual* y su *unidad significativa*, que se descubren no solamente el usar los recursos formales, sino el “incluir tales mecanismos de la conexión significativa, elaborados por un tipo concreto de la cultura, que esta constantemente presente en la conciencia de los que la representan” (Vasiljev 1988:167). La unidad significativa y la conexión textual aparecen gracias a la *síntesis de los significados*, que se forma como el resultado de las interrelaciones del emisor y receptor del texto.

La *reflexión* demuestra la conciencia del receptor y sirve como el puente de la transformación de los recursos sintácticos estilísticos en la conciencia del receptor, aunque la reflexión, que aparece inconscientemente, también es posible. Esta es la reflexión normal, que se diferencia de la reflexión científica, es decir, la reflexión como el método científico que se usa en el ambiente de los filólogos o lingüistas. Actualmente el término “reflexión” no se usa normalmente en lingüística moderna, sino en las investigaciones, dedicadas a filosofía, y por tanto se entiende únicamente como la categoría filosófica, y no lingüística.

A pesar de ser una categoría filosófica, la reflexión puede ser introducida en el vocabulario científico de lingüistas como método de la comprensión del sistema significativo del texto en el proceso del análisis de las obras literarias. Ofrecemos la consideración de la noción de reflexión desde las perspectivas de diferentes autores que muestran su interés por el problema de la reflexión, y también la observación de las etapas de la formación de la reflexión científica.

La reflexión es lo que “se añade constantemente a cualquier contenido sin entrar en él, y en cada momento la reflexión esta en un estado, que se escapa a la observación, y lo que es imposible de observar o materializar es el estado de la conciencia” (Mamardashvili 1997:59-60).

Si M. Mamardashvili relaciona la *reflexión* con la conciencia, que aparece en el proceso de la lectura del texto, G. P. Shedrovizkiy considera la reflexión como la actividad espiritual del conocimiento humano, relacionada “con los procesos de formación de los significados nuevos y con los procesos de la objetivación de estos significados como el resultado del conocimiento de las cosas y objetos en la actividad práctica” (Shedrovizkiy 1995:488).

G. P. Shakhovskiy considera la *reflexión* desde una perspectiva distinta, relacionándola con las emociones y diciendo que la reflexión puede aparecer en una situación “emocionantemente comunicativa” (Shakhovskiy 1998). Sin negar la relación de la reflexión con la emoción, queremos expresar nuestra opinión de que la reflexión no puede aparecer solo en una situación emotiva, es decir, la emoción no es suficiente para que aparezca la reflexión. En este caso nos parece más adecuado el punto de vista de B. G. Yudin, quien dice que “la reflexión puede aparecer en una situación, cuando hay una duda” (Yudin 1986:23). La duda aparece cuando el receptor piensa, medita o reflexiona. Este hecho nos lleva a la conclusión de que la reflexión aparece o “se despierta” por no comprender el texto y por la intención consciente del receptor de comprenderlo. En esta relación nos parece bien considerar la reflexión sobre todo no relacionándola con las emociones, aunque las emociones forman una parte importante, sino como la orientación de la conciencia del receptor sobre el descubrimiento de los significados del texto y su comprensión. En este sentido se tiene que oponer las emociones contra la conciencia, porque las emociones aparecen inconscientemente. Es casi imposible tener las emociones conscientemente, mientras que se puede hacer un esfuerzo mental para la observación consciente del texto, el descubrimiento de sus recursos y la relación con los significados.

La *reflexión* actúa como puente de la transformación de los recursos textuales en la conciencia del receptor. Entre los recursos textuales que despiertan la reflexión, se consideran en este trabajo los recursos sintácticos estilísticos en los textos literarios. La reflexión es un proceso invisible que no existe por sí misma, sino que aparece o “se despierta” en el proceso de la interpretación del texto por parte del receptor. La interpretación de los textos (los textos literarios) es una condición necesaria para el despertar de la reflexión. El receptor, al encontrar unos recursos sintácticos estilísticos en el texto, reflexiona sobre su uso y descubre los significados, y es en este momento cuando la reflexión se despierta. “En el proceso de la comprensión del texto se recuperan y/o se crean varios significados que se puede descubrir en la base de varios recursos textuales. Los recursos y los significados no solo se observan, sino se categorizan. El proceso de la categorización es invisible para el receptor, pero el resultado se ve en el hecho que al transmitir a los demás lo que se ha comprendido, nosotros reflexionamos sobre lo que viene de la categorización de los significados y recursos. Son metasignificados o ideas artísticas. Los esquemas de la acción mental al comprender los textos, son unos conjuntos de metaelementos, creándose en el proceso cuando unos elementos se ajuntan en los metaelementos, trasladando los otros elementos en su conjunto. Es importante saber que los esquemas de la acción existen solo en la dinámica de los procesos en su aparición, elaboración, enriquecimiento durante la reflexión humana. Lo que se elabora y lo que enriquece estos esquemas se considera como un elemento independiente, como una sustancia, como un mundo creado” (Bogin 2000:43).

P. Ricoeur introduce dos planos en la hermenéutica: el plano existencial y el plano reflexivo, que deben ser considerados al tratar el problema de la interpretación y del descubrimiento de la multitud de los significados. Estos dos planos se relacionan

siempre, y “el problema de la reflexión tiene que puede y tiene que ser superado en su existencia, que se realiza siempre a través de la interpretación” (Ricoeur1995:18).

Recordamos que el concepto **de círculo hermenéutico** supone que nosotros damos un significado a un fenómeno basándose en la precomprensión que tenemos, pero lo que forma la precomprensión, cambia y se adapta en el proceso de la interpretación. En la técnica del *circulo hermenéutico* se analizan las partes del texto tanto por separado, como en su conjunto, y la ontología de la comprensión va introduciéndose en la metodología de las interpretaciones.

El despertar de la reflexión se entiende como la aparición de la reflexión en el proceso, cuando el receptor, al interpretar el texto, descubre la correlación entre los recursos textuales, es decir, los recursos sintácticos estilísticos, y los significados, escondidos por el emisor en dichos recursos. Existen diferentes observaciones por parte de los lingüistas que tratan el problema de la reflexión (Alzhanov 1985; Bogomolov 1982; Davidov 1978; Imbargediev 1999; Kelter 1996; Kolodina 1997; Makarov 2003; Merleau Ponty 1962; Ming Mao 1995; Newton 1995; Pape 1999; Shpet 1990; Solovieva 1999; Tournier 1993; Yabuuchi 1999), pero se sabe que “para la mayoría de las interpretaciones de la reflexión lo común es que la reflexión se entiende como la interrupción de una actividad y el transformo a otro plano, a otra existencia, en la cual se encuentra una multitud de diferentes corrientes” (Krukova 1999:10).

Teniendo en cuenta las observaciones anteriormente mencionadas, podemos concluir que la *reflexión* es el estado del pensamiento o meditación del receptor, que aparece como el resultado de no comprender el texto y la intención, conscientemente motivada de comprenderlo; al mismo tiempo la reflexión es el proceso espiritual y creativo de la actividad del receptor, que se observa en el momento de la lectura y la

interpretación del texto con el objetivo de encontrar los significados, que ya existen en el texto, y posiblemente de producir unos significados nuevos.

Los significados, descubiertos por el receptor en el proceso de la interpretación, indican el proceso creativo del emisor. Los descubiertos significados demuestran al mismo tiempo la actividad mental, creativa, reflexiva y espiritual del receptor. La reflexión actúa como un proceso que ayuda al receptor en su actividad de tratar y comprender los significados textuales.

En este caso el término de la reflexión se usa como una noción genérica, que muestra el desarrollo evolutivo de este término en los procesos de ontología, gnoseología y metodología. La reflexión pasa las etapas de su transformo del tipo ontológico hacia el tipo gnoseológico y después hacia el tipo metodológico, entonces los tipos de la reflexión científica (este término estaba mencionado anteriormente) sufren los cambios.

El tipo ontológico concentra la atención principal en el objeto del conocimiento, mientras que el sujeto del conocimiento tiene muy poca importancia. El énfasis principal es en la obtención de un conocimiento verdadero del objeto, y se considera que el objeto en si contiene la verdad, que puede ser descubierta únicamente al través del tratar el objeto.

En la mitad del siglo XIX la orientación de la reflexión científica cambia, y el tipo ontológico se substituye por el tipo *gnoseológico* de la reflexión. Mientras que el tipo ontológico esta centrado en el objeto que contiene la verdad, el gnoseológico tipo de la reflexión hace el enfoque en la elaboración de los recursos de obtener conocimientos por parte del sujeto. La reflexión gnoseológica muestra el interés en “la importancia de la organización interna del conocimiento, sus formas procesos y métodos que aumentan su fuerza constructiva” (Yudin 1978:8-9).

En el siglo XX, el desarrollo de la reflexión científica progresa, transformándose del tipo gnoseológico hacia el tipo *metodológico*. En el metodológico tipo de la reflexión se modifican los recursos del conocimiento, se elaboran los métodos de la investigación, se observan las formaciones de los puntos de vista científicos, las teorías; los recursos y al mismo tiempo los métodos del conocimiento científico se adjuntan en un sistema.

Al pasar por las etapas de la transformación desde la ontología y la gnoseología hacia la metodología, la reflexión establece su importancia teórica y científica, y adquiere su valor práctico. *La reflexión metodológica* actúa como “una de las fuentes y recursos de la organización de la actividad científica y como la reflexión sobre esta misma actividad – sus estructuras, objetivos, recursos y resultados” (Yudin 1978:87).

Comparamos los tres tipos de la reflexión científica en la *figura 1*:

Ontología	Gnoseología	Metodología
El objeto del conocimiento	El sujeto del conocimiento	El objeto del conocimiento + el sujeto del conocimiento
El mismo objeto contiene la verdad	Los recursos del conocimiento por parte del sujeto	La verdad del objeto + los conocimientos del sujeto

Figura 1: Tabla de comparación de los tres tipos de la reflexión científica.

En esta investigación la **reflexión** se considera como la forma metodológica de la organización de la actividad científica en su relación con los textos literarios y también como el método de la comprensión del sistema de los significados textuales.

2.3 Reflexión y procedimientos de su realización

El despertar de la reflexión es un proceso invisible que presupone una consciente observación de los recursos textuales y una abstracción sobre las formas textuales. La idea principal es descubrir unos significados en el proceso de su formación. Siendo un proceso invisible, la reflexión puede realizarse en unos determinados niveles:

Hay unos cuantos procedimientos de la realización de la reflexión que forman el **esquema de la actividad mental** ofrecido por G. P. Shedrovizkiy:

1. El nivel 1 es el nivel que tiene una estructura social y representa las ideas e imágenes de los grupos culturales.
2. El nivel 2 es el nivel de la idea-comunicación que se expresa en los textos.
3. El nivel 3 es el nivel de la reflexión pura, que se representa en unos esquemas y paradigmas no verbales, gráficos, fórmulas y tablas.

Nosotros reconsideramos el esquema de la actividad mental, elaborado por G. P. Shedrovizkiy, y lo concretamos para su aplicación hacia la interpretación de los textos literarios.

El esquema modificado representa lo siguiente:

1. El nivel 1 es el nivel que representa la experiencia de las imágenes objetivas. Las imágenes objetivas del texto literario son unos detalles del texto representados por los recursos de la nominación directa. Estos recursos se encuentran fácilmente en el texto y normalmente no requieren ningún “esfuerzo hermenéutico como una forma de la intensificación de la actividad reflexiva” (Bogin 1982:12). En este nivel la reflexión no es intensa, porque

el receptor no tiene que reflexionar mucho sobre si él ve unos detalles del texto que son concretos y no escondidos.

2. Se considera el nivel 2 como el que representa la experiencia de la idea-comunicación. La reflexión se despierta al encontrar en el texto los recursos textuales actualizados y al comprender la idea de su uso. El receptor encuentra en el texto los recursos sintácticos estilísticos y hace una pregunta: ¿Cuál es la intención del escritor en el uso de estos recursos textuales. En este nivel el despertar de la reflexión es más intenso en comparación con el primer nivel, porque el receptor reflexiona sobre los recursos textuales y su importancia significativa.
3. El nivel 3 es el nivel que representa la experiencia de la reflexión pura, cuando la reflexión se despierta al descubrir los significados y los metasignificados del texto. En este nivel el despertar de la reflexión es el más intenso, porque se requiere un esfuerzo hermenéutico: el receptor tiene que hacer el camino desde una imagen concreta hacia una acción mental, hasta los significados y metasignificados a través de la reflexión.

El paso hacia la reflexión pura se considera como el más difícil, porque se requiere el paso previo por el nivel 1 y 2. Es difícil “entrar” en el nivel 3 (de la reflexión pura) sin pasar por los niveles 1 y 2, porque la reflexión se despierta por etapas.

En el proceso de la lectura del texto se despierta la reflexión como la forma metodológica de la organización de la actividad mental. La metodología se presenta como un proceso paralelo a la realización de la reflexión por el lado del productor y del receptor. El productor (**P**), al crear el texto literario, facilita al receptor un ambiente de recepción. Al crear el texto, la reflexión del productor se despierta en unas partes

determinadas. Lo que se requiere del receptor (**R**) es intentar conseguir el despertar de la reflexión del productor.

Se puede observar lo anterior dicho *en la figura 2*:

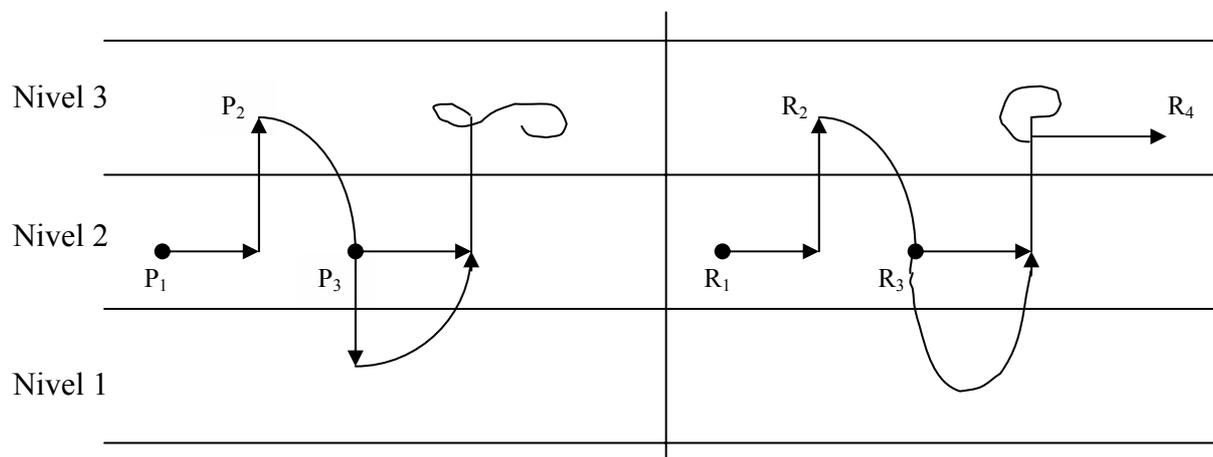


Figura 2: Esquema de la actividad mental de Shedrovizkiy (adaptación).

En la figura 2 el símbolo P representa el productor del texto; los símbolos P1, P2, P3 indican los pasos del productor al crear el texto y los puntos de la realización de la reflexión. El símbolo R indica el receptor, mientras que R1, R2, R3, R4 son los pasos del receptor al comprender el texto y al mismo tiempo son los procedimientos de la realización de la reflexión.

Hemos puesto más procedimientos por la parte del receptor que por la parte del productor. El productor solo tiene 3 procedimientos (P1, P2, P3), mientras que el receptor tiene 4 procedimientos (R1, R2, R3, R4). El receptor tiene la libertad de interpretar el texto y, según Schleiermacher, es capaz de comprender en el texto aún más de lo que entendía el escritor al crear el texto, y es capaz de encontrar unos significados ilimitados en el texto.

El tipo metodológico de la reflexión refleja un proceso simultáneo y paralelo de la correlación del objeto y el sujeto del conocimiento. El tipo metodológico de la reflexión se considera en este trabajo como el más importante para la observación de las estrategias del receptor en el proceso de la interpretación del texto literario y para el descubrimiento de los tipos de los actos reflexivos.

2.4 Las estrategias del emisor en el proceso de la lectura de los textos literarios

El tema de la aplicación de los métodos de la comprensión del texto literario ha sido estudiado por diferentes lingüistas que intentaban tratarlo desde las perspectivas lingüísticas y literarias. Leo Spitzer ha considerado muy importante el método del círculo filológico – “philological circle” que se relaciona con el círculo hermenéutico, porque abarca la misma técnica de la comprensión. El proceso de la lectura del texto

puede repetirse las veces necesarias para llegar a la comprensión. L. Spitzer anota que este proceso es intuitivo y considera que entre el lector y la obra literaria se establece una conexión espontánea. L. Spitzer considera este tipo de lectura como un talento que el lector lo posee o no lo posee. Si un lector (un estudiante) no consigue establecer intuitivamente la conexión entre sí mismo y la obra literaria, según el lingüista, es mejor que él deje los estudios literarios y se dedique a algo diferente: “The initial observation is a spontaneous intuitive insight; it cannot be manufactured or enforced by a system. Some authentic connection between the observer and the work of art must establish itself spontaneously. If a particular student finds that this connection is absent, no amount of system or training will help him; he had better give up literature and do something else” (Spitzer 1948:128). Este enfoque, como se ve en la cita, es muy riguroso, dado que se basa solamente en la intuición y no acepta ningún sistema de criterios que podría ser aplicado por el lector, sea estudiante o cualquier lector, para conseguir la comprensión. Es evidente que al comprender el texto, la intuición tenga bastante importancia, pero la pregunta es: ¿Nacemos con la intuición o la procesamos a lo largo de nuestra vida? La intuición es algo que se va adquiriendo en el proceso de la vida. Lo mismo pasa con la lectura de los textos literarios. Cuando más leemos, más elaboramos la intuición, y es posible que cada nuevo texto sea más fácil de comprender que el anterior.

El enfoque que ofrece Erich Auerbach acerca de los métodos de la comprensión del texto es otro punto extremo en comparación con el método de L. Spitzer. Este método se basa en el análisis textual de la búsqueda intuitiva de los recursos lingüísticos. Según E. Auerbach, el lector tiene la libertad de elegir y enfatizar los elementos textuales que él quiera, porque de esta manera se puede naturalmente encontrar lo que se pretende en el texto: “The method of textual interpretation gives the interpreter a certain leeway. He

can choose and emphasize as he pleases. It must naturally be possible to find what he claims in the text” (Auerbach 1953:491).

Entre los lingüistas que se dedican a la elaboración de los métodos de la comprensión de los textos literarios, D. Alonso ofrece tres modelos para la comprensión de las obras literarias. El gran mérito de este lingüista consiste en que él hace la distinción entre la forma de la expresión y la forma del contenido. Desde esta perspectiva se construyen sus modelos. La primera etapa de la comprensión es la comprensión de un lector habitual que no tiene el objetivo de analizar las impresiones. Es solo la intuición que se forma en el proceso de la lectura. En este punto el concepto de D. Alonso corresponde al de L. Spitzer. Pero la diferencia es que el proceso no se termina, porque D. Alonso no trata el problema de talento. Hay la segunda etapa que abarca la comprensión crítica de la lectura. La relación crítica en parte depende de la intuición, pero también puede desarrollarse en el proceso de la lectura. El receptor lee y reacciona, es decir, acepta unas imágenes textuales y las constituye en su cognición. La tercera etapa de la comprensión es científica y es el enfoque estilístico. D. Alonso repite que la intuición es muy significativa, pero la estilística ofrece las posibilidades de precisar el análisis. El análisis estilístico se empieza con la investigación de la forma de la expresión y se transforma para la forma del contenido. El paso desde la forma hacia el contenido es complicado, pero este es el objetivo verdadero de la estilística. El receptor que investiga el texto, según Alonso, tiene que cumplir el rol del psicólogo. Él tiene que clasificar y observar todos los elementos que han tocado el espíritu del escritor o poeta.

G. Hough comparte el enfoque de D. Alonso y reconoce que es difícil encontrar y clasificar los elementos que tienen relación con el espíritu del escritor sin aplicar los conocimientos psicológicos, pero no es que sea imposible de conseguir: “All sorts of

mixtures and combinations of criticism and stylistics are possible in practice and the one does not supersede the other. No one can be an investigator in stylistics who has not first been a passionate reader and secondly a devoted critic". G. Hough relaciona las tres etapas de la comprensión con los tres conocimientos: el conocimiento del lector, el conocimiento del crítico y el conocimiento del estilista: "We must always remember the three stages – the reader's knowledge which leads to an intuitive pleasure; the critics' knowledge, which has a pedagogical intention, and stylistic knowledge which leads to the solution of a problem. And for the final stage the first two are always necessary" (Hough 1969:79-80).

Se facilita la comprensión del texto literario al tener en cuenta el conjunto de los recursos textuales que ha aplicado el escritor en su obra. Para el receptor como sujeto que comprende el texto conscientemente, es necesario dominar los recursos que ha usado el productor del texto.

Para descubrir el significado que está "escondido" en los elementos actualizados del texto, el receptor primero tiene que encontrar estos elementos y después analizar su uso y su importancia en el contexto. Hay que tener en cuenta que la libertad del receptor en descubrir unos significados nuevos puede ser bastante limitada, porque "el receptor que intenta no solo conocer el texto, sino comprenderlo, tiene que seguir al escritor, aceptar sus normas de juego y continuarlas hasta el final" (Vasiljev 1988:59). Pero el receptor no tiene que depender completamente del productor de una obra concreta literaria: él tiene derecho a interpretar esta obra apoyándose en su experiencia interpretativa anterior.

El escritor intenta hacer que el texto sea lo más expresivo posible para que tenga un efecto sobre el receptor. El receptor, por su parte, intenta descubrir esta creatividad del escritor. Este mutuo proceso de la creatividad y del descubrimiento une al escritor y al

lector del texto, y hace que se produzca una síntesis de los significados a través de la “relación” entre el escritor y el lector.

El significado implicado por el productor de la obra, puede ser que no corresponda al significado que ha descubierto el receptor. En este caso aparece el *diálogo* entre el productor y receptor y se elabora la aptitud crítica hacia el texto que representa no sólo la facilidad del receptor de leer y conocer el texto, sino la habilidad de comprenderlo a través de sí mismo, experimentando todo el sistema emotivo y significativo del texto. La *aptitud crítica* actúa como la *reflexión*. Como consecuencia del diálogo entre el productor y el receptor del texto, puede producirse la síntesis de unos cuantos significados con la aparición de un significado nuevo que el productor ni se lo ha planteado en el texto. En los trabajos de G. I. Bogin (1986; 1989; 1993) se enfatiza la importancia de desarrollar la capacidad de la comprensión de los textos a través de la enseñanza de la reflexión. Pero al mismo tiempo G. I. Bogin reconoce que hay un margen muy sutil entre la enseñanza de las técnicas de la comprensión del texto y la imposición al lector – lingüista u otra interpretación como la única correcta o posible. A este proceso el autor llama la “reflexión organizativa”, es decir, la comprensión programada. Lo importante es no olvidarse de que el lector tiene que llegar a la comprensión por sí mismo, aunque otra persona puede ayudarle en el uso de algunos métodos para la interpretación del texto.

Se tiene que considerar el texto literario como el producto de la creatividad del escritor cuando él demuestra su relación no solamente hacia la realidad objetiva, sino hacia el lector como el receptor de este texto. El texto creado o escrito no puede considerarse como el objeto del conocimiento antes de su lectura. El texto llega a ser el objeto del conocimiento solo en el proceso de su lectura: “La actividad receptiva y

estética del receptor corresponde a la actividad productiva estética del productor” (Nauman 1984:107).

El elemento subjetivo del texto indica la existencia del sujeto reflexionado, la conciencia del cual se orienta hacia el conocimiento del mundo que está en el centro del proceso de la comprensión (Gurevich 1998). El lector al actuar como el sujeto reflexionado del texto, relaciona el texto consigo mismo. El texto como elemento objetivo, le influye, es decir, el texto se organiza no solo por su productor, sino también por su receptor (Vasiljev 1988; Nauman 1984).

La base de la síntesis de los significados como consecuencia del diálogo entre el productor y el receptor del texto se establece a través de los elementos reiterados del texto. Los elementos reiterados crean la coherencia y la cohesión textual que no se iguala a unas frases separadas, es decir, que los elementos repetitivos del texto forman su contexto. Los recursos sintácticos frecuentemente actúan como elementos de coherencia y de cohesión que crean una línea reflexiva. En esta línea reflexiva el significado de lo leído pasa por la corriente de la conciencia, y los elementos del significado (las estructuras significativas) se conectan y se ajuntan entre ellos.

La sintaxis, especialmente la sintaxis compleja, tiene mucha importancia para formar el sistema significativo del texto. Si el léxico denotado actúa como fondo general en la percepción del texto, la sintaxis establece unas gamas. El conjunto de las connotaciones léxicas y sintácticas del texto puede producir unos significados nuevos. Al analizar el texto, el receptor tiene que fijarse aparte de las denotaciones léxicas, en los recursos sintácticos estilísticos, sobre todo si estos recursos se repiten a lo largo de una frase compleja, un párrafo, un periodo. La reiteración de los elementos textuales refleja su importancia en el contexto y se usa intencionalmente por el productor para

atraer la atención del receptor indicándole sobre la presencia de un significado determinado.

El dominio del conjunto de los recursos de coherencia y cohesión de diferentes partes del texto, sobre todo las estructuras sintácticas, es “una condición necesaria para la comprensión de diferentes registros del texto, especialmente las obras literarias” (Vasiljev 1988:215). En las obras literarias se hace mucha énfasis sobre la función estética que se consigue a través del uso de varios recursos sintácticos estilísticos. Los recursos sintácticos estilísticos transforman unos determinados elementos significativos, por lo tanto, el receptor que analiza el texto tiene que fijarse en los marcadores característicos para la sintaxis de la obra literaria.

El esquema general de la comprensión del sistema significativo del texto se presenta en la formación de los significados por la parte del productor y por el descubrimiento de estos significados por la parte del receptor. La formación de los significados se efectúa a través del uso de varios recursos estilísticos, en nuestro trabajo lo enfocamos sobre el uso de los recursos sintácticos estilísticos. En el proceso de la lectura del texto el receptor encuentra unos recursos sintácticos estilísticos que transforman el significado y constituye en su conciencia unas imágenes.

A pesar de lo dicho anteriormente, tenemos que anotar que los recursos textuales por sí mismo todavía no son “los indicadores de la conciencia” (Mamardashvili 1997). Es el proceso de la lectura de los textos que opera como el reflejo de la conciencia. En este proceso los recursos textuales, sean en nuestro caso los recursos sintácticos estilísticos, alcanzan para el receptor un contenido significativo (el conjunto de los significados y del contenido). No sería correcta la consideración de que el texto desde el principio esté marcado como el acto de la conciencia. Nosotros vemos en el texto unos recursos sintácticos estilísticos que se expresan en una forma material. Al percibir estos

recursos, empezamos a especular que estos recursos están usados con el objetivo de estimular al receptor para una acción reflexiva. De esta manera reflexionamos desde los recursos concretos de la formación textual hacia los significados. Se produce el proceso de la formación de significados. El reflejo de la conciencia está en la capacidad humana de pensar desde lo concreto hacia lo abstracto, desde lo concreto hacia lo genérico, y dominando varios recursos textuales, llegar a descubrir los significados a través de la interpretación. En este caso “no se tiene que aplicar unos recursos lingüísticos para explicar la presencia de la conciencia, sino la conciencia para explicar los recursos lingüísticos y su existencia en el texto” (Mamardashvili 1997:39).

Para conseguir la comprensión del texto, no es suficiente sólo percibir los recursos estilísticos. El receptor tiene que actualizarlos en su conciencia, es decir, relacionarlos con su experiencia extralingüística e incluirlos en la operación con el proceso reflexivo para el descubrimiento de los significados.

En el proceso de la revelación de los significados implicados en los recursos sintácticos estilísticos, el receptor constituye la correlación entre los recursos y los significados y determina el rol significativo de su uso por el productor.

El receptor como un individuo que no solo quiere observar, sino también analizar y llegar a comprender el texto, tiene que aplicar diferentes métodos de interpretación del texto, comparar, relacionar u oponer estos métodos con el objetivo de descubrir el método más apropiado de la interpretación del texto.

El receptor como el sujeto de la comprensión textual puede disponer de las siguientes estrategias planteadas para la comprensión más plena del texto:

1. Seguir “las normas del juego” del productor incluidas en el uso de unos determinados recursos textuales, manteniendo su creatividad del receptor.

2. Considerarle a sí mismo como el coparticipante en el proceso creativo del productor.
3. Identificar los recursos estilísticos significativos en el texto, y estar atento a la organización sintáctica del texto que tiene importancia para la formación de los significados.
4. Volver a leer el texto tantas veces como sea necesario para conseguir la comprensión plena de su contenido y sus significados.
5. Inquirir el objetivo del uso de unos recursos concretos por el productor del texto, actualizar estos recursos en su conciencia, descubrir los significados implicados en estos recursos.
6. Apoyarse en la experiencia extralingüística en el proceso de la revelación de los significados, “conectar” la reflexión, realizar la síntesis de los significados. Se tiene que tener en cuenta que “la reflexión tiene que conectarse solamente en las situaciones cuando el receptor se enfrenta a una dificultad en la comprensión del contenido que es irrealizable a través del reconocimiento del contexto” (Galeyeva 1997:47).
7. Tener en cuenta que existen diferentes métodos de la interpretación del texto.

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO II

El texto puede ser considerado como una subjetividad concretada, en el sistema de los recursos materiales del cual se observan las realidades concretizadas de la conciencia: las realidades subjetivas, significativas, y los significados que se han formado en la actividad humana, correlacionados con los recursos del texto. Las características más importantes del texto son su materialidad y conciencia. Se observa la materialidad del texto en su existencia en la forma escrita y en la posibilidad de ser leído y observado por el receptor. La conciencia del texto se representa en los significados que contiene el texto y en la capacidad del receptor de poder descubrir estos significados igual que en el objetivo principal del texto de existir siendo orientado para su recepción, su análisis y su comprensión.

El intento del productor de hacer el texto lo más expresivo posible para producir unos ciertos efectos sobre el receptor y el descubrimiento subjetivo de este proceso creativo por el receptor hace que el productor y el receptor se relacionen entre sí y producen una síntesis de los significados.

La reflexión se entiende como el estado del receptor que está reflexionando por la incompreensión del texto y por su intención consciente de llegar a comprenderlo. El despertar de la reflexión es un proceso espiritual y creativo que aparece a lo largo de la lectura y de la interpretación del texto y orientado al descubrimiento de los significados que hay en el texto y para la creación de unos posibles significados nuevos. En este trabajo nos concentramos en el tipo metodológico de la reflexión que está caracterizado como un proceso simultáneo de la “relación” entre el productor y el receptor del texto.

La realización de la reflexión puede ser observada en el esquema de la actividad mental creado por G. O. Shedrovizkiy y modificado con el objetivo de ser aplicado para la interpretación lingüística de los textos literarios. El esquema contiene tres niveles con la diferencia del grado de la comprensión. En el primer nivel de la comprensión la reflexión se despierta en forma de imágenes; en el segundo nivel la reflexión se despierta a través de la observación de los recursos textuales; el tercer nivel representa la reflexión pura que es la máxima comprensión del texto cuando el receptor descubre los significados y los metasignificados del texto.

En el siguiente capítulo nos dedicamos a la observación de los recursos sintácticos estilísticos en diferentes combinaciones y a la aplicación práctica del esquema de los tres niveles de G. P. Shedrovizkiy. Haremos una clasificación de los recursos sintácticos estilísticos en diferentes combinaciones en los idiomas inglés, alemán, español y ruso y observaremos la formación de los significados producidos por los recursos textuales en estos cuatro **idiomas**.

CAPÍTULO III

LOS ACTOS REFLEXIVOS PROVOCADOS POR DIFERENTES TIPOS SIGNIFICATIVOS DE LA COMPLEJIDAD SINTÁCTICA

Esta parte del trabajo está representada por la clasificación de las combinaciones de la complejidad sintáctica en diferentes idiomas y por el despertar de la reflexión dependiente de cada tipo.

En este apartado del capítulo tratamos de una serie de combinaciones de recursos sintácticos estilísticos como tipos significativos en los idiomas inglés, alemán, español y ruso. Haremos una clasificación de los tipos significativos por la frecuencia de su uso en el texto. El objetivo principal de este capítulo consiste en la observación de la formación de los significados por los recursos sintácticos estilísticos en dichos idiomas y en la aplicación del esquema de G. P. Shedrovizkiy como indicador de los pasos del receptor y de los procedimientos del despertar de la reflexión en el proceso del análisis del texto.

Los recursos sintácticos estilísticos crean una unidad significativa y una corriente reflexiva continua. El significado de lo leído pasa por la corriente de la conciencia y los elementos significativos se relacionan y se unen entre ellos. En este trabajo clasificamos 6 tipos de estructuras significativas encontradas al analizar las obras literarias en los idiomas inglés, alemán, español y ruso como las combinaciones más frecuentes utilizadas por los escritores en estos idiomas. *Las estructuras significativas* son estructuras como frases, párrafos, periodos enriquecidos por el uso de los recursos sintácticos estilísticos filtrados por la conciencia del receptor que intenta comprender el significado del texto.

La clasificación lingüística que consiste en 10 tipos de estructuras significativas, los que llamaremos más adelante *tipos significativos* presupone también la clasificación de los actos reflexivos provocados por varios recursos sintácticos estilísticos. Los recursos sintácticos estilísticos típicos para el lenguaje poético y usado con reiteración en las obras literarias, son bastante frecuentes en los idiomas inglés, alemán, español y ruso.

3.1 El tipo significativo I. Las repeticiones en combinación con el asíndeton

Entre los recursos sintácticos estilísticos el más frecuente por su uso es la combinación de las repeticiones con asíndeton. Esta combinación es típica en idiomas inglés, alemán, español y ruso. Las repeticiones se utilizan para la acentuación de los elementos significativos en el texto, y el asíndeton se utiliza como el conector entre estas repeticiones. Dicha combinación estimula al receptor para la actividad reflexiva.

La prosa inglesa:

“Out of his other property, out of all the things he had collected, his silver, his pictures, his houses, his investments, he got a secret and intimate feeling, out of her he got none” (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

Este párrafo trata de las relaciones entre Soames y su esposa Irene. El problema de Soames es que él quiere “materializar” sus relaciones deseando recibir de su esposa el mismo beneficio que él consigue de todas sus cosas materiales – la plata, los cuadros, las casas y las inversiones un sentimiento secreto e íntimo. La ironía del escritor está implicada en el tipo I la combinación de las repeticiones con el asíndeton.

El párrafo está complicado por la repetición léxica de la preposición “out of”, del pronombre “he”, la repetición correlativa del pronombre posesivo “his”, las repeticiones sintácticas de los sustantivos “property”, “things”, “silver”, “pictures”, “houses”,

“investments”. El uso de las repeticiones léxicas y sintácticas con el asíndeton forma la extensión sintáctica e indica la ilimitación de las cosas materiales y la ausencia de la frontera entre el mundo material y el mundo espiritual. La ausencia de los conectores, es decir, el uso del asíndeton enfatiza que Soames no distingue la diferencia entre lo material y lo espiritual. La palabra-clave del párrafo es la palabra “property” que presupone que las propiedades materiales del personaje incluyen también a su esposa. Aparece el significado “la igualdad de lo material y lo espiritual” y el metasignificado “la ironía del escritor”.

Se puede observar el efecto similar en el siguiente ejemplo de la prosa inglesa:

“Love and religion! thought Clarissa, going back into the living room, tingling all over. How detestable, how detestable they are! For now that the body of Miss Kilman was not before her, it overwhelmed her – the idea. The cruelest things in the world, she thought seeing them clumsy, hot, domineering, hypocritical, eavesdropping, jealous, infinitely cruel and unscrupulous, dressed in a mackintosh coat, on the landing; love and religion” (V. Woolf, *Mrs Dalloway*).

En este párrafo está implicada la idea de la personificación del amor y de la religión. El personaje considera que ambos pueden ser crueles, forzados e hipócritas y los personifica con los humanos. El párrafo contiene tres frases, la primera inicia el significado y la última es su repetición, que confirma el significado inicial. La segunda frase “how detestable, how detestable they are” contiene la repetición léxica del adjetivo “detestable” y empieza a desarrollar el significado. La tercera frase del párrafo es una frase compleja con la coordinación asindética que contiene la repetición sintáctica de los adjetivos que extienden el significado anterior: “clumsy, hot, domineering, hypocritical, eavesdropping, jealous, infinitely cruel and unscrupulous”.

Las repeticiones, al crear la extensión sintáctica, estimulan al receptor para la reflexión sobre la importancia de su uso. El productor alcanza el efecto de la retardación cuando el receptor va percibiendo la información lentamente y se encuentra en un estado de expectación.

La prosa alemana:

“Wunder der Sehnsucht waren seine Werke, der Sehnsucht nach Form, Gestalt, Begrenzung, Koerperlichkeit, der Sehnsucht hinüber in die klare Welt des anderen, der er unmittelbar und mit göttlichem Mund die besonnenen Dinge bei Namen nannte” (T. Mann, *Schwere Stunde*)

Es texto trata de un pintor y el escritor describe su mundo que se refleja en sus obras. Se trata de su intención para conseguir la perfección en las formas e imágenes y todo esto está expresado en el párrafo entre las cláusulas de lo cual existen las relaciones de subordinación. El párrafo se complica por el uso de las repeticiones léxicas del sustantivo “Sehnsucht”, la repetición sintáctica de los sustantivos “Form”, “Gestalt”, “Begrenzung”, “Körperlichkeit” que cumplen la función de complemento directo y que se conectan entre ellos a través de la conexión asindética. La combinación de la repetición con el asíndeton establece la extensión sintáctica que puede ser interpretada como la ilimitación del pintor (el personaje) para conseguir la perfección. Descubrimos el significado de la inmensidad de la perfección y el metasignificado de la reflexión del escritor sobre las ideas del personaje.

Observaremos otro texto de la prosa alemana:

“Es gab, Ehrenwort, wohl keinen Nahmen in Suleyken und Umgebung, der geeignet gewesen wäre, mehr Respekt, mehr Hochachtung, mehr Furcht, mehr Schaudern, mehr Ehrerbietung hervorzurufen, als Theodor Trunz” (S. Lenz, *So zärtlich war Suleyken*).

El texto trata de una persona que en su ciudad era el único que tenía tanto respeto y que daba miedo a los demás. Este significado está implicado a través del adverbio “mehr” – más con los sustantivos presentados en la repetición sintáctica: “Respekt” – respeto; “Hochachtung” - respeto profundo; “Furcht” – miedo; “Schaudern” – horror; “Ehrerbietung”- honor. Ente estos sustantivos de la repetición sintáctica encontramos también la repetición léxica de los sustantivos sinónimos: “Respekt” con “Hochachtung” y “Ehrerbietung”; “Furcht” con “Schaudern”. Observando todos los recursos del texto descubrimos el significado que no había otra persona en esta ciudad y en sus alrededores que tenía más respeto, honor y quien inspiraba más miedo que Theodor Trunz.

La prosa española:

“ Barcelona había sido siempre y era entonces aun una ciudad portuaria: había vivido del mar y para el mar, se alimentaba del mar y entregaba al mar el fruto de sus esfuerzos” (E. Mendoza, *La Ciudad de Los Prodigios*).

Este párrafo consiste en cláusulas con la coordinación asindética. Se observa la complicación por el uso de la repetición léxica de las preposiciones “del”, “para”, “el”, “al”, el sustantivo “mar” y el asíndeton que no conecta las palabras como en los textos anteriores, sino que conecta las partes de la frase con la coordinación asindética. La palabra-clave de este texto es “mar” y entonces se enfatiza su importancia vital a través de la extensión sintáctica.

Se observan las relaciones similares en el siguiente párrafo:

“De día y de noche iba por la ciudad buscando una mirada. Vivía nada más que esta tarea, aunque intentaba hacer otras cosas o fingiera que las hacía, sólo miraba, espiaba los ojos de la gente, las caras de los desconocidos, de los camareros de los bares y de los

dependientes de las tiendas, las caras y las miradas de los detenidos en las fichas” (A. Muñoz Molina, *Plenilunio*).

El párrafo trata del inspector que realiza su trabajo escrupulosamente para encontrar al culpable. Esta detallada realización del trabajo está implicada en repetición correlativa del sustantivo “mirada” con el verbo “miraba”; la repetición correlativa de “otras cosas” con el pronombre “las”; la repetición sintáctica de los verbos “miraba”, “espiaba” y de las combinaciones “los ojos de la gente, las caras de los desconocidos, de los camareros de los bares y de los dependientes de las tiendas, las caras y las miradas de los detenidos” que crean la extensión del significado iniciado en la primera frase del párrafo.

El ejemplo similar de las repeticiones en combinación con el asíndeton que se usan para la extensión del significado y para el efecto de la retardación de la información:

“Alguien lleva un secreto, lo alimenta dentro de sí como si fuera un animal que lo está devorando, un cáncer, las células multiplicándose en la oscuridad absoluta del interior del cuerpo, en la oscuridad blanda y húmeda, estremecida rítmicamente como por un hondo tambor, una conciencia que nadie más conoce y en la que proliferan igual que tejidos cancerosos los recuerdos obsesivos, las imágenes secretas que él no puede compartir con nadie, que nunca lo abandonarán, que lo aíslan sin remedio de los demás seres humanos. En la memoria y en los ojos de alguien están ahora mismo las imágenes indelebles del crimen, unos ojos que en este mismo instante miran en algún lugar de la ciudad, normales, serenos, tal vez, como los ojos del cualquiera” (A. Muñoz Molina, *El Plenilunio*).

Tenemos en este párrafo las siguientes repeticiones: repetición correlativa del sustantivo “secreto” con el pronombre impersonal “lo”, la repetición sintáctica de los verbos “lleva”, “alimenta”, de los sustantivos relacionados entre ellos: “un cáncer” y

“una conciencia”; la repetición léxica y sintáctica de la combinación del sustantivo con los adjetivos “en la oscuridad absoluta” y “en la oscuridad blanda y húmeda”; la repetición sintáctica de las combinaciones “tejidos cancerosos”, “los recuerdos obsesivos”, “las imágenes secretas”; la repetición léxica del sustantivo “ojos”; la repetición léxica y correlativa de la combinación “los ojos de alguien” con “los ojos de cualquiera”; la repetición sintáctica de los adjetivos “normales”, “serenos”.

Otro ejemplo que puede demostrar la extensión del significado a través del uso de las repeticiones en combinación con el asíndeton se encuentra en el siguiente párrafo que continúa en anterior:

“Pero los ojos de cualquiera pueden dar mucho miedo, los ojos de uno mismo... Volvió a la mesa sobre la cual estaban desordenadas las fichas de los delincuentes, de los posibles sospechosos, cada uno con su secreto en la cara, en los ojos, detrás de la mirada, cada uno con su parte de desafío y temeridad y de odio, ojos inteligentes, ojos estúpidos, ojos espíados, los ojos que habían visto los últimos instantes de la vida de la niña, las pupilas en las que se había duplicado su imagen, convexa, diminuta, como vista tras mirilla de una puerta” (A. Muñoz Molina, *El Plenilunio*).

Tenemos las siguientes repeticiones en este párrafo cuyas frases se relacionan a través de la coordinación asindética: la repetición léxica del sustantivo “ojos”; la repetición correlativa del pronombre “cualquiera” relacionado con el pronombre “uno mismo”; la repetición léxica de “cada uno”; la repetición léxica sintáctica de la combinación del sustantivo con el adjetivo “ojos inteligentes, ojos estúpidos, ojos espíados”; la repetición sintáctica de los adjetivos “convexa” y “diminuta”.

Del mismo modo se extienden los significados a través de este tipo significativo en la lengua rusa:

La prosa rusa:

“Те же были воспоминания счастья всегда потерянного, то же представление бессмысленности всего предстоящего в жизни, то же сознание своего унижения” (L. Tolstoi, *Anna Karenina*)

El texto trata de las emociones y las sensaciones de Anna Karenina. El texto dice: “eran los mismos recuerdos de la felicidad perdida para siempre, la misma sensación de todo sin sentido en futuro, la misma conciencia de su humildad”. Los sufrimientos espirituales del personaje están implicados a través de la repetición léxica del pronombre demostrativo “те же” - “los mismos”, “то же” - “el mismo”, la repetición sintáctica de los sustantivos “воспоминания” - “recuerdos”, “представление” - “sensación”, “сознание” - “conciencia” que actúan en la frase con la coordinación asindética como complementos directos y forman la extensión de las secuencias. El asíndeton que une las repeticiones, indica la inmensidad y la continuidad de los acontecimientos. Al relacionar las repeticiones con el asíndeton, el receptor puede descubrir el significado de la tensión inmensa y la frustración por la situación y el metasignificado del monólogo interior del personaje. Al leer el texto, se establece la impresión que es el personaje que revela su estado emocional.

Los ejemplos observados demuestran que la repetición léxica sirve para acentuar los elementos reiterados de la frase, mientras que la repetición sintáctica indica la extensión y crea el efecto de la retardación. La retardación significa que el receptor percibe la información textual lentamente y es capaz de adivinar las consecuencias del contexto. El uso del asíndeton entre los elementos reiterados o las partes de la frase enfatiza el efecto de la inmensidad.

El despertar de la reflexión pasa por las siguientes etapas:

1. El receptor percibe las repeticiones y el asíndeton en el texto, así que se produce el despertar inconsciente de la reflexión en **el nivel 2** (la idea-comunicación).
2. El reconocimiento de los elementos reiterados lleva al receptor al despertar inconsciente de la reflexión en **el nivel 1** (las imágenes objetivas) cuando él construye unas imágenes relacionadas con los recursos textuales.
3. Para conseguir una comprensión más profunda, el receptor investiga el objetivo del uso de las repeticiones con el asíndeton por el productor. Esta pregunta hace que el receptor vuelva a observar los elementos reiterados en el texto. La repetición es una vuelta atrás, y el receptor otra vez reflexiona en **el nivel 2**, así que la reflexión se despierta conscientemente.
4. El receptor, al especular sobre los significados y metasignificados implicados en los elementos textuales, descubre estos significados y alcanza el nivel 3 (la reflexión pura).
5. Al sumar los significados descubiertos, el receptor contempla en la manera abstracta y vuelve a reflexionar en **el nivel 3**.

Las etapas del despertar de la reflexión se realizan en la *figura 3*:

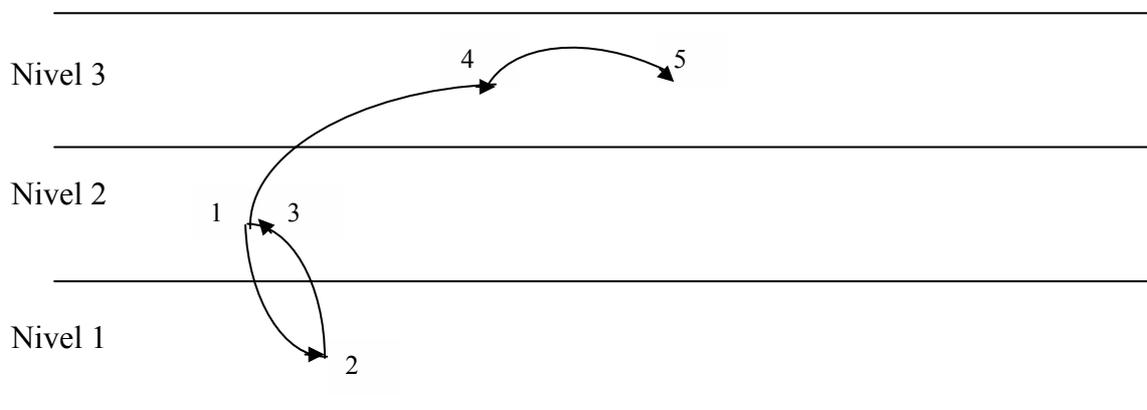


Figura 3. Esquema del tipo significativo I.

Tenemos las siguientes indicaciones:

Punto 1 – repeticiones y asíndeton (el nivel 2), punto 2 – la información implicada en las repeticiones y el asíndeton, se acepta por el receptor en el nivel 1; punto 3 – la vuelta hacia las repeticiones y el asíndeton (el nivel 2). Los puntos de la realización de la reflexión están marcados en el nivel 2, pero cumplen una función diferente. El nivel 2 (1) representa el despertar inconsciente de la reflexión, cuando el receptor todavía no piensa en su importancia significativa, mientras que el nivel 2 (3) representa el despertar consciente de la reflexión cuando el receptor reflexiona sobre la importancia significativa. El punto 4 significa el descubrimiento de los significados (el nivel 3); el punto 5 es el paso hacia los metasignificados (el nivel 3).

Podemos construir el siguiente *modelo* de la actividad reflexiva del receptor:

El nivel 2(1) – el nivel 1(2) – el nivel 2(3) – el nivel 3(4) – el nivel 3(5)

Las repeticiones en la combinación con el asíndeton crean por un lado el efecto psicológico de la retardación, cuando el receptor no percibe toda la información a la vez, y por el otro lado, se produce la acentuación del significado de los elementos reiterados.

3.2 El tipo significativo II. El paralelismo en combinación con el asíndeton

Esta combinación estilística es frecuente en las obras literarias de las lenguas consideradas, haciendo la expansión sintáctica y significativa. Unos significados típicos como una situación tensa, emociones, experiencias, cuando el personaje revela su estado emocional o el escritor lo hace en vez del personaje están implicados en este tipo significativo. Miramos los ejemplos:

La prosa inglesa:

“Managers treated her vilely, impresarios played foul tricks on her, singers combined to ruin her, critics bought by the money of her enemies wrote scandalous things about her, lovers for whom she had sacrificed everything used her with base ingratitude” (S. Maugham, *The Voice of the Turtle*).

El párrafo trata la vida de una actriz llena de escándalos y del mal trato por parte de sus enemigos, críticos, ex amigos y ex novios. Suena la voz del escritor que simpatiza con su personaje. Esta idea está implicada en una frase compleja que combina dos tipos de conexión – la coordinación y la subordinación. La frase se enriquece a través del uso del paralelismo con el asíndeton. Se producen los significados “la inmensidad” y “la monotonía”. El escritor, al enumerar los fracasos de su personaje le hace abrir los ojos a que no se puede tener confianza en toda la gente, no se puede ser inocente y confiada, no se puede sacrificar para otra gente. El receptor hace el paso hacia el metasignificado “las palabras del escritor”. Toda la cadena del paralelismo - “Managers treated her vilely, impresarios played foul tricks on her, singers combined to ruin her”; critics wrote scandalous things about her; lovers used her with base ingratitude” – tiene la función de una indeterminación e ilimitación. Esta función ofrece al receptor la posibilidad de considerar la situación hasta el final y descubrir unos significados y metasignificados. Observaremos otro ejemplo similar:

“She felt very young, at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on. She had a perpetual sense, as she watched the taxicabs, of being out, far out the sea and alone; she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day” (V. Woolf, *Mrs Dalloway*).

El párrafo trata de los sentimientos y las emociones de una mujer, lo que ella siente en la vida haber alcanzado una edad. Sus sentimientos internos están expresados por la escritora a través de los recursos estilísticos. El párrafo contiene varias frases del paralelismo que están conectadas a través del asíndeton. Se crea el efecto de una reflexión monótona sobre la vida de la mujer y se produce de esta manera la metareflexión.

“She had the oddest sense of being herself invisible; unseen; unknown; there being no more marrying, no more having of children now, but only this astonishing and rather solemn progress with the rest of them, up Bond Street, this being Mrs Dalloway; not even Clarissa any more; this being Mrs Richard Dalloway” (V. Woolf, *Mrs Dalloway*).

En este párrafo la mujer sigue sus reflexiones sobre su vida y también sobre su estatus. Las frases dentro del párrafo están relacionadas a través del paralelismo de las estructuras “of being invisible, unseen, unknown”, “there being no more marrying, no more having of children”, “this being Mrs Dalloway”, “this being Mrs Richard Dalloway” que se unen asindéticamente. Las repeticiones enfatizan la idea principal del párrafo creando la sensación que la mujer está contenta con su nueva posición en la sociedad y con una cierta libertad de sentirse lo que ella quiere ser.

Observaremos la extensión del significado inicial en la siguiente descripción:

“The time has come for him to set out on his journey westward. Yes, the newspapers were right: snow was general all over Ireland. It was falling on every part of the dark central plain, on the treeless hills, falling softly upon the Bog of Allen and, farther westward, softly falling into the dark mutinous Shannon waves. It was falling, too, upon every part of the lonely churchyard on the hill where Michael Furey lay buried. It lay thickly drifted on the crooked crosses and headstones, on the spears of the little gate, on the barren thorns. His soul swooned slowly as he heard the snow falling

faintly through the universe and faintly falling, like the descend of their last end, upon all the living and the dead” (J. Joyce, *Dubliners*).

En este párrafo están envueltos los pensamientos y sentimientos del personaje a través de la descripción de un fenómeno meteorológico. Se sabe que el tiempo puede afectar el estado emocional de las personas “invitándolas” a reflexionar. Esta cadena de pensamientos está implicada en el uso del paralelismo en combinación con las repeticiones. En este párrafo se puede observar la repetición léxica del sustantivo “snow”, del adverbio “westward”, el paralelismo de las estructuras con la repetición léxica “it was falling”, “softly falling”, “falling softly”; “falling faintly” “faintly falling”; la repetición sintáctica de los sustantivos “crosses”, “headstones”, “the living” y “the dead”.

La prosa alemana:

“Die Ausschweifungen seines Jugendmutes, die durchwachten Nächte, die Tage in tabakrauchiger Stubenluft, uebergeistig und des Leibs uneingedenk, die Rauschmittel mit denen er sich zur Arbeit gestachelt - das rächte, rächte sich jetzt”(T. Mann, *Schwere Stunde*).

Si el texto anterior trata los fracasos de la actriz y la simpatía del escritor a través del paralelismo, en este caso en el texto están implicadas las emociones del personaje y sus reflexiones sobre su juventud y sobre el tiempo perdido. El párrafo transforma las reminiscencias negativas del personaje: lo que él hacía en el pasado no le ha dado un buen resultado para poder recordarlo ahora con un sentimiento agradable. De lo que él se acuerda - son las noches sin dormir pasadas fuera de su casa en un bar fumando, los días con el olor a tabaco y como consecuencia, la constante sensación de ir al trabajo sin tener ganas – de todo esto él estaba cansado. Estos temas se relacionan a través del

paralelismo y la coordinación asindética que forman el significado de la monotonía y la presencia de algo muy repetitivo e interminable.

El efecto similar se puede observar en el siguiente texto de la prosa alemana:

“Die Möwen verringern sich, die Mäuse im Deich rühren sich, die Weichsel fließt, die Faust überm Messer zittert, Nordwest heisst der Wind, die Deiche verjüngen sich, die offene See stemmt alles was sie hat gegen den Fluss, noch immer und immerzu geht die Sonne unter, noch immer und immerzu bringt die Fähre sich selber und zwei Güterwagen: Die Fähre kentert nicht , die Deiche brechen nicht, die Mäuse fürchten sich nicht, die Sonne will nicht zurück, die Weichsel will nicht zurück, die Fähre will nicht zurück, die Katze will nicht, die Möwen wollen nicht, die Wolken nicht, Senta will nicht zu den Wölfen zurück, sondern bravbravbrav” (G. Grass, *Hundejahre*).

Este texto presenta la descripción de un trabajo duro y monótono. El escritor compara el ambiente que rodea al personaje cuando él está realizando su trabajo y cuando el trabajo está parado. El trabajo presupone mucho ruido, por lo tanto se ve cómo están afectados los animales y la naturaleza alrededor de él: se ven menos gaviotas, los ratones tienen miedo, baja el sol. El texto contiene tres tipos del paralelismo, todos están conectados a través de la coordinación asindética. El primer tipo del paralelismo que se presenta en la forma del sustantivo en combinación con el verbo en el presente inicia el significado de la descripción del trabajo: “Die Möwen verringern sich, die Mäuse im Deich rühren sich, die Weichsel fließt, die Faust überm Messer zittert, Nordwest heisst der Wind, die Deiche verjüngen sich, die offene See stemmt”. Luego el trabajo se para y aquí podemos ver el efecto contrario al anterior: “Die Fähre kentert nicht , die Deiche brechen nicht, die Mäuse fürchten sich nicht”. Este tipo del paralelismo se forma en combinación del sustantivo con el verbo en el presente con la negación. Y el tercer tipo del paralelismo está formado por el verbo en

combinación con el infinitivo con la negación: “die Sonne will nicht zurück, die Weichsel will nicht zurück, die Fähre will nicht zurück, die Katze will nicht, die Möwen wollen nicht, die Wolken nicht, Senta will nicht”

La prosa rusa:

“Дети бегали по всему дому, как потерянные; англичанка поссорилась с экономкой и написала записку приятельнице, прося приискать ей новое место, повар ушел вчера со двора во время самого обеда; черная кухарка и кучер просили расчета” (L. Tolstoi, *Anna Karenina*)

Un efecto parecido se puede observar en este texto: es la inmensidad y la indeterminación de los acontecimientos, la prisa, el bullicio y la agitación. El texto dice lo siguiente: “Los niños corrían por la casa como perdidos, la niñera inglesa tuvo una discusión con el contable y escribió una carta a su amiga pidiéndole buscarle otro sitio, el cocinero se fue, la cocinera negra y el chofer pedían la cuenta”. A través del paralelismo con el asíndeton, el escritor enumera todos los problemas de la familia y simpatiza con la gente. El receptor puede descubrir el significado “ilimitación” y el metasignificado “las palabras del escritor” quien enumera todas las desgracias que habían ocurrido en esta familia y tenemos la sensación que el escritor está “viviendo” con sus personajes.

La combinación del paralelismo con el asíndeton implica los significados de la ilimitación, inmensidad, expansión, expresa el estado emocional de los personajes y transforma su estado emocional, cuando el personaje no sabe como resolver un problema y está buscando desesperadamente una solución. Sus amarguras le parecen interminables y la sensación de un disonante espiritual es constante y eterna. Es lo que ilustran los tres ejemplos.

La combinación del paralelismo con el asíndeton también se utiliza para la expresión de una narración tranquila y para la descripción de los acontecimientos seguidos. Se puede observar en el siguiente ejemplo:

La prosa española:

“Comían bien: en su dieta no faltaban la carne y el pescado, los cereales, la verdura y la fruta; por consiguiente era una raza alta, fuerte y enérgica, muy resistente a la fatiga, pero de digestión pesada y de carácter abúlico”(E. Mendoza, *La Ciudad de los Prodigios*)

Este texto, presentado en la forma del periodo con la conexión asindética, demuestra la descripción de un tipo de gente – “de una raza especial” que se refleja en sus costumbres y tradiciones. El texto presenta una frase con conjunción que consiste en cuatro cláusulas. La segunda cláusula enfatiza el sentido expresado en la cláusula anterior a través del paralelismo: “la carne y el pescado, los cereales, la verdura y la fruta”; la tercera cláusula confirma el sentido de la segunda “era una raza alta, fuerte y enérgica, muy resistente a la fatiga”; pero la última cláusula hace una contradicción a las anteriores y rompe las expectativas del receptor por el cambio del tema. El tema de la alimentación de esta gente cambia al tema de su carácter: “pero de digestión pesada y de carácter abúlico”. Dos estructuras son paralelas – el sujeto + el adjetivo. Es un paralelismo comparativo con el paralelismo de otras cláusulas.

Podemos observar los mismos recursos en el siguiente ejemplo:

“Pero no es posible desaparecer así, sin dejar el menor rastro, sin que quede un solo recuerdo, el testimonio de alguien, sin que nadie haya visto, se haya fijado en algo, haya presenciado una parte mínima o un indicio de lo que ocurrió en esta calle tan estrecha, en una distancia de cien metros, entre la papelería y el portal...” (A. Muñoz Molina, *El Plenilunio*).

Este párrafo es una reflexión del inspector sobre el crimen ocurrido. El inspector es incapaz de creer que nadie haya visto ninguna señal del crimen. El paralelismo en combinación con el asíndeton forma una larga serie de sus reflexiones: “sin dejar”, “sin que quede”; “sin que nadie haya visto, se haya fijado en algo, haya presenciado una parte mínima o un indicio”.

Según el descubrimiento de unos determinados significados y metasignificados implicados en el tipo significativo II, la reflexión pasa por las siguientes etapas:

1. El receptor encuentra en el texto las estructuras paralelas coordinadas a través del asíndeton. La reflexión “se despierta” inconscientemente en el nivel 2. La reflexión es inconsciente porque el receptor todavía no da importancia al valor estilístico de los recursos sintácticos como el reflejo de la intención del escritor.
2. Sin pensar en el valor estilístico, el receptor construye unas imágenes concretas y reflexiona en el nivel 2.
3. Aparece la incompreensión que le hace volver a observar los recursos estilísticos como marcadores significativos. Este hecho motiva al receptor para la reflexión consciente sobre los recursos textuales como formadores del significado. Al volver a observar los recursos, el receptor reflexiona en el nivel 2.
4. Al reflexionar sobre los formadores textuales, el receptor descubre los significados y reflexiona en el nivel 3.
5. Sumando los significados descubiertos, el receptor vuelve a reflexionar en el nivel 3.

Las etapas del despertar de la reflexión se realizan en **la figura 4** que es similar al esquema del tipo significativo I.

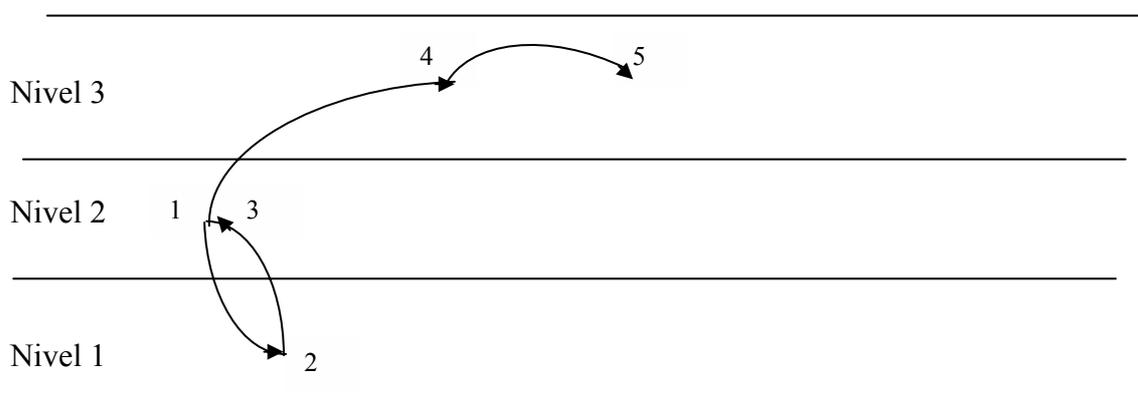


Figura 4. Esquema del tipo significativo II.

Tenemos las siguientes indicaciones:

Punto 1 – el paralelismo y el asíndeton (el nivel 2), punto 2 – la información implicada en el paralelismo y el asíndeton, se percibe por el receptor en el nivel 1; punto 3 – la vuelta hacia el paralelismo y el asíndeton (el nivel 2). Los puntos de la realización de la reflexión están marcados en el nivel 2, pero cumplen una función diferente. El nivel 2 (1) representa el despertar inconsciente de la reflexión, cuando el receptor todavía no piensa en su importancia significativa, mientras que el nivel 2 (3) representa el despertar consciente de la reflexión cuando el receptor reflexiona sobre la importancia significativa. El punto 4 significa el descubrimiento de los significados (el nivel 3); el punto 5 es el paso hacia los metasignificados (el nivel 3).

Podemos construir el siguiente **modelo** de la actividad reflexiva del receptor:

El nivel 2(1) – el nivel 1(2) – el nivel 2(3) – el nivel 3(4) – el nivel 3(5)

3.3 El tipo significativo III. El paralelismo en combinación con las repeticiones

Esta combinación estilística es frecuente en la prosa literaria en los idiomas inglés, alemán, español y ruso y se utiliza para la narración, para la descripción de los acontecimientos, para la expresión de los monólogos interiores de los personajes y la acentuación de la intención del escritor.

La combinación del paralelismo con las repeticiones concentra la atención sobre los elementos enfatizados y actualiza los significados implicados. Los significados pueden ser variables: desde una forma lenta de describir los acontecimientos o el estado emocional hasta la precipitación, la rapidez y la viveza.

Los matices significativos se concretan a través de la coordinación con conjunciones o asindética, mientras que el significado principal de la narración y la descripción del estado emocional de los personajes, es decir el significado que forma la base del texto, se transmite a través de la combinación del paralelismo con las repeticiones. Lo observaremos en los siguientes textos:

La prosa inglesa:

“But even this did not diminish his enjoyment: to know clearly what you surrender, what you gain and have no regrets; to resist without envy the scenes of a surrendered joy, and to taste it ephemerally once more, with a delight undimmed by the knowledge that it is momentary, that is happiness, that surely is freedom” (S. Maugham, *The Moon and the Sixpence*).

El escritor transmite una corriente de emociones y sentimientos del personaje que se encuentra en un estado muy feliz. Esta corriente se expresa a través de las estructuras paralelas empezadas por el infinitivo de los verbos “to know”, “to have”, “to resist”, “to taste”. Las formas del paralelismo constituyen dos bases: la base estructural y la base

significativa del párrafo. Desde el punto de vista estructural, cada una de las estructuras paralelas con infinitivos se hace más extensa a través de la repetición léxica de la conjunción “what”, del pronombre “you”, “it”, de la frase “that is”. Desde el punto de vista de su significado, cada una de estas formas paralelas se expande a través de los significados implicados en las mismas formas que “constituyen la base” de la felicidad y están implicadas en las palabras “to know” - ser consciente, “to have” – tener, “To resist” – resistir, “to taste” – experimentar; en las repeticiones léxicas de la conjunción “what” - que, del pronombre “you” - tu, “it” - esto, la frase “that is” - que es. En este ejemplo el más frecuente es el uso de la combinación del paralelismo con las repeticiones que expanden, completan y concretizan la primera parte del párrafo: “But even this did not diminish his enjoyment” - Ni esto podía disminuir su alegría. Analizando todas las partes, el receptor descubre el significado “la plenitud de la felicidad” y el metasignificado “el estado emocional del personaje”.

Se puede observar el efecto similar en el siguiente ejemplo:

“As a cloud crosses the sun, silence falls on London; and falls on the mind. Effort ceases. Time flaps on the mast. There we stop; there we stand. Rigid, the skeleton of habit alone upholds the human frame. Where there is nothing, Peter Walsh said to himself; feeling hollowed out utterly empty within. Clarissa refused me, he thought. He stood there thinking, Clarissa refused me” (V. Woolf, *Mrs Dalloway*).

Este texto se presenta en una forma del monólogo del personaje que está reflexionando consigo mismo, es decir, está solo con sus propios pensamientos. El personaje se siente infeliz porque la persona a quien él ha querido durante toda la vida ha rechazado su amor. El párrafo consiste en diferentes estructuras sintácticas complejas que son independientes y forman el paralelismo sintáctico en combinación con las

repeticiones: “a cloud crosses the sun, silence falls on London”; “Effort ceases”; “Time flaps”; “There we stop; there we stand”; “Clarissa refused me”.

La prosa alemana:

“An meiner Zufriedenheit aber damit ist, wie selbst-verstaendlich, in keinem Augenblick zu zweifeln, kann nicht gezweifelt werden, darf nicht gezweifelt werden; denn um es zu wiederholen, und zwar mit einem verzweifelten Nachdruck zu wiederholen: Ich will und muss glücklich sein” (T. Mann, *Schwere Stunde*).

El personaje del texto dice que “no se puede dudar en ningún momento de mi alegría y el deseo de ser feliz: no debe dudar, no hay que dudar porque hay que repetir otra vez: yo quiero ser feliz y yo tengo que ser feliz”. El personaje está reflexionando que no se puede dudar en la alegría y la felicidad, igual que en su deseo de ser feliz. El párrafo está lleno de las estructuras paralelas: “in keinem Augenblick zu zweifeln, kann nicht gezweifelt werden, darf nicht gezweifelt werden” – no hay que dudar, no se puede dudar, no se debe dudar –; de las repeticiones correlativas de las formas verbales “zweifeln”, “gezweifelt”, “verzweifelten”; de las repeticiones léxicas del verbo “wiederholen” – repetir. El significado general se expresa en la palabra “Zufriedenheit” – alegría - en la primera cláusula del texto que se concretiza en la última parte del párrafo con la palabra “glücklich” - feliz. El receptor descubre el significado “la aspiración del personaje de ser feliz” y el metasignificado “el estado emocional del personaje”.

Observaremos otro texto de la prosa alemana:

“Denn langsam floss die Weichsel, langsam verjüngten sich die Deiche, langsam wechselten die Jahreszeiten, langsam zogen Wolken, langsam mühte sich die Fähre, langsam ging man auf Plattern Land von der Petroleumlampe zum elektrischen Licht über, nur zögernd wollte man in den Dörfern rechts und links der Weichsel begreifen:

Wer zu Klein-Amsel will, muss zuerst mit Walter Matern ein Wörtchen sprechen” (G. Grass, *Hundejahre*).

Este texto implica la idea de la evolución y el desarrollo de un proceso en un pueblo. Todos los procesos de cualquiera forma de la evolución o avance llegan a los pueblos más tarde que a las ciudades. Esta idea está implicada en la repetición léxica del adverbio “langsam” – lento, que forma la base del significado en combinación con las estructuras que forman el paralelismo: “floss die Weichsel”, “verjüngten sich die Deiche”, “wechselten die Jahreszeiten”, “zogen Wolken”, “mühte sich die Fähre”, “langsam ging man auf Plattern Land von der Petroleumlampe zum elektrischen Licht über”. Se puede observar el significado de un proceso muy lento y monótono que está implicado en el paralelismo.

La prosa rusa:

“Она живо вспомнила это мужественное твердое лицо, это благородное спокойствие и светящуюся во всем доброту ко всем; вспомнила любовь к себе того, кого она любила, и ей опять стало радостно на душе, и она с улыбкой счастья легла на подушку” (L. Tolstoi, *Anna Karenina*)

El texto dice: “Ella recordó de esta cara valiente y briosa, de esta tranquilidad noble y de su bondad para todos; recordó el amor de uno a quien amaba, y ella se sintió alegre otra vez y sonriendo ella se apoyó en la almohada”.

En el idioma ruso las emociones se transmiten a través del paralelismo con las repeticiones que enriquecen el texto. En este texto se observa el siguiente paralelismo: “Она живо вспомнила” - “Ella recordó”; “ей опять стало радостно на душе” - ella se sintió alegre- ; “и она с улыбкой счастья легла на подушку” - “ella se apoyó en la almohada”. El paralelismo se combina con las siguientes repeticiones: las repeticiones

sintácticas de los adjetivos “мужественное твердое” - valiente, briosa; las repeticiones léxicas del pronombre “она” - ella, del verbo “вспомнила” - recordó.

En el siguiente ejemplo el paralelismo con las repeticiones transmite el estado emocional del personaje que se siente en sus búsquedas filosóficas.

La prosa española:

“Tal vez mi amor a precedido a su objeto. Es más, es este amor el que lo ha suscitado, el que lo ha extraído de la niebla de la creación. ... ¿Y que es el amor? ¿Quién definió el amor? Amor definido deja de serlo ... Y para amar algo, ¿qué basta? ¡Vislumbrarlo! La vislumbre; he aquí la intuición amorosa, la vislumbre en la niebla.(repetición léxica y correlativa) Luego viene el precisarse, la visión perfecta, el resolverse la niebla en gotas de agua en granizo, o en nieve, o en piedra” (M. Unamuno, *Niebla*)

El texto trata de las reflexiones del personaje que está contemplando su estado de ser enamorado. El párrafo representa una corriente de pensamientos y de búsquedas filosóficas del personaje que está llevando un discurso consigo mismo haciéndose unas preguntas retóricas y buscando las respuestas. El párrafo consiste en ocho frases que están relacionadas entre sí por el mismo tema de la definición del amor. Nos encontramos con la repetición léxica de la palabra-clave “amor” cinco veces que forma el tema básico de este texto. El tema de la definición del amor se desarrolla en la repetición correlativa del verbo “amar” y del adjetivo “amorosa” en relación con el sustantivo “amor” y en el paralelismo de las frases afirmativas “es este amor el que lo ha suscitado, el que lo ha extraído”; de las preguntas retóricas “¿Y que es el amor? ¿Quién definió el amor? Y para amar algo, ¿qué basta?” El tema de la definición de amor se desarrolla también en el intento de comprenderlo. El personaje considera que para amar algo hay que saberlo, hay que percibirlo: “... Y para amar algo, ¿qué basta?

¡Vislumbrarlo! La vislumbre; he aquí la intuición amorosa, la vislumbre en la niebla”. En esta frase nos encontramos con la repetición léxica del sustantivo “la vislumbre” y con la repetición correlativa del verbo “vislumbrar”. Al final de esta frase aparece la palabra “niebla” que el personaje relaciona con “la vislumbre”. El personaje asocia la niebla con algo que es incomprensivo y que se tiene que definir. Este tema está implicado en el paralelismo con la repetición: “Luego viene el precisarse, la visión perfecta, el resolverse la niebla en gotas de agua en granizo, o en nieve, o en piedra...”.

Al relacionar todos los recursos de este texto, el receptor puede descubrir el significado “la definición del amor” y el metasignificado “las búsquedas filosóficas del personaje”.

Podemos observar los significados similares formados por este tipo significativo en el siguiente ejemplo:

“Ahora no podía distraerse, ahora tenía que buscar, que seguir buscando la cara del desconocido, y el impulso que lo alimentaba en su búsqueda obsesiva y no lo dejaba dormir ni ocuparse de nada más no tenía que ver con su sentido del deber o del orgullo profesional y menos todavía con ninguna idea de justicia: lo que le impujaba era una urgencia de restitución imposible y un apasionado rencor que sin saberlo nadie era un nítido deseo de venganza” (A. Muñoz Molina, *Plenilunio*).

El párrafo contiene las estructuras sintácticas que forman el paralelismo: “tenía que buscar”, “seguir buscando”; “tenía que ver”; “lo alimentaba”, “no lo dejaba”, “le impujaba” y la repetición correlativa del verbo “buscar” con el gerundio “buscando” y el sustantivo “búsqueda”. Todos estos recursos extienden el significado de la obsesión del personaje por una idea, iniciado en las dos primeras estructuras sintácticas del párrafo: “Ahora no podía distraerse, ahora tenía que buscar”.

Analizando el tipo significativo III, la reflexión pasa por las siguientes etapas:

1. Durante la primera lectura del texto el receptor todavía no presta su atención al paralelismo y las repeticiones como a unos recursos que enriquecen el contenido. El receptor ve unas descripciones y las imagina visualmente, por ejemplo, él puede imaginar a una persona feliz y sonriente, la expresión de su cara. En este caso la reflexión se despierta en el nivel 1. En esta etapa el proceso de la comprensión puede terminarse (sin el descubrimiento de los significados y metasignificados) o puede continuar. Como el trabajo está dirigido para un lector-lingüista, vamos a seguir a elaborar las estrategias.

2. El receptor tiene el objetivo de conseguir la máxima comprensión del texto. Para esto él observa el paralelismo y las repeticiones que reflejan unas descripciones largas y detalladas. La reflexión se despierta en el nivel 2.

3. El receptor descubre los significados implicados en el paralelismo y las repeticiones, y reflexiona en el nivel 3.

4. Al relacionar los significados descubiertos, el receptor descubre los metasignificados y reflexiona en el nivel 3.

Las etapas de la realización de la reflexión se indican en la **figura 5**:

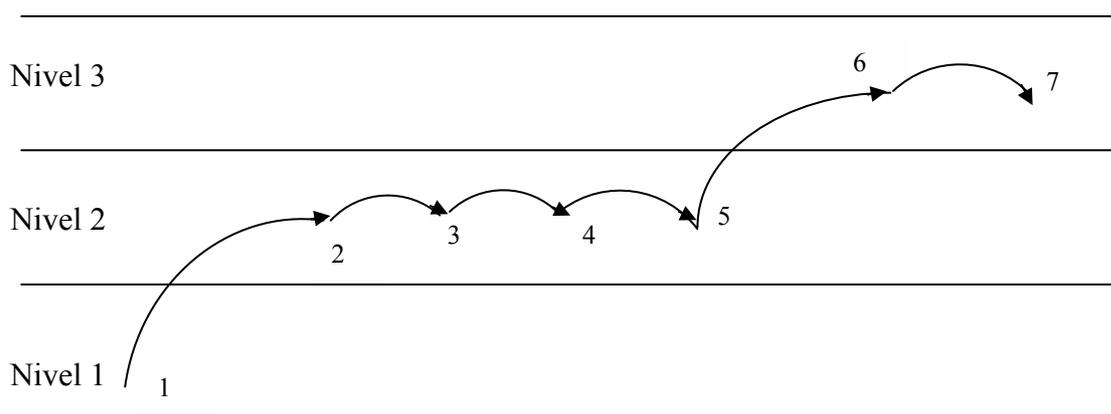


Figura 5. Esquema del tipo significativo III.

Tenemos las siguientes indicaciones:

Punto 1 – la imaginación de la descripción (**el nivel 1**); puntos 2, 3, 4, 5 – la observación del paralelismo y la repetición (**el nivel 2**); punto 6 - el descubrimiento de los significados (**el nivel 3**); punto 7 – el paso hacia los metasignificados (**el nivel 3**).

El *modelo* de los procedimientos reflexivos del receptor:

El nivel 1 (1) – el nivel 2 (2) – el nivel 2 (3) – el nivel 2 (4) – el nivel 2 (5) – el nivel 3 (6) – el nivel 3 (7)

3.4 El tipo significativo IV. El paralelismo en combinación con las repeticiones y la frase intrusiva

Las *frases intrusivas*¹ siendo como recurso sintáctico estilístico se usa frecuentemente en las obras literarias de diferentes idiomas. Las frases intrusivas normalmente añaden información nueva en la narración, introducen más detalles y enfatizan los matices significativos. De vez en cuando las frases intrusivas pueden contradecir la previa información implicando un sentido opuesto.

Las frases intrusivas suelen combinarse con el paralelismo y las repeticiones. Las observaciones del corpus textual en los idiomas inglés, alemán, español y ruso hacen constar que en estos idiomas concretos las frases intrusivas cumplen el mismo valor estilístico, se utilizan frecuentemente e implican los mismos significados.

La combinación de las frases intrusivas con el paralelismo y las repeticiones, aparte de concretar el contexto o añadir un significado nuevo, puede señalar la complejidad de las relaciones personales. En este caso las frases intrusivas pueden actuar como indicadores del contexto interior, es decir, el contexto invisible o implícito y presuponer

¹ (la terminología propia) se entienden como la frase que se utiliza para concretizar, añadir o introducir un significado.

una advertencia del escritor. Observaremos este tipo significativo en los siguientes ejemplos:

La prosa inglesa:

“He had been in the habit of his life of enjoying things, even imperfect things,
- and there had been many imperfect things, - he had enjoyed them all with
moderation, so as to keep himself young” (J. Galsworthy, *The Forsyte Saga*)

El texto trata del personaje que en su vida solía contentarse con las cosas aunque fuesen imperfectas. Se contentaba con las cosas con un sentimiento de moderación para sentirse joven. Este significado está implicado en el paralelismo de las estructuras utilizadas en el mismo tiempo verbal - “he had been”, “there had been”, “he had enjoyed”; en la repetición léxica del pronombre “he”, del verbo “enjoyed”, del sustantivo en plural “things”, del adjetivo “imperfect”; en la repetición correlativa de los pronombres “his”, “himself”, y del gerundio “enjoying”. Las emociones y los sentimientos, en este caso el placer de las cosas lejanas de ser perfectas, se transmite a través de la combinación del paralelismo con las repeticiones que implican el monólogo del personaje. Al observar estos recursos, el receptor puede descubrir el significado “las emociones del personaje” y el metasignificado “el monólogo del personaje”. Aparte del paralelismo y las repeticiones en el texto se utiliza la frase intrusiva - “and there had been many imperfect things” - y había muchas cosas lejanas de ser perfectas que enriquece el párrafo. La frase intrusiva implica las palabras del escritor o el subcontexto. Se puede tratar este subcontexto de diferentes maneras: como la afirmación que el mundo no es perfecto en absoluto o como la ironía del escritor acerca de su personaje que está lejos de cualquier perfección. Al observar la frase intrusiva, el receptor puede descubrir el significado “el reconocimiento de la existencia de las cosas imperfectas” y el metasignificado “la ironía del escritor”.

Al principio la reflexión se despierta en **el nivel 1**, después pasa por **el nivel 2** y al final alcanza **el nivel 3**.

Al eliminar el paralelismo, las repeticiones y la frase intrusiva, el párrafo tendrá la siguiente estructura: “He had been in the habit of enjoying things so as to keep himself young”, que no presenta nada más que la afirmación del hecho – la afirmación dada por el escritor. En este tipo del texto es imposible escuchar “la voz del escritor” y la reflexión puede despertarse solo en el nivel 1 (las imágenes objetivas).

Observaremos el efecto similar en el siguiente texto:

“And this has been going all the time! he thought; and at once everything seemed to radiate from him; journeys; adventures, bridge parties; love affairs; work; work; work! And he took out his knife quite openly – his old horn-handed knife which Clarissa could swear he had had these thirty years – and clenched his fist upon it” (V. Woolf, *Mrs Dalloway*).

En este párrafo el paralelismo en combinación con las repeticiones se encuentra en la primera frase del párrafo e implica los recuerdos del personaje. En la segunda frase aparece la frase intrusiva que introduce una información nueva – la presencia de un objeto como símbolo de estos recuerdos. Entonces, el significado de la reminiscencia que presenta la voz del personaje, extendido en la primera frase del párrafo, se amplía a través de la frase intrusiva que contiene una información nueva.

De la misma manera se implica el significado “la voz del personaje” y el metasignificado “la voz del escritor” a través del tipo significativo IV en el idioma alemán:

La prosa alemana:

“Und so war es, dies war die verzweifelte Wahrheit: die Jahre der Not und der Nichtigkeit, die er für Leidens und Pruefungsjahre gehalten hatte, sie eigentlich

waren reiche und fruchtbare Jahre gewesen; und nun da ein wenig Glueck sich herniederlassen, da er aus dem Freibeutertum des Geistes in einige Rechtlichkeit und buergerliche Verbindung eingetreten war, Amt und Ehren trug, Weib und Kinder besass, nun war er erschöpft und fertig”(T. Mann, *Schwere Stunde*)

Este texto expresa el estado emocional intenso del personaje que analiza su vida y relaciona los acontecimientos del pasado, presente y futuro. El pasado está presentado detalladamente en comparación con el presente: aunque en el pasado el personaje tenía la vida difícil, pasaba hambre y necesitaba dinero, él ve ahora los años del pasado como unos años al mismo tiempo productivos, porque gracias a los malos tiempos él pudo luchar y conseguir algo en la vida. El pasado está relacionado con el presente, pero no se ve el futuro. Si nos fijamos en el párrafo en general, podemos observar el uso de los verbos en el pasado, por ejemplo los verbos “war” / “waren” – era / eran – se repiten 5 veces. Estos verbos se repiten no sólo en el sentido léxico, sino también en el sentido gramático como verbos auxiliares. Y todo el paralelismo está presentado por el tiempo pasado. Aparte de los verbos “war”/”waren”, nos encontramos con los verbos “hatte” – tenía y “trug” – llevaba. El sentido filosófico de las reflexiones sobre la vida está también implicado en la repetición del adjetivo “nun” – ahora - que relaciona el pasado con el presente, y en la repetición del pronombre “er” – él que hace el personaje el centro de la narración. En el texto nos encontramos también con la frase intrusiva “da ein wenig Glueck sich herniederlassen, da er aus dem Freibeutertum des Geistes in einige Rechtlichkeit und buergerliche Verbindung eingetreten war, Amt und Ehren trug, Weib und Kinder besass”. Esta frase como intrusiva es bastante expansiva, puesto que se combina con el paralelismo del tiempo verbal del pasado. La frase intrusiva trata de que ahora el personaje ha conseguido todo en su vida: un buen puesto de trabajo, la familia, ser persona respetable y honesta. Pero la frase intrusiva termina sin darnos una

explicación. Para comprender el significado del texto, tenemos que leer el párrafo hasta el final, y es en el final donde descubrimos el significado de las preocupaciones del personaje por su vida y su futuro expresados implícitamente: “nun war er erschöpft und fertig” – ahora él estaba sin fuerzas y exhausto. El personaje ha conseguido todo en su vida y ahora al tener todo, se ve que no es feliz, porque se encuentra sin fuerzas y sin ganas para la vida futura. La frase intrusiva añade un detalle nuevo en el texto, pero no revela el significado, porque el receptor tiene que leer el texto hasta el final. El receptor puede adivinar que al personaje le falta algo, y esto lo que le falta está al final: le faltan las fuerzas y las ganas. Al analizar todos los recursos en su conjunto, el receptor descubre el significado “el análisis de la vida del personaje” y el metasignificado “los detalles del escritor”.

Si eliminamos el paralelismo, las repeticiones y la frase intrusiva, el texto tendrá la siguiente estructura:

Und so war es, dies war die verzweifelte Wahrheit: nun war er erschöpft und fertig.

Hemos eliminado todos los elementos que implican el contenido y hemos conseguido que el texto se convierta en una afirmación: “Esta era la verdad sin dudas: ahora él estaba cansado y exhausto”. El significado está claro por si mismo, y el receptor no tiene que ni reflexionar, ni aplicar unas estrategias para conseguir la comprensión.

Observaremos el siguiente texto de la prosa alemana:

“Und sie nahm die groben Mennoniten mit Knöpfen, Knopflöchern und teuflische Taschen, nahm auch Gütlands drei Evangelische und den Lehrer, den Sozi. Nahm Gütlands brüllendes Vieh und Gütlands geschnitzte Wiegen, nahm ganz Gütland: Gütlands Betten und Gütlands Schränke, Gütlands Uhren und Gütlands Kanarienvögel, nahm Gütlands Prediger – der war grob und hatte Haken und Ösen -,

nahm auch des Predigers Tochter, und die soll schön gewesen sein” (G. Grass, *Hundejahre*).

El párrafo consiste en el paralelismo: “nahm Mennoniten, Taschen, drei Evangelische, den Lehrer, den Sozi, Vieh, Wiegen, Betten, Schränke, Kanarienvögel, Prediger, Predigers Tochter” con la repetición léxica del verbo “nahm” y del nombre propio “Güttland”. Igual que en el ejemplo anterior, la frase intrusiva “der war grob und hatte Haken und Ösen” añade una información complementaria.

El efecto parecido se produce del mismo modo en el siguiente texto en el idioma español donde la frase intrusiva concretiza el significado del texto por parte del escritor y al mismo tiempo transmite los pensamientos del personaje:

La prosa española:

“Onofre Bouvila no había nacido, como algunos dijeron luego, en la Cataluña prospera, clara, jovial y algo cursi que baña el mar, sino en la Cataluña agreste, sombría y brutal que se extiende al sudoeste de la Cordillera pirenaica, corre a ambas vertientes de la sierra de Cadi y se allana donde el Segre, que la riega en la primera parte de su recorrido y recibe allí sus afluentes principales” (E. Mendoza, *La Ciudad de los Prodigios*).

La idea principal de este texto es presentar la imagen de Cataluña en diferentes zonas y a la persona viviendo allí en una de estas zonas. Esta idea está implicada en el paralelismo de las estructuras empezadas por el uso del conector “que” lo que hace la expansión sintáctica: “ en la Cataluña que baña al mar, que se extiende..., corre..., se allana..., y recibe”; en la repetición léxica del nombre propio “Cataluña”, la repetición sintáctica de los adjetivos “prospera”, “clara”, “jovial”, “cursi”, “agreste”, “sombria”, “brutal”; y en la frase intrusiva “como algunos dijeron luego”.

El paralelismo y las repeticiones transmiten las emociones del personaje a través de la descripción de los paisajes. Es bien sabido que la naturaleza en sus imágenes textuales es el espejo de los sentimientos y las emociones. La naturaleza influye en el estado emocional general y es capaz de inspirar, emocionar o a lo contrario desesperar, deprimir. De este modo la expresión de las emociones a través de la descripción del paisaje refleja la intención del escritor. En este texto se describe la Cataluña agreste, sombría y brutal donde nació el personaje, y no en la Cataluña “prospera, clara, jovial”, “como algunos dijeron luego”. Se produce el significado “el contraste de los dos mundos” y el metasignificado “la postura del personaje hacia estos mundos” y “la postura del escritor”. La frase intrusiva “como algunos dijeron luego” implica el significado “la aclaración” y el metasignificado “los comentarios del escritor”.

Este texto se distingue de los dos anteriores que hay una pequeña diferencia que provoca la dificultad para descubrir los metasignificados. Si en los textos anteriores el paso hacia los metasignificados se facilitaba porque las emociones estaban marcadas por la conducta y la postura del personaje, este texto requiere la metareflexión. La metareflexión se entiende como una reflexión sobre la reflexión que ya existe. La metareflexión es la contemplación sobre la reflexión de la imagen del escritor a través de la imagen de la naturaleza.

Observaremos otro texto de la prosa española donde la frase intrusiva sirve para añadir una información complementaria:

“Y ahora, si tenía nostalgia de algo, no era de su juventud ni de las ilusiones de entonces, de lo que se había roto para siempre al acabar su vida conyugal – una candidez en gran medida inaceptable para alguien adulto, una predisposición de credulidad y confianza que ya no recobraría nunca más -, sino de la pura sensación de novedad, de vida abierta y recién comenzada, lo mismo en la ternura que en el dolor, en

la alegría que en el miedo: cuando ella llegó a la ciudad el mundo no estaba usado, como ahora, ni era previsible, ni podía ser tolerablemente manejado a base de desengaño y astucia” (A. Muñoz Molina, *Plenilunio*).

El significado de nostalgia iniciado al principio del párrafo se extiende a través del paralelismo y las repeticiones en combinación con la frase intrusiva en la mitad del párrafo. Eso crea el efecto de la retardación cuando se percibe la información a lo largo de todo el párrafo y en una manera inesperada: “...la nostalgia no era de su juventud ni de las ilusiones de entonces, de lo que se había roto para siempre al acabar su vida conyugal – una candidez en gran medida inaceptable para alguien adulto, una predisposición de credulidad y confianza que ya no recobraría nunca más”. Se percibe la información final después de la frase intrusiva: “sino de la pura sensación de novedad, de vida abierta y recién comenzada, lo mismo en la ternura que en el dolor, en la alegría que en el miedo”.

La función estilística del paralelismo, las repeticiones y la frase intrusiva es similar en el idioma ruso:

La prosa rusa:

“Он не верит и в мою любовь к сыну или презирает (как он всегда и посмеивался), презирает это мое чувство, но он знает, что я не брошу сына, не могу бросить сына, что без сына не может быть для меня жизни даже с тем, кого я люблю, но что бросив сына и убежав от него, я поступлю как самая позорная, гадкая женщина, он знает это и знает, что я не в силах буду сделать этого.” (L. Tolstoi, *Anna Karenina*)

El texto dice: “Él no cree en mi amor a mi hijo o me aborrece (como siempre solía al sonreírse), aborrece este sentimiento mío, pero él sabe que yo no voy a dejar a mi hijo, no puedo dejar a mi hijo, que sin mi hijo la vida será inaguantable para mí aunque

esté con la persona querida, que dejando a mi hijo o escapando de él, yo actuaré como una mujer avergonzada, él lo sabe y sabe que no podré nunca hacerlo.” Los interminables sufrimientos, angustias, ansiedades de la mujer y los sentimientos contradictorios que chocan en su alma están implicados a través del paralelismo: “Él no cree pero él sabe que yo no voy a dejar a mi hijo, no puedo dejar a mi hijo; ... dejando o escapando”; en las repeticiones léxicas de los verbos “sabe”, “aborrece”, “dejar”, de los pronombres “Él”, “yo”, “mi”, del sustantivo “hijo”, implica el significado “la inmensidad, la indeterminación, la confusión del personaje en su situación”. La frase intrusiva “como siempre solía al sonreírse” marcada entre paréntesis, enfatiza el significado “las angustias del personaje”, y el metasignificado “la simpatía del escritor” que simpatiza con su personaje y toma su lado.

Los textos demuestran que el tipo significativo IV formado por la combinación del paralelismo, las repeticiones y la frase intrusiva, se utiliza en los idiomas observados con el mismo valor y objetivo estilístico.

El párrafo lleno de estos recursos, suele dividirse en varias partes. La primera parte normalmente inicia el significado, mientras que las partes posteriores al ser enriquecidas por el uso de los recursos estilísticos, concretizan, enfatizan o añaden el significado y luego permiten descubrir los significados y los metasignificados.

La reflexión tiene las siguientes etapas:

1. La primera parte del párrafo inicia el significado a través de los recursos de la nominación directa¹. Se produce una afirmación. La reflexión se despierta en el nivel 1.

2. El receptor intenta encontrar en el texto más y descubre el paralelismo y las repeticiones que expanden el significado iniciado. La reflexión se despierta en el nivel 2.

¹ La nominación directa se entiende como una afirmación explícita del hecho sin el objetivo de “esconder” el significado en unos recursos textuales

3. El receptor descubre en el texto la frase intrusiva que concretiza y enfatiza la narración anterior produciendo la expansión de los significados, o contradice el significado anterior y de esta manera produce el efecto de la retardación del descubrimiento de los significados. La reflexión se despierta en el nivel 2.

4. El receptor puede volver a reflexionar en el nivel 1 construyendo las imágenes figuradas.

5. El receptor relaciona la frase intrusiva con el paralelismo y las repeticiones y reflexiona en el nivel 2.

6. Teniendo en cuenta todos los procedimientos (1-5), el receptor descubre los significados y los metasignificados y reflexiona en el nivel 3.

Los puntos de la realización de la reflexión están indicados en **la figura 6**:

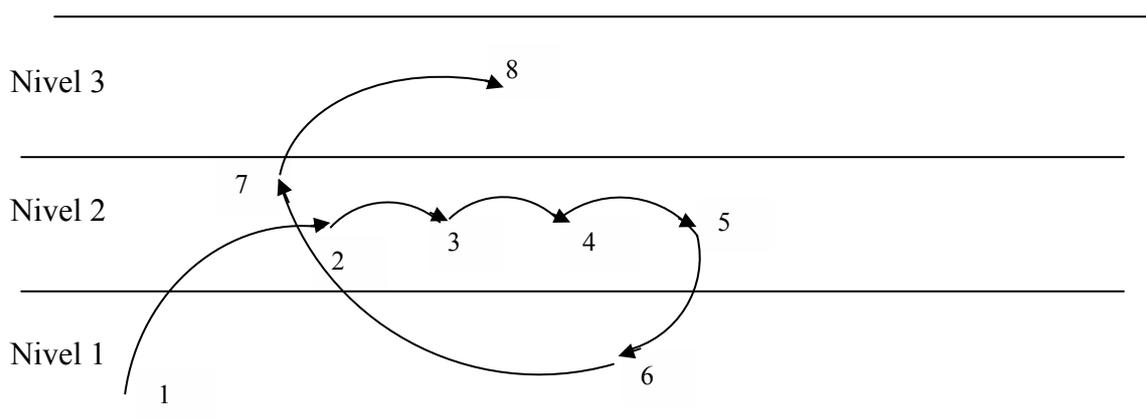


Figura 6. Esquema del tipo significativo IV.

Tenemos las siguientes indicaciones:

Punto 1 – la percepción de la información presentada por los recursos de la nominación (**el nivel 1**); puntos 2, 3, 4 - la observación del paralelismo y las repeticiones (**el nivel 2**); punto 5 – la observación de la frase intrusiva (**el nivel 3**); punto 6 – la percepción de la información en la forma de las imágenes (**el nivel 1**); punto 7 – la observación de todos los recursos en su conjunto (**el nivel 3**); punto 8 – el paso hacia los significados y los metasignificados (**el nivel 3**).

El modelo de los procedimientos reflexivos del receptor:

El nivel 1 (1) – el nivel 2 (2) – el nivel 2 (3) – el nivel 2 (4) – el nivel 2 (5) – el nivel 1 (6) – el nivel 2 (7) – el nivel 3 (8)

3. 5 El tipo significativo V. El paralelismo en combinación con las repeticiones, la frase intrusiva y la inversión

El tipo significativo V es utilizado frecuentemente en los idiomas inglés, alemán, español y ruso, y está formado por la combinación del paralelismo, las repeticiones, la frase intrusiva y la inversión. Este tipo se distingue del tipo significativo IV por la inversión.

La inversión acentúa y enfatiza los grupos significativos dominantes en el texto colocándolos en unas determinadas posiciones, añade unos nuevos matices significativos en el texto, actualiza los significados, introduce un significado para todo el texto y también “dirige” el texto para un significado concreto. Observaremos como se forman los significados a través de este tipo significativo.

La prosa inglesa:

“By irritating you, by saying things he thought would annoy, he tried to force from you some admission, tacit it might be, that he was as wonderful as he longed to think himself” (S. Maugham, *The Moon and the Sixpence*)

Este texto trata de una persona que solía formarse una impresión falsa acerca de su personalidad haciendo que la gente de su alrededor creyese que era una persona tan maravillosa como él se consideraba a sí mismo. El significado “la impresión falsa” está implicado básicamente a través de la inversión presentada por el gerundio con la preposición “by irritating”, “by saying” dos veces en el texto. Esta inversión introduce

el significado principal para todo el texto acentuando la atención del receptor en la manera del comportarse del personaje. La frase “tacit it might be” que está situada en la mitad del texto, implica el significado “el reconocimiento indirecto – silencioso” forma una retardación de los significados conteniendo el subcontexto del escritor - el aviso y la evaluación del escritor. El receptor descubre el metasignificado “la ironía del escritor”.

Las estructuras paralelas presentadas por la combinación del sujeto y del verbo “he thought”, “he tried”, “he was”, “he longed”, la repetición léxica del pronombre “he”, la repetición correlativa del pronombre “himself” crean la extensión del significado, la confirmación del significado principal implicado a través de la inversión del gerundio con la preposición “by irritating you”, “by saying things” y la frase intrusiva “tacit it might be”. El receptor al analizar este texto, descubre los significados implicados en la inversión y en la frase intrusiva y luego revela los metasignificados relacionando la inversión y la frase intrusiva con el paralelismo y las repeticiones. Si eliminamos la inversión y la frase intrusiva, el texto no contendrá ningún significado implícito, ni el subcontexto, ni la ironía del escritor y por tanto, el receptor no tendrá que descubrir nada en el texto porque el contenido estará directamente expresado:

“He tried to force from you some admission that he was as wonderful as he longed to think himself.”

Observaremos esta combinación en el siguiente ejemplo de la prosa inglesa:

“Health we must have; and health is proportion; so that when a man comes into your room and says he is Christ (a common delusión), and has a message, as they mostly have, and threatens as they often do, to kill himself, you invoke proportion; order rest in bed; rest in solitude; silence and rest; rest without friends, without books,

without messages; six months' rest; until a man who went in weighing seven stones six comes out weighing twelve" (V. Woolf, *Mrs Dalloway*).

El texto trata de los médicos que se encuentran con los pacientes psicológicamente trastornados y desequilibrados que se imaginan dioses y amenazan a suicidarse. Los médicos están enfrentados a unos casos difíciles y muy especiales que requieren una intervención. Este problema está implicado en el párrafo a través del uso de varios recursos sintácticos que demuestran su complejidad. El párrafo empieza por el uso de la inversión, cuando el sujeto se coloca delante del verbo y queda enfatizado: "Health we must have" en vez de "we must have health". Luego aparece el problema de que el paciente se compara con Dios "when a man comes into your room and says he is Christ" continuada por el comentario de la escritora "(a common delusión)" y sigue desarrollándose a través del paralelismo de las estructuras "has a message, as they mostly have"; "threatens as they often do". Después se inicia el papel del médico en cómo debe intervenir para ayudar al paciente: lo más importante de todo es el descanso. Esta idea está implicada en la repetición léxica del sustantivo "rest" ampliada por la repetición sintáctica de las combinaciones "rest in solitude", "without books", "without friends", "without messages".

De la misma manera se implican los significados "el inicio del contexto", "la confirmación", "el estado emocional" y "los pensamientos del personaje" con el metasignificado "las palabras del personaje o del escritor" en los idiomas inglés, alemán, español y ruso.

La prosa alemana:

"Wieder einmal ist ein Tag zu Ende, ein Tag dem nicht abzusprechen ist, Gott sei Dank, dass er Inhalt hatte; der Abend ist da, die Vorhaenge des Fensters sind

geschlossen, auf dem Schreibtisch brennt die Lampe, es ist beinahe schon Mitternacht” (T. Mann, *Das Wunderkind*).

El texto presentado por unas cuantas cláusulas conectadas 6 veces por la coordinación asindética y una vez por la subordinación, contiene el siguiente significado principal: El día está acabado sin traer nada nuevo, ha llegado la tarde y todo se repite como siempre. El receptor descubre el significado “la monotonía”, “la periodicidad” implicado a través de la repetición léxica del sustantivo “Tag” – día y el paralelismo presentado por la combinación del sujeto con el verbo “der Abend ist da” – la tarde está aquí, “die Vorhänge des Fensters sind geschlossen” – las cortinas en las ventanas están bajadas, “auf dem Schreibtisch brennt die Lampe” - en esta frase nos encontramos también con la inversión “auf dem Schreibtisch” – en la mesa está encendida la lámpara, “es ist beinahe schon Mitternacht” – ya es medianoche. El receptor descubre el significado “la monotonía”, “la periodicidad” enredado en la repetición y en el paralelismo que desarrollan y expanden el significado “el inicio del contexto” implicado en la inversión “Wieder einmal ist ein Tag zu Ende” - otra vez el día está acabado, y el significado “las emociones del personaje”, implicado en la frase intrusiva “Gott sei Dank” - gracias a Dios. La frase intrusiva estimula descubrir el significado que a pesar de la monotonía y la rutina, el personaje siente alivio que no ha ocurrido nada malo.

Observaremos otro texto de la prosa alemana:

“Neunjährig, breitbeinig, mit blauroten Märzknie steht Walter Mater, spreizt zehn Finger, schlitzt die Augen, lässt alle Narben seines kurzgeschorenen Kopfes, die von Stürzen, Schlägereien und Stacheldrahtnissen zeugen, anschwellen, Profil gewinnen, knirscht von links nach rechts mit den Zähnen – das hat er von seiner Grossmutter – und sucht einen Stein” (G. Grass, *Hundejahre*).

Este texto presenta una descripción del aspecto de un niño de nueve años. El párrafo empieza con el uso de la inversión que sirve para enfatizar sus rasgos más destacados, situando los adjetivos “neunjährig” y “breitbeinig” en la primera posición. Más adelante se hace una descripción más detallada de no sólo su aspecto, sino también de su comportamiento, de su mímica y de sus gestos a través del paralelismo: “steht Walter Mater”, “spreizt zehn Finger”, “Schlitzt die Augen”, “lässt alle Narben...”, “knirscht mit den Zähnen”, “sucht einen Stein”. Este paralelismo está combinado con la repetición sintáctica de los sustantivos “Stürzen”, “Schlägereien”, “Stacheldrahtnissen” y de los verbos “zeugen”, “anschwellen”, “gewinnen”. A esta descripción se añade la frase intrusiva “das hat er von seiner Grossmutter” que añade una información nueva: algunos rasgos del niño se comparan con su abuela.

En el idioma ruso se implica en la misma manera el significado “el inicio del contexto”, es decir, el significado que abre el tema de la narración a través de la inversión que hace una cierta acentuación. El significado “la confirmación” o “el aviso del escritor” se expresa a través de la frase intrusiva.

La prosa rusa: “В день свадьбы Левин по обычаю, / *inversión*/ (на исполнении всех обычаев строго настаивали княгиня и Дарья Александровна) / *frase intrusiva*/, не видал /*paralelismo*/своей невесты и обедал /*paralelismo*/ у себя в гостинице со случайно собравшимися к нему тремя холостяками: Сергей Иванович, Катавасов, товарищ по университету, /*frase intrusiva*/ теперь профессор естественных наук, которого, / *frase intrusiva*/ встретив на улице, Левин затащил к себе, и Чириков, шафер, московский мировой судья, /*frase intrusiva*/ товарищ Левина по медвежьей охоте/ *frase intrusiva*” (L. Tolstoi, *Anna Karenina*).

El texto dice lo siguiente: “En el día de la boda, Levin por tradición, (eran la duquesa y Daria Alexandrovna que insistían estrictamente en seguir las tradiciones), no vio a su novia y comió en su hotel con tres solteros: Sergei Ivanovich Katavasov, ahora doctor en ciencias, a quien Levin le invitó al cruzarse con él en la calle, y Chirikov, el juez famoso de Moscú, el amigo con quien Levin iba a cazar”.

El significado “el inicio del contexto” está expresado a través de la inversión “в день свадьбы” - el día de la boda que concentra la atención del receptor en estas palabras. Los significados “la explicación”, “la confirmación”, “la concertación” y el metasignificado “las palabras del escritor” están implicados en la frase intrusiva entre paréntesis. El paralelismo y las repeticiones forman la expansión de los significados implicados en la inversión y en la frase intrusiva.

La prosa española:

“Y vino la muerte, aquella muerte lenta, grave y dulce, indolorosa, que entró en puntillas y sin ruido, como un ave peregrina, y se la llevó a vuelo lento, en una tarde de otoño. Murió con su mano en la mano de su hijo, con sus ojos en los ojos de él. Sintió Augusto que la mano se enfriaba, sintió que los ojos se inmovilizaban. Soltó la mano después de haber dejado en su frialdad un beso cálido y cerró los ojos” (M. Unamuno, *Niebla*)

El texto trata la descripción de la muerte de la madre del personaje. El escritor hace una detallada descripción comenzando el párrafo con la combinación de la inversión con la frase intrusiva: “Y vino la muerte /la inversión/, aquella muerte lenta, grave y dulce, indolorosa /la frase intrusiva con la repetición sintáctica de los adjetivos/. La inversión que empieza por la conjunción “y” con el verbo “vino”, introduce el tema atrayendo la atención del receptor a la palabra “muerte”. La siguiente frase intrusiva concretiza el tema dando una descripción detallada a través de la repetición sintáctica de

los adjetivos “lenta”, “grave”, “dulce”, “indolorosa”. Luego el tema sigue desarrollándose a través del paralelismo de los verbos en tiempo pasado en la primera posición de las frases o las partes de las frases sin sujeto: “entró y se la llevó. Murió Sintió Augusto Soltó la mano... y cerró los ojos”. Este paralelismo se combina con la inversión de la primera frase. Dentro del paralelismo del texto podemos observar el uso de las repeticiones de un grupo de combinaciones que hacen la descripción aún más extensa: “con su mano en la mano”, “con sus ojos en los ojos”, como también la repetición léxica de los pronombres “su”, “sus”, de los sujetos “la mano”, “los ojos”, del adjetivo “lenta”. Esta descripción nos hace pensar que el personaje tenía muy buenas relaciones con su madre y que la muerte fue algo esperada. Analizando todos los recursos textuales, el receptor puede descubrir el significado “la descripción de la muerte” y el metasignificado “las relaciones anteriores del personaje con su madre”. La inversión implica el significado “el inicio del contexto”, la frase intrusiva con el paralelismo y las repeticiones añaden mas detalles en la descripción.

En la base del análisis efectuado podemos llegar a las siguientes conclusiones sobre el tipo significativo IV. El texto que contiene el paralelismo, las repeticiones, la inversión y la frase intrusiva en los idiomas inglés, alemán, español y ruso normalmente se divide en unas cuantas partes. La primera parte formada por la inversión, introduce el significado para toda la narración y marca el inicio del contexto acentuando los elementos significativos. La frase intrusiva estando situada en la mitad del texto, concretiza, explica, enfatiza y comenta el significado introducido por la inversión y de esta manera hace la expansión de los significados, crea unos matices significativos, un subcontexto y deja al receptor considerar el texto desde otra perspectiva (puede ser que sea nueva) fundando la retardación de los significados.

El despertar de la reflexión incluye los siguientes procedimientos:

1. Al encontrarse con la inversión, la reflexión se despierta en **el nivel 2**.
2. La información implicada en la inversión, se percibe por el receptor en el nivel 1 a través de un traspaso inconsciente desde el nivel 1 al nivel 2.
3. El receptor ve las repeticiones que crean la extensión del significado implicado en la inversión y vuelve a reflexionar en **el nivel 2**.
4. El receptor observa la frase intrusiva, el paralelismo y reflexiona en el nivel 2.
5. El receptor relaciona el valor estilístico de la frase intrusiva con el de la inversión y reflexiona en **el nivel 2**.
6. El receptor relaciona el valor estilístico de la inversión y de la frase intrusiva con el paralelismo y las repeticiones. El despertar de la reflexión se produce otra vez en **el nivel 2**.
7. Al relacionar el valor estilístico de todos los recursos, el receptor descubre los significados y los metasignificados. La reflexión se despierta en **el nivel 3**.

Los puntos de la realización de la reflexión están indicados en **la figura 7**:

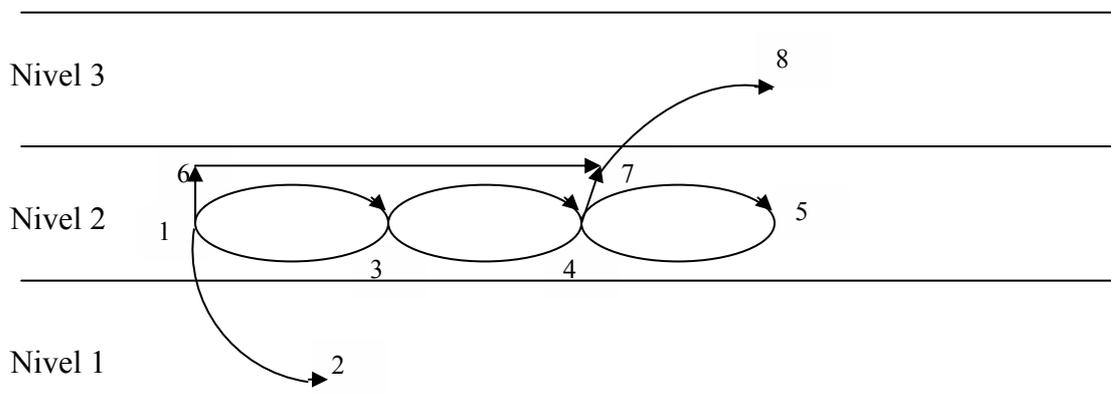


Figura 7. Esquema del tipo significativo V.

Tenemos las siguientes indicaciones:

Punto 1 – la inversión (**el nivel 2**); punto 2 – la información percibida en la forma de las imágenes (**el nivel 1**); punto 3 – las repeticiones (**el nivel 2**); punto 4 – la frase

intrusiva (**el nivel 2**); punto 5 – el paralelismo (**el nivel 2**); punto 6 – la relación entre los puntos 4 y 1 (**el nivel 2**); punto 7 – la relación del punto 6 con los puntos 3 y 5 (**el nivel 2**); punto 8 – el paso hacia los significado y los metasignificados (**el nivel 3**); puntos 1 y 4 son los elementos significativos básicos.

El modelo de los procedimientos reflexivos del receptor:

El nivel 2 (1) – el nivel 1 (2) – el nivel 2 (1) –el nivel 2 (3) – el nivel 2 (4) –el nivel 2 (5) – el nivel 2 (6)- el nivel 2 (7) - el nivel 3 (8).

3.6 El tipo significativo VI. El paralelismo en combinación con las repeticiones, la inversión y la parcelación

El análisis de los ejemplos anteriores demuestra que la inversión normalmente se sitúa al principio del texto (párrafo) introduciendo el significado para todo el texto, marcando el inicio del contexto y actualizando los elementos significativos. Luego el significado se expande a través de la combinación del paralelismo con las repeticiones. El tipo significativo IV se forma por la combinación del paralelismo con las repeticiones, la inversión y la parcelación. La parcelación indica la aparición de una idea que concretiza, explica y enfatiza el significado anterior o que contradice el significado anterior.

La parcelación, a diferencia con la inversión, que se sitúa al principio del párrafo y con la frase intrusiva cuya posición está en la mitad del texto, se utiliza al final y forma por un lado una frase separada e independiente, y por otro lado se conecta con las frases anteriores y se une con estas frases. Observaremos en los ejemplos como se forman los procesos significativos con el tipo VI.

La prosa inglesa:

“To get Irene out of London, away from opportunities of going about and seeing people, away from her friends and those who put ideas into her head. That was the thing” (J.Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

Este texto transmite los pensamientos del personaje cuya idea es llevar a su mujer lejos de la gente con que ella se relaciona porque él piensa que esta gente le influye de manera negativa. Estos pensamientos están implicados en la inversión (la estructura del infinitivo invertido) “to get Irene out of London”, la repetición léxica de la preposición “away from”, la repetición correlativa de la preposición “out”, la repetición léxica del pronombre “her”, las repeticiones sintácticas de los sustantivos “London”, “opportunities”, “friends”, del pronombre “those” que hacen una expansión sintáctica; en el paralelismo presentado en la forma de gerundio “going”, “seeing” y en la parcelación de la frase “that was the thing”. La inversión presentada en la forma de la frase con el infinitivo “to get Irene out of London”, implica la idea principal del texto: llevar a Irene lejos de Londres lo más pronto posible. De este modo la inversión forma el significado fundamental del texto, la intensidad de lo cual se desarrolla y se expande a través del paralelismo y de las repeticiones. La parcelación “that was the thing” se une muy cerca con la inversión enfatizando y concretando el significado implicado en la inversión y forma así un cuadro significativo – “framing”¹. Al relacionar todos estos recursos, el receptor descubre los significados “la formación de una idea”, “la confirmación”, “la concertación”, el metasignificado “las palabras del personaje” y reflexiona en **el nivel 3** (la reflexión pura).

El cambio del texto original y la eliminación de los recursos estilísticos hace que se forme una narración en la forma de un hecho que se percibe por el receptor en

¹ Es un término inglés que se utiliza en la estilística e indica el mismo significado al principio y al final del texto

imágenes: The thing was to get Irene out of London. Puesto que el despertar de la reflexión se produce en el nivel 1 (las imágenes), se hace imposible el paso hacia los significados y los metasignificados. Podemos concluir que la combinación del paralelismo con las repeticiones, la inversión y la parcelación es un recurso textual y significativo muy importante y significativo.

Se puede observar el efecto similar en el siguiente texto de la prosa inglesa:

“Strange, she thought, pausing on the landing, and assembling the diamond shape, the single person, strange how a mistress knows the very moment, the very temper of her house! Faint sounds rose in spirals up the well of the stairs; the swish of a mop; tapping; knocking; a loudness when the front door opened; a voice repeating a message in the basement; the chink of silver on a tray, clean silver for the party. All was for the party” (V. Woolf, *Mrs Dalloway*).

El texto trata de los sentimientos del personaje y de las reflexiones sobre su hogar cuando todos los detalles son conocidos por ella como la ama de esta casa. Se ve que ella está preparando una fiesta con ganas e ilusiones. Al principio del texto nos encontramos con la inversión que enfatiza el sustantivo “strange”, pero no tenemos toda la información a la vez, sino la percibimos durante todo el texto. La segunda estructura sintáctica del párrafo empieza con la repetición de esta inversión en combinación con la repetición sintáctica: “strange how a mistress knows the very moment, the very temper of her house”. Con esta estructura sintáctica termina la primera frase del párrafo y la segunda tiene la extensión del significado del paralelismo en combinación con las repeticiones: “the swish of a mop; tapping; knocking; a loudness when the front door opened; a voice repeating a message in the basement; the chink of silver on a tray, clean silver for the party”. El último sustantivo “the party” se repite en la parcelación o resumen y amplía el significado. Así que tenemos la iniciación del significado, su

formación lenta, su extensión y finalmente su ampliación, puesto que hasta el último momento el receptor no sabe que el personaje está observando su casa en detalles porque está preparando una fiesta.

Observaremos el siguiente texto:

“A terrible confesión it was (he put his hat on again), but now, at the age of fifty-three one scarcely needed people any more. Life itself, every moment of it, every drop of it, here, this instant, now, in the sun, in Regent’s Park, was enough. Too much indeed” (V. Woolf, *Mrs Dalloway*).

El texto trata de las reflexiones del personaje sobre su manera de enfrentarse con la vida haber alcanzado la edad de 53 años. Él reconoce que en esta edad uno no necesita tanto relacionarse con la gente, sino que estar sólo disfrutando de la naturaleza y reflexionando consigo mismo. Esta idea está implicada en la inversión “a terrible confesión it was” que enfatiza la combinación del adjetivo con el sustantivo “a terrible confesión”, después de la cual se inicia el significado: “at the age of fifty-three one scarcely needed people any more”. Este significado se extiende a través del paralelismo en combinación con las repeticiones: “Life itself, every moment of it, every drop of it, here, this instant, now, in the sun, in Regent’s Park” seguido por “this was enough”: Era bastante la vida en sí, con cada su momento, aquí, en este parque. La parcelación o resumen “too much indeed” añade al significado anterior una matiz nueva: era demasiado.

Los procesos similares se pueden observar también en los idiomas alemán, español y ruso.

La prosa alemana:

“Nicht der Arzt nur, auch ein zweiter noch, ein Ansehnlicherer, hatte ihm dergleichen behutsam widerraten: der andere, der dort, in Weimer, den er mit

einem sehensuechtigen Feinschaff liebte. Der war weise” (T.Mann, *Schwere Stunde*).

El texto dice: “No sólo este doctor, sino también el otro, el representante importante le ha recomendado cuidadosamente lo mismo: era el segundo que está allí en Weimer a quien él aceptaba con una enemistad celosa. Aquel era prudente”. En este texto formado por un párrafo que consiste en dos partes, el significado principal está implicado en la inversión “nicht der Arzt nur, auch ein zweiter noch” - no solo este doctor, sino también el otro. Este significado de “la importancia de la opinión de no solo una persona” se desarrolla a lo largo de todo el texto. El desarrollo del significado se transmite a través de la repetición léxica del pronombre demostrativo “der” - este, su repetición correlativa “ein”, las repeticiones sintácticas de los sustantivos “der Arzt” - el doctor, “ein Ansehlicherer” - el representante importante, “ein zweiter” - el segundo, “der andere” - el otro que forman una similitud sintáctica en el texto.

El significado del texto iniciado en la inversión, se desarrolla a través del paralelismo y las repeticiones y consigue su culminación en la parcelación “Der war weise”- aquel era prudente – que está como una frase separada que se une al texto anterior. La parcelación termina el significado expresado anteriormente. A pesar de que el personaje trata a esta persona con una enemistad celosa, él reconoce que su opinión es válida y le toma como una persona prudente. Aparece el significado “la culminación de la narración”.

No necesariamente tienen que formarse unos significados complicados; los recursos sintácticos estilísticos también pueden ser usados por el escritor con el objetivo de dar una descripción detallada de algo añadiendo unos matices y enfatizando los. Observaremos el siguiente texto de la prosa alemana:

“Aus Flieder und Rotdorn: die Stelzen, die Meisen, die Kehlchen, Finken und Drosseln, was alles im Lied vorkommt; wolkenweis Sperlinge aus Rinnen, von Drähten; Schwalben aus Stallungen und Mauerfugen; was die Familie der Vögel zugerechnet wird, bricht auf, zerstiebt, sirrt pfeilschnell, sobald das Taufkissenleuchtet, lässt sich vom Seewind über den Fluss tragen, bildet eine schwarze, entsetzt hin und her gerissene Wolke, in der sich Vögel, die sonst einander meiden, wahllos treffen , vom gleichen Schrecken gehetzt: Möwen und Krähen; das Habichpärchen immitieren gescheckter Singvögel; die Elster die Elster!” (G. Grass, *Hundejahre*).

Este texto es la descripción de la naturaleza o para ser más precisos, la descripción de los pájaros que se puede observar en los árboles. El texto comienza por la inversión “Aus Flieder und Rotdorn” y se desarrolla a través de la repetición sintáctica de los sustantivos – nombres de los pájaros: “die Meisen, die Kehlchen, Finken und Drosseln”, “Möwen und Krähen”. Entre estas repeticiones se sitúa el paralelismo: “was alles im Lied vorkommt”; “was die Familie der Vögel zugerechnet wird” en combinación con más repeticiones sintácticas de los verbos: “bricht auf”, “zerstiebt”, “sirrt”, “bildet”, “entsetzt”; “meiden”, “treffen” que añaden más detalles a la descripción y con la parcelación “die Elster die Elster!” que complementa y enfatiza unos matices. Se ve que el escritor está impresionado por la naturaleza y quiere implicar toda esta descripción en varios recursos sintácticos estilísticos.

La prosa española:

“En efecto nadie se habría adentrado en esas nieblas tenebrosas en determinados días del año; en esas fechas precisas podían oírse tañer campanas donde no había iglesias ni ermitas y voces, risotadas entre los árboles, y a veces ver vacas muertas bailar sardanas. El que veía y oía estas cosas enloquecía de fijo” (E. Mendoza, *La Ciudad de los Prodigios*).

Este párrafo transmite una descripción mística y misteriosa de un lugar como la personificación de los horrores y miedos. La idea principal que contiene el texto es demostrar la mística y la oscuridad de los eventos ocurridos en este lugar de donde se oían unas voces y que a la gente que venía allí por casualidad les perseguían unas cosas místicas. El significado principal “la mística de los eventos” inicia en la inversión “ En efecto nadie se habría adentrado en esas nieblas tenebrosas en determinados días del año” que forma la primera parte del párrafo y que se desarrolla gradualmente en el paralelismo de las estructuras del mismo tiempo verbal del pasado “podían” con el infinitivo: “podían oírse tañer campanas”, “ver vacas muertas bailar sardanas”, en la repetición léxica de los verbos “oírse”, “ver”, la repetición correlativa de las estructuras “días del año”, “fechas precisas”, de los sustantivos “iglesias”, “ermitas”, los sustantivos “campanas” y “voces” y la frase intrusiva “risotadas entre los árboles” que añade más detalles en la descripción de las voces. La parcelación “el que veía y oía estas cosas enloquecía de fijo” implica el significado “la confirmación, de la mística” y el metasignificado “el subcontexto del escritor” que se tiene que evitar este lugar.

El receptor puede descubrir los siguientes significados implicados en el tipo VI: La inversión – el significado “la idea principal”; el paralelismo y las repeticiones- el significado “el desarrollo de la idea principal”; la parcelación – el significado “la confirmación de la idea principal”; el metasignificado “el subcontexto del escritor”.

Los procesos similares de la formación de los significados se forman en el idioma ruso:

La prosa rusa:

“Когда родились дочери, /**inversión**/ каждой было назначено по триста душ в приданое; но одна /**la repetición correlativa**/ из этих деревень была / **la repetición léxica**/ уже продана, а другая /**repetición correlativa**/ заложена и так

просрочена, что должна была /**la repetición léxica**/ продаваться /**la frase intrusiva**/, поэтому отдать имение было невозможно. Денег тоже не было.”
/la parcelación/ (L. Tolstoi, *Guerra y paz*)

El texto dice: “Cuando las hijas nacieron, para cada una estaba preparada su heredad; pero uno de los pueblos ya estaba vendido y el otro estaba empeñado, y tenía que ser vendido. Tampoco había dinero.”

El significado principal que está implicado en la frase subordinada en la forma de la inversión, introduce el significado para toda la narración. El paralelismo “были назначены” - estaban preparados, “была продана” - estaba empeñado, “должна была продаваться” - tenían que ser vendidos, la repetición léxica del verbo “estaba”, en el tiempo pasado desarrollan y concretizan el significado implicado en la inversión. La parcelación “денег тоже не было” - Tampoco había dinero, concretiza y confirma el significado implicado en las repeticiones y el paralelismo. Todos los recursos sintácticos estilísticos en su conjunto implican el significado “la pérdida de todo en el futuro próximo” y el metasignificado “la ilusión de la heredad”.

Como demuestra el corpus textual analizado, los procesos de la formación de los significados construidos por la combinación del paralelismo, las repeticiones, la inversión y la parcelación, se producen en la misma manera en los textos analizados. La reflexión pasa las siguientes etapas:

1. La observación de la inversión y el despertar de la reflexión en **el nivel 2**.
2. La información que está implicada en la inversión, puede ser percibida en **el nivel 1** en la forma de las imágenes en un traspaso inconsciente **del nivel 2 al nivel 1**.
3. En la conciencia del receptor se produce la “vuelta” hacia la inversión como el elemento básico textual y la reflexión se despierta en **el nivel 2**.

4. En el conjunto con la inversión, el receptor observa las repeticiones y el paralelismo y vuelve a reflexionar en **el nivel 2**.
5. El receptor observa la parcelación que concretiza la parte anterior del texto o que introduce en el texto un significado nuevo reflexionando en **el nivel 2**.
6. La información implicada en la parcelación, puede ser percibida en el nivel 1 a través del traspaso desde **el nivel 2** hasta **el nivel 1**.
7. El receptor considera todos los recursos en su conjunto y reflexiona en **el nivel 2**.
8. Al analizar todos los recursos sintácticos estilísticos del texto, el receptor descubre los significados y los metasignificados y reflexiona en **el nivel 3**.

Las etapas de la realización de la reflexión están marcadas en la **Figura 8**.

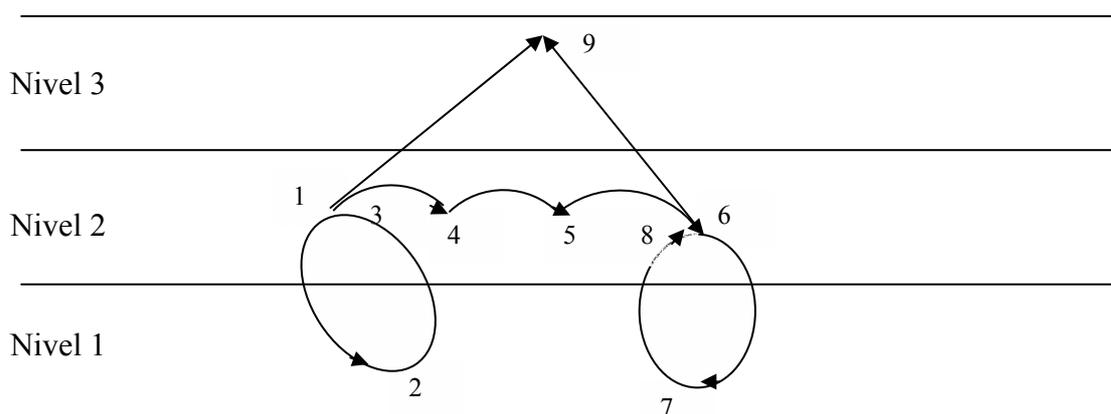


Figura 8. Esquema del tipo significativo VI.

Tenemos las siguientes indicaciones:

Punto 1 – la inversión (**el nivel 2**); punto 2 – la información percibida en la forma de las imágenes (**el nivel 1**); punto 3 - “la vuelta hacia la inversión” (**el nivel 2**); punto 4 – las repeticiones (**el nivel 2**); punto 5 – el paralelismo (**el nivel 2**); punto 6 – la parcelación (**el nivel 2**); punto 7 - – la información percibida en la forma de las imágenes (**el nivel 1**); punto 8 – la consideración de todos los puntos: 1, 4, 5, 6 (**el nivel 2**); punto 9 – el

descubrimiento de los significados y de los metasignificados (**el nivel 3**); puntos 1 y 6 – los elementos significativos principales que crean un marco significativo – “framing”.

El modelo de los procedimientos reflexivos del receptor:

El nivel 2 (1) – El nivel 1 (2) – el nivel 2 (3) - el nivel 2 (4) - el nivel 2 (5) - el nivel 2 (6) – el nivel 1 (7) - el nivel 2 (8) – el nivel 3 (9).

3.7 El tipo significativo VII. El paralelismo en combinación con las repeticiones y el polisíndeton

Como ya lo hemos visto, el paralelismo y las repeticiones suelen desarrollar y enfatizar el significado, dado tanto al principio, como al final del párrafo. El polisíndeton en combinación con el paralelismo y las repeticiones puede crear una variedad más amplia de los significados que el asíndeton combinado con estos mismos recursos sintácticos estilísticos. El polisíndeton puede hacer el párrafo más complicado desde el punto de vista de estilística, enfatizar el significado de las palabras y frases dentro del párrafo, dar un ritmo determinado a todo el párrafo y crear una abundancia significativa. Enfatizando un significado concreto, el polisíndeton puede ser un recurso que implica “la voz” del escritor”, es decir, su relación hacia los personajes o los acontecimientos en el texto. Al eliminar el polisíndeton, el texto puede perder una énfasis significativa, ser inexpresivo o incapaz de transformar unos matices textuales implícitos.

La combinación del paralelismo con las repeticiones y el polisíndeton es un recurso sintáctico estilístico frecuente en los idiomas inglés, alemán, español y ruso. Observaremos este tipo significativo en los siguientes ejemplos:

La prosa inglesa:

“He chose his moment carefully and tried to make his request sound casual, but he could not master the trembling of his voice, and he felt that into words that he wished to seem jovial and friendly there crept the bitterness of his jealousy” (S. Maugham, *The Painted Veil*).

El hombre esta intentando a empezar una conversación desagradable con su mujer, pero no sabe como acercarse al tema sin revelar sus sentimientos: sus sufrimientos, su enfado y celos..

El párrafo consiste en varias partes. La primera parte «he chose his moment carefully and tried to make his request sound casual» implica los significados de la afirmación de un hecho y el comienzo de la situación. Estos significados se desarrollan en las siguientes partes y se expanden a través del tanto paralelismo de las frases «he could not», «he felt», «he wished», la repetición léxica del pronombre personal «he», y sus correlaciones «his», «himself», como el polisíndeton, es decir, la repetición de las conjunciones «and», y «that» que enfatizan los significados que están implicados en el paralelismo y en las repeticiones.

La segunda parte del párrafo «but he could not master the trembling of his voice» contiene la antítesis a la primera «he chose his moment carefully and tried to make his request sound casual». La primera parte del párrafo contiene las palabras del escritor, que afirma un hecho, mientras que la segunda parte se presenta como las palabras y el comportamiento del personaje. Se crea de esta manera el significado de contradicción enfatizado a través del polisíndeton de las conjunciones «and», «that» y el meta significado de las palabras del escritor y las palabras del personaje.

Interpretando el texto de esta manera el lector se encuentra con una afirmación reflexionando en el primer nivel (Nivel 1). Fijándose en el paralelismo, las repeticiones

y el polisíndeton, el receptor reflexiona en el segundo nivel (Nivel 2). Descubriendo los significados implicados en estos recursos, el receptor pasa al nivel superior de la reflexión pura (Nivel 3).

Si modificamos el original del párrafo, se perderá su importancia significativa y se convertirá en solo afirmación: He chose his moment carefully and tried to make his request sound casual but he felt that there crept the bitterness of jealousy. El receptor imagina esta situación y reflexiona en el Nivel 1.

En este ejemplo el polisíndeton implica el estado emocional del personaje, sus sufrimientos, sus dudas, su comportamiento y su manera del hablar.

El polisíndeton también puede ser usado como un recurso para una descripción detallada cuando se acentúa cada elemento que él escritor quiere enfatizar para esta descripción. Lo podemos ver en los siguientes dos ejemplos de la prosa inglesa:

“Far was Italy and the white houses and the room where her sisters sat making hats, and the streets crowded every evening with people walking, laughing out loud, not half alive like people here, huddled up in Bath chairs, looking at a few ugly flowers stuck in pots” (V. Woolf, *Mrs Dalloway*).

Este texto es la descripción de Italia que se ha quedado en la memoria del personaje. Ella se acuerda unos detalles que en el texto se presentan en la forma del paralelismo con las repeticiones y se enfatizan a través del polisíndeton “and”: “Italy”, “the white houses”, “the room”, “the streets”.

El efecto similar se ve en el siguiente texto:

“The raisins and almonds and figs and apples and oranges and chocolates and sweets were now passed about the table and Aunt Julia invited all the guests to have either port or sherry” (J. Joyce, *The Dubliners*).

Se observa la repetición sintáctica de los sustantivos cada uno acentuándose con el polisíndeton “and”: “raisins”, “almonds”, “figs”, “apples”; “oranges”, “chocolates”, “sweets”.

El significado de la énfasis puede estar detrás de los mismos recursos estilísticos en la lengua alemana.

La prosa alemana:

“Und Perkun zeugte Senta; und Senta warf Harras; und Harras zeugte Prinz; und Prinz machte Geschichte” (G. Grass, *Hundejahre*).

Este texto es similar al texto anterior de J. Joyce por sus efectos estilísticos cuando se acentúan unos elementos determinados.

Observaremos otro texto de no sólo la descripción, sino con el significado más complejo de la prosa alemana:

“Die Anlage war falsch und die Sprache war falsch und es war ein trockenes und schwungloses Kolleg in Historie, breit, nuechtern und fuer die Schaubuehne verloren” (T. Mann, *Schwere Stunde*).

En la primera parte de la frase con la coordinación «die Anlage war falsch», cuyo significado se hace más intenso en las siguientes partes a través del paralelismo de las estructuras «die Sprache war», «es war», la repetición léxica del adjetivo «falsch», la repetición sintáctica de los adjetivos «breit», «nuechtern», «verloren», que crean una enumeración similar y el polisíndeton de la conjunción «und» que implica el significado de la énfasis y el metasignificado de “la voz” del escritor. El receptor puede observar como se crea, se expande y se enfatiza el significado.

La idea de la emoción y de la nerviosidad puede estar expresada con los mismos recursos estilísticos en la lengua española. En el ejemplo que observaremos abajo, no es exactamente la emoción, sino la rapidez.

La prosa española:

“Hosca, sucia, desgredada, andrajosa y descalza Coria a todas horas de la cocina a los cuartos y de los cuartos a la cocina y al comedor acarreando cubos, escobas y bayetas” (E. Mendoza, La Ciudad de los Prodigios).

En esta frase con la coordinación se trata de una mujer que está haciendo el trabajo de casa con prisa y rapidez: ella está haciendo varias cosas a la vez. El significado implicado al final de la frase a través de la repetición sintáctica de los adjetivos «hosca», «sucia», «desgredada», «andrajosa», «descalza» y en la conjunción “y” que une estos adjetivos, se expande y se confirma a través del paralelismo de las estructuras «de la cocina a los cuartos», «de los cuartos a la cocina», la repetición sintáctica de los sustantivos «cubos», «escobas», «bayetas» y el polisíndeton – la repetición se la conjunción «y».

Al principio el significado aparece, después se expande, se confirma y se enfatiza. .

Los procesos de la formación del significado a través del paralelismo en combinación con las repeticiones y el polisíndeton son similares en la lengua rusa.:

La prosa rusa:

“Кити неприятен был этот разговор, и он волновал ее и самим содержанием, и тем тоном, которым он был введен, и в особенности тем, что она знала уж, как это подействует на мужа” (L. Tolstoi, *Anna Karenina*).

La mujer está muy preocupada por una conversación que tiene que ser entre ella y su esposo. Le preocupa el tono de esta conversación, como su contenido, porque ella ya está precipitando como le va a afectar a su esposo.

En la primera parte de la frase aparece el significado: “Кити неприятен был этот разговор” que más adelante se expande y se confirma a través del paralelismo con las

repeticiones “тем тоном”, “тем”, “она”, “это” y se enfatiza a través del polisíndeton “и”.

En las lenguas que hemos observado la combinación del paralelismo con las repeticiones y el polisíndeton implica un estado y una tensión emocional de los personajes: el sentimiento de miedo, ansiedad, confusión o duda, y también sirve para demostrar el comportamiento de los personajes y su manera de hablar. Normalmente, el significado aparece al principio de la frase o del párrafo y se expande, se enfatiza o al contrario aparece una contradicción a lo largo de la frase o del párrafo a través del paralelismo y las repeticiones. El polisíndeton se usa básicamente para la énfasis del significado. .

Al interpretar la frase/el párrafo con estos recursos sintácticos estilísticos, la reflexión del receptor pasa por las siguientes etapas:

1. En la primera parte de la frase/párrafo aparece una situación y el receptor puede imaginarla en el **nivel 1**.

2. El receptor se fija en el paralelismo con las repeticiones y el polisíndeton y analiza todos estos recursos. La reflexión se despierta en el **nivel 2**.

3. Los significados implicados en estos recursos sintácticos estilísticos, se expanden, se confirman y se enfatizan o se oponen. Al descubrir los significados y los metasignificados la reflexión se despierta en el **nivel 3**.

Las etapas de la realización de la reflexión están marcadas en la **Figura 9**.

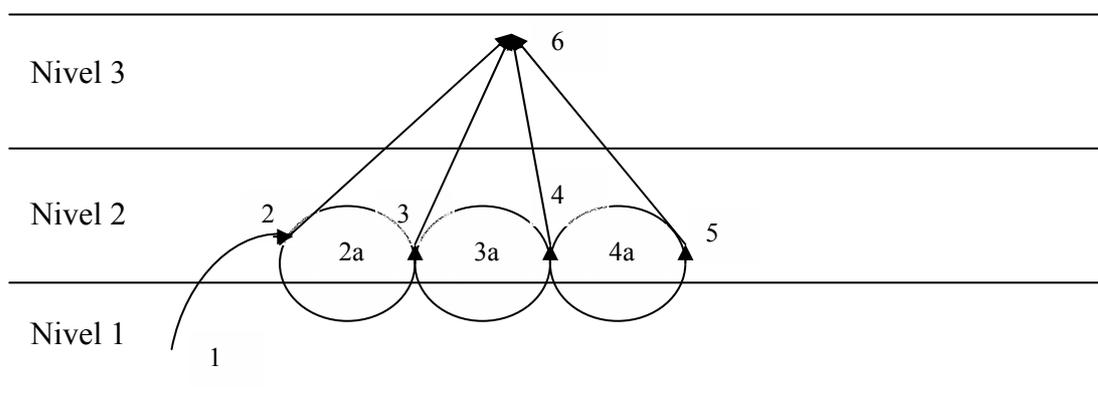


Figura 9. Esquema del tipo significativo VI.

Punto 1 – la información percibida en la forma de las imágenes (**el nivel 1**); puntos 2, 3, 4, 5 – repeticiones y paralelismo (**el nivel 2**); puntos 2a, 3a, 4a – polisíndeton, es decir la repetición de las conjunciones situadas entre las estructuras del paralelismo y las repeticiones (**el nivel 2**). Las flechas indican la relación entre los puntos. Punto 6 marca el descubrimiento de los significados y metasignificados (**el nivel 3**), mientras puntos 2a, 3a, 4a son los que forman el significado básico.

El modelo de los procedimientos reflexivos del receptor:

El nivel 1 (1) - el nivel 2 (2) - el nivel 2 (3) - el nivel 2 (4) - el nivel 2 (5) – el nivel 3 (6) - el nivel 2 (2a) - el nivel 2 (3a) - el nivel 2 (4a) – el nivel 3 (6)

3.8 El tipo significativo VIII: el paralelismo en combinación con las repeticiones, el polisíndeton, la parcelación, (la inversión)

En la selección del corpus textual hemos descubierto que la combinación del paralelismo con las repeticiones, el polisíndeton y la parcelación es frecuente para la

prosa en los idiomas inglés, alemán, español y ruso. La adición de la inversión en esta combinación es típica sólo para la prosa en la lengua en inglesa. Por lo tanto, hemos puesto la inversión en el paréntesis. No lo hemos descubierto para los otros idiomas. Pasaremos al análisis del corpus textual:

La prosa inglesa:

“In his great chair with the book-rest sat old Jolyon, the figure-head of his family, and class and creed, with his white head and dome-like forehead, the representation of moderation, and order, and love of property. The most lonely man of London” (J.Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

La primera parte de la frase compleja con la coordinación asindética está presentada por la inversión: «in his great chair with the book-rest sat old Jolyon», que introduce el significado del comienzo de la situación. En las siguientes partes de la frase la enumeración y el paralelismo sintáctico se forman a través del uso de las repeticiones léxicas de los sustantivos «family», «class», «creed», «forehead», «moderation», «order», «love of property». El significado, dado en la primera parte, se expande en el nivel léxico. En la primera parte de la frase la palabra que forma el significado básico es «great» que se encuentra en la combinación «great chair». A este adjetivo «great» le corresponden los sustantivos usados en las otras partes de la frase como repeticiones sintácticas: «family», «class», «creed», «moderation», «order», «love of property». Aparecen los significados «superioridad», «el sentimiento del superior sobre los otros», «posesión», el metasignificado «palabras del personaje», «valoración de si mismo», «ironía del escritor» y el metarecurso «comparación del personaje con un símbolo, con una cosa». Estos significados y metasignificados se acentúan a través del polisíndeton, es decir el uso frecuente de la conjunción «and» a lo largo de toda la frase. Se forma el

significado de la énfasis, la actualización y el metasignificado de la confirmación de la ironía del escritor.

A esta frase se añade la parcelación o resumen «The most lonely man of London», que introduce una información nueva, complementando de esta manera el significado anterior. Esta información complementaria le da a la frase unos matices que confirman la ironía del escritor. En la frase anterior el personaje se siente superior sobre los demás, se encuentra divino y más digno, pero en la parcelación el escritor le hace bajar de las nubes y enfrentarse al mundo con una mirada distinta diciéndole que es completamente solitario.

La reflexión se despierta finalmente en **el nivel 3**, pasando por **los niveles 1 y 2**. Si eliminamos el paralelismo, las repeticiones, el polisíndeton, la inversión y la parcelación, nos encontraremos con un cambio del significado: “In his great chair with the book-rest sat old Jolyon who was the most lonely man of London”

La frase se convierte de esta manera en una afirmación y la reflexión puede despertarse solo en el nivel 1, entonces desaparece el metasignificado de la ironía del escritor., lo que significa que los recursos observados son importantes para la formación del significado.

Observaremos el proceso de la formación de los significados en el siguiente ejemplo de la prosa inglesa:

“But to go deeper, beneath what people said (and these judgements, how superficial, how fragmentary they are!) in her own mind now, what did it mean to her, this thing she called life? Oh, it was very queer. Here was So-and-so in South Kensington; some one in Bayswater; and somebody else, say, in Mayfair. And she felt quite continuously a sense of their existence; and she felt what a waste, and she felt

what a pity; and she felt if only they could be brought together; so she did it. And it was an offering; to combine; to create; but to whom?” (V. Woolf, *Mrs Dalloway*).

El texto trata de la reflexión del personaje sobre su vida. La primera frase del párrafo contiene la inversión en combinación con la frase intrusiva e inicia el significado: “But to go deeper, beneath what people said (and these judgements, how superficial, how fragmentary they are!) in her own mind now, what did it mean to her, this thing she called life?”. Esta frase contiene una pregunta retórica orientada hacia el personaje mismo para reflexionar sobre el significado de la vida. La tercera frase contiene la combinación del paralelismo con las repeticiones que entienden el significado y el uso del asíndeton que enfatiza las palabras delante de las cuales está situado: “and she felt what a waste, and she felt what a pity; and she felt if only they could be brought together; so she did it”. En esta frase están implicados los pensamientos y las emociones del personaje. La parcelación “And it was an offering; to combine; to create; but to whom?” que cierra el párrafo, contiene una propuesta “an offering” para un cambio, pero se queda sin respuesta, puesto que está presentada en la forma de una pregunta retórica.

Los recursos sintácticos estilísticos del tipo significativo VIII forman los significados de la siguiente manera: 1. La inversión introduce el significado.

2. El paralelismo y las repeticiones complementan este significado.

3. El polisíndeton enfatiza el significado.

4. La parcelación añade a la frase la información complementaria y unos matices significativos.

Los procesos de la formación de los significados son similares en las lenguas alemán, español y ruso:

La prosa alemana:

“Es ist die Musik, die ganze Musik die vor ihm liegt! Sie liegt vor ihm ausgebreitet wie ein lockendes Meer, und er kann sich hineinstuerzen und selig schwimmen, sich tragen und entfuehren lassen und im Sturme gaenzlich untergehen und dennoch dabei die Herrschaft in Haenden halten, regieren und verfuegen” (T.Mann, *Das Wunderkind*).

En este párrafo se implican los pensamientos del personaje, sus emociones y sentimientos de alegría y felicidad, su manera de disfrutar del mundo de la musica. El párrafo empieza por la parcelación que actúa como la primera parte de la narración. La parcelación puede situarse tanto al final, como al principio del párrafo. La parcelación en combinación con la repetición léxica introduce el significado principal enfatizando la palabra significativa «die Musik».

El uso de la repetición de la estructura «sie liegt vor ihm», que corresponde a la primera parte de la frase, del paralelismo y de las repeticiones sintácticas «er kann sich hineinstuerzen», «selig schwimmen», «sich tragen», «entfuehren lassen», «im Sturme untergehen», «die Herrschaft in Haenden halten», «regieren», «verfuegen» crea la extensión de los significados y desarrolla la idea de la belleza musical que está implicada en la parcelación «Es ist die Musik, die ganze Musik die vor ihm liegt».

El uso del polisíndeton (el uso frecuente de la conjunción «und») actualiza los elementos significativos. Al analizar todos los recursos sintácticos estilísticos se forma el significado de la énfasis y el metasignificado de los sentimientos del personaje. De esta manera el significado se forma, se expande y se enfatiza.

La prosa española:

“Alguien se invento esta historia. Que Joan Bouvila había descubierto poco después de casarse un secreto horrible conceniernte a su mujer, que en la casa se oían gritos y golpes tremendos por las noches, que este griterío tenia despierto al niño toda la noche,

que se oía llorar hasta la madrugada cuando remitía la algazara” (E.Mendoza, *La Ciudad de los Prodigios*).

Se trata de una historia misteriosa inventada por alguien sobre una persona en cuya casa ocurrían cosas muy raras: se oían gritos y ruido, alguien estaba llorando todo el rato, pasaba algo horrible. Pero no se sabía si todo era la verdad o sólo el invento de las personas a quien les gustan los rumores.

Esta idea está implicada en la parcelación «Alguien invento esta historia», que forma la primera parte de la narración. La parcelación sirve para formar el significado: el significado se introduce y se desarrolla luego a través del paralelismo de las estructuras «Joan Bouvila había descubierto», «se oían gritos y golpes», «este griterío tenía despierto», «se oía llorar», la repetición léxica y correlativo del verbo «se oía», «se oían», del sustantivo «la noche», «las noches», «gritos», «griterío» que crean la expansión de los significados.

El uso del polisíndeton de la conjunción «que» actualiza los elementos acentuados, es decir, las repeticiones y el paralelismo y intensifican la expansión del significado. Así el significado se introduce, se expande y se enfatiza.

De la misma manera se forman los significados a través de este tipo significativo en la lengua rusa.

La prosa rusa:

Но он чувствовал себя бессильным: он знал вперед, что все против него и что его не допустят сделать то, что казалось ему теперь так естественно и хорошо, а заставят сделать то, что дурно, но им кажется должным (L. Tolstoi, *Anna Karenina*).

Este ejemplo es una ilustración de los procesos de la formación de significados observados anteriormente en la prosa en los idiomas inglés, alemán y español.

El significado principal de la narración es la inhabilidad que esta en la parcelación «но он чувствовал себя бессильным» “Pero el se sentía incapaz”, que presenta la primera parte de la frase. Este significado se desarrolla, se expande y se enfatiza a través de las estructuras del paralelismo y de las repeticiones. El significado se hace más intenso a través del polisíndeton de la conjunción «что».

Como lo hemos podido observar, el tipo significativo VIII forma los significados de la misma manera en los idiomas inglés, alemán, español y ruso.

La reflexión pasa por las siguientes etapas:

1. Al observar la parcelación que forma el significado general o la idea general de la frase, la reflexión se despierta en **el nivel 2**.

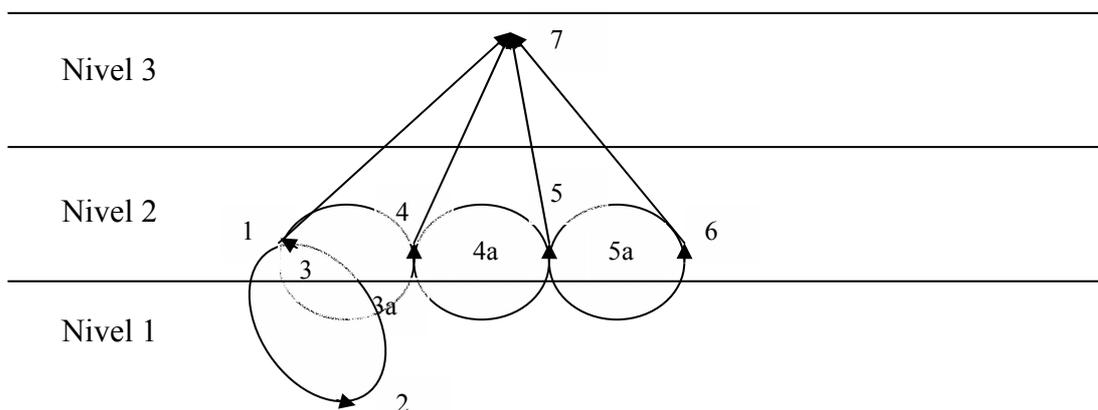
2. La información que está implicada en la parcelación, puede ser percibida en el nivel imaginativo, entonces puede ocurrir un paso reflexivo del receptor del **nivel 2** al **nivel 1**.

3. Intentando a observar más y comprender el texto mejor, el receptor vuelve al **nivel 2** y se fija en la importancia significativa de la parcelación.

4. El receptor observa las repeticiones y el paralelismo que desarrollan el significado formado por la parcelación, y también el polisíndeton que actualiza el significado formado. El despertar de la reflexión está en **el nivel 2**.

5. Todos los recursos significativos se analizan en su conjunto con el despertar de la reflexión en **el nivel 3**.

Las etapas de la realización de la reflexión están marcadas en la **Figura 10**.



Tenemos las siguientes indicaciones:

Punto 1 - parcelación (**nivel 2**); punto 2 – información percibida por el receptor en el nivel imaginario (**nivel 1**); punto 3 – vuelta hacia **el nivel 2**; puntos 4, 5, 6 – paralelismo y repeticiones (**M-K**); puntos 3a, 4a, 5a - polisíndeton (**el nivel 2**); punto 7 – significados y metasignificados (**el nivel 3**).

El modelo de los procedimientos reflexivos del receptor:

El nivel 2(1) – el nivel 1 (2) - El nivel 2 (3) - El nivel 2 (4) - El nivel 2 (5) - El nivel 2 (6) - El nivel 2 (3a) - El nivel 2 (4a) - El nivel 2 (5a) – el nivel 3 (7)

Como se estaba mencionado anteriormente, la inversión también estaba incluida en este tipo. Recordamos que como adición la hemos encontrado sólo en la lengua inglesa:

1. En este caso (mire el ejemplo de la prosa inglesa) la inversión se sitúa al principio de la frase y forma el significado general para todo el resto de la frase o del párrafo. La observación de la inversión hace al receptor reflexionar en **el nivel 2**.

2. La información que está en la inversión puede estar percibida por el receptor en el nivel imaginativo, entonces, la reflexión se despertará en **el nivel 1**.

3. El receptor quiere comprender el texto mejor y vuelve así la inversión reflexionando en **el nivel 2**.

4. El receptor se fija en el paralelismo y las repeticiones que expanden el significado formado anteriormente. La observación del polisíndeton indica la énfasis del significado. La reflexión sigue despertándose en **el nivel 2**.

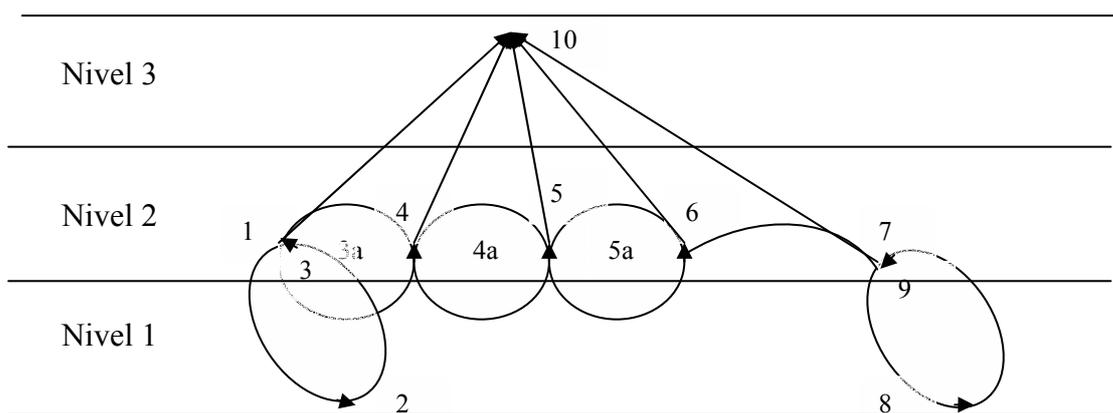
5. Se observa la parcelación situada al final de la frase, el receptor continua reflexionando en **el nivel 2**.

6. El receptor puede percibir la información que está implicada en la parcelación en el nivel imaginativo y reflexionar en **el nivel 1**.

7. Al interpretar la información que está en la parcelación como contradictoria al significado anterior, el receptor no comprende el texto. Se forma el círculo hermenéutico. Para romper este círculo, el receptor vuelve a observar los recursos y reflexiona en **el nivel 2**.

8. Al analizar todos los significados en su conjunto el receptor descubre los significados y metasignificados reflexionando así en **el nivel 3**.

Las etapas de la realización de la reflexión están marcadas en la **Figura 10** que son diferentes de la figura anterior:



Tenemos las siguientes indicaciones:

Punto 1 - inversión (**el nivel 2**); punto 2 – información percibida en el nivel imaginativo (**el nivel 1**); punto 3 – vuelta hacia **el nivel 2**; puntos 4, 5, 6 – paralelismo y repeticiones (**el nivel 2**); puntos 3a, 4a, 5a - polisíndeton (**el nivel 2**); punto 7 -

parcelación (**el nivel 2**); punto 8 - información percibida en el nivel imaginativo (**el nivel 1**); punto 9 - vuelta hacia **el nivel 2**; punto 10 – descubrimiento de los significados y metasignificados (**el nivel 3**).

El modelo de los procedimientos reflexivos del receptor:

El nivel 2 (1) – el nivel 1 (2) - el nivel 2 (3) - el nivel 2 (4) - el nivel 2 (5) - el nivel 2 (6) - el nivel 2 (3a) - el nivel 2 (4a) - el nivel 2 (5a) - El nivel 2 (7) - mI (8) - El nivel 2 (9) – el nivel 3 (10).

3.9 El tipo significativo IX. El paralelismo en combinación con las repeticiones, la frase intrusiva y la elipsis

Este tipo significativo se forma a través de la combinación de las estructuras del paralelismo, las repeticiones, la frase intrusiva y la elipsis. La combinación de las estructuras del paralelismo con las repeticiones y la frase intrusiva esta presentada en el tipo significativo IV que indica la complejidad y la confusión de la situación, la contradicción de los pensamientos y las relaciones personales, su variedad y ausencia de la similitud. El tipo significativo IX se diferencia del tipo significativo IV por que se le añade la elipsis.

La elipsis se usa en las obras literarias como el recurso del lenguaje poético y se caracteriza por la ausencia de un elemento de la estructura sintáctica. Este elemento puede ser imaginado y/o recuperado por el receptor a través de la lectura del texto. La elipsis se usa como el recurso sintácticos estilístico por el escritor con la intención de afectar al receptor quien percibe la información y descubre los significados y los metasignificados a través de una recuperación de la estructura sintáctica incompleta que él realiza mentalmente.

La elipsis no se usa normalmente como un recurso sintáctico estilístico aislado, sino que se usa dentro de las frases con coordinación sindética, asindética o subordinada y suele combinarse con tantos recursos sintácticos estilísticos como paralelismo, repeticiones, frases intrusivas. La combinación de estos elementos con la elipsis es un recurso frecuente de la formación textual que regula los procesos de la formación de los significados en los idiomas inglés, alemán, español y ruso.

Observaremos el corpus textual donde se encuentra este tipo significativo en las lenguas mencionadas:

La prosa inglesa:

“The Forsytes were resentful of something, not individually, but as a family; this resentment expressed itself in an added perfection of raiment, an exuberance of family cordiality, an exaggeration of family importance, and - the sniff” (J.Galsworthy, *The Forsyte Saga*).

En este texto el escritor caracteriza la familia de los Forsytes describiendo tanto sus rasgos, como las tradiciones familiares. Esta idea está implicada en la estructura sintáctica formada por dos partes relacionadas entre ellas con una coordinación asindética. La primera parte es una frase que expresa la idea principal del escritor: Esta parte se hace más compleja a través de la frase intrusiva «not individually, but as a family», que concretiza la idea principal de la frase anterior. Leyéndola, sabemos que los Forsytes expresaban su protesta contra algo no solos o aislados, sino con toda la familia, así que descubrimos el significado de “la colectividad de la familia de los Forsytes”. La frase intrusiva confirma y acentúa el significado de la primera parte. Al fijarse en la frase intrusiva la reflexión del receptor se despierta en **el nivel 2**, y el descubrimiento del significado que está implicado en la frase intrusiva hace que la reflexión se despierte en **el nivel 3**.

En la segunda parte el significado se expande a través de la repetición correlativa del sustantivo «resentment», relacionado con el adjetivo «resentful» de la primera parte de la frase; la repetición léxica del sustantivo «family», el paralelismo de las estructuras «an added perfection of raiment», «an exuberance of family cordiality», «an exaggeration of family importance», que crean una enumeración similar. El receptor puede observar que el escritor usa el vocabulario del estilo elevado «an added perfection», «an exuberance», «an exaggeration». En la observación de las repeticiones y el paralelismo la reflexión se despierta en **el nivel 2**, y al descubrir los significados de “la exageración”, “la importancia del papel de la familia” y el metasignificado de la ironía del escritor la reflexión se despierta en **el nivel 3**.

Relacionamos los significados descubiertos al analizar la primera y la segunda partes:

Primera parte: **significado** «colectividad»

Segunda parte: **significado** «exageración de la importancia del papel de la familia»

Primera y segunda partes: **metasignificado** «palabras del personaje», «perfección»; «ironía del escritor».

La segunda parte de la frase no se acaba con el uso del paralelismo de las estructuras y de las repeticiones que expanden el significado, sino que se continua. Después de la coma y la conjunción «and» el receptor puede esperar que el escritor use la palabra pudiera combinar con la estructura sintáctica anterior. La introducción de la conjunción «and» también en teoría debería indicar que la estructura sintáctica este cerrada y el significado haya alcanzado su culminación. Sin embargo, después del uso de la conjunción «and» el escritor no inserta ninguna palabra, sino un símbolo gráfico - guión y usa la elipsis. La frase se interrumpe con el silencio del escritor: él no quiere revelar el significado del texto ahora mismo. Creando este silencio a través del uso de la

elipsis, el escritor acentúa la atención del receptor en la última palabra que se diferencia de las palabras anteriores. Los significados se expanden. La palabra inglesa «sniff» significa un sorbo lo que puede estar imaginado. Los significados se expanden y se contradicen de esta manera y el receptor pasa a reflexionar del **nivel 2** al **nivel 1**. La elipsis llega a ser un recurso importante de la formación del significado porque añade los elementos nuevos en la narración y estos elementos no sólo son un complemento a los significados anteriores, sino que es una oposición que crea el efecto de que los significados se contradicen.

El movimiento de la reflexión pasa por las siguientes etapas:

El nivel 2 – el nivel 3 – el nivel 2 – el nivel 1

Del mismo modo son los procesos de la formación de los significados en la lengua alemana:

La prosa alemana:

“Aber mehr und mehr versuesste sich ihm auch die Lust am Worte und der Form, denn er pfl egte zu sagen (und hatte es auch bereits aufgeschrieben), dass die Kenntniss der Seele allein unfehlbar truebsinnig machen wuerde, wenn nicht die Vergnuegungen des Ausdrucks und wach und munter erhielten”(T.Mann, *Der Zauberberg*).

El personaje del texto es el escritor, una persona del arte de la palabra que disfruta de su propia expresión artística implicando sus ideas y pensamientos en la forma del lenguaje en contraste a la parte del contenido que está relacionado con una observación del alma y del mundo espiritual de sus personajes. Este significado está implicado en la forma de la antítesis «versuesste sich ihm die Lust» y «truebsinnig machen wuerde», la repetición léxica del adverbio «mehr», la repetición frecuente de la conjunción «und», la frase intrusiva «hatte es auch bereits aufgeschrieben», las repeticiones sintácticas de los sustantivos «Lust», «Vergnuegungen»; «Worte», «Form», «Ausdruck».

La adición de la parte que contiene la elipsis «und wach und munter erhielten» parece bastante inesperado: esta parte invita al receptor a añadir sus pensamientos a la frase anterior en el nivel imaginativo reflexionando en el nivel 1, pero estos pensamientos pueden ser no tanto imaginativos como los objetos, sino más como los sentimientos. Esta sensación viene de los adjetivos Это физическое ощущение порождается прилагательными «munter» и «wach» que significan “animado”.

La reflexión pasa por las siguientes etapas:

El nivel 2 – el nivel 3 – el nivel 2 – el nivel 1.

Los mismos son los procesos de la formación de los significados a través de este tipo significativo en la lengua española:

La prosa española:

“Se hallaba la Reina en su gabinete, lleno de cosas de Francia , frívolas y alegres, que ninguna de sus damas españolas podía ver, (porque no las encontraban elegantes): el espejo con marca de plata, la cómoda pintada de amorcillos desnudos y sobre todo aquel armario en cuyas puertas campeaban Adan y Eva sin hojas de parra, ... con todo el aire” (G.T. Ballester, *Cronica del Rey Pasmado*).

La idea de ser diferente de las otras personas, la ausencia del miedo contra algo nuevo, contra la opinión de otra gente está implicada a través de los recursos de la complejidad sintáctica: la repetición sintáctica de los adjetivos «frívolas», «alegres», la frase intrusiva «porque no las encontraban elegantes», la repetición sintáctica de los sustantivos «el espejo», «la cómoda», «aquel armario», que crean una enumeración similar.

Se expanden los significados de «su propia opinión», «su vista hacia el mundo alrededor», implicados en estos recursos sintácticos estilísticos. La observación de estos

recursos hace que la reflexión se despierta en **el nivel 2**, y el descubrimiento del significado implicado en estos recursos hace que la reflexión se despierta en **el nivel 3**.

Al final del texto el escritor usa la elipsis gráficamente presentado por los puntos suspensivos y el punto coma que crean un silencio y acentúan la combinación «con todo el aire». El receptor tiene la oportunidad de imaginar en el nivel 1, porque es fácil de imaginarse el interior.

La reflexión pasa por las siguientes etapas:

El nivel 2 – el nivel 3 – el nivel 2 – el nivel 1.

Los mismos son los procesos de la formación de los significados a través de este tipo significativo en la lengua rusa:

La prosa rusa:

“ В сущности, понимавшие, по мнению Вронского, «как должно» никак не понимали этого, а держали себя вообще, как держат себя благовоспитанные люди относительно всех сложных и неразрешимых вопросов, со всех сторон окружающих жизнь, - держали себя прилично, избегая намеков и неприличных вопросов ” (L. Tolstoi. *Anna Karenina*).

En este ejemplo nos encontramos con la reacción de la gente sobre unas situaciones. La idea está implicada en los recursos de la complejidad sintáctica: la frase intrusiva «по мнению Вронского», (en la opinión de Vronskiy) que demuestra el estado emocional tratándose del estado de ánimo, las emociones del personaje, las estructuras del paralelismo «не понимали» (no entendían), «держали себя» (se comportaban) «держат себя» (se comportan), la repetición léxica del sustantivo «вопросов» (preguntas), las repeticiones correlativas «понимавшие» (los que entienden), «понимали» (los que entendían), «держали» (se comportaban), «держат» (se comportan).

Encontrando los recursos sintácticos estilísticos como las repeticiones, el paralelismo, la frase intrusiva, el receptor reflexiona en **el nivel 2**. Después de esto el receptor descubre los significados implicados en estos recursos, es decir los significados: “la reacción de alta sociedad cuando se rompen unas normas”, reflexionando así en **el nivel 3**.

En la segunda parte del texto el receptor se encuentra con la elipsis marcada gráficamente con el guión. La segunda parte del texto tiene que ser la continuación de los pensamientos del escritor realizada por el receptor y la confirmación de un significado abstracto en el nivel imaginativo, puesto que la situación es fácil de imaginar. Al encontrarse con la elipsis el receptor reflexiona en **el nivel 2** y después al imaginar la situación pasa a reflexionar en **el nivel 1**.

El tipo significativo IX que consiste en la combinación del paralelismo con las repeticiones, la frase intrusiva y la elipsis produce los mismos significados en las lenguas tratadas. La reflexión pasa por las siguientes etapas:

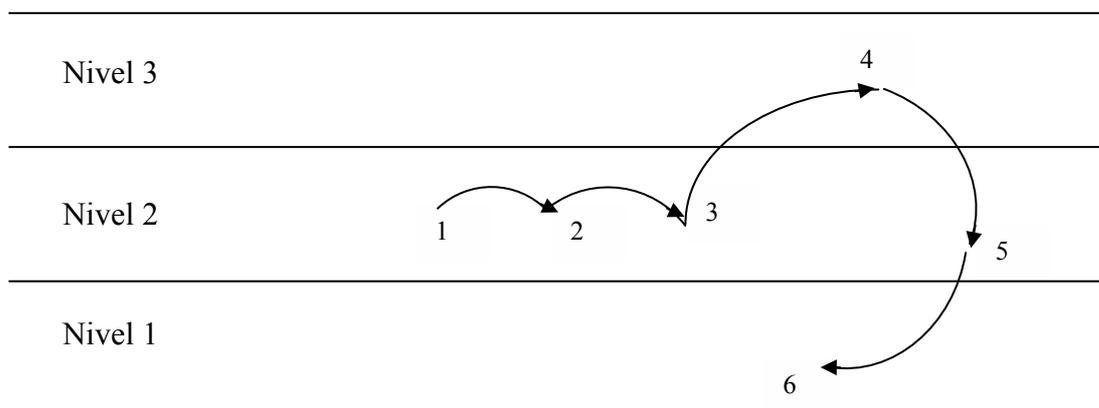
1. El receptor se fija en el paralelismo, las repeticiones, la frase intrusiva del texto que se encuentran básicamente en la primera parte del texto y reflexiona en **el nivel 2**.

2. El receptor descubre los significados y metasignificados implicados en estos recursos paso por paso y reflexiona en **el nivel 3**.

3. En la segunda parte del texto el receptor se encuentra con la elipsis que produce una expansión de los significados y vuelve a reflexionar en **el nivel 2**.

4. La información implicada en la elipsis acaba de ser imaginada o percibida por el receptor, puesto que no es completa. El receptor reflexiona en **el nivel 1** cuando ocurre la concretización de lo abstracto.

Las etapas de la realización de la reflexión están marcadas en la **Figura 11**.



Tenemos las siguientes indicaciones:

Puntos 1, 2, 3 - la primera parte del texto donde punto 1 – el paralelismo (**nivel 2**), punto 2 – la frase intrusiva (**nivel 2**), punto 3 - repeticiones (**nivel 2**); punto 4 – descubrimiento de los significados y los metasignificados (**nivel 3**); punto 5 – la segunda parte del texto (**nivel 2**); punto 6 – imaginación de la situación por el receptor por la falta de información (**nivel 3**).

El modelo de los procedimientos reflexivos del receptor:

El nivel 2 (1) – el nivel 2 (2) - el nivel 2 (3) - el nivel 3 (4) - el nivel 2 (5) – el nivel 1 (6).

3.10 El tipo significativo X. El texto con varios recursos sintácticos estilísticos

Este tipo significativo está formado por el texto con diferentes recursos sintácticos estilísticos combinados entre ellos: son todos los recursos que estaban considerados en los nueve tipos significativos. El décimo tipo significativo se presenta como el más complejo de todos los tipos por su variedad de los recursos en el párrafo. Recordamos que el párrafo es una estructura de la sintaxis compleja que posea una unidad

estructural y significativo, cuyos elementos se relacionan entre sí por un tema común que les une. Sin embargo, el párrafo tiene su autonomía al estar extraído del texto. Se caracteriza por la combinación de varias frases que tienen independencia sintáctica estructural, pero que están relacionadas entre ellas desde el punto de vista del significado formando la unidad significativa y combinando diferentes recursos sintácticos estilísticos. La variedad de los recursos sintácticos estilísticos que forma la estructura del párrafo es capaz de producir una gama de significados y metasignificados que serán descubiertos por el receptor haciéndole desarrollar su capacidad reflexiva.

El párrafo se caracteriza por la complejidad sintáctica que produce una escala de significados que luego estarán descubiertos por el receptor al encontrarse con los recursos textuales. La combinación de los recursos textuales de la complejidad sintáctica se encuentra con la misma frecuencia en las obras literarias de los idiomas inglés, alemán, español y ruso.

Pasamos a la observación del corpus textual:

La prosa inglesa:

“She married him for his good taste and his flat in Knightsbridge. She married him for a certain integrity and nobility of character which she saw in him. She married him because he was so wonderfully more grown up than her thin neurotic art-student friends. She married him a little for his money. She admired him and was extremely flattered by his attentions. She hoped by making what her mother (who was bursting with envy) called «a good marriage» to be able to get inside society and learn how to behave; although this was something she did not put clearly to herself at the time. She married, finally, because of the demonic intensity of Paul’s desire for her” (I.Murdoch, *The Bell*).

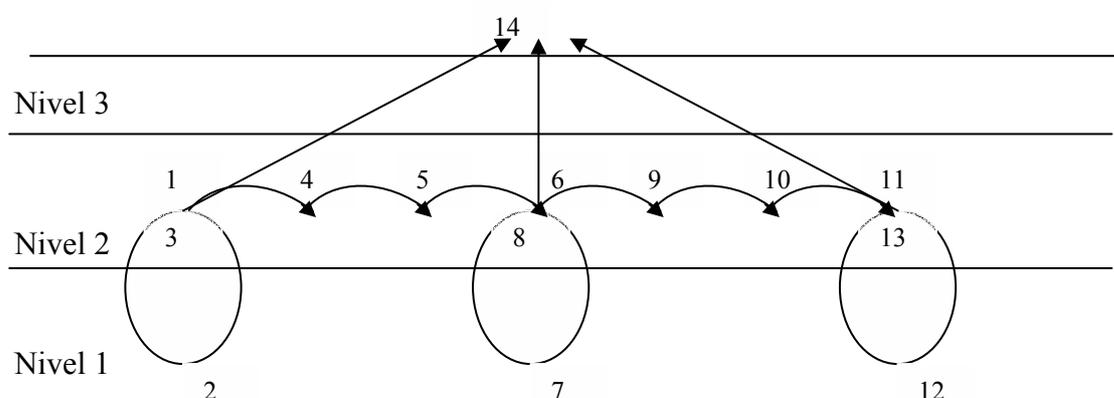
En este texto presentado por el párrafo, el escritor considera todos los motivos de su personaje por los cuales ella se casó con este hombre determinado. Se encuentran varios motivos, es una cantidad de diferentes cosas que apenas pueden ser relacionadas desde el punto de vista del significado. Sin embargo, se adjuntan en un párrafo a través de varios recursos sintácticos estilísticos.

El párrafo contiene 7 frases. Las estructuras del paralelismo forman la base del párrafo: «She married», «she admired», «she hoped», «she saw». Nos encontramos con la repetición sintáctica de los sustantivos «good taste», «flat», «integrity», «nobility», «money» que forman una enumeración similar; con la repetición anafórica de la estructura «she married», la repetición léxica del pronombre personal «she», su repetición correlativa «her», la repetición léxica del pronombre personal «his», «him», una frase intrusiva «by making what her mother called a good marriage» en combinación con otra frase intrusiva «who was bursting with envy», la zeugma «she married him *for his good taste and his flat*» que se sitúa en la primera frase del párrafo. Todo el párrafo se hace más complejo por la repetición anafórica, repetición léxica, el paralelismo de las estructuras, las dos frases intrusivas y la zeugma. Se puede encontrarla no sólo en la primera frase del párrafo, sino también a lo largo de todo el párrafo porque forma una línea sintáctica de unos elementos incombinales entre ellas: «his good taste», «his flat», «integrity», «nobility», «money», «Paul's desire for her». La zeugma puede tanto iniciar, como ampliar el significado, mientras el paralelismo, las repeticiones y las frases intrusivas pueden extenderlo.

Al relacionar todos los recursos de la complejidad sintáctica que se encuentran en este párrafo el receptor puede descubrir el significado del “matrimonio por interés” y el metasignificado de la caracterización del escritor. El receptor reflexiona en diferentes niveles. El encuentro de la zeugma como un recurso básico desde el punto de vista del

significado en el párrafo, hace que la reflexión se despierte en **el nivel 2**. La información que está implicada en la zeugma, puede ser percibida por el receptor en el nivel imaginativo, entonces, él reflexionará en **el nivel 1**. El receptor también se encuentra con los otros recursos del párrafo: las repeticiones y el paralelismo, las frases intrusivas (las dos están combinadas) y vuelve a reflexionar en **el nivel 2**. Al analizar todos los recursos del párrafo, el receptor descubre los significados y metasignificados y reflexiona en **el nivel 3**.

Las etapas de la realización de la reflexión están marcadas en la **Figura 12**.



Tenemos las siguientes indicaciones:

Puntos 1, 6, 11 - zeugma (**el nivel 2**) – los puntos principales de la formación del significado alrededor de los cuales están situados tres círculos, puesto que la zeugma se encuentra en el párrafo tres veces; puntos 2, 7, 12 – la información implicada en la zeugma puede ser percibida por el receptor en el nivel imaginativo (**el nivel 1**); puntos 3, 8, 13 – vuelta hacia la zeugma (**el nivel 2**); puntos 4, 5, 9, 10 – el paralelismo, las repeticiones, las frases intrusivas (**el nivel 2**); punto 14 – el descubrimiento de los significados y metasignificados al efectuar el análisis de todos los recursos de la complejidad sintáctica en su conjunto.

El modelo de los procedimientos reflexivos del receptor:

El nivel 2 (1) – el nivel 1 (2) – el nivel 2 (3) - el nivel 2 (4) - el nivel 2 (5) - el nivel 2 (6) – el nivel 1 (7)- el nivel 2 (8) - el nivel 2 (9) - el nivel 2 (10)- el nivel 2 (11) - mД(12) - el nivel 2 (13) – el nivel 3 (14).

Vamos a observar como se forman los significados en el párrafo en la lengua alemana:

La prosa alemana:

“Seine Begierde war sehend, seine Einbildungskraft, noch nicht zur Ruhe gekommen seit den Stunden der Arbeit, schuf sich ein Beispiel fuer alle Wunder und Schrecken der mannigfaltigen Erde, die sie auf einmal sich vorzustellen bestrebt war: er sah, sah eine Landschaft, ein tropisches Sumpfegebiet unter dickdunstigen Himmel, feucht, ueppig und ungeheuer, seine Art Urweltbildniss aus Inseln, Moraesten und schlamm fuehrenden Wasserarmen - sah aus geilem Farrengewucher, aus Gruenden von fettem, gequollenem und abenteuerlich bluehendem Pflanzenwerk haarige Palmenshaefte nah und ferne emporstreben, sah wunderbarlich ungestalte Baume ihre Wurzeln durch die Luft in den Boden, in stockende, gruenschaetig spiegelte Fluten versenken, wo zwischen schwimmenden Blumen, die milchweiss und gross wie Schuesseln waren, Voegel von fremder Art, hochschultrig, mit unfoermigen Schnaebeln, im seichten standen und unbeweglich zur Seite blickten, sah zwischen den knotigen Rohrstaemmen des Bambusdickichts die Lichter eines kaurenden Tigers funkeln - und fuehlte sein Herz pochen von Entsetzen und raetselhaften Verlangen”
(T.Mann, *Der Tod in Venedig*).

Se trata de un personaje con una fantasía increíblemente creativa y una gran fuerza de la imaginación. El escritor considera las imágenes que aparecen sobre la vista del personaje. Se crea una línea de sus fantasías y imágenes en su conciencia. Esta idea de

la fantasía ilimitada está implicada en el párrafo que consiste en varias frases relacionadas entre ellas según el significado. El párrafo está lleno de las estructuras del paralelismo «seine Begierde war sehend», «seine Einbildungskraft schuf sich ein Beispiel», la repetición anafórica de la estructura «er sah», la repetición sintáctica de los sustantivos «Wunder», «Schrecken», «eine Landschaft», «ein Sumpfegebiet», «Inseln», «Moraeste», «Wasserarmen», «Farrengewucher», «Gruenden», «Baume», «Voegel», «Tigers», la repetición sintáctica de los adjetivos «feucht», «ueppig», «ungeheuer», «fettem», «gequollenem», abenteuerlich bluehendem», «milchweiss», «gross», que crean una secuencia, usados con el polisíndeton de la conjunción «und» que enfatiza los elementos sintácticamente similares y repetitivos y acentúa el ritmo de todo el párrafo. El uso de la frase intrusiva «noch nicht zur Ruhe gekommen seit den Stunden der Arbeit» confirma el significado introducido al principio del párrafo.

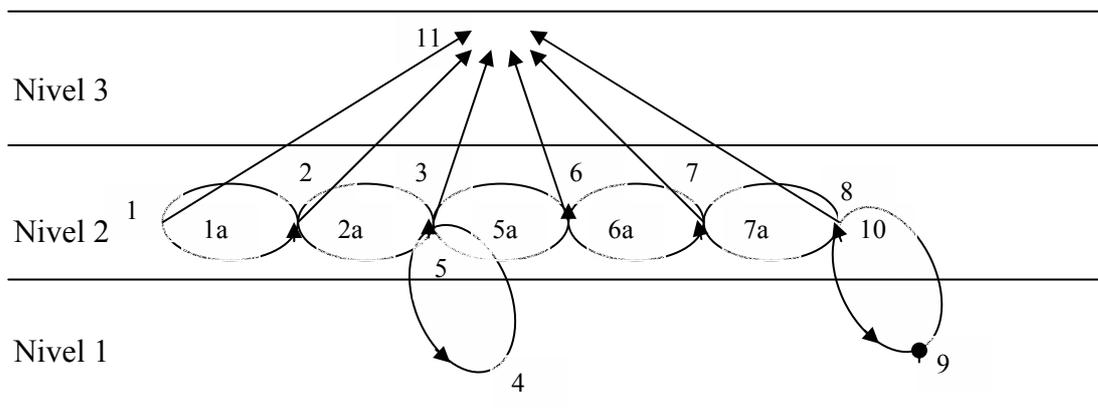
Todos estos recursos hacen la extensión del significado “el mundo interior del personaje” que se hace más amplio a través del uso de la elipsis a lo largo de todo el párrafo: « - sah aus geilem Farrengewucher», « - und fuehlte sein Herz pochen».

Al encontrar todos los recursos de la complejidad sintáctica, el receptor reflexiona en **el nivel 2**, y descubriendo el significado “el mundo interior del personaje” la reflexión se despierta en **el nivel 3**.

En el uso de la elipsis se enfatizan los verbos «sah»и «fuehlte», gracias a los cuales el receptor se encuentra capaz de percibir el mundo interior del personaje en el nivel imaginativo, reflexionando así en **el nivel 1**. Sin embargo, más adelante el receptor relaciona la elipsis con los otros recursos de la complejidad sintáctica y vuelve a reflexionar en **el nivel 2**.

El receptor descubre el significado “el mundo interior del personaje” y el metasignificado “el encanto del escritor por su personaje”, reflexionando así en **el nivel 3**.

Las etapas de la realización de la reflexión están marcadas en la **Figura 12**.



Tenemos las siguientes indicaciones:

Puntos 1, 2, 6, 7 – el paralelismo y las repeticiones (**el nivel 2**); puntos 1a, 2a, 5a, 6a, 7a - polisíndeton (**el nivel 2**); puntos 3, 8 – 1 elipsis – son los puntos principales que tienen dos círculos alrededor, porque la elipsis se encuentra dos veces (**el nivel 2**); puntos 4, 9 – la información enfatizada a través de la elipsis se percibe en el nivel imaginativo (**el nivel 1**); puntos 5, 10 – vuelta hacia **el nivel 2**; punto 11 – la relación de todos los recursos en conjunto y el descubrimiento de los significados y los metasignificados (**el nivel 3**).

El modelo de los procedimientos reflexivos del receptor:

El nivel 2 (1) – el nivel 2 (2) - el nivel 2 (3) - el nivel 2 (1a) - el nivel 2 (2a) – el nivel 1 (4) - el nivel 2 (5) - el nivel 2 (6) - el nivel 2 (7) - el nivel 2 (5a) - el nivel 2 (6a) - el nivel 2 (7a) - el nivel 2 (8) – el nivel 1 (9) - el nivel 2 (10) – el nivel 3 (11).

Vamos a observar como se forman los significados a través de varios recursos de la complejidad sintáctica en la lengua española:

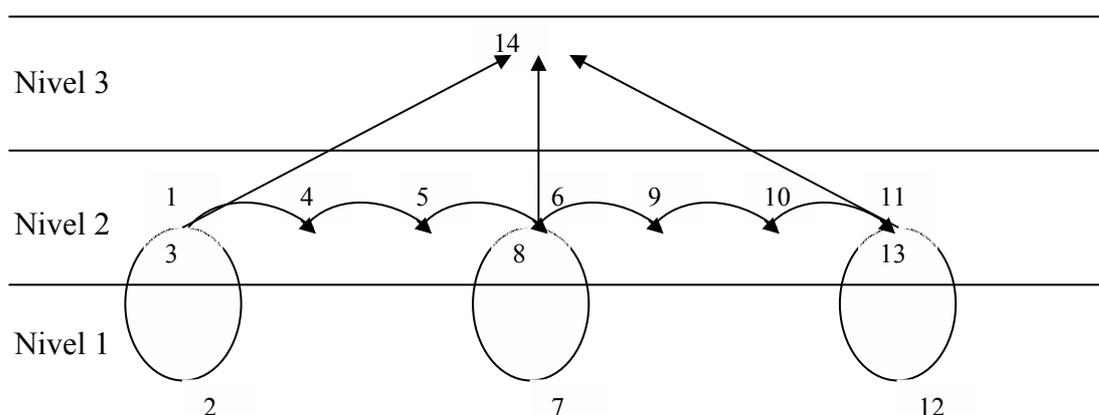
La prosa española:

“Barcelona había sido siempre y era entonces aun una ciudad portuaria: había vivido del mar y para el mar, se alimentaba del mar y entregaba al mar el fruto de sus esfuerzos; las calles de Barcelona llevaban los pasos del caminante al mar y por el mar, se comunicaba con el resto del mundo, del mar provenían el aire y el clima, el aroma no siempre placentero y la humedad y la sal que corroían los muros, el ruido del mar arullaba las siestas de los barceloneses, las sirenas de los barcos marcaban el paso de tiempo graznido de las gaviotas, triste y avianagrado, advertía que la dulzura de la solisombra que proyectaban los árboles en las avenidas era solo una ilusión; el mar poblaba los callejones de personajes torcidos de idioma extranjero, andar incierto y pasado oscuro, propensos a tirar de navaja, pistola y cachiporra; el mar escubría a los que hurtaban el cuerpo a la justicia, los que huían por mar dejando a sus espaldas gritos desgarradores en la noche y crímenes impunes; el color de las casas era el color blanco y cegador del mar en los días claros y el color gris y opaco en los días borrascos”
(E.Mendoza, *La Ciudad de Los Prodigios*).

El escritor está reflexionando sobre el mar desde diferentes puntos de vista. Por un lado, el mar tiene la importancia en ayudar a los humanos, alimentarlos y asegurarles la vida; el mar también tiene la influencia sobre el estado de ánimo de los humanos, sobre sus sentimientos y emociones; pero el mar también es algo peligroso que ha llevado miles de las vidas humanas. Se forma la idea del contraste a través del antitesis que se encuentra a lo largo de todo el párrafo. El receptor encuentra el antitesis y reflexiona en el nivel 2; percibiendo luego el contraste, el receptor pasa a reflexionar en el nivel 1. Luego el receptor vuelve a observar el antitesis enfatizado a través de las estructuras del paralelismo «había vivido del mar y para el mar», «se alimentaba del mar», «entregaba al mar el fruto de sus esfuerzos», «las calles llevaban», «se comunicaba con el resto del

mundo», «del mar provenían», «el ruido arrullaba las siestas», «las sirenas marcaban», «el mar poblaba», «el mar descubría», «los que hurtaban el cuerpo», «los que huían», la repetición léxica del sustantivo «el mar», «al mar», «del mar», «por mar», «para el mar», «el color», синтаксических повторов прилагательных «triste», «avinagrado», «incierto», «pasado oscuro», «blanco», «opaco», «oscuro», la repetición sintáctica de los sustantivos «navaja», «pistola», «cachiporra», «cegador», la repetición sintáctica de las estructuras «en la noche», «en los días claros», «en los días borrascos», que extienden el significado y el uso del polisíndeton «y» que enfatiza el significado. Al considerar todos los recursos de la complejidad sintáctica, el receptor reflexiona en el **nivel 2** y al descubrir el significado del contraste, el receptor reflexiona en el **nivel 3**.

Las etapas de la realización de la reflexión están marcadas en la **Figura 13**.



Tenemos las siguientes indicaciones:

Puntos 1, 6, 11 - antítesis (**el nivel 2**) – son los puntos básicos que indican la formación del significado; puntos 2, 7, 12 – la percepción de la información implicada en el antítesis en el nivel imaginativo (**el nivel 1**); puntos 3, 8, 11 – la vuelta hacia el antítesis como el recurso en la formación textual (**el nivel 2**); puntos 4, 5, 9, 10 – el

paralelismo y las repeticiones (**el nivel 2**); punto 14 – el descubrimiento de los significados y los metasignificados (**el nivel 3**).

El modelo de los procedimientos reflexivos del receptor:

El nivel 2 (1) – el nivel 1 (2) – el nivel 2 (3) - el nivel 2 (4) - el nivel 2 (5) - el nivel 2 (6) – el nivel 1 (7) - el nivel 2 (8) - el nivel 2 (9) - el nivel 2 (10) - el nivel 2 (11) – el nivel 1 (12) - el nivel 2 (13) – el nivel 3(14)

Consideramos los procesos de la formación del significado en el párrafo a través de varios recursos de la complejidad sintáctica en la lengua rusa:

La prosa rusa:

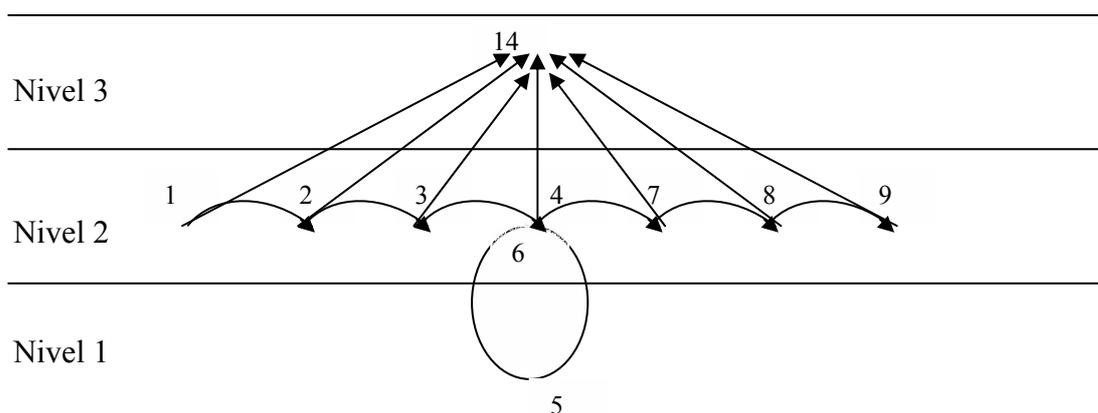
“Анна на минуту задумалась в нерешительности. Лестные речи этого умного человека, наивная, детская симпатия, которую выражала к ней Лиза Меркалова, и вся эта привычная светская обстановка - все это было так легко, а ожидало ее такое трудное, что она с минуту была в нерешимости, не остаться ли, не отдалить ли еще тяжелую минуту объяснения. Но, вспомнив, что ожидает ее одну дома, если она не примет никакого решения, вспомнив этот страшный для нее и в воспоминании жест, когда она взялась обеими руками за волосы, она простилась и уехала” (L. Tolstoi. *Anna Karenina*).

Este texto trata de los sufrimientos emocionales de la personaje que la hacen tolerar y no la dejan en paz. Hay una disputa mental en su mundo espiritual: está en una fiesta en la alta sociedad y todo le parece tan frívolo y trivial en el contraste a lo que la espera en su casa. Esta idea está implicada en el párrafo a través de la antítesis: «все это было так легко, а ожидало ее такое трудное» (todo esto era lo fácil, pero a ella le esperaba lo difícil). Este contraste regula los procesos de la formación de los significados y la actividad reflexiva del receptor. Las estructuras del paralelismo y las repeticiones extienden este significado: «лестные речи», «наивная детская

симпатия», «привычная светская обстановка», «все это», «вся эта», «не остаться ли», «не отдалить ли», «вспомнив», «воспоминания».

Al observar los recursos de la complejidad sintáctica, el receptor reflexiona en el **nivel 2** y al descubrir el significado “los sufrimientos emocionales de la personaje”, la reflexión se despierta en el **nivel 3**.

Las etapas de la realización de la reflexión están marcadas en la *Figura 14*.



Tenemos las siguientes indicaciones:

Puntos 1, 2, 3, 7, 8, 9 – el paralelismo y las repeticiones (**el nivel 2**); punto 4 – la antitesis situado en el centro del párrafo (el nivel 2); punto 5 – el contraste implicado en la antitesis percibido por el receptor en el nivel imaginativo (**el nivel 1**); punto 6 – la relación de la antitesis con los otros recursos de la complejidad sintáctica (**el nivel 2**); punto 10 – el descubrimiento de los significados y de los metasignificados (**el nivel 3**).

El modelo de los procedimientos reflexivos del receptor:

El nivel 2 (1) – el nivel 2 (2) - el nivel 2 (3) - el nivel 2 (4) – el nivel 1 (5) - el nivel 2 (6) - el nivel 2 (7) - el nivel 2 (8) - el nivel 2 (9) – el nivel 3 (10).

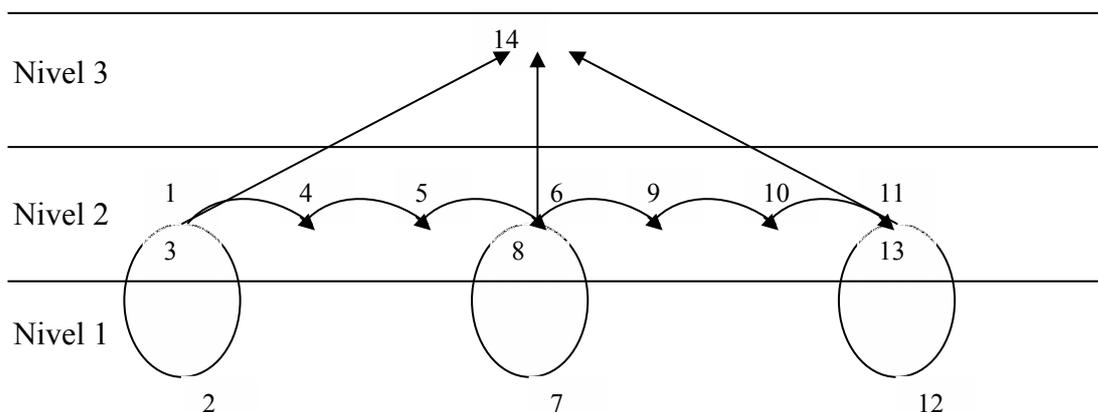
Como lo demuestra el corpus textual, los recursos de la complejidad sintáctica que forman el párrafo se distribuyen con la misma frecuencia en los idiomas inglés, alemán,

español y ruso. Estos recursos regulan los procesos de la formación de los significados de la misma manera “invitando” al receptor para una actividad reflexiva.

Un rasgo característico del párrafo es la variedad de los recursos sintácticos estilísticos, o los recursos de la complejidad sintáctica, que forman su estructura. Entre los recursos de la complejidad sintáctica se puede observar unos recursos básicos y otros adicionales. Entre los recursos **básicos** de la formación de los significados en el párrafo, según el análisis del corpus textual, podemos ver la zeugma, la elipsis y la antitesis que pueden ampliar el significado provocando de este modo una confusión para el receptor haciéndole percibir la información en el nivel imaginativo, y al provocar de esta manera la ausencia de la comprensión hacerle volver al **nivel 2**, y finalmente en el proceso del descubrimiento de los significados y los metasignificados provocar el despertar de la reflexión en **el nivel 3**. Entre los recursos **adicionales** o **complementarios** de la formación del significado se puede considerar las estructuras del paralelismo, las repeticiones, las frases intrusivas, el asíndeton y el polisíndeton que básicamente suelen extender el significado más importante.

Los recursos básicos de la formación de los significados tienen el papel principal en el párrafo: estos recursos inician, introducen o amplían el significado de la narración. Los recursos adicionales o complementarios confirman, enfatizan y actualizan este significado. En el párrafo se puede encontrar uno, dos o tres recursos básicos de la formación del significado y normalmente más de cinco elementos adicionales.

Las etapas de la realización de la reflexión están marcadas en la *Figura 14*.



Tenemos las siguientes indicaciones:

Puntos 1, 6, 11 indican los elementos **básicos** de la formación del significado; puntos 3, 4, 5, 9, 10, 13 indican los elementos **adicionales** de la formación del significado.

El modelo de los procedimientos reflexivos del receptor:

El nivel 2 (1) – el nivel 1 (2) – el nivel 2 (3) - el nivel 2 (4) - el nivel 2 (5) - el nivel 2 (6) – el nivel 1 (7) - el nivel 2 (8) - el nivel 2 (9) - el nivel 2 (10) - el nivel 2 (11) – el nivel 1 (12) - el nivel 2 (13) – el nivel 3(14).

CONCLUSIONES DEL CAPÍTULO III

Los recursos sintácticos estilísticos actúan como recursos textuales utilizados conscientemente por el escritor con el objetivo de implicar unos significados y atraer la atención del lector. Los recursos sintácticos estilísticos se relacionan con la imagen del escritor que siempre participa en los eventos de los personajes. Al enriquecer el texto con el uso de los recursos sintácticos estilísticos, el productor ofrece al receptor una posibilidad de comunicación con sus personajes y consigo mismo.

El análisis de los recursos sintácticos estilísticos en los textos literarios en los idiomas inglés, alemán, español y ruso demuestra la similitud en el uso de los recursos textuales en estos idiomas como también su funcionamiento común textual y significativo. Los recursos sintácticos estilísticos pueden ser clasificados en diez tipos significativos que se diferencian por la combinación del uso de concretos recursos textuales. La clasificación de los recursos sintácticos estilísticos realizada en este trabajo se presenta así:

1. *El tipo significativo I* – la combinación de las repeticiones con el asíndeton:
“Barcelona había sido siempre y era entonces aun una ciudad portuaria: había vivido del mar y para el mar, se alimentaba del mar y entregaba al mar el fruto de sus esfuerzos.” (E. Mendoza, *La Ciudad de Los Prodigios*);
2. *El tipo significativo II* – la combinación del paralelismo con el asíndeton:
“Managers treated her vilely, impresarios played foul tricks on her, singers combined to ruin her, critics bought by the money of her enemies wrote scandalous things about her, lovers for whom she had sacrificed everything used her with base ingratitude.” (S. Maugham, *The Voice of the Turtle*);

3. *El tipo significativo III* – la combinación del paralelismo con las repeticiones:
 “But even this did not diminish his enjoyment: to know clearly what you surrender, what you gain and have no regrets; to resist without envy the scenes of a surrendered joy, and to taste it ephemerally once more, with a delight undimmed by the knowledge that it is momentary, that is happiness, that surely is freedom.” (S. Maugham, *The Moon and the Sixpence*);
4. *El tipo significativo IV* - la combinación del paralelismo con las repeticiones y la frase intrusiva: “Onofre Bouvila no había nacido, como algunos dijeron luego, en la Cataluña prospera, clara, jovial y algo cursi que baña el mar, sino en la Cataluña agreste, sombría y brutal que se extiende al sudoeste de la Cordillera pirenaica, corre a ambas vertientes de la sierra de Cadi y se allana donde el Segre, que la riega en la primera parte de su recorrido y recibe allí sus afluentes principales.” (E. Mendoza, *La Ciudad de los Prodigios*);
5. *El tipo significativo V* – la combinación del paralelismo con las repeticiones, la frase intrusiva y la inversión: “Wieder einmal ist ein Tag zu Ende, ein Tag dem nicht abzusprechen ist, Gott sei Dank, dass er Inhalt hatte; der Abend ist da, die Vorhaenge des Fensters sind geschlossen, auf dem Schreibtisch brennt die Lampe, es ist beinahe schon Mitternacht.” (T. Mann, *Das Wunderkind*);
6. *El tipo significativo VI* – la combinación del paralelismo con las repeticiones, la inversión y la parcelación: “To get Irene out of London, away from opportunities of going about and seeing people, away from her friends and those who put ideas into her head. That was the thing.” (J.Galsworthy, *The Forsyte Saga*).
7. *El tipo significativo VII* – la combinación del paralelismo con las repeticiones y el polisíndeton: “The raisins and almonds and figs and apples and oranges and

chocolates and sweets were now passed about the table and Aunt Julia invited all the guests to have either port or sherry” (J. Joyce, *The Dubliners*).

8. *El tipo significativo VIII* – la combinación del paralelismo con las repeticiones, el polisíndeton, la parcelación, (la inversión): In his great chair with the book-rest sat old Jolyon, the figure-head of his family, and class and creed, with his white head and dome-like forehead, the representation of moderation, and order, and love of property. The most lonely man of London (J.Galsworthy, *The Forsyte Saga*).
9. *El tipo significativo IX* – la combinación del paralelismo con las repeticiones, la frase intrusiva y la elipsis: “The Forsytes were resentful of something, not individually, but as a family; this resentment expressed itself in an added perfection of raiment, an exuberance of family cordiality, an exaggeration of family importance, and - the sniff” (J.Galsworthy, *The Forsyte Saga*).
10. *El tipo significativo X* – varios recursos sintácticos estilísticos: “Barcelona había sido siempre y era entonces aun una ciudad portuaria: habia vivido del mar y para el mar, se alimentaba del mar y entregaba al mar el fruto de sus esfuerzos; las calles de Barcelona llevaban los pasos del caminante al mar y por el mar, se comunicaba con el resto del mundo, del mar provenian el aire y el clima, el aroma no siempre placentero y la humedad y la sal que corroian los muros, el ruido del mar arullaba las siestas de los barceloneses, las sirenas de los barcos marcaban el paso de tiempo graznido de las gaviotas, triste y avianagrado, advertia que la dulzura de la solisombra que proyectaban los arboles en las avenidas era solo una ilusion; el mar poblaba los callejones de personajes torcidos de idioma extranjero, andar incierto y pasado oscuro, propersos a tirar de navaja, pistola y cachiporra; el mar escubria a los que hurtaban el cuerpo a la

justicia, los que huían por mar dejando a sus espaldas gritos desgarradores en la noche y crímenes impunes; el color de las casas era el color blanco y cegador del mar en los días claros y el color gris y opaco en los días borrascos (E.Mendoza, *La Ciudad de Los Prodigios*).

La clasificación de seis tipos significativos ha predeterminado la clasificación de los modelos reflexivos de la actividad mental del receptor:

- 1) El tipo significativo I, el tipo significativo II, el tipo significativo V y el tipo significativo VIII tienen un modelo común: el nivel 2(1) – el nivel 1 (2) – el nivel 2 (3) – el nivel 3 (4);
- 2) El tipo significativo III y el tipo significativo VII – el modelo: el nivel 1 (1) – el nivel 2 (2) – el nivel 3 (3);
- 3) El tipo significativo VI y el tipo significativo X – el modelo: el nivel 2 (1) – el nivel 1 (2) – el nivel 2 (3) – el nivel 1 (4) – el nivel 2 (5) – el nivel 3 (6).
- 4) Los tipos significativos IV y IX tienen sus propios modelos de la actividad reflexiva del receptor. El modelo: el nivel (1) – el nivel 2 (2) – el nivel 1 (3) – el nivel 2 (4) – el nivel 3 (5) – para el tipo significativo IV; el modelo: el nivel 2 (1) – el nivel 3 (2) – el nivel 2 (3) – el nivel 1 (4) – para el tipo significativo IX.

En la clasificación de los tipos significativos se puede distinguir entre los elementos básicos y adicionales. Entre los elementos básicos están la inversión, la parcelación y la frase intrusiva que normalmente introducen el significado principal en el contexto. Entre los elementos adicionales están las repeticiones, el paralelismo y el asíndeton que suelen extender el significado introducido por los elementos básicos. En los casos cuando el paralelismo, las repeticiones y el asíndeton se utilizan no en la combinación con los elementos básicos, sino separado, por ejemplo, en los tipos significativos I, II y III, ellos

mismos cumplen la función de los elementos básicos. El paralelismo y las repeticiones se encuentran en todos los tipos significativos y al combinarse con los otros elementos, crean unos matices muy variables.

La clasificación de los diez tipos significativos no está cerrada y puede ser continuada hasta un número indeterminado. En el futuro tenemos previsto enriquecer la clasificación con más tipos significativos y observar más matices significativos creados por varios recursos sintácticos estilísticos. Se trata también de introducir, en esta tarea identificadora, otros modelos y esquemas reflexivos de la actividad mental.

CONCLUSIONES GENERALES

En relación con las expectativas y los objetivos ofrecidos en la introducción, hemos llegado a una serie de conclusiones que marcan el paso final de la tesis. Hemos definido la complejidad sintáctica como la complicación de las unidades de la estructura sintáctica del texto a través del uso de dos o más recursos sintácticos estilísticos que favorece la actualización y la formación de significados y la hemos observado en relación con idiomas muy diferentes entre sí – inglés, alemán, español y ruso.

Hemos observado la complejidad sintáctica dentro de un contexto en frases con coordinación, subordinación, coordinación asindética, en estructuras polipredicativas, en estructuras sintácticas complejas, en el período, en la unidad sintáctica compleja que están marcados por el uso de los recursos sintácticos estilísticos: las repeticiones, el paralelismo, las frases intrusivas, la parcelación, el asíndeton, el polisíndeton, la inversión, la elipsis y hemos considerado como atributo del lenguaje poético (del sistema de las normas que forman la base de los textos literarios, su producción e interpretación) y como categoría sintáctica que favorece el despertar de la reflexión y la formación de significados.

Los ocho recursos de la complejidad sintáctica que se utilizan con más frecuencia en las obras literarias son las repeticiones, el paralelismo, el asíndeton, el polisíndeton, la combinación del asíndeton y el polisíndeton, la inversión, la frase intrusiva, la parcelación, la elipsis.

Estos recursos de la complejidad sintáctica actúan como recursos textuales utilizados conscientemente por el escritor con el objetivo de implicar unos significados y atraer la atención del lector. Se relacionan con la imagen del escritor que siempre

participa en los eventos de los personajes. Al enriquecer el texto con el uso de los recursos sintácticos estilísticos, el emisor ofrece al receptor una posibilidad de comunicación con sus personajes y consigo mismo.

El análisis de los recursos sintácticos estilísticos en los textos literarios inglesa, alemán, español y ruso ha demostrado la similitud en el uso de los recursos textuales en estos idiomas como también su funcionamiento común textual y significativo.

Los ocho recursos de complejidad sintáctica observados no son los únicos que se encuentran en las obras literarias. Evidentemente existen más recursos textuales que forman la complejidad sintáctica y crean una serie de significados, pero en esta tesis hemos trabajado con estos ocho recursos sintácticos estilísticos en diferentes combinaciones.

Hemos considerado la reflexión como el estado del receptor que está reflexionando por la incompreensión del texto y por su intención consciente de llegar a comprenderlo y hemos visto el despertar de la reflexión como un proceso espiritual y creativo que aparece a lo largo de la lectura y de la interpretación del texto y orientado al descubrimiento de los significados que hay en el texto y para la creación unos posibles significados nuevos. Hemos hecho el enfoque en el tipo metodológico de la reflexión que está caracterizado como un proceso simultáneo de la “relación” entre el productor y el receptor del texto.

Hemos observado la realización de la reflexión en el esquema de la actividad mental creado por G. O. Shedrovizkiy y modificado con el objetivo de ser aplicado para la interpretación lingüística de los textos literarios. El esquema contiene tres niveles con la diferencia del grado de la comprensión. En el primer nivel de la comprensión la reflexión se despierta en forma de imágenes; en el segundo nivel la reflexión se despierta a través de la observación de los recursos textuales; el tercer nivel representa

la reflexión pura que es la máxima comprensión del texto cuando el receptor descubre los significados y los metasignificados del texto.

Hemos observado diferentes recursos de la complejidad sintáctica en los idiomas inglés, alemán, español y los hemos clasificado en diez tipos significativos que se diferencian por la combinación del uso de concretos recursos textuales. Los modelos de la actividad reflexiva utilizados en este trabajo han sido los siguientes:

1. Modelo: Nivel 2(1) – el nivel 1 (2) – el nivel 2 (3) – el nivel 3 (4); Común para los tipos significativos: La combinación de las repeticiones con el asíndeton (Tipo I); La combinación del paralelismo con el asíndeton (Tipo II); La combinación del paralelismo con las repeticiones, la frase intrusiva y la inversión (Tipo V); La combinación del paralelismo con las repeticiones, el polisíndeton, la parcelación, (la inversión) (Tipo VIII).
2. Modelo: el nivel 1 (1) – el nivel 2 (2) – el nivel 3 (3); Común para los tipos significativos: La combinación del paralelismo con las repeticiones (Tipo III); La combinación del paralelismo con las repeticiones y el polisíndeton (Tipo VII).
3. Modelo: el nivel 2 (1) – el nivel 1 (2) – el nivel 2 (3) – el nivel 1 (4) – el nivel 2 (5) – el nivel 3 (6); Común para los tipos significativos: La combinación del paralelismo con las repeticiones, la inversión y la parcelación (Tipo VI); La combinación de varios recursos sintácticos estilísticos (Tipo X).
4. Modelo: el nivel (1) – el nivel 2 (2) – el nivel 1 (3) – el nivel 2 (4) – el nivel 3 (5) – para el tipo significativo IV: La combinación del paralelismo con las repeticiones y la frase intrusiva; el modelo: el nivel 2 (1) – el nivel 3 (2) – el

nivel 2 (3) – el nivel 1 (4) – para el tipo significativo IX: la combinación del paralelismo con las repeticiones, la frase intrusiva y la elipsis.

Cada uno de los tipos significativos tiene su esquema donde hemos demostrado el despertar de la reflexión del receptor en diferentes niveles dependiendo de la variedad en el uso de los recursos de la complejidad sintáctica. Cuanto más variadas son las combinaciones dentro de un tipo significativo, existe más posibilidad del despertar de la reflexión en el nivel 3 – el nivel de la reflexión pura que requiere más esfuerzo mental por parte del receptor.

Los tipos significativos también tienen sus modelos de actividad mental, y cada uno de los modelos representa las etapas del despertar de la reflexión con sus procedimientos. Los números marcados entre paréntesis representan estos procedimientos.

En la clasificación de los tipos significativos hemos distinguido entre los elementos básicos - la inversión, la parcelación y la frase intrusiva que normalmente introducen el significado principal en el contexto – y los elementos adicionales - repeticiones, el paralelismo y el asíndeton que suelen extender el significado introducido por los elementos básicos. En los casos cuando el paralelismo, las repeticiones y el asíndeton se utilizan no en la combinación con los elementos básicos, sino separado, por ejemplo, en los tipos significativos I, II y III, ellos mismos cumplen la función de los elementos básicos. Hemos encontrado el paralelismo y las repeticiones en todos los tipos significativos que en su combinación con los otros elementos crean unos matices muy variables.

La investigación realizada nos ha ofrecido una posibilidad de construir la correlación entre los recursos sintácticos estilísticos y los actos reflexivos en los

idiomas observados para el análisis de los textos literarios. Los resultados obtenidos en esta investigación demuestran la aplicación práctica del método reflexivo de la corriente hermenéutica que puede ser utilizada por los estudiantes-filólogos en los seminarios dedicados a la interpretación de los textos literarios. Los diez tipos significativos descubiertos en este trabajo en el corpus textual de los cuatro idiomas observados y los modelos del despertar de la reflexión no se terminan en este paso, sino pueden y deben ser ampliados, desarrollados y enriquecidos en las investigaciones en el futuro. Los recursos estilísticos del lenguaje literario son muy específicos, exquisitos, ilimitables que nunca pueden ser estudiados hasta el final, puesto que crean unos matices significativos muy finos y variables si sólo se cambia la combinación de unos recursos por otros. De la misma manera los procesos del despertar de la reflexión pueden ser variables dependientemente de la combinación del uso de los recursos. Por tanto, todavía quedan muchos recursos estilísticos, sean sintácticos o léxicos, para continuar la clasificación que está presentada en este trabajo mediante solo diez tipos significativos.

BIBLIOGRAFÍA

1. AVALIANI, Y.Y. *Prisoedinitelniye konstrukzii i ikh stilisticheskiye funkzii* // Voprosi pomano-germanskogo i obshego yazikoznaniya. Samarkand, 1970. V. 174. P. 59-78.
2. ADMONI, V.G. *Sintaxis sovremennogo nemezkogo yazika*, Leningrado, "Nauka" 1973.
3. AKHMANOVA, O. S. *Slovar lingvisticheskich terminov*, Moscú, 1966.
4. AKIMOVA, G. N. *Razmer predlozheniya kak stilisticheskiy i grammaticheskiy factor* // Voprosi yazikoznaniya, 1973. № 2. P. 67-79.
5. AKIMOVA, G.N. *Novoye v sintaksise sovremennogo russkogo yazika*. Moscú, "Visshaya shkola", 1990.
6. ALEKSANDROVA, O. V. *Problemi ekspressivnogo sintaksisa*, Moscú, «Visshaya shkola», 1984.
7. ALIMPIEVA, R.V., VAULINA, S.S. *Sintaksicheskaya organizaziya teksta* // Materiali po ruusko-slavianskomu yazikoznaniyu. Voronezh, 1983.
8. ALONSO, D. *Antología poética*. Madrid: Alianza, 1979.
9. ALTHAUS, P. *Lexikon der germanistischen Linguistik*, 2.erweiterte Auflage, 1980.
10. ALZHANOV, R.G. *K probleme gnoseologicheskogo statusa kategorii idealnogo* // Filosofskiye nauki. Moscú, 1985. N 2. P.143-146.
11. ANTICHNIYE TEORII YAZIKA I STILIA. Moscú, 1936.
12. ANTTILA, R. *Dynamisches Objekt, Kontext und finaler Interpretant* // Zeitschrift fuer Semiotik. Stauffenburg Verlag, 1992. Band 14. Heft 4. S. 376-383.

13. ARNOLD, I. V. *English stylistics*, Moscú, 1983.
14. ARNOLD, I. V. *Implikaziya kak priem postroeniya teksta // Voprosi yazikoznaniya*. Moscú, 1982. N 4. P. 83-91.
15. ARUTUNOVA, N.D. *Predlozheniye i ego smisl*. Moscú, 1976.
16. ASTAFJEVA, I.M. *Stilisticheskoye ispolzovaniye kompleksov sintaksicheskikh priemov // Ucheniye zapiski*. V. 42. Moscú, 1968. P. 123-128.
17. ATLAS, J.D. *Truth and Sentence Meaning*. Philosophy without Ambiguity, Logico-linguistic essay, Oxford, Clarundon Press, 1989.
18. AUER, P. *Zwischen Parataxe und Hypotaxe: «abhängige Hauptsätze» im gesprochenen und geschriebenen Deutsch // Zeitschrift fuer germanistische Linguistik*, Berlin; New York, 1998. Vol. 26. N° 3. P. 284-308.
19. AUERBACH, E. *Mimesis: the Representation of Reality in Western Literature*, trans. Willard Trask, Princeton, 1953.
20. AVANESOV, R. I. *Russkoye literarurnoye proiznosheniye*, Moscú, 1984.
21. BABAIZEVA, V.V. *Sinkretizm parzellirovannikh I prisoedinennikh substantivnikh fragmentov teksta // Filologicheskiye nauki*. Moscú, 1997. N 4. P. 37-42.
22. BABAIZEVA, V.V. *Izolirovanniye fragmenti teksta so slovom "eto" v pozitsii podlezhashego // Filologicheskiye nauki*. Moscú, 1998. N 3. P. 56-64.
23. BAINOVA, O.A. *Sintaksicheskiye osobennosti individualnogo stilia romanov G. Bölia // Dissertaziya*. Moscú, 1995.
24. BAKHTIN, M. M. *Voprosi literaturi i estetiki*. Moscú, 1975.
25. BANARU, V.I. *Dukhovno-istoricheskaya germenevtika...//Vospriyatiye literaturi v teoreticheskom aspekte*. Moscú, 1978.
26. BARLAS, L. G. *Stilistika russkogo yazika*, Moscú, 1978.

27. BARTES, R. *Osnovi semiologii* // Structuralism: za i protiv. Moscú, 1975.
28. BARTES, R. *An introduction to the structural analysis of the narrative* // New literary history, 1974.
29. BASHKOVA, I.V. *Tekstoobrazuyushiye prinzipi predstavleniya situazii vospriyatiya* // Khudozhestvenniy tekst: struktura, semántica, pragmática. Ekaterinburg., 1997. P. 27-31.
30. BEDNARSKAYA, L.D. *Osnovniye zakonomernosti v razvitii slozhnogo predlozheniya v yazyke russkoi khudozhestvennoi prozi XIX – XX stoletii* // Dissertaziya. Orel, 1995.
31. BELINCHÓN, M. *Psicología del lenguaje. Investigación y Teoría*. Editorial Trotta, S. A., 1998.
32. BELOSHAPKOVA, V.A. *Slozhnoye predlozheniye v sovremennom russkom yazyke*, Moscú, «Prosvesheniye», 1967.
33. BELOSHAPKOVA, V.A. *Sintaxis russkogo yazyka*, Moscú, «Visshaya shkola», 1977.
34. BELOSHAPKOVA, V.A. *Sovremenniy russkiy yazyk*, Moscú, 1981.
35. BEN-ARI, N. *The Ambivalent case of repetitions in literary translation* // Meta, 1998. Vol. 43. N° 1. P. 68-79.
36. BENNETT, J. *Linguistic Behaviour*, Cambridge, Cambridge University Press., 1976.
37. BERNÁRDEZ, E. *Introducción a la lingüística del texto*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A., 1982.
38. BERSHTEIN, S.I. *Problemi prikladnoi psikholingvistiki*. Moscú, 1972.
39. BEAUGRANDE, R. *Text, Discourse and Process*. Norwood, 1980.
40. BEAUGRANDE, R. *Linguistic Theory: The Discourse of Fundamental Works*. London; New York, 1991.

41. BICKERTON, D. *Language and Species*. Chicago; London, The University of Chicago Press, 1990.
42. BLAGOY, D.D. *From the history of Russian poetry of 18th, 19th and 20th centuries*. Moscow, 1933.
43. BOGIN, G.I. *Shkola refleksii // Metodologiya sovremennoi lingvistiki: problemi, poiski, reshenia*. Barnaul, 2000.
44. BOGIN, G.I. *Skhemi deistvii chitatelia pri ponimanii teksta*. Kalinin, 1989.
45. BOGIN, G.I. *Tipologiya ponimaniya teksta*. Kalinin., 1986.
46. BOGOMOLOV, A.S. *Problema abstraktnogo i konkretnogo: ot Kanta i Gegelu // Voprosi filosofii*. Moscú, 1982. N 7. P. 143-149.
47. BONDARENKO, A. *Prinzipi logico-semanticheskoi organizazii slozhno-podchinennogo predlozheniya // Filologicheskiye nauki*. Moscú, 1997. N 3. P. 67-76.
48. BONDARKO, L. V. *Prikladnaya lingvistika*, San Petrsburga, 1996.
49. BRANDES, M. P. *Stilistika nemezkogo yazika*, Moscú, 1978.
50. BRANDES, M. P. *Stilistika teksta*. Moscú, 2004.
51. BRAUN, P. *Tendenzen in der deutschen Gegenwartssprache*. Zweite Auflage, Stuttgart, 1987.
52. BUDAGOV, R.A. *Chto takoye razvitiye i sovershenstvovaniye yazika?* Moscú, «Nauka», 1977.
53. BUDAGOV, R.A. *Kategoriya znacheniya v raznikh napravleniyakh sovremennosti // Voprosi yazikoznaniya*. Moscú, 1974. N 4. P. 8-17.
54. BUDAGOV, R.A. *Pisateli o yazike i yazik pisatelei*. Moscú, 2001.

55. BURDINA, V.G. *Gramática i kommunikativno-kognitivniye strategii interpretazii teksta* // Filologicheskiye nauki. Moscú, 1995. N 4. P. 84-91.
56. BURZEV, A.A. *Problema kharaktera v rasskazakh Moema* // Filologicheskiye nauki. Moscú, 1991. N 3. P. 80-86.
57. BUSLAYEV, F.I. *Istoricheskaya gramátika russkogo yazika*, Moscú, 1959.
58. CHAFE, W. *How consciousness shapes language* // Pragmatics and Cognition. Amsterdam; Philadelphia, 1996. Vol.4, N° 1. P. 139-153.
59. CHEREMISINA, M. I.; KOLOSOVA, T. A. *Ocherki o slozhnom predlozheni*, Novosibirsk, «Nauka», 1987.
60. CHVERCHIA, G. and MC-CONNEL, G. *Meaning and Grammar* // The MIT Press Cambridge, Fifth Edition, 1996.
61. COLETTA, J. *Predation as Predication: Toward an ecology of semiosis and syntax* // Semiotica, Berlin; New York, 1996. Vol. 109. N° 3/4. P. 221-237.
62. DAVIDOV, Y. N. *kultura – priroda – tradizia* // Tradizia v istorii kulturi. Moscú, 1978.
63. DIJK, T.A. van *Handbook of discourse analysis*. Vol. 1-4. London, 1985.
64. DIJK, T.A. van *Discourse as structure and process*. London, 1997.
65. DILTHEY, W. *Die geistige Welt: Einleitung in die Philosophie des Lebens: Abhandlungen zur Grundlegungen der Geisteswissenschaften* // Gesammelte Schriften, vol. 5, ed. By G. Misch. Gottingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1924.
66. DOLININ, K.A. *Stilistika frantsuzskogo yazika*. Leningrado, 1978.
67. DOMASHNEV, A.I. *Interpretaziya khudozhestvennogo teksta*. Moscú, 1991.
68. DESSLER, V. *Sintaxis teksta* // Novoye v zarubezhnoi lingvistike. Moscú, “Progres”, 1978. V. 8. P. 112-137.

69. EFIMOV, A.I. *Poetika. Istoria literatury. Lingvistika*. Moscú, 1999.
70. EICHENBAUM, B. *Lieratura. Teoria. Kritika. Polemika*. Leningrado, 1927.
71. EICHENBAUM, B. *O literature. Raboti raznich let*. Leningrado, 1987.
72. FIGUROVSKIY, I. A. *Sintaxis teksta*. Moscú, 1961.
73. FILIMONOV, A.A. *Sposob filosofskoi refleksii...// Dissertaziya*. Tomsk, 1995.
74. FILIPOV, K.A. *Lingvistika teksta*. S. Peterburgo, 2003.
75. FLUDERNIK, M. *Linguistics and Literature: Prospects and horizons in the study of prose // Journal of Pragmatics*. North-Holland, Amsterdam, 1996. N° 26. P. 583-613.
76. FORTUNATOV, F.F. *Izbrannyye trudi*. Moscú, 1956.
77. GADAMER, H-G. *Wahrheit und Methode*. Tuebingen: J.C.B. Mohr, 1960.
78. GADAMER, H-G *Verdad y método*. Segunda edición, Ediciones Sígueme-Salamanca 1994 (traducción sobre el original alemán Wahrheit und methode)
79. GALYEEVA, N. L. *Parametry literaturnogo teksta i perevoda*. Tver, 1996.
80. GALYEEVA, N. L. *Osnovi deyatelnostnoi teorii perevoda*. Tver, 1997.
81. GALPERIN, I.R. *Ocherki po stilistike angliiskogo yazika*. Moscú, 1958.
82. GALPERIN, I.R. *English Stylistics*. Moscú., 1977.
83. GALPERIN, I.R. *Tekst kak objekt izucheniya lingvistiki*. Moscú, “Nauka”, 1981.
84. GALPERIN, I.R. *Tekst kak objekt lingvisticheskogo issledovaniya*, Moscú, «Nauka», 1981.
85. GARNER, R.T. *Basic Meaning Formula // Syntax and Semantics*. University of Illinois. Urbana, Illinois, 1975.
86. GASPAROV, B.M. *Prostoye predlozheniye*. Tartu, 1971.

87. GASPAROV, B.M. *Yazik. Pamiat. Obraz // Lingvistika yazikovogo sushestvovaniya*. Moscú, 1996.
88. GAVRANEK, B. *O funkczionalnom rassloyenii literaturnogo yazika // El círculo de Praga*, Moscú, 1967.
89. GAVRANEK, B. *Zadachi literaturnogo yazika i ego cultura // Prazhskiy lingvisticheskiy kruzhok*. Moscú, 1967.
90. GAVRILOVA, V.V. *Prisoedinitelnye konstrukzii i ikh stilisticheskoye ispolzovaniye v proizvedeniyakh sovremennoi nemezkoj khudozhestvennoj prozi // Dissertaziya*. Leningrado, 1969.
91. GIORA, R. *On the priority of silent meanings: Studies of literal and figurative language // Journal of Pragmatics North-Holland, Amsterdam, 1999. N° 31. P. 919-931*.
92. GOLUB, I. *Stilistika russkogo yazika*. Moscú, 2003.
93. GONZALEZ, C. *Semiotics and writing // Semiótica*, Berlin; New York, 1998. Vol. 121. N° 3/4. P. 337-345.
94. GONZALEZ, R. *Texto y Contexto: La ironía como fenómeno del discurso // Revista Española de Lingüística*. Madrid, 1996. Vol. 26. N° 1. P. 57-71.
95. GORBACHEVICH, K.S. *O norme i variativnosti na sintaksicheskom urovne // Voprosi yazikoznaniya*. Moscú, 1977. N 2. P. 64-73.
96. GORSHKOV, A.I. *Teoria i istoria russkogo literaturnogo yazika*, Moscú, «Visshaya shkola», 1984.
97. GRAMMATIKA SOVREMENNOGO RUSSKOGO YAZIKA, Moscú, 1970.
98. GULIGA, E.V. *O vzaimodeistvii smisla i sintaksicheskoi semantiki predlozheniya // Filologicheskiye nauki*. Moscú, 1976. N 1. P. 67-74.

99. GUREVICH, V. V. *O subjektivnom componente semantiki* // Voprosi lingvistiki. Moscú, 1998. № 1. P.27-34.
100. GVOZDEV, A.N. *Ocherki po stilistike russkogo yazika*. Moscú, 1965.
101. HABERMAS, J. *Theorie des kommunikativen Handels*. Frankfurt am Mein: Suhrkamp Verlag, 1981.
102. HEIDEGGER, M. *El ser y el tiempo*, Undécima reimpresión (FCE-España), 1998. Traducción de Jose Gaos. Título original Sein und Zeit.
103. HEIDEGGER, M. *Sein und Zeit*. Tuebingen: Max Niemayer Verlag, 1926.
104. HOUGH, G. *Style and Stylistics*. London, 1969.
105. HAWKINS, J.A. *Syntactic weight versus information structure in word order variation* // Linguistische Berichte. Westdeutscher Verlag, 1991 - 92. Vol. 4 . S. 196-220.
106. HICKMANN, M. *Form, function and context in narrative development* // Journal of Pragmatics. North-Holland, Amsterdam, 1998. Nº 29. P. 33-57.
107. HOFFMANN, L. *Parenthesen* // Linguistische Berichte. Westdeutscher Verlag, 1998. Vol. 175. S. 299-327.
108. HORACECK, B. *Kunst prinzipien der Satzgestaltung* // Studien zu einer inhaltbezogenen Syntax der deutschen Dichtersprache, Wien, 1964.
109. HYLAND, K. *Persuasion and context: The pragmatics of academic metadiscourse* // Journal of Pragmatics. North-Holland, Amsterdam, 1998. Nº 30. P. 437-457.
110. IGAMBERDIEV, A.U. *Semiosis and reflectivity in life and consciousness* // Semiótica, Berlin; New York, 1999. Vol. 123. Nº 3/4. P. 231-247.
111. ISER, W. *Der implizite Leser*. München, 1972.

112. ITO, R., PRESTON, D.R. *Identity, discourse, and language variation* // Journal of Language and Social Psychology. Sage Publications, 1998. Vol. 17. N° 4. P. 465-484.
113. JAKOBSON, R. *Linguistics and poetics*. N. Y., 1959.
114. JAKOBSON, R. *Lingüística y poética*, Ediciones Catédra, 1981
115. JENA, J. *Objective words, modelling systems, and interpretants* // Semiotics. New York; Washington, 1993. P. 17-23.
116. KARTTUNEN, L., Peters S. *Compound sentences* // Syntax and Semantics, 11. University of Kansas, Lawrence. Kansas, 1979.
117. KATZ, J. *Teoria semantica*. Edición española, Madrid, 1979.
118. KELTER, S. und HABEL, Ch. *Mentale Repraesentation von Sachverhalten beim Textverstehen* // Zeitschrift fuer Semiotik. Stauffenburg Verlag, 1996. Band 18, Heft 2-3. S. 265-277.
119. KHALIZEYEV, V. E. *Teoria litraturi*. Moscú, 2002.
120. KHRAKOVSKIY, V.S. *Vidi sviazei mezhdru predlozheniyami* // Vestnik moskovskikh universitetov. Moscú, 1995. N 1. P. 25-33.
121. KHRAKOVSKIY, V.S. *Oslozhnenniye predlozheniya*// Voprosi yazikoznaniya. Moscú, 1996. N 6. P. 63-71.
122. KIRK, J.M. *Subordinate clauses in English* // Journal of English Linguistics. London; New Delphi, 1997. Vol. 27. N° 4. P. 349-365.
123. KOLODINA, N. I. *Khudozhestvennaya detal kak sredstvo probuzhdeniya refleksii*. Tver, 1997.
124. KOZHEVNIKOVA, N.A. *Otrazheniye funktsionalnikh stilei v sovetskoi proze* // Voprosi yazika sovremennoi russkoi literaturi. Moscú, 1971.

125. KOZHINA, M.N. *Stilistika russkogo yazika*, Moscú, «Prosvesheniye», 1981.
126. KRISTEVA, Y. Slovo. Dialog y roman // Diálogo. Carnaval. Khronotopo. – 1993. - № 3. – P. 5-6.
127. KROUCHKOV, S.E., MAKSIMOV, L. Y. *Sovremenniy russkiy yazik. Sintaxis slozhnogo predlozheniya*, Moscú, 1977.
128. KROUKOVA, N. F. *Sredstva metaforizazii pri ponimanii teksta*. Tver, 1999.
129. KUKHARENKO, V.A. *Seminariy po stilistike angliiskogo yazika*. Moscú, 1971.
130. KUKHARENKO, V.A. *Interpretaziya teksta*. Moscú, 1988.
131. KUMLEVA, T.M. *Kommunikativnaya ustanovka khudozhestvennogo teksta i ee lingvisticheskoye voplosheniye // Filologicheskiye nauki*. Moscú, 1988. N 3. P. 59-63.
132. KUZNEZ, M.D., SKREBNEV, Y.M. *English stylistics*. Moscú, 1980.
133. KUZNEZOV, V.G. *Germenevtika i gumanitarnoye poznaniye*. MGU, 1991.
134. KUZNEZOVA, R.D. *Istoricheskaya gramatika russkogo yazika. Slozhnoye predlozheniye. Tekst lezzii*. Tver, 1994.
135. KUZNEZOVA, T.Y. Vertikalniy kontekst. K probleme slozhnogo sintaksicheskogo zelogo // Disertaziya. Arkhangelsk, 1995.
136. LALOR, J.B. *The classification of Pierce's interpretants // Semiótica*, Berlin; New York, 1997. Vol. 114. № 1/2. P. 31-41.
137. LEKOMZEV, Y.K. *Vvedeniye v formalniy yazik lingvistiki*. Moscú, 1983.
138. LIDOV, D. *Sign Theory and Consciousness // Semiotics*. Lanham, New York; London, 1993. P. 159-166.
139. LIKHACHEV, D. S. *Proshloye dlia budushego*. Articulos. Leningrado, 1985.
140. LINGVISTICHESKIY ENZIKLOPEDICHESKIY SLOVAR. Moscú, 1990.

141. LINK, H. *Rezeptionsforschung: Eine Einführung in Methoden und Probleme*. Stuttgart, 1976.
142. LISOCHENKO, L.V. *Viskazivaniya s implizitnoi semantikoi*. Rostov-na-Donu, 1992.
143. LITVINOV, V. O. *Metalingvisticheskiy traktat*. Piatigorsk, 1998.
144. LOMONOSOV, M.V. *Polnoye sobraniye sochineniy*. V. 7. Moscú, 1952.
145. LORSHER, W. *A psycholinguistic analysis of translation processes* // *Meta*, 1996. Vol. 41. N° 1. P. 26-33.
146. LOTMAN, Y. M. *La memoria en la visión cultural* // *Wiener Slawistischer Almanach*. Bd. 16. Wien, 1985.
147. LUKIN, V.A. *Khudozhestvenniy tekst: Osnovy lingvisticheskoi teorii i elementy analiza*. Moscú, 1999.
148. LUSHNIKOVA, G.I. *Intertekstualnost khudozhestvennogo proizvedeniya*. Kemerovo, 1995.
149. MAKAROV, M. *Osnovi teorii diskursa*. Moscú, “Gnosis”, 2003.
150. MAMARDASHVILIM. K., PIATIGORSKIY A. M. *Simvol i soznaniye. Metafisicheskiye rassizhdeniya o soznanii, simvolike i yazike*. Moscú: Shkola “Yaziki russkoi kulturi”, 1999.
151. MAROVA, N.D. *Nekotoriye voprosi lingvisticheskoi interpretazii khudozhestvennogo teksta*. Moscú, 1968.
152. MATEZIUS, V. O neobchodimoi stabilnosti literaturnogo yazika // *El Círculo de Praga*. Moscú, 1967. P. 379-390.
153. MATEZIUS, V. *Obshiye prinzipi literaturnogo yazika* // *El Círculo de Praga*, Moscú, 1967. P. 394-405.

154. MEILACH, B.C. *Terminologiya v izuchenii khudozhestvennoi literaturi. Novaya situaziya I iskonniye problemi/* Voprosi literaturi. 1981. N 1. C. 158.
155. MELANEY, W.D. *In search of James Joyce's Ulysses: Between Hermeneutics and Semiotics // Semiotics.* New York; Washington, 1993. P. 391-403.
156. MELCHUK, I.A. *Avtomaticheskiy sintaksicheskiy analiz.* Novosibirsk, 1964.
157. MELCHUK, I.A. *Opit teorii lingvisticheskikh modelei "smisl-tekst".* Moscú, Nauka, 1974.
158. MELCHUK, I.A. *Russkiy yazik v modeli "smisl-tekst".* Shkola "yaziki russkoi kulturi". Moscú-Vien, 1995.
159. MERLEAU PONTY, M. *Phenomenology of perception.* Trans. C. Smith London:Routledge & Kegan Paul, 1962.
160. MESHANINOV, I.I. *Chleni predlozheniya i chasti rechi.* AN, U.S., 1945.
161. MESHERIAKOV, V.I. *Metodika opisaniya tekstov v uchebnikh zeliakh.* Moscú, 1984.
162. MESHERIAKOV, V.I. *Analiz khudozhestvennogo teksta.* Moscú, "Nauka", 1987.
163. MESHERSKIY, N.A. *Historia russkogo literaturnogo yazika.* Leningrado, 1981.
164. MESHKOVA, L.A. *Avtorskaya poziziya v sovremennoi proze // Filologicheskiye nauki.* Moscú, 1988. N 3. P. 3-8.
165. MEUNIER, J.G. *Meaning, narration, and cognition // Semiotica.* Berlin; New York, 1996. Vol. 108. N° 1/2. P. 157-163.
166. MIKHAILOV, A.A. *Sovremennaya filosofskaya fermenevtika.* Moscú, 1984.
167. MING MAO, L. *Discourse analysis: applications and implications // Pragmatics and Cognition,* Amsterdam; Philadelphia, 1995. Vol. 3. N° 2. P. 365-377.

168. MORIARTY, S. and SAYRE, S. *A comparison of reader response with informed author*. Viewer Analysis // Semiotics. Lanham, New York, London, 1991. P. 179-195.
169. MOSKALSKAYA, O.I. *Predmet i metodi sintaksicheskoi semantiki*. Moscú, 1977.
170. MOSKALSKAYA, O.I. *Problemi sistemnogo opisaniya sintaksisa*. Moscú, 1981.
171. MUKARZHOVSKIY, Y. *Literaturniy i poeticheskiy yazik* // El Círculo de Praga. Moscú, 1967. P. 406-427.
172. MUKARZHOVSKIY, Y. *Issledovaniya po estetike i teorii iskusstva*. Moscú, 1994.
173. MUKARZHOVSKIY, Y. *Strukturalnaya poetika*. Moscú, 1996.
174. MURZIN, L.N. *Tekst i ego vospriyatiye*. Sverdlovsk, 1991.
175. NAUMAN, M. *Literaturnoye proizvedeniy i historia literaturi*. Moscú, "Raduga", 1984.
176. NEWTON, N. *Metacognition and consciousness* // Pragmatics and Cognition. Amsterdam; Philadelphia, 1995. Vol. 3. N° 5. P. 285-299.
177. NIKOLINA, N.A. *Filologicheskij analiz teksta*. Moscú, 2003.
178. NOZDRINA, L.A. *Vzaimodeistviye grammaticheskikh kategoriy v khudozhestvennom tekste* // Disertaziya, Moscú, 1997.
179. ODINZOV, V.V. *Kniga dlia uchasnikhsia*. Moscú, 1983.
180. ODOYEVSKIY, V. F. *O literature i iskusstve*. Moscú, 1982.
181. OSNOVI KULTURI RECHI. Moscú, 1984.
182. PADUCHEVA, E.V. *Vyskazivaniye i ego semántica*. Moscú, 1985.
183. PALTRIDGE, B. *Working with genre: a pragmatic perspective* // Journal of Pragmatics, North-Holland, Amsterdam, 1995. N° 24. P. 393-407.

184. PAPE, H. *Indexikalitaet der Erfahrung oder Objektivitaet des Wissens // Zeitschrift fuer Semiotik*. Stauffenburg Verlag, 1999. Band 21, Heft 1. S. 3-15.
185. PAPI, M. B. *¿Qué es la pragmática?* Raidos, Barcelona; Buenos Aires, México, primera edición, 1996.
186. PAUL, G. *Die Prinzipien der Sprachgeschichte*. Moscú, 1960.
187. PAVILENIS, R.I. *Problemi smisla*. Moscú, "Misl", 1983.
188. PECHNIKOV, A.N. *Sposobi sviazei predikatibnikh ediniz v russkom slozhnopodchinennom predlozhenii // Voprosi yazikoznaniya*. Moscú, 1998. N 3. P. 152-158.
189. PEETERS, B. *Language and the mind: On concepts and value // Pragmatics and Cognition*. Amsterdam; Philadelphia, 1996. Vol. 4. N° 1. P. 35-55.
190. PEREGRIN, J. *Structure and meaning // Semiótica*. Berlin, New York, 1997. Vol. 113. N° 1/2. P. 71-89.
191. PERELIGINA, E. M. *La función de la catarsis del texto*. Tver, 1998.
192. PERETRUCHIN, V. N. *Rasshireniye, rasproatraneniye i oslozhneniye v prostom predlozhenii// Disciplinas filológicas*. Moscú, 1979. N° 4. P. 46-50.
193. PESHKOVSKIY, A. M. *Russkiy yazik*. Moscú, 1956.
194. POCHEPZOV, G.G. *Russkaya semiotika*. Refl-buk-Vakler, 2001.
195. POSPELOV, N.S. *Misli o russkoi grammatike*, Moscú, «Nauka», 1990.
196. POSPELOV, N.S. *O grammaticheskoi prirode i prinzipach klassifikazii slozhnogo predlozheniy*, Uchpedgiz, 1950.
197. POSPELOV, N.S. *Slozhnoye sintaksicheskoye zeloje i osnovniye osobennosti ego strukturi // Ensayos de la universidad de AN*, Moscú, segunda edición, 1948.
198. POTEBNIA, A.A. *Slovo i mif*. Moscú, 1989.

199. RASPOPOV, I. P. *Ocherki po teorii sintaksisa*. Voronezh, 1973.
200. REFEROVSKAYA, E.A. *Stilistika francuzskogo yazika*. Leningrado, 1969.
201. REFORMATSKIY, A.A. *Vvedeniye v yazikovedeniye*. Moscú, "Prosvesheniye", 1967.
202. REYNOLDS, A. *Judgement and thought in Frege's Begriffsschrift // Semiótica*. Berlin; New York, 1998. Vol. 120. N° 1/2. P. 129-139.
203. REZINA, O.G. *Semántica predlozheniya*. Moscú, 1985.
204. RIAZANOV, I.V. *Germenevtika teksta // Dissertaziya*. Perm, 1997.
205. RIESEL, E. *Stilistik der deutschen Sprache*, Moscú, 1959.
206. RIESEL, E. *Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinterpretation*. Theorie und Praxis der linguostilistischen Textinte-rpretation., Moscú 1974.
207. RIESEL E., SCHENDELS, E. *Deutsche Stilistik*. Moscú., 1975.
208. RICOEUR, P. *Konfkikt interpretaziy*, Moscú, 1995.
209. ROZIK, E. *Ellipsis and the surface structures of verbal and nonverbal metaphor // Semiótica*. Berlin; New York, 1998. Vol. 119. N° 1/2. P. 77-105.
210. RUDNEV, A.G. *Sintaxis sovremennogo russkogo yazika*, Moscú, «Visshaya shkola», 1968.
211. RUPRECHT, R. *Kontinuitaet oder Entwicklung? Zur Frage nach der Veraenderung der deutschen Syntax in den letzten hundert Jahren. Tendenzen europaeisher Linguistik // Linguistische Arbeiten*, Bern, 1996. Vol. 381. S. 190-196.
212. SCHLEIERMACHER, F. D. E. *Hermeneutik und Kritik*. Fr. A. Moscú, 1977.
213. SADIKOV, A.K. *K voprosu o vzaimodeistvii sintaksicheskikh sredstv v oformlenii strukturi predlozheniya // Ucheniye zapiski*, Moscú, 1968. V. 42. P. 84-100.

214. SAVOSINA, L.M. *Aktualizazionnaya paradigma predlozheniya // Voprosi yazikoznaniya*. Moscú, 1998. N 3. P. 26-31.
215. SCOLLON, R. *Reading as social interaction: The empirical grounding of reading // Semiótica*. Berlin; New York, 1998. Vol. 118. Nº 3/4. P. 281-295.
216. SEMENUK, N.N. *Variativnost v germanskikh yazikakh*. Moscú, 1996.
217. SERRANO, M.J., Almeida M. *Condicionales sociales de un cambio sintáctico // Revista española de lingüística*. Madrid, 1994. Vol. 24. Nº 2. P. 379-393.
218. SEVBO, I.P. *Struktura sviaznogo teksta i avtomatizaziya referirovaniya*. Moscú, 1969.
219. SCHOENRICH, G. *Selbstbewusstsein im Zeichenprozess // Zeitschrift fuer Semiotik*. Stauffenburg Verlag, 1995. Band 17, Heft 3 - 4. S. 425-435.
220. SHAKHNAROVICH, A. M. La ontología de la actividad lingüística: Semántica y texto // *Las disciplinas filológicas*. Moscú, 1998. Nº 1. P.. 45-53.
221. SHAKHOVSKIY, V. I. Las emociones y los pensamientos en la comunicación literaria como recurso estilístico // *Los aspectos sociolingüísticos y emotivos*. Volgograd; "Peremena", 1998.P. 59-65.
222. SHEDROVIZKIY, G. P. *Filosofia. Nauka. Metodologia*. Moscú, 1997.
223. SHEDROVIZKIY, G. P. *Refleksia v deiatelnosti // Voprosi metodologii*. Moscú, 1994. Nº 3 - 4. P. 76-121.
224. SHEDROVIZKIY, G. P. *Izbranniye trudi*. Moscú, 1995.
225. SHPET, G. G. *Problemi germenevtiki // S. Peterburgo*, 1990.
226. SILMAN, T. I. *Nabludeniye nad sintaksicheskim stilem skazok Andersena // Revista escandinava*, Talin, 1969. P. 266-273.
227. SIMONE, R. *Fundamentos de lingüística*, Ariel Lingüística, 1993.

228. SIMPKINS, S. *The semiotics of the unwritten text* // Semiotics. New York; Washington, 1993. P. 337-347.
229. SKAFTYMOV, A.P. *K voprosu o sootnoshenii teoreticheskogo i istoricheskogo rassmotreniya v istorii literaturi* // Ucheniye zapiski Caratovskogo universiteta. Saratov, 1923. V. 1. P. 59.
230. SKREBNEV, Y. M. *English stylistics*. Moscú, 1994.
231. SKREBNEV, Y. M. *Ocherki po teorii stilistiki*. Gorkiy, 1975.
232. SOLGANIK, G.Y. *Sintaksicheskaya stilistika*. Moscú, 1973.
233. SOLGANIK, G.Y. *Sintaksicheskaya stilistika*, Moscú, 1991.
234. SOLOVIEVA, I. V. *Tipologia germenevticheskikh situazii deistvii chitatelia pri ponimanii teksta*. Tver, 1999.
235. SPITZER, L. *Linguistics and literary History*. Princeton, 1948.
236. STAROSTOVA, L.E. *Problema smislotvorchestva v iskusstve i kulture* // Tesis, Ekaterinburg, 1996.
237. STEPANOV, Y.S. *Osnovi obshego yazikoznaniya*. Moscú “Prosvesheniye”, 1975.
238. SUSOV, I.P. *Predlozheniye kak lingvosemioticheskiy fenomen* // Voprosi romano-germanskoi filologii. Sintaksicheskaya semántica. Mosc-u, 1977.
239. SUSOV, I.P. *K predmetu pragmalingvistiki* // Soderzhatelniye aspekti predlozheniya i teksta. Kalinin, 1983.
240. TEULI, E.I. *Stilisticheskoye ispolzovaniye slozhnikh predlozhenii v sovremennoi nemezkoj khudozhestvennoi proze* // Tesis. Leningrado, 1971.
241. TIKHONOVA, N.V. *Oslozhnenniy sintaxis kak stilisticheskiy priem v novelistike* // Tesis. St. Petersburgo, 1996.
242. TOMASHEVSKIY, B.V. *Teoria literaturi. Poetica*. Leningrado, 1925

243. TOMASHEVSKIY, B.V. *Formalniy metod* // Khrestomatia po teoreticheskomu literaturovedeniyu. V. 1. Tartu, 1976.
244. TOURNIER, M. *Der Spiegel der Ideen* // Semiotics. New York; Washington, 1993.
245. TYNIANOV, Y. *Poetica. Istoria literaturi*. Moscú, 1977
246. TYNIANOV, Y. *Literaturniy fakt*. Moscú, 1993.
247. UKHANOV, G. P. *O grammaticheskoi prirode pridatochnogo predlozheniya* // Dissertasia. Moscú, 1970.
248. UKHANOV, G. P. *Polipredikativniye slozhniye strukturi*, Kalinin, 1981.
249. USPENSKIY, B.A. *Izbranniye trudi v dvuch tomach*. Moscú, 1996.
250. USTIN, A.K. *Genetika teksta* // Khudozhestvenniy tekst: struktura, semantika, pragmatika. Ekaterinburg, 1997.
251. VALGUINA, N. S. *Sintaxis sovremennogo russkogo yazika*, Moscú, 1991.
252. VALGUINA, N. S. *Teoria teksta*. Moscú, 2003.
253. VARSHAVSKAYA, A.I. *Smisloviye otnosheniya v strukture yazika*. Leningrado, 1984.
254. VASILIEV S. A. *Síntesis smislov pri sozdanii i ponimanii teksta*, Kiev, Naukova dumka, 1988.
255. VASILIEVA-SHVEDE, O.K., STEPANOV, G.V. *Grammatika ispanskogo yazika*. Moscú, 1963.
256. VISE, E. *Konzeptiya avtorskoi tochki zreniya i voprosi ee virazheniya v tekstakh nauchnogo stilia* // Slovoobrazovaniye. Stilistika. Tekst. Kazan, 1990.
257. VINOGRADOV, V. V. *Istoria russkogo sintaksisa*, Moscú, Universidad de Moscú., 1958.

258. VINOGRADOV, V. V. *Istoria lingvisticheskikh uchenii*, Moscú, 1978.
259. VINOGRADOV, V. V. *O yazike khudozhestvennoi literaturi*, Moscú, 1959.
260. VINOGRADOV, V. V. *Ocherki po istorii russkogo literarurnogo yazika XVII - XIX vekov*, Tercera edición. Moscú, «Visshaya shkola», 1982.
261. VINOGRADOV, V. V. *Stilistika. Teoría poeticheskoi rechi*, Moscú, 1963.
262. VINOKUR, T.G. *K voprosu o norme chudozhestvennoi rechi*, Moscú, 1984.
263. VINOKUR, T.G. *O sodержanii nekotorykh stilisticheskikh poniaty*, Moscú, 1980.
264. VOSTOKOV A.X. *Russkaya grammatika*, San Petersburgo., 1831.
265. WASOW T. *Syntactic analyses of anaphora // Syntax and Semantics*, Croningen, the Netherlands, Bochum, Germany, 1979.
266. WIDDERSHOVEN, G.A.M. *Response to the Commentaries // Philosophy, Psychiatry & Psychology*, 1999. Vol. 6. N 4. Pp.245-253.
267. WILLEMS, K. *Implizite Bedeutung und ausgedrueckter Inhalt // Sprachwissenschaft*. Universitaetsverlag C. Winter Heidelberg, 1996. Band 21. Heft 1. S. 109-124.
268. YABUUCHI, A. *Text as a comprehension process: towards a model of synergism // Semiotica*. Berlin; New York, 1999. Vol. 123. N° 1/2. P. 59-77.
269. YUDIN, E.G. *Sistemniy podkhod i prinzip deyatelnosti*. Moscú, “Nauka”, 1978.
270. YUDIN, B. G. *Metodicheskiy analiz nauchnikh tekstov*. Moscú, “Nauka”, 1986.
271. ZALEVSKAYA, A. A. *Tekst i ego ponimaniye*. Tver, 2001.
272. ZHIRMUNSKIY V. M. *Teoria literaturi. Poetika. Stilistika*. Leningrado, «Nauka».
273. ZOLOTOVA, G.A. *Sintaxis i norma*. Moscú, 1974.

TEXTOS LITERARIOS

1. AUSTEN, J. *Sense and Sensibility*, Wordsworth Editions Limited, 1992.
2. GALSWORTHY, J. *The Forsyte Saga*. Moscú., 1983. T. 1 - 4.
3. FRANK, L. *Mathilde*. Leningrado, 1968.
4. GRASS, G. *Hundejahre*. Deutscher Taschenbuchverlag GMBH & CoKG. München, 1999.
5. JOYCE, J. *The Dubliners*. Penguin Popular Classics, 1996.
6. LENZ, S. *So zärtlich war Syleyken*. Fischer Bücherei, 1960.
7. MANN, T. *Schwere Stunde*, Erzählungen, Leipzig, 1980.
8. MANN, T. *Der Tod in Venedig*, Erzählungen. Leipzig, 1980.
9. MANN, T. *Das Wunderkind*, Erzählungen. Leipzig, 1980.
10. MANN, T. *Der Zauberberg*, Berlin. 1962.
11. MAUGHAM, S. *The Painted Veil*, Short Stories. Moscú, 1979.
12. MAUGHAM, S. *The Voice of the Turtle*, Short Stories. Moscú, 1979.
13. MAUGHAM, S. *The Moon and the Sixpence*, Short Stories. Moscú, 1979.
14. MAUGHAM, S. *Theatre*, Short Stories, Moscú, 1979.
15. MAUGHAM, S. *Cakes and Ale*, Short Stories. Moscú, 1979.
16. MENDOZA, E. *La Ciudad de los Prodigios*. Barcelona, 1986.
17. MUÑOZ MOLINA, A. *Plenilunio*. Barcelona, 1997.
18. MURDOCH, I. *The Bell*. Chatto & Windus Ltd, 1958.
19. TOLSTOI, L. *Anna Karenina*. Sobraniye sochinenii v 12 tomak., Moscú, (V – 1984).

20. TOLSTOI, L. *Guerra y Paz*. Sobraniye sochinenii v 12 tomakh. Moscú, (III - VI – 1984).

21. WOLF, V. *Mrs Dalloway*. Penguin Popular Classics, 1996.