

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1985 POR JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO
ISSN: 0213-2370 / 2015/VOLUMEN 31.1 / ENERO - JUNIO

DIRECTOR / EDITOR

Víctor García Ruiz
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
vgruiz@unav.es

CONSEJO DE REDACCIÓN EDITORIAL BOARD

DIRECTOR ADJUNTO
Ramón González
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
rgonzalez@unav.es

EDITOR ADJUNTO
Luis Galván
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
lrgalvan@unav.es

EDITORES DE RESEÑAS
Miguel Zugasti
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
mzugasti@unav.es

Fernando Plata
UNIVERSIDAD DE COLGATE (EE.UU.)
fplata@colgate.edu

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Francisco Crosas
UNIVERSIDAD DE CASTILLA LA
MANCHA

**Francisco Javier Díez
de Revenga**
UNIVERSIDAD DE MURCIA

David T. Gies
UNIVERSIDAD DE VIRGINIA (EE.UU.)

Luis T. González del Valle
UNIVERSIDAD DE TEMPLE EN
PHILADELPHIA (EE.UU.)

Óscar Loureda Lamas
UNIVERSIDAD DE HEIDELBERG
(ALEMANIA)

Javier de Navascués
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Marc Vitse
UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE
MIRAIL, TOULOUSE 2 (FRANCIA)

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO EDITORIAL ADVISORY BOARD

Ignacio Arellano
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Manuel Casado
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

José María Enguita Utrilla
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Ángel Esteban del Campo
UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

**José Manuel González
Herrán**
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA (ESPAÑA)

Luciano García Lorenzo
CSIC, MADRID (ESPAÑA)

Claudio García Turza
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA (ESPAÑA)

**José Manuel González
Calvo**
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
(ESPAÑA)

**Salvador Gutiérrez
Ordóñez**
UNIVERSIDAD DE LEÓN (ESPAÑA)

Ángel López García
UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

Esperanza López Parada
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
(ESPAÑA)

**María Antonia Martín
Zorraquino**
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Emma Martinell
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
(ESPAÑA)

Klaus Pörtl
UNIVERSIDAD DE MAGUNCIA
(ALEMANIA)

Leonardo Romero Tobar
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

José Ruano de la Haza
UNIVERSIDAD DE OTTAWA (CANADÁ)

**María Francisca Vilches
de Frutos**
CSIC, MADRID (ESPAÑA)

Juan Villegas
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA
EN IRVINE (EE.UU.)

RILCE. REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA (hasta 1988, RILCE. Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas) se publica dos veces al año desde 1985. Acepta trabajos científicos, escritos en español, sobre literatura española en todas sus épocas, literatura hispanoamericana, lengua española, lingüística y teoría literaria. La revista evalúa de forma anónima "por pares" (*peer review*) las colaboraciones recibidas; ver *Sobre el proceso de evaluación de "Rilce"*. Los autores deberán observar estrictamente las Normas Editoriales y el Estilo de la revista.

Redacción y Administración

Edificio Bibliotecas
Universidad de Navarra
31009 Pamplona (España)
T 948 425600
F 948 425636
rilce@unav.es
unav.es/rilce

Suscripciones

Mariana Moraes
rilce@unav.es

Edita

Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra, S.A.
Carretera del Sadar, s/n
Campus Universitario
31009 Pamplona (España)
T. 948 425600

Precios 2015

España
1 año, 2 números / 20 €
Número suelto / 15 €
Unión Europea y resto del mundo
1 año, 2 números / 36 €
Número suelto / 20 €

Diseño y Maquetación

Ken

Imprime

GraphyCems

D.L.: NA 0811-1986

Periodicidad: semestral

Abril y octubre

Las opiniones expuestas en los trabajos publicados por la Revista son de la exclusiva responsabilidad de sus autores.

Rilce ha recibido la certificación de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) como publicación excelente, y es recogida regularmente en las siguientes bases de datos:

- . ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCIENCES CITATION INDEX
- . SOCIAL SCISEARCH
- . JOURNAL CITATION REPORTS / SOCIAL SCIENCES EDITION (WEB OF SCIENCE-ISI)
- . MLA BIBLIOGRAPHY (MODERN LANGUAGES ASSOCIATION)
- . IBZ (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF PERIODICAL LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . IBR (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF BOOK REVIEWS OF SCHOLARLY LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)
- . ISOC (CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES)
- . LLBA (LINGUISTIC AND LANGUAGE BEHAVIOUR ABSTRACTS)
- . SCOPUS (ELSEVIER BIBLIOGRAPHIC DATABASES)
- . PIO (PERIODICAL INDEX ONLINE)
- . THE YEAR'S WORK IN MODERN LANGUAGE STUDIES

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA
2015 / VOLUMEN 31.1 / ENERO - JUNIO / ISSN: 0213-2370

- Gabriel ANDRÉS**
Juan de Luna, el papel de la imprenta y sus textos didáctico-literarios:
Coloquio y Diálogos familiares 5-21
- Ester BRENES PEÑA**
Aproximación pragmatolingüística a las unidades modales empleadas
en la expresión de la disensión y la descalificación 22-51
- Gonzalo CALLE ROSINGANA**
Consideraciones sobre la transitividad en *La sombra del viento*:
efectos estilísticos 52-78
- Juan M. CARRASCO GONZÁLEZ**
Influencia del español en la prosa barroca portuguesa: los tiempos compuestos 79-96
- Natalia CRESPO**
Homenaje literario y crítica política en *La pasión de los nómades*
de María Rosa Lojo 97-119
- Luis DELTELL ESCOLAR Y Jordi MASSÓ CASTILLA**
Campanas a medianoche: un desafío estético para Antonio Buero Vallejo 120-53
- Empar DEVÍS HERRAIZ**
Contextos para una aplicación didáctica de la entonación
atenuadora en español 154-70
- Helena ESTABLER PÉREZ**
La novela histórica escrita por las mujeres en los albores del Romanticismo
(1814-1833): creación original y adaptación de la literatura francesa en España 171-99
- Marta HARO CORTÉS**
Dichos y castigos de sabios: compilación de sentencias en el manuscrito
39 de la colección San Román (Real Academia de la Historia).
II Fuentes y relaciones textuales 200-23
- Luis María ROMEU**
A honor y gloria del pan: una revisión a los autos fiablos de Lope 224-46

RESEÑAS / REVIEWS

Arellano, Ignacio. <i>El ingenio de Lope de Vega: escolios a las Rimas Humanas y Divinas del Licenciado Tomé Burguillos</i> . Álvaro Rosa Rivero	247-50
Beaudrie, Sara M., y Marta Fairclough, eds. <i>Spanish as a Heritage Language in the United States</i> . Goretti Prieto Botana	250-53
Checa Beltrán, José, ed. <i>Lecturas del legado español en la Europa ilustrada</i> . David F. Fernández Díaz	253-56
Cruz Piñol, Mar. <i>Lingüística de corpus y enseñanza del español como 2/L</i> . Nekane Celayeta Gil	256-61
Franco, Sergio. <i>In(ter)venciones del yo: escritura y sujeto autobiográfico en la literatura hispanoamericana (1974-2002)</i> . Ken Benson	261-64
Gallego Cuiñas, Ana, ed. <i>Entre la Argentina y España: el espacio transatlántico de la narrativa actual</i> . Juan Manuel Díaz Ayuga	264-69
Grafton, Anthony, Glenn W. Most y Salvatore Settis, eds. <i>The Classical Tradition</i> . José B. Torres	269-72
Hansen, Hans Lauge, y Juan Carlos Cruz Suárez, eds. <i>La memoria novelada: hibridación de géneros y metaficción en la novela española sobre la guerra civil y el franquismo</i> . Ken Benson	272-75
Mignolo, Walter. <i>The darker side of Western Modernity: global futures, decolonial options</i> . Mariana C. Zinni	275-79
Neira, Julio. <i>Trasluz de vida: doce escorzos de Gerardo Diego</i> . Francisco Javier Díez de Revenga	279-84
Olivares, Jorge. <i>Becoming Reinaldo Arenas: family, sexuality, and the cuban revolution</i> . Persephone Braham	284-86
Pons Rodríguez, Lola. <i>El paisaje lingüístico de Sevilla: lenguas y variedades en el escenario urbano hispalense</i> . Diana Esteba Ramos	286-90
Rodríguez Mansilla, Fernando. <i>Picaresca femenina de Alonso de Castillo Solórzano: Teresa de Manzanares y La garduña de Sevilla</i> . Carmen Saen de Casas	290-95
Thion Soriano-Mollá, Dolores, Luis Beltrán Almería, Solange Hibbs-Lissorgues y Marisa Sotelo, eds. <i>Tradicción e interculturalidad: las relaciones entre lo culto y lo popular (siglos XIX-XX)</i> . Karla Marrufo Huchim	295-99
Valdivia, Pablo, ed. Antonio Muñoz Molina. <i>Sefarad</i> . Esther Navío Castellano	299-303
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES.	305-06
NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	307-08

Consideraciones sobre la transitividad en *La sombra del viento*: efectos estilísticos

Considerations on Transitivity in The Shadow of the Wind: Stylistic Effects

GONZALO CALLE ROSINGANA

Depto. de Comunicación
Fac. de Empresa y Comunicación
Universitat de Vic
Sagrada Família, 7. Vic, Barcelona 08500
gonzalo.calle@uvic.cat

RECIBIDO: 4 DE JULIO DE 2012
ACEPTADO: 1 DE OCTUBRE DE 2012

Resumen: La popular novela de Carlos Ruiz Zafón *La sombra del viento* contiene un gran número de oraciones que responden a un mismo patrón estructural: un elemento con el rasgo semántico [-animado] aparece al inicio de la oración y funciona como primer argumento de un proceso material (representado por un verbo) que en principio tiene que vincularse con elementos que tienen el rasgo semántico [+animado]. El modelo de transitividad que propuso M. A. K. Halliday sirve de guía metodológica a este artículo, que parte del planteamiento central de que, en la novela, la disposición de los componentes lingüísticos sea usada como un mecanismo estilístico. Así, el uso constante de la estructura adquiere tal importancia que acaba por revolucionar la dimensión estética de la realidad novelada en su totalidad. Una estructura que sitúa a determinados elementos léxicos en una posición de relevancia estilística y colabora en que esas estructuras puedan participar simultáneamente en más de un nivel de generación de significado.

Palabras clave: Estilo. Relevancia. Lingüística sistémico-funcional. Transitividad. Análisis textual.

Abstract: The bestseller novel by Carlos Ruiz Zafón *The Shadow of the Wind* contains a large number of sentences that respond to the same structural pattern: an element with the semantic feature [-animate] appears at the beginning of the sentence and functions as first argument of a material process (represented by a verb) which in principle should have to be related to items that have the semantic feature [+animate]. The model of transitivity proposed by M. A. K. Halliday will be used as the methodological guide to this article, which inspires the central idea that, in the novel, the organisation of linguistic components is used as a stylistic device. Being so, the structure becomes so important that it will eventually transform the aesthetic dimension of the fictional reality of the novel. These structures place certain lexical items in a position of stylistic relevance and let them participate simultaneously in more than one level of generation of meaning.

Keywords: Style. Relevance. Systemic functional linguistics. Transitivity. Text analysis.

INTRODUCCIÓN

Con intención de identificar algunos de los rasgos estilísticos de una tipología literaria que se caracteriza por el éxito de ventas, en este artículo se estudia la opción que escoge el escritor de *La sombra del viento* de dotar a un gran número de estructuras con un determinado rasgo configurador. Dichas estructuras responden a patrones configurativos en los que un elemento inicial, que normalmente aporta el rasgo semántico [–animado], funciona como primer argumento de un proceso material. Las tres oraciones siguientes muestran algunos de los planteamientos que inspiran y motivan este artículo.

El cigarrillo le temblaba en los dedos. (205)

Una pila de diarios viejos descansaba junto al atizador. (275)

...una escalera angosta y miserable que rehuía la luz y el aire... (450)

Los grupos nominales situados en primera posición de los tres ejemplos, “El cigarrillo”, “Una pila de diarios viejos” y “una escalera angosta y miserable”, desempeñan la función de sujeto sintáctico en las oraciones. Estos grupos nominales se combinan, respectivamente, con los procesos “temblar”, “descansar” y “rehuir”. De estas construcciones se pone de relieve que el elemento principal del grupo nominal contiene el rasgo semántico [–animado] común a todas ellas. Los tres ejemplos muestran claras limitaciones de la función de agente o la escasa capacidad volitiva del primer argumento, lo que crea un “conflicto semántico” por contravenir las condiciones que el proceso implicado (verbo) impone a ese argumento. La distribución de las estructuras que se ajustan a lo expuesto se presenta con una notable regularidad a lo largo de la novela.¹

La idea de que la disposición de los componentes lingüísticos se pueda percibir como un mecanismo estilístico en la novela se fundamenta principalmente en los estudios del modelo de transitividad realizados por M. A. K. Halliday, que sentará las bases metodológicas de este artículo. Por consiguiente, en el artículo se plantea el hecho de que la presencia reiterada y constante de un patrón estructural concreto incida decididamente en la dimensión estética de la proyección de la realidad novelada al orientar determinados elementos léxicos hacia una posición de relevancia estilística. El artículo también muestra que la estructura estudiada colabora simultáneamente en más de un nivel de generación de significado.

EL CONCEPTO DE TRANSITIVIDAD DE HALLIDAY

Halliday centra su atención en la oración como unidad de estructura lingüística y distingue entre los diversos roles con los que la gramática administra las distintas categorías. Simpson, a partir de los estudios de Halliday, explica la idea de “transitividad” del siguiente modo: “Transitivity refers generally to how meaning is represented in the clause. It shows how speakers encode in language their mental picture of reality and how they account for their experience of the world around them” (1993, 88). Por tanto, el concepto de “transitividad”, tal y como se utiliza en este artículo, va más allá de lo que la gramática tradicional denomina con los términos “transitivo” o “intransitivo”. El concepto de “transitividad” que formula Halliday hace referencia al modo en que se codifican los significados dentro de la oración y cómo se representan los distintos tipos de procesos.

De acuerdo con Halliday, la “transitividad” forma parte de la función ideativa porque hace posible expresar distintos procesos semánticos (1985). Según Halliday, con la función ideativa se representa tanto la relación que se establece entre el hablante y el mundo que lo rodea como la experiencia del mundo que se recrea en su conciencia (2002, 198). De ahí que, para expresarse, el hablante debe hacer uso de esta función y escoger una estructura lingüística determinada, de entre varias posibilidades. La función ideativa proporciona dos subcategorías, la “experiencial” y la “lógica”. Con la primera se representa la experiencia “directa” por medio de sucesos (acciones, acontecimientos, estados, relaciones), las entidades participantes en esos sucesos (personas, objetos animados o inanimados, abstracciones) y los rasgos circunstanciales que están relacionados con el suceso en sí (lugar, espacio, tiempo, causa, etc.), mientras que la subcategoría “lógica” se activará cuando se intente representar la experiencia “indirecta” por medio de las relaciones lógicas fundamentales que tienen los lenguajes naturales.

Halliday también habla de la función interpersonal, que permite la relación comunicativa e interactiva entre distintos hablantes. Esta función es básica en las relaciones sociales y sirve al hablante para expresar su actitud en la actividad comunicativa con el empleo de fórmulas interaccionales de formalidad, cortesía o impersonalidad, entre otras. Esta metafunción se manifiesta por medio de distintos elementos lingüísticos, ya sean léxicos, gramaticales o prosódicos. Sin embargo, esta segunda función no se ha tenido en cuenta en el presente análisis por alejarse del foco principal del artículo.

La tercera de las metafunciones de Halliday es la función textual que permite establecer relaciones de cohesión entre las partes de un texto y regula el grado de adecuación en el escenario concreto en el que ocurre. La función textual utiliza el recurso de la tematización, por la que una construcción cualquiera se divide en dos zonas diferenciadas, “tema” y “rema”. A grandes rasgos, el “tema” será la parte de la oración que presenta información que se conoce, generalmente estará situado al comienzo de la oración y tiene la misión de conectar con el texto previo, mientras que el “rema” introducirá la información nueva que se aporta sobre el “tema”.

Después de esta breve introducción sobre las metafunciones del lenguaje, esta explicación se centra en el modelo de transitividad, que se sirve de los componentes sintácticos de la oración, tales como el verbo, para expresar el proceso en sí, grupos nominales para designar los participantes que intervienen en el proceso y grupos adverbiales o preposicionales, para enunciar las posibles circunstancias asociadas al proceso. Halliday distingue los procesos siguientes:

- Procesos materiales.
- Procesos mentales.
- Procesos verbales.
- Procesos de conducta.
- Procesos relacionales.
- Procesos existenciales.

Los primeros serán los que más frecuentemente responderán a las pautas específicas de este estudio. Los procesos materiales son aquellos que describen tanto procesos de acción como acontecimientos; por este motivo, siempre contarán con un elemento obligatorio, el actor, que forzosamente se encarga de ejecutar el proceso. A pesar de ello, el actor, como se verá, no siempre queda reflejado en la construcción lingüística por razones de obviedad o de no relevancia. Frecuentemente, a este tipo de procesos también puede asociarse un participante adicional, el participante meta, que puede ser aquel que ha sido afectado por la acción o por el resultado de esta. Por último, a veces se presenta otro rol alternativo a los mencionados: las circunstancias, de las que existen diversos tipos dependiendo de su calidad semántica. Se pueden citar diversos roles de circunstancias que determinen una localización, una causa, un propósito, etc.

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

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

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

The lion	sprang
actor	proceso

Otro concepto esencial es el de la función de “objetivo” (*goal*) cuando interviene el participante que recibe la acción del verbo.

The lion	caught	the tourist
actor	proceso	objetivo (<i>goal</i>)

Del sistema de “transitividad” y de la relación que existe entre la “transitividad” y el estilo, Simpson sostiene la idea de que “the experiential function is an important marker of style, especially so of the style of narrative discourse, because it emphasizes the concept of style as *choice*” (2004, 22).² La cita pone de relieve la capacidad del lenguaje de disponer de distintas estrategias lingüísticas para expresar una misma experiencia mental de la realidad. Es decir, los distintos participantes que intervienen activamente en un mismo acontecimiento lo relatarán de manera diferente por diversos factores: como respuesta al grado de su participación, por su modo de interpretar lo sucedido o por su punto de vista en el asunto. Halliday lo ilustra con la oración “The lion caught the tourist” (1985, 109). Explica que esta oración nos habla de un león y que, tal como se dispone la información, da cuenta de “la acción que realizó ese mismo león” (acción) en relación con un turista determinado.

The lion	caught	the tourist
actor	proceso	objetivo

En cambio, al expresar lo ocurrido en el mismo escenario y con idénticos participantes, el proceso puede reformularse desde otro ángulo haciendo uso de una construcción distinta; por ejemplo, en forma pasiva. Así, el significado que suscita la voz pasiva pone de manifiesto lo que “ocurrió al turista” (acontecimiento) en aquella misma ocasión a causa de la acción del león.

The tourist	was caught	by the lion
objetivo	proceso	actor

El matiz semántico que diferencia ambas construcciones es crucial en este artículo porque demuestra que la selección sintáctica proporciona una proyección semántica mental distinta y, por tanto, que la gramática comporta significado. Precisamente, la posibilidad de elección de que dispone el hablante, o escritor, en lo que se refiere a la estructura gramatical, es lo que R. Fowler desea transmitir basándose en un artículo que Halliday escribió en 1971, titulado “Linguistic function and literary style: an inquiry into the language of William Golding’s *The Inheritors*” (214). En el libro de Golding, se caracteriza el estilo mental de un hombre prehistórico neandertal por medio de las estructuras lingüísticas que utiliza el narrador. Unas estructuras que intentan representar el modo en que el personaje interpreta el mundo que lo rodea y con las que el lector reconstruye el mundo tal y como ese personaje lo concibe. Fowler comenta:

Here Halliday demonstrates how foregrounded patterns of *transitivity* –the structure of the processes, participants, and circumstances which feature in clauses– are used by Golding to suggest cognitive limitation, a diminished sense of causation, and an imperfect understanding of how humans can control the world, on the part of the central character, Lok, a Neanderthal man [...]. (214)

Aunque R. Fowler añade más allá de la cita que en el texto de Golding el efecto estético que causa la “transitividad” se refuerza con factores léxicos, es preciso insistir en el potencial atribuible a la “transitividad” como catalizador

del significado. La “transitividad”, por sí misma, puede codificar y trasladar al lector la sensación que el personaje experimenta y emular lo que ocurre en la mente de un personaje con claras limitaciones intelectuales.

Una vez situado el efecto que proporciona el nivel composicional de la cláusula, se hace necesario hacer un breve apunte sobre la noción de sujeto.

EL SUJETO

Sobre los modos de ver la noción de sujeto y sus posibles roles funcionales en la teoría sistémico-funcional de Halliday, Eggins, a partir de la oración “The redback spider gave the captured beetle a poisonous bite”, sostiene que en la noción de sujeto pueden agruparse tres roles funcionales distintos (136). Eggins distingue entre tres tipos de sujetos: el sujeto “psicológico”, el sujeto “gramatical” y el sujeto “lógico”, que, en ocasiones, coinciden en un mismo grupo nominal, aunque no es necesariamente así. Eggins se refiere al sujeto psicológico como el constituyente que define aquello de lo que trata el mensaje, “the concern of the message (Halliday/Matthiessen 55), the information that is the ‘point of departure’”, y añade que Halliday lo denomina *Theme* (Tema). Del sujeto gramatical, llamado *Subject* por Halliday, dice que es “the constituent ‘of which something is predicated’ (Halliday/Matthiessen 55) the constituent we can argue about”. Por último, el sujeto lógico se define como “the ‘doer of the action’”, o el constituyente que lleva a cabo el proceso. Para este último, Halliday utiliza el término *Actor* (Actor).

Bajo estas líneas Eggins supone que los tres tipos de sujeto potenciales pueden converger en un único constituyente, sin distinción aparente entre ellos.

The redback spider gave the captured beetle a poisonous bite

Tema / Sujeto / Actor

Sin embargo, los tres tipos de sujeto no siempre coinciden en un mismo constituyente. En esos casos, los constituyentes sintácticos tomarán la función específica que les asigna su rol semántico. En una construcción pasiva con constituyentes idénticos al ejemplo anterior, el sujeto lógico se desplaza hacia la derecha y asume el rol “actor”. En esta construcción, el rol “actor” está precedido por la marca lingüística “by” para poder ser identificado.

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

Eggins utiliza la misma oración con una variante en la que uno de los componentes ha sido desplazado a la posición inicial. En inglés esto es posible cuando se desea enfatizar el elemento en cuestión, lo que se denomina “tematización”. Así dispuestas, las tres funciones ocupan componentes sintácticos distintos.

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

Como se muestra más adelante, las estructuras analizadas en este artículo se ven tematizadas simplemente por ocupar la primera posición de la oración.

TEMA Y REMA

Cuando Halliday se refiere a la función textual, propone interpretar la oración como mensaje. En un análisis de este tipo, la oración se dividirá en dos partes: tema y rema. El tema, según Halliday, debe entenderse como “point of departure; it is that with which the clause is concerned” y parece ser un elemento universal (1964, 37). Halliday lo ejemplifica del siguiente modo partiendo de un mismo evento:

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

No hay duda de que las tres oraciones están relacionadas. No obstante, la opción que se elija comportará un matiz semántico distinto que las otras opciones no observarán. Cada opción incorpora diferencias respecto al punto de vista de quien codifica el mensaje que se transmite; es decir, mientras la primera proporciona información referente a “The duke”, en la segunda “My aunt” capta la atención del receptor, lo que la diferencia de la tercera, en la

que se focaliza el objeto regalado “That teapot”, que centra la atención del destinatario del mensaje. Esta es una cuestión fundamental para este artículo, que parte de la premisa de emplazar un concepto específico al inicio de la oración para desencadenar un efecto semántico determinado.

Los ejemplos que Halliday propone provienen de la lengua inglesa. ¿Es posible preguntarse si en español, una lengua menos estricta en lo que se refiere al orden de sus constituyentes sintácticos, las consideraciones generales del mensaje son igualmente aplicables? Lavid, Arús y Zamorano-Mansilla corroboran que es así: “Spanish is rather flexible regarding the ordering of interpersonal constituents. This means that, unlike, for example, English, the subject is often not the first constituent in the process, which makes the reversibility criterion harder to apply” (158). La propuesta de estos autores es un sistema que permite caracterizar la estructura del mensaje a partir de dos zonas funcionales distintas: el “campo temático”, que se define como una zona funcional compleja en posición inicial con variedad de funciones clausales y discursivas, y un “campo remático”, una zona funcional que refuerza el progreso discursivo estructurando la parte post-temática de la oración de modo que garantice la transmisión de la información satisfactoriamente (299). En el caso del español, debe puntualizarse que la desinencia del verbo conjugado, portadora de información esencial en casos de sujetos elípticos, se considera un elemento básico que forma parte del campo temático, aunque físicamente aparezca en la estructura como sufijo verbal.

Aunque, en general, esta cuestión puede comportar cierta complejidad, el material textual extraído de *La sombra del viento* que responde a la pauta estructural tratada en este artículo mantiene el grado de complejidad en un nivel mínimo. Aún así, el papel que ejerce la posición temática como centro del mensaje es significativo. Una posición que favorece la prominencia de los elementos que aparecen en esa posición y estimula cierto carácter de agente del elemento léxico que ocupa esa posición.

ANTECEDENTES

Es preciso referirse a tres renombrados estudios que se realizaron bajo el marco de la lingüística sistémico-funcional sobre el tipo de estructuras en las que se centra este artículo. En concreto, el estudio que realizó Halliday en 1971 sobre la novela de William Goldwing, *The Inheritors*, ya comentado, en la que el uso del mismo fenómeno estructural permite organizar una descrip-

ción del modo tan particular que tiene un personaje de ver el mundo. El uso de la estructura sintáctica aproximará al lector al estilo mental del ser humano prehistórico.

Otro estudio, que realizó Kennedy sobre el uso del mismo tipo de estructuras gramaticales, tiene relación con la novela de J. Conrad *The Secret Agent*, en la que se estudia la caracterización de dos de sus personajes, el Sr. y la Sra. Verloc. En la escena analizada por Kennedy, la Sra. Verloc acuchilla a su marido, el Sr. Verloc, después de descubrir que este ha estado implicado en el asesinato de Stevie, el hermano de la Sra. Verloc. Del análisis de esta escena, Kennedy destaca que existe una ausencia absoluta de procesos mentales atribuibles a la Sra. Verloc durante prácticamente toda la secuencia, con lo que el lector no recibe información de lo que la Sra. Verloc piensa, siente o percibe. El efecto que causa este modo de descripción es que el personaje parece desenvolverse de manera automática, a lo que se añade que las acciones que se describen se centran exclusivamente en ella. En oposición a ese modo de utilizar los recursos comunicativos, el patrón de transitividad del Sr. Verloc es completamente distinto. La mayoría de los procesos materiales que se relacionan con él carecen del componente semántico “objetivo”, pero, en cambio, en las descripciones relacionadas con el Sr. Verloc predominan los procesos mentales que lo caracterizan como “sensor” de procesos.

Por último, la aproximación de R. Fowler a la novela gótica *Melmoth the Wanderer*, de Charles Maturin, pone de relieve el estilo usado en la novela a partir de una de sus escenas. De este estudio es posible reconocer algunas correspondencias con *La sombra del viento* por lo que se refiere al uso de los elementos léxicos y las estructuras gramaticales, aunque el efecto estético que estas estructuras producen en cada texto deriva hacia efectos diferentes.

Fowler desvela, por medio del modelo de transitividad, el estilo mental del personaje, Melmoth, y el ambiente en el que se desarrolla la escena. Para ello, Fowler inicia su análisis partiendo de la premisa de que la posición clásica del rol semántico de agente se sitúa en la posición inicial de la cláusula, como ocurre en la oración “*John slammed the door*” (223). El elemento “John”, que en esa oración tiene función de agente, se mantiene en la posición inicial, lo que Fowler aprovecha para contraponerlo con los ejemplos que son reproducidos a continuación, de los que dice que poseen unas estructuras con un pseudo-agente, *pseudo-agentive structures*, en esa misma posición.³

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

Los grupos nominales en primera posición de las cláusulas a-e no realizan la función de agente en ninguna de esas estructuras, aunque el lugar que ocupan en la oración, su disposición sintáctica en inglés, parezca indicarlo. Entre paréntesis, Fowler identifica las funciones semánticas que se asignan a esos elementos y afirma que, debido a su posición en la oración, se puede tener la percepción de que se muestran más activos (con propiedades de agente) de lo que realmente son. Fowler subraya el hecho de que no existe una descripción específica que defina el estilo mental del personaje central, Melmoth (224). Su estilo mental debe inferirse de la información que se proporciona sobre el modo en que el personaje conceptualiza los objetos que se encuentran a su alrededor. Fowler comenta: “The obvious linguistic point is that there is a large number of clauses in which a noun referring to an inanimate object serves as the subject of an action predicate: the sheer quantity of these clauses is the basis for our impression of an unexpectedly vigorous objective world” (225). Del texto que Fowler analiza, es destacable que no se mencionen ni el agente ni la causa en algunos de los procesos destructivos presentes en el texto. Esta característica adquiere mayor vigor con la insistencia en el uso del participio pasado pasivo, que revela la existencia de acciones sin necesidad de especificar al agente que las realiza. El efecto de ese mundo en el que plantas y muebles ejercen procesos y actividades casi humanas plasma un ambiente amenazador e inquietante, que se puede equiparar, en cierta medida, al que se experimenta en *La sombra del viento*.

LA SOMBRA DEL VIENTO Y EL ESTRATO DE LOS OBJETOS

En *La sombra del viento*, los personajes habitan un mundo que está cubierto por cierto velo de irrealidad cuya procedencia no es fácilmente identificable. En este artículo se profundiza en ese aspecto de la realidad que presenta la novela y que se forja en la estructura:

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

La persistente utilización de esta estructura altera el mundo real novelado. En general, su uso no se inspira en lo quimérico, lo fabuloso, lo imaginario, más bien se mantiene oculto en la propia naturaleza de los objetos y suscita un nuevo modo de concebir esos objetos. En la novela, la realidad se compone de un mundo de objetos inanimados que adquieren una leve y efímera porción de vida que palpita en la consciencia del lector. Es una irrealidad que, no en pocos casos, emana de un movimiento insinuado que no llega a consumarse; de la posibilidad de que objetos y conceptos inanimados parezcan interactuar con los personajes de la novela o con otros objetos presentes en esa realidad.

De los ejemplos ya comentados en la introducción se aprecian algunas de estas cuestiones:

El cigarrillo le temblaba en los dedos. (205)

Una pila de diarios viejos descansaba junto al atizador. (275)

...una escalera angosta y miserable que rehuía la luz y el aire... (450)

En términos absolutos, se podría afirmar que los procesos “temblar”, “descansar” o “rehuir”, cuando son utilizados en sentido literal, precisan de un primer argumento que sea portador del rasgo semántico [+animado] para poder ser completados adecuadamente. Por tanto, el análisis de estas oraciones parece partir de una situación, en principio, incompatible ya que los primeros argumentos no contienen ese rasgo y, como consecuencia, el lector deberá recurrir, necesariamente, a sus sentidos figurados.

Determinar el grado de “figurado” con el que una entrada léxica o expresión puede ser utilizada presenta dificultades. Si se toma la primera oración como referencia, “El cigarrillo le temblaba en los dedos”, el sentido literal parece prevalecer por encima de cualquier otra consideración. El verbo temblar expresa un movimiento rápido, corto, constante y repetitivo. En oposición a esa idea, una interpretación literal no parece adecuada por tratarse de un cigarrillo, que al no comportar un rasgo [+animado], de entrada, no parece que pueda tener la propiedad semántica de agente. Por consiguiente, el agente que causa el movimiento descrito debe estar más allá de la información explicitada en el texto. Si estas relaciones se comparan con las del segundo ejemplo, “Una pila de diarios viejos descansaba junto al atizador”, el verbo descansar adquiere un valor al que se debe calificar de más figurado, si se permite la licencia de gradación para este adjetivo, en tanto que comporta un movimiento previo proclive a causar cansancio, con lo que la combinación sujeto-verbo en-

tra en conflicto al no igualarse los valores del rasgo semántico [+animado] entre el verbo y el primer argumento. En el tercer ejemplo, “...una escalera [...] que rehuía la luz y el aire”, se incrementa aún más el grado de figurado de la expresión al combinarse un primer argumento, “escalera” [-animado], con un verbo que implica cierto movimiento, rehuir, al que, además, se debe añadir otro componente semántico claramente volitivo. Este verbo transitivo precisa de un grupo nominal dependiente, “la luz y el aire”, cuya función semántica es la de paciente. La causa (luz, aire) genera el proceso (rehuir). De nuevo, el conflicto se hace manifiesto por necesitarse un agente con un rasgo semántico [+animado] que pueda ejecutar el proceso.

La combinación de este tipo de primeros argumentos con sus respectivos procesos multiplican la capacidad expresiva de las estructuras. Este tipo de construcción sirve de soporte a diversos efectos semánticos o literarios. Del siguiente grupo de ejemplos, se aprecia que los elementos en primera posición poseen características bien diferenciadas:

- Sus labios esbozaron una sonrisa. (25)
- Su silueta se fundió en la penumbra. (135)
- Mis pasos en el empedrado me delataron. (208)
- La escalinata que ascendía al portón del colegio. (238)
- El caserón se alzaba en la lluvia. (491)
- A medida que avanzaba el tortuoso romance. (31)
- El paisaje que se deslizaba como un mal sueño. (32)
- El coche arrancó de un tirón. (418)
- El cigarrillo le temblaba en los dedos. (205)

Algunos de los elementos en primera posición muestran rasgos metonímicos, otros muestran algún tipo de movimiento ficticio o, como en los últimos ejemplos, casos de ergatividad. Fenómenos como los expuestos, aunque no se traten en este artículo, crean efectos semánticos bien diferenciados y se mantienen presentes a lo largo de toda novela.

UNA ESTRUCTURA Y DOS REALIDADES

El empleo generalizado de la estructura comentada y el potencial que proporciona en cuanto a diversidad semántica genera un universo propio creado en el seno del lenguaje que discurre paralelamente al mundo en el que habitan

los personajes. En este artículo, se denominará “el estrato de los objetos” al artificio que se origina en la selección de los primeros argumentos de las estructuras gramaticales estudiadas. El escritor selecciona y determina aquellos conceptos, objetos o ideas que asumirán la posición de primer argumento en la construcción. Una posición que los eleva a un estatus de prominencia y que acaba por transformarse en un fenómeno de relevancia estilística. Los elementos en esa posición serán los puntos desde donde el escritor, o narrador, condicionará la percepción del lector. Esos puntos concretos lo encaminan hacia la percepción de una atmósfera irreal; de un mundo estéticamente inquietante y particular en el que los objetos están afectados por una fuerza que los sublima y los desfamiliariza.⁴ Sin embargo, se trata de un espejismo perceptivo que solamente afecta al lector, que envuelve a los objetos, pero que ni personifica a esos objetos, ni les confiere movimiento. Tampoco es una fuerza que los convierta en mágicos o surreales. En

Las farolas parpadeaban. (70)

La ventana que se asomaba al patio. (146)

La fachada de la universidad emergió como un buque [...]. (208)

Una pila de diarios viejos descansaba junto al atizador. (275)

El tiempo les robaba la suerte. (317)

El espejo mostraba un vendedor a domicilio. (344)

Llegaron tres nuevos golpes. (404)

y en un sinnúmero de ejemplos más, el lector no duda de que la ventana, en “la ventana se asomaba al patio”, siga siendo una ventana. Lo mismo ocurre con las farolas o la pila de diarios viejos. Estos primeros argumentos no parecen adquirir otra entidad que la suya propia. Por tanto, la estructura propone al lector aceptar un modo distinto de interpretar la realidad, una ficción perceptiva que debe entenderse como otro de los componentes de esa realidad; una realidad que se configura y adquiere entidad conforme la lectura progresa.

Paralelamente, los personajes se desenvuelven en un estrato paralelo, que no tiene contacto con el “estrato de los objetos”, “el estrato de la realidad”. Mientras este último es un mundo que intenta reproducir la realidad de la época en la que discurre la acción de la novela, el estrato de los objetos insinúa un mundo que invita al lector a interpretar la realidad desde una nueva perspectiva. El lector recibe ambos niveles como una realidad única: el estrato de los objetos y el estrato de la realidad se muestran al lector sobrepuestos,

fundidos en un único escenario. Aunque el lector sea capaz de captar la doble faz de esa realidad, la realidad dura y despojada del aire místico que envuelve a los objetos y la realidad sublime y espiritual que inunda el ambiente de la ciudad de Barcelona, tendrá dificultades en determinar dónde se sitúan los límites de esas dos realidades.

El estrato de los objetos produce el efecto estético que da personalidad al escenario general de la novela. Conforme el espacio irreal va adquiriendo mayor protagonismo, el contexto real de los personajes, la Barcelona real novelada, va debilitándose para dar paso a otra Barcelona de gusto gótico en un contexto más abstracto saturado en matices oscuros y tenebrosos. Quedan ocultos tras ese tenue velo de irrealidad que cubre todos los objetos los temas más crudos de la realidad de la época en la que transcurre la acción, una realidad social de la que solamente se esbozan apuntes sobre la dureza de la guerra, la miseria y las tragedias que sufrieron los habitantes de la ciudad, los trabajos de sol a sol, la explotación infantil o las pésimas condiciones laborales, temas como el hambre o las filosofías anarquistas y comunistas reinantes en aquella época. Algunas descripciones relatan escenas de la historia de la Barcelona real, aunque siempre en tono leve, que limita el efecto de pesimismo y de negatividad que pudieran ejercer, ya sea por la brevedad de la descripción o por la irrupción de una ocurrencia humorística o desenfadada de alguno de los personajes. La existencia de esa realidad latente, cruda y terrible nunca es negada, pero forma parte de un paisaje que no llega a imponerse.

La fuerte personalidad del estrato de los objetos, misterioso y atrayente, penetra y se apodera del argumento de la novela con un vigor portentoso. El escenario, la Barcelona gótica, se sumerge en descripciones de mundos ficticios que componen esa atmósfera de irrealidad sobre la que se fundamenta gran parte de la imagen estética de la novela. Los edificios antiguos, solemnes y decadentes, sobre los que recaen juramentos y maleficios, recrean un escenario arquitectónico tenebroso y enigmático en el que ocurren eventos difícilmente explicables.

ANÁLISIS TEXTUAL

Se ha seleccionado una escena concreta de *La sombra del viento* para ilustrar que la estructura lingüística sobre la que se centra este artículo se manifiesta como un mecanismo semántico que trasciende la estructura gramatical y que es capaz de aportar contenidos semánticos adicionales en el nivel contextual.

Para ello se ha escogido un párrafo que se encuentra en la página 70 de la novela, al que se denominará “Escena 1”. El párrafo proporciona un buen número de oraciones cuyos constituyentes responden a las estructuras estudiadas y ha sido elegido por hacer posible la combinación de los análisis de oraciones independientes con el análisis de fenómenos que dependen del contexto.

ESCENA 1

El texto que se reproduce a continuación es una descripción en la que se entremezclan dos niveles descriptivos: el primer nivel es el de los fenómenos atmosféricos de la Barcelona-escenario en la que se desenvuelve la trama de la novela y el segundo nivel es el sentimiento de terror del personaje y narrador de la novela, Daniel, cuando descubre el aspecto desfigurado de Julián Carax, otro personaje protagonista de la novela. La descripción que hace Daniel de Julián Carax es como sigue: “Aquel personaje no tenía nariz, ni labios, ni párpados. Su rostro era apenas una máscara de piel negra y cicatrizada, devorada por el fuego”. Un poco más adelante se inicia la narración analizada en un nuevo apartado del modo siguiente:

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

común...” Eché a correr Ramblas arriba con un solo pensamiento en la cabeza: Clara. (70)

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

Sujeto	Proceso
1. Un manto de nubes	chispea
2. [Un manto de nubes ...]	cabalgaba desde el mar
3. El aguacero que	se avecinaba, pero
4. las palabras de aquel individuo	empezaban a hacer su efecto
5. las manos y las ideas	me temblaban
6. el temporal	se derrama
7. [el temporal]	ciega la luna y
8. [el temporal]	tiende un manto
9. pero la inquietud	me carcomía por dentro y caminaba
10. el aguacero	me perseguía
11. Un trueno	descargó cerca
12. [Un trueno]	ruge como un dragón
13. [Un trueno]	enfila la bocana del puerto
14. el suelo	tiembla bajo mis pies
15. El [...] alumbrado eléctrico	que dibujaba fachadas y ventanas
16. [El [...] alumbrado eléctrico]	se desvaneció [...] más tarde
17. las farolas	parpadeaban
18. [las farolas]	se extinguían como velas al viento

19. la negrura del apagón	se esparció con
20. un aliento fétido	que ascendía de
21. los desagües	que vertían al alcantarillado
22. La noche	se hizo opaca e impenetrable
23. la lluvia	[se hizo] una mortaja de vapor

En la escena 1 intervienen 23 procesos expresados con verbos intransitivos, excepto 5 (cegar, tender, enfilear, dibujar y hacerse). Los 18 procesos se refieren a acontecimientos, no a acciones que necesiten un agente. De los 23 procesos, 10 se refieren a verbos que designan algún tipo de movimiento (cabalgar, acercarse, temblar [en dos ocasiones], derramarse, perseguir, enfilear, esparcir, ascender y verter). Seis verbos se usan como verbos pronominales (acercarse, derramarse, desvanecerse, extinguirse, esparcirse y hacerse [dos veces]).

Proceso	Objeto	Circunstancias	Pronominal	Movimiento
1. chispea ...			-	-
2. cabalgaba		desde el mar	-	+
3. se acercaba,		pero	+	+
4. a hacer su efecto			-	-
5. Me temblaban			-	+
6. se derrama...			+	+
7. ciega	la luna y		-	-
8. tiende	un manto...			--
9. me carcomía		por dentro y caminaba	-	-
10.	me perseguía			- +
11.	descargó	cerca,	-	-
12.	ruge	como un dragón	-	-
13.	enfilea	la bocana del puerto		- +

Proceso	Objeto	Circunstancias	Pronominal	Movimiento
14. tiembla		bajo mis pies	-	+
15. que dibujaba	fachadas y ventanas		-	-
16. se desvaneció		[...] más tarde	+	-
17. parpadeaban,			-	-
18. se extinguían		como velas al viento	+	-
19. se esparció		con	+	+
20. que ascendía		de	-	+
21. que vertían		al alcantarillado	-	+
22. se hizo		opaca e impenetrable	+	-
23. [se hizo]	una mortaja de vapor		+	-

Los elementos en posición temática son grupos nominales. En más de la mitad de los procesos, se encuentran nombres que designan fenómenos meteorológicos como nubes, aguacero, el temporal, truenos, el suelo, la negrura (de la noche), la noche o la lluvia, aunque no en todos. Cuando se trata de un elemento meteorológico, el elemento en primera posición mantiene los tres tipos de sujeto de los que habla Eggins, tema, sujeto y actor (136).

	Tema / Sujeto / Actor	Proceso
1.	Un manto de nubes	chispea
2.	[Un manto de nubes ...]	cabalgaba desde el mar
3.	El aguacero que	se avecinaba, pero
6.	el temporal	se derrama
7.	[el temporal]	ciega la luna y
8.	[el temporal]	tiende un manto

	Tema / Sujeto / Actor	Proceso
10.	el aguacero	me perseguía
11.	Un trueno	descargó cerca
12.	[Un trueno]	ruge como un dragón
13.	[Un trueno]	enfila la bocana del puerto
14.	el suelo	tiembla bajo mis pies
19.	la negrura del apagón	se esparció con
22.	La noche	se hizo opaca e impenetrable
23.	la lluvia	[se hizo] una mortaja de vapor

Sin embargo, paralelamente existe otro tipo de sujetos que no se ajustan de un modo tan preciso a esos roles que normalmente se atribuyen al primer argumento de la oración. De ellos, es preciso realizar algunos comentarios:

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

Aunque no formen parte del grupo de fenómenos meteorológicos, algunos de los elementos en primera posición se ajustan a los tres roles con función de sujeto psicológico, tema y sujeto gramatical, como en 9 y 20.

Sobre el rol de sujeto lógico, como aquel constituyente responsable de llevar a cabo el proceso, es necesario plantearse lo siguiente: en los casos 15 y 16, el “alumbrado eléctrico” no puede ser Actor, como también ocurre en 21. En 15 es un instrumento que hace posible que se proyecte una luz para que “fachadas y ventanas” reflejen su contorno. Entre 15 y 16, el ejemplo 16 hace referencia a la desaparición del instrumento. Por tanto, en los casos 15 y 16 se aprecia un uso metonímico del “alumbrado eléctrico” que alude al concepto “luz” a partir del sistema que lo sustenta, el alumbrado eléctrico. Por extensión, en 17 y 18, el uso metonímico de las farolas posee el mismo carácter. En 17, se mencionan “las farolas” aunque el parpadeo sea por causa del cambio de intensidad alternado de la corriente eléctrica que se transforma en luz. En el ejemplo 18, aun se expresa con mayor intensidad ese uso metonímico, relacionado con la percepción del narrador: las farolas “se extinguían” al dejar de emitir luz, lo que modifica la percepción del narrador. También en 4 se aprecia cierta cualidad metonímica, donde “las palabras” no se entienden como elementos individuales, sino como el mensaje completo. En 5, el temblor de “las manos y las ideas” no se ajusta solamente a esa parte corporal, más bien apunta a un sentimiento que abarca todo el individuo.

Otra cuestión que ha de tenerse en cuenta de este grupo de ejemplos es el tipo de actor que, solamente en algunos casos, queda especificado. Ni el alumbrado eléctrico, ni las farolas, ni tampoco muchos otros sujetos que no pertenecen a esta escena poseen la fuerza volitiva para ejecutar los procesos. A esto, y sobre los procesos materiales, Gavins distingue entre aquellos procesos en los que existe un actor con una voluntad expresa para realizar la acción y otros en los que la voluntad del actor no existe. Aun así, comenta que, en esos casos, el actor poseerá el rasgo semántico [+animado]. Cuando el actor sea inanimado y, en consecuencia, posea el rasgo semántico [-animado], se clasificará ese tipo de fenómeno como “proceso de acontecimientos (eventos) materiales”:

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

Prácticamente todas de las oraciones de este análisis comparten esa característica, por lo que se puede comprobar que los grupos nominales que se configuran en esa posición adquieren una enorme fuerza semántica, un vigor que emana probablemente de la posición en la cláusula y del rol temático que traen. En los ejemplos analizados, aunque se trate de fenómenos meteorológicos, es posible apreciar la presencia del dinamismo de una actividad constante que se desenvuelve motivada por una enorme fuerza semántica, un vigor que sobrepasa el control humano.

MÁS ALLÁ DEL NIVEL DE LAS ESTRUCTURAS

El párrafo analizado incluye otro grupo de oraciones. A pesar de que el interés de este artículo se centra en un tipo de construcción concreta, en este apartado se intenta determinar la existencia de un patrón de repetición u otro tipo de parámetro que vincule las construcciones que se muestran a continuación con aquellas en las que se centra este estudio.

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

A diferencia de las ya analizadas, que tienen relación con la meteorología, en varias de estas se oye la voz del narrador, que se expresa en primera persona. Los sujetos quedan implícitos en las desinencias verbales y, así, el verbo adquiere la prominencia temática que le otorga el inicio de la oración. La excepción a este modo de proceder surge en el ejemplo 8, en el que el grupo preposicional “Por una mujer así” ha sido tematizado, con lo que pasa a obtener

el rol temático después de haber desplazado al sujeto, “cualquiera”.

Las oraciones detallan las vicisitudes de Daniel, el narrador principal, para desenvolverse en un contexto hostil, en el que se alternan imágenes de una magnitud impresionante. Sin embargo, el material textual puede invitar al lector a una interpretación distinta a la literal.

Si la descripción de una tormenta impresionante puede tener sentido en la novela como resultado de la interpretación literal del párrafo, también es posible una interpretación global de todas las estructuras del texto, entendido este como un conjunto monódico, coherente y único, alejándose de la interpretación literal del texto basada en componentes individuales de significado que se ensamblan los unos con los otros.

Al principio de esta explicación, se comentaba que en el texto se entremezclan dos niveles descriptivos: el primer nivel es el de los fenómenos atmosféricos de la Barcelona–escenario en la que se desenvuelve la trama y, en un segundo nivel, se describe el sentimiento de terror del narrador, Daniel, después de descubrir el aspecto desfigurado del extraño personaje, Julián Carax. Este análisis ha diseccionado el texto y ha revelado que existe una base gramatical, caracterizada por el modelo de transitividad propuesto por Halliday, por la cual se identifica el primer nivel descriptivo. En el siguiente apartado se intenta dar sentido al segundo nivel interpretativo de este mismo párrafo.

EL SEGUNDO NIVEL INTERPRETATIVO. UNA DESCRIPCIÓN DEL MIEDO

El párrafo analizado se presta a ser interpretado como una descripción del sentimiento de terror que experimenta Daniel, el narrador, después de hablar con el enmascarado, Julián Carax. Las descripciones meteorológicas son la manifestación de una falacia poética que se encarga de reproducir, expresándose en un proceso paralelo de tormenta terrible, las fases de la evolución de ese sentimiento en la mente del personaje. Esta interpretación, quizá más compleja y elaborada, aunque más coherente con la trama, puede convivir con la interpretación literal del texto, pero el grado de cohesión general que alcanza parece ser mayor que la interpretación literal que ha sido expuesta, en la que algunos de los procesos relativos a los sentimientos de Daniel no quedan resueltos.

De acuerdo con esta interpretación alternativa, existe un movimiento en el tiempo, un transcurrir de acontecimientos meteorológicos que hallan un paralelo en la experiencia psicológica de Daniel, el sentimiento de miedo. En

la progresión descriptiva, el miedo, como tormenta, va apoderándose del personaje. Componen la escena de este proceso 6 partes principales:

1. Daniel percibe que el sentimiento de pánico se apodera de él:
Un manto de nubes chispeando electricidad cabalgaba desde el mar.
2. Su reacción es huir. No obstante, es demasiado tarde. No puede olvidar las palabras que ha oído; esas palabras causan su efecto.
Hubiera echado a correr para guarecerme del aguacero que se avecinaba, pero las palabras de aquel individuo empezaban a hacer su efecto. Me temblaban las manos y las ideas.
3. No existe otra opción que aceptar su situación y afrontar el miedo.
Alcé la vista y vi el temporal derramarse como manchas de sangre negra entre las nubes, cegando la luna y tendiendo un manto de tinieblas sobre los tejados y fachadas de la ciudad.
4. Cualquier intento de huida es vano a pesar de intentar alejar sus pensamientos.
Intenté apretar el paso, pero la inquietud me carcomía por dentro y caminaba perseguido por el aguacero con pies y piernas de plomo. Me cobijé bajo la marquesina de un quiosco de prensa, intentando ordenar mis pensamientos y decidir cómo proceder. Un trueno descargó cerca, rugiendo como un dragón enfilando la bocana del puerto, y sentí el suelo temblar bajo mis pies. El pulso frágil del alumbrado eléctrico que dibujaba fachadas y ventanas se desvaneció unos segundos más tarde.
5. La ofuscación con la que el sentimiento colapsa los sentidos es absoluta.
En las aceras encharcadas, las farolas parpadeaban, extinguiéndose como velas al viento. No se veía un alma en las calles y la negrura del apagón se esparció con un aliento fétido que ascendía de los desagües que vertían al alcantarillado. La noche se hizo opaca e impenetrable,
6. El sentimiento remite y Daniel retoma su estabilidad emocional.
la lluvia [se hizo] una mortaja de vapor. “Por una mujer así, cualquiera pierde el sentido común...” Eché a correr Ramblas arriba con un solo pensamiento en la cabeza: Clara.

Ya fuera del marco de la lingüística sistémico-funcional, una de las características interesantes que se pueden comentar de esta escena es el modo en que se ajusta al principio icónico del orden secuencial en relación con el concepto tiempo. El principio icónico de orden secuencial dice que “the temporal order of events in the conceived world is mirrored in the order of clauses describing them. A classic illustration of this principle is Caesar’s famous exclamation *Veni, vidi, vici* ‘I came, I saw, I conquered’” (Radden/Dirven 53).

Radden propone que el orden cronológico de estos tres sucesos se refleja en el orden en que están descritos y que también da cuenta de expresiones fijas, como pueden ser “antes o después” o “correveidile”.

CONCLUSIÓN

El modelo de transitividad que propuso Halliday demuestra ser una herramienta que permite identificar matices y nuevos significados que emergen de la organización de los componentes lingüísticos. Este modelo también ha permitido reconocer que no siempre existe una correspondencia entre los constituyentes que forman estructuras sintácticas y los roles semánticos que se asignan a los componentes de esas estructuras, lo que dota al lenguaje de una gran capacidad expresiva por su versatilidad en el proceso de producción lingüística.

Sobre la estructura que inspira este artículo, el elemento en posición inicial es un recurso frecuente en *La sombra del viento* hasta el punto de poder ser considerado un rasgo estilístico de Ruiz Zafón en esa novela. Su utilización es clave en la composición de la estructura del mensaje a lo largo de la novela al dotar a los elementos que se encuentran en primera posición de mayor visibilidad y de relevancia estilística. Parte de la responsabilidad del carácter especial con que se perciben los componentes en posición inicial reside en los procesos con los que se relacionan. Los verbos con los que se combinan generalmente provocan conflictos relacionados con la volición o el movimiento. Por sí misma, la estructura analizada es capaz de configurar un mundo alternativo, el estrato de los objetos, que complementa la realidad de los personajes.

Del párrafo analizado se puede afirmar que posee un doble nivel interpretativo. En el primer nivel se situará la información semántica que proviene del modo en que se ordena la estructura a partir de los elementos lingüísticos que la componen y el efecto estético que produce, principalmente relevancia y desfamiliarización de los elementos que sustentan la primera posición de las estructuras. Por otro lado, el contenido semántico se ve acrecentado por una

segunda interpretación del texto. Una interpretación que emana del texto como unidad, como conjunto contextual. Es decir, cada una de las oraciones que usan la estructura analizada y que componen el párrafo crea un tejido nuevamente interpretable en su conjunto, y proporciona un segundo nivel interpretativo. En este segundo nivel, se establecen relaciones epistémicas entre los fenómenos meteorológicos que se describen en la escena y el estado psicológico en el que se desenvuelve el narrador del episodio.

Notas

1. Para consultar los ejemplos en los que se basa este artículo, ver 10.2 Anexo 2 (Calle 561).
2. En cursiva en el original. En esta cita, Simpson habla de la “experiential function”. Esta expresión se utiliza con valor sinónimo al concepto “ideational function” o “función ideativa”.
3. En el original, estas oraciones están numeradas del 17 al 21.
4. En el sentido en que utiliza el término Viktor Shklovsky para ilustrar la idea de la desfamiliarización.

Obras citadas

- Calle, Gonzalo. *Perspectiva lingüística y cognitiva del estilo de Carlos Ruiz Zafón en La sombra del viento*. Tesis doctoral (2012). <<http://hdl.handle.net/10854/1833>>.
- Conrad, Joseph. *The Secret Agent: a Simple Tale*. Harmondsworth: Penguin Books, 1963.
- Eggs, Suzanne. *An Introduction to Systemic Functional Linguistics*. 2.^a ed. London: Continuum, 2004.
- Fowler, Roger. *Linguistic Criticism*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Gavins, Joanna. *Text World Theory: an Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2007.
- Golding, William. *The Inheritors: a novel*. London: Faber and Faber, 1964.
- Halliday, Michael A. K. “Descriptive linguistics in literary studies”. *English Studies Today*. Ed. Alan Dithie. 3.^a serie. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1964. 26-39.

- Halliday, Michael A. K. "Linguistic function and literary style: an inquiry into the language of William Golding's *The Inheritors*". *Literary style: a symposium*. Ed. Seymour Chatman. New York: Oxford University Press, 1971. 330-65.
- Halliday, Michael A. K. *An Introduction to Functional Grammar*. London: Edward Arnold, 1985.
- Halliday, Michael A. K. *On Grammar*. Ed. Jonathan Webster. London/New York: Continuum, 2002.
- Halliday, Michael A. K., y Christian M. I. M. Matthiessen. *An Introduction to Functional Grammar*. 3.^a ed. London: Arnold, 2004.
- Kennedy, Chris. "Systemic grammar and its use in literary analysis". *Language and Literature*. Ed. R. Carter. London: Allen & Unwin, 1982. 83-100.
- Lavid, Julia, Jorge Arús y Juan Rafael Zamorano-Mansilla. *Systemic Functional Grammar of Spanish: a Contrastive Study with English*. London: Continuum, 2010.
- Maturin, Charles Robert. *Melmoth, the Wanderer*. Ed. Douglas Grant. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Radden, Günter, y René Dirven. *Cognitive English Grammar*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2007.
- Ruiz Zafón, Carlos. *La sombra del viento*. Barcelona: Planeta, 2001.
- Simpson, Paul. *Language, Ideology and Point of View*. London/New York: Routledge, 1993.
- Simpson, Paul. *Stylistics: a Resource Book for Students*. London/New York: Routledge, 2004.
- Shklovsky, Viktor. "Art as technique". *Russian Formalist Criticism: Four Essays*. Trad. Lee T. Lemon y Marion J. Reis. Lincoln: University of Nebraska Press, 1965.

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO

1. Los trabajos serán resultado de investigación original que aporte conclusiones novedosas con base en una metodología debidamente planteada y justificada. Solo se admitirán trabajos completamente inéditos que no estén siendo considerados por otras revistas.

2. La extensión no excederá de 9.000 palabras, incluidas notas y bibliografía. El número y extensión de las notas se reducirá a lo indispensable.

3. Los autores harán llegar sus artículos a través de la PLATAFORMA DE RILCE (<http://www.unav.es/publicaciones/revistas/index.php/rilce/index>) y deberán aportar imprescindiblemente: por un lado, título del trabajo (en **castellano e inglés**), nombre del autor o autora, ubicación profesional con su correspondiente dirección postal completa (no la dirección personal del autor/a) y dirección electrónica.

Por otro:

- Archivo en formato Word (en el que **no** debe figurar el nombre ni identificación alguna del autor o autora).
- El texto del original, correctamente redactado en español, con el título en español e inglés.
- Un resumen de unas 150 palabras en español, y su correcta versión inglesa. Este resumen deberá atenerse al siguiente esquema: asunto concreto, metodología y conclusiones o tesis que se mantiene.
- Cinco palabras-clave en español, y su correcta versión inglesa.

4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.

5. Estilo: los autores se atenderán al sistema de referencia abreviada en texto y notas, y prepararán una lista de “Obras citadas” donde figuren *todos* los datos bibliográficos.

- Referencia abreviada en texto y notas: se indica entre paréntesis el apellido del autor y el número de página, **sin** coma: (Arellano 20). Si se citan **varias obras** de un mismo autor, se distinguen bien por una palabra del comienzo del título, bien por el año de publicación: (Arellano, *Historia* 20) o (Arellano 1995, 20).

Si la identidad del autor es clara en el contexto, basta localizar la cita: “como ha señalado Arellano (20), el teatro de Calderón...” o bien “como ha señalado Arellano (*Historia* 20), el teatro de Calderón...”

- Lista de Obras citadas:

LIBROS: Apellido(s), Nombre. *Título*. Ciudad: Editorial, año.
Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

ARTÍCULOS: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Revista* n.º volumen en arábigo.fascículo (año): páginas.
González Ollé, Fernando. “*Vidal Mayor*; texto idiomáticamente navarro”. *Revista de Filología Española* 84.2 (2004): 303-46.

COLABORACIÓN EN LIBRO COLECTIVO: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Título del libro colectivo*. Ed. Nombre(s) y apellido(s) del editor o editores. Ciudad: Editorial, año. Páginas.
Spang, Kurt. “Apuntes para una definición de la novela histórica”. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Eds. Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. Pamplona: EUNSA, 1998. 65-114.

Empleen “ver” en lugar de “cfr.”, “véase”, “vid.” o “comp.”. **En ningún caso** se emplean indicaciones como “op. cit.”, “art. cit.”, “loc. cit.”, “id.”, “ibid.”, “supra”, “infra”, “passim”.

Para **más precisiones** y casos particulares, consulten la versión completa de estas Normas disponible en:

<http://www.unav.edu/web/rilce/informacion-especifica>

SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE “RILCE”

1. Los originales recibidos son valorados, en primera instancia, por el Consejo Editorial de la revista para decidir sobre su adecuación a las áreas de conocimiento y requisitos que la revista ha publicado para los autores.
2. El Consejo Editorial envía los originales, sin el nombre del autor o autora, a dos evaluadores externos al Consejo Editorial, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de seis semanas. Sobre esos dictámenes, el Consejo Editorial decide rechazar, aceptar o solicitar modificaciones al autor o autora del trabajo. Los autores reciben una Notificación detallada y motivada donde se expone, retocado, el contenido de los informes originales, con indicaciones concretas para la modificación si es el caso. *Rilce* puede enviar a los autores los informes originales recibidos, íntegros o en parte, siempre de forma anónima.
3. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo, que incluye:
 - a. un informe tanto del artículo como de los resúmenes;
 - b. una valoración cuantitativa de la calidad (excelente | buena | aceptable | baja) según estos *cinco criterios*: originalidad; novedad y relevancia de los resultados de la investigación; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso;
 - c. una recomendación final: publicar | solicitar modificaciones | rechazar;
 - d. indicación del plazo máximo de entrega del informe.
4. La fecha de Aceptación Definitiva por parte de la revista incluye el tiempo dedicado por los autores a la revisión final de su trabajo o a aportar la información que se les solicite.

Toda la correspondencia, envío de libros o revistas para su reseña, cheques para pagos, etcétera diríjase a:

RILCE. Biblioteca de Humanidades
Universidad de Navarra. 31009 PAMPLONA. ESPAÑA
T +34 948 425 600. F +34 948 425 636
rilce@unav.es www.unav.es/rilce/

Envío de libros para reseña, y reseñas en América del Norte: Prof. Fernando Plata (Romance Languages. Colgate University. 13 Oak Drive. Hamilton. NY 13346-1398. EE.UU. Email: fplata@colgate.edu)

SUSCRIPCIONES:

ESPAÑA: dos números al año, 20 € (IVA incluido)

EXTRANJERO: dos números al año, 36 € (IVA incluido para UE)

NÚMEROS SUELTOS ORDINARIOS EN ESPAÑA: 15 € (IVA incluido); resto 20 €

RILCE acepta pagos mediante transferencia bancaria a:

Banco Popular
Plaza del Castillo, 39
31001 Pamplona
Cuenta bancaria 0075 4610 19 0600008016

mediante cheque o tarjeta de crédito (indicando 16 dígitos, nombre del titular y fecha de caducidad).

Para transferencias desde fuera de España deben emplearse las siguientes claves:

IBAN ES04 0075 4610 0600008016
BIC POPUESMM

Todo tipo de pagos, a nombre de:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. - Rilce

RILCE está disponible en la Red para suscripciones e información en
www.unav.es/rilce/

GABRIEL ANDRÉS JUAN DE LUNA, EL PAPEL DE LA IMPRENTA Y SUS TEXTOS DIDÁCTICO-LITERARIOS: <i>COLOQUIO</i> Y <i>DIÁLOGOS FAMILIARES</i>	5-21
ESTER BRENES PEÑA APROXIMACIÓN PRAGMALINGÜÍSTICA A LAS UNIDADES MODALES EMPLEADAS EN LA EXPRESIÓN DE LA DISENSIÓN Y LA DESCALIFICACIÓN	22-51
GONZALO CALLE ROSINGANA CONSIDERACIONES SOBRE LA TRANSITIVIDAD EN <i>LA SOMBRA DEL VIENTO</i> : EFECTOS ESTILÍSTICOS	52-78
JUAN M. CARRASCO GONZÁLEZ INFLUENCIA DEL ESPAÑOL EN LA PROSA BARROCA PORTUGUESA: LOS TIEMPOS COMPUESTOS	79-96
NATALIA CRESPO HOMENAJE LITERARIO Y CRÍTICA POLÍTICA EN <i>LA PASIÓN DE LOS NÓMADES</i> DE MARÍA ROSA LOJO	97-119
LUIS DELTELL ESCOLAR Y JORDI MASSÓ CASTILLA <i>CAMPANAS A MEDIANOCHE</i> : UN DESAFÍO ESTÉTICO PARA ANTONIO BUERO VALLEJO	120-53
EMPAR DEVÍS HERRAIZ CONTEXTOS PARA UNA APLICACIÓN DIDÁCTICA DE LA ENTONACIÓN ATENUADORA EN ESPAÑOL	154-70
HELENA ESTABLIER PÉREZ LA NOVELA HISTÓRICA ESCRITA POR LAS MUJERES EN LOS ALBORES DEL ROMANTICISMO (1814-1833): CREACIÓN ORIGINAL Y ADAPTACIÓN DE LA LITERATURA FRANCESA EN ESPAÑA	171-99
MARTA HARO CORTÉS <i>DICHOS</i> Y <i>CASTIGOS DE SABIOS</i> : COMPILACIÓN DE SENTENCIAS EN EL MANUSCRITO 39 DE LA COLECCIÓN SAN ROMÁN (REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA). II: FUENTES Y RELACIONES TEXTUALES	200-23
LUIS MARÍA ROMEU <i>A HONOR</i> Y <i>GLORIA DEL PAN</i> : UNA REVISIÓN A LOS AUTOS FIABLES DE LOPE	224-46

