

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA DE UCRANIA

UNIVERSIDAD NACIONAL LINGÜÍSTICA DE KYIV

Departamento de filología hispánica y francesa

TRABAJO DE MÁSTER EN FILOLOGÍA

sobre el tema: « Los medios idiomáticos para denotar el estado emocional del protagonista de la obra de José Luis Sampedro “La sonrisa etrusca” »

Autorizado a la defensa

« ____ » _____

De la estudiante de grupo Mmli 01-18
de la facultad de filología romana y traducción
área de formación profesional
6.020303 Filología (Lengua y Literatura
(español))

Kachàn Karolina

Jefe de departamento de
Filología hispánica y francesa

_____ Savchuk R.I.
(firma) (nombre, apellido)

Dirigente científico:
profesora catedrática
Sudorzhenko Galina

(grado, título universitario, nombre, apellido)

Escala nacional _____
Calificación final _____
Evaluación ECTS _____

ANOTACIÓN АНОТАЦІЯ

Емоції і почуття є найважливішою складовою літературних творів. Саме через опис психології героя переконливо і цілісно створюється його образ і одночасно відображаються суперечності і конфлікти епохи і суспільства. З іншого боку, вибір мовних засобів вираження внутрішнього світу персонажів у деякій мірі показує особливість творчого стилю письменника і специфіку літератури того чи іншого часу. Відтак, емоції автора в тексті визначають концепцію і ключові події. Іншими словами, процес читання і розуміння тексту полягає у процесі встановлення концепції автора, експлікації його картини світу і збудження співчуття. Почуття автора проявляються особливо в контексті, який містить портретний опис, діалог персонажів і характеристика персонажів. За допомогою аналізу контексту, після розуміння різних модальних емотивних смислів, ми можемо дізнатися емоційну тональність цього тексту, а отже, зрозуміти світобачення автора.

При дослідженні емоцій з точки зору лінгвістики, важливо не тільки поняття емоцій, а й аналіз інтенсивності вираження емоцій. Існують і підсилювачі, які використовуються для підвищення інтенсивності емоцій, і редуктори, які виконують функцію ослаблення інтенсивності вираження емоцій. Крім граматичних засобів зміни інтенсивності існують лексичні та стилістичні засоби.

Для вивчення мовного матеріалу виступає художній текст, а саме роман іспанського письменника Хосе Луїса Сампедро – «Посмішка етруски», емоційний зміст якого є найважливішим компонентом для характеристики персонажів. Художній текст - джерело вивчення емоції в лінгвістиці.

Апробація дипломної роботи була здійснена на конференції 20-22 березня «Ad orbem per linguas. До світу через мови».

Ключові слова: емотивність, виразність, емоції, емоційний стан, інтенсивність вираження емоцій, почуття.

PLAN

INTRODUCCIÓN	4
PARTE I. LA BASE TEÓRICA DEL ESTUDIO DE LA CATEGORÍA DE LAS EMOCIONES.....	6
1.1 El concepto de «emoción» en filosofía y psicología.....	6
1.2 Diferenciación entre los conceptos de «emoción» y «sentimiento»	10
1.3. Desarrollo del estudio de las emociones en lingüística.....	14
1.3.1. El estudio de la emoción en la lingüística moderna.....	17
1.3.2. Categorización de las emociones en lingüística.....	20
1.4. Emocionalidad, expresividad y evaluación como componentes de la estructura semántica	25
1.5. Clasificación de las emociones.....	29
1.6. Medios verbales de expresión de las emociones	32
1.7. La intensidad de las emociones en el texto	35
Conclusiones de la primera parte	43
Parte II. BASE METODOLÓGICA DEL ESTUDIO DEL ESTADO EMOCIONAL DEL PROTAGONISTA DE LA OBRA DE JOSÉ LUIS SAMPEDRO “LA SONRISA ETRUSCA”.....	45
2.1. Fundamentos metodológicos de los estudios literarios	45
2.2. Métodos de análisis linguopoético de los medios verbales para expresar el estado emocional de un personaje artístico.....	47
CONCLUSIONES DE LA SEGUNDA PARTE.....	51
Parte 3 MEDIOS IDIOMÁTICOS PARA DENOTAR EL ESTADO EMOCIONAL DEL PROTAGONISTA DE LA OBRA DE JOSÉ LUIS SAMPEDRO “LA SONRISA ETRUSCA”.....	53
3.1. El modo de expresar estado psico-emocional	53
3.2. El amor y las emociones como parte dominante del estado emocional	62
3.3. Las comparaciones paradigmáticas como vehículo de expresión	65
3.4. Sentimiento como forma de conocimiento y transformación	75
CONCLUSIONES DE LA TERCERA PARTE.....	82
CONCLUSIONES GENERALES	83
BIBLIOGRAFÍA.....	85
FUENTES DE ILUSTRACIONES.....	92

INTRODUCCIÓN

Las emociones impregnan toda la actividad comunicativa de una persona a lo largo de su vida. La emocionalidad es una parte integral del discurso y su principal característica distintiva. Este componente emocional determina en gran medida la comunicación interpersonal, la hace más completa. Después de todo, la actitud emocional hacia el interlocutor siempre se traza en el discurso en vivo. El investigador L. G. Babenko cree que "la riqueza del mundo de las emociones se refleja principalmente en el lenguaje y el habla. En la imagen lingüística del mundo, se refleja el mundo emocional de una persona, que se manifiesta en la abundancia y diversidad del arsenal de herramientas lingüísticas diseñadas para denotar y expresar emociones" [5, p. 88].

La capacidad de expresar emociones en el habla es uno de los componentes de la competencia comunicativa. Esta habilidad es una de las más importantes y relevantes para estudiantes extranjeros. proceso de comprensión y comprensión del discurso del interlocutor.

Actualidad de la investigación se debe al hecho de que la comunicación interpersonal Sin embargo, esta es una habilidad muy compleja, que implica el conocimiento de las formas lingüísticas de expresión de una amplia variedad de emociones. Su ausencia en el habla es un obstáculo, un obstáculo en el

completa es imposible sin el componente emocional que estimula y acompaña el proceso comunicativo. La capacidad de reconocer y expresar emociones en el habla es un componente indispensable de la competencia comunicativa. Sin embargo, la cuestión del estudio de emociones como la simpatía y la antipatía determina en gran medida el proceso de comunicación y requiere investigación adicional.

Objeto de la investigación son medios expresivos de la formación del protagonista de la obra del Jòse Luis Sampedro "La sonrisa etrusca".

El sujeto de la investigación es la interacción de los medios expresivos en la formación del protagonista de la obra del Jòse Luis Sampedro "La sonrisa etrusca".

El objetivo de la investigación consiste en revelar los medios expresivos de la formación del protagonista de la obra del Jòse Luis Sampedro “La sonrisa etrusca”, construir la esfera conceptual del campo emocional del protagonista en los depósitos de algunos conceptos emocionales.

Tareas de la investigación:

- fundamentar la teoría y metodología del estudio del problema de la emotividad del texto artístico y proporcionar una interpretación de los conceptos básicos;
- identificar medios nominativos para representar el estado emocional del personaje artístico en contextos emocionalmente marcados, para clasificarlos por característica estructural semántica y factor de direccionabilidad en el texto;
- revelar las peculiaridades de la representación verbal del estado emocional del protagonista.

Métodos de la investigación:

- el aprendizaje y la generalización de los problemas planteados;
- la sistematización y la comparación de los datos obtenidos;
- la generalización de los resultados de la investigación.

La novedad consiste en que el presente estudio especifica el funcionamiento de los medios idiomáticos para denotar el estado emocional del protagonista de la obra de José Luis Sampedro “La sonrisa etrusca”.

El valor práctico de esta investigación se refleja en el uso de los resultados de estudio en la estilística, la lexicología, la interpretación del texto y cursos optativos.

Palabras claves: expresividad, los medios expresivos, tropos, efecto perlocutivo, potencial pragmático, estado emocional, expresión emocional, tratamiento emocional, sentimientos, emociones.

PARTE I. LA BASE TEÓRICA DEL ESTUDIO DE LA CATEGORÍA DE LAS EMOCIONES

1.1 El concepto de «emoción» en filosofía y psicología.

Las emociones humanas y sus mecanismos siempre han sido objeto de investigación científica, ya que juegan un papel importante en la vida de cada persona. Varias ciencias están estudiando este fenómeno psicológico: psicología, fisiología, medicina, bioquímica, sociología, filosofía, ética, lingüística, estudios literarios, etc.

Un número considerable de filósofos y psicólogos ha llamado la atención sobre el estudio de las emociones, a saber: Aristóteles, B. Spinoza, P.K Anokhin, K. Izard, EP Ilyin, R. Woodworth, L.S Vygotsky, O.M Leontiev, V.A Leontiev, W. MacDougall, A.I Prikhodko, P. V. Simonov, W. Lyons y otros.

En la filosofía antigua, por ejemplo, en los escritos de Aristóteles, las emociones se consideraban un tipo especial de cognición, y los estados de placer o sufrimiento se asociaban con la idea de un bien o mal inminente.

En el tratado filosófico de B. Spinoza «Ética», dedicado a los problemas ontológicos y la descripción de la única sustancia eterna que se identifica con Dios (y el hombre con su pensamiento y cuerpo es parte de Dios), se prestó mucha atención a los atributos de esta sustancia. emociones Entre los estados emocionales, el científico identificó cinco tipos principales de emociones: «deseo», «alegría», «tristeza», «maravilla», «desprecio» [56, p. 254].

Las propiedades objetivas de los objetos y fenómenos de la realidad circundante son reflejadas por una persona a través de procesos cognitivos. Pero cada objeto reflejado, cada evento provoca una cierta actitud de una persona hacia sí misma, dependiendo de cómo se relacionan con sus necesidades. Algunos eventos son indiferentes a una persona, mientras que otros son significativos, es decir puede satisfacer algunas de sus necesidades o prevenirlo. En la evolución, se ha formado una forma especial de reflexión mental de objetos y eventos significativos: las

emociones. El mismo objeto o evento da lugar a diferentes emociones en diferentes personas, porque cada uno de ellos tiene su propia actitud específica hacia este objeto.

Un estudiante saluda al maestro entrando a la clase con alegría, porque le encanta la materia que enseña. Otro estudiante no está preparado para la lección y mira al profesor con alarma. El tercero, a quien el maestro le había dado una calificación insatisfactoria el día anterior, siente resentimiento.

Las emociones son reacciones subjetivas de una persona a los efectos de estímulos externos e internos, que reflejan en forma de experiencias su significado personal para el sujeto y aparecen en forma de placer o disgusto [10, p. 527].

Las emociones manifestadas en forma de placer se llaman positivas y, en forma de disgusto, negativas. Los primeros incluyen, por ejemplo, alegría, éxtasis, simpatía, y los segundos incluyen miedo, ira y odio. Una persona experimenta emociones positivas cuando cualquiera de sus necesidades está satisfecha o ve esa oportunidad. En este caso, su actividad está dirigida a mantener o lograr un impacto positivo. Si la necesidad no se realiza, la persona experimenta un sentimiento de desagrado, y su actividad está dirigida a evitar efectos nocivos o indeseables.

Las emociones se investigan más a fondo en psicología, pero la psicología de las emociones no tiene una sola teoría de los estados emocionales, y varios autores interpretan el término «emoción» de diferentes maneras. Así, P.K Anokhin argumentó que las emociones son estados fisiológicos de un organismo que cubre todas las experiencias y sentimientos humanos. P.V Simonov opinó que la emoción refleja todas las necesidades del cerebro humano o animal. O.M Leontiev señaló que las emociones son una experiencia, que es un estado de larga duración, que solo a veces se manifiesta en un comportamiento externo. Las emociones son de naturaleza situacional, es decir, expresan una apreciación de la actitud personal de uno hacia posibles situaciones, la propia actividad personal. K. Isard enfatizó que la emoción es un proceso complejo que tiene aspectos neurofisiológicos, neuromusculares y fenomenológicos. El aspecto neurofisiológico está determinado por la actividad eléctrica del sistema nervioso (corteza, hipotálamo, etc.). El músculo neuromuscular

es principalmente una actividad mímica, así como reacciones pantomímicas, visceral-endocrinas y, a veces, de voz. A nivel fenomenológico, la emoción se expresa como una experiencia de relevancia directa para el sujeto [49, p. 134]

Aunque la interpretación del concepto de emoción es diferente dependiendo de los fundamentos teóricos de la investigación científica, los conceptos básicos en la psicología de las emociones se han convertido en algo común. Sí, la emoción se llama la experiencia de una persona de su actitud hacia el mundo y hacia sí misma, una de las formas de actividad evaluativa del cerebro. Emociones que surgen en relación con la satisfacción de mayores necesidades sociales de una persona, comúnmente llamadas sentimientos: intelectual, ético, estético. Estados emocionales fuertes, emergentes, afectivos y duraderos: estados de ánimo. El valor social de las emociones de una persona está determinado por la necesidad sobre la base de cuál surge uno u otro estado emocional. Las situaciones en las que la satisfacción de importantes necesidades humanas se ven impedidas crónicamente crean una tensión negativa persistente: el estrés emocional [43, p. 25].

Existen las siguientes funciones de las emociones en el cuerpo humano: regulación de la motivación, comunicación, señalización y protección.

La función de regulación motivacional es que las emociones están involucradas en motivar el comportamiento de una persona: inducen, dirigen o regulan. A veces las emociones pueden reemplazar el pensamiento en la regulación del comportamiento [6, p. 54].

La función comunicativa es que las emociones, más precisamente, las formas de su expresión externa, transportan información sobre el estado mental y físico de una persona. Gracias a las emociones, nos entendemos mejor. Al observar los cambios en los estados emocionales, puede evaluar lo que está sucediendo en la psique humana.

La función de la señal es causada por movimientos emocionalmente expresivos (expresiones faciales, gestos, pantomimias), que funcionan como señales sobre el estado del sistema de necesidades humanas. La vida sin emociones es tan imposible como sin sentimientos [36, p. 44].

La función protectora es que, apareciendo repentinamente como una reacción rápida del cuerpo, la emoción puede proteger a una persona del peligro. Se establece que cuanto más complejo es un ser vivo, cuanto más alto es el nivel en la escalera evolutiva que ocupa, más rica y diversa será la gama de emociones que es capaz de experimentar.

La emoción emergente cubre todo el organismo, causando experiencia interna, diversas reacciones externas, cambios vegetativos y bioquímicos [6, p. 184]. Una persona cambia el comportamiento, el movimiento, el habla. Entonces, las buenas noticias abruman a una persona con una sensación de placer, alegría. Él sonríe, y si la información recibida es muy significativa para él, puede gritar, aplaudir, bailar, reír a carcajadas o llorar. Cada emoción corresponde a una expresión facial específica, pantomima, gestos, movimientos expresivos, reacciones de voz, medios de habla léxicos y expresivos. Hay un aumento o disminución en la frecuencia del pulso, expansión o estrechamiento de los vasos de la piel, sudoración, la dinámica de la reacción galvánica de la piel, etc.

La realización de diversas funciones, emociones y sentimientos están involucrados en el proceso de gestión del comportamiento de una persona, interviniendo en él tanto en la etapa de conciencia de la necesidad y la evaluación de la situación, como en la etapa de toma de decisiones y evaluación del resultado logrado. Por lo tanto, comprender los mecanismos de control del comportamiento humano requiere comprender la esfera emocional y sensual del hombre, su papel en este manejo. [56, p. 124]

Por lo tanto, considerando las diferentes interpretaciones de las emociones por parte de los científicos y destacando las funciones principales de las emociones, concluimos que las emociones son el resultado de procesos neurofisiológicos relevantes, es la reacción del cuerpo humano a estímulos internos y externos, situaciones y problemas que surgen en la vida humana. A través de las emociones, las personas expresan su actitud hacia lo que está sucediendo, su placer o insatisfacción.

1.2 Diferenciación entre los conceptos de «emoción» y «sentimiento»

El problema de diferenciar entre los conceptos de «emoción» y «sentimiento» es bastante urgente y ha atraído la atención de académicos como L.V Blagonadezhina, V. Wundt, E.P Ilyin, O.M Leont'ev, W. MacDougall, A.G Maklakov, VM Smirnova, A.I Trokhacheva y otros[56, p. 14].

Los estudiosos modernos que se ocupan del problema de diferenciar los conceptos de «emoción» y «sentimiento» se pueden dividir en cuatro grupos.

El primer grupo de investigadores identificó o interpretó sentimientos y emociones por igual, proporcionando las mismas definiciones (W. MacDougall, O.I Zakharov, V.N Quinn, P. Kutter) [49, p. 25]. El hecho de que los sentimientos y las emociones están interconectados es innegable. A menudo, los términos «emoción» y «sentimiento» se usan como sinónimos.

W. MacDougall trató de distinguir entre «emoción» y «sentimiento», pero tuvo algunas dificultades. Una persona expresa una cierta actitud hacia todo lo que sucede a su alrededor y evoca en ella ciertas emociones y sentimientos. En las personas, los mismos eventos causan diferentes emociones y sentimientos: uno es feliz, el otro, por el contrario, aburrido. Toda persona ama algo, es indiferente u lo odia. Cualquiera sabe qué son las emociones, pero no siempre pueden describirlas y explicarlas. Esto no es sorprendente, ya que el problema de las emociones en la ciencia aún es misterioso y en gran medida poco claro, aunque su papel en el control del comportamiento humano es significativo[46, p. 74].

El segundo grupo de investigadores, por el contrario, enfatizó que los sentimientos deben considerarse como un tipo de emociones, ya que estos conceptos son relativos a lo específico de lo general (L.V Blagonadezhin, O.M Leont'ev, A.G Maklakov, V. M. Smirnov y A. I. Trokhachev. Así, A.M Leontiev llamó al sentimiento una subclase especial de fenómenos emocionales. Distinguió las emociones de las emociones por su carácter subjetivo, que resulta de una fusión específica de emociones asociadas con un objeto en particular. A.G Maklakov, al considerar los sentimientos como uno de los tipos de estados emocionales, los

diferenciaba de la siguiente manera: 1) las emociones, como regla, tienen el carácter de una reacción orientadora, es decir, transmiten información primaria sobre la falta o el exceso de algo, por lo que a menudo son vagas. y no lo suficientemente consciente (por ejemplo, un vago sentido de algo); los sentimientos, por el contrario, son en su mayoría sustantivos y concretos; un fenómeno como el «sentimiento incomprensible» habla de la incertidumbre de los sentimientos, y el autor lo ve como un proceso de transición de sentimientos emocionales a sentimientos; 2) las emociones están más relacionadas con los procesos biológicos y las emociones con la esfera social; 3) las emociones están más relacionadas con el reino del inconsciente, y los sentimientos están representados al máximo en nuestras mentes; 4) las emociones a menudo no tienen una cierta expresión externa, y los sentimientos sí; 5) las emociones son de corta duración y los sentimientos son a largo plazo, lo que refleja una actitud firme hacia cualquier objeto específico [66, p. 19].

El tercer grupo de científicos definió los sentimientos como un concepto genérico que combina diferentes tipos de emociones como formas de experimentar sentimientos (emociones, afecto, sentimientos) (R.S Nemoj, A.V Petrovsky) [56, p. 12]. En comparación con las emociones, los sentimientos son fenómenos mentales más estables que tienen un carácter objeto claramente sustantivo. Los sentimientos siempre se relacionan con alguien o algo y expresan la actitud de la persona hacia él. Los sentimientos surgen como resultado de la generalización de la experiencia emocional. Los sentimientos llegan más tarde que las emociones situacionales, y dependen más de los efectos educativos que de las emociones. Ahora, en lugar de los eventos que ocurren directamente, dan un cierto color emocional a la experiencia humana [49, p. 24].

El cuarto grupo de autores compartió sentimientos y emociones (V. Wundt; E.P Ilyin; G.A Fortunatov; V.V Nikandrov, E.K Sonina) [76, p. 42]. W. Wundt, distinguiendo entre los elementos objetivos y subjetivos de la sensación, marcó el primero como un sentimiento simple y el segundo como un sentimiento simple. Sin embargo, las características de este último indican que son experiencias emocionales, emociones, no sentimientos. A pesar de esto, las experiencias

emocionales comenzaron a etiquetarse como sentimientos, dividiéndolos en simples (más bajos) y complejos (más altos). Como señaló B. Spinoza, los sentimientos son humanos específicos, experiencias generalizadas, actitudes hacia las necesidades humanas, cuya satisfacción o insatisfacción provoca emociones positivas o negativas: «alegría», «amor», «orgullo» o «tristeza», «ira», «Vergüenza», etc [18, p. 18].

Sentir es la actitud interna de una persona hacia lo que está sucediendo en su vida, lo que sabe o hace; los sentimientos se experimentan de varias formas. Los sentimientos morales (éticos) representan la actitud del individuo hacia el trabajo, hacia otras personas, hacia la Patria, hacia la familia, hacia sí mismos. Los sentimientos morales incluyen «amor», «humanismo», «patriotismo», «capacidad de respuesta», «justicia», «dignidad», «vergüenza» y otros. La diversidad de los sentimientos morales refleja la diversidad de las relaciones humanas. La forma más elevada de sentimiento moral es «amor por el bien». Los sentimientos éticos regulan el comportamiento humano. Si se comporta de acuerdo con las normas de comportamiento establecidas, que es satisfactorio, la confianza en sí mismo. Sin embargo, si el comportamiento de una persona no cumple con las normas reconocidas y generalmente aceptadas en la sociedad, él o ella experimenta un estado de vergüenza, vergüenza[61, p. 28].

Las emociones son las experiencias inmediatas y temporales de una persona de cierto sentimiento más constante, la reacción de una persona a estímulos externos e internos, que se manifiestan en forma de placer o insatisfacción, asco, desesperación, alegría, etc.

Las emociones surgen junto con casi cualquier actividad y reflejan en forma de experiencias inmediatas la esencia y el significado de los eventos y fenómenos. La calidad de las experiencias distingue algunas emociones y sentimientos de otros, por ejemplo, la alegría de la ira, la vergüenza, la indignación, el amor, etc[49, p. 122].

Las emociones son uno de los principales mecanismos de regulación interna de la actividad mental y el comportamiento humano para satisfacer ciertas necesidades.

La aparición de las emociones se debe al medio ambiente y está de acuerdo con las necesidades humanas, es decir, todo lo que de alguna manera está relacionado con la satisfacción de las necesidades humanas, causa emociones diferentes. Las emociones positivas surgen cuando se satisfacen las necesidades.

Y si algo interfiere con la satisfacción de las necesidades, surgen emociones negativas. Al abarcar todo tipo de experiencias humanas, desde el sufrimiento profundo hasta las altas formas de alegría y el sentimiento social de la vida, las emociones pueden ser un factor positivo en la vida, mejorar la actividad del cuerpo y negativo, inhibir todas sus funciones[26, p. 224].

Los parámetros básicos por los cuales los investigadores distinguen los sentimientos y las emociones son los siguientes: 1) las emociones son visibles desde el exterior, los sentimientos no son siempre, 2) las emociones no duran mucho, los sentimientos, por el contrario, 3) los sentimientos son una generalización de las emociones, 4) las emociones son siempre subjetivas; cada persona tiene su propio sistema emocional, su propia paleta básica de sentimientos, en la que percibe principalmente el mundo.

El conjunto de sentimientos humanos es el conjunto de manifestaciones de la relación de la persona con el mundo y, sobre todo, con otras personas en forma directa de experiencia personal[46, p. 25].

Por lo tanto, los conceptos de «emociones y» sentimientos «no son idénticos, deben distinguirse porque tienen diferencias, a saber: las emociones son la experiencia de una persona en una determinada situación; Las emociones que expresan el aprecio de una persona por lo que sucede a su alrededor pueden aparecer rápidamente y desaparecer con la misma rapidez (como la emoción de la alegría).

El sentimiento es la experiencia de una persona de ciertos fenómenos de la vida (por ejemplo, el sentimiento de amor), que se caracteriza por una experiencia emocional estable.

1.3. Desarrollo del estudio de las emociones en lingüística.

Debido a la creciente atención de los científicos a la función comunicativa del lenguaje en la lingüística, es decir. Con la creciente importancia de la dirección pragmática de la lingüística, la gran calidad de los lingüistas está interesada en la peculiaridad de expresar emociones en el lenguaje.

En la década de 1960, V.V. Vinogradov señaló que «... la historia de las formas expresivas del habla y los elementos expresivos del lenguaje en ... la lingüística es poco conocida ...» [56, p. 54].

En los años 70, los científicos ya notaron que la mayoría de las palabras en todos los idiomas tienen un componente emocional que es el resultado del placer o el dolor, pero luego los lingüistas argumentaron que este componente no es parte de la semántica de la palabra, sino que es una consecuencia, una asociación en el núcleo conceptual. Al mismo tiempo, algunos psicolingüistas dividen el vocabulario del lenguaje en emocional y neutral, ya que cualquier palabra es discursiva y puede cargarse emocionalmente.

Solo en 1987 el informe de F. Danesh sobre el aspecto emocional del lenguaje que habla abierta y convincentemente sobre la estrech, entre cognición y emoción, muestra la enorme importancia lingüística de aprender este lado del lenguaje. En los últimos 20 años, las emociones se han convertido en un objeto de estudio en lingüística.

El significado emocional, que está siendo explorado activamente en un nuevo campo de la lingüística por la emotiología, cuyo objeto es la categorización lingüística de las emociones y la presentación polistática de la categoría de emoción cognitiva-discursiva, se ha convertido en el foco de atención [36, p. 84]

V.I Shakhovsky es un destacado científico que ha hecho una importante contribución al estudio del significado emocional de la palabra. Su libro aborda el problema de las emociones en la lingüística como una de las tareas prioritarias de su desarrollo durante muchos años por venir, y propone una solución al más complejo de estos problemas.

Señala que actualmente, en la lingüística de las emociones, podemos distinguir los siguientes problemas, que ya han surgido en varias direcciones prioritarias:

- tipología de signos emocionales que sirven para capturar las diversas manifestaciones de las emociones;
- la influencia del tipo emocional de estilo mental en la formación de la imagen lingüística del mundo, el concepto de la imagen lingüística emocional del mundo;
 - comunicación de emociones;
 - correlación del vocabulario de las emociones de diferentes idiomas del mundo;
 - especificidad nacional cultural de la expresión de las emociones;
 - criterios para la emotividad del lenguaje y sus signos;
 - correlación de la lingüística y la paralingüística de las emociones;
 - influencia de la emancipación de las emociones en los procesos del lenguaje;
 - coloración emocional del texto;
 - espacio semántico emocional del lenguaje y el espacio semántico emocional de la personalidad lingüística;
 - lexicografía de la emoción;
 - pragmática de la descripción y expresión de sus emociones momentáneas, pasadas y de otro tipo, ocultamiento, imitación, simulación de emociones

Para el análisis y estudio de las emociones en el sistema del lenguaje, es necesario identificar el significado de los siguientes términos: valor emotivo, emocional, emocional. [66, p. 44]

En el libro de V.I Shakhovsky, se dan las siguientes explicaciones de los términos anteriores:

Un emotivo es una unidad lingüística, en una estructura semántica, en la que existe una parte emocional en forma de rasgo semántico, sema, concretizador seminal, significado [67, p. 54].

La emocionalidad es una propiedad inherentemente semántica de expresar la emocionalidad en el sistema de sus medios como un hecho de la psique, reflejada en la semántica de las unidades lingüísticas por las emociones sociales e individuales.

El significado emocional es un contenido semántico obligatorio que es completamente idéntico solo para expresar un estado emocional o una relación con el mundo [68, p. 33].

Por lo tanto, debido a la creciente importancia de la dirección pragmática, la investigación lingüística sobre la expresión de las emociones se convierte en un tema cada vez más relevante e importante.

En la vida humana real, se desarrollan emociones más elevadas, reguladas a nivel de la corteza de los hemisferios cerebrales.

La corteza u otras estructuras cerebrales analizan la importancia de las influencias externas, lo que garantiza la adecuación de las reacciones emocionales. En los humanos, las emociones se forman y se manifiestan en condiciones de socialización y educación.

Las emociones acompañan todas las manifestaciones de las funciones vitales del cuerpo y realizan funciones importantes en la regulación del comportamiento y la actividad humana. Las emociones señalan un posible desarrollo de eventos, su resultado positivo o negativo para el sujeto, actuando como una especie de faros internos de comportamiento. Esta es su función de señal [6, p. 188].

En lingüística, ha surgido una nueva dirección: la emotiología, cuyo objeto de estudio son el significado emocional de las emociones, la categorización de las emociones desde el aspecto de la lingüística, la imagen lingüística emocional del mundo, etc. constituido en semántica y utilizado para la expresión de la relación emocional o la condición humana, la emocionalidad - como propiedad de la palabra expresa emocionalidad y significado emocional. El contenido semántico de la palabra que expresa el estado emocional y la actitud de la persona.

1.3.1. El estudio de la emoción en la lingüística moderna.

El problema de la diferenciación entre los conceptos de «emocionalidad» y «emocionalidad» atrajo la atención de científicos como Sh. Bally, A. Vezhbytska, M.V Gamzyuk, J.V Gnezdilova, O.I Smashniuk, S.V Ionova, V.D Nebilitsyn, A.E. Olshannikova, N.M Panchenko, V.M Teli, V.I Shakhovsky, P. Fressa, P. Hoy, E.Kneepkens, A. Zwaan y otros[49, p. 111].

La emocionalidad como fenómeno psicológico es una propiedad de una persona, que caracteriza el contenido, la calidad y la dinámica de sus emociones y sentimientos. Los aspectos sustantivos de la emocionalidad expresan los fenómenos y situaciones que son de particular importancia para el sujeto. Están estrechamente relacionados con las propiedades centrales del individuo, su potencial moral: la orientación de la esfera motivacional, la perspectiva, los valores, etc[49, p. 104].

En la psicología extranjera, la emocionalidad se entiende más comúnmente como excitación emocional y reactividad. P. Fress consideraba la emocionalidad como un rasgo de la personalidad, la sensibilidad a las situaciones emocionales. El término «emocionalidad» fue definido por P. Fress, se utiliza como sinónimo de hiperemocionalidad, es decir, como una manifestación de reacciones emocionales más frecuentes y fuertes que las que se encuentran comúnmente en los humanos [26, p. 34].

En la psicología extranjera contemporánea, la emoción se interpreta en términos de actos de comportamiento observables que están teóricamente relacionados con la emoción subyacente, es decir, la emoción es una manifestación del comportamiento que se considera un componente importante de la evaluación, que se siente [21, p. 54].

V.D Nebilitsyn proporcionó una definición detallada de la emocionalidad como una amplia gama de propiedades y cualidades que caracterizan las características de la apariencia y la terminación de varios sentimientos, afectos y estados de ánimo[76, p. 81].

Estas disposiciones han sido utilizadas en estudios específicos por A.E Olshannikov. En primer lugar, el investigador puso el signo, es decir, la actitud positiva o negativa hacia el objeto, el enfoque dentro o fuera del objeto y la modalidad de la emoción. La modalidad es información sobre la calidad de la experiencia de los rasgos emocionales y las tendencias persistentes de experimentar emociones. Teniendo en cuenta los datos fisiológicos, A.E Olshannikov identificó inicialmente tres emociones principales: «placer / alegría», «ira» y «miedo». Más tarde, se añadió «tristeza» a la tríada como una emoción independiente [36, p. 18].

B.M Teplov habló sobre la excitación emocional, mientras entendía la velocidad de expresión de los sentimientos (emociones) y su poder. VS Merlin identificó dos propiedades emocionales en el temperamento: la excitación emocional y el poder de las emociones. La primera propiedad significa sensibilidad emocional, la segunda, el lado energético de las emociones emergentes que surgen de esta manera, y P. Fress, B.M Teplov y V.S Merlin notaron en el lado emocional su lado dinámico [49, p. 44].

La emocionalidad es una de las categorías de texto que sirve como un medio para expresar la actitud del autor y los personajes del texto a la realidad representada en el texto.

Como señaló S.V Gladio, la emocionalidad se actualiza en un texto artístico a través de un conjunto de componentes textuales: indicadores de emocionalidad, es decir, entretreídos en la estructura del texto de palabras, frases, oraciones cargadas emocionalmente, que indican directa o indirectamente la naturaleza de las intenciones emocionales del autor, expresadas explícita o implícitamente simular la probable respuesta emocional del lector a la realidad textual y / o objetar fragmentos de conocimiento sobre el mundo que están o se vuelven emocionalmente cargados. Estos componentes textuales se destacan en la estructura del texto artístico por su celebridad especial, a través de la cual se determina inicialmente su heterogeneidad semántico-cognitiva, que se manifiesta en la orientación de los indicadores de emocionalidad a diferentes tipos de conocimiento, sujeto en el texto artístico (conocimiento del lenguaje y lenguaje, conocimiento del lenguaje, conocimiento del

lenguaje, realidad textual), y la variedad de su probable impacto en la esfera emocional del lector.

Bolotov apoyó la interpretación de la emoción como una indicación de las posibles emociones del lector real, «la respuesta sensual de una persona al texto» S.V. Shorin consideraba la emocionalidad como una característica categórica del texto, que se da cuenta de las emociones expresadas en el texto [49, p. 44].

Algunos lingüistas, como O.I. Marochkin, han identificado la noción de «emocional» y «emocional» porque ambos se basan en las emociones; otros, por ejemplo, N.K. Granko, N.O. Pozdnyakova, V.I. Shakhovsky, distinguido entre estos dos conceptos [66, p. 27].

Sobre la base de una cantidad considerable de investigación, se puede argumentar que estos conceptos - «emocional» y «emocional» - no son sinónimos en absoluto.

Así, O.V. Kunin definió la emocionalidad como una categoría lingüística, contrastando su emocionalidad, que es una categoría psicológica. El científico señaló que la emoción es la verbalización de las emociones en el lenguaje, la expresión por medios lingüísticos de sentimientos, estados de ánimo, experiencias de una persona.

V.I. Shakhovsky también consideró la emocionalidad como una categoría psicológica, y la emocionalidad como una categoría lingüística. La emocionalidad en su interpretación es la sensibilidad de una persona a las situaciones emocionales y su respuesta emocional (sensorial) a ellas, mientras que la emoción es inherente a la propiedad del lenguaje de expresar los medios del lenguaje emocional como un estado mental, para reflejar en la semántica de las unidades lingüísticas el plan de emoción [66, p. 42].

Por lo tanto, en nuestro estudio, distinguiendo entre «emoción» y «emoción», creemos que la emocionalidad, que expresa nuestros sentimientos y emociones, es una categoría de psicología, y la emoción como una expresión de emociones por el sistema de medios lingüísticos, es una categoría de lingüística.

1.3.2. Categorización de las emociones en lingüística.

Es indiscutible que el lenguaje sirve como una herramienta para intercambiar opiniones y experiencias, pensamientos. Solo con la ayuda del lenguaje puede una persona realizar diversas actividades comunicativas. Pero es necesario señalar que en la actividad comunicativa, a excepción de la información neutral, la actitud individual, la evaluación y las emociones se manifiestan. Además, la expresión de las emociones puede ser no verbal (usando expresiones faciales, gestos) y verbal (usando diferentes medios del lenguaje). Y con mayor frecuencia se usa la expresión verbal de las emociones. Por lo tanto, el lenguaje significa jugar un papel importante en la expresión de las emociones. En otras palabras, el lenguaje, el pensamiento y las emociones están estrechamente interconectados en el proceso de comunicación.

V.I Shakhovsky escribe que una de las dificultades del estudio semasiológico de la emocionalidad es distinguir los siguientes tres conceptos:

1. nominación / designación de emociones;
2. expresión de emociones (en una palabra);
3. descripción (transmisión) en el texto / declaración [66, p. 32].

La designación (nominación) de las emociones es una indicación lógica y directa de las propiedades objetivas de las emociones. Por lo general, la designación de las emociones se lleva a cabo mediante un vocabulario que denota (llamando) emociones, que realiza la función del nominativo y la indicación de un cierto concepto de una emoción particular. Dicho vocabulario indica directamente el tipo de emociones y sentimientos, se centra en la objetivación de las emociones en el lenguaje, su inventario y refleja el pensamiento lógico de una persona sobre esta emoción. Dicho vocabulario incluye palabras que contienen un significado lógico del sujeto, por ejemplo: miedo, amor, duda, confianza, vergüenza, envidia, etc. En dicha unidad no existe un componente expresivo e infeccioso. [65, p. 44]

Además de V.I Shakhovsky, muchos lingüistas han mencionado su opinión sobre la distinción entre vocabulario que denota emoción y emotividad [66, p. 21].

L.G Babenko llama al vocabulario que denota emociones el vocabulario de las emociones. El investigador enfatiza que la categorización semántica de las emociones debe llevarse a cabo en primer lugar al considerar el vocabulario, que llama o denota emociones, porque en él los significados emocionales son explícitos, más estables, estables. En su opinión, es el vocabulario de las emociones lo que revela directamente los signos de las emociones [6, p. 40].

En otras palabras, el vocabulario que denota emociones actúa como base para el estudio de la clasificación de emociones o pensamientos emocionales, ya que tiene un componente emocional.

«La base para la taxonomía del vocabulario de las emociones puede ser precisamente el semestre de identificación específico de la emoción, porque es allí donde se concluyen los esquemas emocionales típicos». Como ejemplo, L.G Babenko mencionó su enfoque para la clasificación de las emociones, basado en tener en cuenta el grado de repetibilidad del sema. El investigador identifica 37 significados emocionales iniciales básicos: pena, alegría, amor, disgusto, ansiedad, tristeza, amabilidad, ira, miedo, humildad, descontento, vergüenza, tranquilidad, soledad, deseo, etc[6, p. 26].

Los lingüistas como L.L Nelyubin, E.M Galkina-Fedoruk, I.V Arnold también mencionaron una opinión similar. En su opinión, es un vocabulario que solo expresa el concepto y no indica la actitud de la persona que habla al concepto [58, p. 43].

A la designación de las emociones IS Bazhenov le dio su comprensión: la designación de las emociones es una nominación secundaria, caracterizada por la transferencia metafórica.

Lo importante aquí es que la metaforización, como una forma de repensar sobre la base de la similitud o analogía de las características en el reflejo conceptual de un objeto designado y en el significado de una palabra repensadora, es una especie de «imagen del mundo» que es diferente de los portadores de diferentes culturas o la misma cultura en una historia histórica separada períodos.

Al crear una metáfora en una obra de arte, el autor se basa en asociaciones o estereotipos generalmente aceptados; la metáfora del autor en la obra de arte se

caracteriza por normas culturales, situación social, orientación pragmática, cognitiva y emocional [7, p. 37].

Las designaciones de las emociones se pueden dividir en los siguientes grupos: nominaciones de estados emocionales (experiencias internas que no son observables desde el exterior), nominaciones de reacciones emocionales, incluida la designación lingüística de expresiones faciales, gestos, movimientos, poses, fonación y también síntomas psicofisiológicos [7, p. 39].

El vocabulario de las emociones no solo puede desempeñar una función nominativa. Ella también lo usa para mostrar emociones. Por lo general, el vocabulario que denota emociones se usa en combinación con verbos como sentir, sentir, probar, implantar, etc., o con participios como lleno, completo, etc.

V.I Shakhovsky indica que el lenguaje significa, expresar emociones tiene un efecto emocional más expresivo. En su opinión, «nombrar la emoción de una relación en la expresión reduce el efecto comunicativo-emocional en varios umbrales a la vez» [66, p. 81].

Cuando se trata de expresar emociones en un idioma, debe tenerse en cuenta que, a diferencia de nombrar emociones, no hay indicios de una emoción específica en el lenguaje de expresar emociones. Expresar emociones Esta es una manifestación directa de la relación y el aprecio que una persona está experimentando en este momento.

V.I Shakhovsky presenta la expresión de las emociones como la eliminación de las emociones por el lenguaje, su manifestación en el habla, acompañada de experiencias internas y externas. Debido al hecho de que la esencia de la emoción es la actitud del sujeto no solo hacia la persona sino también hacia el objeto; no solo a otras personas, sino también a uno mismo, por lo que incluso con uno mismo, uno puede tener el deseo de expresar sus emociones emocionalmente.

Podemos formular nuestras emociones y comprender a los demás con la ayuda del lenguaje a través de la experiencia de la vida y un cierto modelo de habla, es decir, estados mecanografiados y una cierta conexión entre ellos y la reproducción del habla. Por lo tanto, podemos decir que existe un vocabulario emocional especial

y medios especiales por los cuales la expresión de las emociones puede cumplir su función. El investigador identifica cuatro tipos de medios de expresión de las emociones:

1. La descripción léxica de los lanzamientos emocionales y la prosodia, por ejemplo: «Sin embargo, - añadió Nikolai Petrovich, frotándose la frente y las cejas con la mano, lo cual siempre sirvió como un signo de vergüenza interior, - Te dije que ahora no encontrarás cambios en Marina ...».

2. La expresión léxica de las emociones a través del uso de las emociones: cara, fina, tolerante, de apoyo, terrible, aterradora, etc. Por ejemplo: “¡Vieja bruja! dijo, apretando los dientes, «así que te hago responder».

3. Medios estilísticos como comparación, metáfora, ironía, graduación, etc. Por ejemplo: «Después de todo, lo más importante son sus hijos, su flujo sanguíneo, su presente y su futuro».

4. Sintaxis: exclamación retórica, inversión, anáfora, epífora, etc. Por ejemplo: “¡Te amo! tan sinceramente, tan tiernamente «o» Te amo, creación de Peter, amo tu apariencia estricta y esbelta . [65, p. 33]

A diferencia de los medios del lenguaje espontáneo para expresar emociones, describir emociones es una expresión de emociones consciente y mediada. VI Shakhovsky presenta en su trabajo unidades léxicas especiales, que transmiten descriptivamente el estado de lo caracterizado:

1. Adverbios que describen emociones (frías, viciosas, finas, etc.);
2. Verbos que describen emociones (gritar, rezar, gustar, odiar, etc.);
3. Sustantivos, incluido el vocabulario de las emociones con el pretexto «con» (con amor, con desprecio, con malicia); sustantivos que indican las manifestaciones fisiológicas de las emociones (con lágrimas, con una sonrisa, con palidez);
4. Adjetivos (enojado, alegre, amable, etc.) [65, p. 38].

Según el investigador, la versión más frecuente de la descripción de las emociones encontradas en la ficción es la descripción léxica del cine emocional, en particular los labios y los ojos [66, p. 89].

V.G. Gak también cree que las emociones se expresan por una cierta entonación, por medios lingüísticos especiales: vocabulario de evaluación emocional, interjecciones, algunos tipos especializados de oraciones (oraciones emocionales que pueden tener una estructura específica). Las expresiones emocionales se hablan como una reacción directa a un evento. Esta es la llamada expresión de las emociones.

Si se pronuncian en la distancia espacio-tiempo desde el evento, entonces aquí estamos tratando con la descripción de las emociones [49, p. 88]. Por lo tanto, la diferencia entre la expresión de las emociones en el lenguaje y su descripción es que la expresión de las emociones es una actividad espontánea, generalmente ocurre en el diálogo o el monólogo, y la descripción de las emociones se caracteriza por la conciencia.

V.G Gak señala que las emociones que describen emociones tienen una característica gramatical. Gramaticalmente, los mensajes sobre las emociones se transmiten por ofertas no desde la primera, sino desde la tercera persona, o desde la primera persona, pero no en el presente.

Y la descripción de la emoción generalmente se realiza a través de la descripción de los gestos, el cambio de apariencia de la persona que acompaña el sentimiento, por ejemplo: «Y la cara, con ojos atentos, con dificultad, con esfuerzo, cuando se abre una puerta oxidada, - sonrió, y de esa puerta abierta de repente olió y cedió. Pierre a esa felicidad olvidada hace mucho tiempo en la que él, especialmente ahora, no pensaba ”. Tales ofertas son posibles principalmente en tercera persona, no contienen verbos de sentimientos [49, p. 87].

Por lo tanto, la emoción puede ser nombrada o expresada (directa o indirectamente). Expresar una emoción directamente es una expresión de emociones e indirectamente una descripción de las emociones.

Lo importante es que los medios lingüísticos que utilizan para expresar emociones tienen su especificidad en diferentes niveles lingüísticos (léxico, gramatical, estilístico y sintáctico). Tales medios son ricos en texto artístico.

1.4. Emocionalidad, expresividad y evaluación como componentes de la estructura semántica

El pensamiento humano y la comunicación son un medio único de expresar aprecio, sentimientos y emociones. Por lo tanto, es bastante comprensible que muchos académicos estén interesados en explorar categorías semánticas interrelacionadas como la evaluación, la emotividad y la expresividad que proporcionan un color emocional de expresión. En particular, el problema de distinguir entre los conceptos de «emoción», «expresividad» y «evaluación» es un círculo de intereses científicos de científicos como E.S Anurova, I.V Arnold, N.D. Harutyunova, O.S. Akhmanova, V.I. Bolotov, O.M. Wolf, S.V. Gladio, O.V. Kunin, N. O. Lukyanov, L.I Myasnyankin, G.I Prikhodko, V. V. Nagel, I. V. Onischenko, L. S. Panina y otros[58, p. 44].

La expresividad se define en el Diccionario Enciclopédico Lingüístico como «un conjunto de características semántico-estilísticas de una unidad de lenguaje que proporcionan su capacidad de actuar en un acto comunicativo como un medio de hablar subjetivamente el hablante con el contenido o destinatario del idioma».

La expresividad tiene que ver con la propiedad humana de mejorar la expresividad y el poder influyente de la expresión de uno. V.K Kharchenko señaló que la expresividad se basa en la inconsistencia de ciertos medios del lenguaje con los estándares del lenguaje, por lo que esta categoría se debe a factores tales como imágenes, intensidad (signos, acciones), etc[49, p. 11].

La expresividad puede tener el significado de una sola palabra (dicho token es sinónimo del nombre neutral de un fenómeno o concepto) y puede crearse de manera descriptiva (contexto). El contexto se puede organizar de tal manera que la palabra se perciba en los significados literales y figurativos al mismo tiempo. Tal colisión de dos significados de una palabra mejora significativamente su expresividad.

La expresividad a menudo se equipara con la emocionalidad, aunque estos son conceptos diferentes. R.S Sakieva, al distinguir entre estos dos términos, creía que

la emoción como función semántica es un valor incrustado en el sistema lingüístico, que se expresa en el significado de la palabra. La expresividad es el resultado del uso de una unidad de lenguaje en el habla, es decir, tiene un carácter funcional[16, p. 74].

De acuerdo con V.D Devkin, la expresividad es expresividad, la efectividad de los medios lingüísticos, mientras que la emocionalidad es una categoría significativa que transmite el estado interno del hablante. Emocional es también una categoría de palabras que, además del significado léxico objetivo, contiene el significado subjetivo: la actitud del hablante hacia la opinión expresada[49, p. 44].

Por lo tanto, la emoción no siempre es expresiva, puede tener una expresión neutral, y la expresividad se genera no solo por las emociones, sino también por el pensamiento, la inteligencia, la voluntad, la ética y la estética, la cosmovisión específica de los hablantes. Por lo tanto, la expresividad es un concepto mucho más amplio que la emoción y puede abarcar la expresión lingüística de todos, no solo las esferas emocionales de la vida[28, p. 10].

La evaluación es una categoría universal que expresa la actitud positiva o negativa del hablante hacia el contenido del habla y se realiza en el significado de palabras, exclamaciones, partes modales, tokens de valor completo, frases, frases, actos de habla y categorías axiológicas. La valoración está relacionada con el valor lógico y las categorías de valoración. El valor de esto se entiende como los fenómenos del mundo exterior (objetos, acciones, eventos) y productos de la actividad de pensamiento (ideas, conceptos), es decir, lo que se evalúa es el objeto de evaluación. La evaluación es un acto mental que expresa la apreciación del juicio del sujeto sobre el sujeto.

Basado en la clasificación de N.D Arutyunova, T.I Vendin distinguió tres variedades de evaluaciones: evaluaciones afectivas, que reflejan la percepción sensorial inmediata del mundo exterior; evaluaciones cognitivas: evaluaciones racionalistas, psicológicas (emocionales e intelectuales); evaluaciones sublimes: evaluaciones estéticas y éticas[4, p. 17].

En la estructura de evaluación, O.M Wolf incluye componentes tales como: el sujeto de evaluación (individuo, sociedad, parte de la sociedad), el objeto de evaluación (objeto, fenómeno o persona de la realidad), evaluación propia (predicado evaluativo) , sujeto de evaluación (interlocutor), escala de calificación (comparación con el estándar), estereotipo de evaluación (estándar, muestra de norma), base de la evaluación (criterio, motivo de la evaluación).

La evaluación está representada, como señaló A. Ostrovskaya, en diferentes niveles lingüísticos: lexico-semántico, morfológico y sintáctico.

La estimación puede expresarse mediante diferentes unidades morfológicas y caracterizar un objeto específico en una palabra, frase, expresión, oración y párrafo[44, p. 17].

La emocionalidad también se integra con la función de evaluación, ya que esta última consiste en contenido lingüístico evaluativo y expresión expresiva. Las emociones están en el corazón de la evaluación.

La valoración y la emoción interactúan entre sí de la siguiente manera: una evaluación es la opinión del sujeto sobre el valor del objeto para él, y una emoción es la experiencia del sujeto del pensamiento[44, p. 18].

Por lo tanto, la evaluación emocional está en la intersección de las esferas intelectual y emocional de la psique. Su estrecha relación está condicionada por la naturaleza consciente de la evaluación.

El comunicador, al evaluar hechos y fenómenos de la realidad social, les expresa su actitud emocional. La evaluación emocional expresa una actitud de valor especial: es una evaluación emocional positiva o negativa, aprobación o desaprobación.

Un rasgo característico de la evaluación emocional es su capacidad para expresar la actitud subjetiva del autor a cualquier persona, independientemente de las propiedades objetivas del sujeto de la evaluación. Todos tienen una evaluación emocional diferente para el mismo tema[44, p. 19].

El desarrollo de la evaluación emocional y expresiva en la palabra se ve facilitado por el uso transpuesto y metafórico de la palabra. Por lo tanto, los nombres

de muchos animales, generalmente utilizados con una calificación muy negativa, se metaforizaron. Determina definitivamente el color expresivo-emocional de la palabra, el contexto en el que se usa la palabra. Aquí, las palabras neutrales bajo la influencia del medio ambiente pueden volverse emocionalmente expresivas, el vocabulario solemne se percibe irónicamente, abusivo, como un medio para expresar emociones positivas y cosas por el estilo[44, p. 19].

La variedad de manifestaciones de la vida emocional de una persona antepone la psicología a la necesidad de una diferenciación más clara. El proceso de resolver este complejo problema no puede considerarse completado, lo que se confirma por la presencia de desacuerdos entre expertos en la designación de las diferencias cualitativas en las emociones y los sentimientos.

Algunos psicólogos tienden a identificar emociones y sentimientos. Algunos creen que los sentimientos son fenómenos finitos indescomponibles que cambian solo cuantitativamente. Otros, por el contrario, argumentan que el sentimiento es un todo complejo y contiene varios matices.

Aunque la emoción y la evaluación son categorías que están definitivamente interrelacionadas, existen diferentes perspectivas sobre la naturaleza de su relación. N.A Lukyanova consideró que la evaluación que se correlaciona con la evaluación y la emocionalidad que está relacionada con las emociones y los sentimientos no forman dos componentes distintos de significado, son uno. O.M. Wolf, por el contrario, separa los dos conceptos y los considera como parte y todo [44, p. 17].

Por lo tanto, los conceptos de «emoción», «expresividad» y «evaluación» tienen muchas cosas en común, pero no pueden identificarse entre sí. En nuestra investigación, la evaluación significa la evaluación objetiva o subjetiva del juicio de un sujeto sobre un objeto, persona o fenómeno.

Emocional significa una categoría de lenguaje que sirve como un medio para expresar emociones verbalmente. La expresividad es la propiedad de una unidad de lenguaje o texto para mejorar la expresividad de una expresión particular, el poder de expresión de emociones y experiencias.

1.5. Clasificación de las emociones

La emoción y el sentimiento son actividades psicológicas complejas de una persona, caracterizadas tanto por la estabilidad como por la incertidumbre, tanto innata como adquirida.

La complejidad de las emociones es que su excitación/emergencia, desarrollo, expresión depende no solo de la individualidad, la educación, la experiencia humana, sino también de una situación específica. Precisamente debido a la complejidad y diversidad de las emociones, todavía no existe una clasificación unificada. Algunos científicos (K. Izard, P. Ekman, R. Plutchik, etc.) creen que en la clasificación de las emociones es muy importante distinguir las emociones básicas, otros clasifican las emociones según su función, características de visualización, etc.

Los científicos identifican de 2 a 10 tipos de emociones básicas, entre las cuales la más famosa es la clasificación de K. Izard.

Según K. Izard, se necesitan los siguientes criterios para resaltar las emociones subyacentes:

1. Las emociones básicas tienen sustratos nerviosos claros y específicos;
2. La emoción básica se manifiesta a través de la configuración expresiva y específica de los movimientos musculares de la cara (expresiones faciales);
3. La emoción básica implica una experiencia distinta y específica que la persona realiza;
4. Las emociones básicas han surgido como resultado de procesos evolutivos-biológicos;
5. La emoción básica tiene un efecto organizador y motivador en una persona, sirve a su adaptación [22, p. 47].

E.A Zueva enfatiza la importancia de clasificar las emociones para los estudios lingüísticos. En su opinión, cuando se discuten diferentes problemas relacionados con la descripción de las emociones, es necesario enumerar ejemplos de emociones específicas.

Por lo tanto, ella dividió sus emociones en grupos:

1. Por la presencia / ausencia de evaluación intelectual - simple (ira, miedo, placer, etc.) y complejo (amor, orgullo, etc.);
2. En el signo de experimentar emociones: positivo (pared) y negativo (asténico);
3. En el enfoque en el hablante o en los demás: personal (desesperación, pena, anhelo) e impersonal (piedad, compasión, admiración);
4. por influencia en la actividad humana (activar o inhibir la actividad): activa (alegría, inspiración) y pasiva (anhelo, desesperación);
5. por el grado de intensidad - emociones de alto grado de intensidad (felicidad, infelicidad) y bajo grado de intensidad (satisfacción, molestia) [22, p. 49].

El investigador B.I Dodonov ofrece una clasificación de las emociones, basada en el relato de la experiencia humana, en las necesidades psicológicas del hombre en las emociones. Hay 10 grupos en total:

1. Emociones altruistas (que surgen sobre la base de la necesidad de asistencia, asistencia, patrocinio de otras personas, como «deseo de llevar alegría y felicidad a los demás», «sentimiento de ternura o misericordia», etc.);
2. Emociones comunicativas (que surgen sobre la base de la necesidad de comunicación, por ejemplo, «sentimiento de simpatía, disposición», «sentimiento de respeto por cualquiera», etc.);
3. Emociones gloriosas (relacionadas con la necesidad de autoafirmación, en gloria, como «el deseo de ganar reconocimiento, honor», «el sentimiento de autoestima y el deseo de vengarse»);
4. Emociones prácticas (causadas por la actividad, su cambio en el curso del trabajo, su éxito o fracaso, dificultades en su implementación y finalización, como «deseo de tener éxito en el trabajo», «sentimiento de tensión»);
5. Emociones emocionales (derivadas de la necesidad de superar el peligro, sobre la base de lo cual más tarde hay un interés en la lucha, como «sed de emociones», «anestesia por peligro, riesgo»);

6. Emociones románticas (manifestadas en la búsqueda del romanticismo, la idealidad, el sueño, por ejemplo, «la búsqueda de lo extraordinario, lo desconocido», la expectativa de algo extraordinario y un milagro muy bueno y ligero «;

7. En las emociones gnósticas (también tienen experiencias específicas, como sorpresa y rasgos de personalidad, como sentirse nuevo);

8. Emoción estética (hay un reflejo de la necesidad de una persona de armonía con los demás, que es una «correspondencia, coincidencia de medidas humanas y de objeto»);

9. Emociones hedónicas (relacionadas con la satisfacción de la necesidad de comodidad física y mental);

10. Y el último tipo de emociones es una emoción excitadora (surgen en relación con el interés en la acumulación, «recolección» de cosas más allá de la necesidad práctica de ellas) [74, p. 38].

El análisis de diferentes enfoques para la clasificación de las emociones mostró que la simpatía y el disgusto no se relacionan con las emociones subyacentes. Desde el punto de vista de la investigación lingüística, la simpatía y la antipatía son emociones complejas e impersonales, por lo que creemos que la simpatía y la antipatía son emociones complejas, además, la simpatía se refiere a las emociones positivas y activas, y la antipatía, a las emociones negativas y pasivas.

Debido a la importancia del hecho humano en la investigación lingüística, B.I Dodonov clasifica las emociones en función de las necesidades humanas, por lo que prestamos especial atención a la clasificación de emociones por parte de B.I Dodonov, según la cual la simpatía y la antipatía están relacionadas con las emociones comunicativas, de lo que se deduce que realizar una función importante en el proceso de comunicación.

La atención particular a la dirección práctica funcional en lingüística determina la relevancia del estudio. El estudio de los medios lingüísticos de expresión de simpatía y disgusto se vuelve sin duda relevante.

1.6. Medios verbales de expresión de las emociones

La capacidad de transmitir las emociones y los sentimientos de una persona inherente al lenguaje. En la última década, los lingüistas han visto una mayor atención al estado emocional de una persona cuya implementación del lenguaje aún no se ha explorado completamente tanto en la teoría de la comunicación como en la teoría del texto. Sin embargo, en la lingüística actual es relevante estudiar textos que expresen emociones, en particular aquellos medios lingüísticos por los cuales el hablante (escritor) expresa su actitud hacia ciertas personas, transmite sus sentimientos, emociones [60, p. 44].

La lingüística emocional se desarrolla sobre la base de la psicología y la lingüística tradicional. Las raíces de la lingüística de la emoción tienen su origen en el debate de larga data de un gran grupo de lingüistas (por ejemplo, Shall Bally, E. Sapir, etc.) sobre si la lingüística debe participar en el estudio de los componentes emocionales [60, p. 45].

En la etapa actual, la lingüística de las emociones es la esfera de los intereses científicos de conocidos científicos lingüísticos nacionales y extranjeros. Ellos dentro de la lingüística estructural del sistema pudieron determinar la dirección prioritaria en el desarrollo de la ciencia antropocéntrica de la segunda mitad del siglo XX. Según S. Carbrat-Orechchioni, el lugar de las emociones en la lingüística del siglo XX. es mínimo porque el problema de expresar emociones, como lo señaló el investigador, no es el principal en lingüística.

A.E Filimonova señaló que la emocionalidad es una categoría potencial, es decir, que es capaz de exhibir un valor categórico particular (emocional) en diferentes niveles del sistema lingüístico, es decir, en el estado de las unidades multinivel. En particular, la emocionalidad tiene un estado categórico en diferentes niveles del sistema lingüístico y en el habla - fonológica, léxica, gramatical, a nivel de oración y texto [60, p. 47].

A nivel fonológico, los investigadores (MS Trubetsky) han sugerido que existe un vínculo entre la aparición de un sonido particular en una palabra y el

significado de la palabra. Según ellos, el sonido puede causar cierto significado en la mente de los hablantes, es decir, sustituir un objeto o acción, convirtiéndose en su símbolo[59, p. 47].

A nivel morfológico, las emociones pueden transmitirse por medio de morfemas. Los sufijos como -y, -ling, -ster tienen un color emocional (por ejemplo, papá 'papá', mamá 'tiene', débil 'débil').

En el nivel sintáctico, los elementos de exclamación, interrogativos e interjetivos pueden usarse para expresar emociones. Cuanto mayor es el grado de tensión emocional, mayor es el grado de desorganización de la estructura sintáctica. Las interrupciones, las repeticiones, la incompletitud de las construcciones sintácticas son características de una alta concentración de emociones. Los gráficos y las mayúsculas también pueden transmitir emociones.

En cuanto al nivel léxico, según el enfoque de V.I Shakhovsky a la emoción, existen tres grupos de vocabulario para la representación lingüística de las emociones, este es un vocabulario expresivo específico; vocabulario que llama emociones; vocabulario que expresa emociones[66, p. 47].

El vocabulario que llama (describe) emociones no es emocional. Las palabras miedo «miedo», ira «ira», sorpresa «asombro» contienen solo los conceptos de ciertas emociones. A diferencia de su avance espontáneo en el habla, la descripción es una expresión consciente del estado emocional del habla. La descripción generalmente no es una emoción en su conjunto, sino su expresión externa: expresiones faciales, ojos, labios, pantomimics, timbre de voz, entonación y similares. La descripción léxica de caballos emocionales y prosodemes reproduce la atmósfera de las experiencias emocionales, evocando los sentimientos del receptor, adecuados a las intenciones del autor[66, p. 49].

Semántica del vocabulario que expresa emociones – emociones – expresa el estado emocional interno de una persona, su conciencia y psique. Las exclamaciones juegan un papel especial entre las emociones.

Algunos lingüistas (por ejemplo, OO Reformatsky) consideraron que las exclamaciones no tenían ningún significado lógico sustantivo en absoluto, es decir,

no significaban conceptos. Las emociones expresan tanto la emoción como el concepto asociado con esa emoción. En la oración, las exclamaciones realizan funciones comunicativas y emocionales, lo que atestigua su importante papel en el acto del habla.

La emotividad de unidades léxicas expresivas específicas (palabras abusivas, palabras vulgares, jerga, etc.) es un componente de su componente connotativo como portador de información extralingual. O. S. Akhmanova definió la connotación como un significado adicional de una palabra (o expresión), los colores semánticos o estilísticos que la acompañan, que se superponen a su significado esencial, sirven para expresar una variedad de connotaciones expresivas, emocionales y evaluativas[71, p. 57].

A nivel estilístico, las emociones se transmiten a través de metáforas, epítetos y comparaciones. La metáfora es una de las técnicas básicas de conocimiento de los objetos de la realidad, su nombre, creación de imágenes artísticas y creación de nuevos significados.

Metáfora realiza funciones cognitivas, nominativas y artísticas.

Un epíteto es una definición figurativa, una característica apropiada de una persona, objeto o fenómeno, que enfatiza un rasgo significativo, ofrece una evaluación ideológica y emocional.

La comparación es un tropo, que consiste en comparar un objeto con otro para revelarlo y hacerlo más brillante .

Como resultado de esta comparación, lo que se retrata se vuelve más explícito y expresivo.

La metáfora, la comparación y los epítetos mejoran la carga emocional del mensaje y son medios efectivos para influir en el lector[14, p. 51].

Por lo tanto, el medio efectivo de transmitir experiencias emocionales en el texto es el uso de medios lingüísticos en todos los niveles del sistema del lenguaje: fonético, morfológico, sintáctico, léxico y estilístico. Cada nivel tiene su propio conjunto de medios lingüísticos para representar las emociones.

1.7. La intensidad de las emociones en el texto

Muchos académicos sostienen que debido a la pobreza del lenguaje, las palabras y el habla, es imposible transmitir con precisión y por completo la actividad y las emociones humanas. Muchos aspectos de la vida humana simplemente no se transmiten en palabras: el lenguaje es más pobre en realidad, su espacio semántico no cubre completamente el mundo entero. Cada uno de nosotros ha experimentado repetidamente el «tormento de las palabras» al expresar y comunicar nuestras emociones: el grado de aproximación del lenguaje y las emociones emocionalmente experimentadas está lejos de ser siempre deseado [66, p. 47].

La complejidad de expresar emociones no solo depende de una gran cantidad de tipos de emociones, sino también a veces del grado de intensidad de la misma emoción. Y a partir de aquí es necesario un análisis cuidadoso de las formas de la intensidad del estado emocional de la persona, para transmitir o comprender con precisión lo que está sintiendo. Por lo tanto, se puede decir que especialmente en el estudio de la expresión del lenguaje de las emociones, la intensidad y la expresividad de las emociones es de gran importancia.

V.G Gak enfatizó la necesidad de aumentar el poder emocional de la expresión emocional. En su opinión, el aumento en la intensidad de la expresión de las emociones se lleva a cabo de dos maneras: calidad y cantidad. La intensidad cualitativa es la elección de una palabra más fuerte de una serie de sinónimos, cuantitativa en la repetición de una palabra de significado emocional y evaluativo. No es raro usar ambas técnicas: la repetición de elementos se combina con su variación e incluso gradación. Además, en virtud de la dialéctica, existe otra técnica con no menos expresividad, que es el silencio o el uso de frases sin sentido, porque las experiencias del hablante pueden ser tan intensas que no encuentra palabras para expresarlas [14, p. 30].

M. Yu. Rodionova, estudiando seriamente las formas de designar la intensidad del estado emocional del personaje en el texto indica que «analizando los medios de nominación directa del estado emocional del personaje, podemos considerar un

grupo especial de intensificadores de lexemas, actualizando esta intensificación de 2013 [39, p. 83]

Ella resumió los siguientes intensificadores:

1. Los amplificadores son aquellas unidades léxicas que refuerzan el vocabulario de las fichas utilizadas para nominar un estado emocional.

2. Reductores - unidades léxicas, que indican la atenuación de la intensidad de la emoción.

Entre los medios para expresar la intensidad del primer grupo, hay dos subgrupos: amplificadores, que indican la intensidad más alta de la emoción - amplificadores de pico, que incluyen:

- los adverbios son medidas y grados y adjetivos que indican el grado más alto de manifestación del signo (extremadamente molesto, extremadamente perturbado; pasión excesiva, malicia inconmensurable);
- adjetivos en forma de un excelente grado de comparación (en el más profundo asombro) [28, p. 47].

Los amplificadores que indican un aumento en la intensidad de la emoción son los amplificadores infinitos, que no alcanzan su máximo, que incluyen:

- un adverbios mide y grados adyacentes a adjetivos, verbos, otros adverbios, palabras de una categoría de estado (terriblemente confundido, muy alarmado);
- adjetivos que caracterizan uno u otro estado emocional (con gran curiosidad, con un anhelo terrible) [28, p. 48].

Entre los reductores se puede distinguir un subconjunto de unidades léxicas, lo que indica la disposición del personaje para entrar en el estado emocional establecido (casi con ira, casi ira, casi asustado). Muestran que el estado emocional del personaje está al borde de la emoción, por lo que también se les llama reductores de picos. Los reductores, que indican el debilitamiento de dicha emoción, pertenecen a un subconjunto de reductores infinitos. Los reductores infinitos están

representados principalmente por adverbios de baja intensidad (pocos, pocos, no muy, no tan levemente) [49, p. 36].

E. M. Wolf señala que aunque la emoción no se puede medir, existen emociones fuertes y débiles. Está de acuerdo con la opinión de V.G Gak de que la intensidad de la emoción puede reflejarse en la semántica de los predicados mismos: «la emoción siempre se cuantifica, y la cantidad de emoción se puede cambiar de forma gradual y repentina, pero siempre cambia en una cantidad indefinida». En su opinión, la intensidad de la emoción y su cambio están indicados por numerosos intensificadores, un indicador de una cantidad indefinida, y también terminan con formas metafóricas e indirectas: muy (muy, extremadamente, infinitamente) irritadas, en n Lnom otchayanyy. Señala que no existen tales grupos de estados emocionales donde no hay diferencias en intensidad como se refleja en los valores de las fichas [49, p. 94].

Por lo tanto, la emoción en sí misma no puede ser medida por el sujeto, pero la intensidad de su expresión puede ser controlada. Hay amplificadores de pico y amplificadores infinitos para mejorar la intensidad de la expresión emocional. Y cuando la expresión de las emociones se debilita, se necesitan reductores de pico y reductores infinitos. Además, formas aún más estilísticas para mejorar la intensidad de las emociones son la variación e incluso la gradación de las emociones.

El texto artístico como fuente de material para el estudio de las emociones.

Debido a la estrecha interconexión del lenguaje, las emociones y los pensamientos, se puede decir que la actividad del habla, incluido el texto artístico, no existe fuera de la emoción y la apreciación. Los lingüistas como V.I Shakhovsky, N.A Bagdasarova, V.A Maslova, E.V Nozhenko, V.A El resultado considera el texto como una fuente de material para el estudio de las emociones en la investigación lingüística. El texto artístico actúa como un mensaje enviado por el autor al lector, espectador u oyente. Es uno de los medios más accesibles y realmente eficaces para reflejar los códigos verbales y verbales de la comunicación emocional, ya que la ficción refleja la vida ficticia real de las personas, que está llena de emociones [66, p. 65].

De hecho, el texto artístico y las emociones interactúan. Por un lado, el texto artístico es rico en diversos medios lingüísticos expresivos y situaciones emocionales. El texto artístico proporciona numerosos materiales sobre la cultura de la comunicación verbal y verbal de las personas lingüísticas de acuerdo con diversas situaciones comunicativas emocionales. Por otro lado, es la descripción emocional que permite al lector comprender el concepto y la lógica del autor, el habla y el comportamiento de los personajes.

También es importante tener en cuenta que las emociones están organizadas paramétricamente: una persona las experimenta necesariamente en un momento determinado (posición del tiempo), en un lugar determinado (posición del caso) y en cierta medida (posición del atributo). Es en la obra de arte que muchas palabras, frases y oraciones emocionales, que al mismo tiempo denotan emociones y las caracterizan en un cierto entorno sintagmático, son frases con vocabulario emocional que están muy extendidas y desplegadas [6, p. 38]. Así, en la obra de arte, las emociones se concentran.

Los verbos están más adaptados para reflejar la plenitud de las emociones. A menudo también se usa el nombre. En el texto artístico, el sujeto suele ser una persona, por ejemplo: te amé, el amor aún puede ser (A. Pushkin); Me encanta este pueblo de Elm (S. Yesenin). De particular importancia estilística son las frases que contienen en esta posición palabras que denotan los «órganos de los sentidos espirituales» tradicionales: ojos, pecho, cara, alma, corazón. Por ejemplo: el alma se oscureció. Enfriado (A. Pushkin); El corazón se regocija (M. Zoshchenko). Son interesantes las frases en las que están sometidas las emociones mismas, por ejemplo: Y la tristeza de la noche me preocupa irresistiblemente (S. Esenin). Por lo general, los predicados aquí son verbos de impacto emocional: excitación, alegría, lamento, etc. La posición del objeto radica en la fuente, la causa y el contenido del proceso emocional experimentado por el sujeto de la emoción. La elección del objeto en cierta medida permite identificar las características individuales del autor que se manifiestan en la selectividad de la concreción del objeto. Por ejemplo: ¡Solo míralo y compruébalo por ti mismo! ¿Crees en mirarlo, querido Nastenka, que realmente

nunca conoció a la persona que tanto amaba en su sueño de ensueño? (F. Dostoievski). En este comentario podemos sentir la sinceridad y la pasión del soñador y su actitud hacia la chica que existe solo en su fantasía. Por un lado, muestra soledad en el corazón profundo del soñador, por otro lado, se revela la intención del autor [23, p. 67].

Además del sujeto y el objeto, el vocabulario emocional en el texto artístico también está representado por las circunstancias: grado, tiempo, lugar, causa de la experiencia espiritual. Las circunstancias del curso de acción enfatizan sobre todo la singularidad cualitativa de las emociones. Esta función de subrayado se realiza con las palabras de la partícula más diferente, las palabras con diferentes tipos de semántica son generalizadas y específicas:

1. En la posición de grado, a menudo usan el adverbio o varias formas adverbiales de sustantivos: Cualquiera para alegría y dolor. (S. Esenin); te quiero mucho (A. Verde); Te amaba, tan sinceramente, tan tiernamente. (A. Pushkin); El cosaco se rió a carcajadas, una risa aguda con una lágrima / en una lágrima (A. Green).

2. La actualización temporal del flujo de sentimientos se transmite mediante nominaciones de dos tipos. El primer tipo de nominación indica la duración, duración del tiempo; Siempre te amo (S. Esenin). El segundo tipo: combinaciones de oración-caso, rotación participativa, ofertas auxiliares, transmiten los estados emocionales del personaje que ocurren en diferentes momentos de su destino: de repente se enojó (A. Green).

3. Para indicar la posición de la circunstancia del lugar, son necesarios los pronombres y las formas preposicionales: ambos nos pondremos tristes en el silencio elástico (S. Esenin).

4. En la posición de circunstancia de razón, interesante en términos estilísticos, hay frases llenas de combinaciones de oraciones con los nombres de sentimientos como llorar de un sentimiento de amor, sufrir de pena, reír de alegría, etc. Por ejemplo: Pero él solo quería continuar la conversación con la Princesa

María, miró a Natasha nuevamente, e incluso la pintura más fuerte cubrió su rostro, y una emoción aún mayor de alegría y miedo envolvió su alma [32, p. 37].

Con mayor frecuencia los nombres de las emociones se usan en Texto artístico combinado con el verbo: quería ocultar su entusiasmo. Pero cuanto más quería ocultarlo, más claro, más claro que las palabras más definidas, se dijo a sí mismo, a ella y a la princesa María, que la amaba (L. Tolstoi).

Los lingüistas señalan que en un texto artístico, el escritor a menudo usa diferentes técnicas lexicoestilísticas para la caracterización específica del estado emocional del personaje: comparación, nominación repetida, incumplimiento, variación e incluso gradación [6, p. 37]. En su opinión, estas herramientas estilísticas realizan la función de mejorar la intensidad de la expresión de las emociones y los sentimientos, ayudan a atraer la atención del lector y despiertan su simpatía.

Todos sabemos que las emociones son cambiantes, variacionales. Para el reflejo real y preciso de las emociones, en el texto artístico, la imagen de la dinámica, fluidez y variabilidad de los sentimientos es igualmente importante. L.G Babenko enfatiza que la repetición de verbos acentúa la descripción de la emoción en el texto, y los prefijos verbales, las diferentes partículas, la entonación y las construcciones sintácticas manifiestan la dinámica de los sentimientos, con dinámicas de diferente tipo: desde el sentimiento en el pasado hasta su flujo en el presente, desde el presente [6, p. 38].

V.I Shakhovsky escribe que en la ficción, las emociones de los personajes no son observadas directamente por el lector. Al especificar las emociones, es necesario asociar las emociones con el entorno contextual. El sujeto que experimenta la emoción es tanto una persona como parte de él, y la naturaleza y la emoción misma. El objeto no solo indica la fuente y la causa de las emociones, sino también la peculiaridad e individualidad de los pensamientos del autor. Gracias a varias técnicas estilísticas, el rico mundo emocional (sentimientos complejos, emociones polares, experiencias dinámicas de emociones) se retrata de la manera más completa posible a través de pensamientos, manifestaciones fisiológicas, actos de habla y diversas acciones [6, p. 66-68].

L.G Babenko dice que “es el hombre, su mundo interior, las búsquedas espirituales y las experiencias que siempre han sido y son el centro del trabajo literario. En este sentido, el texto artístico incluye no solo información sobre la realidad, sino también un complejo mundo de sentimientos, estados de ánimo, aspiraciones de una persona, capturan al lector, al oyente, al espectador no solo con sus ideas, sino también con una actitud emocional ante la vida, un sentimiento de lo bello sublime. En gran medida, la exhibición de emociones garantiza la unicidad e integridad de las características de los personajes, y los medios y métodos utilizados para expresar las emociones por el autor, muestran la peculiaridad y personalidad del estilo del autor [6, p. 39].

L.G Babenko presentó dos categorías fundamentales de autor de texto y portador de héroe de subjetivo y objetivo. En su opinión, los sentimientos que el autor atribuye al personaje, y los sentimientos experimentados por el autor y expresados por el autor, están armoniosamente entrelazados y constituyen el contenido emocional del texto [6, p. 35].

Las emociones que el autor atribuye al personaje, se incluyen en la estructura de los personajes, realizan diferentes funciones en la creación de la imagen del héroe. De acuerdo con una variedad de funciones, los significados emocionales se dividen en tres tipos: 1) emocional-evaluativo; 2) gestos visuales; 3) interpretativo. Los significados emocionales interpretativos se utilizan para describir el estado, la actitud, la influencia, la calidad y la caracterización y representan el estado oculto del héroe, son la base de la creación del personaje.

Al analizar los significados gestuales visuales, uno debe referirse al comportamiento y gesto de los personajes. La identificación de los significados emocionales pictórico-gestuales revela el retrato característico de los héroes. Los significados emocionales se reflejan en las declaraciones evaluativas de los personajes. Se caracterizan por la bidireccionalidad.

Los significados emocionales no solo expresan la actitud del hablante hacia los interlocutores, sino que también revelan las cualidades específicas de su

personaje. En resumen, la expresión de las emociones de un personaje es muy importante para caracterizar a los personajes, para crear su imagen [6, p. 40].

Y las emociones del autor en el texto determinan el concepto y los eventos clave, se dirigen a la contaminación emocional del lector. En otras palabras, el proceso de lectura y comprensión del texto consiste en el proceso de establecer el concepto del autor, explicar su imagen del mundo e infundir simpatía. Los sentimientos del autor se manifiestan especialmente en el contexto, que contiene una descripción de retrato, diálogo de personajes y caracterización de personajes. Al analizar el contexto, después de comprender los diversos significados emocionales modales, podemos aprender la tonalidad emocional de este texto y, por lo tanto, comprender la cosmovisión del autor [6, p. 137].

Por lo tanto, el texto artístico se puede utilizar como material para el estudio de medios lingüísticos para expresar emociones, ya que el contenido emocional es una de las partes más importantes del texto. En este caso, el centro de atención de los lingüistas son las emociones humanas, expresadas a través de pensamientos, manifestaciones fisiológicas, acciones del habla y diversas acciones.

En su opinión, la presentación de las emociones en el texto artístico permite al autor caracterizar a sus personajes, para justificar ante el lector los motivos y la justificación de las acciones emocionales y los pensamientos de sus personajes. El autor describe las experiencias emocionales de los personajes para crear una imagen en vivo y la personalidad de los personajes, mientras expresa una cierta actitud hacia su imagen del mundo.

Por otro lado, es el contenido emocional el que proporciona la integridad de la estructura del texto artístico y ofrece su información estética y cognitiva. En el texto artístico, al expresar emociones, el sujeto puede ser no solo humano sino también órganos de sentimientos espirituales. El objeto de las emociones desempeña el papel de identificar la causa, la fuente o el contenido del estado interno. Además, el adverbio y el adjetivo y otras partes del discurso indican la circunstancia (grado, tiempo, causa) de la experiencia emocional.

Conclusiones de la primera parte

El primer capítulo se refiere a la consideración de las preguntas teóricas necesarias para estudio. La atención se centra en los problemas actuales en el estudio de las emociones en la lingüística. Las definiciones de términos como «emoción» y «sentimiento» se dan en el documento.

Las emociones han atraído durante mucho tiempo la atención de los científicos en diversos campos de la ciencia: psicología, filosofía, biología, neurofisiología, etc. En la literatura científica, hay muchas definiciones relacionadas con los conceptos de «emoción» y «sentimiento». Sobre la base de diferentes enfoques sobre el contenido de estos conceptos, hemos hecho la siguiente definición: la emoción es un estado mental o experiencia de una persona; y el sentimiento es un estado interno estable del hombre. Cabe señalar que estos conceptos tienen un significado muy cercano. No existe un límite claro entre los términos «emoción» y «sentimiento» en la lingüística. Los consideramos sinónimos completos. En el documento operamos con el término «emoción».

Tal emoción como simpatía la entendemos como una actitud positiva constante hacia los demás, ubicación, atracción; antipatía - como la actitud de disgusto, disgusto, asco. Actúan como emociones pareadas, caracterizadas por la resistencia, la conciencia y la ambivalencia.

Un análisis de las clasificaciones de las emociones nos ha llevado a la conclusión de que la simpatía y el disgusto son emociones comunicativas complejas que no se relacionan con las básicas. Además, como emociones emparejadas, la simpatía se refiere a las emociones positivas y activas, y la antipatía, a las emociones negativas y pasivas. Es importante enfatizar que la simpatía y el disgusto se relacionan con las emociones comunicativas, es decir, juegan un papel importante en el proceso de comunicación. Debido al hecho de que los lingüistas ahora están prestando más atención a la lingüística orientada a la comunicación, el estudio de los medios de expresión de simpatía y disgusto se vuelve muy relevante.

Un concepto igualmente importante en el estudio de la emoción en lingüística es emotivo y emocional. Por emotivo queremos decir una unidad lingüística en la que la estructura semántica tiene una participación emocional. La emocionalidad es una propiedad del lenguaje para expresar experiencias emocionales a través de unidades especiales: las emociones.

Al categorizar las emociones en lingüística, nosotros (siguiendo a V.I Shakhovsky) consideramos conceptos constitutivos como la notación, expresión y descripción de las emociones. Los medios lingüísticos para expresar emociones son: léxico (palabras emocionales), sintáctico (inversión, por defecto, construcciones paralelas, exclamaciones retóricas, etc.), estilístico (comparación, metáfora, ironía, repetición, etc.).

Se tendrán en cuenta al analizar el material lingüístico de este documento.

Al estudiar las emociones desde la perspectiva de la lingüística, es importante no solo indicar el concepto de emociones, sino también analizar la intensidad de la expresión de las emociones. Hay amplificadores que se usan para aumentar la intensidad de las emociones y reductores que realizan la función de reducir la intensidad de la expresión de las emociones. Típicamente, esta función es realizada por adverbios. Además de los medios gramaticales para cambiar la intensidad, existen formas sintácticas y estilísticas.

Tales emociones complejas y conscientes, como la simpatía y la antipatía, están estrechamente relacionadas con el pensamiento y la evaluación del hablante en la verbalización de las emociones. La «simpatía» se manifiesta con mayor frecuencia en la evaluación positiva y el «disgusto» en la negativa.

El material lingüístico es un texto artístico, cuyo contenido emocional es el componente más importante. El texto artístico es la fuente del estudio de la emoción en la lingüística.

Parte II. BASE METODOLÓGICA DEL ESTUDIO DEL ESTADO EMOCIONAL DEL PROTAGONISTA DE LA OBRA DE JOSÉ LUIS SAMPEDRO “LA SONRISA ETRUSCA”.

2.1. Fundamentos metodológicos de los estudios literarios

El estudio linguocognitivo del estado emocional del personaje artístico requiere el análisis del lenguaje de las obras de arte, por un lado, reproducido en el proceso de actividad lingüística creativa de la personalidad creativa del artista de la palabra, y por otro, percibido como un conjunto de signos lingüísticos que reflejan la percepción etnocultural del arte. La condicionalidad de las formas de representar el estado emocional de un personaje artístico en un contexto cultural, histórico, literario, biográfico y puramente lingüístico requiere la aplicación e integración de fundamentos metodológicos de la ciencia lingüística, la crítica literaria, la lingüística cognitiva y los métodos de análisis linguopoyético de la obra de José Luis Sampedro “La sonrisa etrusca”.

Según una revisión de estudios teóricos en estudios literarios, una obra de arte es un fenómeno multifacético que puede abordarse desde diferentes ángulos. Incluso el mismo episodio, imagen y el mismo detalle artístico se pueden ver desde un ángulo diferente.

Muchos estudiosos (G.L. Abramovich, M.M. Bakhtin, L.G. Ginzburg, P.A. Nikolaev, etc.) prestaron considerable atención a los problemas importantes de la metodología de la crítica literaria; (I.V. Kozlik, D.S. Likhachev, B.I. Yarho), ya que la forma de estudiar el trabajo (su análisis) depende del método literario elegido por el investigador:

- el método biográfico implica centrarse en cómo el trabajo refleja la biografía real del autor, cómo se expresa el autor a través del trabajo;
- método cultural e histórico, cuyo centro es la consideración de obras de arte en relación con el desarrollo cultural e histórico de la sociedad;

- un método comparativo que tiene como objetivo comparar el trabajo con los trabajos de otros autores, literatura extranjera, identificar préstamos, influencias, características originales, etc.
- método psicológico dirigido al análisis psicológico del héroe literario y la personalidad del autor;
- un método estructural utilizado para dividir el texto en partes más pequeñas e identificar enlaces entre ellas;
- un método semiótico que tiene como objetivo considerar el trabajo como un sistema de signos y relaciones de signos;
- El método receptivo-estético, centrado en centrarse en cómo se proyectan los medios artísticos visuales y expresivos de la obra en el destinatario (lector), le transmiten el diseño del autor[5, p. 17].

Por lo tanto, una obra de arte es un sistema de elementos múltiples. Su jerarquía es multifacética. Por lo tanto, la idea del autor como portador de un cierto concepto de realidad e información estética solo puede obtenerse a partir de un examen coherente de todos los elementos del texto en diferentes niveles.

Tradicionalmente, una obra de arte se define como un todo complejo y organizado que se analiza en la unidad de forma y contenido. El contenido de la obra es una realidad representada artísticamente. Aparece en imágenes específicas de la vida humana. Estas pinturas son seleccionadas, agrupadas y entendidas por el escritor para que puedan identificar la visión del mundo del autor [8, p. 87].

Al analizar una obra, hay que tener en cuenta que existe una relación dialéctica entre el contenido y la forma. Lo que es contenido en un caso actúa como una forma de encarnación artística en otro. Las imágenes de la obra que expresan su contenido objetivo son una forma de realización de la intención del autor. Su análisis debe realizarse precisamente desde la perspectiva de las ideas que expresan. Al crear personajes, el escritor revela sus acciones y relaciones, utiliza los medios de caracterización directa e indirecta. La atención a ellos ayudará a comprender el trabajo, la intención del autor, para descubrir los rasgos más característicos de la manera creativa del maestro.

2.2. Métodos de análisis linguopoético de los medios verbales para expresar el estado emocional de un personaje artístico.

El texto artístico es el mensaje del autor a su lector potencial, y la tarea del lector es interpretar correctamente, es decir, identificar el propósito oculto del autor. Y al igual que en la comunicación cotidiana, enviar un mensaje no se convierte en un fin en sí mismo, el autor se esfuerza principalmente por influir en su oyente, en la comunicación entre el autor y el lector, el autor (escritor) también cuenta con la respuesta del lector.

Solo en presencia de tal reacción puede cualquier acto comunicativo tener éxito.

Por lo tanto, un texto artístico como manifestación de un acto de comunicación puede considerarse completo, no cuando está escrito, sino solo cuando se lee, es decir, se interpreta, se interpreta de acuerdo con la intención del autor.

Los estudios sobre la semántica del texto artístico (A.P. Vorobyov, I.M. Kolegaeva, Y.M. Lotman, G.G. Molchanov, M.Y. Polyakov, R. Cann, S.M. Sykhorolska, etc.) enfatizaron el hecho de que el texto artístico difiere de otros textos por la expresividad y variedad de formas de su organización de contenido.

Un componente importante de la semántica de tales textos es la representación lingüística de un sistema de imágenes que juegan su papel en la configuración del contenido general del texto en su conjunto (IV Arnold).

Según una de las definiciones de imagen artística, es un fragmento de información complejo e independiente que combina contenido y expresividad estética. Este es un hecho de existencia perfecta, que se fusiona con su sustrato material pero no coincide con él [9, p. 90].

Según N.A. Slyusareva, «el texto artístico de uno de sus lados se devuelve a los estudios literarios y el otro a la lingüística», por lo que el análisis lingüístico se utiliza junto con el análisis literario del texto artístico, es decir, el estudio ideológico de la obra [19, p. 73].

Dado que la síntesis de estudios literarios, lingüística y lingüística se considera linguopoética, el estudio de los medios verbales de expresión del estado emocional de un personaje artístico en la novela de Jòse Luis Sampedro «La sonrisa etrusca» se lleva a cabo utilizando los métodos especiales y métodos de análisis inherentes a cada una de estas disciplinas [37, p. 89].

El análisis lingüístico, como señaló I.R Halperin, asume la unidad del sistema de conceptos, categorías, leyes del lenguaje, métodos de cognición y conexión con la actividad del habla, y también proporciona la cognición del lenguaje como un sistema de sistemas.

El análisis lingüístico puede manifestarse en todo tipo y aspectos del análisis científico general. En el corazón del análisis lingüístico se encuentran técnicas y operaciones lógicas como la división del objeto de análisis en sus componentes; identificación de enlaces entre partes; observación de componentes, su descripción y características. Con la ayuda del análisis lingüístico en el lenguaje, distinga:

- 1) inventario de elementos lingüísticos (fonemas, morfemas, tokens, etc.);
- 2) reglas de comunicación de elementos del lenguaje (sus relaciones o reglas de uso);
- 3) texto (combinando elementos lingüísticos de acuerdo con las reglas de un idioma en particular) [14, p. 77].

El análisis estilístico del texto implica la identificación de los medios lingüísticos básicos utilizados en la obra de arte, a través de los cuales se presenta «el contenido ideológico y emocional de la obra literaria».

Además, I.M Kochan declaró: «el análisis del lenguaje de una obra de arte está relacionado con las características de los métodos del uso figurativo-estético de elementos lingüísticos de diferentes niveles por parte del autor».

A través del análisis estilístico, estudian las unidades lingüísticas - fonológicas, léxicas, morfológicas y sintácticas - en sus interrelaciones y relaciones en el curso de la realización de su función estilística en una obra de arte. Estos incluyen:

- medios estilísticos de fonética;

- medios estilísticos de lexicología y fraseología (fraseologismos, proverbios y refranes, aforismos y frases, citas);
- medios morfológicos estilísticos del lenguaje;
- recursos de sintaxis estilística (tipos de oraciones).

Resumiendo el trabajo de los científicos en la creación de fundamentos metodológicos en el estudio de obras de arte, creemos que el análisis linguopoyético del texto, basado en los principios de crítica literaria, lingüística y lingüística, describe los siguientes principios básicos y técnicas para identificar los detalles de los fenómenos del lenguaje[32, p. 95].

1. El principio del historicismo, que es tener en cuenta la correspondencia del sistema lingüístico-estilístico de la obra (texto) con la época en que se escribe la obra y la era cuyos eventos se reflejan en una obra en particular.

2. Estilo de texto. Como cada texto es una manifestación de un estilo particular de habla, que se expresa en la selección y organización de sus medios lingüísticos, el análisis linguopoyético implica determinar la afiliación estilística del texto, seguido de una explicación detallada de las características del estilo en el material de un pasaje particular [16, p. 65].

3. Género de texto. Para el análisis linguopoyético de los textos artísticos, la distinción de género es especialmente importante: la identidad de la obra debe fluir orgánicamente del género de la obra: épica (épica, novela, historia, novela, cuento, fábula, ensayo artístico, etc.), lírica (política, cívica, patriótica, lírica) , filosófica, íntima, paisajística, balada, oda, elegía, canción, miniatura poética), dramática (drama, tragedia, comedia, melodrama, vodevil, etc.) o mixta (lírica-épica, extravagancia dramática, sonrisa, etc.).

4. Posición ideológica-política y literaria y artística del autor de la obra. La especificidad del análisis linguopoyético del texto artístico requiere la consideración de la posición ideológica del autor como escritor de la época histórica relevante, de su personalidad creativa.

La pertenencia del escritor a una dirección literaria y artística particular y su orientación sociopolítica influyen inevitablemente en la elección de temas, medios

lingüísticos de imágenes artísticas, en los que se revela la concepción ideológica del autor. La imagen del autor es una estructura individual de habla verbal que impregna todo el texto artístico.

5. Análisis de herramientas de lenguaje de texto por niveles de lenguaje. El texto es un sistema holístico de elementos inextricablemente interconectados e interactivos en todos los niveles de la estructura del lenguaje. En el análisis linguopoyético complejo de la revisión están sujetos a unidades de habla de todos los niveles secuencialmente de menor a mayor: organización fonética, morfológica, lexico-semántica, sintáctica del texto.

Con base en las propiedades estructurales y lingüísticas de las unidades de este nivel, es aconsejable prestar atención a las características del habla que surgieron en la obra de arte como resultado de la intención creativa del escritor. Son el resultado de transmisiones con derechos de autor individuales.

6. Organización significativa y gramatical del texto. Se sabe que el texto se caracteriza por las características más comunes, como la integridad semántica y estética, que se pueden dividir en segmentos individuales. Sobre la base de la integridad semántica, distingue unidades significativas: oraciones, en cuya estructura semántica-gramatical se encuentran todas las demás unidades funcionales de la estructura lingüística [80, p. 96].

Por lo tanto, el uso de métodos, técnicas y procedimientos especiales de análisis linguopoyético es la base metodológica para el estudio de los medios verbales de expresión del estado emocional del personaje artístico en la novela de Jòse Luis Sampedro«La sonrisa etrusca».

CONCLUSIONES DE LA SEGUNDA PARTE

El estudio de formas de representar el estado emocional de un personaje artístico es un proceso complejo, cuyo estudio requiere la aplicación de una metodología de análisis complejo, cuya base metodológica es una combinación de métodos y técnicas de tres paradigmas científicos: linguocultural, linguopoyético y linguocognitivo.

El algoritmo del método complejo involucra cinco etapas de análisis, llevadas a cabo en la siguiente secuencia: caracterización del contexto histórico, social y cultural de la creatividad del autor → estudio de formas textuales de actualización del estado emocional del personaje artístico mediante la distinción de contextos emocionalmente marcados → identificación de medios verbales de presentación del estado emocional del arte personaje → análisis cognitivo de medios verbales para representar el estado emocional de un personaje artístico → establecer género y fiky representación artística del estado emocional del personaje.

El análisis literario de una obra de arte es una operación imaginaria de una obra que consiste en dividirla en partes (componentes de contenido y forma), aislar ciertas partes, explorar sus características, determinar el lugar y el papel funcional en el sistema general de la obra, establecer la naturaleza de la interacción con otras obras. partes En el análisis literario de una obra de arte, se presta atención a las circunstancias de su escritura, género literario y género, tema, ideas, composición, trama y trama, características artísticas y cuestiones de la obra. A través del análisis literario se lleva a cabo una comprensión completa del trabajo y se realizan análisis lingüísticos y conceptuales sobre su base.

La tarea principal del análisis linguopoyético de una obra de arte es identificar la idea artística general del texto, es decir, el significado emocional generalizador que subyace en la obra y que es el punto de vista del autor con respecto a la realidad descrita.

En el curso del análisis lingüístico de contextos emocionalmente marcados, se consideran diferentes niveles de lenguaje: léxico (estudio de campos temáticos de

palabras y características del significado de una palabra individual), sintáctico (principio de combinación de palabras, oraciones, peculiaridades de la estructura del todo sintáctico complejo), composición sintáctica (definición del tipo de historia) , interacción de estructuras lingüísticas, espacio-tiempo y organización subjetiva del texto, párrafo).

Los fundamentos metodológicos del paradigma cognitivo, en particular, los métodos de análisis conceptual (la técnica de identificación del concepto artístico, el método de construir campos semántico-asociativos del concepto de texto, el método de construir un modelo linguocognitivo del espacio conceptual), crearon la base para el estudio del estado cognitivo del hombre.

Parte 3 MEDIOS IDIOMÁTICOS PARA DENOTAR EL ESTADO EMOCIONAL DEL PROTAGONISTA DE LA OBRA DE JÒSE LUIS SAMPEDRO “LA SONRISA ETRUSCA”.

3.1. El modo de expresar estado psico-emocional

En la elaboración del producto creativo se desarrollan determinados criterios formales a partir de conceptualizaciones previas, muchas de ellas previstas en el modelo universal ofertado por la crítica convencional. Dichos modelos eluden, en ocasiones, la ética de la creación, comprometida en su núcleo con el mensaje final que se pretende transmitir. No hablamos de tesis de la novela, pero sí de palabra comunicante. Sampedro refiere la honestidad de los términos literarios a esta consecuencia relacional intrínseca y lógica: del mensaje surgen las estructuras, y no al revés. Por tanto, la formalidad y el contenido son uno, en la medida en que la formalidad no está aislada de la comunicación. de verdad cree que el estilo y las estructuras narrativas viven al servicio de lo que se quiere contar. Sin trampa. Sólo así el estilo nace de dentro y no se transforma en bisutería literaria [75, p. 90]. De ahí que la novelística sampedriana tenga un aspecto de formalidad innato: el de la voz del autor, que es clara y nítida y que expresa contenidos complejos de una manera muy sutil, muy versátil, pero también muy directa y pedagógica. Esa transmisión es una propuesta global, conferida como un producto artístico. De forma que el proceso creativo, según el mismo reconoce, es lo realmente interesante, el modo en que el lector va creando, al tiempo que el autor, la idea sobre la que subyacen las preguntas y cómo éstas van moldeando el pensamiento del que percibe[79, p. 16].

Mi forma de escribir es poner el oído para adentro y tratar de escuchar. Utilizo los recursos literarios sólo en la elaboración literaria, no en el pensamiento. Mi problema no es el resultado, sino el camino... (...) necesito crearme la historia que cuento porque si no me la creo yo, menos se la va a creer el lector. Para conseguir

eso tengo dos mecanismos que hago conjugar. Uno es la apoyatura en el dato, (...). El segundo mecanismo es mi propia vida interior [77, p. 58]

En los modelos artísticos de este autor, como se puede comprobar en su bibliografía, no existe una adscripción férrea a ninguna explicación metodológica, como no existe tampoco un anarquismo de la forma, sino una justificación singular de cada producto, que puede estar asociado, o no, a otros similares, pero que concuerdan con un instante evolutivo de su pensamiento, con una necesidad funcional e instrumental de comunicación lingüística y con una formalidad cognoscitiva. A partir de ahí, el autor utiliza los mimbres necesarios para ir elaborando los criterios que mejor se adapten a su estadio de conciencia. De este modo, la palabra se aviene a la razón íntima del ser, lo que confiere al global de la obra de José Luis Sampedro un aspecto de camino de construcción, un camino de vida, en definitiva [81, p. 99].

Hay muchas formas de explicar qué es la literatura y qué es la crítica, y cada una de las teorías de la ficción literaria que ha conocido el siglo XX ofrece su propia idea al respecto. La más adecuada de todas ellas es siempre la que mejor se ajusta a las necesidades de cada estudio. (...) la particular intensidad con que José Luis Sampedro concibe la unidad entre el concepto y la forma hacen que la orientación teórica sea precisamente la que sigue la lógica de la estructura. El estructuralismo no debe ser entendido en este caso como una plantilla rígida, sino como una guía sistemática y ordenada hacia el interior del laberinto del texto ya que, en rigor, un modelo estructuralista es todo aquel que conciba la realidad como un sistema [72, p. 43].

Es evidente, entonces, que todo el racionalismo de la obra surge del sensitivismo del sujeto que la protagoniza y, por supuesto, de la fenomenología vital del autor, que va describiendo y analizando su propio transcurrir interior del tiempo. Más que de una actividad profesional o cultural, hemos de hablar de una vocación, de un interés o necesidad existencial, que arrastra consigo todo el entramado intelectual que había construido socialmente con anterioridad. De ello se deduce que

el personaje es un juguete del amor de Sampedro por el ser, y de la vitalidad que éste desprende y que le impide la resignación [79, p. 88].

Los narradores de José Luis Sampedro y por tanto la personalidad literaria que adopta (...) están siempre escribiendo, narrando como si más allá del oficio de narrar, hubiera una búsqueda, una indagación existencial que convierte el camino literario en una aventura de conocimiento, pero también de pasión por el conocimiento [69, p. 93].

De resultas de ello nace la dualidad, como método de desarrollo de la narratividad de las reflexiones. Esta dualidad, este símbolo de contrarios, es una acción de contraste, evidentemente, pero también una puerta abierta a la “extravagancia” de la memoria, que deja paso a conceptos antes bloqueados, negados o, directamente, ignorados.

La liberación de los bloqueos mentales produce efectos inesperados: como la aparición de una nueva terminología o la aceptación de dimensiones del hombre inconcebibles con anterioridad.

En Sampedro, el terreno de la sexualidad y de la moral son hollados necesariamente por esta nueva realidad, descubriendo en él aptitudes “impropias” de alguien de su edad, inaceptables para la normativa social aceptada y, en todo caso, provocadoras, pero no por el simple hecho revolucionario de la escandalización del otro, sino con el propósito de desatar las palabras enterradas de la colectividad, las que pueden ofrecer escalones hacia la libertad del pensamiento y los códigos de conducta [74, p. 62].

Figuran a la cabeza de tales inquietudes, a título de ejemplo, el frecuente efecto demoledor de los poderes públicos y eclesiales sobre la psicología humana, la legitimidad de toda opción sexual, los roles de hembra y varón en la sociedad contemporánea o el problema de la libertad.

Nuestro autor, de todas maneras, se cuida de distinguir entre sus proyectos de yo y su yo mismo. Puede que se trate de un mecanismo de defensa o de justificación de ciertas ideas, podría pensarse en un primer momento, pero revisando su historial de declaraciones no resulta fácil aceptar tal reduccionismo. Sin duda, quiere

evidenciar que la escritura es una metodología de virtualización de la realidad, que es realidad en tanto es apropiada por el yo que interactúa con ella, pero que, en los márgenes de esa actuación, es sólo una posibilidad crítica, y nada más. Es decir, que de la misma manera que el lector da vida a la realidad del ser de la novela, éste es el que concita los valores de otro ser, proyectados y transmitidos hacia una dimensión en la que acabarán transformados y aceptados –o rechazados- en virtud de la personalidad del receptor. Por tanto, en esta estructura de yoes, el escritor no puede personalizar el yo de la novela sino tangencialmente, como una sombra pululante y observadora, que influye pero que no determina, pues es el espacio y el devenir de la novela lo que condiciona al personaje, como hemos visto. el propio novelista (...) se desdobra en dos entidades, “el escritor y el otro”, definidas por él mismo como el yo verdadero y el yo social, respectivamente; éste último con rasgos caracteriológicos sorprendentes (...) para el primero, que, a su vez, es portador profundo de unas entidades psicológicas en muchos casos insondables para el segundo [83, p. 24]

También el escritor está disociado con respecto a su producto: como sujeto, percibe, reflexiona; como creador, propone, elabora. Es la manera en que se transcriben los sentimientos, pero toda vez que la fenomenología del espíritu ha quedado enmarcada en la racionalidad de un pensamiento complejo. Así que la mecánica del escritor reproduce estructuras que, previamente, han sido concebidas en su mente “paralela”, que es aquella en la que se elaboran los modelos.

José Luis Sampedro reconoce también la existencia de un momento previo a la racionalización de las ideas, en que el conocimiento inmediato que proporcionan los sentidos queda matizado por la afectividad.

La experiencia de la lectura se incorpora así a la producción del texto como un factor determinante, pues el lector está ya presente en la conciencia del autor cuando éste escribe su obra, aunque no como un individuo personalizado, sino como una entidad virtual [86, p. 29].

Tal vez por ello, el efecto comunicativo y didáctico que tiene la novela está presentido y, lógicamente, diseñado para producirse. En cualquier caso, como ya

dijimos, la arquitectura literaria cobra sentido únicamente en el acto creador de todo receptor, por lo que éste ha de establecer los mismos criterios –o parecidos- para elaborar el signo, que los que había modulado el autor. Por tanto, la experiencia de la lectura ha de suponer una fenomenología de los sentidos, producir emociones y sensaciones previas a la investigación de las mismas y el reconocimiento en la personalidad del receptor. Y esto resulta prioritario.

Sampedro no pretende establecer una relación crítica con el lector, sino que prefiere crear con él un vínculo íntimo en el que el impacto emocional de la obra esté por encima de la experiencia intelectual de la lectura [86, p. 49].

Además, el código lingüístico ofrece su propia naturaleza, que está dotada de potencialidades y registros. De hecho, la palabra, como sabemos, almacena los sedimentos de la historia, las voces que han ido acumulándose hasta consolidarse en el término: relación de significación mediante el ente sonoro y la semiótica estructurada por la norma y el uso.

La palabra establece los cauces apropiados de la expresión, pero también es un contexto metacultural, de alguna forma, puesto que ya lleva implícita la materia histórica, la moralidad, los prejuicios sociales, la tradición, la aceptación colectiva. Sin embargo, haciendo caso de los preceptos de la novelística de un Cansinos Assens, un Guelbenzu, un Sábato, el espectro del signo es tan amplio que permite la “reutilización” del mismo. Y a esta libertad se aferra el escritor, lo que lleva asociado una mirada crítica y un sentido de la evasión consciente [86, p. 50].

El discurso es, ante todo, la expresión del contenido que conforma la historia. Por ello, además de ser tiempo es palabra. (...) La expresión del narrador, conceptualizada en la idea de ‘voz’, se ve mediatizada decisivamente por la ‘perspectiva’ desde la cual percibe los hechos ya que, inscrito dentro del relato, el narrador puede ser testigo de la acción o su protagonista, y fuera de él, un demiurgo o un simple transcriptor de lo que ve. (...) ‘Voz’, ‘perspectiva’ y ‘palabra’ construyen así una estructura de conceptos inseparables [86, p. 53].

Por supuesto, la estructura, la organización interna de la novela responde a un criterio completamente planificado. Esto no está en contradicción con la movilidad

interna del personaje o de la voz misma, causante del diálogo con las ideas y con el propio lector, pero sí que proporciona un encuadre para que la conflictividad surja decisivamente, en el contexto más propicio para su consideración intelectual. De ahí que Sampedro, en un ejercicio de profesionalidad literaria, ponga un especial cuidado en acunar a sus personajes en los términos de unas coordenadas temporo-espaciales adecuadas a sus objetivos. Lo cual le convierte, tal vez, en un formalista pero, como se puede apreciar en los autores del fin de siglo, no va en detrimento de la libertad creativa y de la expresión [86, p. 117].

El esmero con que Sampedro planifica la arquitectura de sus novelas, rasgo que se ha convertido ya en una marca distintiva de su estilo, revela la intención de configurar la trama como un sistema lógico y conceptual, por lo que el modo en que se disponen los acontecimientos cumple la doble función de dar forma al contenido y ofrecer una representación simbólica del mismo [86, p. 109].

Lo que la crítica ha querido ver en la forma en que Sampedro compone su sinfonía literaria, es una socialización del hecho que, en mi opinión, traspasa un poco los objetivos significantes de su obra. No es convencional su bibliografía, como no lo es el modo en que manifiesta su posición ante los diferentes temas trascendentales. No obstante, sí que puede haber cierta comunión con el instrumento de la representación, pero en Sampedro se constata que la claridad y la verosimilitud de lo virtual es más una cuestión comunicativa que formal, puesto que en su obra lo complejo, lo vanguardista y lo realista siempre han aparecido al servicio de un objetivo único: la emoción consciente de la memoria y su interpretación racional [86, p.78].

La pervivencia de elementos realistas en la novela contemporánea no constituye un fenómeno aislado, sino que se ofrece más bien como un rasgo natural del arte de novelar que escapa a los límites cronológicos de un período concreto. Incluso en momentos de crisis, como cuando la narrativa derivó hacia planteamientos más subjetivistas, en una ruptura consciente con el mundo socio-psicológico de los grandes autores del Realismo, ciertos modos de presentar la realidad siguieron coexistiendo con las nuevas formas literarias [87, p. 29].

Seguimos apostando, por tanto, por esa herencia modernista que parece observarse en algunos de los comportamientos “éticos” del escritor con respecto a los formalismos, y en cómo éstos son dinamizados por la evasión emocional de la personalidad del sujeto.

La mismidad se presume en los márgenes del lirismo, donde el esteticismo pueda causar el mayor influjo posible; la impresión está por encima de la captación, puesto que ella es captada de inmediato, espontáneamente, así como la voz, incorporándola al registro interior y transformándola en asunto propio. Por ello es por lo que todo realismo en la novela no es sino una superficialidad del tono egocéntrico de la palabra, que es el que predomina, pues se mira hacia sí y reconsidera la dirección del panorama escénico, toda vez que él acaba siendo motor y objeto de la interacción.

El realismo del relato no podría explicar esta vida interior, sino establecer la tramoya externa, poco más. De ahí que Sampedro no sea, stricto sensu, un escritor social sino un escritor moderno, de la modernidad de la nueva novela del siglo XX [86, p. 22].

La configuración freudiana de la psique es uno de los referentes fundamentales para la construcción interior de un número significativo de personajes en la obra de Sampedro, pero la lectura que el autor hace de todas estas teorías psicoanalíticas es esencialmente poética y, lejos de presentar a sus individuos como casos clínicos, acentuando en ellos el componente neurótico de sus personalidades, los perfila como seres extremadamente complejos y delicados [86, p. 211]

Lo que queda de manifiesto, tanto en las declaraciones del escritor como en su proyección creativa, es la ontología universal del ser humano: la de la conciencia aislada frente al complejo existencial de las cosas, de la realidad.

Construyendo ésta, el individuo se aferra a la clarividencia de lo significativo, por ello la virtualidad de lo literario ha de estar contrastada por un andamiaje seguro, que forme parte de la culturización de los términos, que sea reconocible, como aquellos elementos del arte arquitectónico o pictórico que somos capaces de reconocer.

Porque sólo así se puede referenciar lo no referenciable, y sólo así se añaden nuevas acepciones al lenguaje común.

Si del uno parte la visión del todo, que no es todo sino a través del uno, entonces la novela se construye sobre un código exclusivo y no se hace universal sino en el contacto con el lector.

La novela moderna ha entendido el valor de la didáctica literaria y en él se aplica, no prestando atención a los márgenes superfluos sino al *geist* imperturbable del lenguaje.

El acto comunicativo que, por definición, necesita emisor y receptor se ve concebido, de modo general, por una intencionalidad que añora ser correspondida. Cuando el autor crea percibe el aroma del atractivo que desprende su literatura, e intuye que otra personalidad creativa, al otro lado, recogerá los efluvios pues siempre hay alguien afín a nosotros en alguna parte.

Pero ¿qué pasa cuando el mensaje tiene un destinatario concreto? ¿Es imposible entonces que otro lector interprete los condicionamientos interiores del signo? No, por supuesto, ya que el signo es flexible y, además, todo yo es universal y uno por definición.

Sampedro, que no escatima en argumentaciones sobre su propio material narrativo, especifica los modos del origen, pero la realidad del objeto nos demuestra la virtualidad añadida del espectro semántico, que no es otra que la manipulación de los preceptos de la mismidad, su desnudez inmediata que nos permite descubrir qué somos. Así que no hay nada más universal que la sinceridad exclusiva, ni nada mejor entendido.

-Dentro de esa búsqueda del interlocutor que te comprenda, ¿has escrito alguno de tus libros para un lector concreto?

-Sí, pero de una forma especial. Hay novelas que van destinadas a una persona concreta, que llevan un mensaje secreto y privado, aunque a la vez permiten su lectura a otros lectores que van a verse reflejados. (...) La sonrisa etrusca es para mi hija y mi nieto [86, p. 66].

La novela de Sampedro crea los marcos referenciales que sirven para el desarrollo de la misma. En este sentido, el esqueleto que configura los recovecos, donde se suceden los hechos de la trama, es muy importante ya que especifica aquellos escenarios en los que la palabra ha de transcurrir. En cierta manera, aunque este autor suponga un edificio creativo como algo superior, es su disposición a abrir el grifo de lo perceptivo lo que realmente configura su mensaje artístico. Y esto resultaría imposible sin una precisión de la lengua interiorizada en el instante de la voz. Por lo tanto, el hecho de que Sampedro encuentre el lenguaje como “algo secundario” no debe llevarnos a confusión, ya que su prioridad como escritor va paralela a su condición de hombre pensante. De hecho, más adelante reconoce él mismo que toda la presencia estética y formal juega en virtud de lo dicho, es decir que la sistematización es únicamente la manera de referenciar, de dibujar un retrato que consiga dar apariencia a la abstracción[86, p. 164].

Yo sólo me peleo con el estilo para encontrar el adecuado al fondo de la novela. Sobre todo con *La sonrisa etrusca* porque me costó mucho trabajo escribir con sencillez. Tenía el modelo de fray José de Sigüenza a quien Unamuno alababa mucho. Yo quería conseguir la sencillez y la hondura que fray José consigue al describir un manantial escondido [86, p. 168].

Por eso llega, finalmente, a la conclusión de que las ideas son inabarcables, a pesar de todo el esfuerzo desarrollado, a pesar de la consideración crítica, de los modelos formales y de la construcción hermética de una estructura expresiva; puesto que el lenguaje que está inmerso en el orden de la novela es literario, por su naturaleza y por su intencionalidad primigenia, y eso lo convierte en una abstracción más, superando con creces toda virtualidad.

El núcleo de la palabra narrativa estará siempre en una dimensión no hollada, y solo proporcionada para una vinculación emocional e intelectual.

De ahí que se propicie una comunicación multisignificativa, que englobe todos los conceptos que la novela, inocentemente tal vez, trata de apropiarse en un marco de elementos aparentemente interconectados por una norma no escrita.

3.2. El amor y las emociones como parte dominante del estado emocional

Toda la obra de José Luis Sampedro transcurre en el vasto mundo de las emociones. A través de ellas descubre la realidad, posiciona al personaje frente a su propio yo, establece canales comunicativos con el lector y configura aspectos racionales que atrapan elementos fenoménicos, sensitivos. Por ello, la emoción es el núcleo del que irradia su pensamiento literario y el que construye las tramas sobre las que sustentan toda trama narrativa. La emoción alude a la sensación, al instante, pero no como una palpitación pasajera, sino como una visualización cognitiva, que nace de una explosión interior, de un remover de la conciencia para establecerse en la dualidad. Del contraste debe resultar una afirmación, que puede negarse en el futuro pero que ya, de por sí, es un punto de partida para la renovación de la idea del yo. Lo prejuiciado salta por los aires ante los estados provocados por la sensación, y de ésta surge la pregunta y, consecuentemente, el movimiento, el dinamismo [85, p. 41].

La emoción, estado afectivo del yo que surge del contacto con los otros y de las impresiones que la percepción provoca en el individuo, marca el inicio de la vida psíquica. La mirada de la emoción nada tiene que ver con otros estados del conocimiento como la intuición o la reflexión. Tampoco es el resultado de una elaboración mental, sino que fundamentalmente es una respuesta espontánea que envuelve todas las formas del sentir y personaliza la experiencia subjetiva del individuo. De este modo, las sensaciones y las impresiones agrupadas por la percepción se cargan de un significado trascendente que caracteriza el mundo interior del hombre y convierte las percepciones y los recuerdos en el elemento básico para la construcción de su identidad [82, p. 89].

De todas las emociones reconocibles en Sampedro – y en el individuo universal- el amor es la mayor de todas: la mayor en cuanto a presencia, a intensidad y significado. Influencia en gran medida todas las actuaciones del sujeto y el autor

utiliza sus resortes para demostrar las posibilidades de superación del tiempo y de las carencias del individuo.

El amor es un sentido de lo real, un paradigma de lo social y una estructura emocional que empuja al conocimiento, puesto que se evade de lo negativo, de lo destructivo y, por tanto, de lo accesorio.

El amor en todo caso (...) es un mensaje de esperanza, lejos de la enseñanza castradora recibida desde la religión católica, donde la mujer se presenta como obstáculo y modelo del amor impuro [81, p. 17] .

En muchos momentos, esta presencia colectiva de lo sentimental, que en Sampedro es evidente, coadyuva a proponer una contraposición de términos. Sin embargo, lo racional no está exento de lo emocional, es más se inspira en ello para redefinirse, como hemos dicho.

Por eso, Sampedro es un defensor a ultranza de lo culto en el lenguaje, de la posición del intelecto como una voluntad de construcción, como una palabra poderosa y restrictiva que aglutine complejidades.

Esto no tiene por qué dar como resultado un lenguaje enrevesado y exclusivista, pues el cultivo de la forma puede diluirse en la estructura entrelazada de la novela y de una gramática esclarecedora, pero sí que tiene el compromiso de no evadirse en la intensidad de la impresión y, al contrario, insertarla en la explicación breve, en la palabra justa.

Lo que no puede reprimir el escritor es la identificación de lo emocional con lo íntimo del ser que, a fin de cuentas, es el principio y el fin del ejercicio literario [77, p. 40].

El amor es la tabla de salvación frente a la intolerancia religiosa, es una experiencia mística en sí mismo y transmite la conexión indudable con una divinidad que está en el geist del ser y que subyace y supera toda fisicidad.

En este sentido, Sampedro hace suyas las emociones colectivas, subrayadas por la cultura popular, y nunca elevadas por encima de los espasmos del destino, confinadas a ser palabras huera y menores.

En esta novelística, no obstante, lo popular se hace culto en la medida en que lo emocional sirve como cauce de cognición, como hemos ido afirmando.

El amor, más que cualquier problema lógico, plantea la supervivencia de lo consciente, que se halla evanescente en cada instante sensitivo, y en una latencia superior. El amor es una experiencia comparable a la religiosa, cuando es auténtica. En el amor descubrimos hasta lo que no teníamos porque en el proceso de amar nos enriquecemos y descubrimos lo que nos ha sido dado y hemos hecho nuestro [86, p. 116].

En algún momento, de todos modos, Sampedro reconoce que el modelo de la feminidad es un modelo ajeno a sí mismo, por mucho que intente aproximarse, ya que, como declara, sólo se trata de una posición virtual, de un conflicto creado para desarrollar otros lenguajes.

Sin embargo, esta experiencia intelectual, dialogante, se recrea en la valoración de unos principios y características que pueden ser de utilidad en la evolución de los modos de ver la sexualidad, y a ellos se acoge como a un maná. De ahí lo entusiasta de sus posiciones.

A raíz de esta reflexión sobre lo emocional en la literatura, Sampedro, que es un intelectual convencido y de gran calado, fiel a su propio sentido del yo, vuelve al redil de la palabra. Su esfuerzo por mostrarse vinculado al impulso de la impresión es loable, pero no esconde la instrumentalización que hace del mismo.

Es normal, por otra parte, puesto que la herramienta escogida no es una conexión social con el lector, sino una conexión cognoscitiva y emocional, sí, pero en cuanto racionalizada por el instrumento lingüístico [81, p. 56].

De ahí que lo sensitivo, lo amoroso, compartan espacio con lo mensurable para, de alguna forma, lograr el encuadre de comprensión que todo receptor precisa, y todo emisor busca denodadamente.

Cualquier pensamiento, volcado en el papel, cobra una nueva dimensión, como cualquier yo, hecho personaje, se virtualiza. Es la no-realidad real de la que hablábamos anteriormente en anteriores epígrafes, que se encarna en la voz del otro.

3.3. Las comparaciones paradigmáticas como vehículo de expresión

Una de las más importantes aportaciones de la novela es el tratamiento de la vejez como figura y como objeto de narración. Las relaciones sentimentales, sexuales y el modo de tratarlas, con intensidad y un respeto alejado del pudor suponen, no una novedad, pero sí un ejemplo preciso y maestro sobre el tema. ¿Qué es en realidad la vejez? De manera negativa diríamos que la vejez es lo contrario de la juventud, del placer, de la belleza, de la actividad y, finalmente, lo contrario del futuro. El hombre, en cualquier época de su vida, posee, esencialmente, si se da el caso, el amor. Y es lo único que tiene en cierto modo, ya que lo demás resulta accesorio. El amor se manifiesta en la vocación, en la pareja, en el sexo, en los hijos, en las aficiones y en todo aquello por lo que tenemos una veraz afinidad. Todo aquello por lo que sentimos amor es lo único que nos puede proporcionar la felicidad. Y si esa consecución no se ha materializado, se verá, al menos, reflejada en forma de ilusión, que es una proyección futura de lo que será nuestra felicidad. Sin embargo, no imaginamos habitualmente a alguien de casi setenta años ilusionado con proyectos de futuro o excitado ante la posibilidad de un encuentro sexual o lleno de vitalidad para poder llevar a cabo todo tipo de actividades. Hoy es más fácil hacer corresponder esos valores con la gente anciana, porque la sociedad moderna (que envejece a pasos agigantados) se protege a sí misma y trata, al menos sobre el papel, de ofrecer un modelo de ancianidad más dinámico. Sin embargo, en nuestro fuero interno, hablar de sexualidad para referirnos a los ancianos solo se hace en programas de televisión especializados o en libros divulgativos del género. No se comparte la idea de sexualidad fuera de los parámetros temporales exigidos por el canon establecido y común. El sexo, como forma de comunicación es aceptable en cualquier etapa de la vida por cuanto que aporta un antídoto contra la soledad, que es la marca significativa de la existencia. El sexo, como la amistad, parecen remedios impostados por el ser humano para socializarse de una manera más íntima y profunda, descargando ansiedades que surgen de su propio autoconocimiento. En el proceso del devenir se producen determinados desórdenes de la estructura mental,

toda vez que se reorganizan los esquemas que componen nuestra memoria, y que van adoptando los modos del conocimiento recién adquirido. El personaje de la novela sampedriana, abocado a un nuevo horizonte producto de las circunstancias, recupera el sentido de su vitalidad, de un innatismo desbordante, que no salvará al individuo de ninguna muerte, pero sí le remediará de la vida [85, p. 32].

José Luis Sampedro no acepta premisas del todo. Hace buena la idea de Platón, que ya se refirió al amor como la manifestación del deseo de aquello que nos falta. Y también podemos añadir la sentencia de Quevedo: “Empezar a vivir es empezar a morir”. Si Salvador Roncone, que padece una enfermedad terminal y que está fuera de su entorno, tiene anhelo de amor es que está vivo. Si mira a las mujeres cuando pasan, es que está vivo. Si siente deseo por Hortensia, es que está vivo. Su sexualidad no es la sexualidad calmada de un anciano que deviene en cariño. Padece de un exceso de ternura, en ocasiones, porque está minada físicamente pero, en su favor podemos añadir que está cargada de honestidad, de pureza y de intensidad, algo que escasea en algunas parejas jóvenes que padecen una sexualidad normalmente “anormal” [72, p. 29]

Evidentemente, el amor juega con la posibilidad de ser instrumentalizado, es decir, de conseguir que el sujeto se resocialice, cambiando los vectores relacionales que lo unen al conjunto de la comunidad y, en consecuencia, modificando también sus normas de conducta, reglas, principios, etc. El amor puede ser la manifestación más revolucionaria de un pensamiento constructivo, radicalmente humano, que supere la metacultura hacia la imposición de un estado anárquico e individualista, de relación natural del hombre con el mundo, de naturalización de los objetos. Roncone se libera a través del amor, y se encuentra con su verdadero yo, con el que observa y vigila sus pasos, mediatizando su proceso de aceptación de la verdad, que es un reconocimiento de la vida y de la propia desaparición. El hecho de su enfermedad aviva el sentimiento y la pasión por liberarlo de toda fuerza, lo que implica un diálogo sin enfrentamientos, esclarecido y transparente, ácidamente sincero. Y eso constituye todo un programa político y social. O sea que la figura de Hortensia en la novela es fundamental para que desaparezca el deseo como una

forma de ansiedad añadida a la enfermedad, para que no haya más muerte en la muerte y para que su sentimentalidad se manifieste de manera espontánea. No hay que olvidar que en el recuerdo de Roncone permanecen otras relaciones y otros instantes de su vida donde la sexualidad se vivía de una manera muy intensa. De esto sólo queremos apuntar que el recuerdo mantiene decisivamente elementos positivos y elimina rasgos negativos, con lo que el ideal sexual de antaño no tiene por qué ser, en la realidad histórica del anciano, una certeza incuestionable. Así, dice:

(...) *¡Y cómo nos besábamos, Dunka, cómo nos besábamos!* Probablemente añorando la energía de la juventud que entonces disfrutaba y no la ardorosa pasión que sentía por una mujer en concreto, aunque esto queda para la intimidad del personaje. Lo que queremos dejar claro, en todo caso, es que el lector perfila los rasgos de un anciano al que, sexualmente, no podríamos llamarlo como tal. Solo al final de la novela registramos algún momento de debilidad en el que la enfermedad comienza a adueñarse del espacio. Por ejemplo, estando en la cama de matrimonio con Hortensia, leemos:

Ya dormido, la mujer inmóvil le sigue contemplando enternecida. Sonrisa de niña descubriendo al hombre; mirada de madre ante el hijo en la cuna; emocionada serenidad de hembra colmada por su amante.

Si bien aparece la debilidad materna de la mujer que identifica al anciano con un niño desvalido, el resto de la oración bien podría atribuirse a una pareja joven que acaba de hacer el amor. No cabe duda de que Sampedro utiliza la sexualidad como instrumento liberador del hombre. El viejo aún tiene ojos para mirar y manos para acariciar y busca en la naturaleza esa “fruta” que despierte su sensibilidad, aún ardorosa:

Y por si todo fuera poco, ¡qué mujer detrás del mostrador, qué mujer!
(Sampedro, 1998: 34)

O cuando dice:

- *La enfermerita es un encanto.*

El recurso del humor es una técnica que el autor usa para desmitificar ciertos tópicos sobre la vejez, sobre todo los asociados a la falta de energía y al sexo. En

realidad, afirmamos, esa identificación de la vejez con la niñez se instrumentaliza en esta historia desde el punto de vista de la criatura inquieta, desbordante, que añora el juguete que le produzca placer. Incansable, afirma:

¡Qué culos, qué tetas! Ahora lo enseñan todo. Da gusto, los ojos no envejecen... Pero también cabrea. ¡Pura mentira, de papel nada más! Calentarse y no tocar, hace falta ser tan frío como los milaneses para aguantarlo (Sampedro, 1998: 76).

Los hombres de su tierra son amantes que no se conforman con fantasear y esa actitud no va a cambiar en él porque se esté muriendo, o porque haya cumplido unas cuantas decenas de años. Pero no solo cumple con el tópico de la virilidad y la feminidad tradicionales, sino que circunscribe el amor liberador a una expresión de inteligencia y de sabiduría emocional que, en este caso, soporta la mujer. Los personajes de Sampedro, a lo largo de su obra, van readaptando los conceptos de la metacultura sexual, superando ciertos márgenes que obligan al lector a la asimilación de situaciones no esperadas, o no reflexionadas. Y eso ocurre no solo con las mujeres o con el amor de la vejez, como en este caso, sino con la homosexualidad o la feminización del hombre, como también, en cierta manera, va ocurriendo con Roncone, que se reconoce en formas ajenas a su espartana educación de antaño.

La literatura es uno de los lugares donde puede analizarse la ideología de una sociedad en que todo está organizado desde el punto de vista del hombre, donde la mujer, como ya sostenía Simone de Beauvoir (...) es el otro, y el hombre es el uno [81, p. 89].

De la misma manera que va configurando una imagen de la mujer, incluso de la mujer de otra época, muy por delante del estereotipo manido y artificial de todos conocido. La cultura del poder, que modela esos mitos cotidianos rompe, al mismo tiempo, los lazos de la experiencia emocional, encerrándolos en los confines de una sordidez callada y espesa que ahoga la creatividad sexual de los sujetos. Esto siempre es causa de numerosas neurosis, de imperfecciones de la personalidad, de desviaciones típicas del comportamiento. Roncone no parece haberlas sufrido, pero sí es suficientemente elástico y sabio como para reinventarse a una edad en la que,

normalmente, el hombre solo espera el fin con resignación. El amor de vejez, en esta historia, acaba con la represión para convertirse en esperanza, en esperanza del instante, del fenómeno, de lo impactante del estímulo directo, donde la memoria actúa como un reafirmante universal. Tal vez por no tener que rendir cuentas ya, el viejo adopta este nuevo rol y asume, de este modo, que todo lo que le rodea se ha desplazado con él [76, p. 69].

La tradición cultural occidental ha ayudado a asentar la dominación masculina por medio de la utilización de sus oposiciones binarias. Se ha asociado al hombre con la inteligencia, la objetividad y la lógica, y a la mujer con el cuerpo, la materia, las emociones y la ausencia de lógica e inteligencia. En su forma más misógina, la cultura centrada en el hombre relaciona a la mujer con la castración y con la muerte. Sampedro dignifica al personaje haciéndole joven de la única manera real en que un hombre es joven, tenga los años que tenga: a través de su actitud, su propósito de hacer, de decir, su proyección sobre el deseo que, como piensa Platón es un anhelo de lo que queremos y nos falta, como hemos dicho. Roncone, con esta forma de proceder no está ejerciendo de “viejo verde”, como podría alguien llegar a clasificarlo con ligereza, sino que está cumpliendo con el íntimo propósito de cualquier hombre con edad suficiente para hacerlo. Sin embargo, también en esto se observa una transformación de su pensamiento. Aquellos tópicos que se han solidificado en su mente, en referencia al papel de la mujer y a la expresión de su sexualidad en público, reciben numerosos estímulos que interpretará con sorprendente normalidad, lo que hace que el personaje se muestre, frente a la mayoría de individuos que lo secundan, como el más moderno y tolerante. Esa tolerancia se ejerce de una manera espontánea, que es lo que le confiere la auténtica modernidad:

A los trece, mis mozas en Roccasera ya eran tan cautas y reservadas como mujeres. En cambio, esta Simonetta... ¡libre como un muchacho!... El caso es que hace bien, resulta hasta bonito, limpio”, piensa el viejo, asombrándose de tener tales ideas.

También podríamos añadir que la modernidad del hecho está conferida en el tratamiento de lo extraordinario, al que se le concede el beneficio de la reflexión y la humanización. La relación del lector con el acontecimiento que supone comprobar una dimensión del sexo tan poco convencional en el relato, es la de una reconfiguración de los procesos fenomenológicos, comparables al de cualquier otro estímulo. En este sentido, el personaje de Roncone está en período de reconstrucción y eso le confiere valores mutantes, alejados del confort de lo socialmente aceptable, políticamente incorrectos o, simplemente, enajenados del ser de la comunidad en la que vive. Pero esta situación, sin embargo, no lo convierte en un ser ajeno al lector sino todo lo contrario: se vierten en las páginas las verdades del yo interior, de los valores que están detrás de las reacciones emocionales, de los miedos y de los deseos. El objeto de búsqueda vital va perfilándose con mayor crudeza a través de la honestidad del que siente, inserto en una corriente de descubrimiento en el que el recuerdo sirve de palanca motora y la mujer como signo afirmador [83, p. 48].

El autor contradice claramente la tendencia general de la sociedad a valorar la vejez dentro de los parámetros que el tópico impone. En realidad, éste es un buen ejemplo de cómo el hombre se esclaviza de su propia historia, de cómo ésta le impone cómo tiene que vivir. Es evidente que el niño es el contrapunto, ya lo hemos visto en párrafos anteriores, del mundo que se ha civilizado a sí mismo, encerrando al hombre en una serie de prototipos que solo destruye aquel ser que no contiene en sí mismo una historia, un pasado condicionante. ¿Por qué un hombre que quiere relacionarse con mujeres tiene que ir a un club de la tercera edad? ¿Qué es eso que llamamos tercera edad? En este ejemplo, el lector empatiza, una vez más, con el personaje y su agresiva y expresiva sentencia final no deja lugar a dudas de cuál es su pensamiento. Un viejo no tiene por qué admitir el concepto cotidiano de vejez, porque los años no disminuyen sus sentimientos y pasiones y porque sus ojos siguen reconociendo la belleza y la juventud. Siendo Hortensia una señora de una edad similar a las que están en ese club de ancianos, ¿qué hace que la vea de manera distinta, que no la llame vieja? Precisamente, ese concepto intemporal de la juventud, que no cuenta años sino esperanzas. Hortensia promete, toda en ella

promete, mientras que los viejos que se divierten en su particular gueto esperan el final de sus días evitando molestar al resto de la sociedad. El autor se duele de esta situación y con este bello ejemplo, desmonta la racional parsimonia de la sociedad actual, su falta de consideración y respeto por el hombre [80, p. 38].

¿Cómo se humaniza una sociedad tan desnaturalizada como ésta? La novela ofrece las respuestas sencillas, que no son sino enormes complejidades que no ofrecen ninguna solución efectiva, pero que encierran el germen de todas ellas.

El amor es la solución: el amor del niño, que ofrece todo el futuro ante los ojos, el amor de quien te comprende, que pertenece a tu mundo y lo acrecienta y enriquece, y el amor de la mujer. Todo parece estar encerrado en ese símbolo maravilloso que da lugar al título de la novela:

-¿Qué verá en esa estatua?, se pregunta el guardián (...)

Y continúa en la puerta mirando al viejo que, ajeno a su presencia, concentra su mirada en el sepulcro, sobre cuya tapa se reclina la pareja humana.

Añadiendo en otra parte a este respecto:

Este hijo mío..., piensa el viejo. ¿Cuándo llegará a saber de la vida?

-Los etruscos reían, te lo digo yo. Gozaban hasta encima de su tumba, ¿no te diste cuenta? ¡Vaya gente!

Y la incompreensión que se refleja en el siguiente párrafo:

El viejo está cansado y, como pagó la entrada, se ha sentado ahí para aprovecharla.

Así es la gente del campo (Sampedro, 1998: 12).

O sea que en una ciudad donde abundan los centros culturales, un individuo que observa una obra de arte o arqueológica solo lo hace porque “está cansado”. Es “gente del campo”, y por eso tiene ese comportamiento que nosotros, de tratarse de un hombre joven, calificaríamos como “interesante”. Porque un hombre joven que observa el arte es interesante y un hombre viejo que hace lo mismo es un hombre cansado.

El lector adivina la caricatura de la sociedad moderna que no comprende el valor de la intuición o la íntima conexión del individuo con el mensaje artístico. Lo

que tampoco comprende el lector hasta que no ahonda en la historia con más detenimiento, es que esa mezcla de amor y muerte que se entrelaza en el símbolo etrusco es la clave de la tesis, si existe, en la novela. Siendo el amor la salvación del mundo, o sea del hombre que es el único mundo conocido por él mismo, la muerte no se detiene en el sepulcro sino que el objeto amado acompaña al ser hasta el final, no hay soledad, hay plenitud en el amor y eso no lo destruye la muerte. La sonrisa de los etruscos, “que sí que saben reír” es la explosión de la felicidad eterna, inviolable, que subyace en el ser y permanece, como una llama, incluso en el instante de la desaparición. Esa visión imaginada, artística, es la gran reflexión que hace Roncone cuando se sienta ante la escultura ya que, en ese momento, sufre de la añoranza que Quevedo matizó: se muere porque está vivo y tiene conciencia de ello. ¿Por qué esta matización? Porque los ancianos del club de la tercera edad no se mueren; impersonales, gozan en su espacio, en el que se les ha concedido, y aunque son conscientes de su edad no sienten la muerte del mismo modo, no hay anhelo en ellos, no hay deseo, solo son viejos que transitan por el tiempo, su tiempo, y que queman los cartuchos, las horas, sus mentes están ausentes del futuro. No mueren, solo experimentan el instante de la muerte, como un minuto más de sus vidas, sin dominio sobre el mismo.

Los etruscos de la estatua, sin embargo, mantienen el vigor sexual hasta la muerte, es decir que, se podría afirmar extensivamente, sienten que mueren mientras aman pues el conocimiento implícito que el sexo conlleva, que es como la conexión con el centro de nuestro universo, hace que el hombre llegue al final del camino, que haga de la plenitud el fin, y el fin de la vida es la muerte. Solo el amor cura de la indiferencia de la muerte, solo él enseña la verdad y debe mantenerse vivo:

jurar amor a una mujer no es faltar a la palabra, aunque sea mentira .

¿Quién dijo que el amor es un sentimiento que desemboca en una sola persona? El amor es un bien universal, nos dice Roncone, y no hay que escatimarlos. El anciano ha aprendido que en la vida la mujer es el centro de la respuesta que todo hombre busca, y contiene la verdad; pero no una mujer, sino la mujer, el concepto que engloba la idea modelo. Esa mujer modélica vive en muchas mujeres y todas

ellas merecen ser amadas cuando aman incondicionalmente. En una personalidad tan característica y limitada por su pasado, sorprende la manera en que Sampedro nos presenta a un tipo que es capaz de entender el amor, que no el sexo, de una manera tan amplia.

De hecho, se considera que su comportamiento conocido por el lector no es el de alguien promiscuo sino el de un hombre que ha respetado a las mujeres con las que ha tenido relaciones. En ningún momento se hace alusión a su profusión sexual. Sin embargo, esto no impide que sea capaz de amar en su mente a todo objeto que encierra belleza (hablo del objeto femenino) y que en esa admiración no haya solo un deseo sexual mecánico y pasional sino un anhelo de verdad, una búsqueda incesante del secreto que contiene cada uno de esos objetos, que son dignos de admiración y respeto y, por tanto, dignos de ser amados.

En todo caso, cuando Roncone conoce a Hortensia y comienza a relacionarse con ella más íntimamente vemos que desaparecen, casi totalmente, los comentarios que hace al respecto de otras mujeres que ve en la calle, como si ya no pudiese hacerlos o se autolimitase. Salvatore ama a todas las mujeres, pero se ocupa solo de una, en cada caso [86, p. 129].

Finalmente, hemos de reseñar un aspecto que consideramos interesante. Si bien Roncone ama a la mujer incondicionalmente, y es capaz de prometer amor a toda aquella que se lo merece, en ese ideal de respeto en el que se conciben sus relaciones personales, la reacción que este comportamiento conlleva, la de su sexualidad liberada, no escondida, mostrada sin tapujos y de forma orgullosa, es la de un rechazo previsto. La sociedad no acepta la libertad de un adulto al que ya se le ha arrinconado en el grupo de la tercera edad. No hay oportunidades para los viejos en la civilización. Así dice la hija de Hortensia cuando sabe de la situación de su madre con Roncone:

-Seré la madrina, ya que se empeñan (...) pero mi madre tiene que estar loca para ir ahora a enterrarse con un viejo en un poblacho de mala muerte sin compensación alguna.

Otra vez la idea de la muerte asociada a la sexualidad en la vejez. En la vejez todo está muerto, todo ha desaparecido y nada, excepto el dinero, merece la pena. Si Hortensia ama, está loca; pero si ama y hay dinero que lo compense, entonces el comportamiento parece razonable. La razón de la sociedad es materialista y no entiende del espíritu del hombre.

La mujer tiene las mismas limitaciones que el hombre para encontrar su centro de gravedad. Y ella, que es tan libre como él, lo demuestra queriéndolo sin reservas y enfrentándose a la realidad del mundo que no la comprende.

Los obstáculos que el autor pone frente al personaje, acrecientan su dignidad y descubren un mundo diferente y posible, un mundo de esperanza que está humanizado por el amor. En este mismo punto, cuando sobreviene la muerte del anciano, Hortensia y Andrea establecen un principio de amistad basado en el recuerdo necesario de la persona.

Andrea descubre todo lo que él había estado haciendo a sus espaldas y llega a identificarse con Hortensia y a respetarla. Ella comprende enseguida su forma de actuar puesto que Andrea, ahora lo sabemos, perdió a su madre cuando solo tenía tres años[86, p. 119]. El distanciamiento que está generando en su hijo es solo una manera de responder a la falta de cariño experimentada en su infancia. El trauma crea una barrera protectora contra el sentimiento.

La razón lo invade todo, no respeta los espacios del espíritu y ahoga el ser. Hortensia se compadece, en cierto modo, de Andrea pero no del viejo, que, aunque ha muerto, no se ha visto sorprendido por una muerte que le sobrevinía sino que ha convivido con ella y ha encontrado el conocimiento, el saber y la profundidad de su íntima humanidad.

Su presencia solo ha dejado amor y un camino a seguir. Hortensia en su conversación, en sus muestras de cariño a Brunettino parece estar prolongando esa travesía de humanización y de naturaleza espontánea que no muere con los hombres, porque el hombre, en realidad es solo uno.

3.4. Sentimiento como forma de conocimiento y transformación

La figura del niño supone un elemento transformador en el anciano, pero también un medio humano de conocimiento de sí mismo y de la realidad, sin olvidar que el personaje de la novela es alguien ligado a una naturaleza de las relaciones con el mundo que suponen una visión muy particular y, por lo tanto, cargada de limitaciones.

Esta transformación vital, por consiguiente, será más pronunciada. Como hemos expresado en el epígrafe anterior, el viejo pasa de un desconocimiento absoluto del nieto, que solo le parecía “un bulto que llora” a admirarse ante su presencia y a aprehenderlo, como algo verdaderamente suyo, cuando sabe que le han puesto de nombre Brunettino, su propio nombre de guerra, que encarna una serie de pensamientos íntimos que la familia desconocía [85, p. 29].

Por el pasillo llega un llanto infantil (...) Me gusta, piensa el viejo, así lloraría yo si alguna vez llorase .

Esa idealización del ser que llega a la vida, que lo puede ser todo, provoca una reacción inusual en el viejo, que transforma su parecer y que altera los acontecimientos.

¡Trece meses ya! (...) Mi nieto, mi sangre, ahí, de pronto... ¿Cómo no lo supe antes?... ¡Está hermoso, ya lo creo! (...) Ahora sonrío: ¡qué carita de sinvergüenza!

Es un punto de vista muy interesante, por cuanto que la evolución intelectual y perceptiva del viejo surge del estímulo de la nueva vida, que se vierte a su realidad como un objeto sorprendente y cercano, a pesar de su aparente lejanía inicial.

Lo emocional constituye un modo de conocimiento de sí mismo, como hemos venido diciendo, en virtud de sus capacidades modificadoras de anteriores conceptos personales. Cuando la evolución tiene lugar es porque Roncone no está evaluando al niño, en realidad, sino a sí mismo.

Sus reacciones son la respuesta a la pregunta que supone el nieto, que es una pregunta sobre el ente complejo de la realidad y la relación del yo con aquél. Por lo tanto, se trata de un autoanálisis modelizado en la figura del niño, y un

replanteamiento de los órdenes de la vida, que aparecen cíclicamente desde sus orígenes.

El viejo es un observador del tiempo al que ya no le preocupa el transcurrir de las horas, puesto que todo momento es una añadidura, un regalo. Y el nieto, en tal caso, es una experiencia mental que le hace redescubrir su propio nacimiento [86, p. 49].

Lo que es indiscutiblemente importante es que, de un modo u otro, las formas de acceso del sujeto a la realidad, en su contexto actual, liberan los márgenes de la sentimentalidad y viceversa, pues de la emoción, como del fenómeno objetual mismo, nacen reacciones intensas y personales.

La parte sensible del ser humano es fuente continua de información y de datos, en forma de signos y percepciones. Y es esta parte la que constituye el nexo palpable, la pulsión común que nos pone en relación con la humanidad del mundo, que es como la proyección que hacemos de él desde nuestra presencia activa del ser.

El mundo como ontología es, en este caso, un objeto que produce estímulos, y que construye seres, del mismo modo que se deja edificar por nuestras conciencias. Pero, en el fondo, es únicamente la existencia de esas conciencias la que da las claves sobre lo que hemos llamado la verdad.

El amor del viejo por su nieto es todo un ejercicio de realismo significativo, que no de realismo representativo, al sintetizar las vías de interacción entre la personalidad abierta y flexible de Roncone, con la pre-personalidad de Brunettino [86, p. 14].

El conocimiento es una intuición creativa que descubre las formas dinámicas de la Naturaleza; y posee una intensidad y una exuberancia inseparables del placer. De hecho, la Naturaleza para Shaftesbury es en sí misma el artefacto supremo, rebotante de todas las posibilidades del ser [86, p. 90].

Al colocarse frente al espejo de las circunstancias evolutivas, y reflexionar acerca de sí y de su orteguiana realidad, el protagonista no se evade de la gran pregunta sobre la condición indispensable de la propiedad del yo, a la que parece aludir directamente. La cuestión del ¿Quién? es, ampliamente, la cuestión del ¿Para

quién? Y lo es en la medida en que la construcción social del yo se aleja del sesgo apropiativo de lo consciente, al redimirse en el objeto del otro significativo. En la novela de Sampedro, el mundo surge de la redención de los demás, del conocimiento y la comprensión que todos tienen de todos, y el lugar que se le concede al bien público, a la verdad, a la emoción colectiva. Por esto es por lo que el viejo proyecta en el nieto todo lo que sabe y lo que adquiere en su relación con él, antes de que otros hagan el trabajo en su lugar.

Tratar de apresar las reacciones del nieto es como tratar de evitarle el mal de lo social, que para reconciliarse necesita destruirse previamente [86, p. 42].

Toda la estética modernista, más o menos influenciada por el psicoanálisis, no hace otra cosa que agotar hasta el infinito la célebre frase de Rimbaud, Je est un autre, “yo es otro” (célebre también, y con toda justicia, por su extrema radicalidad), constatando la fragmentación de un yo escindido en roles, requerimientos y pulsiones, y deconstruyendo la correspondencia que el siglo diecinueve había creado entre vida y obras (ya Nietzsche afirmaba: “Una cosa soy yo; otra cosa son mis escritos”; su estética fisiológica se basaba en la ocultación del yo en la obra) [86, p. 72].

Y, por supuesto, el yo conlleva unos hábitos, unos comportamientos y unas normas de interrelación social y personal. El viejo se reedifica en el discurso de las maneras, de los principios y de los hábitos, transmitiendo al niño, en sus conversaciones íntimas, monologadas como eco de una conciencia solitariamente activa, hechos y paradigmas, ejemplos e instrumentos sociales.

El niño crece y ha de saber cómo hacerlo, quiénes son los demás, para saber quién es él, y cómo reconocerse.

De esta manera, la construcción del yo es una habitual esencia de acciones y reacciones, una colección de modelos del costumbrismo humano interpretados desde la historia personal y la memorística emocional.

Hay una gran diferencia entre la admiración y el amor. Lo sublime, que es la causa primera, siempre trata de objetos grandes y terribles; lo otro, de las cosas pequeñas y placenteras. Nos sometemos a lo que admiramos, pero amamos lo que

se nos somete; en un caso nos vemos obligados a condescender y en el otro se nos halaga para ello [81, p. 29].

Roncone ama a su nieto, que es su sangre, que es parte de sí y que, además, le ofrece un motivo para seguir vivo. Sin embargo, ¿qué razón tendría el niño para quererle? El comportamiento del anciano, cada vez más pendiente del nieto y cada vez más acorde a su forma de actuar, se gana el amor del niño, que no tardará en identificarlo, también, como su familia.

Los hombres pueden ser buenos o malos, ofrecer ejemplos positivos o negativos para el comportamiento y la moralidad, pero son las mujeres las que nos dan la verdad.

Por eso para poder llegar al corazón de su nieto necesita ir adaptando sus puntos de vista, acercándose al concepto de maternidad que ahora va a desplegar con el niño. En ocasiones, llega a alguna conclusión exagerada a ese respecto:

No nos da más que una vida, no acertó a darnos tetas a los hombres... Porque abajo bien provistos y arriba con tetas... ¡Los niños serían felices!

Otra vez el recurso al humor para el tema sexual. Roncone no reniega de su condición de hombre, pero anhela el poder de la maternidad y ahora que se le ofrece la oportunidad de ejercerla, siente que su acción solo puede ser un sucedáneo de lo auténticamente natural y genético.

Todo su amor se pone al servicio de esa acción que solo puede imitar. El anhelo que demuestra en esta frase es una expresión de que el hombre, en realidad, sufre de amputación en una parte fundamental de la creación que solo permanece en el ser de la mujer. Y a tal punto llega ese compromiso, esa cercanía de la relación con el nieto, que llega a decir en un momento dado:

-¿Cómo hace usted la compra? ¿Vive solo?

-¡No, vivo con mi nieto! ¡Bueno, y sus padres! (Sampedro, 1998: 35)

Lo realmente crucial, lo que marca la vida en Milán del viejo no es su propio hijo, como vemos, sino el descubrimiento, la novedad, de la vida que proviene de él y que de él se ha de proyectar, al fin.

Por eso entendemos perfectamente el esfuerzo de adaptación que humaniza al hombre, que lo feminiza [83, p. 39].

Y ésa, claro está, es la natural correspondencia entre los seres que se identifican. El viejo se ve en los comportamientos del niño y lo manifiesta con algarabía, sin que podamos deducir si es él el que influye en esos comportamientos o si es la condición del niño la que le lleva a identificarse con su ser original.

Eso, así, ¿ves cómo aprendes? Así, a golpes y a caricias... Así somos los hombres: duros y amantes... (Sampedro, 1998: 45)

En cualquier caso, el viejo siente la necesidad de que el niño incorpore a su ser el rasgo familiar, le incorpore a él y lo que significa. Siente que se muere, que desaparecerá y que el tiempo no le permitirá observar la evolución de su nieto. Esa desesperación se transforma en una defensa de los hechos que involucran la memoria y la sangre, como símbolo de todos los que, antes que él, vivieron. No solo es la familia consanguínea, es la familia del hombre y de sus valores. Por eso responde exaltado a las imposiciones de la nuera:

-Esas costumbres ya pasaron!

-Ya. ¿Y también pasó la de ponerles juguetes a los niños?

-¿En Difuntos? ¡A quién se le ocurre semejante cosa!

-¿Rarezas? Lo raro son los Reyes o el Noel ése; ¿qué tienen que ver ellos con los niños? Además, ¡son mentira! En cambio los difuntos son verdad, son nuestros...

No puedo dejar de pensar que hay aquí una alusión indirecta del anciano a su nuera. Parece querer decirle que su falta de comprensión está alejando a un ser como él, que representa a la auténtica familia, de su nieto, que significa la continuación de la estirpe. Andrea, para el viejo, no tiene derecho a invocar razones artificiales para cambiar el orden de las cosas.

El orden ya lo ha establecido la naturaleza: “son nuestros”, dice. Lo nuestro, los seres queridos, los difuntos, el pasado que ha quedado atrás pero que deja una huella indeleble en nosotros, que vamos actualizando en el presente actual con cada gesto (que tiene una reminiscencia) o con cada palabra, que contiene en sí la historia

de la humanidad, no pueden ser subvertidos por el racionalismo moderno o por argumentos ajenos a esa naturaleza.

Las costumbres que pervierten ese orden son costumbres deshumanizadoras, parece decirnos Roncone con una exclamación justificada [84, p. 49].

Mientras el anciano imagina el futuro que, con toda seguridad, tendrá el niño. Es decir, el futuro que habrá de repetir las acciones del pasado y que le conectarán con su ser íntimo:

Esos puñitos, esos deditos, ¡cómo serán cuando derriben a un rival, cuando acaricien unos pechos jóvenes...!

El nieto le corresponde con muestras físicas en las que parece querer agradecer a su abuelo, en una conexión contextual y comunicativa que nos remite a los instintos más primigenios, los más auténticos:

¡tan pequeñito, y se te pone como mi meñique!

Por último, queremos cerrar este análisis ilustrando lo que estamos diciendo. La sangre llama a la sangre. El hombre no puede huir indefinidamente de su propia naturaleza [86, p. 29]. Puede que no se dé cuenta de ello, como Andrea que está continuamente rechazando la razón de ser de su suegro, pero Renato, el hijo alienado, comprenderá perfectamente de qué se trata, a pesar de todo. Y así lo reconoce:

Milán le civiliza, comentó Andrea pocas noches atrás. Pero Renato sabe: no es Milán, sino el niño; Brunettino transforma a su abuelo.

Además, Renato va descubriendo que su presencia le hace recuperar todo aquello que había perdido y que, de algún modo, ansía volver a tener. Sabe que hay cosas que no podrá llegar a cambiar, pero la presencia de su padre en Milán, ha trastocado su monotonía y supone un punto de vista que, poco a poco, va comiéndole el terreno a lo que su mujer, Andrea, ha ido inoculando en él desde su matrimonio, confiriéndole una personalidad irreconocible que él ha aceptado como orden de los acontecimientos ineludibles [86, p. 29]. La visión de su padre le reconforta y la trae la paz de la conciencia:

¿Por qué no nos comprendemos, padre, si yo le quiero?... Pero esta noche, al menos, habitamos el mismo país; estamos juntos .

Hay una capacidad indestructible del amor para crear espacios únicos, diferentes y aislados de la realidad. Hijo y padre conviven, en una noche, en un lugar donde no existe la deshumanización, donde solo son lo que son, están juntos y son felices. Renato no puede cambiar, a pesar de su mujer, lo que es. Esa íntima unión es la que da lugar a la vida, la que conecta al hombre con otros hombres, que son él mismo, y que lo proyecta hacia el futuro a través de la línea inefable del tiempo.

Ellos tres: raíz, tronco y flor del árbol Roncone.

¡Grande, la vida! (Sampedro, 1998: 124)

La desaparición final del viejo, en la escena de la muerte en la que participa el niño, es, a mi modo de ver, excesivamente dramática y clásica pero convoca al recuerdo de la figura escultórica de los etruscos pues, al fin, Salvatore Roncone morirá pleno en su felicidad, pleno en su vida, a los ojos y con la compañía de quien es parte de él mismo.

Nos queda la sensación, como lectores, de que hemos asistido a la humanización del mundo a través del personaje y de que toda su trayectoria vital no ha sido en vano [86, p. 29].

No es que el niño haya aprendido los conocimientos del abuelo, es que la casa donde vive y el entorno que le rodea se han impregnado de la lección vital que ha dejado a su paso. Esta labor, no obstante conviene a la humanidad, no a un solo hombre, no a una sola familia.

La sonrisa de Roncone es la misma sonrisa de los etruscos que ha sido el resultado de la acción de los hombres durante muchos siglos. En el pasado y en el futuro la naturaleza y el hombre pueden seguir estando conectados con voluntad, y eso es lo que nos explica esta novela.

CONCLUSIONES DE LA TERCERA PARTE

La novela de José Luis Sampedro baila alrededor de una melodía y esto lo consigue gracias a la repetición de las mismas estructuras sintácticas, utiliza con frecuencia el recurso de los puntos suspensivos, y las interrogaciones y exclamaciones como final de sus poemas. La novela de José Luis Sampedro tiene las figuras de repetición sintáctica (anáforas, bimetraciones, paralelismos), hipérbatos, adjetivos antepuestos (dan un gran valor emocional), variedad entonativa (interrogaciones, exclamaciones, suspensiones). La lengua utilizada en las obras está plena de armonía. Analizando el léxico, Sampedro selecciona palabras que expresen imágenes del mundo sensorial frente a las conceptuales.

Hablando de la pluma de José Luis Sampedro se puede notar el uso de los recursos populares y tradicionales como las anáforas, los paralelismos, las repeticiones, el uso de los puntos suspensivos, las interrogaciones retóricas, las exclamaciones, las metáforas, los encabalgamientos, el uso de versos cortos, la rima asonante, temas populares, léxico sencillo. Muy a menudo el autor utiliza metáforas que hacen sus obras más vivas.

Los medios lingüísticos para expresar emociones son: léxico (palabras emotivas), sintáctico (inversión, por defecto, construcciones paralelas, exclamaciones retóricas, etc.), estilístico (comparación, metáfora, ironía, repetición, etc.). Al examinar las emociones desde el punto de vista de la lingüística, es importante no solo indicar el concepto de emociones, sino también analizar la intensidad de la expresión de las emociones. Hay amplificadores que se utilizan para aumentar la intensidad de las emociones y reductores que realizan la función de atenuar la intensidad de la expresión de las emociones. Por lo general, los adverbios realizan esta función. Además de los medios gramaticales para cambiar la intensidad, existen métodos sintácticos y estilísticos.

El material del lenguaje es un texto artístico, cuyo contenido emocional es un componente esencial. El texto literario es la fuente del estudio de la emoción en lingüística.

CONCLUSIONES GENERALES

El problema de la emotividad de un texto artístico se resuelve estableciendo la condicionalidad de las peculiaridades lingüísticas y de género de la representación verbal del estado emocional de un personaje artístico por el tipo de texto artístico, utilizando el método de análisis complejo del trabajo estudiado, que se basa en los principios metodológicos de los estudios lingüísticos, lingüísticos y lingüísticos. La diversidad de la esfera emocional del hombre determina la diversidad del fenómeno de la emotividad del texto artístico, considerado en el ejemplo de la novela "La sonrisa etrusca".

La novela de José Luis Sampedro, como cualquier obra literaria, es una fusión compleja de ideas. En la novela puedes encontrar rastros del concepto existencialista del destacado filósofo español Ortega-i Gasset sobre lo natural, los lazos humanos inherentes al hombre y los lazos públicos que se le imponen desde el exterior, así como los ecos de las ideas de Teilhard de Chardin, quien, tratando de conciliar la religión con el movimiento hacia adelante de la humanidad, absorbió en el pensamiento del hombre y su futuro, al mismo tiempo descartó "basura de altibajos". historia moderna ". Estas ideas son ampliamente utilizadas en los círculos católicos en España. Pero, sobre todo, y sobre todo, el libro lleva rastros de la influencia de la filosofía de Miguel de Unamuno, compleja y contradictoria, impregnada por el humanismo y una cosmovisión trágica. Y antes que nada, este concepto de "intrahistoria" de Unamun se entiende como el ser genuino interno de un pueblo que vive de acuerdo con sus leyes orgánicas eternas y el estado de derecho, que en conjunto determinan su rostro nacional y se oponen.

La variedad de manifestaciones del estado emocional de un personaje artístico en una novela determina la especificidad de su encarnación textual en un conjunto de contextos femeninos y masculinos emocionalmente marcados en los que, dependiendo del género del personaje artístico, masculino o femenino, así como el tipo de nominación emocional por el factor de adicción o personalidad -que es una manifestación de la emoción de un personaje artístico o se expresa directamente en

el discurso del personaje, o indirectamente o directamente en el comentario del autor o discurso monólogo dacha

El papel de los diferentes tipos de nominación en la representación del estado emocional de un personaje artístico es diferente. Los medios de nominación léxico-semántica directa se denominan / denotan emociones en su significado directo (sustantivos, adjetivos, adverbios y verbos) o, sin nombrar el tipo de emoción, expresan directamente el estado emocional del personaje en su discurso (exclamaciones, signos de exclamación).

La nominación estilística indirecta del estado emocional del personaje artístico describe las emociones positivas / negativas de los personajes en forma figurativa (técnicas estilísticas semánticas-mexico - metáforas, comparaciones figurativas y epítetos) o mejora el color expresivo-emocional de la expresión del personaje, repeticiones, signos de exclamación y técnicas gráficas estilísticas (mayúsculas, desafío).

La naturaleza multinivel de los medios nominativos para representar el estado emocional del personaje artístico en el material en estudio determina la aplicación de procedimientos para la identificación de conceptos emocionales, basados en el tipo de conexiones entre el nombre del concepto emocional y sus verbalizadores en el texto artístico: enlaces semánticos directos - con los medios de comunicación directa. nominación semántica, conexiones semánticas indirectas - con los medios de nominación estilística indirecta, conexiones asociativas - con los medios de lexico-sem indirecto nominación al Atlántico.

El comportamiento comunicativo de un personaje artístico, que se expresa mediante acciones comunicativas tales como restringir, ocultar o enmascarar las propias emociones, determina la construcción de la periferia distante, de color de género, de los campos semántico-asociativos de los respectivos conceptos emocionales por medio de léxico-semántico-semántico mediado.

Parece que el estudio puede servir como base para un mayor estudio de los medios lingüísticos para expresar emociones complejas.

BIBLIOGRAFÍA

1. Азнаурова Э. С. Очерки по стилистике слова. Т. : Фан, 1973. 405 с.
2. Анохин П. К. Эмоции. Психология эмоций : Тексты. М., 1984. 288 с.
3. Арнольд И. В. Основы научных исследований в лингвистике : [Учеб. пособие] М. : Высшая школа, 1991. 140 с.
4. Ахманова О. С. Лингвостилистика. Теория и метод. (Linguostylistics. Theory and method). М. : Изд-во МГУ, 1972. 196 с.
5. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа : учебник для вузов. М. : Академический проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2004. 108 с.
6. Бабенко Л. Г. Лексические средства обозначения эмоций в русском языке Свердловск: Издательство Уральского университета, 1989. 184 с.
7. Баженова И. С. Обозначения эмоций в художественном тексте. М. : 2004. 418с.
8. Багдасарова Н. А. Лексическое выражение эмоций в контексте разных культур. М. : 2005. 24 с.
9. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 424 с.
10. Благонадежина Л. В. Эмоции и чувства. Психология : Учебник. М. : 1956. 322 с.
11. Болотнова Н.С. Методики анализа концептуальной структуры художественного текста. Слово — сознание — культура. М. : Флинта : Наука, 2006. 318 с.
12. Бреслав Г. М. Психология эмоций. М. : Смысл; Издательский центр «Академия», 2004. 544 с.
13. Вежбицкая А. Зіставлення культур за посередництвом лексики та прагматики. М. : Мови російської культури, 2001. 293 с.
14. Воробйова О. П. Когнітивна поетика: здобутки і перспективи. Вісник Харківського нац. Ун-ту. 2004. № 635. 22 с.

15. Вудвортс Р. Выражение эмоций. Экспериментальная психология. М. : 1950. 795 с.
16. Гамзюк М. В. Емотивний компонент значення у процесі створення фразеологічних одиниць (на матеріалі німецької мови) : [монографія] / Микола Васильович Гамзюк. К. : Видавничий центр КНЛУ, 2000. 256 с.
17. Гладьо С. В. Емотивність художнього тексту : семантико-когнітивний аспект (на матеріалі сучасної англomовної прози) : дис. на здобуття наукового ступеня кандидата філол. наук спец. : 10.02.04 — германські мови. Київ: 2000. 223 с.
18. Гнезділова Я. В. Емоційність та емотивність сучасного англomовного дискурсу: структурний, семантичний і прагматичний аспекти: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук: спец. 10.02.04 “Германські мови” . К. : 2001. 20 с.
19. Головкина С. Х., Смольников С. Н. Лингвистический анализ текста: Материалы в помощь учителю-словеснику. Вологда : Издательский центр ВИРО, 2006. 124 с.
20. Гранько Н. К. Емоції у психології та лінгвістиці. Вісн. Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. 2002. № 567. 250 с.
21. Гусева Э. Ю. Концептуальный анализ как метод лингвистического исследования концепта БИЗНЕС в американской лингвокультуре. Оренбург: Изд-во ФГБОУ ВПО «Оренбургского государственного института менеджмента», 2011. 270 с.
22. Изард К. Э. Психология эмоций. СПб. : Питер, 2000. 464 с.
23. Ильин Е. П. Эмоции и чувства. СПб. : Питер, 2001. 752с.
24. Ильин Е. П. Дифференциальная психофизиология мужчины и женщины. СПб. : Питер, 2006. 544 с.
25. Ильюшина Е. С. Представление эмоций в языке и речи. М.: Институт языкознания РАН, 2013. 111 с.
26. Карасик В. И. Языковая матрица культуры. Волгоград : Парадигма, 2012. 448 с.

27. Качан К. В. «Los medios idiomáticos del estado psico emocional del protagonista de la obra de Jòse Luis Sampedro «La sonrisa etrusca»
28. Красавский Н. А. Эмоциональные концепты в немецкой и русской лингвокультурах. Волгоград : Перемена, 2001. 494 с.
29. Красавский Н. А. Образные и ценностные признаки эмоционального концепта «гнев» (на материале немецких и русских пословиц). 2015. №6. 826 с.
30. Крупа М. Лінгвістичний аналіз художнього тексту. Тернопіль : Підручники і посібники. 2005. 416 с.
31. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М. : Языки славянской культуры, 2004. 560 с.
32. Куттер П. Любовь, ненависть. Зависть, ревность. Психоанализ страстей. СПб : Питер, 1998. 300 с.
33. Леонтьев В. О. Классификация эмоций. Одесса : Изд-во инновационно-ипотечного центра, 2001. 240 с.
34. Лихачов Д. С. Внутрішній світ художнього твору // Питання літератури. № 8, 1968. 87 с.
35. Макдауголл У. Различение эмоции и чувства. Психология эмоций : Тексты. М., 1984. 107 с.
36. Макдауголл У. Различение эмоции и чувства. Психология эмоций : тексты. М.: Изд-во Моск. Ун-та, 2004. 147 с.
37. Маклаков А. Г. Общая психология. — СПб, 2008. 581 с.
38. Малинович Ю. М., Малинович М.В. Синтаксис как отражение динамики мышления и языкового сознания в онтогенезе. Вестник ИГЛУ. — 2012. — 158 с.
39. Маслечкина С. В. Выражение эмоций в языке и речи // Вестник Брянского государственного университета. 2015. №3. 236 с.
40. Маслова В. А. Поэт и культура: концептосфера Марины Цветаевой. М. : Флинта, 2004. 256 с.

41. Маслова В. А. Когнитивная лингвистика: учеб. пособие. Минск : ТетраСистемс, 2008. 272 с.
42. Ніконова В. Г. Художній концепт: поетико-когнітивний підхід. Вісник Київського національного лінгвістичного університету. Серія Філологія. 2006. Т. 9, № 2. 59 с.
43. Новиков Л.А. Художественный текст и его анализ. М. : ЛКИ, 2007. 304 с.
44. Ноженко Е. В., Резун В. А. Языковые средства выражения эмоций в художественном тексте. Вестник Кузбасской государственной педагогической академии., 2013. № 2(27), 242 с.
45. Онищенко І. В. Категорія оцінки та засоби її вираження : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 “Германські мови”. Д., 2005. 19 с.
46. Основи теорії гендеру: Навчальний посібник. К. : “К.І.С.”, 2004. 536 с.
47. Панченко Н. Н. Эмотивность языковых средств, констатирующих успешность/неуспешность обмана. Волгоград: Издательство ЦОП «Центр», 2004. 222 с.
48. Подкопаева А. А. Художественный концепт и его текстовая репрезентация. Краснодар: Кубан. гос. ун-т, 2009. 37 с.
49. Полюжин М.М. Про теоретичні засади когнітивного підходу до дискурсивного аналізу. Донецьк: ДонНУ, 2004. Т. 1., № 3. 429 с.
50. Полякова О.Г. Языковые средства выражения симпатии и антипатии в русском языке. СПб. : Питер, 2017. 154 с.
51. Попова З. Д., Стернин И. А. Очерки по когнитивной лингвистике. Воронеж : Истоки, 2003. 191 с.
52. Приходько А.И. Проблемы эмоций в зарубежной социальной психологии. Вопросы психологии. 2009. № 1. 152 с.
53. Сакиева Р. С. Эмоциональный план текста. Художественный текст. Структура и семантика. Красноярск, 1987. 925 с.

54. Сипко Л. Вивчення художнього твору в єдності його змісту і форми. К. : 2012. N 10. 24 с.
55. Скорик Н. В. Вербализация эмоций в художественном произведении // Вестник Тюменского государственного университета. Социально-экономические и правовые исследования, 2008. №1, 146 с.
56. Скорина Л. Аналіз художнього твору : Навчальний посібник для студентів гуманітарних спеціальностей (філологія, літературна творчість, журналістика). Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2013. 424 с.
57. Слюсарева, Н. А. Лингвистика речи и лингвистика текста. М. : Наука, 1982. 278 с.
58. Сребрянская Н. А. Эмотивная лингвистика — перспективное направление лингвистических исследований. Вестник ВГУ, Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2008. № 2. 284 с.
59. Станчик Е. В. Определение и классификация эмоциональных состояний в психологии и лингвистике. Актуальні проблеми металінгвістики. Черкаси, 2003. Ч.2. 161 с.
60. Трубецька М.П. Репрезентація емоційного стану емоційного стану художнього персонажа у жіночому романі. Херсон : Підручники і посібники. 2013. 306 с.
61. Суханова К.Н. Гендерные проблемы эмоций. СПб : Изд-во Санкт-Петербур. ун-та, 2001. 258 с.
62. Филимонова О.Е. Эмоциология текста. Анализ репрезентации эмоций в научном тексте. СПб.: Престо, 2007. 225 с
63. Художественный текст и языковая личность : III Всероссийск. науч. конф, 29–30 октября 2003 г. : материалы. Томск : Изд-во Томск. гос. пед. ун-та, 2003. 276 с.
64. Шанский Н. М. Лингвистический анализ художественного текста. Л. : Просвещение, 1990. — 416 с.
65. Шаховский В. И. Голос эмоций в художественном. М.: Книжный

дом ЛИБРОКОМ, 2013. 69 с.

66. Шаховский В. И. Эмотивное значение слова в лингвоэкологическом аспекте. Волгоград: Волгоградский государственный педагогический университет, 2013. № 3 (32). 89 с.

67. Шаховский В. И. Категоризация эмоций в лексико-семантической системе языка. 4-е Изд. — М.: Мягкая обложка, 2012. 208 с.

68. Шаховский В. И. Лингвистическая теория эмоций: Монография. М.: Гнозис, 2008. 416с.

69. Шорин С. В. Некоторые средства и способы реализации эмотивности в художественном тексте. К. : Киевский государственный педагогический институт иностранных языков, 1989. 156 с.

70. Block J. Studies in the phenomenology of emotions V. 54. 363 p.

71. Bormann-Kischkel C., Hildebrand-Pascher S. The development of emotional concepts: A replication of a German sample. Inter. J. Behaviour Devel., 1990. V. 13. 372 p.

72. Brody L., Hall J., «Gender and emotion», in M. Lewis and J. Haviland, eds., Handbook of emotions. New York : Guilford Press, 1993. 461 p.

73. Cohen T. Metaphor and Cultivation of intimacy. Chicago: University of Chicago Press, 1979. 107 p.

74. Danes Fr. Cognition and Emotion in the Discourse Interaction: A Preliminary Survey of the Field. Berlin., 1987. 291 p.

75. Diller H. J. Emotions and the Linguistics of English. Tuebingen : Niemeier, 1992. 155 p.

76. Dirven R., Porings R. (Eds.). Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast. Berlin, New York: Mouton de Gruyter, 2003. 608 p.

77. Freeman M. Metaphor making meaning: Dickinson's conceptual universe. New York: Journal of pragmatics. 1995. №24. 669 p.

78. FREUD, Sigmund (1983): Esquema del psicoanálisis y otros escritos de doctrina psicoanalítica, Madrid, Alianza Editorial. 2015. 461 p.

79. Highwater S.L. Myth and sexuality. New York.: Meridian, 1991. 224 p.
80. Kovences, Z. Emotion Concepts / Z. Kovences. N.Y., 1990. 74 p.
81. Kovecses Z. Metaphor and emotion: Language, culture, and body in human feeling. Cambridge: Cambridge university press, 2003. 221 p.
82. Lakoff G. The contemporary Theory of Metaphor. Metaphor and Thought. Camb.: ed A.Ortony, 1993. 448 p.
83. Levitt P. M. A Structural Approach To The Analysis Of Drama. Mouton: The Hague, 2015. 235 c.
84. López Delgado M. Estrategias de comprensión. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2005. 207 c.
85. Mayor J. Hacia una estrategia de búsqueda exhaustiva para la comprensión profunda de textos escritos. Madrid: Pirámide, 1993. 125 c.
86. Nuñez Cortés J. Nociones para el desarrollo de la comprensión lectora. Madrid: Sol y amor, 2014. 230 c.
87. Rodríguez J. F. Guía para un trabajo colectivo. Almería: Pirámide, 2016. 317 p.
88. Sartrè C. El arte romántico: El pintor de la vida moderna. Málaga: Sol y amor, 2015. 251 c.

FUENTES DE ILUSTRACIONES

1. Sampedro Jòse Luis. La sonrisa etrusca. El Mundo, 1985. – 247 p.