

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO DE LINGÜÍSTICA



LAS PAREDES DEL MUNDO QUE HABITAMOS ANÁLISIS COGNOSCITIVO DE ESTRUCTURAS DE TIEMPO Y ESPACIO EN DOS TEXTOS POÉTICOS

**TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN LINGÜÍSTICA
PRESENTA:**

JORGE ALFONSO SOUZA JAUFFRED

**TUTOR PRINCIPAL:
DOCTOR RICARDO MALDONADO SOTO
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM)**

**COMITÉ TUTORAL:
DOCTORA LUISA PUIG LLANO
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM)**

**DOCTORA CARMEN CURCÓ COBOS
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS, UNAM)**

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO D. F., MAYO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

POSGRADO DE LINGÜÍSTICA



LAS PAREDES DEL MUNDO QUE HABITAMOS ANÁLISIS COGNOSCITIVO DE ESTRUCTURAS DE TIEMPO Y ESPACIO EN DOS TEXTOS POÉTICOS

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN LINGÜÍSTICA

PRESENTA:

JORGE ALFONSO SOUZA JAUFFRED

**DIRECTOR DE TESIS:
DOCTOR RICARDO MALDONADO SOTO
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM)**

**COMITÉ TUTORAL:
DRA. LUISA ANGÉLICA PUIG LLANO
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS, UNAM)**

**DRA. MARÍA DEL CARMEN CURCÓ COBOS
(INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS, UNAM)**

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO D. F., MAYO DE 2013

DEDICATORIA

A Zelene Bueno, con mi amor, por su apoyo e inspiración.

A mi madre Luz Jauffred y a mi tío Víctor Cortés, con mi agradecimiento siempre.

A la memoria de mi padre y mis abuelos.

A mis hijas Paulina y María.

A mis muchachos Jorge y Karen, Karencita y Mía,

Carlos Alberto, Fernando y Leonardo.

A mi hermano Mario Rolo, Mario chico, Bado y el pequeño Mateo.

A la tía Esthela, Jorgito, la Nana, Fer, Dany, Sofi y Danielita, todos queridos.

A quienes apoyaron mi esfuerzo y trabajo.

No cabe duda que el amor es la luz y la sal de la vida.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, para el doctor Ricardo Maldonado, por su paciencia, por su inteligencia y por el brillo con que me guió a través la senda fascinante de la lingüística cognoscitiva; un campo que nos permite comprender mejor la forma en la que el hombre, apoyado fundamentalmente en el lenguaje, construye conceptualmente el mundo que habita. Gracias a su orientación alcancé en múltiples ocasiones esa satisfacción intelectual que nos satura y nos conmueve cuando logramos dar un paso más en la dirección correcta.

Mil gracias a la doctora Luisa Puig, por las valiosas aportaciones que hizo a este trabajo y por la forma tan humana y amable de conducir y apoyar mis esfuerzos.

A la doctora Carmen Curcó, mi agradecimiento cabal, por las sugerencias y observaciones tan valiosas que hizo a este trabajo, mejorándolo y, sobre todo, mesurándolo.

Gracias a la doctora Marcela Flores, quien hizo posible que yo ingresara al doctorado; fue ella quien, tras mis fallidos esfuerzos, me ayudó a encontrar el mejor de los tutores para mi investigación.

Al doctor Sergio Ibáñez, con el abrazo de una sincera amistad, por su apoyo de siempre y su disposición transparente y abierta.

A la señora Guille y a Reyna, quienes siempre me apoyaron en los trámites, a veces casi incomprensibles para quienes tenemos que cumplirlos.

A la Universidad de Guadalajara, mi alma mater, gracias por apoyarme en el estudio de este doctorado.

Los estudios que realice del Doctorado en Lingüística y esta tesis fueron posibles gracias al apoyo de una beca del Programa de Mejoramiento del Profesorado (Promep) y a la licencia con goce de sueldo que me otorgó la Universidad de Guadalajara, institución de la que soy profesor investigador. Muchas gracias.

ÍNDICE

PRIMERA PARTE PROPUESTA DE UN MODELO DE ANÁLISIS

1. INTRODUCCIÓN	3
1.1 El propósito	3
1.2 El plan de trabajo	4
1.3 Conclusiones y comparaciones	8
2. CONTEXTO Y ANTECEDENTES	8
2.1 La poética cognoscitiva	8
2.2 La lingüística cognoscitiva, el fundamento	9
2.3 Un giro en la perspectiva; los estudios pioneros	13
2.4 Un camino hacia un horizonte más amplio	15
2.5 El poema visto como un dispositivo conceptual	16
2.6 Teoría de la Gestalt y Teoría de los Prototipos	17
3. LOS ESTUDIOS DE LA METÁFORA, PUNTO DE QUIEBRE	21
3.1 La metáfora conceptual	21
3.2 El problema de las cualidades emergentes	25
4. MÁS ALLÁ DE LA METÁFORA CONCEPTUAL	27
4.1 La teoría de la Fusión Conceptual	27
5. EL OBJETO DE ESTUDIO	29
5.1 El poema	29
5.2 Las lecturas del poema	31
5.3 La complejidad del poema	31
6. LOS ARTICULADORES CONCEPTUALES	33
6.1 Los Modelos Cognoscitivos Idealizados	33
6.2 Diferentes formatos de MCI	34
6.3 La historia	35
7. LOS ESPACIOS MENTALES	38
7.1 Tras una definición	38
7.2 Constructores de espacios mentales	39
7.3 Carácter dinámico de los espacios mentales	41
8. LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL TIEMPO Y DEL ESPACIO	42

8.1 La razón corporizada	42
8.2 El espacio	44
8.3 El tiempo	47
9. ARTICULADORES CONCEPTUALES DE ELEMENTOS ESPACIALES	49
9.1 Los objetos físicos	49
9.2 Los escenarios	49
9.3 Cada historia instauro sus escenarios	52
10. LA ARTICULACIÓN TEMPORAL	53
10.1 La experiencia del tiempo	53
10.2 Conceptualización de procesos y situaciones atemporales	53
10.3 Tiempo concebido y tiempo de procesamiento	55
10.4 El Modelo Dinámico Evolucionario de Langaker	57
11. EL SUJETO LÍRICO	59
11.1 El sujeto lírico y sus personificaciones	59
12. LA IMAGEN POÉTICA, LUGAR DE LOS FENÓMENOS CONCEPTUALES	62
12.1 Las características conceptuales del lenguaje poético	62
12.2 En la imagen poética se realiza la reconceptualización	64
13. LAS REDES ISOTÓPICAS DE RASGOS CONCEPTUALES	65
13.1 Las isotopías	65
13.2 Un poco de historia	65
14. LA INERCIA DINÁMICA TEXTUAL	67
14.1 Conceptualización en movimiento	67
14.2 Una síntesis	70
15. LA TESIS Y DOS TIPOS DE POEMAS	72
15.1 Estructuras temporales distintas	72

SEGUNDA PARTE
“LA ELEGÍA DEL RETORNO”,
UN POEMA REGIDO POR SECUENCIAS

1. “LA ELEGÍA DEL RETORNO”	76
1.1 El plan de análisis	76

1.2 El poema	76
1.3 La historia	78
1.4 El título	78
2. LOS ESPACIOS MENTALES	79
2.1 La construcción de los espacios mentales	79
2.2 El espacio mental base	80
2.3 El primer espacio mental	80
Construcción conceptual del poema	80
El EXILIO	82
La articulación espacial	83
La articulación temporal	84
2.4 El segundo espacio mental	86
La estructura interna del EM2	88
Los esquemas básicos del EM2	89
La articulación espacial	92
El escenario de la CIUDAD	93
La construcción del escenario CIUDAD en el poema	96
La articulación temporal	100
El eje secuencial	101
La tensión articulada por el <i>pero</i>	102
<i>Pero</i> , una partícula compleja	107
Un <i>pero</i> pragmático que niega expectativas	107
2.4.5.3 La representación de esta adversatividad en el texto	110
2.4.5.4 Un último <i>pero</i>	112
2.4.5.5 Dos <i>pero</i> que codifican el procedimiento	115
2.4.6 De regreso al EM 2	115
2.5 El tercer espacio mental	117
2.5.1 Los constructores del EM 3	118
2.5.2 El MCI articulador: LA INFANCIA DICHOSA	119
2.5.3 La estructura espacial del EM 3	119
2.5.4 La estructura temporal del EM 3	120
2.6 El cuarto espacio mental: La proyección de la muerte	124
2.6.1 Un MCI de RECONCILIACIÓN estructura el EM 4	125
2.6.2 La estructura espacial del EM 4	126
2.6.3 La estructura temporal del EM 4	127
3. EN RESUMEN, UNA REVISIÓN GENERAL	
A LA HISTORIA EN LOS ESPACIOS MENTALES	128
3.1 Vinculación entre los espacios mentales	129
3.2 La articulación temporal de la historia en la red de espacios mentales	130
3.3 Los espacios mentales en una red de integración conceptual	132

4.	LAS ZONAS NUCLEARES	134
4.1	El planteamiento	134
4.2	La ciudad esplendorosa	134
	La tarde sonrosada	139
	La ciudad de oro claro y azul sedeño	143
	El valle de luna y la laguna de cristal	144
4.3	La ciudad melancólica, incierta	146
4.4	Dos ciudades que se mezclan	149
4.5	Arrabales, campanarios, fuentes; enriquecimiento del escenario	150
4.6	La pérdida irreparable	152
	La personificación de las cosas	152
	Los bienes perdidos	153
	La dimensión de la tragedia	155
	La pena inseparable	156
	Los otros y el vacío	157
	El estatuto del sonámbulo	160
	Confirmación de la tragedia	163
4.7	Un canto a la ciudad que se reencuentra en dominio de la muerte	165
5.	LAS ISOTOPÍAS	166
5.1	El amor a la ciudad	167
5.2	La pérdida y el vacío: el dolor	168

TERCERA PARTE
 “CIUDAD Y PÁJAROS”,
 LOS ESPEJOS DEL RUIDO

1.	CIUDAD Y PÁJAROS	174
1.1	El plan de análisis	174
1.2	El poema	175
1.3	La historia	175
1.4	El título	176
1.5	La construcción de los espacios mentales	176
	Dos momentos en la articulación temporal de la historia	177
2.	LOS ESPACIOS MENTALES	180
2.1	El espacio mental base	180

2.2	El primer espacio mental EM 1	181
	La articulación espacial del EM 1	182
	La estructura temporal	186
	El EM 1, en síntesis	187
2.3	El segundo espacio mental, EM 2	188
	El modelo que rige el segundo espacio:	188
	La estructura espacial. Una ciudad que se transfigura	189
	La estructura temporal	191
	En síntesis	192
2.4	Tercer espacio mental, EM 3	193
	La estructura conceptual de EM 3: LA INFANCIA	193
	La articulación espacial	195
	La articulación temporal	196
2.5	Vinculación de los espacios	197
3.	LAS ZONAS NUCLEARES. CIUDAD Y PÁJAROS	201
3.1	Un poema espejeado	201
3.2	La ciudad contemporánea: el sometimiento de la naturaleza	202
	El estruendo de humo y trenes	202
	Edificios que giran	205
	Un sol débil y en agonía	208
	Máquinas danzantes y velocidad domesticada	212
3.3	El regreso de la naturaleza	216
	3.3.1 La venganza del cenizote asesino	216
	3.3.2 La ruta de las sensaciones	220
	3.3.3 El canto del pájaro, una construcción arquitectónica	221
4.	LAS ISOTOPÍAS	
4.1	La isotopía de /sometimiento/	222
4.2	La isotopía sonora /ruido/música/	224

CONCLUSIONES

		227
	Referencias bibliográficas	237

ÍNDICE DE GRÁFICAS

1. La articulación secuencial de la historia: <i>Julie compra café en Pett's</i>	37
2. Construcción de un espacio mental	40
3. Espacios interconectados en una historia	41
4. El esquema del CONTENEDOR	45
5. Lógica del esquema de CONTENEDOR	46
6. El esquema de CAMINO	46
7. Construcción de un escenario	50
8. Articulación interna del escenario CAFETERÍA	50
9. Vínculo entre un escenario y un objeto	52
10. Esquemización de un proceso, según Langacker	54
11. Escaneo secuencial y escaneo sumario, según Langacker	57
12. El Modelo Dinámico Evolucionario de Langacker	58
13. El diagrama de Kerbrat-Orecchioni	60
14. Categorías dialógicas de Kristeva	61
15. La Inercia Dinámica Textual	68
16. Transformación dinámica en la inercia textual	69
17. Transformación del texto en la lectura	70
18. Esquema del proceso de recepción del texto	70
19. El poema y el lenguaje cotidiano	71
20. Configuración conceptual del poema	72
21. La fuerza directriz del título	78
22. Instauración de la red de espacios mentales	80
23. Esquema de EXILIO, MCI que estructura el primer espacio	83
24. escenario del EXILIO	84
25. Instauración del espacio mental 1, EM1	86
26. Instauración del espacio mental 2, EM2	88
27. Esquema de desplazamiento	90
28. Esquema de RETORNO	90
29. Sobreposición del esquema de RETORNO	91
30. Esquemas básicos de algunos MCI de CIUDAD	95
31. Esquema de la articulación de elementos en el escenario CIUDAD	98
32. Secuencia de acciones del sujeto lírico en el EM2 en tiempo concebido	102
33. Presencia del patrón de adversatividad	103
34. La tensión manifestada por el <i>pero</i> en el segundo terceto y su analogía con la herencia de la inercia textual	105
35. La tensión manifestada por el primer <i>pero</i>	116
36. EL TIEMPO ES ESPACIO/ LA VIDA ES UN CAMINO	122
37. Esquema metafórico del MCI INFANCIA DICHOSA	123

38. Esquema del MCI RECONCILIACIÓN	126
39. La ubicación temporal del EM 4	127
40. Vinculación entre los espacios mentales: identidad y espacialidad	130
41. Los espacios mentales en la temporalidad de la historia	131
42. El esquema de la historia visto en una red de integración conceptual	133
43. Fusión conceptual la “ciudad que arde y deslumbra”	136
44. Metáforas que rigen la imagen poética del cuarto terceto	137
45. La tarde sonrosada en fusión conceptual	142
46. La (ciudad) de oro claro	143
47. La (ciudad) de azul sedeño	144
48. la ciudad enrarecida y vacía	147
49. Imágenes poéticas que construyen la ciudad enrarecida	148
50. Fusión de la herencia textual y las nuevas indicaciones	149
51. Enriquecimiento del escenario con nuevos elementos	151
52. La personificación de las cosas	153
53. La perrificación de las penas	167
54. Esquema del vínculo VACÍO	160
55. Estatutos del sonámbulo y el abstraído	162
57. PÉRDIDA/VACÍO	168
58. Isotopía de /amor a la ciudad/ que se manifiesta como pertenencia y exaltación, y de /pérdida/	170
59. Escaneo secuencial y escaneo sumario, según Langacker	179
60. Instauración de la red de espacios mentales	181
61. Articulación del escenario de la ciudad en el EM 1	184
62. Articulación de los elementos artificiales y naturales de la ciudad en EM 1	186
63. La construcción del EM 2 por el canto del pájaro	190
64. Instauración del segundo espacio mental	191
65. Instauración del tercer espacio mental	195
66. Esquema básico de la INFANCIA, con base en dos metáforas	197
67. Temporalidad de la historia en espacios mentales	198
68. Vinculación entre los espacios mentales	198
69. La ciudad transfigurada, resultado de la fusión conceptual	200
70. Fusión conceptual en “estruendo”	203
71. La fusión conceptual del estruendo de humo y trenes	204
72. Un edificio	206
73. Esquema de OBJETO FÍSICO	206
74. Esquema de “giro”	207
75. Edificios que giran en su exacto equilibrio	207
76. El giro de los edificios	208
77. Esquema de “pequeño”	209
78. Pequeño sol	209
79. Sol empequeñecido	210
80. Un sol agónico	210

81. el sol agoniza	211
82. El sol es sólo un recuerdo	211
83. Máquinas que danzan	212
84. Esquema de “sometimiento”	214
85. La muerte de toros en una red de integración conceptual	215
86. Verso 21: un fenómeno extraño que agujera los ruidos	218
87. La fusión del ceniztle asesino	219
88. Isotopía de /sometimiento/ que se manifiesta en dos formas opuestas	223
89. Isotopía de /ruido/ que se espejea en la segunda parte del poema	225

ÍNDICE DE CUADROS

1. Los MCI de CIUDAD	96
2. Reiteración de la relación de adversatividad	106
3. La fórmula de Anscombe y Ducrot para el <i>pero</i>	109
4. Esquematización del papel del <i>pero</i> en el poema, con base en Anscombe y Ducrot, y Hall	111
5. Puntos clave de la estructura de los espacios mentales	129
6. La gradación hacia la nada	166
7. Analogías entre los dos sacrificios	220
8. Sensaciones y sentidos	221

LAS PAREDES DEL MUNDO QUE HABITAMOS

ANÁLISIS COGNOSCITIVO DE ESTRUCTURAS
DE TIEMPO Y ESPACIO EN DOS TEXTOS POÉTICOS

Primera parte
PROPUESTA DE UN MODELO DE ANÁLISIS

The human mind has a gift for bringing order to chaos. The world presents nothing but continuity and flux, yet we seem to perceive activity as consisting of discrete events that have some orderly relations. This ability guides our understanding of what is happening, helps control our actions in the midst of it, and forms the basis of our later recollection of what took place.

Jeffrey M. Zacks and Barbara Tversky (2001)

“[...] existe una gran cantidad de posibilidades de conceptualizar una misma ‘realidad objetiva’”

Ricardo Maldonado (1993)

1. Introducción

1.1 El propósito

El objetivo de este trabajo es observar y estudiar las estructuras conceptuales del texto poético, particularmente las que rigen la conceptualización de tiempo y espacio, así como su funcionamiento, utilizando nociones desarrolladas por la lingüística cognoscitiva. De acuerdo con este objetivo, se propone un modelo de análisis y se aplica a dos poemas con características muy distintas, particularmente en lo que se refiere a su estructura temporal, lo que permitirá, en algún sentido, someterlo a prueba.

En busca de este objetivo es necesario plantear ciertas preguntas pertinentes que guíen esta investigación. Algunas de ellas tienen que ver con el poema: ¿Cómo está articulado conceptualmente un texto poético? ¿En qué se distingue el lenguaje poético del lenguaje cotidiano, si ambos son metafóricos y aceptan numerosas fusiones conceptuales? ¿Qué es, conceptualmente hablando, una imagen poética y cómo funciona? Otras, en cambio, tienen relación con nuestra experiencia en el mundo y la recepción del texto: ¿Qué ocurre cuando entramos en contacto con un texto poético? ¿La conceptualización que surge del lenguaje cotidiano es similar a la que surge del lenguaje poético? ¿Por qué se dan los efectos poéticos? ¿Cómo es la “realidad” que construimos a partir del uso cotidiano del lenguaje y cómo es la que surge del uso poético del lenguaje?

Este trabajo, sin pretender responder cabalmente a todas ellas, intenta un acercamiento en el largo camino hacia la comprensión de algunos elementos conceptuales presentes en los

poemas: elementos que es posible observar y estudiar con instrumentos creados por la lingüística cognoscitiva. Para ello, se enfoca en las articulaciones temporales y espaciales de los textos y nos permite estudiarlos, no como elementos del campo de la retórica, sino como hechos lingüístico-conceptuales complejos, que afectan nuestra forma de representarnos el mundo y por lo tanto, a nosotros mismos, inmersos en él: es decir, nos permite tratar con los poemas como objetos finamente contruidos capaces de interactuar con nuestro sistema cognoscitivo y de ampliar las paredes de la representación conceptual del mundo que habitamos.

Dadas las casi innumerables formas que asumen los poemas, no es posible aplicar el modelo propuesto en forma rígida o indiscriminada. Más bien, como ocurre cuando un cirujano opera a un paciente, los numerosos instrumentos a disposición deben utilizarse en forma pertinente, de acuerdo con las características del paciente y la intención interventora. Sin embargo, el médico debe seguir un camino, —un método— en su trabajo (preparar al paciente, anestesiarlo, utilizar el bisturí, explorar el interior, cortar si es necesario, coser... etcétera). Un camino análogo es el que se pretende delinear en esta tesis.

1.2 El plan de trabajo

Para lograr el objetivo propuesto, se divide este estudio en tres partes, cada una, a su vez, integrada por capítulos. La primera parte muestra el modelo de análisis y las nociones teóricas que utilicé para construirlo. En la segunda, se aplica el modelo al poema “La elegía del retorno”¹ de Luis G. Urbina. Y en la tercera, se hace lo propio con el poema “Ciudad y pájaros” de Jaime Labastida.

De acuerdo con lo anterior, esta “Introducción”, pretende dar una visión general del trabajo y de los elementos que lo constituyen. El capítulo segundo, “Contexto y

¹ La elección de los poemas fue en cierto sentido accidental, pero no arbitraria. Busqué dos textos que, por una parte, incorporaran a su estructura conceptual nociones sobre la CIUDAD, con el propósito de contar con un marco *espacial* que permitiera realizar comparaciones y, al mismo tiempo, destacar las diferencias entre las estructuras *temporales*; Igualmente, se valoró y buscó que los poemas tuvieran estructuras lingüísticas diferentes, para probar la productividad del modelo. Así, el poema de Urbina es una larga elegía en tercetos endecasílabos con rima consonante a-a-a-, mientras que el poema de Labastida se sostiene en verso libre y es mucho más breve. De igual manera, el primer texto estructura una larga secuencia de acciones que se desenvuelven en el tiempo, mientras que el segundo presenta al lector una especie de fotografía instantánea en donde todo ocurre casi simultáneamente.

antecedentes”, se refiere a la perspectiva desde la que se enfoca este trabajo y que se conoce como poética cognoscitiva (*cognitive poetics*), en el marco de la lingüística cognoscitiva; asimismo, se enumeran brevemente las nociones teóricas principales que lo rigen.

En el capítulo 3, se destaca la importancia de la Teoría de la Metáfora Conceptual, (Lakoff y Johnson, 1980) como un punto de quiebre significativo para los estudios literarios y en particular para el estudio de la poesía, ya que la formalización de esta nueva propuesta obligó a revisar no sólo el funcionamiento de la metáfora, la metonimia y sus alcances retóricos y literarios, sino incluso los mecanismos de conceptualización y del pensamiento mismo, pues sostiene, apoyada por la evidencia de numerosas realizaciones lingüísticas, que el pensamiento humano funciona en forma metafórica, siendo esta metaforización automática, instantánea e inconsciente; es por ello que se pueden comprender los dominios abstractos del pensamiento en términos de dominios concretos. Entendemos, por ejemplo, el amor como si fuera un camino y una discusión como si fuera una guerra. Como es posible apreciar, por las consecuencias trascendentes que ha tenido, esta nueva óptica abrió amplísimos campos a la investigación y tiene repercusiones directas en la forma de entender el lenguaje y, por supuesto, en la creación literaria y en el estudio de la poesía.

En el mismo apartado, se señalan algunos de los aportes y características pertinentes de esta teoría, así como ciertas críticas posteriores. Igualmente, se trazan algunos de sus límites, como por ejemplo las dificultades que aparecen cuando intenta explicar satisfactoriamente, sin ayuda de otras nociones teóricas, el surgimiento de las cualidades emergentes —aquellas que no encontramos ni en el dominio fuente ni en el dominio meta— en la interpretación de algunas metáforas. Un ejemplo muy estudiado es el de la metáfora *Este cirujano es un carnicero*, de la que —se asegura— emerge la noción de incompetencia, sin que esté presente ni en el cirujano ni en el carnicero. Tampoco es sencillo explicar, mediante esta teoría, construcciones como *Soñé que yo era Brigitte Bardot y que me besaba*.

Si bien la TMC constituyó un paso fundamental en la reflexión sobre nuestro sistema conceptual, era necesario ir más allá: entender mejor los mecanismos de conceptualización y la forma en la que se realizan las fusiones conceptuales que emergen del lenguaje. Dos teorías complementarias brindaron mejores instrumentos para lograrlo: la Teoría de la Fusión Conceptual (*blend*) y la Teoría de los Espacios Mentales. Ambas ampliaron

nuevamente las posibilidades de trabajar en el estudio de los textos poéticos y permitieron el surgimiento de nuevos enfoques.

A la primera de ellas, se refiere el capítulo 4, y a la segunda en el 5. En términos generales, la Teoría de la Fusión Conceptual propone un marco más amplio para entender y representar las analogías, metáforas y metonimias conceptuales, entre otros fenómenos que son frecuentes en los textos poéticos. Establece que, al fusionarse conceptualmente dos o más *inputs* procedentes de diversos dominios, el resultado es distinto a la suma de las partes, por lo que se explica el surgimiento de las cualidades emergentes. Adicionalmente, se enriquece la posibilidad de estructurar y analizar diversos fenómenos conceptuales que suelen estar presentes en los poemas.

A su vez, la Teoría de los Espacios Mentales permite representar y entender con mayor claridad las configuraciones que emergen de las estructuras conceptuales del poema y entenderlas mejor; en primer lugar las de espacio y tiempo, a las que se dedica una observación más extensa en el capítulo 6. En ese sentido, se exponen algunos conceptos que rigen la visión experiencialista que sustenta la lingüística cognitiva; y, particularmente, otros —fundamentales— que se refieren a la mente y a la razón, así como a la forma en la que el sistema cognoscitivo humano realiza la conceptualización del espacio y del tiempo.

Definidas las bases teóricas generales del trabajo, se dedica el capítulo 7 a la construcción del objeto de estudio, es decir, del poema, en tanto que dispositivo lingüístico-conceptual complejo, susceptible al análisis cognoscitivo. Como existe una gran cantidad de textos que se denominan poemas, se definen algunos de los rasgos pertinentes para este estudio y la forma en la que serán analizadas sus estructuras conceptuales. Dada la diversidad de apariencias que asumen los poemas, es necesario repetir que ningún método rígido puede aplicarse indiscriminadamente a cualquier texto, y que el método debe ser flexible, para atender a cada estructura particular.

Una vez constituido el poema como objeto de estudio, en el capítulo 8 podremos enfocarnos en sus articuladores conceptuales que, según nuestro modelo, se construyen como diferentes tipos de Modelos Cognoscitivos Idealizados (MCI). Se propone que un determinado tipo de MCI, que Turner (1996) ha denominado *historia* —por su parecido con las historias narrativas comunes— puede entenderse como el principal articulador de un

texto poético en tanto que la historia constituye uno de los instrumentos fundamentales del ser humano para entender el mundo que le rodea y para manejarse en él. Se retoma la idea de Turner que en las historias están presentes dos clases de articuladores conceptuales fundamentales: los espaciales y los temporales, que si bien actúan en forma conjunta y en el texto son indisolubles, pueden manejarse como elementos de estudio discretos, para entender el funcionamiento conceptual del texto. Vinculado con este punto, en el capítulo 9 se hace referencia precisamente a la conceptualización del tiempo y del espacio; una conceptualización básicamente experiencial, que constituye uno de los cimientos para construir nuestra representación del mundo.

Sobre estas bases, en los capítulos 10 y 11 se describe la forma en la que el modelo articula espacio y tiempo en los textos poéticos y hay un enfoque amplio en la búsqueda de los MCI que permiten construirlos. Además de estos articuladores, hay algunos otros puntos productivos para el trabajo, que se establecen en relación con los MCI que rigen el poema, y que nos brinda información conceptual valiosa. En el capítulo 12, por ejemplo, se define la noción de sujeto lírico, que se refiere a las distintas personificaciones conceptuales que asume el autor dentro de la obra. Esta noción brinda información acerca del enfoque y los puntos de vista sobre los que se desplaza la lectura del poema.

No basta, sin embargo, señalar las articulaciones conceptuales del poema; es necesario también describir y observar las metáforas y fusiones conceptuales que aparecen en su superficie, en forma gestáltica, como imágenes poéticas: construcciones en donde se manifiestan los fenómenos conceptuales cuyos rasgos, al reiterarse en el texto, trazan las isotopías que guían al lector en la comprensión y conceptualización del poema, por una ruta determinada. En cierto sentido, son estos rasgos conceptuales iterados, estas isotopías, las que le otorgan su cohesión y su coherencia.

En el capítulo 13 se sustenta que la conceptualización que emerge del lenguaje poético es distinta a la que surge del lenguaje de uso cotidiano, y se propone que las isotopías se mantienen y se fortalecen a lo largo de la lectura del texto gracias a que desde el comienzo del poema hay una inercia textual dinámica que permite su persistencia.

Finalmente, se presentan un par de cuadros que muestran, en síntesis, la forma en la que opera el modelo de análisis y realizo algunas precisiones sobre las diferencias entre los dos

textos analizados y, en particular, sobre la distinta forma en la que están estructurados sus articuladores temporales. Es gracias a estas diferencias que es posible percibir mejor el funcionamiento del modelo.

1.3 Conclusiones y comparaciones

A partir de este punto, en el que deben estar satisfechas las cuestiones teóricas, se pasa al análisis de los dos poemas, de acuerdo con el método propuesto. En la Segunda Parte de esta tesis se analiza el poema “Elegía del retorno”, de acuerdo con el camino planteado y en la Tercera Parte se hace lo propio con el poema “Ciudad y pájaros”. Una vez concluido el análisis, se deja un espacio para conclusiones y comparaciones, lo que permite entender mejor el funcionamiento del poema y responder, al menos parcialmente, algunas de las preguntas planteadas en este trabajo.

2. Contexto y antecedentes

2.1 La poética cognoscitiva

El enfoque desde el que se realiza este trabajo ha recibido —con frecuencia cada vez mayor— el nombre de poética cognoscitiva (*cognitive poetics*), disciplina reciente que se encuentra aún en una etapa temprana de su desarrollo, pero ya ha mostrado su utilidad y su productividad. Se trata de una aplicación de los principios y descubrimientos de la lingüística cognoscitiva —y ocasionalmente de otras ciencias cognoscitivas— al campo de los estudios literarios y, principalmente, al de la poesía; en los tres lustros anteriores, aportaciones de diversos investigadores, desde posturas divergentes pero sobre principios similares, han ido construyendo un cuerpo teórico que enfoca la literatura desde ángulos que no habían sido considerados; ángulos desde los que el lenguaje literario (y por lo tanto el lenguaje poético) se observa, no solamente en su dimensión retórica, estilística o estética, sino como un fenómeno integrado indisolublemente a nuestra cognición, a nuestra forma de representarnos el mundo, a nuestra manera de conceptualizar los elementos que lo constituyen. En este sentido, la poética cognoscitiva mira hacia el objeto literario como “a

specific form of everyday human experience and especially cognition that is grounded in our general cognitive capacities for making sense of the world” (Steen y Gavins 2003: 1).

Sobre esa base, la poética cognoscitiva atiende, tanto la presencia del lenguaje en el texto poético como las estrategias cognoscitivas que permiten que los receptores lo entiendan y lo incorporen ordenadamente a su sistema conceptual (Freeman 1997: 4, Belekova 1999: 1). Esta nueva perspectiva ha despertado el interés de un número creciente de autores que, desde la lingüística cognoscitiva, han trabajado durante los años recientes en la investigación de las estructuras, el funcionamiento y los efectos conceptuales del texto poético, a partir de una serie de propuestas y nuevas teorías surgidas del estudio de temas tales como la metáfora conceptual, el pensamiento analógico, los espacios mentales, los esquemas mentales, los modelos cognoscitivos idealizados y la importancia de los textos poéticos como generadores de nuevas configuraciones conceptuales capaces de enriquecer nuestra representación mental del mundo.

2.2 La lingüística cognoscitiva, el fundamento

En términos generales, la poética cognoscitiva se ha desarrollado sobre las bases que sentaron los investigadores pioneros de la lingüística cognoscitiva, quienes dieron forma a algunos de los principios fundamentales de este territorio abierto a la indagación.

La lingüística cognoscitiva surgió de la búsqueda de respuestas, ante las limitaciones de corrientes lingüísticas anteriores que eran incapaces de explicar adecuadamente, entre otros problemas, los que plantea el uso frecuente del lenguaje figurativo y, por lo tanto, de la poesía. Langacker (2007) afirma que “la gramática tradicional no da explicación de fenómenos tales como el lenguaje figurativo ni de conceptos gramaticales tradicionales como nombre, verbo, adjetivo, sujeto o subordinación. La gramática cognoscitiva, en cambio, nos permite describir de manera unificada el espectro total de las estructuras lingüísticas, porque explica el lenguaje desde la cognición, como una parte integral de la cognición humana”. O, como lo resume con claridad Maldonado (1993: 158) al referirse a este problema: “El análisis de distintos tipos de lenguaje de uso cotidiano, las jergas, los juegos lingüísticos y, sobre todo, la metonimia y la metáfora han constituido zonas de conocimiento respecto a las cuales la lingüística se ha declarado neutral o francamente

incompetente”². Así, para dar cuenta de estos fenómenos “es necesaria una teoría que no sólo reconozca el valor del significado en la lengua, sino más bien, que vea en el significado y en las estrategias de conceptualización de los hablantes los fundamentos mismos de su operatividad analítica. (p: 159). Es decir, en el marco de la gramática cognoscitiva, el significado tiene qué ver directamente con procesamiento cognoscitivo y es equiparado.

con la noción de conceptualización y esta última se explica en términos de procesamiento cognoscitivo. La conceptualización es ampliamente inclusiva en el ámbito de la experiencia mental. Forman parte de ella procesos establecidos y expresiones nuevas, se incorporan además sensaciones emotivas, sensoriales y kinestésicas, y no queda fuera de ella el conocimiento del hablante respecto del contexto físico, social y lingüístico. (p:160)

Ruiz de Mendoza (2001) coincide y explica que esta materia se ha ocupado de comprender la naturaleza de diversas operaciones mentales relacionadas con el razonamiento, la memoria, la organización del conocimiento y el procesamiento y la producción lingüística, entre otras. Kemmer, a su vez, se refiere al desarrollo de esta forma de entender el lenguaje:

Cognitive Linguistics grew out of the work of a number of researchers active in the 1970s who were interested in the relation of language and mind, and who did not follow the prevailing tendency to explain linguistic patterns by means of appeals to structural properties internal to and specific to language. Rather than attempting to segregate syntax from the rest of language in a 'syntactic component' governed by a set of principles and elements specific to that component, the line of research followed instead was to examine the relation of language structure to things outside language: cognitive principles and mechanisms not specific to language, including principles of human categorization; pragmatic and interactional principles; and functional principles in general, such as iconicity and economy.(2007: 1)

Entre los lingüistas pioneros que se enfocaron en los principios y la organización cognoscitiva –y cuyos estudios son pertinentes para este trabajo—destacan Charles Fillmore (1985), Ronald Langacker (1987, 1990, 1999 y 2008) y Leonard Talmy (1988). Cada uno de ellos desarrolla su propia descripción del lenguaje, aunque comparten supuestos fundamentales, como que el significado constituye el foco principal del estudio del lenguaje,

² Se refiere, claro, a la lingüística tradicional.

que las estructuras lingüísticas sirven para expresarlo y que el lenguaje es un fenómeno cognoscitivo; coinciden, igualmente, en que las formas lingüísticas aparece vinculadas estrechamente a las estructuras semánticas que también deben ser investigadas. Este punto de vista es opuesto al de la lingüística chomskiana, en la que el estudio del significado es más bien periférico y el objeto central del estudio es la sintaxis.

Langacker (2005: 164-165) hace un breve resumen del desarrollo de la gramática cognoscitiva a partir del estudio de la semántica cognoscitiva y destaca la emergencia de esta disciplina en los últimos 25 años, cuando establece sus postulados básicos: “the most basic development is simply the unequivocal identification of meaning with **conceptualization**, i.e., the cognitive activity constituting our apprehension of the world. (Las negritas son del autor)”³. Asimismo, incluye entre las áreas de estudio un amplio rango de nuestras capacidades mentales como la de elaborar estructuras conceptuales que podemos manipular; entre ellas, las “razonablemente denominadas” imaginativas, que nos permiten utilizar metáforas y metonimias, construir espacios mentales y realizar fusiones conceptuales. Explica Langacker que “These capacities are however grounded in everyday bodily experience: motion, perception, muscular exertion, etc. Basic experience of this sort is projected metaphorically onto other domains, and in abstracted form provides the skeletal organization of conceptual structure in general. This of course is embodiment.” (p: 164) Sobre estas directrices, desde mediados de los años 90, la lingüística cognoscitiva había establecido sus áreas prioritarias de estudio.

Because cognitive linguistics sees language as embedded in the overall cognitive capacities of man, topics of special interest for cognitive linguistics include: the structural characteristics of natural language categorization (such as prototypicality, systematic polysemy, cognitive models, mental imagery and metaphor); the functional principles of linguistic organization (such as iconicity and naturalness); the conceptual interface between syntax and semantics (as explored by cognitive grammar and construction grammar); the experiential and pragmatic background of language-in-use; and the relationship between language and thought, including questions about relativism and conceptual universals. (Geeraerts 1995: 111,112)

³ Las obras mencionadas por Langacker en esta cita, son incluidas en la bibliografía, al final de este trabajo.

Se trata, pues, de una lingüística enraizada en la cognición y, por lo mismo, vinculada a nuestro sistema conceptual y a las forma en que percibimos y nos representamos el mundo desde nuestra experiencia; una experiencia que inevitablemente se vive desde el cuerpo y está sujeta a sus determinaciones, particularmente al hecho de que nuestra cognición emerge de un aparato fisiológico y cerebral heredado, y se desarrolla y adquiere sentido a través de la experiencia sensomotora y neural de nuestro cuerpo en un contexto cultural y social determinado.

Así, para Langacker, la gramática constituye un “essential aspect of the conceptual apparatus through which we apprehend and engage the world [...] grammar is not only an integral part of cognition, but also a key to understanding it” (2008: 4). De ahí que la lingüística cognoscitiva (y por lo tanto la poética cognoscitiva) no se enfoque solamente a las realizaciones lingüísticas, sino al estudio del lenguaje en tanto que fenómeno cognoscitivo, anclado en la experiencia de nuestro cuerpo en el mundo, insertado en nuestra comprensión de lo que nos rodea y, por lo tanto, en relación directa con los aspectos más importantes de nuestro pensamiento y nuestra existencia. “The world does not present itself to us as a finished, predetermined structure, nor is apprehending the world like xeroxing a document. Even in realm of concrete reality, its apprehension resides in dynamic, interactive processing activity. [...]” (p: 35) En otros términos, el lenguaje no refleja objetivamente al mundo, sino que lo modela, lo construye en una forma determinada, a través de un proceso interactivo y dinámico.

En ese contexto, el mundo, cuya representación conceptual construimos y sostenemos cotidianamente, es entonces una entidad altamente estructurada y dinámica, y no fija e inmutable. Aunque no tenemos acceso directo a la “realidad real”, el lenguaje constituye un elemento fundamental para su conceptualización ya que nos impulsa a “construir” mentalmente la representación de este mundo que habitamos, en un sentido determinado, sin olvidar que “existe una gran cantidad de posibilidades de conceptualizar una misma ‘realidad objetiva’” (Maldonado 1993: 159). Particularmente, cuando nos encontramos ante el lenguaje poético, éste nos impele a reconceptualizar algunos aspectos de este mundo en una forma distinta a la que lo hacemos cuando utilizamos el lenguaje cotidiano; el lenguaje poético nos obliga a ensanchar conceptualmente las paredes del mundo que habitamos.

2.3 Un giro en la perspectiva; los estudios pioneros

En el marco de la lingüística cognoscitiva y sobre la base de numerosos estudios realizados principalmente en los decenios de los años setenta y ochenta, surgieron nuevos trabajos que fueron trascendentes para el futuro desarrollo de una poética cognoscitiva. Entre los investigadores más representativos destacan George Lakoff y Mark Johnson, autores de *Metáforas de la vida cotidiana* (*Metaphors we live by*, 1980) y *Philosophy in the flesh* (1999) —entre otros estudios trascendentes— en donde proponen una nueva forma de entender la metáfora, (y el pensamiento mismo) ya que lejos de considerarla como una figura retórica se apoyaron en evidencia lingüística para sostener que “Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (Lakoff y Johnson 1980: 39). De acuerdo con la perspectiva unitaria que proponen, “las metáforas impregnan el lenguaje cotidiano, formando una red compleja e interrelacionada [...] y la existencia de esta red afecta a las representaciones internas, a la visión del mundo que tiene el hablante” (Millán y Narotzky 1995: 12).

A su vez, Gilles Fauconnier, en sus libros *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language* (1985) y *Mappings in thought and language* (1997), entre otros, desarrolló la Teoría de los Espacios Mentales, que permite entender y representar con mayor claridad la forma en la que se construyen en la mente las representaciones conceptuales, y el dinamismo que estas configuraciones muestran, por ejemplo, a lo largo de una conversación o durante la lectura de un texto, ya que estas se transforman a medida que las indicaciones de un enunciado se desenvuelven. Su aplicación al campo de la poética está vigente y ha sido empleada por casi todos los académicos que trabajan en el análisis de textos poéticos con modelos cognoscitivos; en forma particular, Grady, Oakley y Coulson (2004), y Coulson y Oakley (1999) han enfocado la metáfora y el lenguaje literario y figurativo desde la Teoría de los Espacios Mentales.

Otro lingüista, Mark Turner,⁴ abrió nuevos caminos a la poética cognoscitiva en diferentes direcciones. Planteó su Teoría de Integración Conceptual (*blend*) en obras como

⁴ La creatividad de Turner es notable, en tanto que ha sido capaz de aportar a la lingüística cognoscitiva en diferentes temas y desde distintas direcciones de enfoque, a cual más creativa, como se verá a lo largo de este trabajo. Como dato casi anecdótico: el profesor de Case Western Reserve University aparece en la portada

L'imagination et la créativité: Conférences au Collège de France (2000), así como en otras que escribió en forma conjunta con Fauconnier, entre ellas *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities* (2002), "*Conceptual Integration Networks*"(1998) y "The Origin of Language as a Product of the Evolution of Double-Scope Blending" (2008). En estos y otros textos, Turner y Fauconnier sostienen la propuesta – defendida y formalizada por el primero— de que la construcción de nuevo significado por parte de los seres humanos se genera a través de un mecanismo ancestral en el que nuestro sistema cognoscitivo fusiona dos constructos procedentes de distintos dominios (*inputs*) y obtiene una nueva configuración que significa más que la suma de las partes; este mecanismo de fusión conceptual (*blend*)⁵ puede entenderse y representarse con claridad utilizando los espacios mentales.

Por otra parte, Turner escribió con Lakoff el libro *More than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor* (1980), en el que se profundiza en el estudio de la metáfora poética a través del análisis de textos de grandes autores como Catulo, Horacio, Dante, Shakespeare, Eliot, Stevens, Yeats y Dickinson, entre otros, en los que aparecen, metaforizados, dominios como VIDA, MUERTE y TIEMPO; esta aproximación permite apreciar la forma en la que las metáforas conceptuales convencionales que se utilizan en el lenguaje de la vida cotidiana en forma automática e inconsciente, son flexionadas por el lenguaje poético para extenderlas o transformarlas, y modificar así su significado, y por lo tanto, nuestra representación del mundo. Finalmente, Turner de nuevo, en otro libro clave, *The Literary Mind. The origins of thought and language* (1996), propone que nuestro sistema conceptual comprende el mundo y la vida, nuestra propia identidad y la de los otros, las acciones que realizamos y nuestras metas, a través de ciertos modelos cognoscitivos idealizados, que denomina *historias* y que son relatos estereotipados, generalmente breves, que se archivan ordenadamente en la memoria. Estas historias, archivadas como totalidades (*gestalts*), posteriormente se proyectan en otros dominios, los estructuran y nos permiten entenderlos. No se trata, en este caso, de proyecciones metafóricas, sino de superposiciones

de su página de Internet (<http://markturner.org>) tendido en una roja hamaca, en algún restaurante de un sitio cálido y tropical, con sus lentes oscuros para el sol... y sonrío, claro.

⁵ Una raíz de esta formalización teórica puede encontrarse en la Teoría de la *gestalt*, de la que hablaremos más adelante, en tanto que postula que la capacidad de percepción humana entiende los distintos estímulos integrándolos en totalidades.

analógicas que, al realizarse, nos permiten reconocer y entender diferentes aspectos del mundo en función de las estructuras ya guardadas en la memoria. Ejemplos breves de estas historias son *Ir al trabajo* o *La comida del mediodía* (siempre distintas, pero siempre regidas por un mismo patrón), de las que la mayoría de nosotros tenemos experiencia; otras historias, más complejas, pueden desarrollarse sobre las sencillas, integrando varias de ellas a su estructura.

En resumen, la poética cognoscitiva es un campo fértil a la investigación; un territorio cuyo cultivo ha sido posible gracias a los avances realizados en materia de lingüística cognoscitiva y a su aplicación al estudio de la poética.

2.4 Un camino hacia un horizonte más amplio

Las direcciones en las que se realizan actualmente los estudios sobre poesía, desde la poética cognoscitiva, son numerosas. Por citar sólo algunos ejemplos, mencionaré a M. Freeman (1997, 2002), quien destaca el poder de las analogías y las sobreposiciones entre los textos poéticos y los sistemas conceptuales de quienes los recibe; asimismo, ha estudiado la relación entre poesía y realidad, desde la propuesta de que el lenguaje poético es icónico (2009); Gibbs (1994) acepta y destaca que la mente utiliza cotidianamente mecanismos poéticos; Grady, Oakley y Coulson. (1999), como hemos dicho, han estudiado la metáfora conceptual utilizando los espacios mentales; Tsur (1974, 1996, 1997, 1998 y 2000) ha puesto un énfasis particular en el complejo gestáltico forma-fondo, así como en los fenómenos vinculados con el ritmo, la rima, y su recepción por parte del oyente o del lector; Steen (2003) utiliza la noción de *escenarios cognoscitivos*, cierta clase de MCI, a través de los cuales da cuenta de algunos tipos de poesía amorosa; Pilkington (2000), hace un recuento brillante de numerosos acercamientos al texto poético desde los estudios literarios e intenta encontrar la explicación a los efectos poéticos utilizando el concepto de *inferencias débiles*, en el marco de la Teoría de la Relevancia; J. Gavins (2003) en sus análisis ha recurrido a la noción de *mundos textuales*, para explicar algunos fenómenos poéticos; Cureton (1997) centra su atención en la musicalidad del poema, en tanto que fenómeno cognoscitivo; Semino (2003) trabaja la poesía en el marco de modelos cognoscitivos idealizados a los que ha denominado *mundos posibles*; Chamizo y Bretones (2005) han

enfocado el eufemismo en la poesía, desde la lingüística cognoscitiva; Gabora (2002) esclarece algunos mecanismos cognoscitivos que se manifiestan en los procesos creativos, y un largo etcétera, entre quienes se destacan los numerosos académicos que se han abocado al estudio de la metáfora conceptual, un campo íntimamente relacionado con la creación poética.

2.5 El poema visto como dispositivo conceptual

De acuerdo con lo anterior, este horizonte nuevo permite enfocar la poesía desde nuevos ángulos y en busca de confirmar nuevas hipótesis. Desde esta perspectiva reciente, la mirada descende sobre el poema, interrogándolo como un dispositivo conceptual capaz de interactuar con nuestra mente, dialogar con nuestro sistema cognoscitivo y transformar algunas de las estructuras conceptuales que se encuentran integradas ordenadamente en nuestra representación de mundo. Sobre esa base, consideramos hipotéticamente que tanto el lenguaje cotidiano como el lenguaje poético se sustentan en los mismos principios, si bien, la estructura conceptual del lenguaje poético es mucho más compleja y sus consecuencias en la mente del lector tienen mayores repercusiones.

Así, para este trabajo utilizaremos, entre otras propuestas, nociones como historias (Turner 1990, 1996, 2000), analogías (Lakoff y Johnson 1980 y 1989, Turner 1996, Belehkova 1999, M. Freeman 2002), guiones, (Schank y Abelson 1977, Schank 1990) y otros modelos cognoscitivos idealizados (Lakoff 1987, Lakoff y Johnson 1980, Lakoff y Johnson 1995, Rivano 1997 y otros) que constituyen gestalts experienciales complejas (Lakoff y Johnson 1980) archivadas y ordenadas en la memoria (Ghassemzhaded 1999, Gabora 2002, Indurkha s/f) en forma organizada, gracias al reconocimiento de determinados patrones recurrentes en la experiencia (Lakoff y Johnson 1980), de formas estereotipadas, que se manifiestan sobre un fondo (background) complejo, muy estructurado y compartido. (Pilkington 2000, Lakoff y Johnson 1980, Turner 1996, entre otros).

Esperamos que lo anterior nos permitirá observar, en los espacios mentales, diversos fenómenos conceptuales presentes en la configuración gestáltica de la imagen poética (Belehkova 1999); entre ellos, distintas clase de esquemas mentales, metáforas conceptuales, metonimias conceptuales y fusiones conceptuales; igualmente, buscaremos dar cuenta de las

iteraciones isotópicas (isotopías) de determinados rasgos conceptuales (Greimas 1972 y 1992, Greimas y Courtes 1991, Arrivé 1987, 1997, y Rastrier 1972 y 1987) y trataremos de precisar la forma en que estas isotopías, al reiterar un rasgo conceptual determinado, otorgan fuerza y profundidad al texto poético.

Para contar con un marco nocional más claro, es importante dedicar un par de párrafos a dos aportes teóricos que abrieron a la investigación numerosas puertas y que en diversas formas sirven de sustento y han repercutido en la lingüística cognoscitiva.

2.6 Teoría de la Gestalt y Teoría de los Prototipos

Dos aportes que, entre otros, ha recogido la lingüística cognoscitiva son la Teoría de la Gestalt y la Teoría de los Prototipos. Ambas plantean postulados que han servido de base para el desarrollo de teorías posteriores, en diferentes disciplinas. Ambas surgieron del campo de la psicología y han sido retomadas principalmente por la lingüística pero también, en general, por psicólogos, sociólogos, antropólogos y neurólogos cognoscitivos; si bien la adopción de algunos de los presupuestos de estas teorías con el tiempo han sido criticados o incluso rectificadas⁶, los principios básicos permanecen y se consideran trascendentes para posteriores desarrollos teóricos.

La Teoría de la Gestalt surgió en Alemania y le dieron su forma definitiva los psicólogos Max Wertheimer (1880-1943), Wolfgang Köhler (1887-1967) y Kurt Koffka (1886-1941) quienes trabajaron y experimentaron ampliamente en el campo de la percepción a partir de la primera parte del siglo XX. En 1912, Wertheimer publicó su primera obra, *Estudios experimentales de la percepción del movimiento*, y a partir de entonces la teoría comenzó su

⁶ Sabine Geck (2000, p:28-30), apoyada en autores alemanes como Liebert (1992), critica a los cognitivistas como Lakoff y Johnson, debido a que “utilizan” el término *gestalt*, sin precisarlo ni remitirse a sus creadores alemanes; esto significa para ella, según entiendo su queja, que autores norteamericanos tomen y aprovechen una noción “europea” sin otorgarle el crédito correspondiente a su trascendencia. Lo utilizan, dice Geck –siguiendo a Liebert— más bien en forma “intuitiva”, ya que no ahondan en esta teoría ni en sus implicaciones. En este sentido, baste señalar que parece una crítica infundada, en tanto que si bien estos autores no se refieren abiertamente a los gestalistas, citándolos por su nombre, —tal vez para evitar ajustarse estrictamente a la teoría— sí definen el uso del término en múltiples ocasiones, en relación con la forma en que lo emplean. Lakoff y Johnson (1980/1995), por ejemplo, definen una *gestalt*, entre otras cosas, como “un todo que los seres humanos encontramos más básico que sus partes”; Johnson (1987) la define como “unified wholes within our experience and cognition”; y Lakoff y Johnson (1999) lo determinan y se refieren directamente a él, en por lo menos ocho ocasiones, y en todas queda claro que se trata de un concepto básico para explicar que los seres humanos perciben la diversidad de estímulos y datos procedentes del medio, construyéndolos en totalidades denominadas *gestalts*.

desarrollo, dando cuenta de que la percepción humana no consiste sólo el recibir una serie de datos y estímulos sensoriales, sino en organizarlos mediante un proceso de estructuración que los construye como “formas”, totalidades, gestalts, que emergen como figuras sobre un fondo determinado. Así, podemos decir que la Teoría de la Gestalt

“sostiene que los sujetos perciben en primera instancia, directamente, configuraciones complejas en una totalidad y que el análisis de los elementos es posterior a esa aprehensión global [...] Una gestalt (término que se asimila también a forma o estructura) es una configuración que no se reduce a la superposición o sumatoria de los elementos que la integran, sino que posee cualidades en tanto que totalidad, de modo tal que la modificación de uno solo de sus elementos puede cambiar la gestalt en su conjunto. El todo es, entonces, más que la suma de la partes.” (Ciafardo, 2009: 2)

El reconocimiento de estas formas definidas o gestalts responde a una serie de leyes⁷ que permiten establecer el camino que sigue la percepción para lograr que el ser humano se represente al mundo que lo rodea. (Koffka 1922, Wertheimer 1924, Pastrana, y Barrera y Alonso 2006). Más tarde, estas leyes fueron también objeto de críticas por dejar a un lado la participación del observador; “desde la sociología, la estética o el psicoanálisis han reparado en estas limitaciones” (Ciafardo 2009). Empero, las aportaciones de la Gestalt han sido rescatadas y nuevamente se reconoce su utilidad, el valor de su aportación y se les entiende, más como principios o condiciones generales de la percepción que han resultado muy productivos, que como leyes específicas. Para Whertimer: “The fundamental ‘formula’ of Gestalt Theory might be expressed in this way. There are wholes, the behaviour of which is not determined by that of their individual elements, but where the part-processes are themselves determined by the intrinsic nature of the whole.” (Whertimer 1924).

Esta teoría, pues, está en la base de la construcción de los Modelos Cognoscitivos Idealizados, en tanto también constituyen totalidades de algunos aspectos del mundo, si

⁷ Con base en numerosos experimentos realizados por los gestalistas, principalmente los efectuados en el campo de la percepción de la música, por Wertheimer, (quien por cierto también era músico) y en el campo de la percepción animal, por Köhler, la Teoría de la Gestalt propuso una serie de leyes que dirigen la estructuración de los estímulos sensoriales para construir las formas que percibimos. Algunas de las más importantes son la *Ley de la proximidad*, que dice que los estímulos próximos entre sí, tienden a percibirse agrupados; la *Ley de la semejanza*: los estímulos parecidos entre sí, tienden a percibirse agrupados; la *Ley del cierre*: las figuras abiertas, inacabadas o incompletas, tienden a cerrarse, acabarse o completarse, con el fin de que adquieran una forma; la *Ley del destino común*: los elementos que se desvían de un modo similar respecto de un grupo mayor, tienden a percibirse agrupados; la *Ley de concisión*: la percepción tiende a formar una “buena” *gestalt*. El término “buena” incluye: regularidad, simetría, equilibrio.

bien, más complejos y organizados. Incluso, Lakoff y Johnson denominan a algunos de estos modelos “gestalts experienciales” y consideran que ordenan en una sola configuración cognoscitiva, una articulación compleja de elementos. Un ejemplo de ello es “disparar una pistola”, escena en la que se encuentran integrados numerosos elementos y conocimientos previos derivados de nuestro contexto cultural, nuestro medio social, etcétera; entre ellos está, por supuesto, la persona que dispara, el arma que es disparada y que, sabemos, tiene gatillo, balas, cañón y potencialmente posee una gran peligrosidad; sabemos, asimismo, que hay un trueno, una pequeña flama, humo, así como un blanco contra el que se disparó el arma; entendemos que hubo una intención que depende de un contexto altamente estructurado, etcétera...

Es importante, pues, la deuda de los lingüistas cognoscitivos, particularmente de los que han configurado la teoría de los Modelos Cognoscitivos Idealizados, hacia las aportaciones teóricas de la Gestalt; así es como la ciencia se supera y avanza, construyendo sobre las bases anteriores. Además de la Gestalt es necesario referirnos, aunque sea brevemente, a la Teoría de los prototipos de Rosch (1978).

La teoría se refiere al problema de la categorización, es decir, la forma en la que organizamos conceptualmente nuestra experiencia. Según Aguirre (2009), “El saber cómo establecemos categorías con los elementos, acciones, etc. que conforman nuestro estar en el mundo puede hacerse desde dos puntos de vista”: desde el objetivista, la categorización se realiza a partir de propiedades comunes, en donde los miembros de una misma categoría presentan rasgos idénticos; es decir, los elementos se agrupan en una categoría siguiendo el principio de propiedades compartidas. Desde el punto de vista de la perspectiva experiencialista –que incluye a los autores de la lingüística cognoscitiva— se sustenta en la Teoría de los Prototipos, que describe Kleiber (1995) de la siguiente forma:

“La teoría de los prototipos rompe con la concepción clásica, ‘aristotélica’, de la categorización y propone una nueva teoría de la categorización, la cual no considera que la existencia de propiedades comunes compartidas por todos los miembros, sea condición necesaria para el establecimiento de una categoría. De las categorías denominadas *lógicas*, definidas por una lista de condiciones necesarias y suficientes, se pasa a un análisis de categorías llamadas *naturales*, que tiende ante todo a describir su organización interna y externa en relación con su funcionalidad. El proceso de categorización ya no se limita al

descubrimiento de una regla de clasificación, sino a señalar covariaciones y similitudes globales y la formación de prototipos de referencia (p: 17-18)

Fue Rosch (1978), quien a partir de sus estudios sobre la conceptualización del color en diferentes lenguajes, particularmente en la lengua dani, de Nueva Guinea, obtuvo un arsenal de datos empíricos que le permitieron proponer la existencia de categorías no clásicas. La lengua dani sólo dispone de dos palabras para nombrar los colores: “mili” y “mola”; la primera, significa oscuro-frío e incluye los colores negro, verde y azul; la segunda, significa claro-cálido e incluye las tonalidades blancas, rojas y amarillas; esto significa que la categorización de los colores (y por lo tanto su percepción y organización conceptual) puede variar en distintas culturas. Con estos datos, entre otros, Rosch llegó a conclusiones muy significativas. Dos de ellas, trascendentes para su teoría: 1) la mayoría de las categorías no tienen fronteras claramente definidas, sino que son borrosas⁸, lo que permite la posibilidad de establecer gradientes de pertenencia a la categoría y, por lo tanto, 2) algunos de los ejemplares que pertenecen a una categoría son más prototípicos que otros; es decir, las categorías son radiales y sus miembros tienen entre sí “parecidos de familia” y en cuyo centro se encuentran las figuras más prototípicas.

Sobre esas bases, la Teoría de los Prototipos ha tenido numerosas repercusiones, sobre todo en lo que se refiere a la categorización y a la elaboración de la teoría de los Modelos Cognoscitivos Idealizados que, más tarde, desarrollo Lakoff (1987) y que se utiliza ampliamente para entender el lenguaje desde la lingüística cognoscitiva.

Aunque más adelante veremos con mayor detalle la estructura de los Modelos Cognoscitivos Idealizados, por el momento, es suficiente con este contexto para situar nuestro trabajo. Vayamos ahora al objeto de estudio: el poema.

3. Los estudios de la metáfora, punto de quiebre

3.1 La metáfora conceptual

⁸ Así, una taza se puede ir “convirtiendo” poco a poco en un plato, si colocamos treinta o cuarenta objetos intermedios en un gradiente entre los extremos. Resulta difícil establecer el momento en el que se realiza el cambio de categoría.

Aunque hay diversos antecedentes de una poética cognoscitiva, podemos considerar como un punto de quiebre importante para su desarrollo la publicación de *Metaphors We Live By* (1980), obra en la que Lakoff y Johnson exponen, basados en numerosas realizaciones lingüísticas, su Teoría de la Metáfora Conceptual en la que dan cuenta de la metáfora no tanto como un recurso retórico⁹, sino como un mecanismo conceptual básico que se utiliza automática e inconscientemente en el lenguaje cotidiano y que nos permite modelar y estructurar conceptualmente dominios generales y abstractos, en función de otros más concretos; es decir, que “nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica” (1980: 39), y que “la

⁹ El estudio de la metáfora tiene una muy larga historia, aunque sólo hasta hace unos años se observó su importancia como mecanismo conceptual. Algunas aproximaciones importantes son las siguientes:

- **Aristóteles** la concibió como “la traslación de nombre ajeno, de género a especie, o de la especie al género, o de una a otra especie, o bien por analogía” (Aristóteles 1999, Beristain 2003). Desde este ángulo, se ha dicho que la metáfora es una **comparación abreviada** (Teoría de la comparación). La diferencia entre una y otra estriba en diferentes clases de atribución al nombre: “ser” (en la metáfora) y “ser como” (en la comparación), (Ricoeur 1976/2001 p. 71); en ese sentido, podemos entender que se trata de dos entidades muy distintas porque la comparación señala el parecido, en tanto que la metáfora “crea” un nuevo concepto.
- **La teoría de la sustitución** considera la presencia de dos planos: el de las ideas y el de las palabras. Las palabras dan nombres a las ideas, por lo que la misión de la metáfora es “presentar una idea bajo el signo de otra más incisiva y conocida”. (Fontanier, citado por Ricoeur, p. 84).
- Para Weber (2002), en la metáfora, una etiqueta léxica vieja, que sirve para denominar un concepto viejo, se utiliza para dar nombre a otro concepto nuevo, que primero se resiste y luego cede (**teoría de las etiquetas**).
- Ricoeur (1975/2001) plantea una **teoría abstraccionista** de la metáfora. Parte de una doble idea de abstracción: una conceptual, formada por los rasgos de una entidad que sirve de fuente, y una segunda abstracción metafórica, en donde la abstracción primera ha perdido, por eliminación, los atributos no pertinentes.
- Black, entre otros, propone una **teoría interaccionista**. En ella aparece, como resultado de la interacción de los dos elementos de la aplicación metafórica, una nueva entidad. (Black 1979, Ricoeur 1975/2001, Tsur 2000, Turner 2000, Vega Moreno 2004). Para Black, así como otros investigadores (Indurkhyan s/f, Pilkington 2002, Gassezadeh 1999) la metáfora mantiene unidos dos pensamientos sobre cosas diferentes y simultáneamente activos, unidos en el sentido de una palabra o expresión simple, cuya significación nueva es el resultado de su interacción. Black explica que un objeto metaforizado es diferente, como visto a través de un cristal ahumado, aunque reconoce que no está claro ni es sencillo el mecanismo por el cual esto ocurre.
- **La teoría de la categoría inclusiva** propone, mediante una alineación de tópico y vehículo, seleccionar un subconjunto de propiedades del *vehículo* a las que se puede atribuir un valor en la dimensión del *tópico* (Vega Moreno 2004, Carston 2002). Así, en el ejemplo de *Este cirujano es un carnicero*, al alinear las propiedades del vehículo con la dimensión del tópico, se seleccionaría del vehículo un subconjunto de rasgos como “aquellas personas que realizan su trabajo en forma incompetente y burda”, y con este conjunto se construiría una categoría atributiva, a la que pertenecería el tópico. Sin embargo, esta solución plantea el problema de cómo aparecen en el resultado los nuevos rasgos emergentes. En el ejemplo anterior, la pregunta es ¿por qué aparece la noción de incompetencia” que no está incluida ni en el trabajo del cirujano ni en el del carnicero?
-

esencia de la metáfora es entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra" (1995 p: 41, las cursivas son de los autores).

Así, por ejemplo, podemos entender una DISCUSIÓN como una GUERRA; o el AMOR como un VIAJE. En ambos casos, el lenguaje que utilizaremos para hablar del dominio meta (DISCUSIÓN o AMOR) será el que procede del dominio (GUERRA o VIAJE). Así, al referirnos a una DISCUSIÓN como si fuera una GUERRA diremos, por ejemplo, *Con ese argumento lo has derrotado* o *Me tuve que poner a la defensiva* o *Lanzó con dureza sus ideas más agresivas*, expresiones, todas ellas, procedentes del lenguaje de GUERRA. Igualmente, la metáfora EL AMOR ES UN VIAJE¹⁰ podemos expresarla a través de realizaciones lingüísticas como *Nuestro camino no ha sido fácil* o *Esta relación desvió nuestras rutas* o *Por ahora estamos dando vueltas y vueltas en el mismo sitio*. Como podemos observar en estos ejemplos, la estructura de un dominio fuente nos permiten estructurar los dominios meta, que son más abstractos y generales. Este mecanismo, ejercido cotidianamente por nosotros, adquiere importancia debido a que nuestros conceptos "estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, la manera en que nos relacionamos con las demás personas. Así que nuestro sistema conceptual desempeña un papel central en nuestras experiencias cotidianas" (p: 39).

Igualmente, es indispensable destacar que "ninguna metáfora se puede entender, ni siquiera representar adecuadamente, independientemente de su fundamento en la experiencia". (p: 56); gracias a que conocemos experiencialmente lo que es un VIAJE, es que podemos modelar el amor mediante su metaforización: *Estamos empantanados* o *Ella lo conoció y extravió el camino* son realizaciones derivadas de nuestro conocimiento del dominio VIAJE. El factor experiencial, pues, es básico. En una obra posterior, *Philosophy in the flesh* (1999), ambos autores destacan la trascendencia de la experiencia del cuerpo en el mundo, como principio perceptual, para entender el surgimiento de los mecanismos y constructos conceptuales, así como la estructuración de las representaciones de la "realidad". Este experiencialismo, como algunas otras de las ideas rectoras de esta teoría, tiene sus bases en el empirismo del filósofo alemán Emmanuel Kant (n. 1724, m.1804).¹¹

¹⁰ Las metáforas conceptuales se distinguen al ser marcadas con mayúsculas.

¹¹ Quizá el párrafo más famoso de la obra del filósofo de Koenisberg sea con el que comienza la Introducción de su obra *La crítica de la razón pura*, editada por vez primera en 1781; en él, manifiesta la

Lakoff y Johnson (1980 y 1999) proponen, asimismo, la sistematicidad de las metáforas conceptuales, en tanto que están regidas por una coherencia interna y por una coherencia global que corresponde a los valores y situaciones características de una cultura. Por ejemplo, en la metáfora EL TIEMPO ES DINERO, su sistematicidad interna se manifiesta en la realización de expresiones como *Me haces perder el tiempo* o *Esta idea te ahorrará meses* o *Gastas mucho el tiempo al trabajar*, que sostienen sistemáticamente una posición común, mantenida en nuestra cultura, ante el dinero. Pero también están regidas por una sistematicidad global que da coherencia a distintas metáforas, como sería el caso de EL TIEMPO ES DINERO en relación con EL TIEMPO ES UN RECURSO LIMITADO o con EL TIEMPO ES UNA COSA VALIOSA, en donde se manifiesta una coherencia exterior entre distintas metáforas. En cambio no hay realizaciones lingüísticas convencionales de una metáfora como EL TIEMPO NO VALE, que aunque podrían surgir en un determinado contexto, no es una metáfora sistemática.

En cuanto a la importancia de la metáfora en la poesía y en el arte en general, los autores afirman:

Las metáforas nuevas pueden crear nueva comprensión y, en consecuencia, nuevas realidades. Esto debería ser obvio en el caso de la metáfora poética, donde el lenguaje es el medio por el cual se crean nuevas metáforas conceptuales.

Pero la metáfora no es sólo una cuestión de lenguaje, [...] implica todas las dimensiones naturales de nuestra experiencia, incluidos aspectos de nuestra experiencia sensoriales, color, forma, textura, sonido, etc. Estas dimensiones estructuran no solamente la experiencia mundana, sino también la experiencia estética. Cada medio artístico elige ciertas dimensiones de nuestra experiencia y excluye otras. Las obras de arte proporcionan nuevas maneras de estructurar nuestra experiencia en términos de esas dimensiones naturales. Las obras de arte proporcionan nuevas gestalts experienciales y en

trascendencia de su empirismo, retomado ahora por los cognitivistas como una raíz del experiencialismo: “No hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia. Pues ¿por dónde iba a despertarse la facultad de conocer, para su ejercicio, como no fuera por medio de objetos que hieren nuestros sentidos y ora provocan por sí mismos representaciones, ora ponen en movimiento nuestra capacidad intelectual para compararlos, enlazarlos, o separarlos y elaborar así, con la materia bruta de las impresiones sensibles, un conocimiento de los objetos llamado experiencia? Según el tiempo, pues, ningún conocimiento precede en nosotros a la experiencia y todo conocimiento comienza con ella”. (2000, p: 16)

No es el único aporte de Kant a la raíz de las teorías lingüísticas cognoscitivas. Está también el concepto de “esquema”; que será retomado posteriormente en forma muy similar (Ortony y Rumelhart 1977) y que el filósofo alemán define de la siguiente manera: “A esa representación de un procedimiento universal de la imaginación para proporcionar su imagen a un concepto es a la que yo llamo el esquema de ese concepto”. (p: 85)

consecuencia nuevas coherencias. Desde el punto de vista experiencialista, el arte es en general una cuestión de racionalidad imaginativa y un medio de crear nuevas realidades” (Lakoff y Johnson 1980/1995 p: 280)

Esta afirmación de que el arte y la poesía construyen “nuevas realidades” se basa en el hecho de que los seres humanos aprehendemos el mundo a través de un proceso de conceptualización, mediante el cual convertimos en formas gestálticas los estímulos que recibe nuestro sistema perceptual. Nuestra realidad no es la “realidad real” inaprehensible (a la que Kant denominó el *nómeno*), sino la que construimos conceptualmente desde la experiencia de nuestro cuerpo en el mundo, desde nuestro sistema neural, desde nuestro sistema sensomotor, desde las condicionantes de nuestra lengua, nuestra cultura, nuestro contexto (que equivale a lo que Kant denominó el *fenómeno*). Por ello, la observación de que el arte y la poesía construyen nuevas realidades, en alguna forma significa que sus manifestaciones impelen a generar nuevas conceptualizaciones o reconceptualizaciones de algún aspecto del mundo. Este hecho constituye uno de los señalamientos más importantes para nuestro estudio, ya que otorga a las estructuras conceptuales, generadas por los mecanismos de la creación literaria, el poder de crear realidad.

Ha sido a partir de la Teoría de la Metáfora Conceptual y de sus consecuencias en los campos de la creación artística, que diversos autores han trabajado sobre la consideración de que la mente humana es “poética” o “literaria” en tanto que utiliza metáforas, metonimias y fusiones conceptuales en su desempeño cotidiano.

3.2 El problema de las cualidades emergentes

El planteamiento de la TMC provocó la reformulación de diversos problemas, la rectificación de teorías y nociones, y la apertura de una amplia puerta hacia un nuevo campo de investigación. Sin embargo, también, al paso del tiempo, fueron aflorando sus limitaciones. Una de ellas se relaciona con el problema de las cualidades emergentes, al que no le ha dado una solución cabal. La pregunta que se plantea es ¿por qué en la interpretación final de algunas metáforas aparecen cualidades y rasgos que no pertenecen ni al dominio fuente ni al dominio meta? Como en el caso señalado de *Ese cirujano es un carnicero*, en el que aparece la noción de “incompetencia”, que no se encuentra incluida ni en la construcción conceptual del cirujano ni en la del carnicero. Explicar el funcionamiento de la

metáfora incluye dar cuenta de estas propiedades emergentes, ya que éstas juegan un papel fundamental en la interpretación metafórica y constituyen un fenómeno común en la estructura conceptual de los textos poéticos. Por este motivo, diversos investigadores trabajado en este problema ¹². Algunos de los más representativos son los siguientes:

Vega Moreno (2004), desde la Teoría de la Relevancia, da respuesta a la cuestión considerando que se trata, a fin de cuentas, de un proceso inferencial que se ajusta pragmáticamente para que el oyente satisfaga sus expectativas de relevancia: “In other words, what the literature refers to as ‘emergent properties’ are constituents of assumptions derived as implications in processing a metaphor. They do not ‘emerge’ magically in comprehension, but are inferentially derived.” (Vega 2004, p: 321). Sin embargo, no deja en claro cómo se realiza el proceso inferencial mediante el cual el oyente recupera la ruta pragmática adecuada para entender la metáfora.

Una parte del problema podría zanjarse mediante los postulados del Modelo Shurti de inspiración computacional (Shastri 2005). Según este modelo, las numerosas inferencias que realiza el cerebro humano para desambiguar un texto ocurren instantáneamente, gracias a que se postula la existencia de racimos (*clusters*) de células cerebrales que corresponden a locaciones de la memoria, mismas que se activan instantáneamente para dar respuesta a los estímulos verbales, corriendo por una red velocísima de inferencias. Esto nos explicaría cómo es posible que las inferencias se den en un instante y lleguen a las conclusiones pertinentes¹³.

Una respuesta más completa la brinda Gassemsadeh (1999), quien propone la existencia de un mecanismo psicosemántico que selecciona ciertos rasgos en una metáfora e inhibe otros sobre una serie de bases, entre las que destacan las siguientes: 1) el contexto actúa como inhibidor de algunos rasgos y permite la relevancia de otros; 2) algunos rasgos o unidades significativas son más salientes que otras, ante nuestro sistema conceptual; 3) la

¹² Prácticamente en todos los manuales de *Lingüística Cognoscitiva* se menciona este problema, representado por esta frase.

¹³ Gabora (2002), al referirse a la memoria, plantea un modelo similar, pero más desarrollado y basado también en los estudios computacionales (que han proporcionado en numerosas ocasiones la referencia y la analogía correcta para trabajar con el pensamiento humano). Destaca que existen locaciones en donde se archivan los *Paquetes de Memoria Organizada (PMOs)* y una vez que uno de ellos se activa mediante una unidad significativa, la activación alcanza a los paquetes cercanos, dando preferencia a aquellos que el contexto determina e inhibiendo a los que el contexto descarta.

tipicalidad del concepto actúa como amplificador de la relevancia de los rasgos; 4) la construcción verbal de imágenes visuales actúa también como amplificador de rasgos y, finalmente, 5) las metáforas no se dan sólo en el plano de las palabras, sino también en el de las imágenes.

Sobre esa base, se entiende que la metáfora *Ese cirujano es un carnicero* es comprendida por el receptor porque el contexto dirige la comprensión de la frase, al inhibir determinados rasgos y permitir que otros sobresalgan; pero, además, según Gassemsadeh, la fuerza de las imágenes presentadas por la metáfora actúa también en forma metafórica¹⁴; baste imaginar a un cirujano en la imagen de un carnicero (es decir, con un gran cuchillo, una bata llena de sangre, dando golpes con un hacha a la carne), para explicar el poder de esta metáfora y de donde surge la noción de “incompetencia”: un cirujano, así visualizado, sería “incompetente” y, además, muy peligroso y temible.

Desde esta postura y aunque diversos investigadores coinciden en que aparece la noción de “incompetencia”, esto no queda tan claro. La noción de “incompetencia” es un concepto complejo y muy abstracto que parece “fabricarse” artificialmente para formalizar el problema; “incompetente” no es lo que sugiere a primera vista la metáfora, sino lo que aparece como fruto de una evaluación necesariamente posterior. En cambio, el golpe de la sobreposición de las imágenes no necesita una reflexión posterior; vaya, ni siquiera reflejarla en una forma verbalizada. La imagen misma nos sorprende y sacude, por lo que habría que considerar con mayor cuidado la propuesta de entender la metáfora también en término de imágenes. Por otra parte, la imagen del cirujano convertido en un carnicero, que aparece ante nosotros, constituye un concepto *ad hoc* (Carston, 2002), y como tal, no requiere ser enclaustrado, encasillado, sometido, en la estructura de la unidad lingüística “incompetencia” para que la metáfora sea comprendida.

Finalmente, Indurkha (s/f) afirma que la intensidad en la construcción de las metáforas incide en la intensidad de su grabación mnémica. Destaca que la metáfora es una escritura multidimensional que incluye procesos motivacionales, emocionales y cognoscitivos, en una forma condensada y fácil de entender. La imaginación, coincide con Gassemsadeh, juega un rol importante para obtener una pintura cabal del contenido y para que esta estructura verbal

¹⁴ Es decir, hay una doble metaforización activa: la del lenguaje y la de las imágenes.

haga válido el análisis secuencial del ordenamiento lógico de los eventos. Otro aspecto importante, según él, es el de las implicaturas que rodean a una metáfora. El aspecto implicacional depende de la naturaleza psico-semiótica de las palabras que funcionan como matrices que integran numerosos rasgos de realidad en un sistema coherente. Es decir, una unidad significativa no incluye una única interpretación, sino que el significado surge de un proceso activo, realizado en un contexto determinado.

Sin embargo, una respuesta más amplia y productiva llegó desde la Teoría de la Fusión Conceptual (*blend*) generada por Turner y Fauconnier, y que nos explica en una forma distinta el surgimiento de las cualidades emergentes en algunas metáforas: dos dominios conceptuales, al fusionarse, pueden generar nuevo significado porque esa es la forma en la que el ser humano lo ha generado a lo largo de su existencia. Es posible observar la propuesta con mayor detalle

4. Más allá de la metáfora conceptual

4.1 La Teoría de la Fusión Conceptual

Turner (1996) se percató de que la Teoría de Metáfora Conceptual (TMC), muy útil para la comprensión de determinados procesos conceptuales y para entender un dominio abstracto en términos de otro concreto, no lograba en cambio explicar siempre el surgimiento del nuevo sentido en muchas de las construcciones del lenguaje figurado. Para explicar la generación de este nuevo sentido, Turner se apoyó en la Teoría de los Espacios Mentales de Fauconnier y, al lado suyo, dio forma a la Teoría de Integración Conceptual, que explica cómo, a partir de representaciones conceptuales procedentes de dos espacios de entrada, o *inputs*, diferentes, es posible que se realice una fusión conceptual en donde aparecen configuraciones que no existen en ninguno de los *inputs*¹⁵; por el contrario, las estructuras de estos espacios de entrada son reconfiguradas a partir del resultado que aparece en el espacio de la fusión.

¹⁵ Corresponderían estos *inputs* a los dominios fuente y meta.

Así que, mientras la TMC permite la estructuración de un dominio en términos de otro, la TFC explica el surgimiento de un nuevo sentido que no aparecía en ninguno de los dos dominios involucrados en el proceso. Por el momento, basta con realizar este señalamiento, en tanto que en los capítulos siguientes se ahondará en él.

Como se muestra, diferentes esfuerzos teóricos han abierto nuevos caminos a los estudios sobre poesía, al permitir que el poema deje de ser observado como un mero dispositivo gramatical y se convirtiera en un objeto lingüístico-conceptual complejo, en cuyo marco se modifica la conceptualización ordinaria del mundo o de alguno de sus aspectos. Para algunos investigadores, el poema (y el texto literario) ha sido la unidad conceptual atendida, observada, analizada¹⁶. Los enfoques han sido múltiples, y los resultados han sido productivos aunque dispares. Pero lo que parece estar claro es que se trata de un objeto lingüístico y conceptual muy complejo, capaz de generar numerosos significados y de abrir las puertas del lenguaje cotidiano hacia otros horizontes aún difusos. Observemos ahora el poema, para construirlo como objeto de estudio.

5. El objeto de estudio

5.1 El poema

Uno de los primeros problemas que surge al estudiar los textos poéticos es, precisamente, definir lo que es un poema, ya que se designa con ese nombre a una gran cantidad de textos cuyas características parecen, en ocasiones, radicalmente distintas. Se llama poema, por ejemplo, a un soneto de Francisco de Quevedo, que se realiza como prototipo de formalización textual, gobernado por una estructura rígida previamente determinada y por patrones estrictos de metro, rima, ritmo, acentuaciones y cesuras; pero, también se denomina poema a un “topoema” de Octavio Paz, integrado por dos o tres de palabras, situadas en el

¹⁶ Me refiero a que han atendido el texto literario desde una perspectiva cognitivista.

espacio de la página en una forma no canónica y presentadas en tal forma que nos permiten encontrar en ellas significados inesperados. Más aún, se nombra poemas a los ideogramas de José Juan Tablada, en los que se conjuga el peso del significado lingüístico con el de la forma visual, integrando configuraciones mixtas cuyos elementos inseparables hablan al lector tanto desde la dimensión acústica de la lectura como desde la dimensión plástica de las imágenes. Además de estos ejemplos en los que se patentiza la diferencia entre los textos, existen poemas de muchas otras clases, entre ellos los poemas visuales, los textos en verso y rima, los poemas en verso blanco, los poemas en prosa que ondulan con el ritmo de la respiración, los textos que resaltan el factor fonológico o el sintáctico o el morfológico o el conceptual y un sin fin más. La diversidad se asemeja a la que muestran las distintas clases de obras musicales que, pese a sus diferencias obvias, son reconocidas todas como “música”.

En resumen, con el nombre de poema se enumera una gama amplísima de textos con características lingüísticas (y hasta tipográficas) diferentes. Sin embargo, encontramos también que los poemas referidos comparten ciertos elementos determinantes: todos ellos son objetos lingüísticos elaborados con la intención de ser poemas, y han sido trabajados en tal forma que poseen una estructura lingüística y conceptual compleja, tanto si se entienden como estructuras integradas por distintos niveles de elementos pertinentes¹⁷, como si se consideran unidades conceptuales dinámicas. Asimismo, se observa en esta diversidad que en todos los poemas el lenguaje es utilizado en una forma distinta a la forma en la que se utiliza cotidianamente. Si bien, en algunos casos, en el poema se materializa aparentemente la lengua conversacional¹⁸, los estudios del texto demuestran que bajo esa apariencia se

¹⁷ El análisis estructuralista de textos poéticos construía el poema como una estructura integrada por distintos niveles de elementos pertinentes, entre ellos, el *fonológico*, en el que se encontraban las relaciones, iteraciones y sincronías entre los fonemas; el *sintáctico-gramatical*, en el que se manifestaba la arquitectura formada por las relaciones entre nombres, preposiciones, verbos, adjetivos; y el *semántico*, en el que se comparaban y establecían las sincronías y oposiciones de los significados. Varios ejemplos de este acucioso trabajo se encuentra en Jakobson (1992), Jakobson, Levy Strauss (1962)

¹⁸ Hay numerosos casos de poetas que construyen su obra a partir del lenguaje conversacional (y la tendencia va a la alza). El ejemplo más claro en la poesía mexicana es quizá el de Jaime Sabines, pero hay muchos otros como José Emilio Pacheco, Hugo Gutiérrez Vega o Eduardo Lizalde que recurren a este recurso en muchos de sus textos. Sin embargo, un estudio de su obra demostraría, como lo ha hecho, que se trata de un lenguaje muy cargado conceptualmente, dueño de una compleja arquitectura y, por lo mismo, se aleja de la lengua de uso cotidiano.

oculta una estructura finamente construida. Existen además otros criterios que nos permiten identificar a un poema: desde uno meramente tipográfico que identifica al poema por la forma en la que han sido tendidos sus caracteres gráficos en el blanco de la página (con un título en la parte superior, enseguida el nombre del autor, los renglones cortos o versos, etcétera), hasta criterios lingüísticos que exponen la arquitectura compleja de cada uno de los niveles que lo integra¹⁹.

De acuerdo con el propósito de este trabajo, se considera que los dos textos elegidos para el análisis cumplen con la mayoría de los criterios que definen al poema si no con todos, pero además y lo más importante, es que lo consideraremos como una unidad textual analizable que posee una estructura conceptual (Belehkova 1999) y lingüística compleja (Jakobson 1992), que lo aleja de los rasgos constituyentes del lenguaje cotidiano. Es preciso suponer, asimismo, que es posible dar cuenta de sus estructuras conceptuales y construirlas como distintas clases de modelos cognoscitivos idealizados, que incluyen esquemas mentales, metáforas y fusiones conceptuales, entre otros elementos pertinentes.

5.2 Las lecturas del poema

En cuanto a las posibles lecturas que pueden darse a un poema determinado, se propone, con Belehkova (1999), que todas ellas se pueden considerar como los miembros de una categoría que incluye todas las interpretaciones posibles del poema y que el análisis lingüístico cognoscitivo puede revelar los mecanismos conceptuales que construyen la lectura central, prototípica, del poema²⁰. Esta propuesta resuelve las dificultades derivadas de las posibles

¹⁹ Algunos de los principales criterios que definen lo que es un poema son los siguientes (Souza, 2000):

- *Un criterio socio-cultural*, que considera los puntos específicos de los acuerdos socio-culturales relativos al tema; entre ellos que el poema es un texto cuyo correlato gráfico se tiende sobre el papel en forma de versos.
- *Un criterio prosódico*, que detecta el ritmo y la arquitectura fónico-fonológica que emerge del poema. Este criterio se sustenta en la manifestación verbal del texto o en su lectura, en donde es posible determinar las sincronías prosódicas.
- *Un criterio sintáctico*, que establece que la construcción del verso no está sujeta al orden “natural” de la oración y, en cambio, la transgrede con frecuencia, dislocándolo. Como las unidades de otros niveles, las del nivel sintáctico aparecen en redes de iteraciones y construyen diversas clases de relaciones entre ellas.
- *Un criterio semántico*, en el que queda de manifiesto la ambigüedad del texto, sus posibilidades de establecer un diálogo intenso y multívoco con el lector, y su alejamiento de los criterios lógicos en la exposición de sus programas narrativos.
- *Un criterio conceptual*, que lo concibe como una estructura integrada por Modelos Cognoscitivos Idealizados.

²⁰ Al respecto, Indurkha (s/f) señala que los poemas figurativos suelen ser recibidos en forma similar por distintos lectores, mientras que los poemas abstractos suelen interpretarse en formas distintas. En ese sentido,

diferentes lecturas generadas por distintos lectores. Para ello, consideramos que el mensaje del texto poético está dominado por imágenes poéticas verbales reguladas por mecanismos cognoscitivos que también rigen la formación del texto y las funciones de los elementos que lo constituyen. Las imágenes se manifiestan en forma gestáltica y se caracterizan porque en ellas se presentan distintos fenómenos conceptuales con mayor frecuencia que en el lenguaje cotidiano (Lakoff y Turner 1989), como veremos en detalle en la parte final de este capítulo.

5.3 La complejidad del poema

Se dice que el poema es un objeto lingüístico complejo porque los elementos que constituyen su arquitectura lingüística y significativa sostienen entre sí un número mayor de relaciones que las que se encuentran en el lenguaje cotidiano. Estas relaciones se establecen principalmente en virtud de las iteraciones, oposiciones, semejanzas, diferencias, ritmos, pausas, sincronías y apariciones rítmicas de algunos rasgos distintivos de las unidades significativas, y de la presencia y reiteración de los rasgos de determinados fenómenos conceptuales que emergen en la imagen poética.

Jakobson (1992) puso de manifiesto esta complejidad lingüística, al concebir y analizar el poema como una estructura integrada por diferentes niveles interrelacionados, cuyos elementos pertinentes establecen vínculos entre sí y con unidades homólogas de otros niveles, generando una serie de interrelaciones que se manifiesta en el nivel semántico (Mansour 1996). Gracias a esta concepción del texto poético, Jakobson “alejó la poesía de los análisis intuitivos, la desmitificó” (F. Gadet y M. Pecheaux, 1984: 71) y la convirtió en objeto de estudio científico (Attridge 1989: 25). De ahí que Pomorska y Rudy (1992) recuerdan las palabras de Barthes: “Roman Jakobson nos ha dado un regalo maravilloso: les ha regalado la lingüística a los artistas. [...] Él representa, tanto por su pensamiento teórico como por sus trabajos concretos, el encuentro del pensamiento científico y el espíritu

propone la existencia de un continuo en cuando a lo figurativo-abstracto del poema, que se corresponde con un menor-mayor esfuerzo para interpretarlo y un menor-mayor ámbito de interpretaciones posibles. Por otra parte, cabe recordar que Barthes (2000) plantea un número infinito de lecturas para cada texto, en tanto que cada lectura es diferente de todas las demás; incluso de las de un mismo lector; sin embargo, esas lecturas corren en un mismo sentido, señalado por las indicaciones que da el mismo texto. Finalmente, podemos señalar que para Iuri Lotman (1986) un texto es un dispositivo “inteligente”, capaz de dialogar con cada lector en una forma distinta, dependiendo del mundo textual del lector y del contexto en el que se realiza la lectura. Esto, sin embargo, no significa que el texto pierda su estructura dinámica ni que propicie lecturas incoherentes.

creativo”. Sin embargo, en este sentido, reconoce abiertamente que un análisis nunca llegará a clarificar del todo la dimensión estética del poema, ya que “un gran poema nunca se agota mediante ningún tipo de análisis, pueden descubrirse en él las equivalencias más diversas, mientras que otras quedarán desapercibidas” (Jakobson, 1992: 106).²¹

Jakobson, en su momento, demostró la complejidad de la estructura lingüística del poema, con los instrumentos de análisis a su disposición; pero, a partir de entonces, la poética ha transitado una larga ruta que desembocó en la amplia carretera, promisoría y aún en construcción, de las ciencias cognoscitivas. De ahí que se trabaje en el poema, no sólo como una estructura lingüística, sino como un objeto de la lengua sustentado en articulaciones conceptuales que implican la activación de los mecanismos cognoscitivos del lector.

6 Los articuladores conceptuales del poema

6.1 Los Modelos Cognoscitivos Idealizados

Todo poema está articulado conceptualmente. Este trabajo propone que sus articuladores corresponden a diversos formatos de esquemas mentales y Modelos Cognoscitivos Idealizados (MCI), que se vinculan entre sí. Estos modelos nos permiten ordenar y comprender las configuraciones conceptuales que surgen de las indicaciones del poema, en el ejercicio de la lectura.

Para Johnson (1987) “un modelo o esquema es un patrón recurrente, una forma y una regularidad en o de las actividades de ordenamiento de las experiencias. Estos patrones surgen como estructuras significativas principalmente a partir de nuestra experiencia corporal en el mundo, nuestras manipulaciones de objetos y nuestras interacciones físicas”. Como ejemplo, podemos decir que a partir de nuestra experiencia recurrente con “sillas”,

²¹ Véanse los estudios que realizó, entre muchos otros, de los poemas “Les Chats” de Charles Baudelaire (Jakobson y Lévy-Strauss, 1991) y “Sorrow of Love” de Yeats (1992), en donde a lo largo de una veintena de páginas analiza exhaustivamente las estructuras verbales de cada uno de estos dos poemas. Los descubrimientos que emergen, en cuanto a la arquitectura de los textos son sorprendentes y muestran al poema como un objeto finamente construido y dueño de una complejidad asombrosa. Por eso dice Jakobson “Toda descripción total, exhaustiva, cuidadosa, imparcial de la selección, la distribución y la interrelación de distintas clases morfológicas y construcciones sintácticas en un poema determinado sorprende al estudioso mismo con simetrías y asimetrías asombrosas e inesperadas” (1992. P: 64).

hemos construido automática e inconscientemente un modelo cognoscitivo idealizado de “silla” (un esquema espacial muy sencillo), que ha sido archivado ordenadamente en la memoria, lo que a su vez nos permite reconocer como tal a este objeto, en sus múltiples formas de presentarse ante nuestra nosotros. De igual manera, utilizamos diferentes formatos de MCI para tratar con unidades conceptuales más complejas, como por ejemplo las que corresponden a “ser humano”, “oficina”, “ciudad”, “exilio” o “amor”.

Así, el conocimiento se organiza mediante estos esquemas mentales que constituyen “modelos cognoscitivos de diferentes aspectos del mundo. Modelos que se utilizan para comprender la experiencia humana y razonar sobre ella” (Lakoff y Turner 1989: 65 y 66); así como para guiar las inferencias a partir de la información recibida (Sequera 2007). Cada IMC es una estructura que representa una totalidad de algún aspecto o parte del mundo.

Estos modelos son inconscientes y se utilizan automáticamente y sin esfuerzo. No es posible observarlos directamente y son inferidos a partir de sus efectos. Sin embargo, sí se puede reflexionar sobre ellos, ya que se adquieren a través de la experiencia directa y a través de la herencia cultural.

“Así, la gente que nunca ha visto ruedas de molino, puede aprender, sin embargo, que son utilizadas en los molinos para moler el trigo, y que son enormes piedras redondas y planas que rotan en rededor de un eje. Los modelos cognoscitivos que hemos adquirido a través de la cultura, son modelos que han permanecido largamente en ella.” (Lakoff y Turner: 66).

De acuerdo con su complejidad, Lakoff (1987) señala que los MCI pueden ser, desde esquemas mentales básicos, como por ejemplo el esquema de CONTENEDOR (o RECIPIENTE), hasta complejas metáforas conceptuales que modelan dominios abstractos como la VIDA, la MUERTE o el AMOR. Ordenados de menor a mayor complejidad los distintos tipos de MCI, según Lakoff, se colocarían ordenadamente los esquemas básicos, los modelos proposicionales, que constituyen patrones de relaciones entre elementos (como por ejemplo el que norma la relación entre el todo y sus partes) los escenarios (que constituyen una especie de marcos semánticos), y finalmente los modelos simbólicos (entre los que destaca la metáfora conceptual y la metonimia).

Muñoz (2006) resume así esta teoría de Lakoff: “en el sistema conceptual hay cuatro tipos de modelos cognoscitivos: esquemas de imágenes, proposicionales, metafóricos y metonímicos. Los modelos proposicionales y de esquemas de imágenes caracterizan la estructura, los metafóricos y metonímicos las proyecciones que parten de los modelos estructurales”. Como podemos observar, hay algunas diferencias mínimas, pero lo básico consiste en una gradación de esquemas y modelos que van de menor a mayor complejidad.

6.2 Diferentes formatos de MCI

Además de Lakoff, otros investigadores han elaborado y utilizado diferentes formatos de MCI para abordar estudios específicos. Entre ellos, se encuentran historias, parábolas, marcos (*frames*), guiones (*scripts*), escenarios, situaciones, mundos posibles, eventos, etcétera. Estas propuestas constituyen esfuerzos por ordenar y articular realidades conceptuales complejas, con el fin de manejarlas como unidades y trabajar con ellas. Dado que los MCI son conceptualizaciones y no realidades, sus elementos no corresponden “uno a uno” con una determinada situación actual, pero permiten relacionar inferencialmente los elementos faltantes de su estructura con los que integran una situación determinada (Gibbs 1994: 58).

La noción de Modelos Cognoscitivos Idealizados es suficientemente poderosa y flexible para aplicarla en este estudio a las unidades conceptuales articuladas en el texto poético. En algunos casos, se utilizará para construir una determinada unidad conceptual; en otros, se empleará algún formato de modelos cognoscitivos más específicos, para modelizar determinadas configuraciones textuales. Se comenzará por tomar para este estudio uno de estos modelos cognoscitivos, la historia, caracterizado por su poder articulador, dúctil y extenso, con el fin de emplearlo como principal ordenador de las numerosas indicaciones del texto poético.

6.3 La historia

Este modelo de análisis propone que la historia (Turner 1999, Lakoff y Johnson 1999) constituye el principal articulador conceptual del poema. Para ello, se considera como un modelo cognoscitivo complejo; como un todo conceptual en el que se reconoce una

secuencia estereotipada y previamente conocida, al menos parcialmente, y que ha sido archivada esquemática y ordenadamente en la memoria. De acuerdo con lo anterior, se reconoce una historia “as complex dynamic integrations of objects, actors, and events”. (p: 10). La historia que articula el poema, a su vez, puede integrar en su cuerpo otras historias menores.

Pero no sólo en la poesía o en la literatura están presentes las historias; los actos humanos cotidianos se entienden y se viven en términos de pequeñas historias y, entre ellas, las que conocemos mejor son las historias de eventos en el espacio. Turner considera que “Story is a basic principle of mind” (P: III) ya que la mayor parte de nuestra experiencia, el conocimiento y el pensamiento humano están organizados en historias. Turner lo ejemplifica (p: 16): todos los días, a la hora de comer, el padre toma asiento frente al hijo y ambos toman sus alimentos; la comida es siempre diferente, las acciones que realizan ambos son también distintas cada día; pero, todos reconocemos que los objetos y el evento son esencialmente el mismo. Las comidas cotidianas pertenecen a una misma categoría. Se reconoce en ello una historia: la historia de la comida cotidiana.²²

Sobre estas bases, se considera que las historias constituyen el “instrumento principal del pensamiento” (p: 10). Reconocerlas es una capacidad del aparato cognoscitivo; esto significa que somos también capaces de reconocer las entidades presentes en los eventos y las secuencias que prevalecen en ellas (p: 18). La historia, en tanto que proceso conceptual, es más importante que cualquier historia en particular, y es “la pieza maestra de la ciencia cognoscitiva” (p: 13) en tanto que permite ver hacia el futuro, predecir, planear, y explicar lo que ocurre y lo que se experimenta. Gracias a las historias es posible, asimismo, relacionarnos con los demás, entendernos como seres individuales, tanto a nosotros mismos como a nuestros semejantes; comprender lo que está pasando en

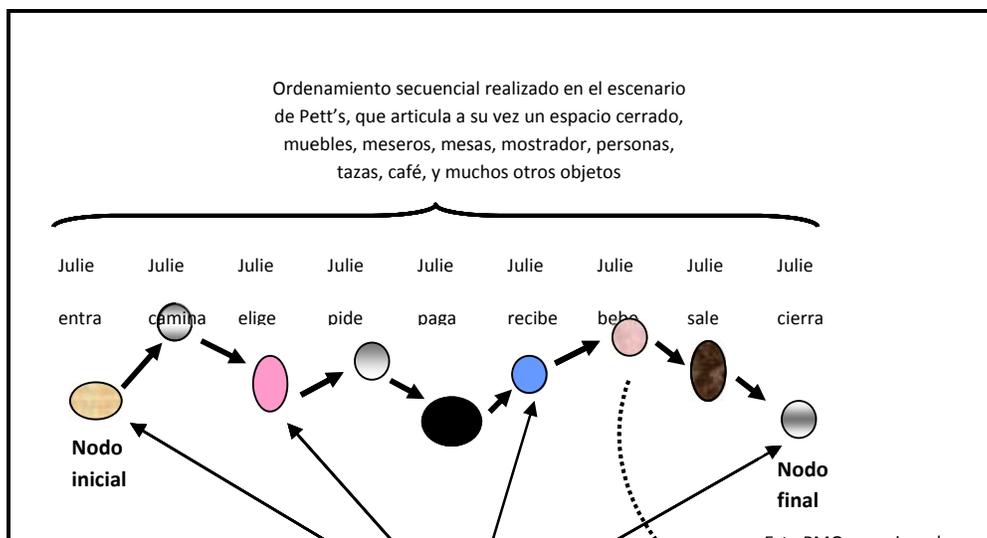
²² Paul Ricoeur, es también, en alguna forma, precursor de la noción de historia, cuando precisa que las intrigas narrativas son “el medio privilegiado por el que reconfiguramos nuestra experiencia temporal, confusa, informe y, en el límite, muda” (Ricoeur, 1983: 13,124). O, desde la perspectiva literaria y para decirlo con palabras de Gabriel García Márquez (2004), “La vida no es la que uno vivió, sino la que uno recuerda y cómo la recuerda para contarla”; es decir, la manera de formalizar nuestra propia vida es contando su historia.

el mundo, en la ciudad, en la casa. La historia es, en resumen, una capacidad literaria indispensable para la cognición humana en general.

En ese sentido, tomar leche, ir a la oficina o escribir una carta son pequeñas historias que nos permiten dar significado, predecir, evaluar, planear y explicar nuestros actos. (pp: 4 y 5). El cerebro reconoce y organiza esas pequeñas historias como “secuencias”. Estas secuencias, en su mayoría, son claramente “espaciales” (p: 19), lo que confirma la dimensión experiencial corporal de nuestro cuerpo en el mundo (Lakoff y Johnson 1980).

La gráfica ejemplifica la historia *Julie compra café en Pett’s*, (Fauconnier, 2006) donde un actor, Julie (que corresponde a la conceptualización de la persona Julie) realiza una serie de acciones que, secuencialmente, cobran sentido en tanto que las entendemos y organizamos como un todo articulado en una historia. Cada una de las acciones que integran la historia corresponde a un Paquete de Memoria Organizada, PMO, noción que nos permite articular conceptualmente los pequeños movimientos y acciones nucleares que realiza Julie, en las unidades que integran la historia en la que es parte actora.

FIGURA1. LA ARTICULACIÓN SECUENCIAL DE LA HISTORIA: *JULIE COMPRA CAFÉ EN PETT’S*



Como se puede apreciar, la historia otorga significado a una serie de pequeñas acciones, objetos, actores, que considerados en forma aislada no tendrían sentido, y los articula en una sola unidad conceptual, permitiendo al ser humano operar en un determinado espacio y momento, en el mundo.

Este trabajo supone que en todo poema están presentes una o varias historias, que pueden ser más o menos fácilmente reconocidas, según la ambigüedad mayor o menor del texto. Hasta en los poemas más abstractos, que suelen ser recibidos en formas distintas por diferentes lectores (Indurkha 2006), el sentido del texto se construye como historia. Algunas historias emergen como secuencias de acciones, eventos y movimientos, otras como resultado de experiencias conceptuales.

Una vez que logramos determinar la historia presente en el poema, es necesario identificar los espacios mentales en donde toman forma las configuraciones conceptuales que emergen de ellas y en donde es posible observar los articuladores conceptuales espaciales y temporales correspondientes. Estas articulaciones se encuentran siempre presentes ya que, como afirma Turner, toda historia es espacial (p:10) al igual que “toda historia toma lugar en el tiempo” (p: 48 y 119). Es ahí, en el espacio y en el tiempo en donde ocurren las historias. El texto nos entrega las claves para construir, en un determinado contexto, estas articulaciones.

Finalmente, podemos decir que la historia es al poema lo que el tronco y las ramas principales son al árbol. No son el árbol, pero lo articulan, lo sostienen y permiten que en sus ramas se muestren las hojas, las flores, los frutos y los pájaros.

Hemos dicho que la historia requiere desplegarse en los espacios mentales que ella misma, con sus indicaciones textuales, pide que se construyan. Por ello, debemos establecer a qué nos referimos cuando hablamos de espacios mentales.

7. Los espacios mentales

7.1 Tras una definición

La teoría de los espacios mentales es una teoría “de estructura referencial, un nivel de organización conceptual entre la situación descrita y la estructura lingüística que la describe” (Fauconnier 1994). Consecuentemente, considera que las palabras no se refieren a entidades en el mundo; sino que provocan que los hablantes construyan una estructura referencial que puede o no referirse a objetos en el mundo. Fauconnier afirma que los espacios mentales son construcciones parciales de lo que pensamos y hablamos, para propósitos de entendimiento y acción. Contienen elementos que se relacionan entre sí, y son estructurados por marcos y modelos cognoscitivos, lo que permite entender la forma en que construimos nuestras representaciones conceptuales.

En este sentido, los espacios mentales pueden ser pensados como contenedores temporales de información relevante estructurada acerca de un dominio particular (Coulson y Fauconnier 1999). Asimismo, los espacios mentales que surgen a partir de un texto determinado están vinculados entre sí, en redes, en el sentido de que son interdependientes y se encuentran enlazados por medio de varias clases de vínculos, en particular por relaciones de identidad y distintos tipos de analogías. (Negrea 2006). Los elementos que los constituyen pueden, igualmente, establecer relaciones con sus contrapartes en otros espacios distintos; a esta posibilidad se le ha denominado Principio de Acceso. Por esos y otros motivos, esta teoría es útil para explicar los fenómenos de conceptualización así como los de integración o fusión conceptual. (Coulson y Fauconnier 1999)

7.2 Constructores de espacios mentales

Los espacios mentales se construyen, por una parte, sobre las indicaciones del texto y, por la otra, sobre el conocimiento de un fondo complejo (*background*) compartido por el enunciador y el receptor del texto. Negrea (2006) resume en cuatro puntos clave la operación de los espacios mentales:

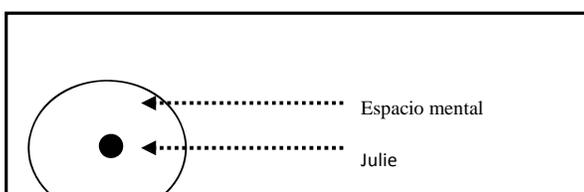
- Son creados a través de constructores de espacios
- Se relacionan con otros espacios a través de conectores
- Sólo contienen entidades mentales
- Una entidad en un espacio puede relacionarse con otra en otro espacio, mediante conectores

Dado que los constructores de espacios constituyen una noción clave, conviene referirnos a ella. De acuerdo con esta teoría, algunas unidades lingüísticas son, particularmente, constructoras de espacios mentales (*space builders*). Para Evans y Green (2006, p: 371) “Cuando nosotros pensamos y hablamos, instauramos espacios mentales. Los espacios mentales son instaurados por constructores de espacios, que son unidades lingüísticas que provocan la construcción de un nuevo espacio mental, o un cambio de enfoque entre espacios mentales previamente construidos”.

Fauconnier 1994, Sweetser 1999, Evans y Green 2006, entre otros, coinciden en que algunos de los constructores de espacios más frecuentes son las frases preposicionales (en 1960,... en la tienda,... en la mente de aquel hombre,... desde su punto de vista,...), adverbios (posiblemente..., teóricamente..., realmente...), conectivas (si... entonces), y combinaciones de sujeto y verbo seguidas de frases incrustadas (Fred *creo* que Elena ama a los gatos, Lucía *espera* que...) entre otros. Sin embargo, estas unidades no son las únicas que construyen espacios mentales. Como Fauconnier afirma (1994: xxxiv), los espacios mentales son desplegados, “no sólo por constructores de espacios explícitos, sino por otra clase de significantes gramaticales indirectos, así como por factores contextuales, culturales y pragmáticos no lingüísticos”.

De hecho, los espacios son construidos desde fuentes muy distintas. Una fuente de construcción de espacios es, por ejemplo, la experiencia inmediata: tú ves a Julie comprando café en Peet’s y construyes un espacio mental de Julie en Peet’s. La siguiente gráfica muestra la representación de dicho espacio mental.

FIGURA 2. CONSTRUCCIÓN DE UN ESPACIO MENTAL

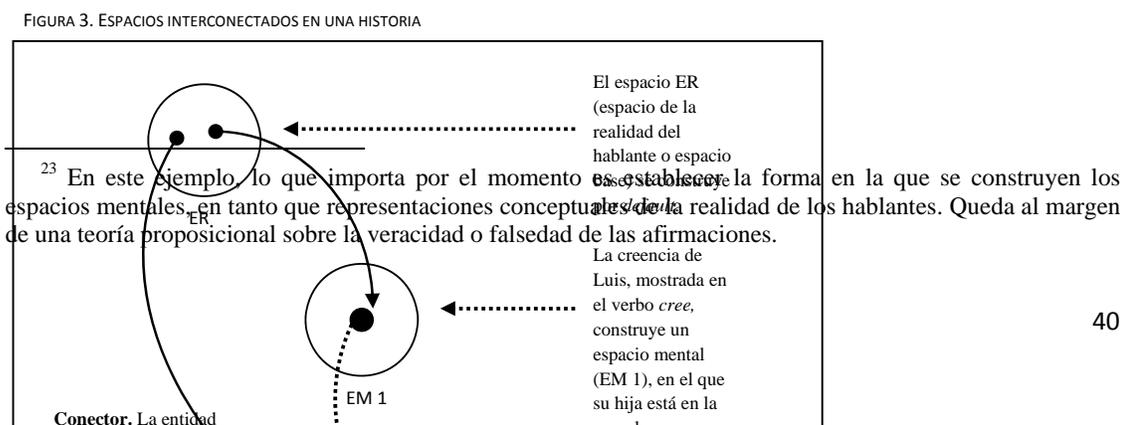


En el espacio mental en donde se despliega la historia referida (Julie está comprando café en Peet's) se establece el escenario CAFETERÍA, que articula una serie de elementos espaciales que no son mencionados en el texto, pero que están ordenados y archivados en la memoria, gracias a la experiencia recurrente de acudir a una cafetería. Sabemos, por ejemplo, que en una cafetería encontraremos meseros, mesas y sillas, útiles de cocina, un mostrador, una caja, etcétera, ya que la estructura conceptual de un escenario integra inconscientemente y automáticamente una serie de elementos implícitos.

Igualmente, el espacio mental de la historia de Julie comprando café se conceptualiza en el tiempo, en tanto que la operación de compra de café, para ser comprendida, exige la instauración de una temporalidad secuencial en la que Julie entra al café, elige su bebida, la pide, la saborea, saca el dinero de la bolsa, paga... En síntesis, la historia de Julie ocurre en un espacio que se articula como escenario y en una secuencia temporal determinada.

Otra fuente constructora de espacios mentales es lo que la gente nos dice. Si alguien nos dice que Julie fue a Peet's por café a primera hora, en la mañana, nos invita a construir un nuevo espacio mental que sin duda será elaborado al paso de la conversación (Fauconnier 2006). Igualmente, en el despliegue del discurso, un set de espacios mentales adicionales es activado, con las interconexiones y cambios de enfoque (*focus*) y puntos de vista (*viewpoint*) entre un espacio y otro, como en el siguiente ejemplo.

*Luis cree que su hija está en escuela, pero ella tal vez está en el cine*²³.



En suma, la característica de los constructores de espacios es que requieren que el oyente despliegue un escenario más allá del aquí y el ahora; por ejemplo, cuando nos referimos a una realidad pasada o futura, una realidad que ocurre en otro lugar, o situaciones hipotéticas; así como situaciones que reflejan ideas o creencias, entre otras. (Evans y Green 2006, p: 371). Por ello, una narración en pasado, exige la construcción del espacio mental en el que se representa, al igual que una construcción lingüística en tiempo futuro. Adicionalmente, la estructura de un escenario, un MCI o un marco (*frame*) pueden requerir la construcción de un espacio mental para desplegarse.

7.3 Carácter dinámico de los espacios mentales

Es importante destacar el carácter dinámico de los espacios mentales, cuya estructura se modifica a medida que avanza la lectura del texto. En este sentido, la lengua, la activación de distintas clases de MCI y el contexto (inferenciado) actúan como constructores y restrictores, en una operación que continuamente se ajusta a medida que se avanza en la recepción del texto. (Fauconnier 1999, Pilkington 2000)

Es por esta ductilidad, que la Teoría de los Espacios Mentales se ha convertido en un constituyente básico de la Teoría de la Fusión Conceptual o *Blend*; ya que permite representar y entender las configuraciones de los inputs, y explicar la generación de nuevo

significado y resulta muy productiva en el caso de los textos poéticos, en tanto que las imágenes poéticas que surgen del verso constituyen complejos conceptuales en los que ocurren numerosas fusiones.

De acuerdo con lo anterior, conviene señalar que los articuladores espaciales y temporales del texto en la estructura conceptual de las historias. Estos articuladores se manifiestan en los espacios mentales, estructurándolos, otorgándoles profundidad y enriqueciéndolos. Pero, antes, es necesario tocar brevemente la forma en la que estas dimensiones necesarias para los procesos cognoscitivos, tiempo y espacio, son conceptualizadas.

8. La conceptualización del tiempo y del espacio

8.1 La razón corporizada

Uno de los principales hallazgos de las ciencias cognoscitivas, es que la razón es inherentemente corporizada²⁴ (*embodied*), es decir, que no está de ninguna forma separada del cuerpo ni opera al margen de él. Experimentamos el mundo desde nuestro cuerpo y los esquemas y patrones mentales que construye nuestro sistema cognoscitivo a partir de nuestras experiencias recurrentes, constituyen la base indispensable para la construcción de configuraciones conceptuales posteriores. En ese sentido, el cuerpo es la medida de nuestro sistema conceptual. No sólo porque hemos heredado el mecanismo biológico y fisiológico que nos permite pensar y construir representaciones mentales, sino porque es a partir de los datos experimentados por el cuerpo en la experiencia, que nuestro sistema conceptual construye los esquemas mentales que le permiten manejarse en el mundo y entenderlo. “The mind in inherently embodied”, nos dicen Lakoff y Johnson (1999: 3); “The architecture of your brain’s neural network determines what concept you have and hence the kind of reasoning you can do” (p: 16).

²⁴ Hemos preferido traducir “mind embodied” como “mente corporizada” porque nos pareció una alternativa neutra que puede convertirse en vehículo para transmitir el significado que se pretende. La posibilidad de traducirla como “mente incorporada”, le otorga ciertos rasgos del dominio de la economía, mientras que “mente encarnada”, podría otorgarle peligrosamente connotaciones pertenecientes al campo de las creencias religiosas.

Una de las construcciones teóricas que está en juego en esta manera de entender el funcionamiento de nuestro sistema conceptual, es la razón, que ha sido considerada como una característica del ser humano a lo largo de más de dos milenios y medio. La razón, en este sentido, “incluyes not only our capacity for logical inference, but also ability to conduct inquiry, to solve problems, to evaluate, to criticize, to deliberate about how we should act, and to reach an understanding of ourselves, other people, and the world”. (Lakoff y Johnson 1999, pp: 3 y 4). Por todo ello, un cambio en la forma de entender nuestra razón significa un cambio en la forma de entendernos a nosotros mismos y eso es precisamente lo que proponen las ciencias cognoscitivas, en el sentido de concebir la razón en una forma corporizada.

La *razón* no es, entonces, de ninguna manera, un rasgo trascendente del universo ni un producto de la mente considerada al margen del cuerpo; no es, tampoco, una esencia que distingue a los hombres de los animales, ni un “universal” en el sentido trascendente, como la tradición filosófica lo ha postulado tantas veces. En cambio, la razón está enraizada en nuestro cuerpo, en nuestro cerebro y determinada por su funcionamiento y fisiología; para entenderla, debemos entender nuestro sistema visual, nuestro sistema motor, así como, en general, los mecanismos neurales de los procesos perceptivos. Es a partir de nuestra experiencia en el mundo —es decir, a partir de la experiencia de nuestro cuerpo en el mundo— y de las condiciones innatas de nuestro sistema cognoscitivo, como surgen los esquemas fundamentales que rigen nuestra razón; por ello, la razón no trasciende al cuerpo y, por ello, las experiencias de nuestro cuerpo constituyen la base de la estructura de nuestro sistema conceptual (p: 3-7).

Dado que la presencia del ser humano en el mundo es, en primera instancia e ineludiblemente, espacial, el manejo del movimiento de su cuerpo en ese espacio, el dominio de sus desplazamientos, la conceptualización de las distancias y límites, la adquisición de una determinada “lógica espacial” (que le permite, por ejemplo, regresar a un sitio que en un determinado momento ya no está observando) se convierten en necesidades primarias para desplazarse, conducirse y sobrevivir. Por ello, es necesario dedicar algunas líneas más a este *espacio* que inevitablemente acoge nuestros cuerpos

8. 2 El espacio²⁵

Para Lakoff y Johnson, somos, ante todo, seres corporizados y --por ello- seres situados en el espacio. Por este motivo, “los conceptos de relación-espacial están en el corazón de nuestro sistema conceptual. Ellos son los que le dan sentido al espacio, para nosotros” (1999 p: 30). Estas relaciones, que surgen de la experiencia corporizada en el mundo, una vez estereotipadas y conceptualizadas nos permiten entender y caracterizar la dimensión espacial así como realizar inferencias espaciales lógicas. Saber, por ejemplo, que detrás de un muro continúa el espacio en una forma análoga al que tenemos frente a nosotros; que si una pelota rueda bajo la cama podremos encontrarla ahí, (Piaget, 1990) o que si volteamos un vaso, el agua contenida en él se precipitará hasta el piso y en él escurrirá. Nosotros utilizamos estos y otros muchos conceptos de relación-espacial en forma inconsciente y automática, a través de nuestros sistemas perceptual y conceptual, y gracias a ellos podemos movernos en el mundo así como manipular objetos, establecer planes, prever resultados y reconocer escenarios.

Debido a que experimentamos el mundo desde nuestro cuerpo, nuestro sistema conceptual construye e integra una serie de esquemas motores básicos, a partir de la percepción del espacio y del movimiento, desde las experiencias tempranas. Sobre esa base, entendemos y conceptualizamos el espacio, el movimiento y, en términos metafóricos, el tiempo. Así, nuestros movimientos, en el espacio y en el tiempo, son reconocidos gracias al significado que le otorgan estas imágenes-esquemas dinámicas, integradas desde nuestras corporeidad. (Turner 1996: 20).

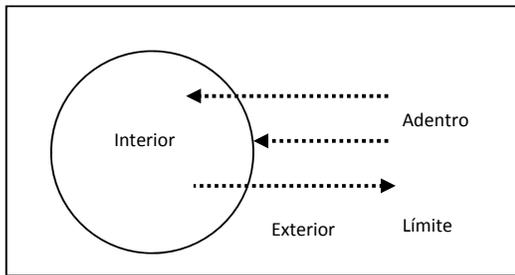
Algunas de ellas son, por ejemplo, esquemas mentales esqueléticos que representan patrones abstractos de experiencias motoras concurrentes. Como, por ejemplo, el esquema de CONTENEDOR (o RECIPIENTE) o el esquema de CAMINO.

El primero surge como consecuencia de la experiencia recurrente de nuestro cuerpo en el mundo, y nos permite entender que somos seres con límites, con un “afuera” y un “adentro”. Asimismo, nos permite comprender la presencia de otros objetos en términos de totalidades

²⁵ Nuevamente se percibe la influencia de Kant, quien considera el *tiempo* y el *espacio* como las dos condiciones *a priori* del conocimiento, anteriores a la experiencia y necesarias para que ella se manifieste. Aunque para Lakoff y Johnson ambas dimensiones son fundamentales, no tienen --como para Kant-- el mismo estatuto, en tanto que, para estos lingüistas, del *espacio* tenemos una experiencia directa que nos permite conceptualizarlo, gracias a nuestra corporeidad; mientras que el *tiempo* no puede ser conceptualizado directamente, ni siquiera podemos hablar directamente de él, sino en términos metafóricos.

con sus propios límites; y, por lo tanto, entender la mismidad y la alteridad, etcétera. Finalmente, el esquema básico del CONTENEDOR nos brinda una base para estructurar dominios abstractos, como LA MENTE o LAS EXPRESIONES LINGÜÍSTICAS, como si fueran contenedores. *Tengo en la mente una idea brillante*, por ejemplo, modela la mente como si fuera un contenedor en donde se encuentra una idea. *Llevo en el pensamiento a esa muchacha*, construye el pensamiento como un espacio capaz de contener a una muchacha. *En esas palabras estaba todo el veneno* o *Le dijo frases cargadas de cariño*, son realizaciones lingüísticas de la sobreposición (*mapping*) del esquema del CONTENEDOR sobre dominios abstractos tales como LAS EXPRESIONES LINGÜÍSTICAS, lo que permite entenderlas como recipientes en los que se contiene veneno o cariño. La esquematicidad del CONTENEDOR puede representarse como sigue²⁶.

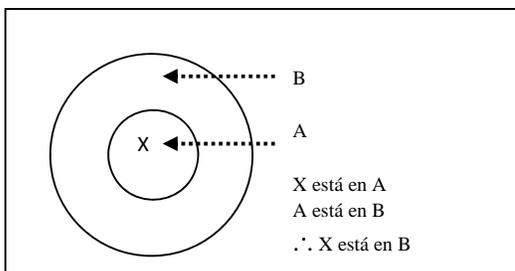
FIGURA 4. EL ESQUEMA DEL CONTENEDOR



El esquema es muy simple. Sólo tiene un interior, un exterior y un límite que separa estas dimensiones. Pese a su sencillez, esta configuración conceptual es básica para entender el mundo en función de entidades espaciales definidas por sus propios límites y, como vimos en el párrafo anterior, entidades abstractas en términos concretos.

El esquema, asimismo, refleja una lógica espacial que puede manifestarse, entre muchas otras formas, como sigue: Si tenemos dos contenedores, A y B, y un objeto X, si A está en B y X está en A, entonces X está en B. Esta operación deductiva surge con carácter de evidente, como aparece en la siguiente figura de Lakoff y Johnson (1999: 31 y 32):

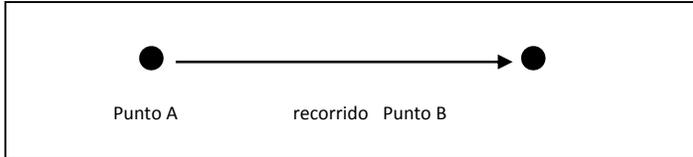
FIGURA 5. LÓGICA DEL ESQUEMA CONTENEDOR



representaciones que buscan aclarar los elementos teóricos, y esquemas a los que se refiere este trabajo.

El ejemplo muestra una estructura lógica vinculada a los esquemas mentales motores básicos. En forma similar, el esquema de CAMINO surge del desplazamiento de nuestro cuerpo en el mundo. La experiencia recurrente del desplazamiento, es decir, del movimiento de un sitio a otro, constituye una constante en nuestra interacción con el medio. Este esquema nos permite entender nuestro movimiento así como el de otros objetos, en un medio físico determinado. Igualmente, nos permite conceptualizar el mundo en términos de sitios de partidas y arribos; trayectorias, retornos, recorridos, etcétera. Sobrepuesto a dominios abstractos, como EL AMOR o LA VIDA nos permite estructurarlos y entenderlos en términos de un camino. El esquema de CAMINO es esquelético. Supone un punto de partida, el trazo de un recorrido y un punto de llegada.

FIGURA 6. EL ESQUEMA DE CAMINO



Este esquema básico, sin embargo, no sólo nos permite entender nuestro movimiento y el ajeno en el medio físico, sino que, sobrepuesto a dominios como EL AMOR, lo encontramos en la base de la metáfora conceptual EL AMOR ES UN VIAJE, que nos permite entender una relación de pareja en términos de un recorrido, en el que los viajeros son los amantes, el punto de partida es el encuentro y el punto de llegada es el final de la relación. Aunque no se explicitan, el significado de la relación amorosa puede extenderse en los mismos términos de un viaje; puede haber paradas, esperas, tropiezos, extravíos, etcétera (Lakoff y Johnson 1980), como se refleja en las siguientes realizaciones lingüísticas: *Nos encontramos en una encrucijada, Nuestro matrimonio está atascado, Apenas comenzamos el camino o Ese amor lo perdió.*

Algunos otros esquemas mentales básicos son el de TODO-PARTE, el de ESCALA, el de CENTRO-PERIFERIA y el de VINCULACIÓN, entre otros. Todos ellos fundamentales para que nuestro sistema cognoscitivo perciba y ordene la dimensión del espacio.

8.3 El tiempo

La conceptualización del tiempo es más compleja, ya que “El tiempo no es conceptualizado en sus propios términos” (Lakoff y Johnson 1999: 137). No tenemos una experiencia corporal directa del tiempo en sí mismo –si es que existiera el tiempo como cosa en sí misma— “Todo nuestro entendimiento del tiempo es relativo a otros conceptos como movimiento, espacio y eventos.” (p: 137)²⁷. Nosotros no podemos observar el tiempo en sí mismo, solamente podemos observar movimientos, eventos, y situaciones, y compararlos entre sí, relativamente (p: 138). Por ejemplo, comparamos la duración de un partido de fútbol con el movimiento uniforme y constante de las agujas de un reloj; o comparamos los giros de la tierra alrededor del sol con la duración de la vida de los hombres, y sobre esa base establecemos puntos de referencia sobre nuestra experiencia, como el minuto en que se anota un gol o el año en que fuimos a la escuela por primera vez.

El tiempo, pues, es conceptualizado y entendido indirectamente, a través de diferentes metáforas conceptuales. Lakoff y Johnson han señalado la imposibilidad de conceptualizar el tiempo sin utilizar metáforas: “Muy poco de nuestro entendimiento del tiempo es sólo temporal. La mayor parte de él es una versión metafórica de nuestro entendimiento del movimiento en el espacio” (p: 139). Pero si no se puede pensar en el tiempo sin metáforas, “mucho menos hablar” de él directamente (p: 166). Por ello es que utilizamos distintas metáforas conceptuales para dar cuenta de él, y cada una de ellas trae consigo su propia estructura y abre distintos caminos para aproximarnos y entender nuestra temporalidad.

Algunas de las metáforas más usuales y analizadas, entre las que nos permiten comprender el tiempo y hablar de él, son EL TIEMPO ES ESPACIO y EL TIEMPO ES UN FLUJO,

²⁷ Ver por ejemplo Lakoff y Turner (1989 p: 34-56), quienes exponen una serie de textos poéticos en los que queda de manifiesto que el tiempo se percibe y se manifiesta en forma metafórica. En el caso de la poesía, estas metáforas siguen a las que se realizan en el lenguaje cotidiano, pero modificándolas.

entre muchas otras²⁸. Gracias a la primera, es posible entender expresiones como *Vivo en el pasado* o *Ella incursiona valientemente en el futuro*, como si el pasado o el futuro fueran territorios; gracias a la segunda, consideramos el tiempo como algo uniforme, constante, que transcurre y podemos abordarlo en frases como *Lo que pasó voló* o *Una etapa de suerte está llegando*.

Espacio, tiempo y movimiento se encuentran íntimamente vinculados en nuestra percepción, y su conceptualización constituye una de las bases más sólidas e importantes de nuestro entendimiento del mundo. Langacker (1999, p: 13) destaca la importancia del tiempo y el espacio, al considerarlos, en un modelo de mundo, como los elementos fundamentales que proveen el escenario en el que es posible la manifestación de los otros dos elementos básicos: la sustancia material y la energía, ambas sustentos del movimiento.

En resumen, el espacio es conceptualizado a partir de los esquemas motores básicos que se construyen como resultado de nuestra experiencia corpóreo-mental en el mundo. El movimiento, a su vez, es conceptualizado como el “cambio de locación” de un determinado objeto en el espacio y en el tiempo. El espacio es la dimensión en la que ocurren los cambios, los movimientos, y donde tenemos una percepción directa de ellos. Y el tiempo se manifiesta como una condición indispensable del movimiento, aunque sólo podamos referirnos a él mediante el uso de metáforas conceptuales.

9. Articuladores conceptuales de elementos espaciales

9.1 Los objetos físicos

En nuestro sistema conceptual, los “objetos espaciales” pueden considerarse *constructos* conceptuales, paquetes de memoria organizada (PMOs) que podemos reconocer en automática e instantáneamente, en forma de *gestalts*, como presentes en el espacio. (Pilkington 2000, Turner 1996, Schank y Abelson 1997). Como hemos visto, no es

²⁸ Otras metáforas que permiten la conceptualización del tiempo son, por mencionar algunas más, EL TIEMPO SE MUEVE, EL TIEMPO ES UN PERSEGUIDOR, EL TIEMPO ES UN CAMBISTA, EL TIEMPO ES VALIOSO, EL TIEMPO MATA...

indispensable que el objeto este *realmente ahí*, sino sólo en el espacio representacional que se erige en los espacios mentales, a partir de las indicaciones del texto.

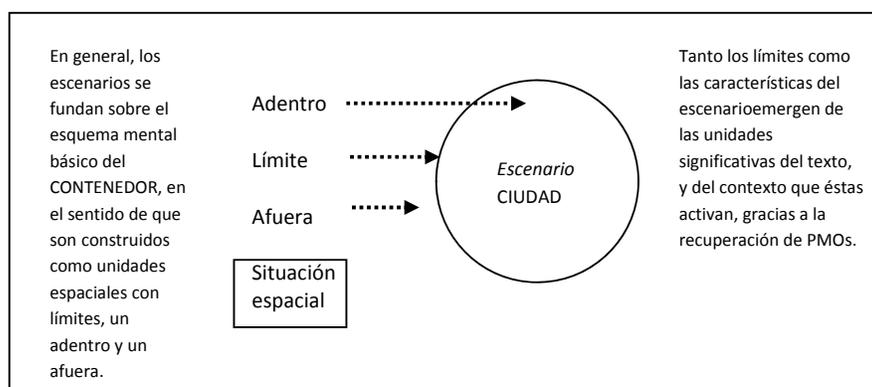
Cuando estos objetos –estos constructos conceptuales— se representan en un mismo espacio mental, se ordenan y articulan en forma de escenarios, considerados éstos como modelos cognoscitivos reconocibles, estereotipados, que pueden ser manejados y entendidos como unidades conceptuales en las que predomina la dimensión de lo espacial. Esto significa que aunque la dimensión temporal está inevitablemente presente, al menos como requisito para la conceptualización, el escenario destaca la organización espacial.

9.2 Los escenarios

La noción de *escenarios o guiones (scripts)* ha sido desarrollada, desde el campo de la inteligencia artificial, por Schank y Abelson (1997). Para estos autores, un *script* es una secuencia estereotipada, archivada en la memoria y reconocible; lo que nos permite trazar metas y predecir acciones, así como manejar esquemas que permitan reducir a términos mínimos las situaciones y las interacciones que rigen las conductas humanas.

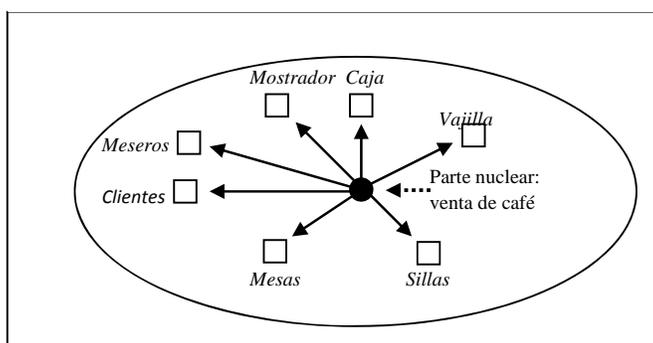
No obstante, yo utilizaré el término “escenario” en una forma más restringida y sólo para denominarlas *gestalts* experienciales que articulan varios nodos conceptuales, ordenándolos principalmente en forma **espacial**. En ese sentido, HABITACION, SALON DE CLASE, HOTEL, CALLE o CIUDAD, por ejemplo, constituyen estructuras espaciales estereotipadas que pueden ser manejadas como escenarios. Entendemos entonces que cada uno de estos escenarios, articula y ordena numerosos objetos espaciales, sin necesidad de que se les mencione en forma explícita.

FIGURA 7. CONSTRUCCIÓN DE UN ESCENARIO



Internamente, el escenario articula los objetos que le pertenecen, en tanto que *MCI* de una locación. Por ejemplo, la frase *Julie compra café en Pett's*, activa y exige el escenario CAFETERÍA, que articula una serie de objetos y personas que no aparecen explícitamente en el texto, pero que pertenecen al modelo estereotipado al que nos referimos. La gráfica muestra lo anterior.

FIGURA 8. ARTICULACIÓN INTERNA DEL ESCENARIO CAFETERÍA



En el ejemplo anterior, el escenario CAFETERÍA surge automática e inconscientemente, en tanto que contexto necesario en el que se realiza la acción de Julie. Parte de nuestro conocimiento general sobre la compra de café incluye que existen las cafeterías y que, en términos generales, están integradas por determinados elementos que constituyen un fondo cognoscitivo, perfectamente estructurado, que se encuentra ya en nuestra memoria enciclopédica.

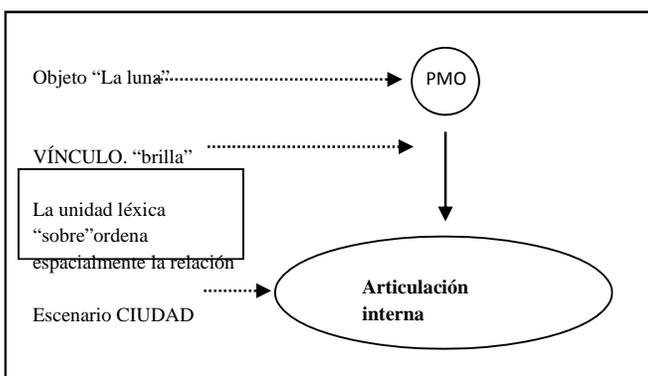
En forma similar, cuando decimos *la luna brilla sobre la ciudad*, activamos el escenario CIUDAD, que puede ser manejado como un haz conceptual que articula un conglomerado de construcciones –casas, edificios— en las que habitan seres humanos. Entendemos que tiene calles, postes, líneas eléctricas, centros comerciales, cines, restaurantes y que en sus calles encontramos transeúntes, automóviles, autobuses, vendedores, policías, oficinistas... Sabemos que hay escuelas y que los niños acuden a ellas, hospitales que atienden a los enfermos, iglesias en donde las personas cumplen sus

ritos religiosos y un amplio etcétera. Sabemos, pues, a qué hace referencia la unidad significativa expresada.

Sin embargo, no todo el conocimiento enciclopédico que articula el escenario CIUDAD es pertinente en un contexto determinado. El texto indica, mediante la focalización de ciertos elementos, cuáles son los elementos relevantes para la construcción de su representación conceptual en los espacios mentales. Cuando decimos *la luna brilla sobre la ciudad*, sabemos que no son importantes los hospitales ni las iglesias; ni tampoco los policías, los borrachos o los vendedores. En cambio, el texto focaliza la luna brillando sobre la ciudad, entendida esta última como una totalidad, que aparecería en el espacio mental correspondiente, bajo la luna, tal vez como un relieve oscuro rodeado por la luminosidad lunar; o quizá como un conglomerado de pequeñas luces bajo un cielo resplandeciente, o como un conjunto de edificios recortados contra la claridad nocturna. En esa frase, la focalización de “la luna” nos obliga a construir su representación, con una magnitud tal que sea capaz de relacionarse con el escenario CIUDAD en una sola configuración, iluminando lo iluminable de CIUDAD. Luna y ciudad se convierten entonces en dos objetos (uno más simple, otro más complejo) que se relacionan en el marco de una visión panorámica del conjunto.

El esquema mental que rige esta vinculación entre la ciudad y la luna puede reducirse al esquema esquelético del VÍNCULO, que en este caso indica que entre LUNA y CIUDAD existe una relación en la que la LUNA brilla en el cielo en el que se desplaza y, desde ahí, ilumina en alguna forma a la CIUDAD, con su brillo. En ese conjunto, la unidad léxica “sobre” nos entrega indicaciones que debemos seguir para ordenar espacialmente estos dos objetos, es decir, estas dos entidades conceptuales que se manifiestan como constructos tridimensionales, con sustancia y límites (Langacker 1999, p. 13) dentro de un espacio canónico, regido por una verticalidad en la que “la luna” se sitúa en la zona superior. Lo anterior se puede representar en la siguiente forma esquemática.

FIGURA 9. VÍNCULO ENTRE UN ESCENARIO Y UN OBJETO



Desde otro ángulo, podemos decir que se trata de elementos conceptuales (luna y ciudad) cuyas representaciones se construyen en la mente, sobre la base de un conjunto de impresiones sensibles regidas por un acuerdo cultural y social, y que aparecen como formas gestálticas, determinadas por estructuras que unen todos sus puntos, características y propiedades.

9.3 Cada historia instauro sus escenarios

Como hemos dicho, toda historia es espacial y temporal. Tiempo y espacio están indisolublemente ligados a nuestra experiencia y, por lo mismo, integrados indisolublemente en el lenguaje; y aunque estas dimensiones son inseparables, en este trabajo enfocamos sus articulaciones individualmente, discretizándolas, con el fin de entender mejor la integración de la estructura conceptual del texto. Vayamos ahora a observar más detenidamente las articulaciones temporales.

10. La articulación temporal

10.1 La experiencia del tiempo

Aunque vivimos y estamos inmersos en él, no se tiene la experiencia directa del tiempo (Lakoff y Johnson 1999). Se trata de un dominio que, pese a su inmediatez, es inaprehensible y sólo es posible percibirlo como una especie de fondo en el que se

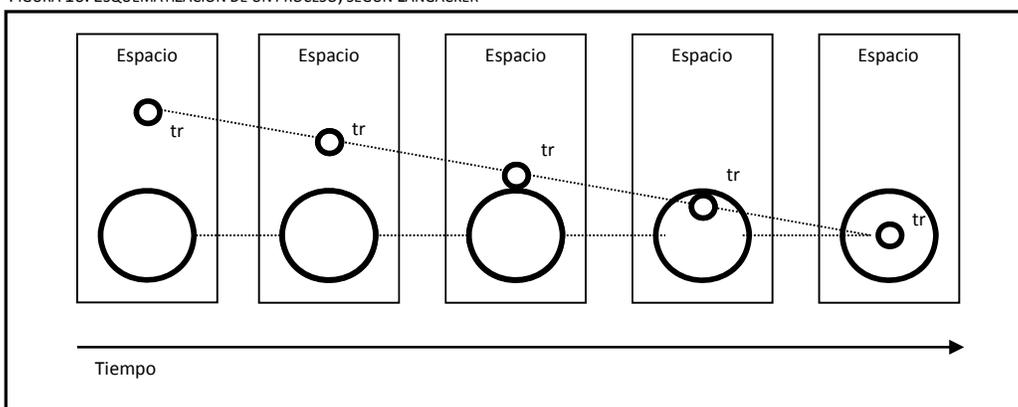
manifiestan los procesos; es decir, cuando una configuración pasa de un estado a otro; por ese motivo, entender cómo conceptualizamos el tiempo resulta menos fácil que entender la forma en la que hacemos lo propio con el espacio; y, además, supone mayores dificultades.

Langacker (2002: 78-81, 1987: 244-255) nos entrega algunas nociones que nos permiten representar con mayor claridad el mecanismo de conceptualización del tiempo. Estas nociones son más precisas y meticulosas que la propuesta de entenderlo globalmente a través de distintas metáforas conceptuales, y pueden ayudar en determinados momentos del análisis.

10.2 Conceptualización de procesos y situaciones atemporales

Para Langacker, por *proceso* se entiende una secuencia en la que un constructo conceptual pasa de un estado a otro estado, lo que implica y es equivalente a que esa configuración sea objeto de un cambio de estado y, por lo tanto, de *movimiento*: “The conceptualization of a process follows the temporal evolution of a situation. It involves a continuous series of states representing different phases of the process and construed as occupying a continuous series of points in *conceived time*” (1987: p 244. Las cursivas son mías). Conceptualizar un proceso, pues, significa seguir la evolución temporal de una situación, entendiendo por esto que, a la serie de cambios de estado que le afectan, corresponde una serie de puntos continuos en el *tiempo concebido*. Una representación esquemática de un proceso puede ejemplificarse en el siguiente diagrama tomado de Langacker (p: 245):

FIGURA 10. ESQUEMATIZACIÓN DE UN PROCESO, SEGÚN LANGACKER



En la gráfica 10, un *trayector* (*trajector, tr*) (entendido como uno de los elementos que participan en una relación, cuyo especial estatus le caracteriza como *figura*) se mueve en una trayectoria determinada (ya sea física o abstracta) en referencia a otras entidades salientes de la relación, referidas como *base* (*landmark*). Esto significa que a los sucesivos cambios de estado de una configuración determinada (o de una situación), representada por el *trayector*, corresponde una serie de puntos en *tiempo concebido*. Dicho en otras palabras, todo proceso se realiza sobre un eje temporal de tiempo concebido.

En ese aspecto, un proceso contrasta con una *relación atemporal*, porque el primero tiene un perfil temporal definido, entendido como “the span of conceived time through the profiled relationship is scanned sequentially” (Langacker 2002: 81). En cambio, una relación atemporal (o una situación atemporal, simple o compleja) lo es en tanto que al escanearla²⁹ (scanning) cognoscitivamente lo hacemos en forma acumulativa, es decir, encontramos todas sus fases anteriores en una sola gestalt actualizada, que emerge como una representación estática. (Evans y Green: 565).

Para observar con mayor precisión estos conceptos, es necesario definir, por una parte, las nociones de *tiempo concebido* y *tiempo de procesamiento*, y por la otra, las de *rastreo* o *escaneo* (*scanning*) *secuencial* y *escaneo sumario*.

10.3 Tiempo concebido y tiempo de procesamiento

Para Langacker, el tiempo concebido (t) es el eje temporal sobre el que se ordenan los sucesivos estados de un proceso, mientras que el tiempo de procesamiento (T) es el eje cognoscitivo que permite la conceptualización de los mismos.

El tiempo concebido se despliega en forma similar al tiempo “real” y por ello, al igual que el tiempo “real” puede ser **objeto** de conceptualización. Hablamos de tiempo concebido, por ejemplo, cuando nos referimos al tiempo que marca nuestro reloj, cuando utilizamos las palabras “antes” o “después”, cuando damos cuenta una a una de las acciones de una

²⁹ Hemos elegido la unidad léxica “escaneo” para traducir “scanning” debido a que la Real Academia de la Lengua ya la aceptó con la acepción “pasar por el escáner”, lo que consideramos nos ofrece una imagen acorde con la idea de Langacker, de observar los movimientos cognoscitivos que se generan a partir del proceso de construcción de una representación conceptual. Otro término que podría utilizarse es “rastreo”

persona o cuando observamos un partido de fútbol, minuto a minuto. Asimismo, cuando seguimos paso a paso la evolución de una situación; o el cambio de estado paulatino, continuo, constante, de una configuración conceptual.

El tiempo de procesamiento, T, a su vez, es el tiempo que utilizamos como **medio** para conceptualizar una determinada situación o escena. Cada evento cognoscitivo, nos dice Langacker, requiere de un lapso de tiempo de procesamiento para que ocurra, tanto si se trata de procesos como de eventos que constituyen una relación atemporal de situaciones estáticas. Esto significa que nuestro sistema cognoscitivo requiere del T para procesar y articular los objetos que conceptualizamos, aunque éstos se consideren, en un momento determinado, como atemporales. Dice Langacker: “A fortiori, el tiempo de procesamiento es necesario para conceptualizar el paso (*passage*) del tiempo o para seguir mentalmente la evolución de una situación.” (2002: 78). Así, el tiempo de procesamiento es necesario para escanear cognoscitivamente tanto un proceso como una situación atemporal estática.

¿Cómo ocurre la conceptualización de los procesos y de las situaciones estáticas? La clave, nos dice Langacker, la constituyen dos modos contrastantes de procesamiento cognoscitivo que nos sirven para representar una escena compleja en formas bastante diferentes: el escaneo (*scanning*) secuencial y el escaneo sumario.

El escaneo secuencial incluye seguir paso a paso la sucesiva transformación de una escena en otra. Las diversas fases de una situación que evoluciona son examinadas seriadamente, en una forma no acumulativa, por lo tanto, la conceptualización es dinámica en el sentido de que contiene cambios de un instante al siguiente (p: 78).

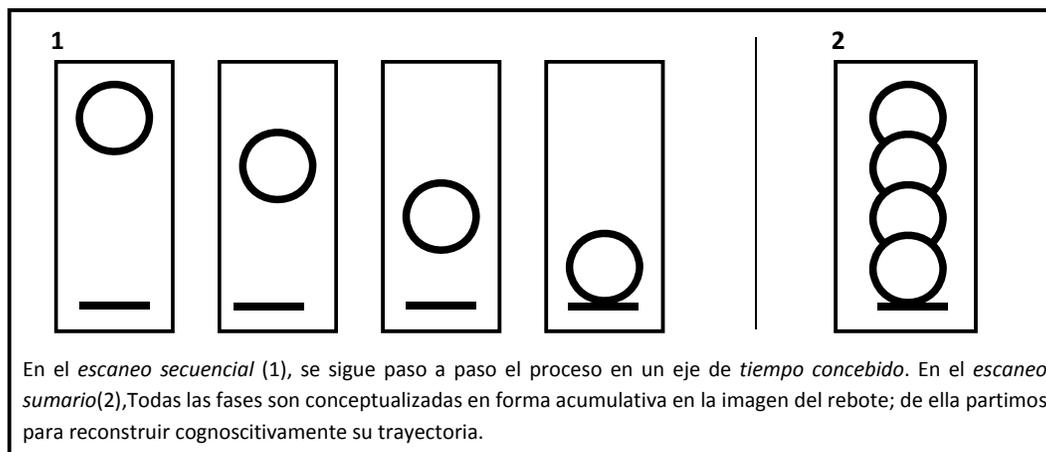
En cambio, en el escaneo sumario “All facets of the complex scene are simultaneously available, and through their coactivation (with reactivation as needed) they constitute a coherent gestalt. This is the mode of processing characteristic of things and atemporal relations” (1987: 248). A través de esta clase de escaneo o rastreo cognoscitivo, una situación que se presenta como atemporal es examinada como la acumulación de sus fases anteriores. Una vez que la escena ha sido escaneada, todas sus facetas (las anteriores y la actual) son simultáneamente válidas y coherentes, como una *gestalt* singular. (Langacker 2002: 78, Talmy 2006: 51 y 52).

Estas clases de escaneo y nuestra capacidad conceptual innata para reconstruir trayectorias temporales nos permiten reconfigurar la trayectoria temporal a través de la cual una forma gestáltica atemporal ha llegado a un estado determinado.

Para ejemplificar, Langacker (p. 79) expone que estos modelos de escaneo pueden ser ilustrados por nuestra habilidad de estudiar una fotografía y ver una “motion picture”. El escaneo sumario resulta idóneo para la naturaleza de una situación estática, mientras el escaneo secuencial se presta para concebir cambios y eventos. Nosotros, sin embargo, tenemos la agilidad para construir un evento, por medio de escaneo sumario. Entonces, podemos ver el vuelo de un balón y mentalmente reconstruir su trayectoria, la cual podemos visualizar como una línea con una curvatura definida. En términos de fotografía análoga, emplear el escaneo sumario para un evento es como formar un fotograma a través de múltiples exposiciones

Un último ejemplo, tomado de Langacker, nos brinda mayor claridad. En él, podemos entender la conceptualización de un rebote de pelota en términos tanto de un escaneo secuencial como de un escaneo sumario:

FIGURA 11. ESCANEO SECUENCIAL Y ESCANEO SUMARIO, SEGÚN LANGACKER



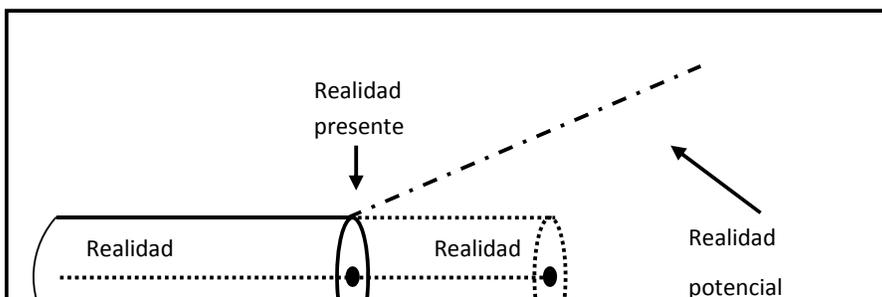
Tenemos, pues, en el escaneo secuencial y en el escaneo sumario, dos nociones productivas que nos permiten entender la forma en la que conceptualizamos, tanto los procesos como las situaciones atemporales. “Crucially, we have the conceptual flexibility to process a complex scene in either mode. Given a complex scene whose component states are conceived as being distributed through time, it is natural to structure them as a process by activating them sequentially and thus experience them successively whit the passage of processing time”. (1987, p: 248).

10.4 El Modelo Dinámico Evolucionario, de Langacker

Con las nociones anteriores podemos ordenar la temporalidad que rige las estructuras conceptuales temporales de los textos poéticos. Para mostrarla gráficamente, recurriremos al Modelo Dinámico Evolucionario de Langacker (1999 p: 275-278): el Modelo Dinámico Evolucionario, que el autor muestra como un *MCI* que incorpora nociones y aspectos fundamentales de cómo nosotros pensamos acerca del mundo. Uno de estos componentes es el modelo de mundo que mantenemos y que considera que éste se estructura en una forma determinada, en la que ciertos eventos y situaciones son posibles mientras que otros son excluidos; un segundo componente se refiere a la realidad y considera que sólo una pequeña parte de ella es conocida por el conceptualizador. Además, se encuentra implícita la noción de *fuerzas dinámicas* (Talmy 1988) y la de *momentum*, que aparece metafóricamente en el modelo.

Si bien este modelo fue desarrollado para facilitar la investigación de la *modalidad* en estructuras verbales, se nos presenta como un instrumento que nos permite situar en el eje de la temporalidad que emerge de la articulación conceptual de un texto poético, los distintos espacios mentales en los que se desenvuelve la historia. El cilindro, como también se ha denominado a este modelo, es el siguiente:

FIGURA 12. EL MODELO DINÁMICO EVOLUCIONARIO DE LANGACKER.



Como puede observarse, el modelo constituye una representación de una situación determinada que, ubicada en el eje de la temporalidad, se cristaliza como un pasado “real”, un presente actual y un futuro incierto, que se abre a las posibilidades.

Además de los articuladores de tiempo y espacio que se manifiestan en los espacios mentales y que los interrelacionan, hay un elemento conceptual que cruza transversalmente el texto y que es útil para situar los cambios de enfoque o de punto de vista en el texto poético: el sujeto lírico.

11. El sujeto lírico

11.1 El sujeto lírico y sus personificaciones

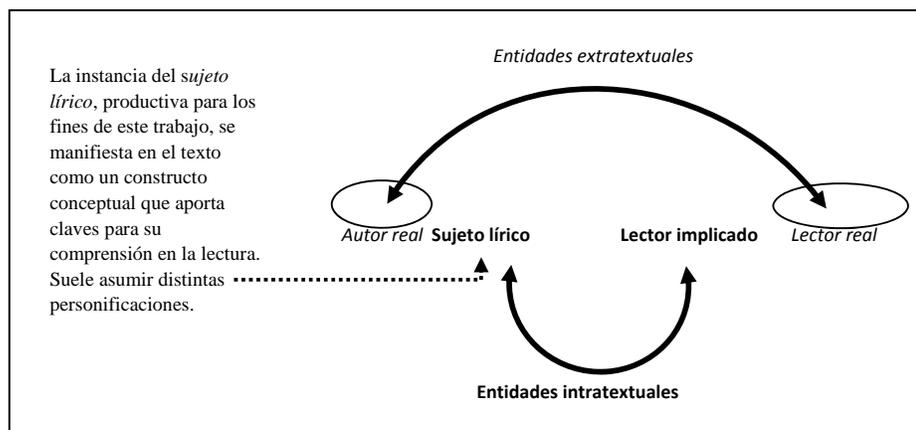
Entendemos por *sujeto lírico* la representación conceptual del autor en el texto, a través de sus personificaciones. Se trata de un elemento que siempre está presente, ya sea en forma implícita o explícita, en la estructura del poema. Esto significa que constituye uno o varios hilos que dan cohesión al tejido textual y aportan datos útiles para construir determinados aspectos conceptuales del poema; entre ellos, nos ayuda a determinar las entidades reales y virtuales que participan en el proceso de la lectura, único espacio en donde se verifica la

activación del dispositivo textual. Para nuestro trabajo, la noción de sujeto lírico será un auxiliar en la búsqueda de las estructuras conceptuales³⁰.

La distinción entre la persona física que escribe el texto y su virtualización en la obra literaria ha sido tratada por diversos autores, enfocada en formas diferentes y denominada por nombres distintos. En nuestro caso, designaremos autor a la persona física que escribió el texto, y denominaremos sujeto lírico a la construcción conceptual del enunciador en el texto. Llamaremos personificaciones a las formas distintas en las que aparece el sujeto lírico. En otro sentido, a la figura del autor corresponde la del lector en tanto que persona física que recibe la obra; y a la del sujeto lírico, la del lector implicado, noción por la que entendemos “la función asignada al lector real por las indicaciones del texto” (Ricoeur 1999 p: 884-886)

Esta oposición entre las instancias se manifiesta en la gráfica de Kerbrat-Orecchioni, debidamente modificada y con los nombres que nosotros otorgaremos a cada una de las entidades. Nombres que pretenden responder a la función que cada una de ella reempeña en el texto.

FIGURA 13. EL DIAGRAMA DE KERBRAT-ORECCHIONI



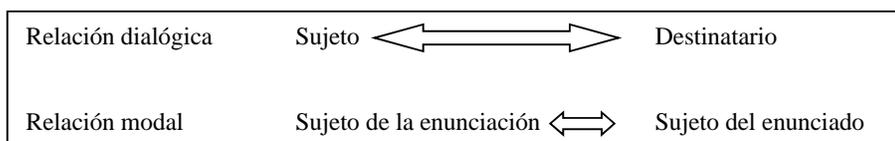
³⁰ Catherine Kerbrat-Orecchioni (1986) explicita el primer problema perteneciente al campo referido: determinar *quién habla* en un texto literario: “Desde el momento en que se trata de un texto literario el problema del *¿quién habla?* se oscurece, pues, pavorosamente. *¿No declara acaso Barthes (...)* que lo propio de la escritura ‘es impedir que se pueda contestar alguna vez a esta pregunta: *¿Quién habla?*. El *yo* puede, en efecto, denotar aquí una cosa completamente distinta que el emisor efectivo” (p: 222).

Ya Bajtin³¹ (1990, pp. 300-301) había percibido el problema y, por ello, hizo en su momento la distinción entre el autor persona real y el autor intrínseco del enunciado y estableció entre ambos una oposición.

Julia Kristeva (1997), sobre el señalamiento de Bajtin, construyó dos modelos de organización de la significación narrativa a partir de dos categorías dialógicas: La primera opone al sujeto (es decir, la persona real que enuncia) y al destinatario (es decir, la persona real que recibe). En la segunda opone el sujeto de la enunciación y al sujeto del enunciado

Para Kristeva, el primer modelo implica una relación dialógica. El segundo implica las relaciones modales en la realización del diálogo.

GRÁFICA 14. CATEGORÍAS DIALÓGICAS DE KRISTEVA



Así, el escritor es diferente de la voz que narra. Daniel Defoe no es Robinson Crusoe. En los textos literarios no es el autor real el que denota la primera persona. (Kerbrat-Orecchioni ib). La construcción conceptual del sujeto lírico aporta, además, indicaciones de perspectiva para la recepción del texto, ya que es quien construye el *foco (focus)* (Turner

³¹ Bajtin dio forma también al concepto de *polifonía*, aplicándolo principalmente al campo de la novela, que consideraba como el género literario por excelencia, contraponiéndolo a los géneros canónicos (lírica, épica y tragedia) que asocia con lo rígido, lo fijo y lo autoritario. En el entramado textual que constituye la novela, el destacado lingüista ruso encontró que numerosos discursos se entrecruzaban y se mezclaban, otorgando a la obra una dimensión carnavalesca que reflejaba la diversidad de la realidad social. En ese sentido, no es extraño que se haya percatado de que en la obra literaria se manifiesta la voz del autor en tanto que persona real, así como la del autor intrínseco del enunciado. Por supuesto, a estas dos voces fundamentales se agregan otras múltiples tonalidades discursivas que cruzan el texto; cada personaje, cada voz, carga con su lenguaje, la llave de acceso al mundo al que pertenece. La visión de Bajtin, revalorada por Kristeva en un artículo memorable publicado en 1966 en el número 239 de la prestigiosa revista *Critique*, se transformó en la noción de *intertextualidad*. No hay que olvidar que el ruso escribió: “Un texto vive únicamente si está en contacto con otros textos. Únicamente en el punto de este contacto es donde aparece una luz hacia atrás y hacia delante” (1990, p: 384). Kristeva toma una cita de Bajtin para referirse por vez primera a la intertextualidad, que utiliza para definir una concepción bajtiniana: “todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersujetividad se instala la de intertextualidad, y el lenguaje poético se lee, por lo menos, como doble”. (Navarro 1997, p: 3).

1996) que se desplaza a lo largo del poema, quien cambia la atención (*shift*) de un espacio mental a otro, y configura los *puntos de vista* (*viewpoint*), que nos permite abordar la perspectiva principal de la lectura, desde un ángulo determinado.

Para Turner (1996 p: 75 y 118) en el espacio de la historia narrada, el narrador no existe y no tiene por lo tanto ningún poder; en cambio, en el espacio de la narración si existe, y aunque no tienen poder sobre la mayor parte de ese espacio, sí lo tiene, en cambio, con respeto a la historia que está contando. Él puede cambiar el foco de tiempo y lugar en la narración. O puede focalizar uno u otro punto de vista.

En el espacio de la fusión conceptual (*blend*) cambiar el foco espacial es idéntico a moverse físicamente de un lugar a otro; y cambiar el foco temporal es igual que moverse de un tiempo a otro (p: 118-119). De ahí que el poder de cambiar el foco sea igual que el poder sobrehumano de moverse de un lugar a otro y de un tiempo a otro. Asimismo, los cambios de tiempo y de espacio suelen manifestarse como constructores de nuevos espacios mentales en el desenvolvimiento de la historia.

Tanto el foco como el punto de vista constituyen importantes indicaciones del sujeto lírico para dirigir la mirada del lector a lo largo del texto y de los espacios mentales que lo construye. Es el desplazamiento del foco de la historia el que nos guía a través de los distintos espacios mentales que genera el texto; igualmente, el que nos permite cambiar de tiempo y de espacio en el momento necesario.³²

Finalmente, la presencia del sujeto lírico establece el horizonte en el que actúa nuestra propia personificación en el texto. Así como el sujeto lírico es distinto del escritor en tanto que persona física que escribe la obra, asimismo el lector implicado en el texto es distinto a la persona que da lectura al mismo.

³² Por ejemplo, si estamos en el segundo día de un viaje de tres días, podemos focalizar el día de ayer desde el punto de vista de hoy. Pero podemos hacer más: supongamos que nuestro acompañante dice, al ir viajando: “Imagina que finaliza el viaje ¿cómo te sientes?” y nosotros le respondemos: “Me siento con sueño. Estaba lleno de energía al comenzar el recorrido, pero ahora me siento exhausto”. Por supuesto, quien dice esto no tiene sueño ahora; lo que pasa es que está tomando el punto de vista del tiempo en el que termina el viaje y está haciendo foco en el fin del viaje (“Me siento con sueño”), en el principio del viaje (“estaba lleno de energía”) y otra vez en el fin del viaje (“ahora me siento exhausto”) (p:117).

12. La imagen poética, lugar de los fenómenos conceptuales

12.1 Las características conceptuales del lenguaje poético

Una vez que tenemos la historia desplegada en espacios mentales y la articulación conceptual de espacio y tiempo que la rige, observamos que una serie de fenómenos conceptuales aparecen en el verso, entendido éste como el espacio gramatical en el que se despliega la imagen poética.

De acuerdo con nuestra hipótesis, el lenguaje poético se rige por los mismos principios conceptuales que el lenguaje cotidiano, utiliza las mismas metáforas e imágenes y actualiza esquemas mentales y modelos cognoscitivos que proceden de la experiencia cotidiana del cuerpo en el mundo. La pregunta es, ¿por qué, si utilizamos las mismas metáforas conceptuales y seguimos los mismos principios tanto en el lenguaje ordinario como en el poético, la poesía nos parece mucho más fuerte? ¿Por qué causa una impresión mayor en el imaginario del lector? ¿Por qué se aparece con mayor intensidad ante nuestro sistema conceptual? Lakoff y Turner (p. 53-55) nos ofrecen cuatro razones que resumo y ejemplifico a continuación:

- 1) El uso poético del lenguaje utiliza efectivamente las metáforas conceptuales básicas, pero con frecuencia las extiende conscientemente, otorgándoles un mayor poder.

Doy un ejemplo. Si decimos que “el tiempo se nos escapa” estamos realizando la metáfora conceptual convencional EL TIEMPO ES UN FLUJO, con un enunciado cotidiano. En cambio, si decimos *El tiempo grita a mi oído que lo estoy perdiendo*, estamos realizando lingüísticamente la misma metáfora conceptual (MC), pero en una forma distinta a la acostumbrada, extendiendo el concepto y otorgándole una nueva fuerza.

- 2) Los poetas manipulan en caminos inusuales nuestro conocimiento de las MC básicas. El uso inusual de una metáfora inconsciente y automática adquiere nueva fuerza.

Doy un ejemplo. Sabemos que el amor, metafóricamente, radica en el corazón. “Me rompió el corazón” es una realización cotidiana de la metáfora conceptual EL AMOR ESTÁ EN EL CORAZÓN. Pero, cuando la poeta Delmira Agustini escribe: *Y exprimí más, traidora, dulcemente/ tu corazón herido mortalmente*, está explotando en una forma inusual la misma metáfora, obteniendo una lectura de mayor intensidad.

3) En el lenguaje cotidiano es inusual encontrar dos o más MC que normen el mismo dominio meta, en una sola cláusula, no así en la poesía.

Doy un ejemplo con tres versos de Amado Nervo, en los que el amor aparece como una luz, como un aroma y como un florecimiento.

*Todo amor nuevo que aparece
nos ilumina la existencia
nos la perfuma y enflorece.*

Cada una de las metáforas utilizadas en el ejemplo anterior es convencional, con numerosas realizaciones de uso cotidiano. Pero, la forma en la que se manifiestan, vinculadas, fortaleciéndose mutuamente, en el poema de Nervo, otorgan fuerza texto.

4) Finalmente, la poesía puede ser compleja por razones independientes al uso de las metáforas. Puede ser fonológica³³ o sintácticamente compleja en un sentido inusual (Jakobson 1997) y eso, que se refleja en una interpretación distinta y a veces más difícil, puede agregar fuerza a sus manifestaciones.

En ese sentido, el lenguaje poético se opone al cotidiano por la complejidad de sus arquitecturas lingüística y conceptual, que le permiten manifestarse con mayor fuerza. Es el uso poético del lenguaje el que permite reconceptualizar el mundo que nos rodea, la realidad en la que estamos inmersos o algunos de sus aspectos, en una forma distinta a aquella en la que le conceptualizamos a través del uso cotidiano del lenguaje.

Es nuestra conceptualización la que construye la representación mental del mundo en el que vivimos y nos desenvolvemos; y lo hace, como lo hemos señalado anteriormente, de manera metafórica. Aunque no tenemos acceso a la “realidad absoluta”, somos capaces de manejarnos en nuestro propio medio, otorgándole forma y sentido, y utilizando los esquemas básicos de nuestro sistema conceptual para enriquecerlo o deprimirlo.

³³ Son numerosos los trabajos que analizan la dimensión “musical” de la poesía, en tanto que activación de los niveles fonético o fonológico, como parte de los efectos poéticos que produce. Desde la poética cognoscitiva, R. Tsur (1996, 1997 y 1998, principalmente) ha realizado varios trabajos interesantes, que van desde los efectos que producen en el hemisferio derecho del cerebro ciertos sonidos y repeticiones, hasta la relación de los enunciados poéticos con las fórmulas que sirven para rezar o meditar y los estados alterados de conciencia producidos por ellas. Desde las ciencias cognoscitivas, hay otras aproximaciones a música de la poesía. (ver por ejemplo Lerdahl, 2001) quien trabaja sobre el sonido de la poesía, pero visto como música; o el trabajo de Schön y otros (2005) que se enfoca en el proceso de percepción de las formas gestálticas musicales; asimismo, Huron (1999 y 2001) trabaja, basado en la percepción de los tonos y la voz, en los principios de la percepción de las formas musicales. Todos estos aportes, entre otros, se vinculan a los aspectos fonéticos y fónicos de la poesía.

Para Lakoff y Johnson (1980/1995), “Los conceptos que rigen nuestro pensamiento no son simples asuntos del intelecto [...] Nuestros conceptos estructuran lo que percibimos, cómo nos movemos en el mundo, la manera en la que nos relacionamos con otras personas. Así que nuestro sistema conceptual desempeña un papel central en la definición de nuestras realidades cotidianas” (p. 39). Para Turner, los mecanismos conceptuales, a través de los procesos de fusión conceptual, son capaces de generar nuevos significados y generar nuevas formas de comprender el mundo.

12. 2 En la imagen poética se realiza la reconceptualización

La imagen poética no es vista aquí en su dimensión literaria o retórica. “El modelo cognoscitivo de una imagen poética verbal se reconoce típicamente como una estructura (conceptual) compleja, definida por toda clase de imágenes-esquemas [...] y una estructura de gestalt” (Belekhova 1999). En ella se transforman las imágenes y conceptos de la vida cotidiana. En ella, las estrellas son *vino de cristales*, constituyen *un árbol celeste* o se configuran como *un río que asciende en la noche*. Igualmente, la metáfora conceptual LA VIDA HUMANA ES MOVIMIENTO puede convertirse en *la carrera de la vida*, *el escarceo de la existencia* o *el suave balanceo de la vejez*. En todos los casos, la estructura gestáltica es fundamental para que la imagen poética aparezca ante nosotros.

De acuerdo con lo anterior, nuestra hipótesis propone que, cuando el lenguaje es sometido a las tensiones poéticas, los fenómenos conceptuales permiten la construcción, a través de las imágenes poéticas, de mundos conceptuales distintos a los de la vida cotidiana, si bien regidos por los mismos principios cognoscitivos.

Como Lakoff y Turner (1999) han mostrado, esta reconfiguración ocurre cuando, como consecuencia de la lectura del poema, los *MCI* de la vida cotidiana se transforman, en la imagen poética, mediante su *expansión*, *elaboración*, *compresión* o *combinación*, en una forma que va “más allá de lo ordinario”.

13. Las redes isotópicas de rasgos conceptuales

13. 1 Las isotopías

Pero un poema no es sólo una serie de imágenes poéticas aisladas; estas imágenes y los elementos conceptuales que las constituyen están vinculados entre sí, no sólo por la historia, sino por la iteración de determinados rasgos conceptuales que, al repetirse a lo largo del texto en el espacio de las imágenes poéticas, otorgan profundidad a su significancia y reiteran su sentido. La iteración de estos rasgos conceptuales en los modelos cognoscitivos y en las fusiones que aparecen en las imágenes poéticas, constituyen las *isotopías* del poema, es decir las redes de coherencia que otorgan cohesión al texto, configuran su sentido como unidad y confirman a cada momento lo que el texto significa. La isotopía repite al lector, una y otra vez, las indicaciones que requiere para reconceptualizar su imagen de mundo o de alguno de sus aspectos.

Por ejemplo, en un poema como “La elegía del retorno” de Luis G. Urbina, en el que se presentan imágenes como [...] *ya seré en mi ciudad un extranjero*, [...] *la golondrina no encontrará su nido en la ruina* o [...] *me han de ver pasar como un extraño*, encontramos imágenes poéticas que incluyen esquemas mentales similares que pertenecen a misma categoría; /pérdida/, que incluyen en su estructura contextual un rasgo de vacío que, al repetirse, construye una isotopía que vincula estas unidades y otorga profundidad y fuerza a la lectura, obligando al lector a resonar con las sugerencias textuales.

13.2 Un poco de historia

El concepto de isotopía fue concebido por Greimas (1972 y 1982) y desarrollado, entre otros, por Courtes(1980), Stati (1989), Rastrier (1972, 1987) y Arribé (1987). Ha sido utilizado extensamente en el análisis semiótico de textos y resulta productivo incorporarlo en el tratamiento de los rasgos conceptuales en el texto.

Cuando hablamos de isotopías nos referimos a un concepto fundamental para el análisis del texto. Su raíz se encuentra en los morfemas griegos *iso*, que puede traducirse como “equivalente”, y *topos*, que significa “lugar”, y se refiere a la forma en la que ciertos elementos mínimos de significado que están presentes en un texto trazan un plano de homogeneidad en el que es posible entender el discurso.

De hecho, son las isotopías de un texto las que permiten resolver las ambigüedades que se

van presentado a lo largo de su desarrollo. Son las isotopías las que someten la polisemia de las palabras y las obligan a manifestarse en un determinado sentido. Este concepto adquiere singular relevancia cuando se trabaja con textos que no muestran fácilmente su significado, como los poemas, los textos filosóficos o los libros religiosos.³⁴

Las isotopías mantienen su poder a lo largo del texto porque una inercia dinámica textual mantiene vigentes los elementos conceptuales que las constituyen, aún cuando éstos se encuentren fuera del foco. Por ello, esta inercia resulta fundamental.

14. La inercia dinámica textual

14.1 Conceptualización en movimiento

Siguiendo los conceptos de Fauconnier (1991), en cuanto al dinamismo de los espacios mentales, consideraremos la *inercia textual* como el fenómeno mediante el cual las estructuras cognoscitivas integradas en un espacio mental, M, como consecuencia del cumplimiento de las indicaciones del texto, tienden a mantenerse y a heredarse a lo largo del texto, en tanto no sean modificadas por las nuevas indicaciones textuales.

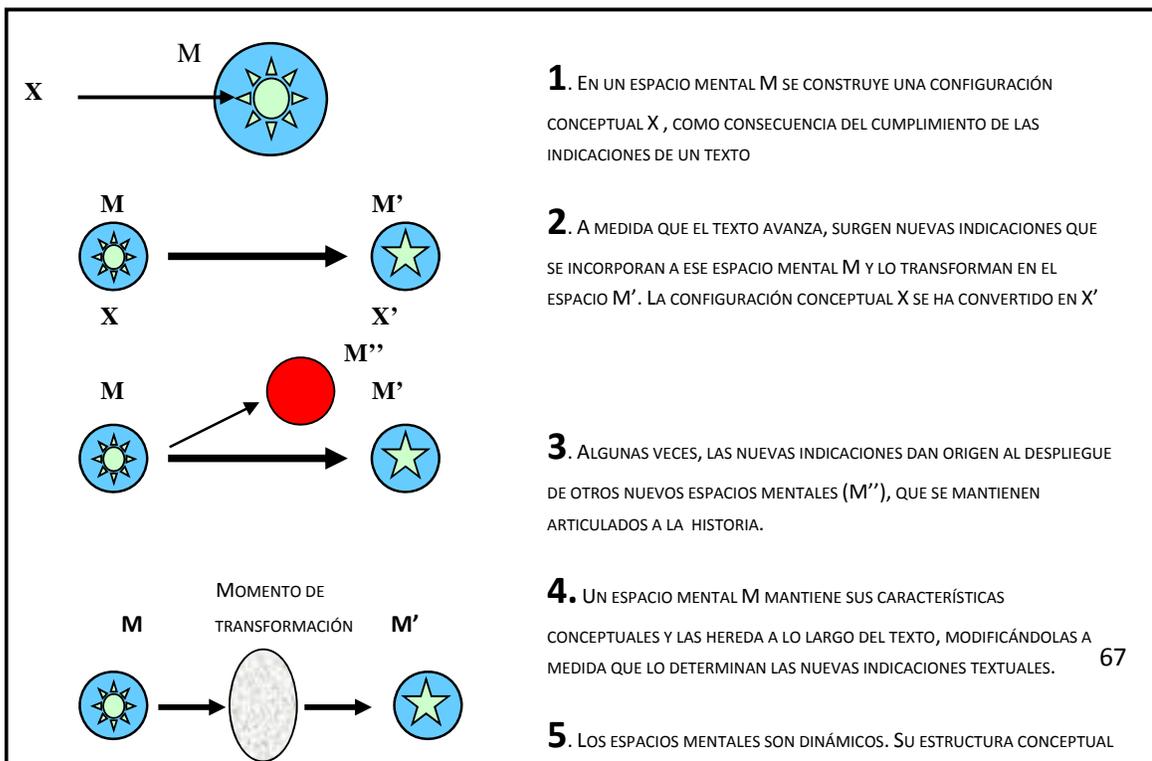
Es esta inercia dinámica la que permite reconocer a cada momento la historia como tal, a pesar de que el foco temporal o el foco espacial puedan cambiar una o varias veces. En este sentido, la inercia permite que cada nuevo verso llegue apoyado por la fuerza del sentido

³⁴ Stati (1989) llama isotopías a la iteración de entidades de contenido semántico o léxico en un texto, y destaca que la lingüística del texto ha prestado poca atención a este significativo concepto. Rastier (1972) las define como toda iteración de una unidad lingüística en el texto y destaca que la isotopía elemental comprende al menos dos unidades similares de la manifestación lingüística. En este sentido, iteración se entiende como la reproducción en el eje sintagmático de magnitudes idénticas o comparables, situadas en el mismo nivel de análisis. En cuando a la forma en la que integramos esta noción a nuestro trabajo, señalaremos que la isotopía se refiere a la iteración de rasgos conceptuales presentes en los fenómenos que se manifiestan en la lectura del texto poético.

Greimas y Courtés (1982) recuerdan que se trata de un término prestado del dominio de la físico-química. Y J. Mateos y el grupo de Entrevernes (1986) la sitúan como parte de la estructura profunda del texto, en donde se hace perceptible un nivel de sentido homogéneo; es decir, una especie de plan de significación que da sentido a la obra.

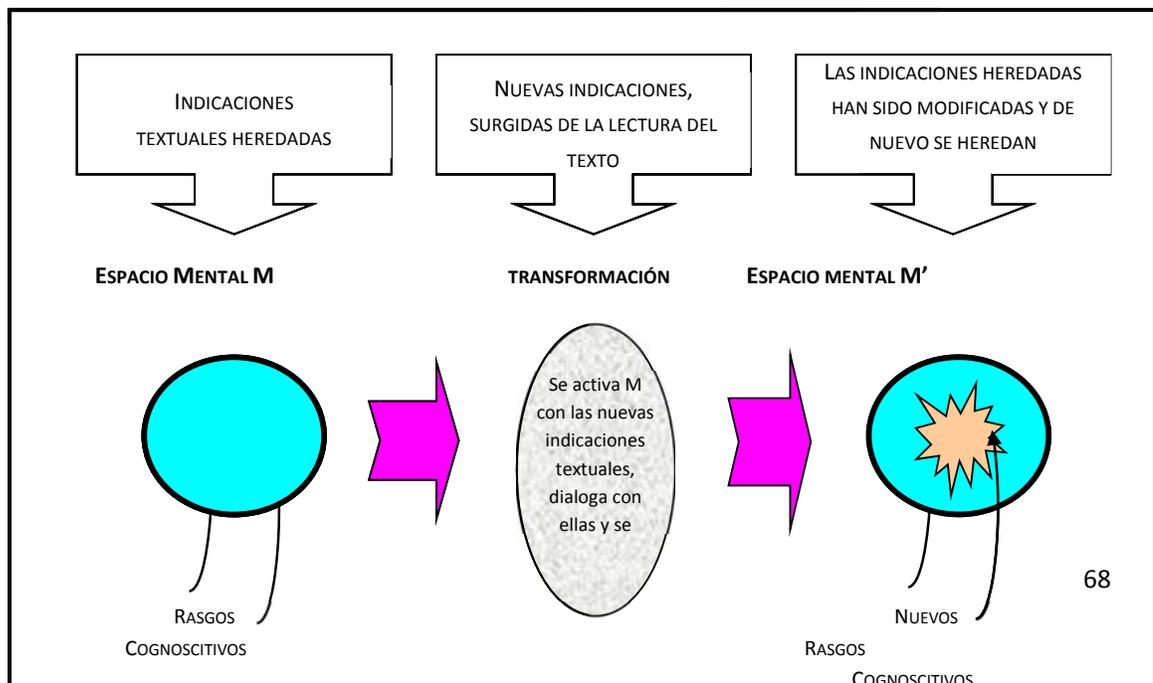
generado por los anteriores, confirmándolos y/o modificándolos. En esa forma, cada imagen nueva es recibida por una estructura enriquecida por las imágenes anteriores. Gracias a ello, un verso que, aparentemente, no pertenece al marco significativo de un texto, es sin embargo reinterpretado y reconfigurado por la fuerza de las isotopías que se mantienen en la inercia del poema, quedando así integrado a la interpretación total del mismo. Este fenómeno podemos representarlo en la siguiente gráfica:

FIGURA 15. LA INERCIA DINÁMICA TEXTUAL



El momento de la transformación de las estructuras conceptuales, que se realiza en los espacios mentales, puede observarse con mayor detalle en la siguiente gráfica:

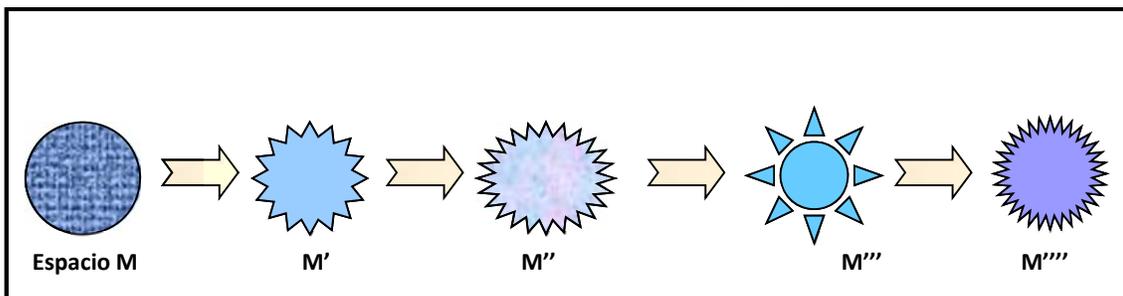
FIGURA 16. TRANSFORMACIÓN DINÁMICA EN LA INERCIA TEXTUAL



Así, los espacios mentales permiten la transformación de sus configuraciones conceptuales internas, en respuesta a las indicaciones del texto. Los espacios mentales, son, pues, estructuras dinámicas que se modifican constantemente en el espacio de la lectura, a medida que transcurre la recepción del texto. Cada nueva indicación modifica la configuración conceptual heredada.

A medida que el texto avanza, cada verso recibe como herencia, en forma esquemática, las imágenes que fueron construidas a partir de las indicaciones de las unidades lingüísticas que integran los versos anteriores; interactúa con ellas, las modifica y, a su vez, las hereda al verso siguiente para que interactúe con ellas y las modifique. Esta serie de modificaciones obliga a la continua re-construcción del texto completo en el ejercicio de la lectura y la interpretación.

FIGURA 17. TRANSFORMACIÓN DEL TEXTO EN LA LECTURA

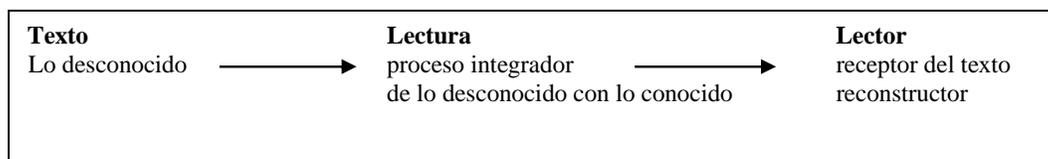


Por otra parte, conviene recordar que los espacios construidos en el transcurso del discurso están estructurados en redes (Fauconnier, 2001), en el sentido de que son interdependientes y se encuentran enlazados. Así, los espacios mentales no son estáticos,

sino dinámicos. Se transforman constantemente a lo largo del texto. Para Bitone (2006), “Una expresión será generadora de sentido cuando sus índices posibilitem nuevas configuraciones, obteniendo una nueva etapa”. En esa forma, es posible “ver el desarrollo del discurso como una serie de configuraciones cognoscitivas producidas sucesivamente unas a partir de otras”,

Aunque en este trabajo no se ahonda en el papel del receptor del texto, baste decir que la lectura consiste en confrontar el mensaje recibido con el universo conceptual del destinatario. En palabras de Greimas (1973. p.57) el nombre de este procedimiento (sea decodificación, lectura o desciframiento) poco importa, ya que se trata del mismo fenómeno: integrar lo desconocido en lo conocido. (Juárez, 1992). Este contacto entre autor y lector me permito plantearlo de la siguiente forma.

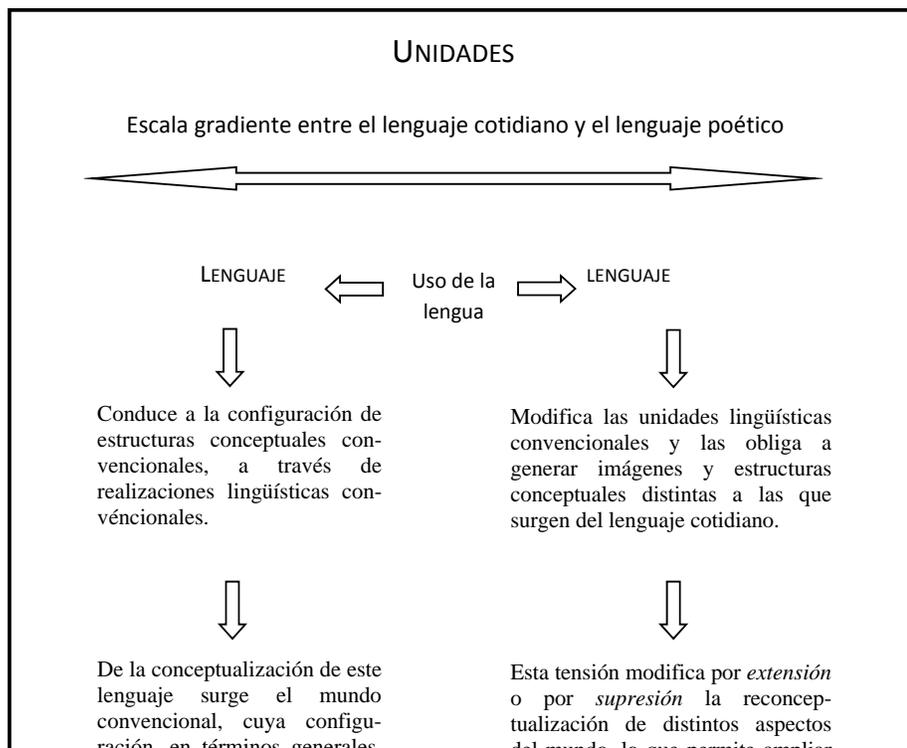
FIGURA 20. ESQUEMA DEL PROCESO DE RECEPCIÓN DEL TEXTO



14.2 Una síntesis

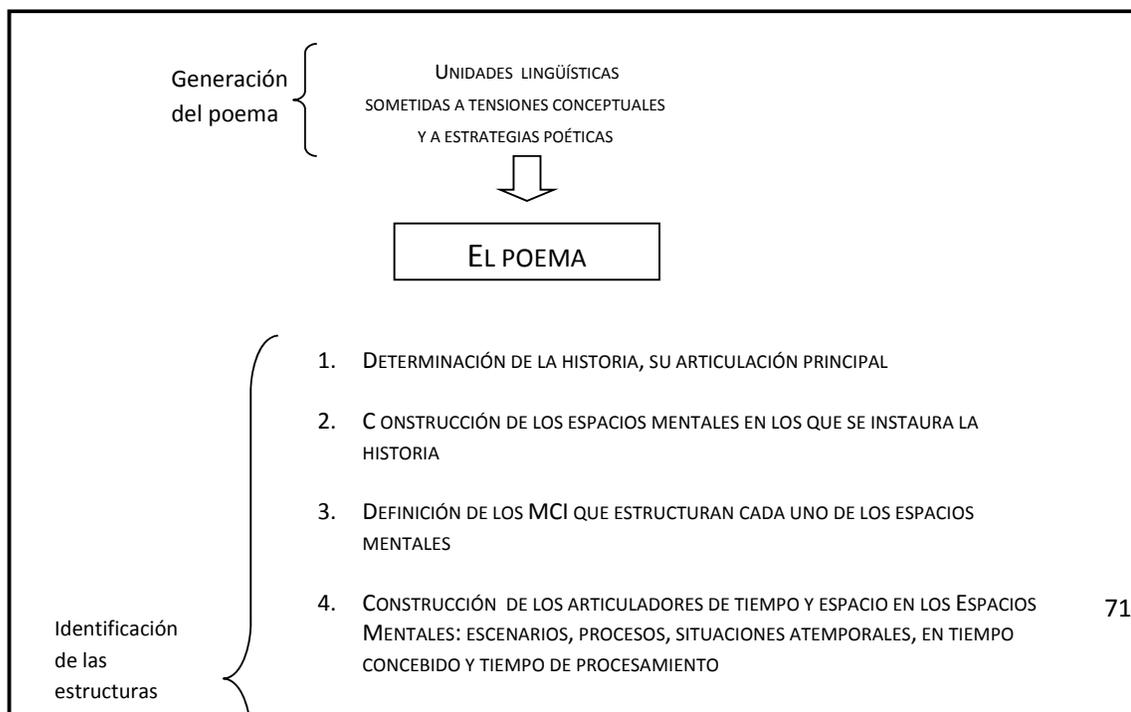
Finalmente, y de acuerdo con lo que hemos señalado, podemos sintetizar la forma en la que se manifiesta el lenguaje poético y la relación que guarda con el lenguaje cotidiano.

FIGURA19. EL POEMA Y EL LENGUAJE COTIDIANO



Como podemos observar, el lenguaje cotidiano conduce a una conceptualización ordinaria, común, cotidiana, del mundo y los aspectos que lo constituyen. En cambio, el lenguaje poético permite una conceptualización distinta que abre nuevos espacios y extiende las paredes conceptuales de nuestra representación del mundo, enriqueciéndolo en tanto que nos ofrece una nueva visión estructurada de su complejidad y permite que lo habitemos en otras formas. Lo anterior debe aparecer en el análisis de las estructuras conceptuales del poema, cuyos pasos se pueden representar en la siguiente gráfica:

FIGURA20. CONFIGURACIÓN CONCEPTUAL DEL POEMA



15. La tesis y los dos tipos de poemas³⁵

15.1 Estructuras temporales distintas

Una vez establecidas las bases teóricas que regirán este trabajo, procederemos a aplicar nuestro modelo de análisis a dos tipos de poemas sobre la ciudad, con características distintas, ejemplificados por “La elegía del retorno”, de Luis G. Urbina, y “Ciudad y Pájaros” de Jaime Labastida. Cada uno de estos textos se presenta al principio del capítulo en el que se analiza.

En el primero, la historia es la de un hombre que, desde la lejanía, proyecta, en un futuro prospectivo, su regreso a la ciudad que amó desde pequeño. En el poema hay una amplia descripción de lo que él haría cuando retornara a la ciudad. Se trata de una larga secuencia de acciones y eventos que requieren, para ser ordenados conceptualmente, de una articulación temporal sustentada en la noción de tiempo concebido y determinada mediante un escaneo secuencial.

En el segundo poema se construye una vista momentánea, instantánea, de la ciudad y de lo que ocurre en ella cotidianamente, en el momento justo que el canto de un cenizante produce una transfiguración. En este caso, como se trata de un poema en el que todo ocurre simultáneamente, su articulación temporal principal requiere conceptualizarse,

³⁵ Los textos completos de los poemas se incluyen al principio del capítulo en el que son analizados.

principalmente, mediante un escaneo sumario. Sin embargo, los poemas no son formas puras, sino configuraciones mixtas, cuya compleja temporalidad, manifestada en entidades de diversa índole articuladas en las estructuras del poema, requiere ser conceptualizada a través de un análisis también mixto, que permita, según se requiera, aplicar una u otra noción de acuerdo con las determinaciones de la estructura que se enfoque en cada uno de los momentos del análisis.

Esperamos que el modelo nos permita confirmar nuestras hipótesis de trabajo y contribuir con un grano de arena en la construcción del camino que traza la poética cognoscitiva hacia una mejor comprensión de las estructuras y los efectos poéticos.

Segunda parte
“LA ELEGÍA DEL RETORNO”,
SECUENCIA DE NOSTALGIAS

Así, podría decirse que la poesía es, cada vez, una experiencia nueva. Cada vez que leo un poema, la experiencia sucede. Y eso es poesía.

Jorge Luis Borges (2001)

1. “La elegía del retorno”

1.1 El plan de análisis

Una vez delineadas las bases teóricas que rigen este trabajo, se atenderá el primero de los dos poemas que son objeto de nuestro análisis: “La Elegía del retorno”. De acuerdo con el método, la lectura al texto permitirá identificar la *historia* o las historias que lo articulan y a

partir de su determinación, será necesario buscar los espacios mentales en los que se construye, describir los Modelos Cognoscitivos Idealizados (MCI) que estructuran esos espacios y las relaciones que establecen entre ellos.

Igualmente, describiremos las articulaciones conceptuales de espacio y tiempo que aparecen en los espacios mentales y las imágenes poéticas que se manifiestan en ellos en forma gestáltica. A partir de la observación de estas imágenes, señalaremos los principales fenómenos conceptuales que emergen en ellas y los rasgos iterativos que se manifiestan en el texto y le otorgan fuerza. Esto permitirá exponer las isotopías que emergen del poema y descubrir las metáforas conceptuales que las rigen. Finalmente, especificaremos algunas conclusiones en torno de lo observado en el análisis.

1.2 El poema

La elegía del retorno

Luis G. Urbina

1. *Volveré a la ciudad que yo más quiero*
2. *después de tanta desventura; pero*
3. *ya seré en mi ciudad un extranjero.*

4. *A la ciudad azul y cristalina*
5. *volveré; pero ya la golondrina*
6. *no encontrará su nido en la ruina.*

7. *Volveré tras un año y otro año*
8. *de miseria y dolor. Como un extraño*
9. *han de verme pasar, solo y huraño.*

10. *Volveré por la noche. En la penumbra*
11. *miraré la ciudad que arde y deslumbra*
12. *como nube de chispas que se encumbra.*

13. *Buscaré un pobre lecho en la posada,*
14. *y mojaré de llanto la almohada*
15. *y me alzaré de prisa a la alborada.*

16. *Veré, a las luces de la aurora, inciertas,*
17. *las calles blancas, rígidas, desiertas,*
18. *los muros grises, las claustrales puertas.*

19. *Mis pasos sonarán en las baldosas*
20. *con graves resonancias misteriosas*
21. *y dulcemente me hablarán las cosas.*

22. *Desde el pretil del muro desconchado*
23. *los buenos días me dará el granado*
24. *y agregará: - ¡Por Dios, cómo has cambiado!*

25. *Y la ventana de burgués aliño,*
26. *dirá: - ¡Aquí te esperaba un fiel cariño!*
27. *Y el templo: - Aquí rezaste cuando niño*
28. *Dirá la casa: - ¡Verme te consuela! -*
29. *¿Nunca piensas en mí? - dirá la escuela -*
30. *y ¡Qué travieso fuiste! - la plazuela.*

31. *Y en esa soledad, que reverencio,*
32. *en la muda tragedia que presencio,*
33. *dialogaré con todo en el silencio.*

34. Caminaré; caminaré ... Y, serenas,
35. mis pasos seguirán, mansas y buenas,
36. como perros solícitos, las penas.

37. Y tornaré otra vez a la posada,
38. y esperaré la tarde sonrosada,
39. y saldré a acariciar con la mirada

40. la ciudad que yo amé desde pequeño,
41. la de oro claro, la de azul sedoso,
42. la de horizonte que parece ensueño.

43. ¡Cómo en mi amargo exilio me importa
44. la visión de mi valle, envuelto en luna,
45. el brillo del cristal de mi laguna,

46. el arrabal polvoso y solitario,
47. la fuente antigua, el tosco campanario,
48. la roja iglesia, el bosque milenario!

49. ¡Cómo han sido mi angustia y mi desvelo,
50. el panorama de zafir, el hielo
51. de los volcanes decorando el cielo!

52. Veré las avenidas relucientes,
53. los parques melancólicos, las gentes
54. que ante mi pasarán indiferentes.

55. O tal vez sorprendido, alguien se asombre,
56. y alguien se esfuerce en recordar mi nombre,
57. y alguien murmure: ¡Yo conozco a ese hombre!

58. Iré como un sonámbulo: abstraído
59. en la contemplación de lo que he sido
60. desde la cima en que me hundió el olvido.

61. Iré sereno, resignado y fuerte,
62. mirando como transformó mi suerte
63. la ingratitude, más dura que la muerte.

64. Y en el jardín del beso y de la cita,
65. me sentaré en mi banca favorita,
66. por ver el cielo y descansar mi cuita.

67. Entre la sombra, me dirán las flores:
68. ¿Por qué no te acompañan tus amores?
69. Tu eras feliz; resignate; no llores.

70. Y en el jardín que la penumbra viste
71. podré soñar en lo que ya no existe,
72. y el corazón se sentirá más triste.

73. Evocaré los seres y las cosas,
74. y cantarán, con voces milagrosas,
75. las almas pensativas de las rosas.

76. Mas ni un mirar piadoso; ni un humano
77. acento, ni una amiga, ni un hermano,
78. ni una trémula mano entre mi mano.

79. Entonces, pensaré con alegría
80. en que me ha de cubrir, pesada y fría,
81. tierra sin flores, pero tierra mía.

82. Y tomaré de noche a la posada,
83. y, al pedir blando sueño a la almohada,
84. sintiendo irá la vida fatigada
85. dolor, tristeza, paz, olvido, nada ...

1.3 La historia

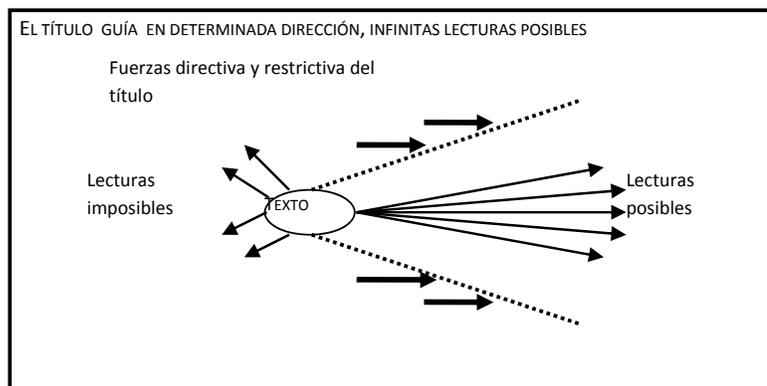
La historia que expone el poema y que es posible reconocer y resumir aquí, es la de un hombre, quien después de una larga ausencia de la ciudad que ama desde pequeño, en un exilio desventurado, se visualiza regresando a ella; **pero**, en la imagen que construye de su propio retorno, aunque la ciudad es la misma, él se siente en como un extraño, como un extranjero, y eso le llena de amargura. Finalmente, considera como un consuelo la posibilidad de morir y ser sepultado en su tierra.

Hemos marcado con negritas este **pero** debido a que aparece como un elemento significativo importante que sostiene una gran parte de la tensión generada por la lectura del poema, como veremos más adelante, con amplitud.

1.4 El título

El título constituye el primer indicador que dice en qué forma debe interpretarse el texto. Su colocación al comienzo del poema, con una tipografía más notoria, lo convierte en un importante generador de significado. Su estructura conceptual guía en una determinada dirección la lectura e inhibe, igualmente, otras interpretaciones. Si bien es cierto que el texto puede tener infinitas lecturas (Barthes 2000) también lo es que hay otras tantas que no pueden realizarse. El título impulsa hacia las lecturas posibles y actúa como restrictor de las imposibles, como muestra el esquema:

FIGURA 21. LA FUERZA DIRECTRIZ DEL TÍTULO



El título del poema es “La elegía del retorno”. Ahondemos en él. Una “elegía” es una “composición poética del género lírico, en que se lamenta la muerte de una persona o cualquier otro caso o acontecimiento digno de ser llorado³⁶” (RAE, 2009)³⁷; igualmente, “retorno”, en el contexto de este estudio, significa “volver al lugar o a la situación en que se estuvo”. Esto muestra que observaremos un poema en el que se lamenta un retorno y se considera digno de ser llorado. Es decir, se llora el regreso a un sitio determinado. El tema es poco usual, ya que los retornos suelen vincularse con emociones cercanas a la dicha y no con estados de ánimo relacionados con el duelo.

En cuanto a la forma del poema, sin profundizar en los distintos niveles, diremos que las elegías se componen tradicionalmente de tercetos³⁸ y tal es el caso de este poema, integrado por 85 versos endecasílabos de rima consonante del tipo a-a-a // b-b-b, distribuidos en 24 tercetos y un *serventesio* final con rima a-a-a-a. Las indicaciones del título, útiles guías para la recepción del poema, se mantienen vigentes a lo largo de la lectura del poema, por efecto de la inercia dinámica textual.

2. Los espacios mentales

2.1 La construcción de los espacios mentales

La historia que articula el poema se manifiesta en varios espacios mentales, que, a lo largo del texto, son instaurados por diversos constructores de espacios. Cada espacio se relaciona con sus semejantes mediante distintos vínculos conectores, integrando una red

³⁶ Sin embargo, se han escrito numerosas elegías que no responden exactamente a esta descripción, como por ejemplo, las conocidas elegías que el pintor Salvador Dalí escribió a Gala, su mujer, y que más bien constituyen poemas de amor.

³⁷ Todas las referencias a la Real Academia Española (RAE) corresponden a consultas realizadas entre enero y agosto de 2009, directamente en el diccionario *on line* de la institución, en donde se describen las unidades léxicas en la misma forma que el diccionario en papel, con la ventaja de que la consulta *on line* se encuentra actualizada.

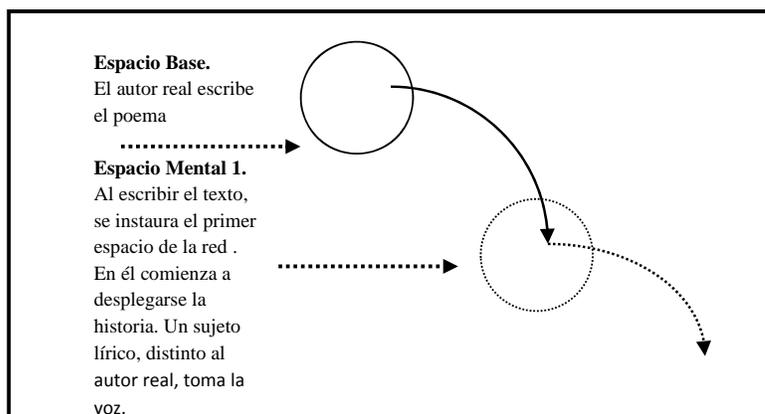
³⁸ No obstante, hay numerosas elegías que no responden a este esquema. Entre las diferentes y más conocidas, se cuenta las “Elegías del amado fantasma”, de Rosario Castellanos, escritas en verso libre y en estrofas de variable número de versos; o las “Elegías dulces” de Delmira Agustini, que utiliza otras formas métricas distintas a los tercetos.

que muestra la totalidad de la historia. Veamos ahora cómo aparece la historia –o las historias— en los espacios que emergen de las indicaciones del poema.

2.2 El espacio mental base

Comenzamos con un *espacio base* que sirve de punto de partida para organizar la red en la que se despliega la historia. No forma parte de ella y es extratextual. Constituye el punto de referencia básico, que se construye por *default* con la información que tenemos sobre la construcción del poema. En él se conceptualiza al poeta, al autor en tanto que persona real que ha escrito el texto. En ese espacio conceptualizamos que “La elegía del retorno” fue escrita por Luis G. Urbina y eso es suficiente. La siguiente gráfica muestra la ubicación de este espacio base y cómo a partir de él comienza a surgir la red en que se despliega la historia.

FIGURA 22. INSTAURACIÓN DE LA RED DE ESPACIOS MENTALES



2.3 El primer espacio mental

Construcción conceptual del poema

Veamos cómo se instaura el primer espacio mental de la historia y cuáles son las articulaciones conceptuales que lo estructuran. Comencemos la lectura:

1. *Volveré a la ciudad que yo más quiero*
2. *después de tanta desventura, pero*
3. *ya seré en mi ciudad un extranjero*

En la primera palabra, “Volveré”, encontramos –desde el comienzo mismo del poema— la presencia de un *sujeto lírico* personificado como un *yo* que prevé volver a la ciudad amada. Esta personificación del sujeto lírico, al proyectarse en un futuro prospectivo, actúa como un constructor eficaz del espacio mental que su proyección exige para desplegarse³⁹.

Entendemos que el sujeto lírico prevé regresar a “su ciudad” precisamente porque no se encuentra en ella, sino en un lugar distinto; un lugar muy vagamente descrito en el poema, donde –se dice más adelante— ha sufrido “tanta desventura” y ha padecido “un año y otro año de miseria y dolor”:

7 Volveré tras un año y otro año

8 de miseria y dolor [...]

Un lugar que es un “amargo exilio”, en donde ha padecido “angustia y desvelo”.⁴⁰

43 ¡Cómo en mi amargo exilio me importuna

44 la visión de mi valle, [...]

49 ¡Cómo han sido mi angustia y mi desvelo, [...]

Así, en este primer espacio mental se construye la personificación del sujeto lírico como la de un exiliado que prevé volver a la ciudad que ama.

Con esas referencias, conceptualizamos el lugar del exilio como un escenario situado en la lejanía (de la ciudad amada) y donde el exiliado padece una añoranza lacerante. Gracias a esta descripción que, aunque somera, resulta bastante específica, es posible definir la estructura de este espacio mental como un Modelo Cognoscitivo Idealizado (MCI) de EXILIO; es decir, como una configuración conceptual

³⁹ Conviene recordar que una característica fundamental de los *constructores de espacios* es que exigen que los oyentes desplieguen conceptualmente un escenario más allá del *aquí* y el *ahora* para representar las configuraciones conceptuales que ordena el texto (Fauconnier 1994, Evans y Green 2006). En este caso, el verbo en futuro y la proyección del sujeto lírico a ese tiempo actúan como *constructores* eficaces.

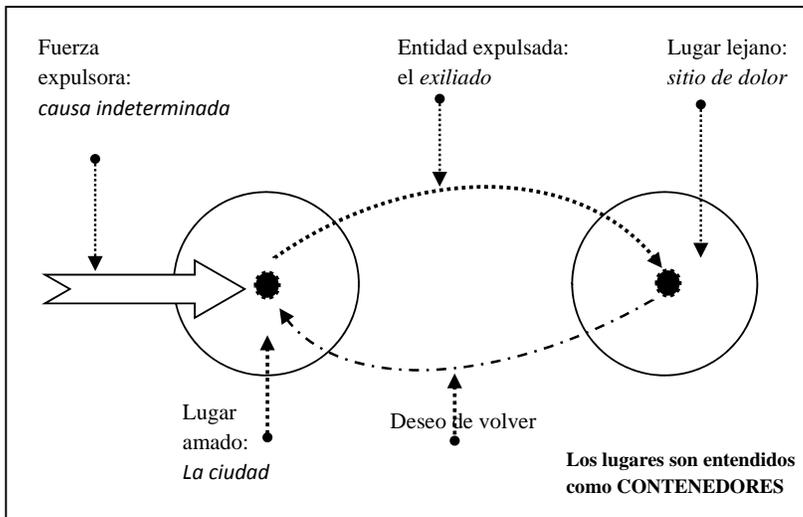
estructurada, estereotipada y reconocible que articula el rol del EXILIADO, el sitio ubicado en la lejanía, la ciudad amada y otros elementos, en una sola unidad conceptual manejable y comprensible.

El exilio

El MCI de EXILIO se funda en el esquema básico de una experiencia recurrente: la expulsión de una persona de un sitio determinado, donde se encuentra y donde desea estar. Por ejemplo, un bebé que es sacado de la cama paterna para ser colocado en su cuna; un niño que es obligado a salir de un juego; una chica a quien se le dice en el comedor que suba a su recámara sin cenar; o un hombre que es sacado por la fuerza de una reunión o un restaurante... En todos estos casos, el esquema que rige la construcción conceptual es el mismo: Una persona es expulsada, por una fuerza ajena, de un sitio en donde desea permanecer, con las consecuencias dolorosas del alejamiento. Cuando este esquema de EXPULSIÓN se aplica a una persona que es separada de la tierra donde radica (RAE, 2009), se configura el MCI del EXILIO.

Este MCI permite incorporar, si es necesario, una serie de *ranuras (slots)* para integrar elementos adicionales que enriquecen la conceptualización; en una posible ranura correspondiente al *motivo* de la expulsión podría decirse, si fuera el caso, que se debió a una ofensa o —tal vez— a una venganza o a una riña; en la ranura correspondiente a la *forma* de abandonar el sitio, podríamos decir que fue, por ejemplo, con dignidad, o con ira, o avergonzado; y en la que corresponde al *medio* en que lo abandona, podría decirse, según el caso, que fue a pie, o en barco, o en auto, etcétera... En el poema, sin embargo, los datos de este EXILIO, real o figurado, son muy pocos y no ofrecen elementos para integrarlos en ranuras; pero, son suficientes para configurar el MCI que los estructura. La gráfica representa esquemáticamente el modelo de EXILIO.

FIGURA 23. ESQUEMA DE EXILIO, MCI QUE ESTRUCTURA DEL PRIMER ESPACIO MENTAL



Gracias a la activación de este modelo, queda de manifiesto, aunque el poema no lo especifique, que el alejamiento del exiliado, de su ciudad, ha sido indeseado y doloroso; que una causa grave lo obligó a salir y que lo embarga un intenso deseo de retornar, que es parte de la desventura que padece en la lejanía.

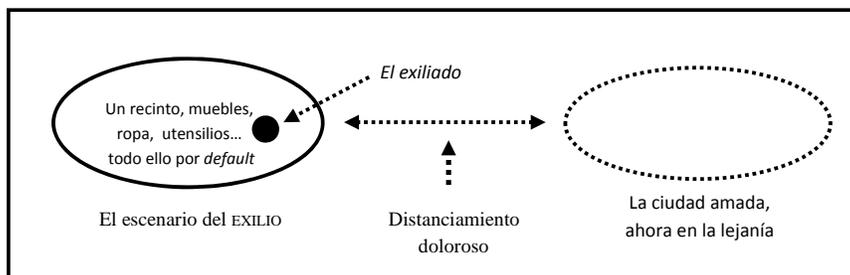
El exiliado desempeña en este espacio mental un rol que se puede delinear así: pone en relieve sus estados emocionales, su desventura, su amargura por el alejamiento, su añoranza por lo perdido, su dolor, y proyecta volver a su ciudad –sin saber si lo realizará— en un futuro prospectivo. La proyección de este retorno requiere de un segundo espacio mental para conceptualizarse.

La articulación espacial

Se dijo en la primera parte de este trabajo que la articulación espacial de un espacio mental determinado la constituye un escenario físico. En este caso, el texto no ofrece muchos datos para integrarlo; pero, se cuenta con los que activa por *default* el MCI de EXILIO; entre ellos, un lugar para vivir (casa, apartamento, cuarto...), diversos objetos, ropa, utensilios para servirse de ellos cotidianamente, etcétera. Como el poema no entrega mayores detalles sobre la ubicación del sitio, este escenario se define sólo por su lejanía de la ciudad amada; la distancia, sea cual sea, está suficientemente lejos para que añore dolorosamente su ciudad, y para que durante “año tras año” de pena y desventura

no le haya sido posible retornar. De acuerdo con lo anterior, tal escenario puede presentarse gráficamente, sin mayores detalles, en la siguiente forma.

FIGURA 24. ESCENARIO DEL EXILIO



Estas indicaciones bastan para construir conceptualmente el sitio y su relación con la ciudad, y para el funcionamiento del poema. Una vez definida la articulación espacial del EM 1, es necesario observar la articulación temporal.

La articulación temporal

El poema muestra, en una especie de fotografía instantánea, el momento en que el exiliado proyecta retornar a su ciudad, y se configura esa escena en el espacio mental correspondiente, EM 1, estructurada sobre la base de un MCI de EXILIO. No hay en esta escena una secuencia temporal explícita que describa una a una las acciones del exiliado; en cambio, se sabe que vive su padecimiento de miseria y dolor a lo largo de una secuencia temporal, implícita en el texto, que se refiere a ese tiempo como *un año tras otro año*. Los versos referidos anteriormente han mostrado esta pena y esta añoranza:

Para explicar la temporalidad que sustenta esta configuración, para entenderla y conceptualizarla, es productivo utilizar la noción de escaneo sumario⁴¹, que –según se dijo en la primera parte de este trabajo– permite observar configuraciones que –como

⁴¹ Dice Langacker, al referirse al escaneo de los estados subsecuentes de un proceso, presentados en forma gestáltica: “They form a single gestalt comparable to a multiple-exposure photograph. Our capacity for summary scanning is not a doubt. It occurs, for example, whenever we watch an object move –say a golf ball rolling on a putting green– and then represent its trajectory by means of a line with a corresponding shape. Indeed, television replays sometimes make the summation explicit by successively superimposing the images of the ball in each position [...], until the final picture shows the ball in all positions simultaneously” (2008, p: 111).

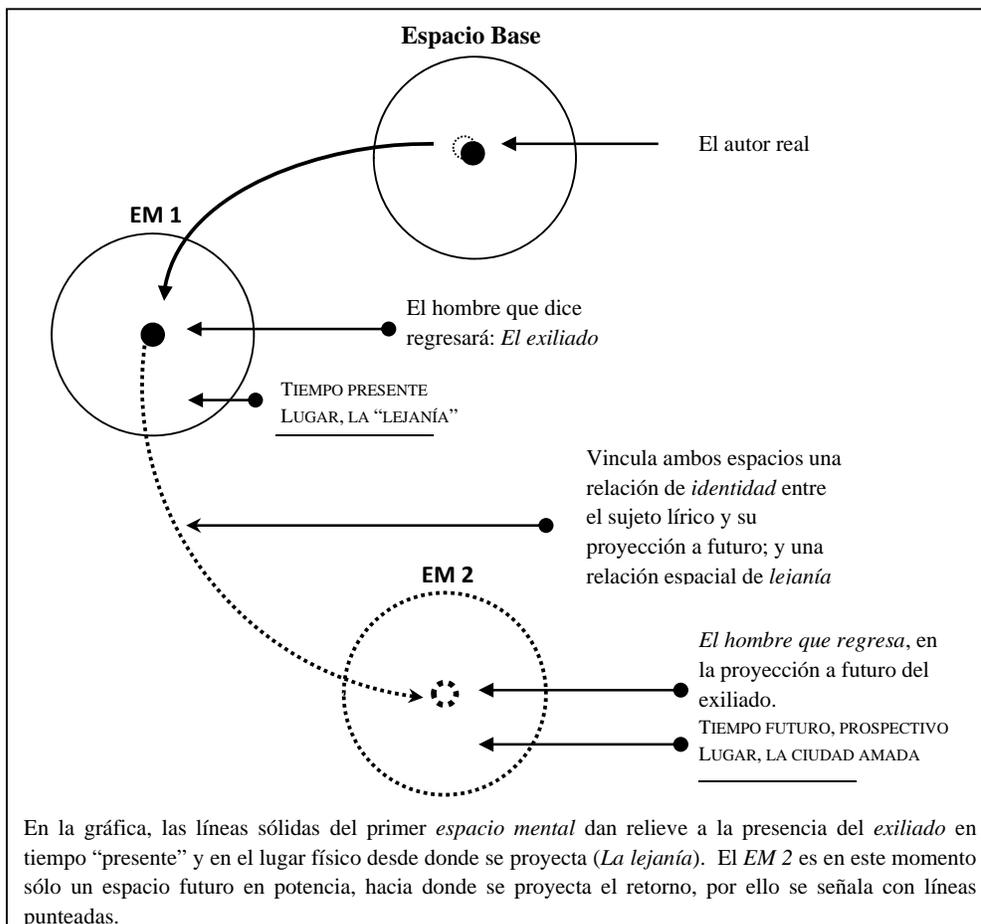
ésta— adoptan una forma gestáltica, atemporal y estática, mediante la validación de todos sus momentos anteriores, presentados sumariamente. Gracias a este escaneo cognoscitivo y al MCI de EXILIO que estructura el espacio mental, se logra reconstruir la trayectoria que ha seguido la *gestalt* para llegar al momento en que se presenta como una totalidad estática. Entonces es posible entender que:

- En un tiempo anterior, el exiliado vivió en la ciudad que amaba
- En un determinado momento, posterior, se vio obligado salir de ella
- En la lejanía ha sufrido una serie de estados emocionales dolorosos: angustia, desvelo, desventura...
- Los estados emocionales del exiliado se han hecho presentes en la linealidad temporal de las horas, de los días, de los años.
- En el momento de la enunciación del poema, el exiliado proyecta su “retorno” hacia un futuro prospectivo.

El tiempo de procesamiento⁴², es decir, el tiempo de conceptualización, ha permitido ordenar la temporalidad y reconstruirla a través de la recuperación de su trayectoria.

Una vez definidas las articulaciones conceptuales de espacio y tiempo que estructuran este primer espacio mental, puede representarse la integración de la red de espacios mentales en que se despliega la historia, en la siguiente forma:

⁴² Recordemos que tiempo concebido y tiempo de procesamiento no se excluyen mutuamente, ya que el primero se refiere al tiempo como eje de ordenamiento secuencial de las configuraciones conceptuales y el segundo al tiempo como eje de la conceptualización. El primero es **objeto** de conceptualización y el segundo **medio** de conceptualización. (Langacker, 2008)



En síntesis, a partir del espacio referencial o de base surge el EM1, estructurado por el MCI de EXILIO. Desde ahí, el exiliado proyecta, hacia un futuro prospectivo, su retorno a la ciudad que ama, proyección que genera un EM2, en el que se despliega.

La proyección del sujeto lírico a un futuro, ajeno al *aquí* y al *ahora* —sustentada en numerosos verbos en tiempo futuro, como *volveré, buscaré, veré, mojaré, sonarán...*— actúa como eficaz constructor de este segundo espacio mental, al que se refiere el trabajo a continuación.

2.4 El segundo espacio mental

La historia que articula al poema continúa en el segundo espacio mental (EM2), donde se proyecta el sujeto lírico asumiendo el rol de un *hombre que regresa* (así podemos denominar esta segunda personificación) a la ciudad que ama y, una vez proyectado en ese sitio, se reencuentra con ella, con los lugares y las cosas que conoció y disfrutó de niño, así como con los recuerdos de sus primeros años. Algunos de los verbos en tiempo

futuro que actúan como constructores de este espacio mental, son, entre otros, los siguientes:

- 1 **Volveré a la ciudad que yo más quiero**[...]
3. ya **seré** [...]
5. **volveré; pero** [...]
7. **Volveré tras un año** [...]
10. **Volveré por la noche.** [...]
13. **Buscaré un pobre lecho** [...]
14. y **mojaré de llanto** [...]
15. y me **alzaré de prisa** [...]
16. **Veré, a las luces** [...]
19. **Mis pasos sonarán** [...]

En su retorno a la ciudad, dice el texto, el hombre que regresa busca, llora, camina, mira el atardecer, se sienta en su banca favorita, evoca seres y cosas ya perdidos, entabla diálogo con las flores, escucha las voces de la escuela, la plazuela, la iglesia, pero también entiende, con amargura, que es ahora un extraño, un extranjero, en su propia urbe. Todo ello se despliega en el EM2. Esta proyección permite reconocer la estructura esquemática de este segundo espacio como un MCI de RETORNO⁴³; de un RETORNO distinto de otros “retornos”, ya que sólo en este RETORNO el hombre que regresa recorre determinados sitios y habla con objetos inanimados o con las flores; igualmente, sólo en este RETORNO las penas lo siguen “como perros”; y sólo en él, el regreso causa una determinada decepción y amargura. Por ello, sabemos que es un RETORNO *ad hoc*⁴⁴, el que estructura este segundo espacio mental.

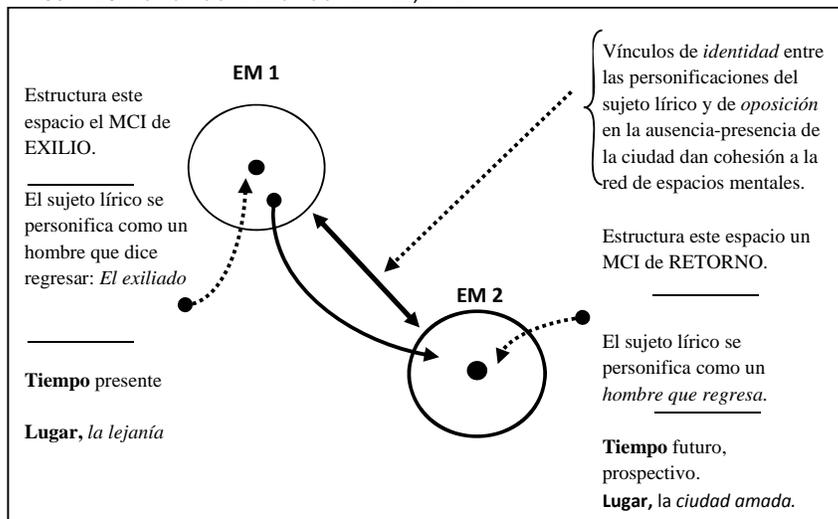
El EM1 y el EM2 se vinculan en red al menos por una *relación de identidad*, ya que el mismo sujeto lírico se desplaza en ellos aunque con distinta personificación, y una

⁴³ Escribiré con letras mayúsculas los nombres de los modelos cognoscitivos idealizados que estructuren los espacios mentales, y con minúsculas cuando me refiera a hechos y objetos, en tanto que partes del poema.

⁴⁴ Carston (2002) plantea la noción de los modelos *ad hoc*, para especificar aquellos que, rigiéndose por la estructura de un MCI, presentan, sin embargo, características particulares que los hacen, en alguna forma, diferentes, únicos.

relación de oposición generada por la ausencia (primero) y la presencia (después, en EM2) de la ciudad. La gráfica representa estas relaciones.

FIGURA 26. INSTAURACIÓN DEL ESPACIO MENTAL 2, EM 1



Una vez que ha surgido el segundo espacio, es posible apreciar su estructura interna.

La estructura interna del EM 2

Se trata de un espacio mental muy importante en el texto, por diversos motivos:

- Es el más extenso y detallado; en él se realiza la mayor parte del poema, que dedica casi nueve de cada diez versos a describir lo que ocurre en su interior.
- En él se manifiesta una configuración conceptual mucho más compleja y puntualizada que en los otros espacios mentales, tanto en lo que corresponde a su articulación temporal, que estructura una larga serie de acciones realizadas por el sujeto lírico, como a su articulación espacial que integra con detalle el escenario de la CIUDAD.
- En este espacio se articulan y fusionan las estructuras de los otros espacios y, por lo tanto, constituye el centro conceptual del poema.

- Finalmente, en este espacio se revela la tragedia que sufre el sujeto lírico, personificado como el hombre que regresa, al encontrarse convertido en un extranjero en su propia ciudad. Esta parte de la historia constituyen el tejido más detallado y extenso del poema.

Se observa en este espacio, asimismo, que la relación adversativa representada por la partícula *pero* aparece como un elemento articulador de gran importancia, en tanto que resulta indispensable para entender no sólo lo que ocurre en EM2, sino el poema mismo.

Los esquemas básicos del EM 2

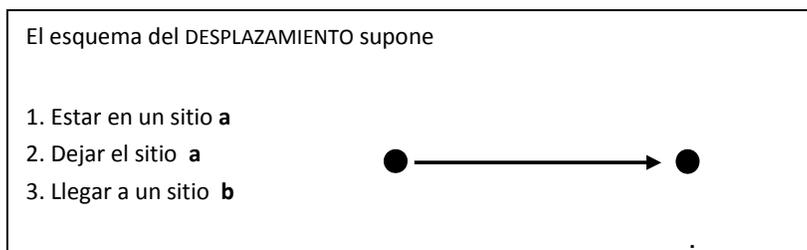
Es necesario explicitar algunos esquemas básicos que rigen la configuración conceptual de este espacio mental generado por la proyección de un retorno, desde el EM1 al EM2 y, por lo mismo, configurado por un MCI de RETORNO *ad hoc*.

El IMC de RETORNO se funda sobre el esquema mental básico de DESPLAZAMIENTO (muy similar al esquema de *PATH*)⁴⁵; un esquema esquelético que surge del sistema sensomotor como resultado de una experiencia recurrente que ha sido archivada en la memoria en forma organizada, desde la edad más temprana. Los niños, desde pequeños, se desplazan; primero, recorriendo su cuerpo a un lado y otro, en el sitio en el que se les mantiene encunados; más tarde, gateando y, poco después, dando sus propios pasos; de la misma manera que experimentan sus desplazamientos, también viven y atestiguan los de otras personas: observan el movimiento de la madre cuando les prepara el alimento, la ropa o la cama; miran al padre marcharse; ven a los hermanos y visitas caminar y, en general, gracias a ello, entienden (Piaget 2000) la lógica de la dimensión espacial, que se refleja en los principios de una especie de geometría euclidiana automática. Esta experiencia cotidiana, reiterativa y corporizada, al ordenarse y archivar en la memoria, permite entender el mundo en términos de

⁴⁵ Aunque "Path" se traduce principalmente como "camino" o "sendero", y el esquema mental PATH es un patrón básico sumamente productivo, estudiado y utilizado en numerosos libros, yo preferí en este caso no referirme directamente a este esquema, sino construir uno similar, el de DESPLAZAMIENTO que incluye, en forma dinámica, las acciones que realiza el sujeto lírico al desplazarse. En este esquema que propongo pierden importancia ranuras como *principio o meta*, que son trascendentes en PATH.

esquemas mentales básicos de distancias, puntos de partida y de llegada, recorridos, lugares y movimientos. La estructura del esquema de DESPLAZAMIENTO es muy simple y se puede representar en la siguiente forma.

FIGURA 27. ESQUEMA DE DESPLAZAMIENTO



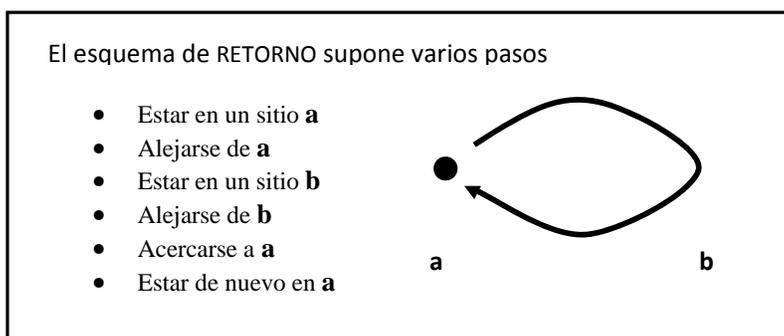
Una experiencia ligada a la de DESPLAZAMIENTO es la del RETORNO. Está constituida conceptualmente como cierto tipo de desplazamiento muy recurrente en la experiencia. Desde tempranas edades se vive el RETORNO incesantemente. Se observa el alejamiento y el regreso de la madre alimentadora; las partidas y retornos del padre y de otras personas. Más tarde, cada cual regresa, cada día, a determinados sitios. Se vuelve una y otra vez, por ejemplo, al propio cuarto. Cuando se sale de casa se regresa, más tarde, a ella. Se retorna a la oficina o de la oficina, al cine o del cine, a otra ciudad o de otra ciudad, y siempre al hogar. Se vuelve cada noche a la cama. Siempre se regresa. También regresan los seres queridos, las experiencias cotidianas. Los movimientos buscan, generalmente, el regreso al lugar del cual se ha partido.

De acuerdo con el contexto en el que se realice, la temporalidad de un RETORNO se puede conceptualizar mediante un escaneo secuencial o un escaneo sumario. Por ejemplo, si se siguen –paso a paso— las acciones de un niño que regresa de la escuela a su casa (sale de la escuela, camina, va a la esquina, toma el camión, sube, paga, encuentra un asiento, etcétera...), este retorno se conceptualiza, a través de un *escaneo secuencial*, como *tiempo concebido* (tiempo como **objeto** de conceptualización); la operación, de cualquier forma, requiere de un *tiempo de procesamiento* (tiempo como **medio** de conceptualización) para ser conceptualizado.

En cambio, si una madre encuentra a su hijo en casa, a mediodía, cuando ya ha regresado de la escuela, sabe por ello que el niño realizó un recorrido por un determinado camino, que cruzó calles, que vio árboles, etcétera; esto significa que conceptualiza su retorno mediante un escaneo sumario que permite entender, a través de la imagen presente, la acumulación de sus etapas anteriores; y reconstruir conceptualmente la trayectoria que condujo a ese momento. Una vez más, como en el caso anterior, la operación cognoscitiva se realiza en *tiempo de procesamiento*.

El esquema gráfico que puede representar la imagen del RETORNO es sencillo y ordena la siguiente información elemental que se representa gráficamente a continuación.

FIGURA 28. ESQUEMA DE RETORNO

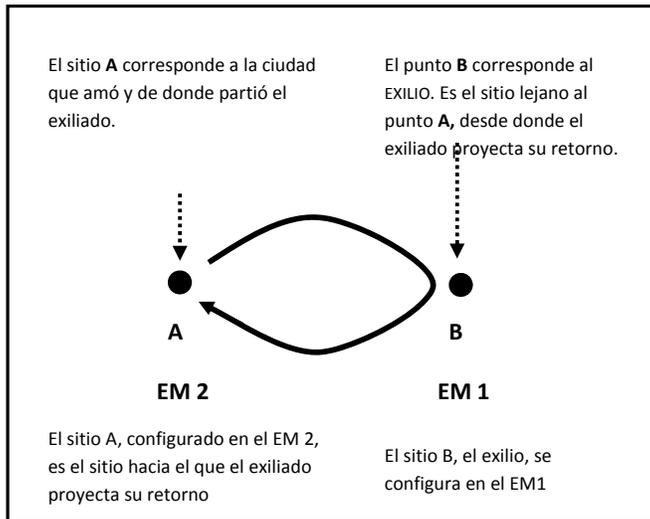


Si superponemos el esquema anterior a la situación descrita en el poema, es posible encontrar las correspondencias entre ambas imágenes.

- El punto de partida **a** es la ciudad que ama el exiliado;
- El punto **b** es el lugar del EXILIO: la lejanía.
- El exiliado se encuentra en el punto **b**, desde donde proyecta su retorno a **a**.
- Este retorno (no realizado, sino proyectado) se da hacia el punto **a**, en donde el hombre que regresa se reencuentra con su ciudad.

La gráfica muestra el esquema del RETORNO superpuesto a la situación textual.

FIGURA 29. SUPERPOSICIÓN DEL ESQUEMA DE RETORNO



Una vez descritos los esquemas fundamentales que rigen tanto el DESPLAZAMIENTO como el RETORNO, se puede observar la forma en la que se configura la articulación espacial y la articulación temporal del EM 2.

Articulación espacial

Desde el comienzo, el poema traza el escenario del EM 2 y lo establece como un MCI de CIUDAD (*Volveré a la ciudad que yo más quiero*), es decir, como un MCI estereotipado, reconocible, que articula un amplio conjunto de objetos físicos para que sean entendidos como una unidad conceptual. Además, en el caso del escenario CIUDAD, entendemos que es más que un simple MCI, una matriz compleja de modelos cognoscitivos idealizados⁴⁶, de representaciones conceptuales de la ciudad, regidas por distintos esquemas básicos, que se manifiestan en torno a un eje prototípico. Estas distintas representaciones integradas en torno a una zona focal, surgen de nuestro conocimiento experiencial de la ciudad y permiten ordenarla conceptualmente en sus distintas representaciones.

⁴⁶ Con Langacker, (2008) nos referimos a una *matriz compleja* cuando en su configuración se integran varios *dominios*, que a su vez son descritos como “any kind of conception or realm of experience”. Desde esta perspectiva, Langacker confirma la importancia del tiempo y del espacio, cuando los menciona como los dos primeros dominios básicos, acompañados, en tercer lugar de “the ranges of unanalyzed experience associated with the various senses” (p: 44)

El escenario de la CIUDAD

Gracias a la experiencia, se sabe que una ciudad es, prototípicamente, un espacio físico en el que los seres humanos han construido lo necesario para adecuarlo y considerarlo su hábitat. En ella, han levantado viviendas, calles, parques y edificios públicos, como escuelas, mercados y templos; han creado medios para transportarse y comunicarse; han instalado tuberías y drenajes, cables y líneas; pero, además, la CIUDAD, en tanto que escenario, cuenta con un sistema organizacional que funciona jerárquicamente, con una división del trabajo, con sistemas de administración y de operación que se encargan de los servicios públicos, etcétera. Y, sin embargo, cada ciudad es diferente de las otras, tanto en sus dimensiones como en sus características. Algunas urbes dan cabida a más de 25 millones de habitantes, mientras que otras apenas cuentan con 10 mil o 15 mil. Sólo de esta disimilitud (entre muchas otras) se desprenden enormes diferencias, por ejemplo, en cuanto a las redes de transporte, al movimiento de tránsito, a la situación de los habitantes, a las costumbres, a las rutinas, a las creencias...

No obstante, la unidad léxica “ciudad” (y la unidad significativa correspondiente) no sólo se utiliza para designar a una ciudad. De acuerdo con diferentes contextos lingüísticos en los que puede ser utilizada, los esquemas mentales que rigen las diferentes representaciones del MCI de CIUDAD permiten conceptualizarla y referirse a ella eficaz y cotidianamente para fines prácticos, ya que constituyen una matriz compleja cuyos distintos modelos idealizados pueden manifestarse a través de numerosos tipos de realizaciones lingüísticas cotidianas que, en forma inconsciente y automática, permiten la construcción conceptual de la CIUDAD desde diferentes perspectivas metafóricas. Las siguientes realizaciones, en su mayoría tomadas al azar de las páginas del diario *Público Milenio* de Guadalajara, muestran lo anterior.

1. LA CIUDAD ES UN CONTENEDOR⁴⁷ se sustenta en el esquema básico que muestra un espacio limitado, con un interior y un exterior y se realiza en unidades léxicas como:

⁴⁷ Las versales nos sirven para designar las metáforas conceptuales que se rigen las realizaciones lingüísticas.

*Miles de turistas **ingresan** cada hora a Guadalajara*
*Muchos **salieron** hacia los principales destinos turísticos del país*
*Peligrosos narcotraficantes **entraron** a Ciudad Juárez en la última década*

2. LA CIUDAD ES UN ESPACIO ORGANIZADO se basa en un esquema proposicional de TODO-PARTES. Esta metáfora conceptual convencional que se realiza en las siguientes frases.

*Habrá vigilancia en **el primer cuadro** de la ciudad*
*Los **bordes exteriores** de las colonias de Zapopan se han extendido radicalmente*
*La inseguridad se ha incrementado en los **cuatro sectores** de la urbe.*

3. LA CIUDAD ES UN SER HUMANO constituye una metáfora conceptual convencional basada, por un lado, en el esquema proposicional de PARTE-TODO y, por el otro, en la metáfora conceptual LAS COSAS SON PERSONAS.

*La ciudad **busca** ampliar horarios en estacionamientos*
*Ahora, la Urbe de Hierro **aterra** a los extranjeros*
*Manzanillo **garantiza** 30 mil votos al candidato prisita*

4. LA CIUDAD TIENE UN CUERPO/ORGANISMO. Como en el caso anterior, constituye una metáfora conceptual convencional basada en el esquema PARTE-TODO, así como en la metáfora LAS COSAS SON PERSONAS, que se realiza en unidades significativas como las siguientes.

*En esta época, la ciudad cambia de **cara** como pocas veces*
*Los turistas agredidos vieron **el rostro** amargo de la ciudad*
*El Museo Regional está en **el corazón** de la ciudad*
*Las **principales arterias** de la ciudad lucieron semivacías*

5. LA CIUDAD ES EL HOGAR constituye una metáfora conceptual convencional basada en el esquema de CONTENEDOR

*El Atlas jugará **en casa***
*Gente de fuera viene a romper la armonía a **nuestra propia casa***
*¡Ah, el **feliz regreso a nuestra ciudad**!*

6. LA CIUDAD TIENE PERTENENCIAS es una metáfora conceptual convencional basada en el esquema de VÍNCULO y en la metáfora, más generalizada, LAS COSAS SON PERSONAS.

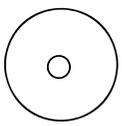
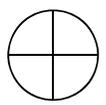
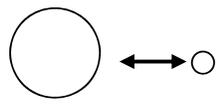
La catedral de Guadalajara

El Museo de la ciudad

Los barrios de la periferia de la ciudad

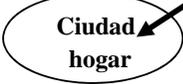
Algunos de los esquemas básicos que estructuran las anteriores realizaciones lingüísticas de la CIUDAD, en tanto que escenario, son los siguientes:

Figura 30. ESQUEMAS BÁSICOS DE ALGUNOS MCI DE CIUDAD

MCI	ESQUEMA
CIUDAD HOGAR CIUDAD CONTENEDOR	 Contenedor-contenido
CIUDAD SER HUMANO CIUDAD ORGANISMO	 Un todo y sus partes
CIUDAD MADRE	 Vínculo

Vemos pues que la categoría de CIUDAD está integrada por numerosos *MCI* asociados a distintos esquemas mentales básicos, entre los que se cuentan los que hemos señalado. El prototipo de CIUDAD, la zona focal, tal vez sería CIUDAD-HOGAR, que corresponde a la ciudad física que habitamos; se encontraría en el centro de la categoría y se basa en el esquema del CONTENEDOR. Además, hay otros MCI de CIUDAD que se alejan del prototipo y pueden ser considerados más bien como extensiones de la categoría, como “Ciudad Luz”, para referirse a París, o “ciudad perdida” para nombrar una colonia marginada, como se muestra a continuación:

CUADRO 1. LOS MCI DE CIUDAD

Categoría	CIUDAD				
			<u>Zona focal, prototípica</u>		
MCI	Ciudad ser humano	Ciudad contendor	 Ciudad hogar	Ciudad organismo	Ciudad propietaria
Extensiones	Ciudad Luz	Ciudad perdida	Ciudad media	Ciudad eterna	

Como se puede ver, a medida que se alejan de la categoría central, los MCI de CIUDAD son menos prototípicos. La CIUDAD, pues, se construye conceptualmente todos los días mediante las numerosas realizaciones lingüísticas para referirse a ella. El lenguaje cotidiano, como se ha visto, es rico en representaciones de este concepto. Ahora, lo que importa es entender en qué forma se construye conceptualmente en el poema, como escenario, a partir de las realizaciones textuales. Sobre todo, considerando que constituye uno de los puntos fundamentales del texto.

LA CONSTRUCCIÓN DEL ESCENARIO CIUDAD EN EL POEMA

El poema comienza con el anuncio, en futuro, de que el sujeto lírico regresará a la ciudad que ama.

1. Volveré a la ciudad que yo más quiero [...]

A partir de ahí, en el EM 2 se instaura el escenario CIUDAD que, desde los primeros versos, el poema enriquece paulatinamente con la incorporación explícita de los objetos que la constituyen, con el señalamiento de las cualidades de estos objetos y con las apreciaciones subjetivas del hombre que regresa. Tal enriquecimiento del escenario en el EM 2 comienza en los siguientes versos:

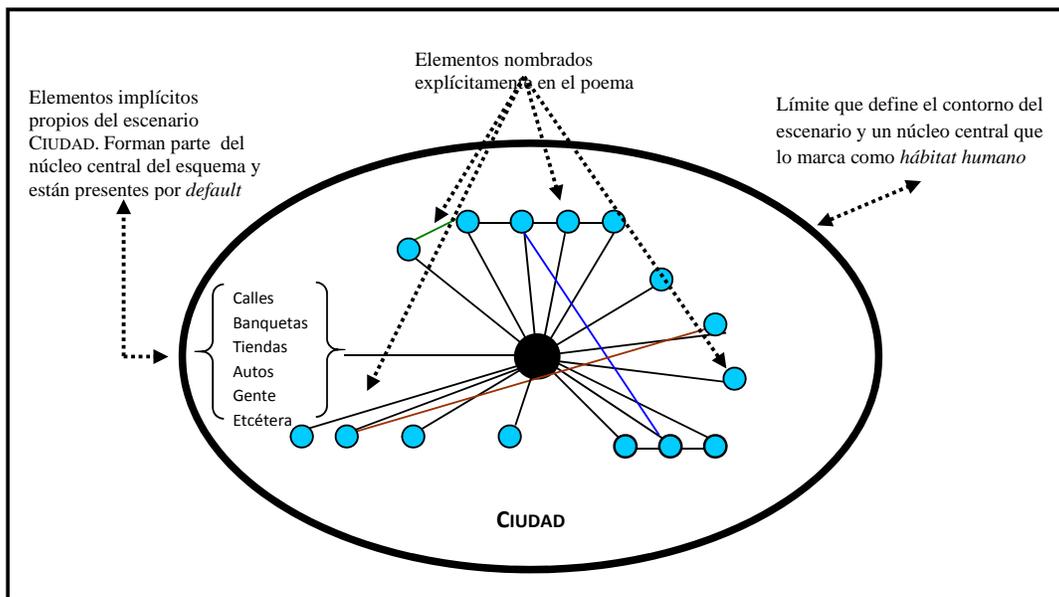
4. A la ciudad azul y cristalina

5. volveré; [...]

Ciudad azul y cristalina son las primeras cualidades que se integran al escenario CIUDAD, desde la realización de la imagen poética “*ciudad azul y cristalina*”; es decir, desde una imagen no estereotipada que se presenta como una *gestalt* en donde se manifiestan diversos fenómenos conceptuales. En este caso, encontramos primero una fusión conceptual en la que las unidades significativas *azul y cristalina* se funden al escenario CIUDAD; asimismo, observamos que esta fusión está regida por dos metáforas conceptuales convencionales positivas, muy utilizadas en el lenguaje cotidiano, como LO TRANSPARENTE ES BUENO (que se realiza en frases como *Ese muchacho es muy transparente*) y LA CALMA ATMOSFÉRICA ES BUENA (que se realiza en frases como *No hay nubes de tormenta en su futuro*). Estas cualidades se adhieren a la configuración de la ciudad.

A medida que avanza, el texto integra otros numerosos elementos al escenario, enriqueciéndolo. Algunos –pocos— son partículas nominales; otros –los más—, son frases que incluyen el nombre y una o varias unidades léxicas calificadoras. Es la unidad lingüística completa la que describe el elemento correspondiente, lo determina, en su forma particular, dentro del escenario y le otorga el sitio que le corresponde, ordenándolo canónicamente. Además de estos designadores y calificadores, el sujeto lírico se refiere a distintas realidades que percibe subjetivamente en la ciudad, en forma metafórica. La gráfica muestra la articulación de elementos que constituyen el escenario CIUDAD.

FIGURA 31. ESQUEMA DE LA ARTICULACIÓN DE ELEMENTOS EN EL ESCENARIO CIUDAD



De acuerdo con el gráfico anterior, numerosos elementos se configuran en el escenario como objetos físicos; es decir, como constructos de impresiones sensibles sobre los que existe un claro acuerdo social que los determina, según las leyes de la *gestalt*, como objetos individuales, poseedores de una estructura que une todos sus puntos, características y propiedades, y que se archiva ordenadamente como una sola unidad en la memoria. Langacker (1999 p: 14) destaca que pensamos en los objetos físicos como entidades localizadas en el espacio, como unidades discretas, con una cantidad de sustancia determinada y límites (por ejemplo, la casa, la ventana...) ⁴⁸.

Las unidades léxicas que designan a estos objetos físicos actúan como dispositivos que proporcionan indicaciones sobre la relación estativa que guardan con el escenario al que pertenecen. Es decir, ha brindado información, por ejemplo, sobre su

⁴⁸ En trabajos recientes, Langacker (2008, p: 104) se refiere a los objetos físicos con una mayor precisión, de la siguiente manera:

“1. A physical object is compounded of material substance.

2. We think of an object as residing primarily in space, where it is bounded and has its own location. In time, on the other hand, an object may persist indefinitely, and it is not thought of as having any particular location in this domain.

An object is **conceptually autonomous**, in the sense that we can conceptualize it independently of its participation in any event.”

tridimensionalidad, la construcción de un espacio orientado en forma canónica y la unicidad contextual que significa su identificación como objeto físico, tanto por el hablante como por el oyente. (Langaker 1999, Talmy 2007)

Por ejemplo, “ventana” conlleva una serie de indicaciones sobre su incorporación a un escenario determinado: indica tridimensionalidad, que incluye en este caso la noción de verticalidad, cierta altura, cierta anchura y su ubicación en un espacio canónico.

Además, supone un arriba y un abajo, así como un adentro y un afuera, la presencia de la casa o el edificio (la pared) que la sostiene, y que a su vez está fincada sobre un plano horizontal, en una calle o en el campo, etcétera...

A lo largo del texto, otros elementos se configuran sobre estructuras regidas por fusiones, metonimias o metáforas conceptuales (como *la ciudad azul y cristalina* o *parques melancólicos*) que se integran en forma gestáltica en el espacio de la *imagen poética*.

En esa forma, verso tras verso, imagen tras imagen, la CIUDAD se construye conceptualmente y su configuración, a su vez, estructura el espacio mental en que se despliega. Algunos ejemplos de los objetos e imágenes poéticas que van configurándola son los siguientes:

4 A la ciudad azul y cristalina

11 [...] ciudad que arde y deslumbra

12 como nube de chispas que se encumbra.

17 las calles blancas, rígidas, desiertas,

18 los muros grises, las claustales puertas

40 la ciudad que yo amé desde pequeño,

41 la de oro claro, la de azul sedeño,

42 la de horizonte que parece ensueño.

Entre muchas otras.

Gracias a estas indicaciones textuales, la urbe se vuelve azul y cristalina, integra en su totalidad esas calles blancas, muros grises, puertas claustales... y su horizonte parece ensueño... Igualmente, gracias a que el lector reconoce el MCI de CIUDAD, completa el esquema mental de la urbe, mediante la integración al escenario de aquello que sabe que le pertenece aunque no esté en el foco de lo dicho en el poema y, por lo mismo, se mantiene como fondo (*background*), sin adquirir relevancia particular; por ejemplo, los postes, automóviles, mercados, sistemas de seguridad, tuberías y drenajes, servicios públicos y una larga lista de elementos que no han sido explicitados debido a que no son relevantes para la interpretación del texto. El autor real del poema focalizó la atención sólo en algunos de estos elementos, como parte de su estrategia para permitir la conceptualización de una ciudad *ad hoc*, como él mismo la quiso mostrar.

En ese escenario se proyecta el hombre que regresa, se reencuentra con la ciudad que ama y desarrolla con ella una relación de RETORNO que incluye un recorrido que le trae amargura. Y es que su RETORNO no se ha realizado a la “verdadera” ciudad amada, porque ésta se encuentra en un sitio inaccesible del pasado. El retorno se ha realizado, al proyectarse en un futuro prospectivo, a otra ciudad —que llamaremos *amable*, en oposición a la *amada*— es decir, a una ciudad idéntica a la que él ama, *pero* en donde falta la infancia dichosa que vivió. Es en este contexto, en donde la articulación del *pero*, presente a lo largo del poema, adquiere su relevancia y requiere de un mayor análisis.

La articulación temporal

La articulación temporal del EM 2 es muy diferente a la del EM 1. Como pudimos ver, en el primer espacio mental la temporalidad se recupera mediante un escaneo sumario, desde una especie de imagen instantánea que muestra lo que está ocurriendo en el exilio. En cambio, en el EM 2 la articulación temporal aparece vinculada a un eje secuencial, en el que el hombre que regresa cumple una serie de acciones.

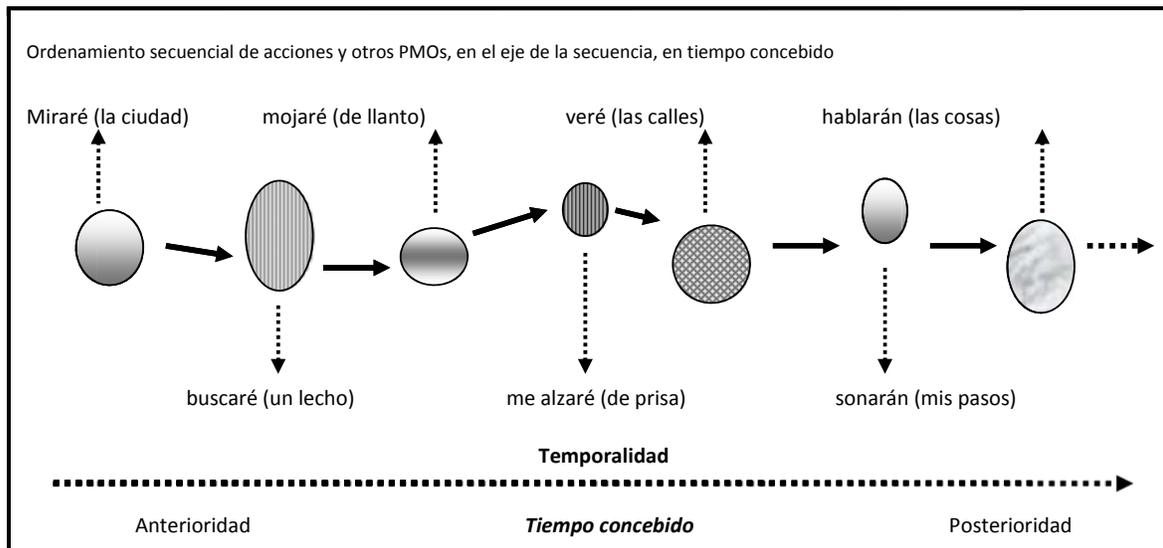
El eje secuencial

Una vez que sujeto lírico ha proyectado su RETORNO y está conceptualmente dentro del EM 2, se personifica como el hombre que regresa y articula una serie de acciones, en forma secuencial, en el escenario de la CIUDAD; camina por ciertos lugares, contempla la urbe a determinadas horas, busca una posada y descansa en ella, visita su jardín favorito, reflexiona sobre su soledad, sufre sus pérdidas. Todos sus movimientos están regidos por el modelo cognoscitivo idealizado que estructura este espacio mental: el de RETORNO, que brinda la claridad necesaria para entender esta parte medular del texto, en tanto que permite comprender que un hombre que se fue ahora regresa para reencontrarse con lo que dejó (y, en este caso, con lo que perdió) y que durante largos años ha añorado.

Los actos que realiza el hombre que regresa constituyen una secuencia muy rica en cuanto a la diversidad de los elementos que la integran y a la definición y precisión de los detalles. Dado que se trata de una serie de imágenes subsecuentes que pueden seguirse verso a verso, el tiempo que la rige es un tiempo similar al “real” y por lo tanto es **objeto** de conceptualización; es decir, es *tiempo concebido* que entendemos como la realización de una temporalidad paralela a la del tiempo “real”. Podemos acompañar esta secuencia, paso a paso mediante un escaneo secuencial; podemos efectuar con el hombre que regresa el recorrido por la ciudad, por sus calles, sus suburbios, sus jardines. Podemos seguirlo en sus reflexiones y ser testigos de los diálogos que entabla con los inmuebles y cosas que encuentra en su camino. Podemos sentir su decepción y amargura cuando no encuentra ya en su ciudad aquello intangible que tuvo en la niñez. Todo ello, como si estuviéramos en el tiempo “real”.

El escaneo secuencial permite conceptualizar el tiempo concebido en el que realiza sus actos; escanear, una a una, las imágenes que se generan a lo largo del texto, construyéndolas en una serie consecutiva que corresponde a un tiempo lineal. Quedan así ordenados los *paquetes de memoria organizada (PMO)* y otras acciones.

Figura 32. SECUENCIA DE ACCIONES DEL SUJETO LÍRICO EN EL EM 2, EN TIEMPO CONCEBIDO



Encontramos aquí una secuencia claramente estructurada; diversas acciones que ocurren desplazándose en un tiempo lineal y que, por lo tanto, son **objeto** de conceptualización. Así, la estructura temporal principal, en el interior del EM 2, se manifiesta como tiempo concebido y su relevancia es tal que, en torno suyo, se desenvuelve el dramatismo del poema, como podremos apreciar más tarde.

La tensión articulada por el pero

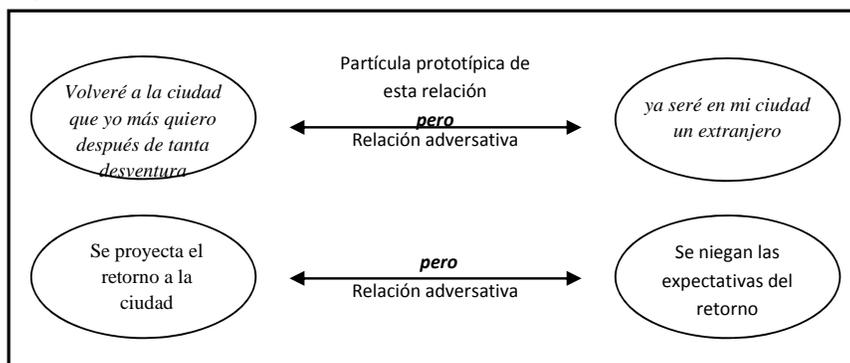
Vayamos nuevamente al principio del texto:

*1 Volveré a la ciudad que yo más quiero
2 después de tanta desventura ; **pero**
3 ya seré en mi ciudad un extranjero.*

Desde este primer terceto y a lo largo de una gran parte del texto encontramos un patrón que opone dos unidades significativas en una relación adversativa que, en la parte inicial del poema, es representada prototípicamente por la partícula **pero**.

Es una relación entre la unidad significativa que indica que el sujeto lírico retorna a la ciudad que ama, y otra que niega las expectativas generadas por su regreso y lo convierte en un extranjero en su propia tierra, como lo muestra la siguiente gráfica.

Figura 33. PRESENCIA DEL PATRÓN DE ADVERSATIVIDAD



El patrón muestra en forma recurrente que el regreso a la ciudad se cumple en el espacio mental del futuro prospectivo, EM 2, pero no así las expectativas lógicas de un retorno de esta naturaleza, tales como la dicha reencontrada del pasado, la felicidad del reencuentro, el gusto de volver; al no cumplirse estas expectativas, el hombre que regresa se siente desdichado, víctima de una tragedia (v. 32)⁴⁹. En el segundo terceto, nuevamente se patentiza el patrón adversativo, en una configuración que permite superponer analógicamente la imagen poética de una golondrina que al retornar a su nido encuentra sólo ruinas, a la del hombre que al retornar a su ciudad no halla aquello que antes le dio dicha.

4. *A la ciudad azul y cristalina*
5. *volveré; pero ya la golondrina*
6. *no encontrará su nido en la ruina.*

Si la tomáramos literalmente, la imagen de la golondrina no tendría sentido, porque no parece justificado que aparezca una golondrina buscando su nido en el poema, pero, como asegura M. Freeman (1992): “Understanding the meaning of a speaker’s sentence involves more than understanding the words.” Es necesario, pues, situar el terceto en su contexto, sometido a las indicaciones de las estructuras conceptuales generadas por los

⁴⁹ La indicación se refiere al número de verso al que se hace referencia, en el poema.

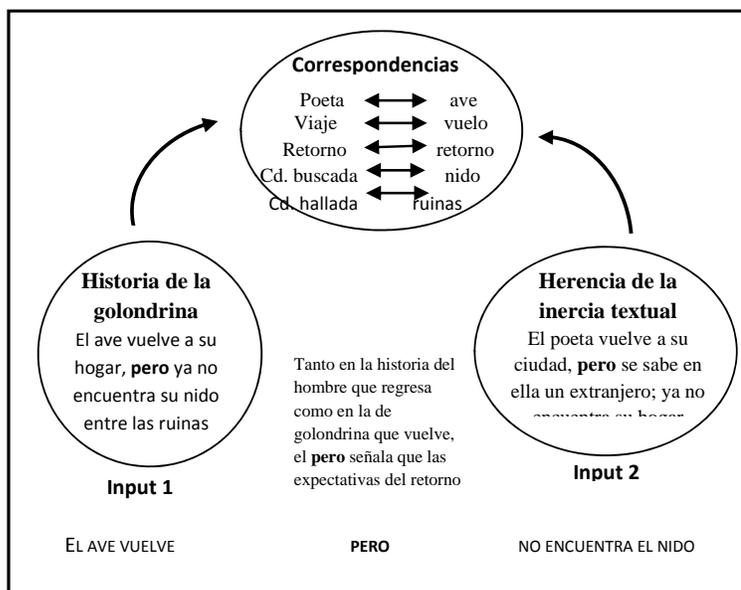
primeros renglones del texto y que permanecen vigentes gracias a la *inercia textual dinámica*. En esos términos, la imagen adquiere su sentido, ya que la mente humana suele pensar analógicamente (Freeman 1992). Al establecer analogías, se percibe la semejanza entre los objetos, se establecen relaciones entre ellos y se reconocen patrones creados por estas relaciones (Holyoak y Thagard 1997)⁵⁰. Para Freeman, es la función pragmática de superposición (*mapping*) la que permite a las analogías operar en un nivel más abstracto y encontrar los patrones que vinculan dos estructuras significativas. De acuerdo con ello, entendemos la imagen de la golondrina en términos de una analogía, que sobrepone su esquema conceptual al de la imagen del hombre que regresa a la ciudad y se siente en ella como extranjero⁵¹.

En este caso, siguiendo a Freeman (2002), la mente automática e inconscientemente, encuentra (construye) la semejanza entre las entidades referidas en el primer terceto y el segundo, entiende la relación que las vincula y reconoce el patrón que las rige. Por supuesto, el sujeto lírico es semejante a la golondrina, en cuanto que ambos pretenden regresar a lo que fue su hogar; sin embargo, ni uno ni otro lo consiguen. La gráfica siguiente esquematiza esta analogía (*mapping*).

⁵⁰ En sus estudios sobre la mente analógica (Ver *The analogical mind*, 1997) Holyoak y Thagard destacan como restricciones que guían la comprensión de las sobreposiciones analógicas las que impone la semejanza, la estructura y el propósito de las configuraciones conceptuales que son objeto de superposiciones analógicas (*mappings*).

⁵¹ La importancia de las sobreposiciones analógicas (*mappings*) ha sido un campo de estudio destacado en el marco de la *lingüística cognoscitiva*, ya que en la base de la construcción cognoscitiva se encuentra la capacidad humana de modelar y ordenar la experiencia mediante el traslado analógico de esquemas básicos y metáforas conceptuales y otras estructuras conceptuales de un dominio a otro. Una de las investigadoras que han atendido con mayor cuidado este fenómeno, en el campo de la *poética cognoscitiva*, es Margaret Freeman, quien se refiere a este punto en uno de sus trabajos representativos (2002: 466): “Recent work in cognitive linguistics explores the analogical processes by which the human brain makes sense of its world. The human mind, under this view, thinks analogically. Analogy is the process underlying all the topoi of classical rhetoric (such as definition, classification, comparison and contrast) and figures of speech (such as synecdoche, metonymy, metaphor). It also informs the structure of poetry. Its components include cognitive mapping skills that create levels of identification across different domains and projections across multiple mental spaces”. Freeman, desde ese ángulo, aplica el estudio de las analogías productivamente a textos poéticos de Emily Dickinson, dejando, sin embargo, algunos puntos confusos; también ha trabajado el análisis metafórico con poemas de Sylvia Plath.

Figura 34. LA TENSIÓN MANIFESTADA POR EL **PERO** EN EL SEGUNDO TERCETO Y SU



Como es posible ver en la gráfica anterior, el **pero** que aparece en forma explícita en el primer terceto, se refuerza en el segundo y genera un complejo patrón *ad hoc* de adversatividad que se mantiene a lo largo del poema. En esta relación, el *pero* se manifiesta como la figura prototípica de esta adversatividad restrictiva.

En el siguiente terceto, integrado por los versos 7, 8 y 9, se mantiene la adversatividad, aunque, en esta ocasión, no está ya representada por el *pero*, sino por un espacio de silencio en el que la fuerza del patrón se imprime nuevamente.

7 *Volveré tras un año y otro año*

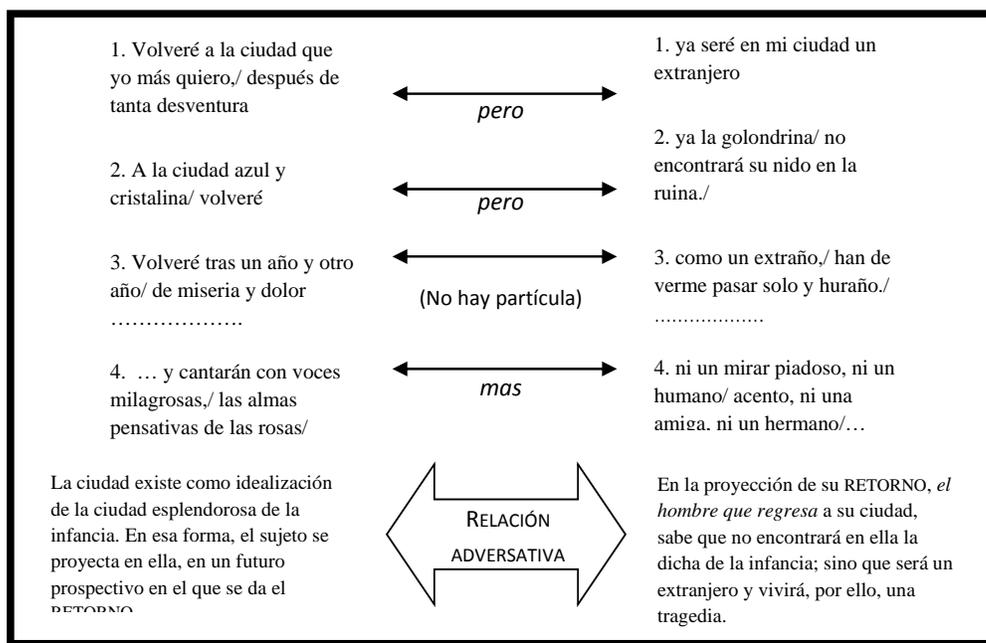
8 *de miseria y dolor*⁵².(Aquí iría el **pero**) *Como un extraño*

9 *han de verme pasar, solo y huraño.*

⁵² En este espacio iría, si fuera necesario, la marca de la relación de adversatividad. Aunque el *pero* no está presente, se mantiene la fuerza de la relación adversativa, que se delineó en los tercetos anteriores, en virtud de la *inercia textual dinámica*.

Una vez más, el patrón se confirma y se mantiene vigente en el texto, como lo muestra la siguiente gráfica:

CUADRO 2. REITERACIÓN DE LA RELACIÓN DE ADVERSATIVIDAD



Como se observa, la compleja relación que articula el esquema de adversatividad restrictiva se manifiesta en distintas formas a lo largo del poema. Por la trascendencia del papel que desempeña esta matriz compleja, representada en su forma prototípica por la partícula *pero*, es necesario ahondar en su análisis; para ello, es posible centrarse en este *pero*, en tanto que prototipo de la relación.

Pero, una partícula compleja

Tenemos que descartar la idea de considerar este *pero* como una simple partícula adversativa, aunque así fuera entendida durante largo tiempo por la gramática tradicional (Siqueira, 2008) ya que no responde a la complejidad de nuestros requerimientos. Tampoco es útil considerarla como un instrumento para expresar en forma llana la adversatividad, ni trabajar con él desde el estudio del continuo adversatividad-concesividad (Álvarez Prendes 2006, y Moeschler y De Spengler 1982).

En términos generales, estos enfoques, aunque avanzados, corresponden a estudios formales (Guzmán y Quero 2006) que reflejan la idea de que *pero* es una partícula que cumple con una función gramatical más o menos específica⁵³ que se mueve en el continuo adversatividad-concesividad.

Más recientemente, los estudios sobre el *pero* se han extendido desde numerosos puntos de vista y han sido enfocados desde distintas teorías. Pons Bordería (1998) destaca algunos de estos acercamientos en los que se le considera como un enlace extraoracional o interfax conectiva, conector argumentativo o conector interactivo, marcador discursivo, partícula modal, etcétera. Asimismo, Porroche (2002) ofrece una muestra muy amplia de los usos que tiene *pero* en el lenguaje conversacional, lo que muestra, una vez más, su complejidad y diversidad como marcador de discurso, extralingüístico, y como conector.

Un pero pragmático que niega expectativas

Con un enfoque pragmático y pionero en su campo, R. Lakoff (1971) distinguió en la lengua inglesa la presencia de dos clases de *buts*, equivalentes uno al *pero* y otro al *sino* del español, basándose en la presencia o ausencia de información contextual, a la hora de interpretar el enunciado articulado por *but*.

En esa forma, en el caso del que corresponde al *pero*, encontramos un *but* de oposición semántica que refleja simplemente un contraste explícito en el significado de las dos unidades significativas articuladas, como en *John is tall, but Bill is short*, sin necesidad de recurrir al contexto; y otro *but*, de negación de expectativas (*denial expectation*) como en *John is tall but he's no good at basketball*, en donde la oposición presuposicional no surge explícitamente, sino que aparece en uno de los miembros del enunciado y en algún tipo de información extraíble a partir de la información del otro miembro. En el ejemplo anterior, el primer miembro, *John is tall*, permite esperar que sea bueno para el básquetbol, pero el segundo miembro niega esta expectativa.

Este *pero* de negación de expectativas abrió la puerta a numerosas investigaciones y se convirtió en un nuevo eje de estudios. Winter y Rimon, (1994), por ejemplo, analizan

⁵³ Si bien, Álvarez Prendes subraya también la multiplicidad de usos que pueden darse a esta partícula.

algunos conectores como *although*, *nevertheless*, *yet* y *but* como partículas contrastivas cuyo comportamiento semántico es afectado por los principios pragmáticos, mientras que Thomas y Matheson (2003) intentan crear un algoritmo eficaz que permita codificar su funcionamiento y proyectarlo, incluso, al campo de la inteligencia artificial.

En forma similar a los estudios de R. Lakoff, los lingüistas Anscombe y Ducrot (1977) distinguieron dos tipos de *mais*, en francés. De acuerdo con sus trabajos, la dicotomía entre los términos *pero* y *sino*, del español, subyace bajo el mismo morfema *mais* del francés. Su propuesta se plantea en el marco de su teoría argumentativa, en la que los conectores del discurso (entre ellos el *pero*) son concebidos como partículas que desempeñan un papel esencial en la integración de los bloques semánticos; papel que es fundamental, si consideramos que su teoría “propose de décrire une phrase par les enchaînements argumentatifs qui sont possibles, dans le discours à partir d’elle” (1995). En esa forma, la argumentación podría ser considerada, en parte, como un proceso discursivo que consiste en enlazar enunciados empleados como argumentos con enunciados empleados como conclusiones. “Esta concepción de la lengua y del análisis semántico se relaciona con otra proposición teórica igualmente importante: lo que hay tras las palabras son otras palabras, no un referente, ni la realidad, ni el mundo” (Puig 2000).

En su teoría, el análisis de los conectores no se limita a enfocar el punto de vista gramatical o lógico, o a considerarlos como meros nexos que conectan o coordinan oraciones o proposiciones, sino como unidades cuya significación está formada por una serie de instrucciones que hacen comprender de un modo determinado la relación semántica entre los miembros conectados. (Portóles p. 72). Incluso, los significados de las palabras “condicionan las posibles continuaciones discursivas que esperamos a partir de ellas y, en nuestra opinión, también las inferencias”. (Portolés, 2003: 46); esto significa, “que el sentido debe buscarse en el interior del orden lingüístico, en las relaciones que los signos guardan entre sí” (Puig 2000).

Para Anscombe y Ducrot la diferencia entre el *pero* y el *sino* es que en el primer caso un enunciado *p* se orienta hacia una conclusión *r* y un segundo enunciado *q* hacia la conclusión *no-r*; mientras que en el segundo caso, *q* es equivalente a *no-r*. De

acuerdo con la teoría de estos autores, el primer tipo de *mais* (el que corresponde al *pero*) se puede determinar mediante la siguiente fórmula.

CUADRO 3. LA FÓRMULA DE ANSCOMBRE Y DUCROT, PARA EL *PERO*

“Soient p et q deux phrases; énoncer p mais⁵⁴ q , c'est:

1. Présenter p comme un argument possible pour une éventuelle conclusion r .
2. Présenter q comme un argument contre cette conclusion ($\neg r$).
3. Attribuer à q plus de force argumentative en faveur de $\neg r$ que l'on n'en attribue à p en faveur de r . La suite p mais q , prise dans sa totalité, est donc argumentativement orientée en faveur de $\neg r$.” (Anscombe y Ducrot, 1977)

El significado referido es el que presenta *pero* en construcciones del tipo *Alicia es guapa, pero prefiero salir con Zelene*, en donde se cumple lo anterior: p se presenta como un argumento que conduce a una eventual conclusión r (como sería *prefiero salir con Alicia*); no obstante, q aparece como un argumento contrario a esa conclusión y finalmente conduce a la conclusión “no r ”.

En su estudio del *pero*, Hall (2007) retoma la propuesta de Anscombe y Ducrot y le otorga un tono personal⁵⁵. En este marco, entiende el *pero* como “una unidad cuya significación está formada por una serie de instrucciones que hacen comprender de un modo determinado la relación semántica entre los miembros conectados”, una formulación que parece lo suficientemente abierta para que, a través de ella, la fórmula de Anscombe y Ducrot se manifieste como un instrumento útil para nuestro trabajo, considerando no sólo el *pero*, sino la relación de adversatividad que en este caso representa, como un dispositivo que codifica el procedimiento que guía al receptor hacia la recuperación adecuada del significado del mensaje, mediante la negación de algunas expectativas y la recuperación de otras y que tiene la capacidad de “filtrar” las

⁵⁴ Cabe recordar que en este caso el *mais* francés es el equivalente al *pero* español.

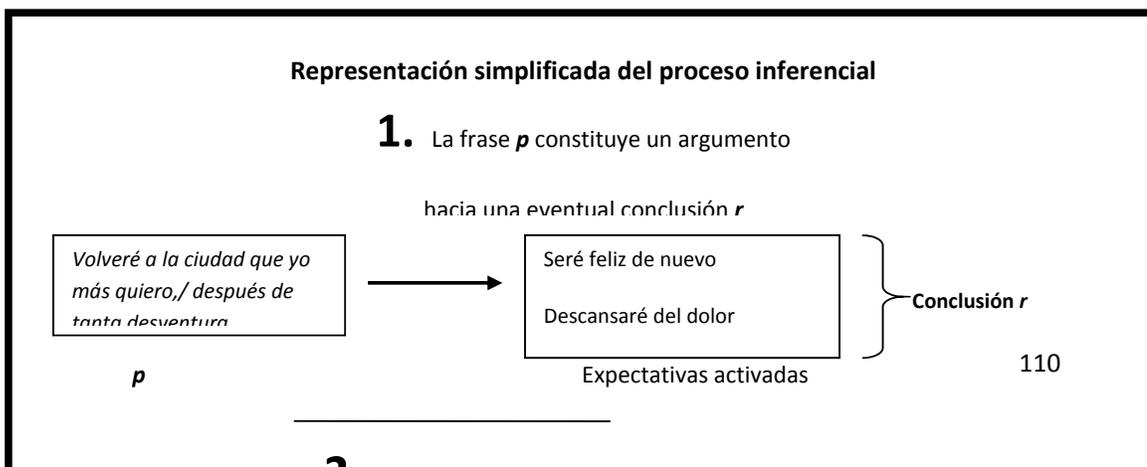
⁵⁵ Establece, por ejemplo, lo que considera los cuatro usos más comunes de *pero*, desde una perspectiva pragmática: a) *Negación de expectativas* (como en *John is republican but he is honest*); b) *Contraste* (como en *John is tall but Bill is short*); c) *Corrección* (como en *She's not mi sister, but, my mother*) y d) *Objeción en diálogo* (como en *–John is republican. –But he's honest*).

inferencias, actuando como un eliminador de ciertas expectativas, y permitiendo que otras “corran” para que el oyente recupere el mensaje del hablante.

La representación de esta adversatividad en el texto

De acuerdo con lo anterior, consideramos que podemos aplicar este criterio a la relación de adversatividad que se mantiene a lo largo del poema entre 1) las expectativas del retorno y 2) el incumplimiento de las mismas, con una conclusión distinta a la esperada. El cuadro siguiente muestra en forma sucinta y de acuerdo con la fórmula de Anscombe y Ducrot la manera en la que opera en el poema el mecanismo de adversatividad que regula y sostiene la tensión a lo largo del texto.

CUADRO 4. ESQUEMATIZACIÓN DEL PAPEL DEL *PERO* EN EL POEMA, CON BASE EN ANSCOMBRE Y DUCROT, Y HALL



p

q

El cuadro expone la trascendencia de las indicaciones procedimentales que proporciona la relación adversativa representada prototípicamente por el *pero*; indicaciones que, en lugar de realizar las expectativas que genera la idea del regreso a la ciudad, las frenan y conducen a una conclusión distinta de la esperada; en este caso, al hecho de que el hombre que regresa, en lugar de encontrar en la ciudad amada lo que buscaba, se sabe extraño en ella, como extranjero, y, ante la vista de lo que ha perdido, considera que vive una tragedia. Su consuelo final, como hemos visto en el texto, es pensar con que a su retorno podrá morir en la ciudad que ama y su cuerpo quedará bajo su tierra; una tierra sin flores –reconoce— pero tierra suya.

Un último pero

Casi al final, aparece un *pero* más en el poema. Aunque todo el texto está regido por la tensión generada por el incumplimiento de las expectativas del retorno, este *pero* final articula una nueva oposición adversativa que obliga al significado del poema a dar un

giro en sentido contrario. Los versos 79 a 81, que constituyen el último terceto, inmediatos al cuarteto que clausura el poema, sirven de marco a este último *pero*:

79. *Entonces, pensaré con alegría*

80. *en que me ha de cubrir, pesada y fría,*

81. *tierra sin flores, **pero** tierra mía.*

Es el momento cuando el sujeto lírico se reconcilia con su CIUDAD, con su vida misma, luego de padecer la tragedia de un RETORNO fallido, en el que no le fue posible recuperar ni sus amores, ni sus amigos, ni su religión, ni el tiempo dorado de su infancia dichosa y su primera juventud. El tiempo ha borrado todo. La ciudad y sus dones se encuentran en un espacio mental inaccesible, perdido en el pasado. Por ese motivo, tras vivir la tragedia de la pérdida, en el espacio prospectivo del RETORNO, el sujeto lírico se reconcilia finalmente consigo mismo y con su ciudad, al imaginar con alegría su muerte en tanto que su cuerpo será cubierto por esa tierra suya, que representa todo lo que él amó. Así, ya no pide más a la vida, en cambio acepta el olvido sereno de la muerte:

82. *Y tornaré de noche a la posada*

83. *y, al pedir blando sueño a la almohada,*

84. *sintiendo irá la vida fatigada*

85. *dolor, tristeza, paz, olvido, nada ...*

Volvamos al terceto anterior (versos 79, 80 y 81) y observemos las unidades (*p* y *q*) que vincula y regula este *pero*. La vinculación se refiere a todo el terceto y constituye un apoyo indispensable para entenderlo en su totalidad.

*Entonces, pensaré con alegría/ en que me ha de cubrir, pesada y fría,/ tierra sin flores, **pero** tierra mía.*

construcción que regula el *pero*

en donde *p* y *q* son las siguientes unidades:

[...] $\underbrace{\text{me ha de cubrir pesada y fría, tierra sin flores,}}_p$ **pero** $\underbrace{\text{tierra mía}}_q$

De acuerdo con la fórmula de Anscombe y Ducrot, el *pero* frena la conclusión *r* a la que conduce *p* y lleva a una conclusión *no r*.

Los calificativos *pesada*, *fría* y *sin flores* constituyen señalamientos negativos hacia la calidad de la tierra, ya que sus inferencias surgen de las metáforas conceptuales convencionales que subyacen atrás de estas realizaciones. Así,

- 1) *Pesada*, remite a la metáfora conceptual LO QUE SE ELEVA ES BUENO/ LO QUE CAE ES MALO, que se realiza en expresiones cotidianas como en *En el cielo(arriba) viven los ángeles* o *Cayó en su propia trampa*. Como lo han señalado Lakoff y Johnson (1980), las metáforas convencionales suelen tener una coherencia sistemática, como ocurre en este caso, ya que la metáfora señalada es coherente con la extendida metáfora conceptual ARRIBA ES BUENO/ ABAJO ES MALO. Y, en ese sentido, lo pesado siempre tiende hacia abajo.
- 2) *Fría*, independientemente de la temperatura de la tierra, remite a la metáfora EL CALOR ES BUENO/ EL FRÍO ES MALO, que se realiza en numerosas expresiones como *Tenía una mirada suave y cálida* (que es coherente con la metáfora EL AMOR ES CALOR/ LA INDIFERENCIA ES FRÍO) o *Ese hombre ya se enfrió* (que es coherente con EL CALOR ES VIDA/ EL FRÍO ES MUERTE).⁵⁶
- 3) Finalmente, al calificarla como *tierra sin flores*, la descripción refuerza la idea de una tierra apagada, carente de la belleza Aunque existen similitudes y contrapuntos en el funcionamiento de ambos *peros*, y es posible entender que no actúan en forma idéntica, los dos se manifiestan como dispositivos que

⁵⁶ Sin embargo, en ocasiones el CALOR puede representar destrucción, como numerosas realizaciones lingüísticas de la metáfora LA PASIÓN ES CALOR, como en *Lo calcinaron las llamas de una pasión* o peligro, como en *Esta situación está muy caliente*. En cambio, lo que no suele ocurrir es que el CALOR represente la muerte; lo sistemático es que represente la vida, como en *Y poco a poco se extinguió su llama* o *La llama de la vida abandonó su cuerpo* o *Como renuevos cuyos aliños un viento helado marchita en flor, así cayeron los héroes niños ante las balas del invasor* (Amado Nervo, 1903). De ahí, el significado metafórico convencional, muy extendido y utilizado, de lo FRÍO y lo CALIENTE.

codifican el procedimiento que guía al receptor hacia la recuperación adecuada del significado del mensaje, mediante la negación de algunas expectativas y la recuperación de otras. Más adelante, retomaremos este punto.

4) De regreso al EM2 que le pueden brindar las flores.

Resulta, entonces, difícil de entender por qué el *sujeto lírico* expresa que

79. *Entonces, pensaré con alegría*

80. *en que me ha de cubrir, pesada y fría,*

81. *tierra sin flores, pero tierra mía.*

Como se trata de una tierra calificada negativamente (*pesada y fría, y sin flores*), la conclusión *r* a la que conduce el enunciado-argumento *p* sería que el *sujeto lírico* no quiere ser enterrado en ella... No obstante, el *pero* obliga a detener el proceso que conduce a una conclusión *r* y lo dirige hacia una conclusión *no r*; es decir, sí quiere ser enterrado en ella, lo que anticipa la frase *pensaré con alegría*, ya que su muerte constituye un reencuentro final, total, absoluto, con la ciudad esplendorosa de su infancia, representada metonímicamente por *la tierra*.

Dos pero que codifican el procedimiento

En esa forma, el *pero* final se opone en cierto sentido al anterior. En el *pero* que norma casi todo el poema, *p* representaba el RETORNO con la ciudad, y las expectativas eran, entre otras, que el *hombre que regresa* dejara de ser desventurado, que terminara el dolor del exilio y recuperara la dicha de sus primeros años. En su momento, las expectativas fueron frenadas y la conclusión fue *no r*.

En la relación adversativa de la parte final del poema, ocurre en alguna forma lo contrario, *p* representa la tierra pesada y fría, en el marco de un terceto en el que se prevé la muerte. En este caso, las expectativas lógicas generadas por *p* (el descanso en esa tierra fría) deberían ser la negativa a morir ahí; pero, esto no ocurre así. Las

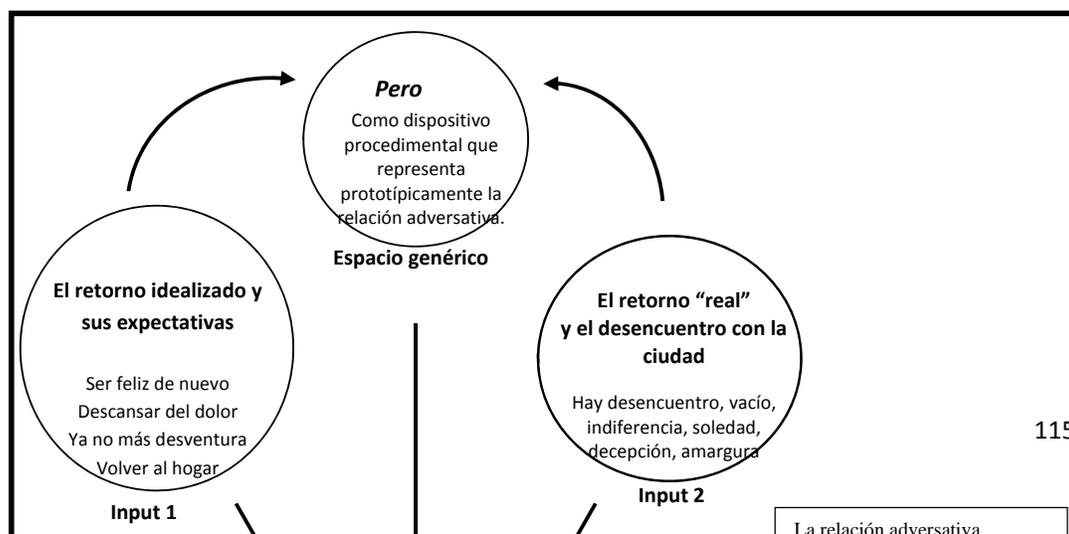
expectativas son frenadas y el sujeto lírico considera que tras su muerte, se cumplen finalmente sus expectativas de un reencuentro conciliador con la ciudad amada.

De regreso al EM2

Es necesario enfocar de nuevo el EM 2, en donde se da el RETORNO y sus expectativas denegadas. En este espacio puede observarse que la relación de adversatividad representada por el primer *pero*, puede entenderse como un dispositivo que vincula el EM 1 y el EM 2, y que coincide con una representación que puede manifestarse en una red de integración conceptual, en términos de una fusión conceptual.

En el primer input (espacio de entrada) está el RETORNO idealizado con la ciudad amada, con sus expectativas lógicas; es decir, con su alegría, con el alborozo del regreso. En el otro input tenemos el encuentro real proyectado en el futuro prospectivo con la ciudad; es decir, el desencuentro: la tristeza, el vacío, la falta de seres queridos, la pérdida de la infancia. El espacio genérico lo constituyen las posibilidades conceptuales de significación que articula la relación adversativa, considerada como un dispositivo que rige (y por lo tanto permite o frena) la proyección de expectativas al espacio de la fusión. En este caso, el espacio genérico, estructurado por el dispositivo procedimental representado prototípicamente por el *pero*, actúa como una especie de filtro que impide el cumplimiento de las expectativas lógicas y permite que en espacio de la fusión se active el cumplimiento de la tragedia. El *pero* actúa como espacio genérico, en tanto que es el pivote en donde se unen las *zonas activas* del retorno idealizado, el desencuentro con la ciudad y la configuración del contexto. La gráfica siguiente lo representa.

Figura 35. LA TENSIÓN MANIFESTADA POR EL PRIMER *PERO*



Dado que este segundo espacio mental es el espacio en el que transcurre la mayor parte del poema y en donde se proyecta el retorno a la ciudad amada, la articulación del *pero* es básica. En él concurren y se tensan dos grandes vertientes del poema:

Por un lado la ciudad idealizada que se busca	por el otro la ciudad que se encuentra
Por un lado las expectativas del retorno dichoso	por el otro, la certeza de no encontrarlas
Por un lado el recuerdo del niño feliz	por el otro la tragedia del hombre solo
Por un lado la esperanza del retorno	por el otro el vacío del regreso

Dos espacios mentales, el de la ciudad amada y el de la ciudad reencontrada, se oponen en una tensión que se articula a lo largo del poema, verso a verso, por la oposición de dos realidades sometidas a una relación adversativa, que se manifiestan en torno a los anhelos y expectativas del sujeto lírico.

En síntesis, hemos visto que este segundo espacio mental se estructura con el MCI del RETORNO, el escenario de la CIUDAD y una articulación temporal secuencial, recuperada mediante un escaneo secuencial. Vimos también la presencia de dos tipos de relaciones adversativas, representadas por la partícula *pero*. La primera (dominante a lo largo del texto) niega las expectativas del retorno a la ciudad de la infancia, y la segunda permite valorar la muerte y el encuentro final con la tierra, como una reconciliación del

sujeto lírico con la ciudad que ama. Este RETORNO a la tierra suya, se manifiesta en un nuevo espacio mental, del que hablaremos más tarde.

Pasemos a otro punto. Queda claro que la CIUDAD que encontramos en el EM 2, ordenándolo espacialmente, no es independiente, sino que procede de un tiempo ya pasado: el tiempo de la infancia dichosa, cuya conceptualización requiere la construcción del espacio mental correspondiente, en tanto que se ubica en un tiempo y un espacio más allá del aquí y el ahora. Observemos la construcción de ese espacio mental en donde se configura esa ciudad amada, en donde el sujeto lírico vivió y disfrutó su infancia dichosa.

2.5 El tercer espacio mental

El poema permite afirmar que hubo alguna vez una ciudad en donde el sujeto lírico vivió dichoso, antes del EXILIO. Esa ciudad es la ciudad amada, la de la niñez del hombre exiliado: una ciudad esplendorosa, brillante, acogedora, que fue idealizada y mantenida durante años en el recuerdo del hombre exiliado, quien la añora.

Pero esa ciudad no es está ubicada en el aquí y en el ahora, sino en un tiempo pasado, cuando *el muchacho dichoso*⁵⁷ disfrutaba de sus jardines, su escuela y su plazuela; cuando encontraba amistad, consuelo y calidez en sus semejantes; cuando descubría el amor en la banca favorita de algún parque. El requerimiento de imaginar la ciudad del pasado, la ciudad amada, más allá del aquí y del ahora, así como los verbos en tiempo pasado (señalados en negritas), actúan como constructores de un tercer espacio mental, EM 3, en donde se configura aquella urbe. En él, la CIUDAD levanta su estructura conceptual, en tanto que escenario; pero, no es habitada por el hombre que

⁵⁷ De acuerdo con los datos del poema el sujeto lírico vivió en la ciudad que amaba cuando era un niño, como lo reflejan los siguientes versos: 27. *Y el templo: - Aquí rezaste cuando niño... [...] 29. ¿Nunca piensas en mí? -dirá la escuela- 30. Y -¡Qué travieso fuiste! -la plazuela.* Pero también vivió en la ciudad cuando era jovencito, como lo confirman otros versos: 64. *Y en el jardín del beso y de la cita,/ 65. me sentaré en mi banca favorita,[...] 67. Entre la sombra, me dirán las flores: 68. ¿Por qué no te acompañan tus amores?.* Si bien, ser “travieso”, “ir a la escuela” y rezar en el templo “cuando niño” pertenecen al rol que desempeña un niño, tener “citas” y “amores” corresponde al rol de un joven. Así, entendemos que el sujeto lírico vivió en la ciudad amada su niñez y su primera juventud. Sin embargo, por cuestiones prácticas, representaremos esta personificación del *sujeto* con un término que, confiamos, reúna este significado: *muchacho dichoso*

regresa, quien no tiene la posibilidad de retornar al pasado, sino por aquel muchacho dichoso que ya no existe más.

Para conceptualizar esta urbe requerimos de un nuevo espacio mental, EM 3. En él, aquella población de la niñez, extraviada en tiempos pretéritos, se proyecta —desde el pasado lejano— hasta el futuro prospectivo; es la ciudad a la que *el exiliado* anhela retornar; a la que proyecta su retorno en el EM 2.

Los constructores del EM 3

A medida que el texto va describiendo las características físicas y las cualidades de aquella ciudad amada, hace saber que en ella vivió el muchacho dichoso y que, en aquellos años de su infancia, disfrutó de los bienes que hemos mencionado y que perdió más tarde, por algún motivo no especificado. Los siguientes versos muestran, entre muchos otros, aquella infancia.

22 *Desde el pretil del muro desconchado*
23 *los buenos días me dará el granado*
24 *y agregará: - ¡Por Dios, cómo has cambiado!*

25. *Y la ventana de burgués aliño,*
26. *dirá: -¡Aquí te **esperaba** un fiel cariño!*
27. *Y el templo: -Aquí **rezaste** cuando niño.*

28. *Dirá la casa: -¡Verme te consuela!-*
29. *¿Nunca piensas en mí? -dirá la escuela-*
30. *y -¡Qué travieso **fuiste!**- la plazuela.*

40. *[...] la ciudad que yo amé desde pequeño,*

El MCI articulador: La INFANCIA DICHOSA

De acuerdo con lo anterior, en este nuevo espacio se observa una serie de rasgos conceptuales que se articulan en un MCI que reconocemos como una INFANCIA

DICHOSA⁵⁸. El modelo ordena, entre otros elementos, 1) la figura del sujeto lírico que se personifica como un muchacho dichoso; 2) un escenario que es la CIUDAD en tanto ciudad amada; es decir, la ciudad esplendorosa en donde vivió y con la que se relaciona en una actitud de goce y 3) una serie de lugares, personas y objetos que le brindaron al niño aquel compañía, cuidado, amor, amistad, y sentimientos de calidez, de cercanía. La estructura de esta gestalt experiencial es compleja, ya que incluye un estado de ánimo que se mantiene en el muchacho dichoso durante un lapso de tiempo preciso —el de la infancia y la primera juventud— y en un escenario determinado. En esa forma, el MCI que estructura el EM 3 muestra una estructura temporal y una estructura espacial que se observa a continuación.

La estructura espacial de EM 3

La articulación espacial de EM 3, ya se dijo, se construye principalmente con la estructura del escenario de CIUDAD, que se manifiesta como la ciudad amada, cuyas características físicas son idénticas a las de la ciudad amable que se configura en el EM 2. De hecho, los rasgos de la ciudad se determinan con la misma precisión y minuciosidad en ambos espacios. Sin embargo, se sabe que la “ciudad amable” del EM 2 constituye una proyección de la “ciudad amada” que existe aún en el espacio mental del pasado en donde el sujeto lírico realiza el rol que lo convierte en un muchacho dichoso.

Así que, aunque las dos ciudades (la amable y la amada) son idénticas, la diferencia es que en EM 2 el sujeto lírico se personifica como el hombre que regresa y se reencuentra con ella, mientras que en EM 3 lo hace como el muchacho dichoso que la disfruta. Estas personificaciones del sujeto lírico son divergentes, ya que mientras el muchacho dichoso encuentra la felicidad en su ciudad amada, el hombre que regresa a la ciudad amable enfrenta desencuentro, extrañeza, tragedia. En ese sentido, el

⁵⁸ Se trata, en realidad, de un MCI *ad hoc* que, en este caso, articula no sólo la infancia, sino también (siguiendo las indicaciones del texto) la juventud primera. Así que, tal vez más preciso, pero menos manejable, sería definir este MCI como INFANCIA Y JUVENTUD PRIMERA DICHOSAS; sin embargo, por economía, dejaremos su designación como INFANCIA DICHOSA.

muchacho dichoso habita la CIUDAD, la ama y no tiene aún conciencia de la lejanía; el hombre que regresa, en cambio, añora su pasado y busca revivirlo, sin conseguirlo.

En resumen, el escenario, la articulación espacial del EM 2 y del EM 3, es idéntica en ambos (el escenario CIUDAD), aunque no es la misma. Lo que cambia es el rol del sujeto lírico y, por consiguiente, la relación que éste establece con los distintos objetos y personas que se encuentran integradas en el escenario. En el caso de EM 2 esa relación se convierte en el sentimiento de extranjería, extrañeza y dolor, mientras que en EM 3 la relación le depara felicidad al niño que fue el sujeto lírico.

La definición de la articulación temporal es más compleja.

La estructura temporal de EM 3

La estructura temporal del MC 3, que se manifiesta como INFANCIA DICHOSA, no aparece abiertamente en forma de secuencia, si bien, la estructura de la INFANCIA exige implícitamente una determinada duración. El poema, al referirse a esta etapa, no ofrece indicaciones explícitas que permitan construir una secuencia lineal. En cambio, entrega distintas imágenes sobrepuestas que, simultáneamente, configuran una sola *gestalt*. El niño que tuvo escuela no es anterior ni posterior al niño que rezaba o al que tenía “amores”. Los rasgos que surgen de las indicaciones del texto permiten configurar la INFANCIA FELIZ como si fuera una especie de fotografía, en la que aparece sólo el estado resultante de numerosas formas sobrepuestas.

Sin embargo, se puede construir esta articulación temporal mediante la apropiación de su trayectoria, a través de un escaneo sumario. Para hacerlo, se parte del hecho de que el poema muestra gestálticamente la infancia y la primera adolescencia del sujeto lírico en la ciudad que amaba. Indica, en forma general y simultánea, que tuvo cariño, religión, escuela; que era travieso y disfrutaba “amores”, pero ninguna secuencia de acciones o sucesos justifica, paso a paso, estas afirmaciones.

El escaneo sumario permite entender la temporalidad del esquema expuesto y conceptualizarlo como una totalidad que incorpora en ella una trayectoria secuencial de actos y situaciones anteriores que, al sobreponerse consecutivamente, dan como resultado la configuración actual. En esa forma, podemos recuperar la trayectoria de

esta infancia dichosa y reconocerla en la serie de imágenes que reproducen, una tras otra, los momentos de dicha infantil y juvenil que, a su vez, hacen posible conceptualizar al muchacho dichoso. Gracias a ello, se entiende que:

- Durante el tiempo de su infancia y juventud primera, día tras día, año tras año, fue feliz en la ciudad que amaba.
- Día tras día, año tras año, fue experimentando una secuencia de situaciones en las que mantuvo el cariño de sus padres, la amistad, el amor, la confianza y tranquilidad que otorga la fe religiosa, el cuidado de sus maestros, etcétera.
- Disfrutó particularmente de algunos lugares y algunos momentos que, en el texto, son focalizados y, por lo tanto, se convierten relevantes.
- En la linealidad del tiempo, en la cotidianeidad, sintió la ciudad cercana, suya, cálida.
- Supo secuencialmente, en síntesis, que él pertenecía a esa ciudad amada y que la ciudad amada le pertenecía.

Una vez entendida y conceptualizada, mediante un escaneo sumario y en tiempo de procesamiento, la temporalidad de LA INFANCIA DICHOSA, se buscarán los esquemas básicos en los que ésta se funda.

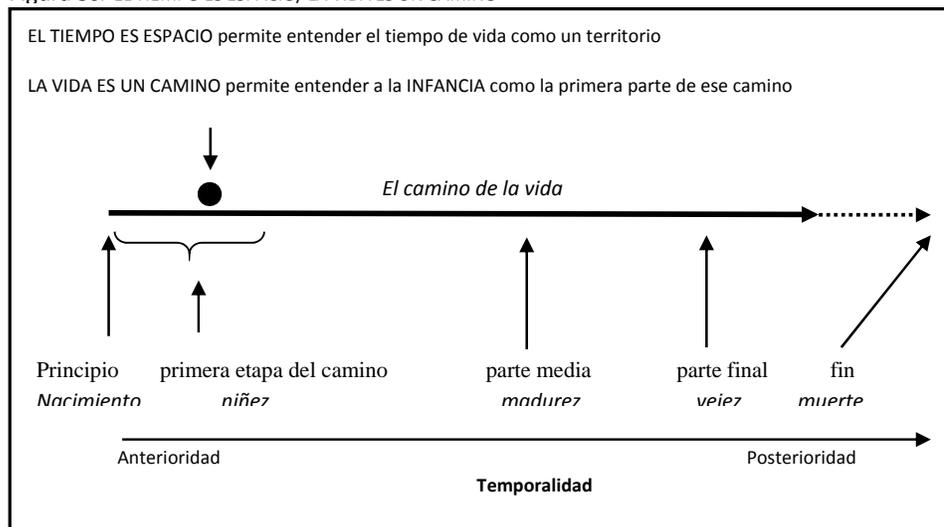
Para esquematizar esta temporalidad podemos recurrir a la metáfora conceptual convencional de uso cotidiano EL TIEMPO ES ESPACIO, como en *Anduve con dificultades en esa etapa* o *Recorrí un año de sufrimiento llegar a ti*, que permite referirse al tiempo en términos espaciales, ya que –como se ha dicho– no es posible experimentarlo ni hablar de él directamente⁵⁹.

Ahora bien, EL TIEMPO ES ESPACIO permite articular conceptualmente la temporalidad de nuestra existencia en términos de espacialidad, a través de la metáfora ontológica LA VIDA ES UN CAMINO, como en *Es un niño; está apenas al comienzo de su camino* o *Su niñez ha sido muy escabrosa*, que permite referirse a la niñez como un *territorio* que el viajero cruza necesariamente cuando recorre la *senda* de la vida.

⁵⁹ Ver el apartado 9.3 de la primera parte, referente a la conceptualización del tiempo.

Si LA VIDA ES UN CAMINO, podemos entender la niñez como la primera parte de un trecho que debe ser cruzado antes de llegar a la juventud, la madurez y la muerte. La siguiente gráfica representa lo anterior.

Figura 36. EL TIEMPO ES ESPACIO/ LA VIDA ES UN CAMINO

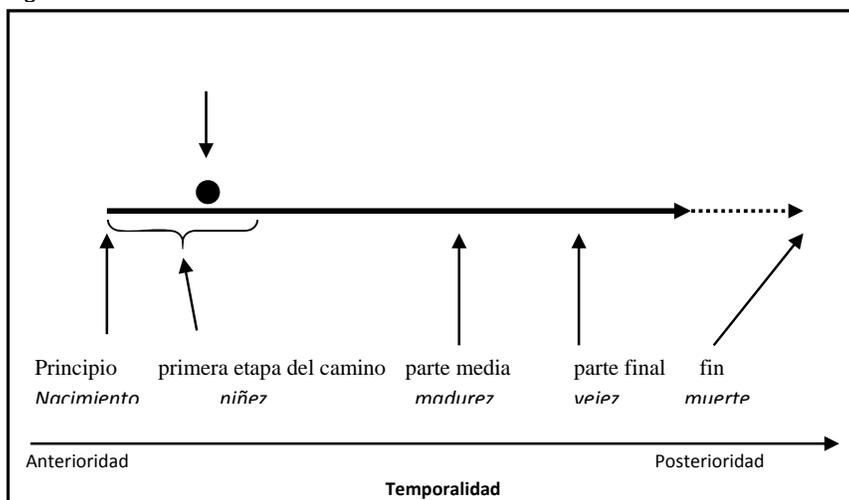


En esa forma entendemos cómo las metáforas conceptuales modelan nuestra forma de percibir la “realidad temporal”.

En cuanto a los estados de ánimo y emociones, su conceptualización también puede realizarse metafóricamente. Para conceptualizar la DICHA, por ejemplo, podemos recurrir a otras estructuras y modelos básicos, ya que si bien es cierto que todos la hemos experimentado, resulta muy difícil traducir a palabras en forma exacta esa experiencia; por ello, la DICHA como los otros estados emocionales, son conceptualizados a través de diversas metáforas. Una metáfora conceptual convencional que permite incorporar la DICHA a este marco de entendimiento es LOS ESTADOS DE ÁNIMO (LAS EMOCIONES) SON OBJETOS, como en las frases *Llevas en el corazón la valentía de la familia* o *Este amor lo cuido muchísimo*, en estos ejemplos, tanto la *valentía* como el *amor* son conceptualizados como objetos físicos. La misma metáfora aplicada a la DICHA la convierte en una *cosa* que es posible tocar, cuidar, preservar o transportar, y por lo tanto, permite referirse a ella con los mismos términos que a un objeto físico. En forma complementaria, la metáfora conceptual LA DICHA

ES UN OBJETO PRECIOSO (sustentada en LAS EMOCIONES SON OBJETOS), como en *Cuida con ahínco tu felicidad*, o *Tu alegría es la joya que más valoro*, permite dar a ese estado de ánimo el valor positivo que marca la articulación del modelo. Sobre esas bases, el esquema de la superposición metafórica que rige el MCI de la INFANCIA DICHOSA podría representarse gráficamente en la siguiente forma.

Figura 37. ESQUEMA METAFÓRICO DEL MCI INFANCIA DICHOSA



En esa forma, se entiende que la secuencialidad de la trayectoria de la INFANCIA DICHOSA constituye la articulación de la temporalidad del MCI que rige el tercer espacio mental. En resumen, sobre el EM 3, se ha dicho:

- 1) Que el EM 3 se estructura con el MCI de INFANCIA DICHOSA,
- 2) Que la estructura espacial de EM 3 la constituye el escenario de CIUDAD (en este caso, en la configuración *ad hoc* de la ciudad amada, ya descrita en el EM 2) y
- 3) Que su articulación temporal la constituye la proyección de la trayectoria secuencial que surge, mediante un escaneo sumario, de la imagen gestáltica que revela el poema, de la INFANCIA DICHOSA del sujeto lírico.

Con ello, se ha determinado la estructura global de la historia y las construcciones conceptuales que rigen los primeros tres espacios principales en los que se despliega. A

continuación se debe retomar la observación de un cuarto espacio mental, al que se puede aludir cuando se habla del último *pero* del poema y que se refiere a la proyección de la muerte del sujeto lírico, desde el espacio mental que estructura el RETORNO con la CIUDAD.

2.6. EL CUARTO ESPACIO MENTAL. LA PROYECCIÓN DE LA MUERTE

En los últimos siete versos del poema, que hemos reproducido en renglones anteriores el hombre que regresa se imagina a sí mismo reconciliado con la ciudad tras el momento de su muerte, en un futuro prospectivo. Esta nueva proyección desde EM 2 obliga a construir un nuevo espacio, EM 4, en donde se realizan tales indicaciones conceptuales.

La imaginación (*entonces pensaré con alegría...*) de un momento futuro, dentro del EM 2, actúa como constructor eficaz de este nuevo espacio. En él, encontramos al sujeto lírico personificado como el hombre que anticipa su muerte y su reconciliación con la ciudad que ama; un hombre que ya aceptó que la urbe es otra, que él es un extranjero en ella y que su infancia se ha perdido en el pasado, pero también un hombre que experimenta un nuevo acercamiento, profundo y total, con su tierra al proyectar su propia muerte en el futuro y anhelar, finalmente, descasar por siempre en el vientre de ese lugar *sin flores* pero suyo. Así, se cumplen las expectativas del retorno en un espacio mental distinto, a los brazos de la tierra que tanto ha amado. Es necesario observar de nuevo los últimos siete versos del poema.

79. *Entonces, pensaré con alegría*

80. *en que me ha de cubrir, pesada y fría,*

81. *tierra sin flores, pero tierra mía.*

82. *Y tornaré de noche a la posada,*

83. *y, al pedir blando sueño a la almohada,*

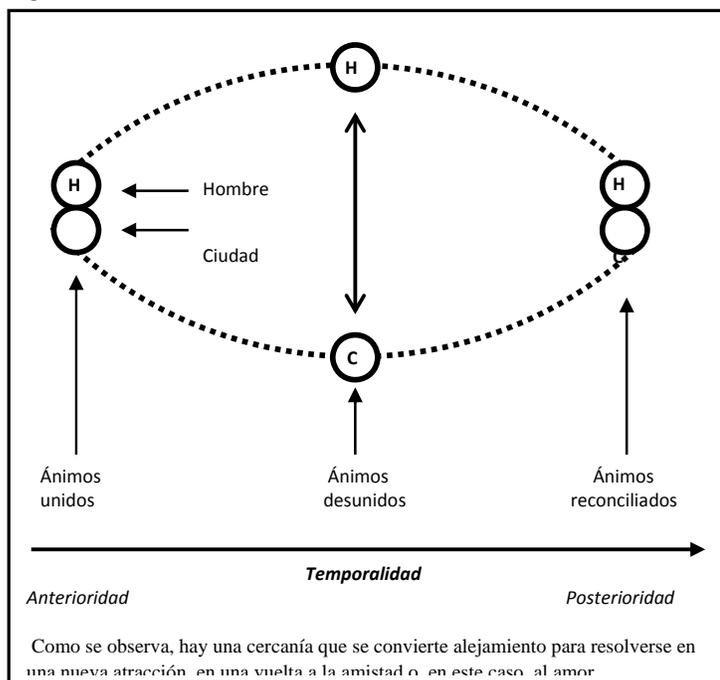
84. *sintiendo irá la vida fatigada*

85. *dolor, tristeza, paz, olvido, nada ...*

Como es posible apreciar, es el terceto el que construye ese EM 4 de reconciliación final con la ciudad, mientras que el cuarteto nuevamente sitúa al sujeto lírico en su personificación de hombre que regresa y lo devuelve a la realización de la secuencia que forma parte de la articulación temporal del EM 2, donde vive el retorno frustrado. *Un MCI de RECONCILIACIÓN estructura el EM 4*

Para construir la estructura conceptual de este espacio mental se cuenta con las indicaciones del terceto: El hombre que regresa, tras el desencuentro con su ciudad, se reconcilia con ella al momento de su muerte. Así, en el EM 4 se realiza la RECONCILIACIÓN (entendida como MCI) entre el hombre que regresa y la ciudad amada. Según la RAE, “reconciliación” es “acción y efecto de reconciliar”; y su primera acepción es “Volver a las amistades, o atraer y acordar los ánimos desunido”. En este caso, la estructura consiste en la acción y efecto de atraer o acordar los ánimos desunidos del hombre que regresa y la ciudad amada. Una representación de la RECONCILIACIÓN, entendida como MCI, sería la siguiente.

Figura 38. ESQUEMA DEL MCI RECONCILIACIÓN



La reconciliación se realiza, así, en el espacio mental en el que el sujeto lírico proyecta su muerte (EM 4); donde la tierra –su tierra— recibe su cuerpo inerte y lo cubre para siempre, en una analogía del abrazo amante. Observemos ahora la estructura espacial del EM 4.

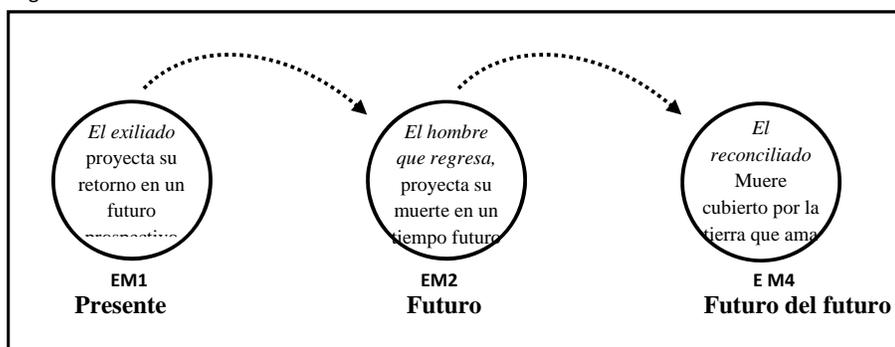
La estructura espacial de EM 4

La estructura espacial es muy sencilla. Hay una tierra, pesada y fría, y sin flores, que cubre el cuerpo del sujeto lírico, personificado como el hombre reconciliado. Este escenario se ordena espacialmente como una TUMBA, que léxicamente significa “Lugar en donde está enterrado un cadáver” (RAE, primera acepción del término), en tanto que ahí espera reposar el hombre que regresa. Además, esta tumba está localizada en la ciudad amada: su tierra. No hay un sepulcro, es decir, no hay “obra por lo común de piedra [...] para dar en ella sepultura al cadáver de una o más personas” (RAE); es sólo la tierra llana, pesada y fría, que cubre al hombre reconciliado. Esta tierra desnuda, sin flores, representa, metonímicamente, a la ciudad amada, despojada ya de todo aquello que le entregó al muchacho dichoso en el tiempo lejano de la infancia. En esa forma, se realiza la RECONCILIACIÓN, en una cercanía total del cuerpo del hombre reconciliado con la tierra que ama y que lo cubre; tierra que al cubrirlo representa el abrazo total, interminable, eterno, de la ciudad a su criatura.

La estructura temporal de EM 4

En cuanto a la estructura temporal, es necesario recordar, primero, que el EM 4 se construye como un futuro dentro del futuro proyectado en el EM 2. Es decir, el exiliado proyecta su retorno en un futuro prospectivo; y desde ahí, el hombre que regresa proyecta su muerte en un tiempo futuro. Así, en el ordenamiento temporal de la red de espacios mentales de la historia, encontramos que el EM 4 surge de una proyección a futuro realizada en el EM 2.

Figura 39. LA UBICACIÓN TEMPORAL DEL EM 4



En cuanto a la articulación que rige la estructura interna de EM 2, encontramos una situación atemporal simultánea, en el sentido de que la relación del hombre reconciliado con la tierra que lo cubre, se presenta como una totalidad, como una *gestalt*. No hay una secuencia en la descripción de este terceto. Más bien es una especie de retrato, tomado una vez que el sujeto lírico ha muerto y que muestra que la tierra amada que cubre el cuerpo del hombre que la amó. Es gracias a un escaneo sumario que podemos conceptualizar esta presencia gestáltica en una línea de temporalidad. Y en ella, reconocemos la acumulación de instantes realizados en tiempo concebido: en ellos, el hombre exiliado proyecta su retorno a la ciudad que ama y, al reencontrarse con ella, se siente extranjero y desdichado; piensa, sin embargo, con alegría, que al morir será cubierto por esa tierra amada, en lo que constituye una reconciliación final.

3. En resumen. Una visión general a la historia en los espacios mentales

Una vez que se ha observado los principales espacios mentales en los que se resuelve la historia, podemos resumirlos en la siguiente forma:

- El EM 1, aparece estructurado por el MCI del EXILIO, y ahí, el sujeto lírico se personifica como un exiliado. La estructura espacial es la de un sitio lejano y la temporal se manifiesta en forma gestáltica. Desde ahí, el exiliado proyecta su retorno a la ciudad que ama. Es el espacio presente de la enunciación.
- El EM 2, estructurado por el MCI de RETORNO, recibe la estructura espacial del escenario de la CIUDAD, en tanto que ciudad amable, y su estructura temporal está regida por una larga secuencia que se manifiesta en tiempo concebido. Es un espacio localizado en el futuro prospectivo.

- El EM 3 es estructurado por el MCI de INFANCIA DICHOSA, y en él, el muchacho dichoso disfruta del escenario de la CIUDAD, en tanto que ciudad amada. Este espacio se ubica en un pasado inaccesible.
- El EM 4 es estructurado por un MCI de RECONCILIACIÓN. Su estructura espacial es la de una TUMBA, y su estructura temporal se manifiesta en forma sumaria. En este espacio, el sujeto lírico se personifica como el reconciliado y es un espacio decisivo en tanto que en él se resuelve la historia del poema.

Los cuatro espacios mentales se encuentran íntimamente vinculados y constituyen una red en donde se manifiesta la historia, entendida como la articulación principal del texto, capaz de relacionar los distintos espacios y los fenómenos conceptuales que en ellos se manifiestan. Esto se refleja en el siguiente cuadro:

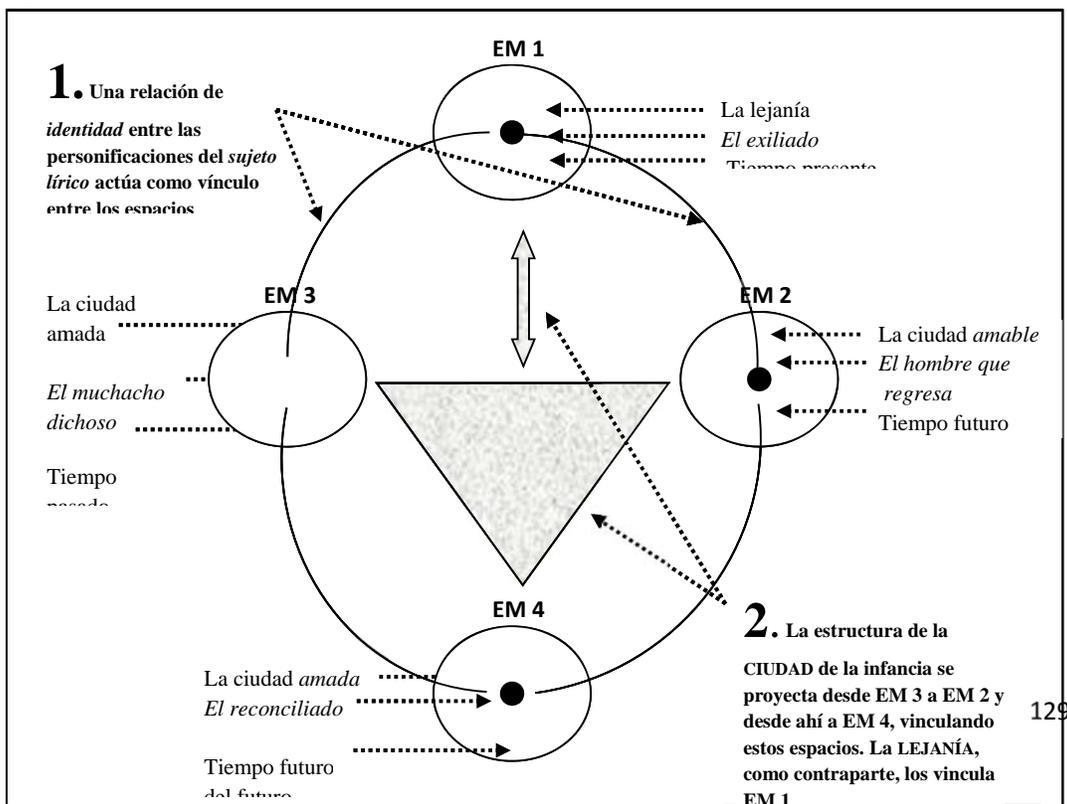
CUADRO 5. PUNTOS CLAVE DE LA ESTRUCTURA DE LOS ESPACIOS MENTALES

ESPACIO MENTAL	MCI	ESCENARIO	PERSONIFICACIÓN	ROL
EM 1	EXILIO	LA LEJANÍA	Hombre exiliado	Proyecta su retorno
EM 2	RETORNO	LA CIUDAD (amable)	Hombre que regresa	Se reencuentra con la ciudad y ve que las expectativas lógicas del retorno no se cumplen (el <i>pero</i>).
EM 3	INFANCIA DICHOSA	LA CIUDAD (amada)	Niño dichoso	Disfruta la ciudad
EM 4	RECONCILIACIÓN	LA TIERRA	Hombre reconciliado	Se reconcilia con su ciudad amada, en la muerte

3.1 Vinculación entre los espacios mentales

La gráfica representa la relación entre los cuatro espacios mentales de la historia.

Figura 40. VINCULACIÓN ENTRE LOS ESPACIOS MENTALES: IDENTIDAD Y ESPACIALIDAD



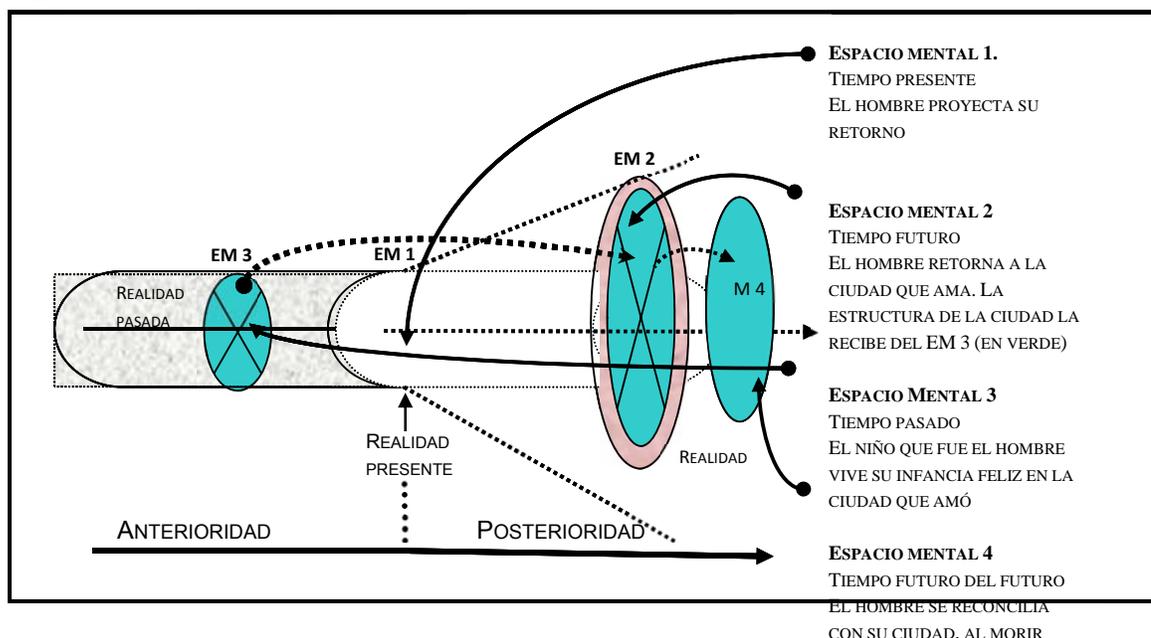
Como lo afirma Fauconnier, los espacios mentales pertenecientes a una red se encuentran íntimamente enlazados. Sus elementos no sólo se relacionan en el interior en la estructura que surge en cada espacio, sino que establecen relaciones con sus homólogos y sus contrapartes presentes en los otros espacios. Asimismo, los espacios principales presuponen otros espacios mentales secundarios insertos en el poema.

3.2 La articulación temporal de la historia en la red de espacios mentales

Una vez establecida la red de espacios mentales principales en los que se desenvuelve la historia, es necesario ordenar y articular estos espacios en una línea de tiempo que permita observar la consistencia lineal y causal a la historia.

Para situar los espacios en la temporalidad que emerge de la historia, utilizaremos el “cilindro de Langacker” o Modelo Dinámico Evolucionario (MDE) en el que se sitúan los tres espacios mentales principales.

Figura 41. LOS ESPACIOS MENTALES EN LA TEMPORALIDAD DE LA HISTORIA



Es posible observar, en esa forma:

- Que EM 1, estructurado por el marco de EXILIO, está situado en el presente, es decir, en el momento de la enunciación.
- En la zona de la realidad proyectada y, en parte, en la zona de la realidad potencial se localiza el EN 2, se realiza el futuro prospectivo en donde el hombre proyecta su RETORNO con la ciudad amada. Y
- En el pasado se sitúa EM 3, espacio en donde se configura la ciudad esplendorosa, la ciudad cristalina y amada, en el marco de la NIÑEZ DICHOSA.
- En el futuro del futuro prospectivo de EM 2, se ubica el EM 4, en donde se realiza la RECONCILIACIÓN final, del sujeto lírico con su tierra

La articulación temporal de la historia queda, en esa forma, integrada como una secuencia que el cilindro de Langacker permite observar. Se trata de una reintegración de la temporalidad de la historia, dislocada por la estrategia del texto y recuperada mediante escaneo secuencial y escaneo sumario.

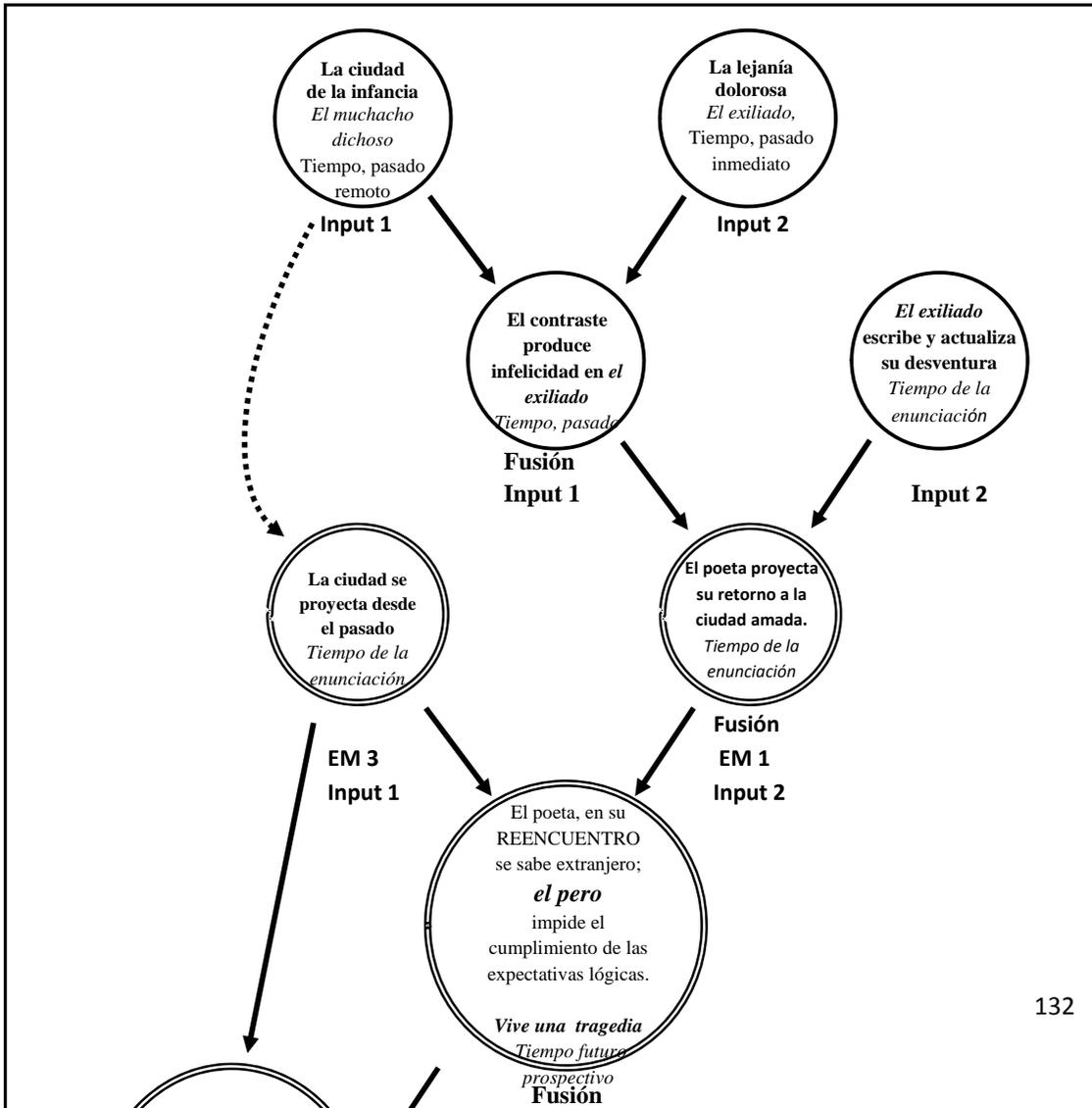
Por otra parte, el poema no es, de ninguna manera, sólo la alineación temporal de los espacios que integran la historia. Más bien, este mecanismo permitirá, posteriormente, una mayor claridad a la hora de observar otros fenómenos conceptuales que emergen del poema.

3.3. Los espacios mentales, en una red de integración conceptual

En la siguiente gráfica aparecen los cuatro espacios principales marcados con doble línea, mientras que otros espacios secundarios están marcados con línea sencilla.

Entenderlos en una red puede servir para explicar la forma en la que interactúan para generar el nuevo sentido que surge de las fusiones.

Figura 42. EL ESQUEMA DE LA HISTORIA VISTO EN UNA RED DE INTEGRACIÓN CONCEPTUAL



Esta forma esquemática de mostrar la historia permite visualizar la estructura de la red espacial, dando cuenta del origen de los espacios mentales que se articulan explícitamente en el poema. Cada uno de ellos, con su propia estructura conceptual interna, que entrega datos sobre el funcionamiento del texto. Es en estos espacios en donde se realiza el poema a través de distintos mecanismos lingüístico-conceptuales.

Una vez definida la estructura conceptual global del poema, integrada en una red de espacios mentales, observaremos con detalles algunas de las zonas nucleares del poema, lo que permitirá ver el funcionamiento de algunos fenómenos conceptuales en el espacio de la imagen poética. Asimismo, será posible observar los rasgos conceptuales que se reiteran y cómo afectan al poema las redes isotópicas que constituyen.

4. Las zonas nucleares

4.1 El planteamiento

En el espacio de la imagen poética aparecen diversos fenómenos conceptuales que conviene atender con mayor detalle, dado que estos fenómenos conllevan rasgos que, al

repetirse, reiteran en la lectura determinadas indicaciones que otorgan profundidad a la historia y generan, mediante la reiteración de impactos, cierta resonancia significativa. Como la extensión del poema hace difícil observar cada una de las imágenes, se tomarán sólo algunas de ellas, entre las más representativas, con el fin de percibir la forma en la que se hacen patentes estos fenómenos.

4.2. La ciudad esplendorosa

En el poema, las imágenes poéticas definen la forma en que se construye conceptualmente la ciudad esplendorosa, donde el sujeto lírico disfrutó una infancia feliz. En la imagen poética se manifiestan los mecanismos conceptuales que convierten el lenguaje poético en un instrumento para construir conceptualmente universos distintos a los que construye el lenguaje cotidiano. Pueden observarse algunos elementos que permiten la construcción de esta ciudad.

Se ha hablado de los tres primeros tercetos del poema, se requiere ir al cuarto terceto, en donde se encontrará una estructura que logra, a través de una fusión conceptual (*blend*), aportar significancia a la construcción de la ciudad como una entidad bella y deslumbrante.

*10 Volveré por la noche. En la penumbra
11 miraré la ciudad que arde y deslumbra
12 como nube de chispas que se encumbra.*

La construcción muestra una ciudad distinta de una ciudad estereotipada. Se trata de una nueva forma de mirarla, de decirla, de configurarla en los espacios mentales. Desde esa perspectiva se puede afirmar que el poema está creando una realidad conceptual que no existía. Gracias ello, aparece la imagen de una “ciudad que arde y deslumbra como nube de chispas que se encumbra”.

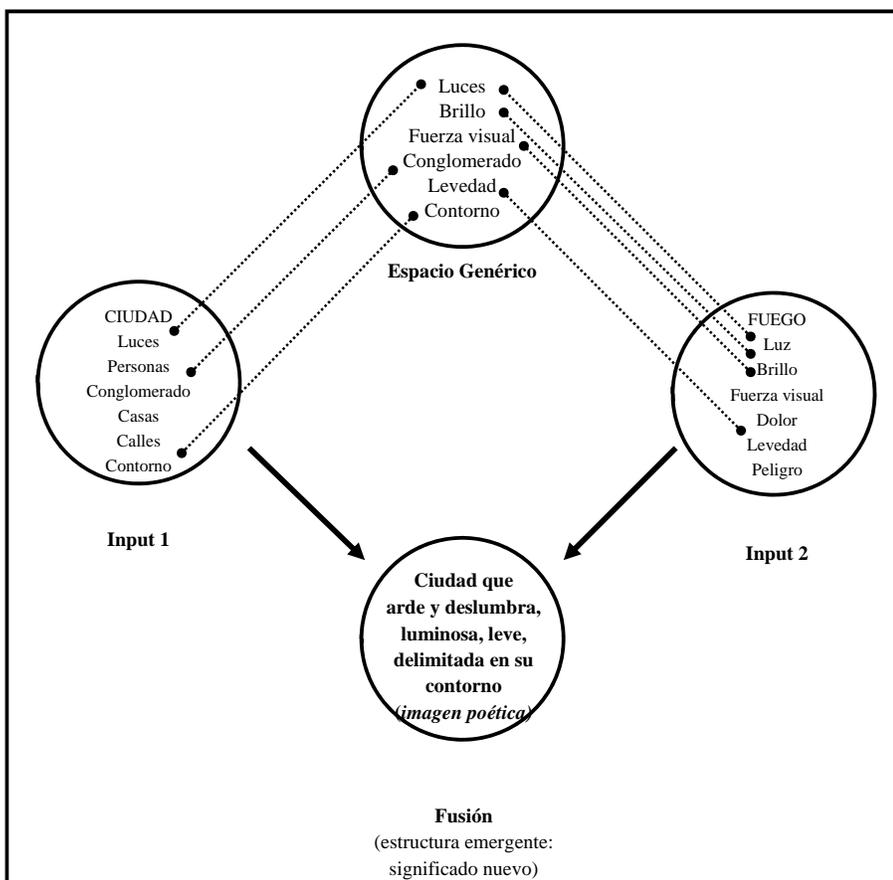
No se trata sólo de una superposición metafórica. Hay aquí una fusión conceptual (*blend*) que genera un nuevo sentido, porque las ciudades no arden ni deslumbran; las ciudades, en la vida cotidiana, se aprecian desde una perspectiva diferente y se rigen por el lenguaje común que coinciden en mostrarlas como lo pide el estereotipo

convencional; sin embargo, en el poema, surge una imagen nueva, *ad hoc*, que ofrece una nueva forma de ver y de entender a la CIUDAD; una nueva forma de conceptualizarla y por lo tanto de hacerla nuestra, de integrarla ordenadamente a nuestra memoria. La poesía lo hace posible.

Aunque está presente esta fusión, el poema no entrega explícitos los inputs de donde procede, así que hay que buscarlos a partir, precisamente, de las características de la fusión: Es posible observar que se otorgan a la CIUDAD algunos rasgos del FUEGO, como la luz, la levedad, el resplandor; así que entendemos que el poeta ha fusionado la imagen de la ciudad con la del fuego.

En la fusión de estas dos imágenes, se manifiestan sólo algunos rasgos de ambas. Otros, en cambio, se vuelven irrelevantes. De fuego, no se considera el peligro, el calor excesivo, el poder incendiario. Igualmente, la ciudad, en esta perspectiva, no se focalizan sus calles, ni en sus mercados, ni en sus oficinas públicas; en cambio, se mantiene en la fusión su “contorno”, su estructura básica de CONTENEDOR, su presencia como conglomerado, etcétera. Esta fusión se puede entender en términos de una red de integración conceptual:

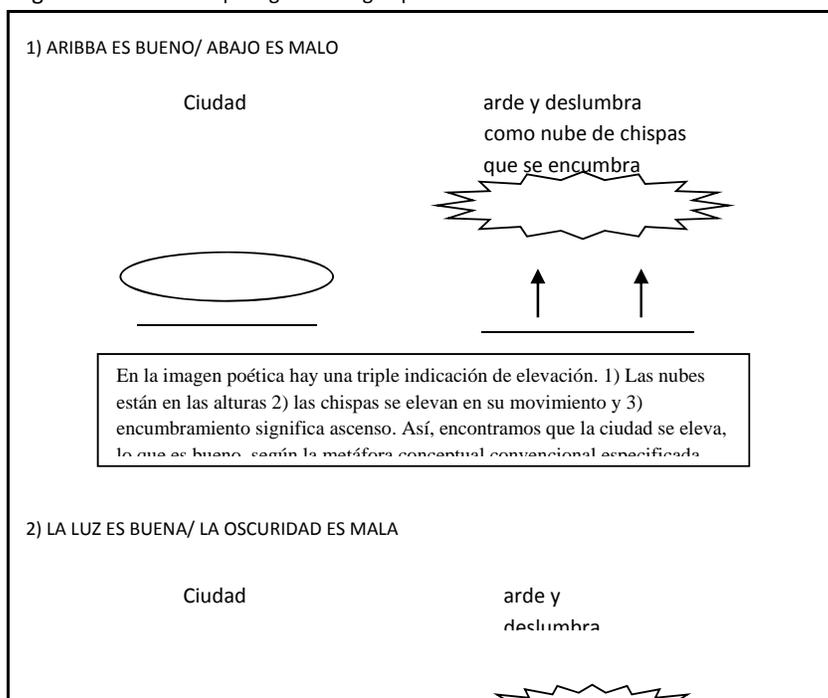
Figura 43. FUSIÓN CONCEPTUAL LA “CIUDAD QUE ARDE Y DESLUMBRA”



Como es posible ver, con esta imagen se abona a la construcción de la *ciudad* esplendorosa. Pero, ¿por qué esta percepción tiene connotaciones positivas? ¿por qué parece más hermosa una *ciudad que arde y deslumbra como nube de chispas que se encumbra*? Una respuesta parcial se encuentra en las metáforas convencionales que la rigen. El lenguaje no es neutro. Las metáforas que utilizamos, tampoco. Cada palabra, cada unidad significativa, constituye un haz de instrucciones conceptuales que, a fin de cuentas son valoradas por la experiencia de nuestro cuerpo. Una ciudad luminosa representa también, metafóricamente, un espacio más seguro, más claro y más bello.

Así, las metáforas que rigen estas imágenes son también valorativas; se emplean en el lenguaje cotidiano en forma sistemática para modelar y entender la realidad; y en el poema aparecen para realzar cualidades que hay en las fusiones de la imagen poética. En este caso, se observa que la imagen poética referida está anclada en las metáforas ARRIBA ES BUENO/ ABAJO ES MALO y LA LUZ ES BUENA/ LA OSCURIDAD ES MALA, como lo muestra la siguiente gráfica.

Figura 44. Metáforas que rigen la imagen poética del cuarto terceto



Como es posible ver, los principios conceptuales que rigen esta imagen poética son los mismos que rigen el funcionamiento del lenguaje cotidiano; las mismas metáforas, los mismos fundamentos cognoscitivos se utilizan para realizar lingüísticamente frases del lenguaje cotidiano y frases del lenguaje poético. La diferencia está en la forma de realizarlas.

La imagen poética señalada, por ejemplo, extiende el significado de imágenes y frases cotidianas, sobre la base de las mismas metáforas. Por ejemplo, ARRIBA ES BUENO/ ABAJO ES MALO, se realiza comúnmente en expresiones como *Ha subido mucho nuestra ciudad* o *Subió de prisa en su trabajo*, pero en el poema el concepto se extiende y se modifica, y la ciudad asciende, pero convertida en *una nube de chispas que se encumbra*, que incluye también la metáfora LA LUZ ES BUENA/ LA OSCURIDAD ES MALA, que suele realizarse en frases comunes como *Su inteligencia es brillante* o *Su sonrisa ilumina la habitación*. Así, en el poema, la ciudad, al iluminarse, se convierte en una entidad conceptual *ad hoc* que arde, y deslumbra positivamente con su luz.

Es un caso similar al de *la ciudad azul y cristalina*, del segundo terceto, que responde a las metáforas conceptuales LO CLARO ES BUENO/ LO OSCURO ES MALO y EL CIELO AZUL ES BUENO/ EL CIELO NUBLADO MALO.

Estas metáforas y las anteriores, entre otras, se apoyan en experiencias corporales estereotipadas, archivadas ordenadamente en la memoria y que indican, entre otras cosas,

1. que en la luz es más fácil moverse y hay más posibilidades de sobrevivir, porque puede percibirse el peligro,
2. que estar “arriba” o de pie significa estar vivo, pero estar “abajo” o tendido en el suelo puede significar muerte o indefensión,
3. que el calor significa sol, fuego, calidez materna, temperatura del cuerpo, y estos elementos se relacionan con la vida, así como la frialdad del cuerpo se relaciona con su muerte.
4. que el cielo azul no supone peligro ni molestias, y
5. que el agua azul y cristalina es bebible y, en términos generales, no supone peligro.

Así, el poema construye la ciudad como un escenario positivo: bueno, alto, cálido, transparente y cristalino, sin nublados ni nieblas, utilizando imágenes poéticas que, al reiterar las indicaciones conceptuales, van creando poderosas fuerzas que impulsan al lector hacia determinadas conceptualizaciones.

4.2.1. La tarde sonrosada

Es necesario atender otros casos relacionados con la construcción de la imagen de la ciudad esplendorosa. Se tomará el siguiente tejido de imágenes poéticas.

38 *y esperaré la tarde sonrosada,*
39 *y saldré a acariciar con la mirada*
40 *la ciudad que yo amé desde pequeño, [...]*

Sweetser (1999) destaca la complejidad conceptual que se oculta tras la aparente sencillez de las frases en las que se unen un adjetivo y un nombre (*lápiz rojo*, por ejemplo), pero también muestra cómo opera, en la red de integración conceptual, una noción de Langacker que permite comprender ésta y otra clase de fusiones entre

estructuras significativas; el planteamiento se realiza, pues, en el marco de la gramática cognoscitiva y es acorde con la Teoría de la Fusión Conceptual. Se trata de la noción de la *zona activa*, que define Langacker de la siguiente manera; “Active zone is the facet of an entity that most directly interacts with a given domain or participates in a given relationship” (Langacker 1991: 554). También la define como “Those facets of an entity capable of interacting directly with a given domain or relation” (Langacker 1999: 485). Propone algunos ejemplos, entre ellos el siguiente: si se dice *Mi perro mordió a tu gato*, aunque se refiera a estos dos animales como una totalidad, en realidad sólo una pequeña parte del perro ha mordido a una pequeña parte del gato. Digamos que algunos dientes del perro han mordido quizá la cola del gato; a esa porción de las estructuras que participan directamente en una relación dada es a la que denomina zona activa (*active zone*). Otros ejemplos que ofrece Langacker son *Nosotros escuchamos la trompeta*, aunque en realidad la trompeta no se escucha, sino la música o el sonido que sale de ella cuando se le sopla; en ese caso, el sonido que emite la trompeta es su zona activa, en relación con el oído que la recibe (1999: 271-274). Más aún, si decimos, el lápiz está en el escritorio, escuchamos que el cuerpo completo del lápiz descansa totalmente sobre la superficie del escritorio, pero si decimos el lápiz está en el sacapuntas, entonces tenemos que sólo la punta del lápiz está en el sacapuntas. Así, la zona activa del lápiz, en el primer caso, se extiende a todo un costado; mientras que en el segundo sólo se focaliza en la punta.

Si bien, la relación que se establece entre las estructuras significativas que se fusionan es más compleja⁶⁰, sobre todo en algunos casos, estos trazos (recuperados por Sweetser con mayor precisión y amplitud) resultan suficientes para concebir la forma en la que dos entidades lingüísticas pueden relacionarse en una fusión conceptual.

⁶⁰ La misma Sweetser (1999: 130-136) destaca esta complejidad conceptual en frases como *suicida profesional*, *pistola falsa* o *sospechoso usual*. Asimismo, establece que *red pencil* o *red apple*, no constituye simplemente una intersección entre ambas unidades significativas. El examen de estos y otros casos, considera, elimina la posibilidad de una simple “teoría de la intersección” en las relaciones semánticas entre un nombre y un adjetivo modificador. La solución propuesta tampoco es sencilla y constituye una visión interactiva en la que participan elementos de la Teoría de la Integración Conceptual, así como superposiciones (*mappings*), marcos (o MCI, para efectos de nuestro trabajo), relaciones categoriales y metonímicas, así como la noción de la *zona activa*, entre otros. La propuesta de esta investigadora requiere considerar el contexto (*background*) en el que se realiza la fusión y entender como válidamente implícitos los supuestos de las teorías de los Espacios Mentales y la Fusión Conceptual.

Sweetser, a la vez, considera que es necesario entender a las unidades lingüísticas participantes, integradas en un determinado marco, que defina el contexto en el que la fusión tiene lugar. Esta exigencia tiene sentido, si consideramos que, por ejemplo, el término *Shakespeare* puede referirse al autor o a un libro determinado, y que la palabra “pluma” puede servir para referirse a un periodista, a un bolígrafo o la pluma de un pájaro; asimismo, “halcón” puede servir para señalar a un ave o a un miembro del gobierno de Bush. El marco de referencia, el contexto, pues, es necesario.

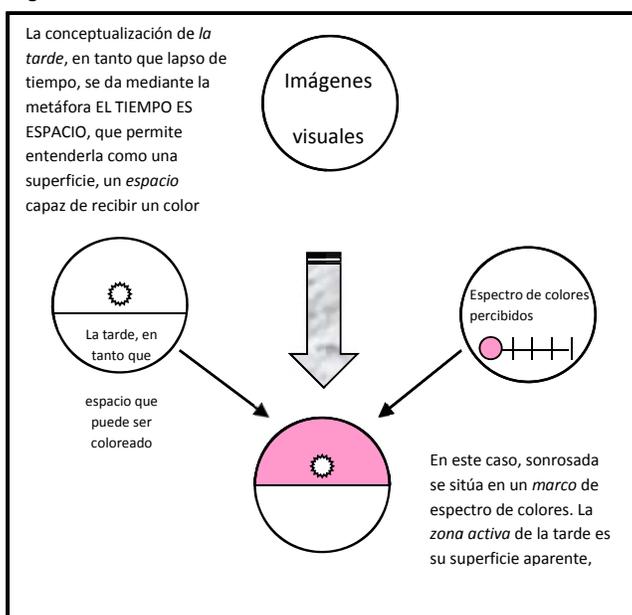
Para fines de este trabajo, es pertinente ajustarse a la propuesta de Sweetser en la realización de las siguientes fusiones conceptuales y utilizar sus pautas para construir las representaciones de las fusiones que se realizan en el poema.

Sigue ahora la frase “la tarde sonrosada”, que constituye una fusión conceptual de dos estructuras significativas: “tarde” y “sonrosada”, pertenecientes a distintos dominios, pero que se pueden entender en el contexto de la CIUDAD y participando de un mismo espacio genérico de imágenes visuales, ya que ambas entidades pueden manifestarse en un correlato visual. De acuerdo con lo anterior, se puede representar la frase nominal “la tarde sonrosada” en una red de integración conceptual. La construcción, sencilla en apariencia, presenta dificultades para representarse esquemáticamente. Primeramente, “la tarde” requiere situarse en su propio marco de referencia. En este caso, el poema se refiere a esa parte del día que es el tránsito hacia la noche. El marco entonces es “el día”, entendido como un periodo de 24 horas. La tarde es, entonces, el lapso de tiempo en el que la luz del día cede paso a la oscuridad de la noche y el horizonte se colorea; eso permite entender el término “sonrosada”, en el marco de un espectro de colores.

Además, para colorear a la tarde, hay que entenderla como una superficie o espacio coloreable, mediante la metáfora conceptual EL TIEMPO ES ESPACIO, que convierte ese lapso de tiempo en una superficie visualizable. Por otra parte, es posible entender sonrosada por lo menos en una forma distinta, en tanto que se trata de un calificativo que se aplica regularmente a las personas que adquieren el color de las rosas (RAE, 2009). En ese caso, la tarde, humanizada por la metáfora LOS OBJETOS SON PERSONAS— mostraría su rostro sonrosado, como símbolo de belleza y bienestar.

La siguiente gráfica muestra la forma como se integra la imagen *ad hoc* de *la tarde sonrosada*, entendida la tarde en el marco del día, y *sonrosada* en el marco de un espectro de colores.

Figura 45. LA TARDE SONROSADA EN FUSIÓN CONCEPTUAL



Como es posible observar, la metáfora que rigen esta conceptualización (aparte de la que permite la personificación de la “tarde”) es positiva: LO SONROSADO ES SALUDABLE/BELLO.

En forma similar, la imagen poética *saldré a acariciar con la mirada/ la ciudad [...]* transforma la realidad cotidiana y obliga a reconceptualizarla; en virtud de esta imagen, la mirada del hombre que ama a la ciudad se convierte en la mano amorosa que acaricia. De acuerdo con esta analogía, la mirada desciende suavemente sobre la ciudad y su contacto es como el de una caricia. La analogía se sostiene en varias correspondencias.

En el poema		En el esquema evocado
El sujeto lírico	—————→	la persona que ama
Su mirada	—————→	la mano que acaricia
La vista de la ciudad	—————→	el contacto de la mano con la persona amada
La ciudad amada	—————→	la persona amada

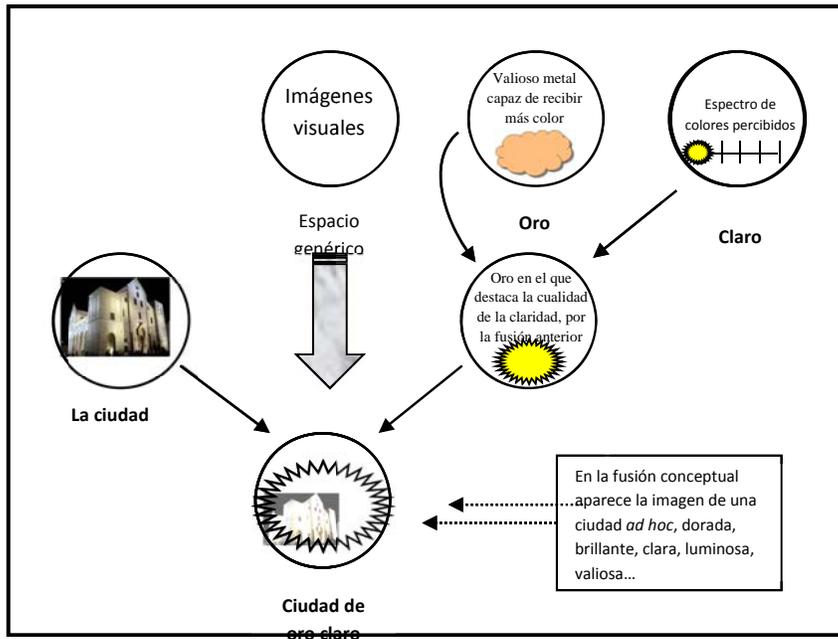
Nuevamente, la valoración de la ciudad es positiva, ya que la ciudad se convierte en la persona lo amado, sobre la base de la metáfora LAS COSAS SON PERSONAS.

La ciudad de oro claro, de azul sedeño

Los siguientes versos revelan nuevas imágenes poéticas que se manifiestan en fusiones conceptuales y en metáforas positivas, que contribuyen a la construcción conceptual de la ciudad amada.

- 41 *la de oro claro, la de azul sedeño,*
- 42 *la de horizonte que parece ensueño*

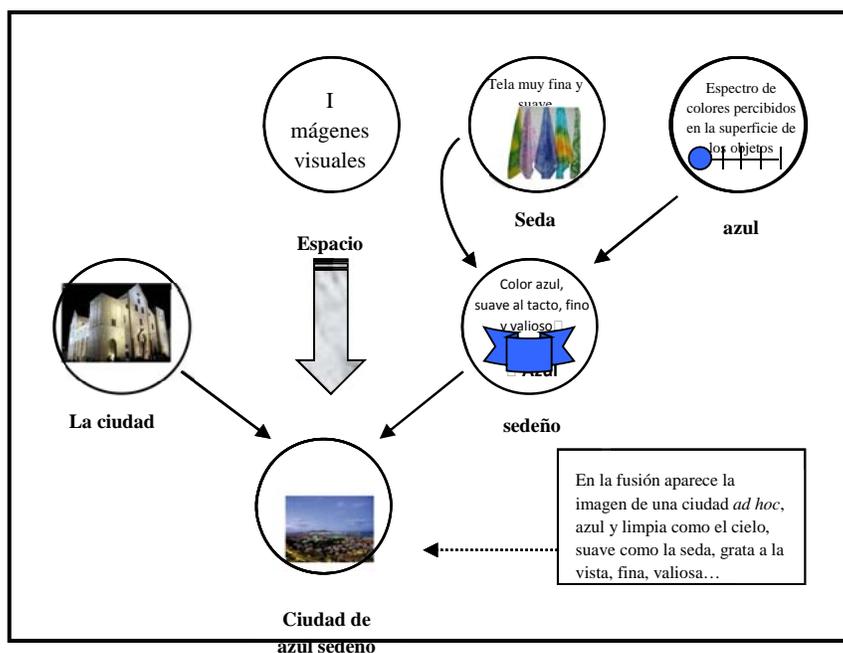
Figura 46. LA (CIUDAD) DE ORO CLARO



Finalmente, tras la fusión de los esquemas mentales que rigen las imágenes activadas por las unidades léxicas, surgen las metáforas conceptuales convencionales que rigen la comprensión de este conjunto. Por una parte, LO CLARO ES BUENO/ LO OSCURO ES MALO (como en *Ese médico receta con mucha claridad*) y LA LUZ ES BUENA (como en *Tus palabras iluminaron mi día*); y por la otra LO QUE BRILLA ES VALIOSO (como en *Tiene una mente brillante*). Estas metáforas dirigen nuestra percepción para configurar, en el espacio mental correspondiente, una ciudad llena de valores positivos: clara, brillante (como el oro) valiosa, luminosa.

Esta imagen poética, como las anteriores, refleja aspectos positivos de la ciudad. La siguiente imagen, en forma similar, la muestra *de azul sedero*, es decir, como una imagen producida por una fusión conceptual: por una parte, se tiene a la ciudad; por la otra al azul fusionándose con la imagen de la seda o convirtiéndose “de seda”. La fusión puede representarse esquemáticamente con la siguiente gráfica.

Figura 47. LA (CIUDAD) DE AZUL SEDERO



Así, el lenguaje poético parte de las metáforas cotidianas convencionales para construir, en el espacio de la imagen poética, determinados constructos conceptuales que permiten al receptor reconceptualizar la imagen cotidiana de la ciudad y crear nuevas propuestas para la mirada.

El valle de luna y la laguna de cristal

La constante permanece a lo largo del poema, a la vez, el texto continúa enriqueciendo el escenario de la CIUDAD, aportando nuevas cualidades, estableciendo las características que le otorgan belleza y luminosidad y enumerando los objetos que la integran. Los siguientes versos confirman lo anterior

43. *¿Cómo en mi amargo exilio me importuna*

44. *la visión de mi valle, envuelto en luna,*

45. *el brillo del cristal de mi laguna,*

En esta imagen poética hay una visión que importuna al exiliado. La visión articula el contenido de los tres versos y los configura como una *gestalt* en la que aparece *mi valle, envuelto en luna y el brillo de cristal de mi laguna*. Encontramos de nuevo que se trata de fusiones conceptuales que construyen un objeto brillante y esplendoroso que se incorpora a la construcción conceptual de la ciudad.

En la primera fusión, el brillo de la luna se mezcla con una sustancia envolvente (¿tela? ¿papel? ¿el abrazo?) que se manifiesta sobre el valle. La imagen, en la fusión, muestra el valle iluminado, suave y uniformemente, como si aquella sustancia hubiera sido tendida sobre él; lo vemos envuelto en una tela de luna, luminoso, contra la espesura de la noche. Una segunda fusión otorga a la laguna el brillo de un cristal, pero también su transparencia, su tersa horizontalidad, su inmovilidad. La visión articula ambas imágenes y las muestra en una sola configuración.

Según el diccionario de la RAE (2009), entre las acepciones de “visión” que resultan pertinentes se cuentan las siguientes: a) Contemplación inmediata y directa sin

percepción sensible, b) Creación de la fantasía o imaginación, que no tiene realidad y se toma como verdadera. c) Imagen que, de manera sobrenatural, se percibe por el sentido de la vista o por representación imaginativa. Cualquiera que sea la forma que adopte la representación conceptual de “visión” en el poema, enmarca las imágenes, articulándolas, en una atmósfera que tiene algo de fantasía, imaginación o incluso de sobrenatural. Así, la imagen poética que muestra el valle y la laguna adquiere un estatuto de esplendor que confirma la mirada del niño hacia su ciudad amada: la ciudad esplendorosa.

La imagen de esta visión está regida, nuevamente, por metáforas convencionales positivas, como LA LUZ ES BUENA/ LA OSCURIDAD ES MALA, LO QUE BRILLA ES BELLO/ LO OPACO ES FEO, LO TRANSPARENTE ES BUENO/ LO OPACO ES MALO, LA CALMA ES BUENA/ LA AGITACIÓN ES MALA.

4.3. La ciudad melancólica, incierta.

Como hemos visto, a medida que transcurre la lectura del poema, la ciudad se construye conceptualmente y crece en belleza, en luminosidad, en elevación, ante la mirada de quien la amó cuando era un muchacho dichoso. Pero, al mismo tiempo, en forma paralela, la mirada del hombre que regresa comienza a percibir en la ciudad la ausencia de aquello que le otorgó la dicha de muchacho. Así, la textura de esta segunda mirada se vuelve melancólica, íntima, incierta. Es la mirada de un extranjero, de un extraño, de un hombre ajeno a ella, que si bien la reconoce, la percibe distinta. Los siguientes versos muestran este segundo tono

16 Veré, a las luces de la aurora, inciertas,

17 las calles blancas, rígidas, desiertas,

18 los muros grises, las claustales puertas.

19 Mis pasos sonarán en las baldosas

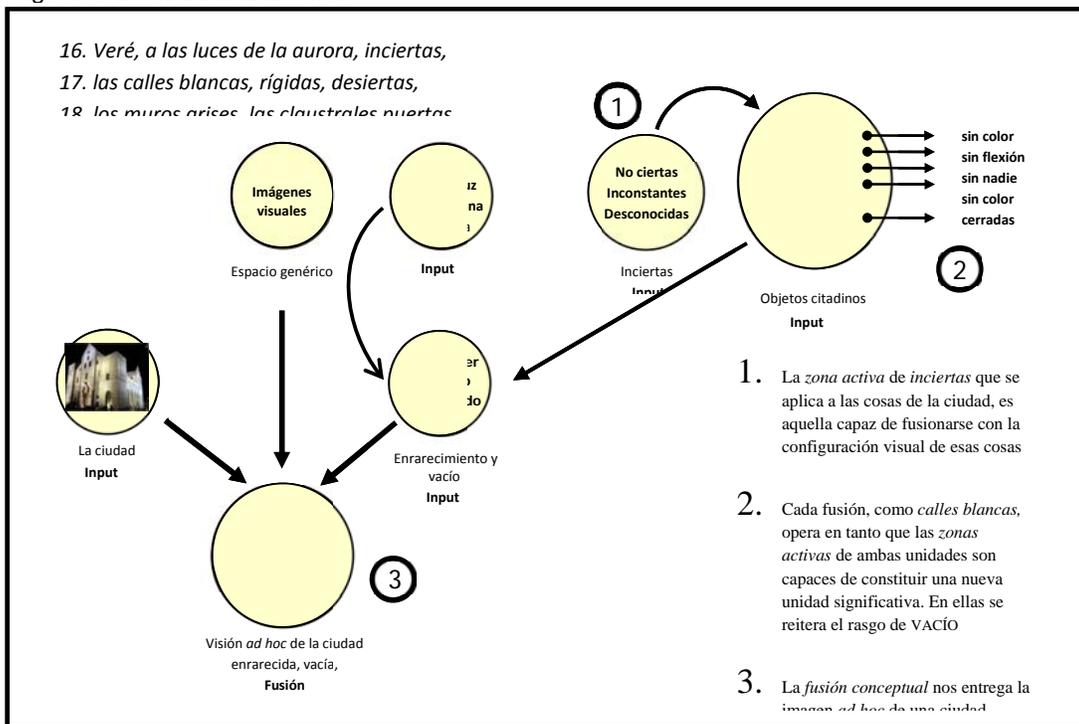
20 con graves resonancias misteriosas

21 y dulcemente me hablarán las cosas.

Así, a la ciudad esplendorosa que surge de las imágenes anteriores, se agrega ahora la percepción de varios elementos que la configuran, a través de fusiones conceptuales, como un lugar solitario y enrarecido. Estas indicaciones textuales llevan consigo la inercia dinámica textual que le corresponde, por lo que se mantienen vigentes a lo largo del texto. Como es posible apreciar, cada uno de estos versos muestra una ciudad que, aunque melancólica, se configura, a la vez, como una urbe luminosa y bella.

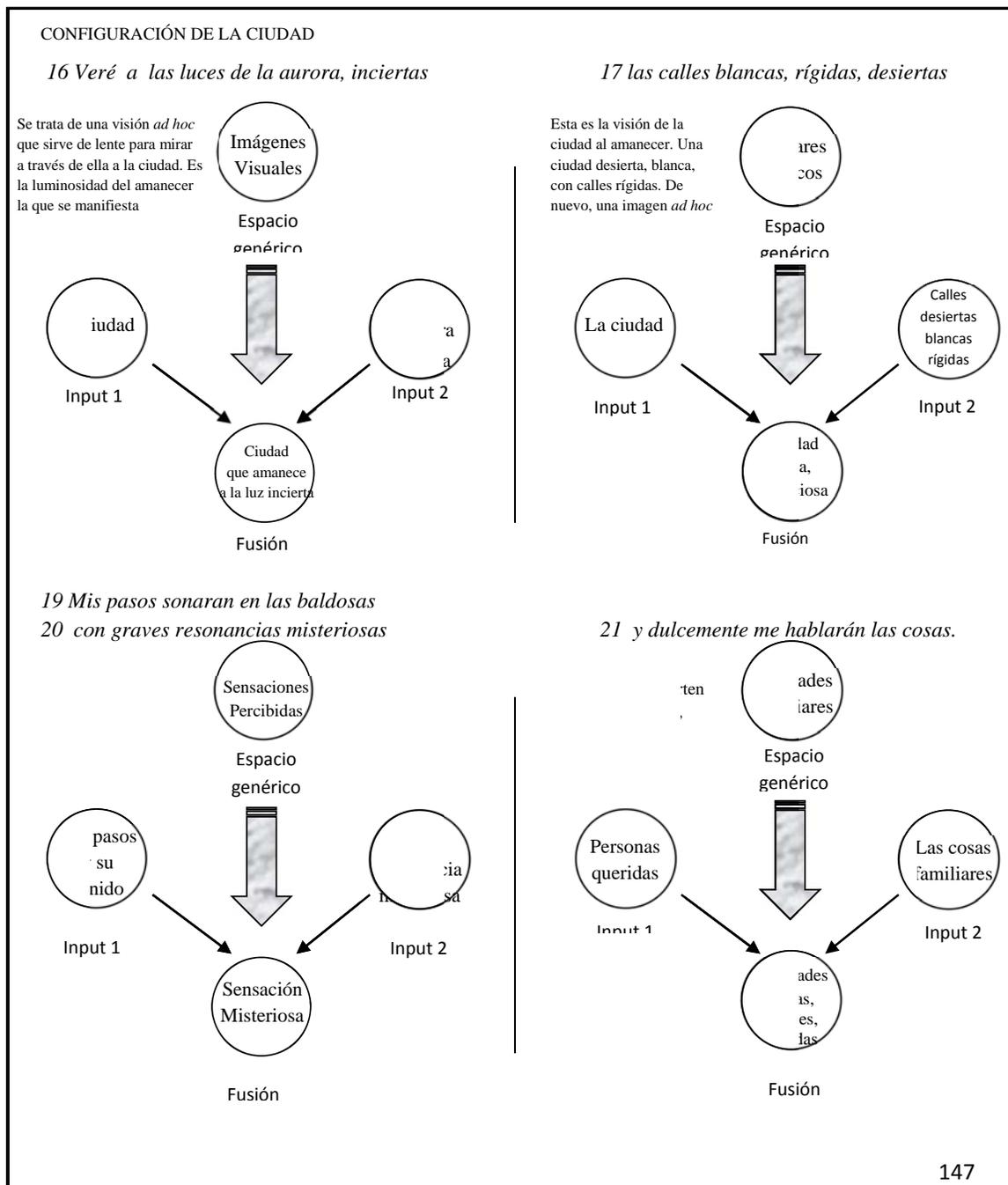
Una forma de representar las fusiones conceptuales a las que son sometidos algunos de los versos anteriores es la siguiente:

Figura 48. LA CIUDAD ENRARECIDA Y VACÍA



Otra forma de percibir este fenómeno de fusión que conduce a construir imágenes que reiteran la indicación de enrarecimiento, es tomando unidades versales que se manifiesten como imágenes. La siguiente gráfica representa estas fusiones, aunque ya sin especificar con detalle cada uno de los rasgos que participan en la fusión.

Figura 49, IMÁGENES POÉTICAS QUE CONSTRUYEN LA CIUDAD ENRARECIDA



En esa forma, se configura la CIUDAD como un escenario *ad hoc*: incierto, solitario, misterioso y vivo, en donde los ecos del pasado se manifiestan a través del lenguaje que articulan los objetos.

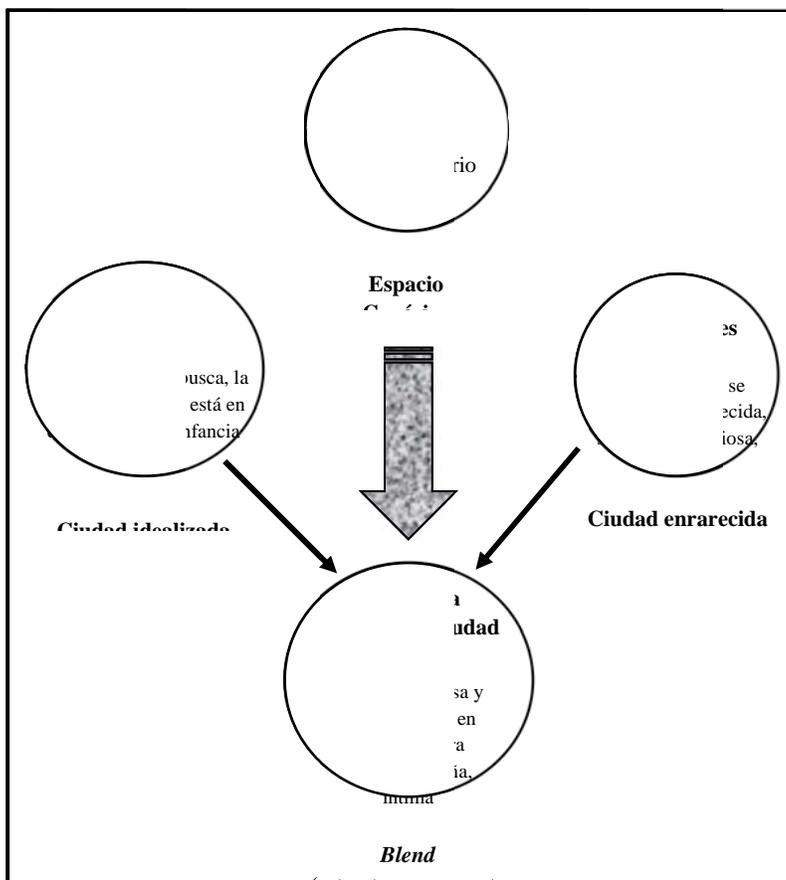
Cada una de las características anteriores, con que el poeta reviste la construcción conceptual de la ciudad, interactúa con la inercia textual que muestra a la ciudad como una urbe esplendorosa.

4.4 Dos ciudades que se mezclan

Tenemos entonces, por una parte, una ciudad idealizada, esplendorosa, en donde se vivió con dicha; y por la otra, la urbe enrarecida que encuentra el hombre a su regreso, en donde está presente la soledad y la melancolía que lleva al hombre que regresa a sentirse como si fuera un extranjero.

La inercia (que mantiene en el texto la figura de la ciudad esplendorosa) y las nuevas indicaciones textuales (que construyen la ciudad enrarecida) se fusionan, dando a la ciudad un estatuto *ad hoc*. La siguiente gráfica muestra esta fusión.

FIGURA 50. FUSIÓN DE LA HERENCIA TEXTUAL Y LAS NUEVAS INDICACIONES



4. 5. Arrabales, campanarios, fuentes; enriquecimiento del *escenario*

Hemos dicho que en el segundo espacio mental es donde se construye paso a paso el escenario de la CIUDAD, mediante una descripción minuciosa de muchos de sus aspectos. Una parte importante de esta descripción consiste en la enumeración de una serie de objetos presentes. Casi siempre, los nombres de estos objetos están acompañados de una unidad que los califica y proporciona instrucciones para insertarlos en el escenario en un sitio preciso y determinado.

46. el arrabal polvoso y solitario,

47. la fuente antigua, el tosco campanario,

48. la roja iglesia, el bosque milenario!

Muchos de estos elementos se alejan de lo metafórico y se construyen a partir de fusiones conceptuales frecuentes en el lenguaje cotidiano y si bien no aportan, de manera particular, nuevo sentido, sí enriquecen la construcción del escenario. Por otra parte, hacemos notar que la forma en la que se vinculan sus estructuras (mediante su zona activa) es similar a la de las fusiones que analizamos antes.

Otros versos, presentan nuevas fusiones conceptuales que constituyen extensiones de metáforas convencionales y enriquecen el escenario. Como su análisis es similar a los anteriores, se pueden solamente mencionar algunas.

50. el panorama de zafir, el hielo

51. de los volcanes decorando el cielo!

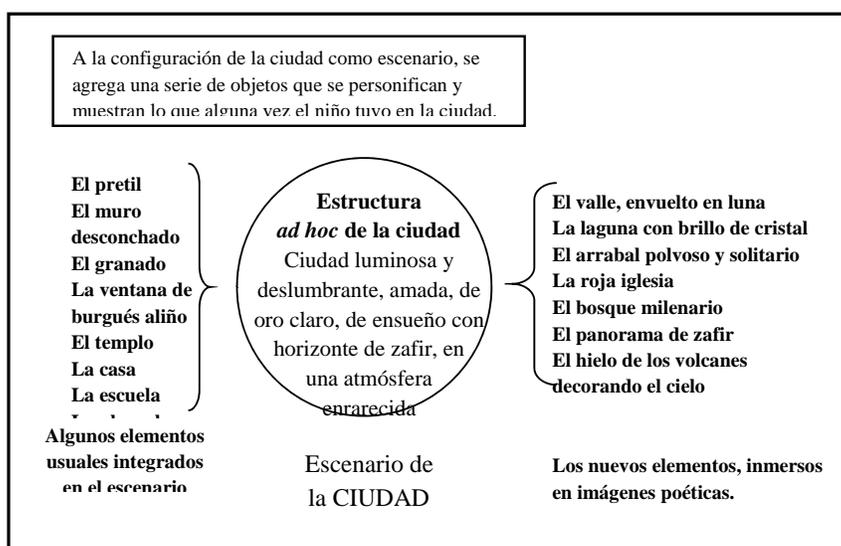
En la anterior imagen, *el panorama*, que significa aproximadamente “el paisaje muy dilatado que se contempla desde un punto de observación” (RAE, 2009) adquiere el color azul, el brillo, la pureza, la transparencia y la belleza del zafiro. Los espacios de entrada son, por una parte, el panorama y, por la otra, el zafiro. En la fusión emerge el amplio paisaje que se abre ante nuestros ojos cubierto con un esplendor azulado (es decir, color del zafiro) lleno de belleza.

En la segunda imagen, *el hielo/ de los volcanes decorando el cielo*, se focalizan los volcanes. Además de la fuerza paisajística de la imagen, el hielo que los cubre no es un hielo común; en este caso adquiere el estatuto de “decorado”, capaz de hermoear eternamente las cumbres nevadas. En la fusión, tenemos la cima de los volcanes como la zona activa en la que opera el hielo convertido en decorado.

En ambos casos, las fusiones conceptuales reiteran la belleza de la ciudad. Las metáforas conceptuales que rigen a las estas imágenes poéticas determinan que la luz, la transparencia, la claridad son buenas y el poema dice que la CIUDAD está configurada por distintos elementos luminosos, ascendentes, transparentes, bellos.

La siguiente gráfica muestra este enriquecimiento tanto mediante la enumeración de elementos, como mediante la integración de nuevas fusiones metafóricas.

Figura 51. ENRIQUECIMIENTO DEL ESCENARIO CON NUEVOS ELEMENTOS



Pero el poema no es sólo la construcción de la CIUDAD, aunque este punto sea especialmente importante para nuestro trabajo, en tanto que ella se refleja la forma en la que, guiados por nuestro sistema cognoscitivo, paso a paso, configuramos conceptualmente el mundo que habitamos. También podemos observar cómo se construye, a partir de las indicaciones del poema, aquello que sí estaba en la ciudad de la infancia, pero que ya no está en la ciudad reencontrada.

4.6. La pérdida irreparable.

Hemos dicho que el sujeto lírico, en su EXILIO, se proyecta regresando a la ciudad amada pero no encuentra en ella lo que tuvo alguna vez, cuando la vivió como un muchacho dichoso. Hemos observado, asimismo, la forma en la que una relación adversativa, representada prototípicamente por un **pero**, se manifiesta en el texto como el dispositivo que articula el regreso, por una parte, y las expectativas incumplidas, por la otra. Y dijimos que en la ciudad amada, la ciudad esplendorosa, el muchacho dichoso disfrutaba de bienes que ahora, el hombre que regresa sabe perdidos para siempre. Ahora, observaremos cuál ha sido la pérdida y cómo se manifiesta en el poema. En los tres tercetos siguientes, la historia continúa en el EM 2, mediante la articulación del rol que cumple el hombre que regresa y que incluye una serie de acciones, con diversos lugares y objetos, de la ciudad reencontrada.

La personificación de las cosas

En este marco, se pueden entender los siguientes tercetos en los que las cosas se personifican y le hablan de aquello que ha perdido:

21 y dulcemente me hablarán las cosas.

22 Desde el pretil del muro desconchado

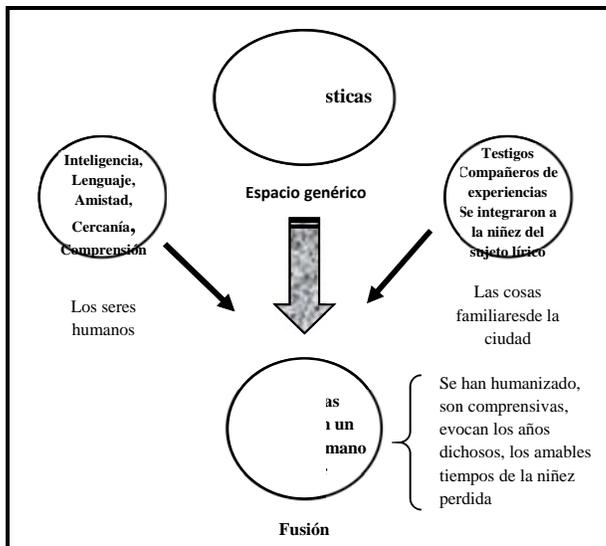
23 los buenos días me dará el granado

24 y agregará: - ¡Por Dios, cómo has cambiado!

- 25 *Y la ventana de burgués aliño,*
 26 *dirá: - ¡Aquí te esperaba un fiel cariño!*
 27 *Y el templo: - Aquí rezaste cuando niño.*
 28 *Dirá la casa: - ¡Verme te consuela! -*
 29 *¿Nunca piensas en mí? - dirá la escuela -*
 30 *y - ¡Qué travieso fuiste! - la plazuela.*

Observamos, en primer lugar, que se enumera una serie de objetos físicos que se articulan al escenario CIUDAD. Cada uno de ellos ocupa su sitio ordenadamente en el espacio canónico que la constituye y, al manifestarse como foco de la atención en la lectura, adquiere el relieve particular que lo sitúa en el texto. Además del enriquecimiento del escenario, los tercetos muestran una interesante configuración cognoscitiva: las cosas se personifican y hablan al sujeto lírico, lo que es posible gracias a una fusión conceptual generalizada que otorga a los objetos conocidos las características de personas cercanas, queridas, por el sujeto (y que se manifiesta en la metáfora conceptual LAS COSAS SON PERSONAS). La siguiente gráfica muestra, en términos generales, las características de esta fusión.

Gráfica 52. LA PERSONIFICACIÓN DE LAS COSAS



Los bienes perdidos

Ahora bien, cada cosa, al hablar con el hombre que regresa, ofrece un dato sobre las pérdidas que ha sufrido, en relación con los constituyentes de la dicha que disfrutó en su niñez. Así:

- El granado le da los *buenos días* y agrega *¡Por Dios, cómo has cambiado!*
- La ventana dirá *¡Aquí te esperaba un fiel cariño*
- El templo: *Aquí rezaste cuando niño*
- *Dirá la casa: ¡Verme te consuela!*
- *¿Nunca piensas en mí? - dirá la escuela –*
- *y - ¡Qué travieso fuiste! - la plazuela.*

En cada señalamiento de las cosas, se infiere lo perdido y, en consecuencia, señala el VACÍO que ha quedado tras la pérdida.

- Ha cambiado... **perdió** su niñez, su alegría, su dicha.
- Tenía un fiel cariño, ya no lo tiene; lo **perdió**
- Rezaba, por lo tanto tenía una fe, una religión, un Dios. La **perdió**.
- Tenía una casa; es decir, un escenario que articula una serie de bienes: los padres, seguridad, calidez, calma, un cuarto para dormir, un sitio para comer, etcétera. Tenía en ella todos esos bienes intangibles que ya no tiene en el exilio. La casa considera que sólo verla puede consolarlo de su amargura. Todo lo **perdió**.
- La escuela lo interroga como si fuera una persona amada. Sabemos, así, que fue un escolar, que estudiaba, tenía amigos, maestros, participaba en juegos, etcétera. Lo **perdió**
- La plazuela, a su vez, constata que fue travieso, con todo lo que ello significa, aunque no entregue más detalles. Aquellos juegos, travesuras, momentos de dicha, los **perdió**

La pérdida ha sido enorme. Perdió el cariño, el hogar, la alegría, la fe y, en general, extravió aquella niñez dichosa que añora y que busca en una ciudad en la que se ha convertido en un extraño, en un extranjero.

El poema prosigue con el cumplimiento de nuevas acciones en el escenario de la CIUDAD, en el EM 2: *Me sentaré, ver, descasar* son acciones asumidas por el hombre que regresa y que forman parte del rol de RETORNO con la ciudad, en la misma secuencia. En ese contexto, el

poema revela que, en la INFANCIA DICHOSA, hubo un *jardín del beso y de la cita* y que el muchacho aquel tenía su *banca favorita*, en donde seguramente compartió momentos preciosos con sus *amores*.

64 *Y en el jardín del beso y de la cita,*
65 *me sentaré en mi banca favorita,*
66 *por ver el cielo y descansar mi cuita.*

67 *Entre la sombra, me dirán las flores:*
68 *¿Por qué no te acompañan tus amores?*
69 *Tú eras feliz; resígnate; no llores.*

Estas nuevas indicaciones del poema enriquecen el espacio mental de la INFANCIA DICHOSA, porque construyen los bienes que disfrutó el muchacho en la vieja ciudad amada. También enriquecen el escenario de la CIUDAD, en tanto que agregan objetos que le pertenecen, como son el jardín, la banca, las flores... y refuerzan, además, la configuración de PÉRDIDA y de VACÍO.

La dimensión de la tragedia

Pero, quizá el punto de mayor trascendencia es la confirmación de la desgracia que vive el hombre que retorna, en las palabras que pronuncian las flores —que han sido humanizadas— Las flores, en ese diálogo posible en el universo que instaura el poema, le recuerdan su tragedia y muestran, en forma esquemática el recorrido de la vida del sujeto lírico, que va de la felicidad al llanto: *Tú eras feliz; resígnate; no llores*.

En ese sentido, la pérdida y el vacío (que deja la pérdida) adquieren un peso creciente dentro de la configuración de la historia. Al seguir la articulación conceptual que se ha construido a lo largo de la lectura del texto, encontramos que al interactuar con este fragmento del poema, en el que las cosas humanizadas le recuerdan su pérdida, tenemos una nueva confirmación del desencuentro del hombre que regresa, con su ciudad; un desencuentro que adquiere la dimensión de tragedia.

- 31 *Y en esa soledad, que reverencio,*
32 *en la muda tragedia que presencio,*
33 *dialogaré con todo en el silencio.*

La tragedia, en la primera acepción de la RAE (2009), es considerada como “una obra dramática cuya acción presenta conflictos de apariencia fatal que mueven a compasión y espanto [...] termina en un desenlace funesto”, asimismo, en su quinta acepción la considera un “suceso de la vida real capaz de suscitar emociones trágicas”. En ese marco, la tragedia que vive el sujeto lírico, tras no encontrar en su ciudad lo que tenía de niño, revela estos conflictos de apariencia fatal que mueven a compasión y espanto, en tanto que la historia del poema suscita emociones trágicas.

Como es posible apreciar, esta tragedia *ad hoc* surge de que no se cumplen las expectativas del reencuentro. Por el contrario, en lugar de encontrar la niñez y la juventud perdidas, el hombre que regresa constata la pérdida de los bienes añejos y el vacío que esta pérdida ha dejado.

La tragedia es haber perdido para siempre la ciudad que añora, los elementos de dicha que en ella encontraban. La tragedia es haber perdido todo aquello que las cosas le recuerdan que ya no tiene. La tragedia es haber perdido la infancia, la juventud, y no encontrar ahora el mundo idealizado del pasado. La tragedia es el tiempo que se ha ido, llevándose con él todos los bienes. Esta pérdida seguirá configurándose, fortaleciéndose y manifestándose a lo largo del poema.

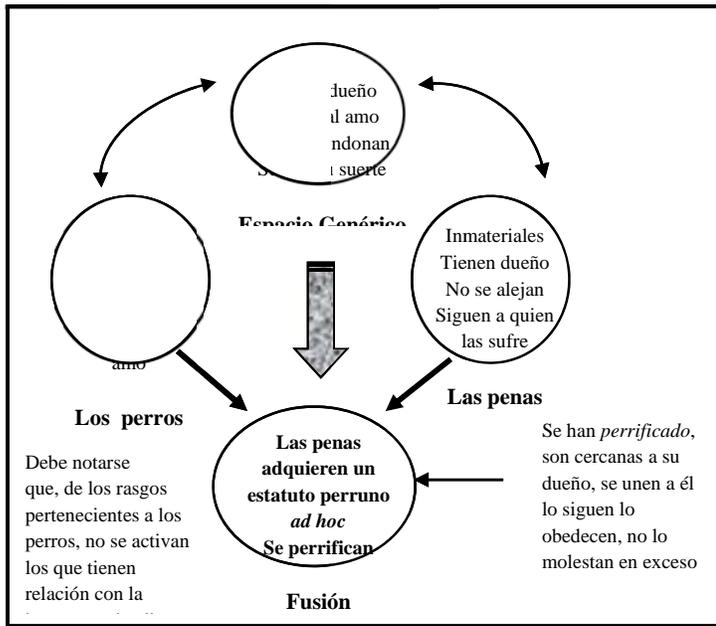
La pena inseparable

Sigamos con el texto, en cuyos espacios se cumplen nuevos roles del sujeto lírico en los que queda de manifiesto el dolor, la pena que le impone el peso de la pérdida. En los siguientes versos, por ejemplo, se muestra la forma en la que lo persigue el dolor, recurriendo a una analogía de la que surge una nueva imagen poética.

34 Caminaré; caminaré ... Y, serenas,
 35 mis pasos seguirán, mansas y buenas,
 36 como perros solícitos, las penas.

La forma en la que las penas se han integrado a su camino, a su vida, en ese momento, es comparada con la manera en que los *perros solícitos* siguen a su dueño. Son constantes, fieles; le pertenecen, le acompañan, no lo dejan; están con él, incluso, hasta la muerte. La gráfica muestra la analogía señalada, en términos de una fusión conceptual.

Figura 54. LA PERRIFICACIÓN DE LAS PENAS



Esta fusión da origen a una representación conceptual de la perrificación de las penas, al otorgarles una estructura de animal y al convertirlas en canes nobles y buenos que se mantienen junto al amo.

Otro punto de referencia, en cuanto a la tragedia que le afecta, lo constituye la relación que establece el hombre que regresa con *los otros*, sus semejantes; los habitantes de la ciudad a la que retorna.

Los otros y el vacío

Para Lakoff y Johnson (1999) el estudio del *yo* concierne a la estructura de nuestras vidas internas, es el *locus*, el constructo en donde se articulan las maneras en que tratamos de controlar nuestro cuerpo, el diálogo y el monitoreo internos que sostenemos con nosotros mismos, y en donde se hace presente la disparidad entre lo que creemos o sabemos que somos y lo que la otra gente piensa que somos... entre otros factores. (p: 267). Tratamos de entender a este yo a través de numerosas metáforas y desde diferentes ángulos.

Las experiencias que procesan y articulan esta entidad (el *yo*) nos brinda una de las bases para construir la imagen de nosotros mismos, como los seres que somos (o los que creemos que somos). Esto incluye la construcción conceptual de nuestro cuerpo, de los roles sociales que desempeñamos, así como de nuestro pasado y nuestras acciones en el mundo. De igual forma, la conciencia sobre *los otros* es fundamental para entender la propia identidad, la propia presencia en el mundo, en el horizonte de la experiencia. Siguiendo a Lakoff y Johnson, se puede decir que la conciencia de los otros se basa en la proyección del esquema que rige la estructura de la propia identidad y que se desarrolla, lentamente, a partir de las propias primeras interacciones sociales. Se vive en un mundo social desde el nacimiento y se aprende a evaluar a los otros y su comportamiento en relación con la construcción conceptual que se hace de uno mismo. De ahí que sea posible establecer esquemas conductuales, vínculos y roles en los que se participa en compañía de otros. En nuestro sistema conceptual, a cada uno de los otros se le otorga un estatuto particular; de acuerdo con determinados rasgos, clasificamos, se valora y califica a los otros y los situamos ordenadamente en la construcción conceptual de la red social a la que pertenecemos. Uno de los puntos fundamentales es reconocer a esos otros y recordarlos, lo que constituye una facultad de nuestro sistema conceptual. Esto permite anticipar, prever y conducirnos de determinadas maneras ante una u otra persona. Igualmente, este mecanismo nos permite protegernos y defendernos en determinados casos, lo que, a fin de cuentas es valioso para nuestra supervivencia. El

tema es muy amplio y abre numerosas puertas a la reflexión y el estudio; pero pertenece a otro campo, al que es ajeno este trabajo.

En el poema, hay algunos pasajes que se refieren directamente a la relación con los otros. Uno de ellos lo constituyen los tercetos siguientes, en los que el hombre que regresa se encuentra con una ciudad habitada por gente indiferente, muy distinta a la que lo rodeo cuando era niño. Pero, sobre todo con gente indiferente, que destaca el vacío que sufre el hombre que retorna. Puede verse la continuación del texto poético.

52 *Veré las avenidas relucientes,*

53 *los parques melancólicos, las gentes*

54 *que ante mi pasarán indiferentes.*

55 *O tal vez sorprendido, alguien se asombre,*

56 *y alguien se esfuerce en recordar mi nombre,*

57 *y alguien murmure: ¡Yo conozco a ese hombre!*

En la lectura de estos tercetos, en el contexto que transporta la inercia textual dinámica, se observa lo siguiente:

- La gente con que se encuentra es indiferente hacia él. Hay una distancia entre la gente y él; una distancia que equivale a un VACÍO, ya que en ella no hay ningún elemento que los vincule.
- El mayor gesto de acercamiento lo constituyen apenas unas cuantas palabras murmuradas por alguien sorprendido –tal vez indiferente— por su presencia: *¡Yo conozco a ese hombre!* El hecho de que lo designe *ese hombre*, sin identificarlo, marca de nuevo una distancia entre esa persona y el hombre que regresa. No hay un acercamiento, un saludo, una mano extendida; sino, sólo un señalamiento indiferente, vago, que remarca nuevamente ese VACÍO

Más adelante, otros versos enfocan de nuevo la relación con los otros.

76 *Mas ni un mirar piadoso; ni un humano*

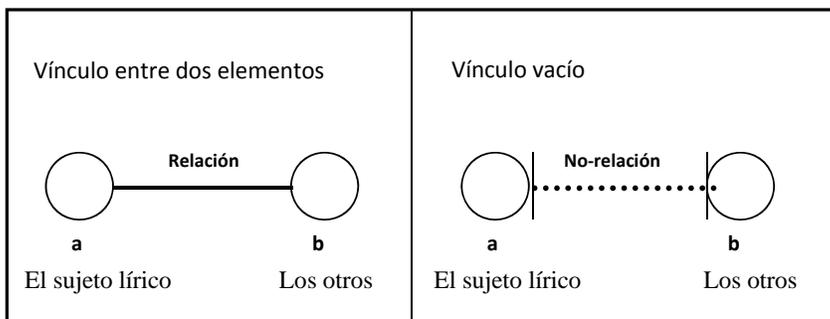
77 *acento, ni una amiga, ni un hermano,*

78 *ni una trémula mano entre mis manos.*

Una vez más, si seguimos las indicaciones del poema, encontramos con un VACÍO insistente y persistente, que se manifiesta como la ausencia de una serie de elementos positivos: no hay un mirar piadoso, no hay un humano acento, ni una amiga, ni un hermano...

En tal contexto, se entiende el VÍNCULO entre el hombre que regresa y sus semejantes, como una especie de no-vínculo en tanto que se trata de una relación que se manifiesta como no-relación. Existe el VÍNCULO, en tanto que ambos objetos son mencionados y relacionados por el sujeto lírico, pero es una relación vacía, en la que la vinculación, lejos de definirse por los elementos que la enriquecen, se define por los elementos ausentes, como lo muestra la gráfica.

Figura 55. ESQUEMA DEL VÍNCULO VACÍO



Este vínculo establece, no la neutralidad, sino la indiferencia. Es una relación que, en el contexto del poema y desde la perspectiva del hombre que regresa, se manifiesta como un estado de soledad que él refleja en sus palabras y que lo impulsa a entenderse a sí mismo como alguien que se hundió en el olvido, que va como sonámbulo, etcétera.

El estatuto del sonámbulo

Algunos versos reflejan esta forma de construirse a sí mismo, en el contexto del RETORNO frustrado con su ciudad.

58 *Iré como un sonámbulo: abstraído*

59 *en la contemplación de lo que he sido*

60 *desde la cima en que me hundió el olvido.*

El hombre que regresa ofrece las indicaciones necesarias para entender la forma en la que se construye como un *yo*, a partir de su experiencia ante los otros y ante la ciudad. En torno a su identidad se articula una serie de esquemas y constructores conceptuales que le otorgan una configuración *ad hoc*. Él se construye:

- Como un sonámbulo
- Abstraído (en la contemplación de lo que ha sido)
- Hundido en el olvido

Y a la vez:

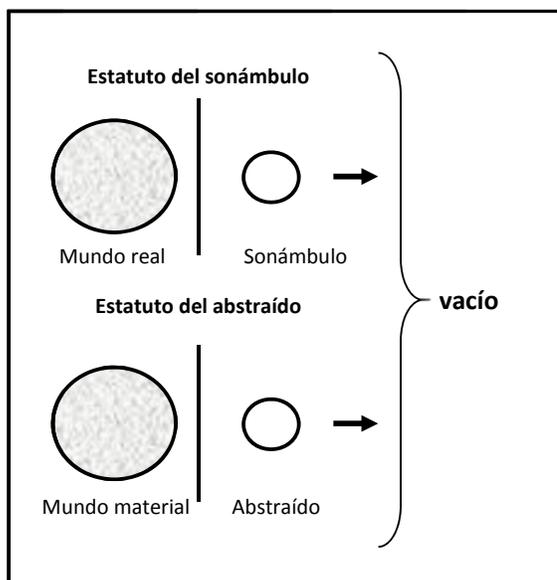
- Sereno
- Resignado
- Fuerte
- Padeciendo la ingratitud (que transformó su suerte y es más dura que la muerte)

Entre estas calificaciones, se encuentran dos posturas simultáneas. La primera construye al sujeto como alguien que se hunde entre abstracciones (ausencia de lo concreto) y olvidos (ausencia de lo vivido, en tanto que memoria). Es decir, como alguien que se hunde en la ausencia, en lo vacío. La segunda, como alguien que se asume como una persona serena, resignada y fuerte, ante la ingratitud: alguien que soporta su dolor, un hombre estoico.

En este contexto, entendemos que tanto el sonámbulo como el abstraído participan, en cierta forma, en mundos similares. El sonámbulo es un hombre que camina dormido, dentro de un mundo de sueños e ignora el “mundo real”; por lo tanto, se trata de alguien que no se percata de la “realidad” y se desenvuelve en el vacío de su ausencia. El abstraído, a su vez, mantiene la atención en un mundo abstracto y no se percata del

“mundo material” en el que está situado; hay nuevamente un vacío: el de la ausencia del “mundo real”. El siguiente esquema lo muestra en una forma más clara.

FIGURA 56. ESTATUTOS DEL SONÁMBULO Y DEL ABSTRAÍDO



Estas estructuras se superponen a la estructura de la identidad del hombre que regresa y le imprimen una parte de sus características. Por un proceso de superposición analógica, encontramos que el hombre que regresa es como el sonámbulo y el abstraído en el sentido de que los tres miran hacia mundos vacíos. En el caso del hombre que regresa, busca la ciudad idealizada en la infancia, pero sólo encuentra la ausencia de lo que tuvo alguna vez.

A su vez, *hundido en el olvido*, permite la construcción metafórica del *olvido* como un sitio concreto en el que alguien puede hundirse. Ese lugar puede ser un abismo, un foso, un pozo o un pantano, entre otros sitios que tengan la estructura de un CONTENEDOR carente de un fondo adecuado, (sin fondo, vacío). En ese espacio, el hombre que regresa se percibe atrapado, escondido, olvidado. Igualmente, la frase está regida por la metáfora conceptual ARRIBA ES BUENO/ ABAJO ES MALO (hundido

es abajo, no-hundido es arriba), una metáfora valorativa que destaca el momento doloroso del sujeto.

Es distinta la presentación de las cualidades *sereno, resignado, fuerte*, que adquieren una connotación positiva en el texto. Sin embargo, esta actitud positiva se sostiene en una actitud estoica de resignación. Así, la postura del protagonista ante la tragedia se construye como un conjunto de percepciones definitorias de su yo, junto a otras que revelan estoicismo ante el dolor. Una especie de mezcla conceptual *ad hoc*, en la que se ve a sí mismo como un hombre que padece pero que soporta —olvidado— la tragedia de la pérdida, el vacío de la pérdida que se manifiesta en su nueva realidad.

Confirmación de la tragedia

La reiteración de distintos rasgos conceptuales a lo largo del poema confirma la tragedia. Hay expectativas lógicas incumplidas, hay un acendrado sentimiento de extranjería, hay una pérdida cuantiosa y profunda, y hay una reiterada sensación de vacío que se agudiza en los siguientes versos, cuando el hombre que regresa sueña con lo que ya no existe; con lo que perdió, con lo que ha dejado vacío el lugar que ocupaba en su momento.

70 *Y en el jardín que la penumbra viste*

71 *podré soñar en lo que ya no existe,*

72 *y el corazón se sentirá más triste.*

73 *Evocaré los seres y las cosas,*

74 *y cantarán, con voces milagrosas,*

75 *las almas pensativas de las rosas.*

En estos versos, se manifiestan nuevas imágenes poéticas y fenómenos conceptuales, que no observaremos en detalle, por ser similares a los analizados antes; entendemos que estas indicaciones del texto encajan perfectamente en la marea inercial textual que corre a lo largo del poema: ante la desgracia que le afecta, el hombre que regresa sueña *con lo que ya no existe*, con lo que ha perdido, con lo que ha dejado un

profundo vacío: su infancia, su juventud, el amor, los juegos, la risa, la fe, la felicidad. *Y el corazón se sentirá más triste.*

Al enfocar someramente algunas de estas imágenes, en el verso *Y en el jardín que la penumbra viste*, se observa una cierta ambigüedad que permite suponer o que *la penumbra* se humaniza mediante una fusión conceptual, o que *la penumbra* se convierte en una sustancia tal que es capaz de vestir, como si fuera un lienzo o una tela, al jardín señalado. En cualquier caso, encontramos una fusión que modifica a *la penumbra* y le otorga especificaciones. La reconstrucción del movimiento conceptual es similar a los que describimos en páginas anteriores.

Igualmente, en el verso *y el corazón se sentirá más triste* se expone en forma metonímica la tristeza que agobia al hombre que regresa, al señalar el centro medular metafórico del sentimiento, como indicador de la profundidad del dolor que agobia la totalidad de su ser.

Y en *Evocaré los seres y las cosas*, el hombre trae a su imaginación personas (RAE 2009) y objetos que fueron importantes en los momentos de la INFANCIA DICHOSA y que ya se han perdido en el pasado, dejando, nuevamente, un vacío. En la ambigüedad del poema, la misma frase remite al llamado que se hace a espíritus y muertos, suponiéndolos capaces de acudir al conjuro o invocación. (RAE 2009). De cualquier forma, la evocación establece un vínculo entre el hombre que regresa y aquellos seres y objetos que alguna vez lo amaron o pertenecieron, y que ahora se han ido. Un VÍNCULO que lo relaciona con el espacio mental –inaccesible para el sujeto lírico— en el que aún existe su infancia y su primera juventud.

Mientras tanto, en *y cantarán, con voces milagrosas, las almas pensativas de las rosas*, encontramos que estas flores se humanizan mediante una fusión conceptual, lo que les permite cantar, pensar y tener un alma, en el momento que el sujeto lírico evoca *los seres y las cosas*; en ese momento, cuando por el milagro de la evocación regresan *los seres y las cosas* a la imaginación del hombre, el canto de las rosas se sustenta en sus *voces milagrosas*, lo que constituye un “suceso o cosa rara, extraordinaria y maravillosa” (RAE, 2009): el pasado aparece de nuevo ante él, milagrosamente, para

revelarse una vez más como perdido. Todo ello, constituye una imagen poética más que abona a las redes de sentido del poema.

Bajo los fenómenos conceptuales anteriores, encontramos metáforas convencionales, que extienden y enriquecen sus realizaciones lingüísticas, en virtud de la tensión a la que les somete el lenguaje poético. De esta manera, guían al lector a representar ciertos aspectos del mundo o de la vida del hombre, en una forma distinta a la que propician las indicaciones del lenguaje cotidiano; gracias a ello, se extienden el significado de matrices conceptuales como CIUDAD, INFANCIA, EXILIO así como la identidad de las personificaciones del sujeto lírico.

4.7 Un canto a la ciudad que se reencuentra en dominio de la muerte

Las estrofas finales, un terceto y un cuarteto, presentan la conclusión del texto con un pronunciamiento inesperado que se anuncia con el conector *entonces*.

79 *Entonces, pensaré con alegría*
80 *en que me ha de cubrir, pesada y fría,*
81 *tierra sin flores, pero tierra mía.*

82 *Y tornaré de noche a la posada,*
83 *y, al pedir blando sueño a la almohada,*
84 *sintiendo irá la vida fatigada*
85 *dolor, tristeza, paz, olvido, nada ...*

Las *imágenes poéticas* se suceden en un mismo tono, cargadas con la nostálgica tristeza, con la añoranza y el sentimiento de vacío que la *inercia textual* ha traído hasta el momento final del poema. Una vez más, el texto confirma el amor que siente el poeta por su ciudad y que se revelan en una declaración de cariño que permite la reconciliación final. En ese marco, la tierra suya, al abrazarlo, constituye una apropiación metonímica de la CIUDAD y se convierte en la sábana mortuoria que lo habrá de cubrir una vez que muera.

El terceto debe entenderse como una muestra de amor, donde la alegría de morir en su tierra actúa como bálsamo ante la tristeza de la muerte y lo reconcilia con él mismo,

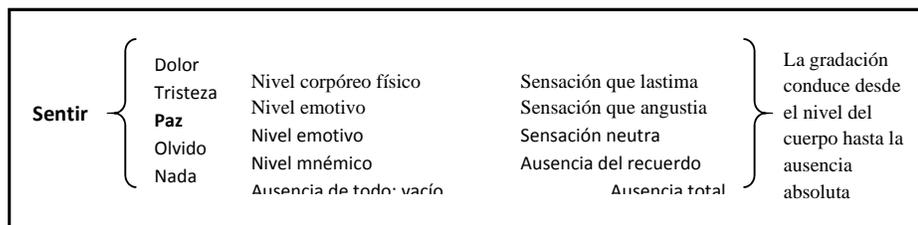
con su infancia perdida y con la ciudad amada. El sujeto lírico ama de tal manera a su ciudad que morir en ella se convierte parte del abrazo amante con el que se sella la reconciliación final.

Asimismo, en el cuarteto –magistral en su construcción conceptual—la gradación de las sensaciones brinda una imagen icónica de lo que desaparece lentamente; es decir, ofrece la imagen de un descenso armónico hacia la muerte.

82 *Y tornaré de noche a la posada,*
 83 *y, al pedir blando sueño a la almohada,*
 84 *sintiendo irá la vida fatigada*
 85 *dolor, tristeza, paz, olvido, nada ...*

El rol que cumple *el hombre que regresa* se cierra con una gradación quíntuple que va del *dolor* a la *nada*.

CUADRO 6. LA GRADACIÓN HACIA LA NADA



Así se cumple el ciclo del retorno, desde el exilio a la ciudad, con un RETORNO final, imaginado, en un espacio mental regido por la muerte. El hombre, en la proyección de su regreso, no encuentra lo que busca, porque aunque la ciudad está ahí, con toda su belleza, sus construcciones y su gente, ya no es aquella que el poeta tuvo en su infancia. Todo se ha perdido. Se fue una parte preciosa de su vida: su infancia, su juventud.

Y eso no vuelve.

5. Las isotopías

Se ha observado el funcionamiento conceptual del poema en una red de espacios mentales; posteriormente, se vieron con detalle algunos de los fenómenos conceptuales que emergen de las imágenes poéticas del texto. Ahora, corresponde mostrar los rasgos que se repiten en el espacio de la imagen poética, y que otorgan profundidad al texto, obligando al lector a focalizar una y otra vez determinados aspectos del mensaje poético y provocando una resonancia que podría explicar parcialmente la fuerza de los efectos poéticos. Estos rasgos forman redes que guían la lectura y la interpretación del poema, y le brindan coherencia y poder: isotopías que rigen la significancia del poema, siguiendo determinadas líneas de sentido.

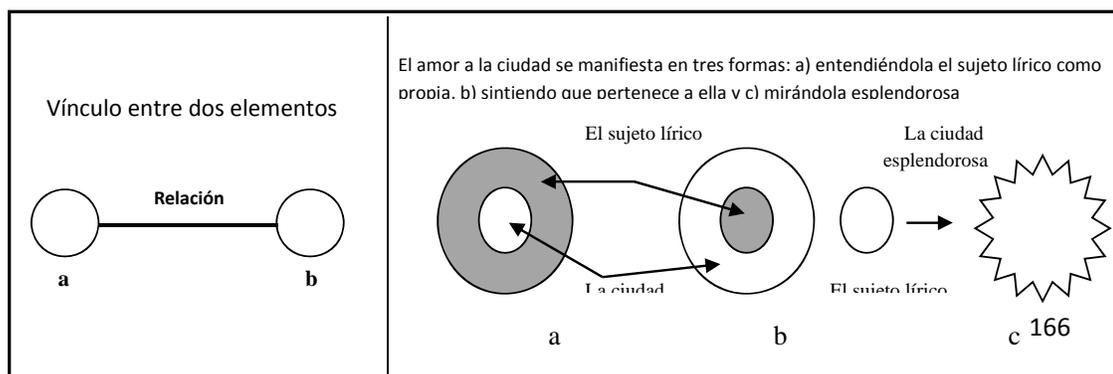
Gracias a la inercia dinámica textual, las isotopías golpean una y otra vez, en forma acumulativa, la atención del receptor del texto, y causan un cierto efecto en su sistema conceptual y, necesariamente, en su cerebro, en su cuerpo. No hay aquí una mente abstracta recibiendo el poema, sino una mente corporizada (un sistema cerebral en un cuerpo humano) que lo integra a su sistema conceptual.

Aunque la iteración de cualquier rasgo conceptual constituye una isotopía, para el propósito de este trabajo resulta suficiente determinar, entre tantas isotopías que muestra el poema, sólo las fundamentales; es decir, aquellas que guían la lectura del texto. Veamos, pues, cuáles son esos rasgos que se reiteran formando redes isotópicas.

5.1 El amor a la ciudad.

Una primera isotopía, es la de /Amor a la ciudad/, un amor que se realiza lingüísticamente en diversas unidades significativas que lo muestran y lo confirman. En la base de esta construcción conceptual se encuentra en un esquema relacional de vínculo que permite construir la relación de amor de un sujeto hacia un objeto complejo como es la ciudad.

FIGURA 57. ESQUEMAS DEL VÍNCULO Y DEL AMOR A LA CIUDAD



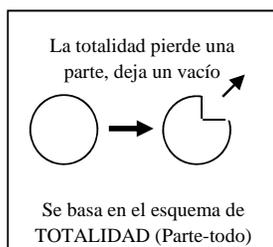
Desde el primer terceto, el sujeto lírico se refiere a la ciudad como “la ciudad que yo más quiero” y con ello establece una marca en la configuración conceptual del poema, que se conserva, gracias a la inercia dinámica textual, en formas diferentes. No es necesario ya que cada vez que se refiera a la ciudad, explicita su amor hacia ella: quedó sobrentendido; asimismo, la información adicional que añade cada verso, cada imagen, confirma esta isotopía en diferentes formas; por ejemplo, al exaltar las características que la convierten en un escenario esplendoroso o al destacar su sentimiento de familiaridad y pertenencia. Rige, pues, el poema, una isotopía de /Amor a la ciudad/ que permea cada uno de los renglones del texto y da sentido a cada uno de los versos y de las imágenes que se construyen en él.

5.2 La pérdida y el vacío: el dolor

En forma paralela a la isotopía anterior y en contrapunto, otra isotopía se manifiesta, estableciendo una fuerte tensión. Se trata de la doble isotopía de /pérdida/ y /vacío/, que se presuponen entre sí en tanto que cada pérdida que padece el sujeto lírico deja, a su vez, un vacío que causa, además, una isotopía resultante de /dolor/. Como hemos visto a lo largo del análisis, hay una fuerte pérdida especificada en forma reiterada en el poema, y que corresponde a cada cosa que disfrutó en la plenitud de las etapas tempranas de su vida y que extravió posteriormente.

El concepto de PÉRDIDA así como el de VACÍO se basan en el esquema relacional de TOTALIDAD (el TODO Y SUS PARTES). PÉRDIDA significa que una parte que pertenecía a la totalidad, ya no le pertenece y VACÍO es el sitio que ha dejado la pérdida. Lo anterior se puede representar gráficamente en la gráfica siguiente.

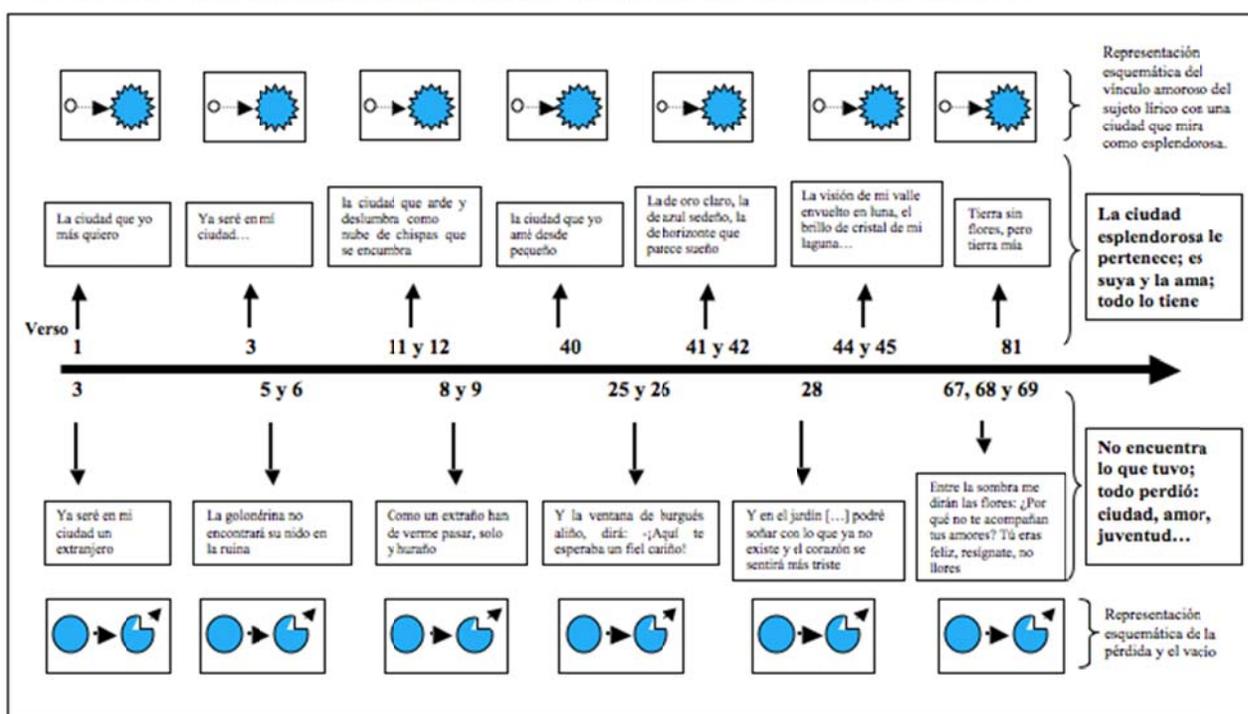
FIGURA 58. PÉRDIDA/VACÍO



El esquema mental de referencia se sustenta en la capacidad del aparato conceptual humano de percibir los objetos del mundo como totalidades (*gestalts*); así como en la experiencia recurrente de observar que las totalidades (un plato, un cuaderno, un vestido, un juguete) pueden perder una de sus partes. El rasgo mental que representa el diagrama superior se reitera a lo largo del poema, dando forma a una isotopía que conlleva una carga negativa, ya que se encuentra interrelacionado con una serie de metáforas conceptuales convencionales sistematizadas como TENER ES BUENO/ PERDER ES MALO, que se realiza en frases como *Luis tiene un futuro por delante* o *Jonás ha perdido la tranquilidad*; MUCHO (LLENO) ES BUENO/POCO (VACÍO) ES MALO, que se realiza en frases como *Ese hombre tiene muchos recursos para salir del problema* o *Ese fontanero tiene muy poca cabeza*; o como LO COMPLETO ES BUENO/LO INCOMPLETO ES MALO, que se realiza en frases como *Ese muchacho es un hombre completo* o *A esta chica le falta seriedad para triunfar*.

En esa forma, la PÉRDIDA y el VACÍO se contraponen a la carga positiva de conceptos tales como AMOR A LA CIUDAD, PERTENENCIA, FAMILIARIDAD, LUMINOSIDAD, ORDEN, etcétera, estableciendo una tensión en el texto entre la plenitud que se disfrutaba en la ciudad de antaño y el vacío que se encuentra en la ciudad actual. Esta contraposición entre a) el amor a la ciudad esplendorosa de su niñez en donde vivió la plenitud, y b) la pérdida de esa misma ciudad y el vacío que deja, constituye el contrapunto que rige el poema y que se representa en el siguiente cuadro:

FIGURA 58 B. ISOTOPIA DE /AMOR A LA CIUDAD/ QUE SE MANIFIESTA COMO PERTENENCIA Y EXALTACIÓN, Y DE /PÉRDIDA/



Una vez delimitadas las isotopías, podemos entenderlas como una especie de cauces por donde corre y se fortalece la significancia del poema. No constituyen la *historia*, es decir, la articulación conceptual primordial del texto, pero forman las redes en las que se reiteran los rasgos en que debe enfocarse el lector, para recibir y construir la historia adecuadamente.

Es relevante señalar que las metáforas conceptuales valorativas que rigen la isotopía que se manifiesta en la construcción de la “ciudad esplendorosa”: LO CLARO ES BUENO/ LO OSCURO ES MALO, LO LUMINOSO ES BUENO/ LO OSCURO ES MALO, LO QUE ASCIENDE ES BUENO/ LO QUE CAE ES MALO. LO AZUL ES BUENO/LO NUBLADO O GRIS MALO, LO EXTENSO ES BUENO/LO ESTRECHO ES MALO. En tanto, las isotopías de pérdida y el vacío están regidas por otras metáforas conceptuales que permiten su valoración negativa: TENER ES BUENO/PERDER ES MALO, LO LLENO ES BUENO/LO VACÍO ES MALO

Finalmente, el poema muestra (como es común para los seres humanos) que aquello que se ha ido (la plenitud de la infancia en la ciudad esplendorosa), lo que el tiempo nos arrebató, nuestra niñez y juventud, nuestras primeras risas, nuestra dicha primera, ha quedado extraviada para siempre (dejando un vacío), y buscarla es adentrarnos de nuevo en un pasado que, trágicamente para nosotros, ya no existe: pero aún si existiera y pudiéramos de nuevo incursionar en él, la tragedia sería que ya no puede regresarlos lo perdido.

En el texto, sin embargo, el sujeto lírico alcanza la reconciliación con la tierra amada, una vez que proyecta su muerte en el futuro. Esta reconciliación da un giro al esquema del poema y le otorga una mayor fuerza.

Tercera parte

**“CIUDAD Y PÁJAROS”,
LOS ESPEJOS DEL RUIDO**

*Y un pájaro cantó, delgada flecha.
Pecho de plata herido vibró el cielo,
se movieron las hojas,
las yerbas despertaron...*

Octavio Paz

*Amo el canto de cenizante
pájaro de cuatrocientas voces*

Nezahualcóyotl

1. Ciudad y pájaros

1.1 El plan de análisis

Ha sido posible observar cómo trabaja el modelo de análisis en un poema como “La elegía del retorno”, en el que la articulación espacial permite construir una ciudad esplendorosa, y en donde la articulación temporal se manifiesta, fundamentalmente, en torno de una larga secuencia. Los resultados sugieren que el método utilizado permite acceder a la estructura conceptual del poema y entender una parte sustancial de su funcionamiento.

El segundo texto, “Ciudad y pájaros”, es un poema muy distinto al primero, con el propósito de utilizar el mismo modelo de análisis y verificar su funcionamiento. Se trata, en este caso, de un texto que se presenta como una instantánea de lo que ocurre en una gran ciudad contemporánea, moderna, dinámica. La obra, de Jaime Labastida, está constituida por 33 versos libres, distribuidos en estrofas de 3, 12, 3 y 15 (es decir, 12+3) lo que le otorga al tendido

tipográfico una cierta pauta armónica. Como lo requiere el modelo de análisis, el primer paso para interrogar al poema por las estructuras conceptuales que lo rigen, es comprender la historia que lo articula. Para hacerlo, es necesario ir primero a su lectura:

1.2 El poema

Ciudad y pájaros

de Jaime Labastida

1. *Estruendo de humo y trenes.*
2. *Edificios que giran en su exacto equilibrio.*
3. *Pequeño sol agónico, apenas un recuerdo.*
4. *Máquinas que danzan*
5. *a una velocidad domesticada por la mano.*
6. *Trópico que la altura y la ciudad amancebaron.*
7. *Y jardines,*
8. *jaulas donde encerramos nísperos,*
9. *dalias o nogales:*
10. *extranjeros en la ciudad de cemento.*
11. *Y árboles,*
12. *como bestias amarradas a su pesebre.*
13. *Y el toro,*
14. *que fue herido por la purísima mano del maestro,*
15. *hace la última rumia de su sangre y se desploma.*
16. *Y es también imposible, inexplicable casi,*
17. *el olor de las fresas*
18. *junto a los tanques de la gasolina.*
19. *Y también, en el centro de esta perfecta*
arquitectura,
20. *canta un pájaro:*
21. *un fenómeno extraño que agujerea los ruidos.*
22. *Los edificios silencian de súbito*
23. *su estructura de relámpagos aéreos.*
24. *Y el canto del cenizote*
25. *prosigue asesinando*
26. *el ruido natural de la ciudad*
27. *e introduce un olor que el tacto paladea,*
28. *un color que viene de la infancia*
29. *y que el oído toca,*
30. *triturado alcatraz,*
31. *geometría rigurosa:*
32. *edificio de vidrios y sonido*
33. *que en el humeante asfalto se nos queda.*

1.3. La historia

La historia del poema entrega, en una configuración gestáltica sumaria, un breve momento de la vida diaria de una gran ciudad “de cemento”, en donde prevalece el ruido, el movimiento, la velocidad; nos muestra que los elementos naturales, como árboles, jardines y dalias han sido sometidos y minimizados por el hombre; y también un sol enfermo y débil entre edificios vertiginosos. En centro de aquella arquitectura, canta un pájaro y su canto –edificio de vidrios y sonido— destruye el ruido citadino e introduce en la ciudad los viejos olores y colores de la infancia, transfigurándola.

El sistema conceptual recibe la información que procede del texto para estructurar la historia que nos presenta. Entendemos que se trata de un poema muy distinto al anterior, pues no se sustenta en una secuencia temporal clara, sino en una construcción conceptual compleja de simultaneidad. Estas características particulares de la articulación temporal del texto nos permitirán enfocar su construcción conceptual en una forma distinta al poema anterior.

1.4 El título

Veamos brevemente el título, al que hemos considerado como un importante indicador de la ruta en la que deben correr las posibles lecturas del poema⁶¹. “Ciudad y pájaros” nos propone el marco en el que hay que recibir la entrega del tendido versal; es decir, entendiendo que el texto se refiere a esos dos elementos: el escenario de una CIUDAD y los pájaros que entran en relación con ella en alguna forma. Tras la lectura del texto, está claro que el título se refiere precisamente a las dos entidades que designa y que se convierten importantes puntos de referencia en la historia del poema.

2. Los espacios mentales

⁶¹ Remitimos al lector al cuadro situado en la Segunda Parte de este trabajo, número 1.4, en donde se muestra esquemáticamente la forma en la que el título impone restricciones y rutas a la lectura de un texto.

2.1 La construcción de los espacios mentales

Dadas las características del poema, observamos que su historia parece realizarse en un solo instante. Es una especie de fotografía de la ciudad en donde todo ocurre simultáneamente; una descripción que se construye al enumerar cada uno de los elementos que la constituyen en una simultaneidad estática, atemporal. Los rasgos conceptuales se han aglutinado para entregarnos una imagen sumaria en lugar del desenvolvimiento secuencial, temporal, de la historia.

Sabemos, sin embargo, que toda historia ocurre en el tiempo (Turner 1996, Lakoff y Johnson 1999, Langacker 1999 y 2002, y Evans y Green 2006, entre otros), y que por lo tanto, la historia del poema también ocurre en el tiempo. Más aún, para entender esta historia es necesario conceptualizarla temporalmente. Para hacerlo, tomaremos de Langacker las nociones de tiempo concebido y tiempo de procesamiento; así como las de escaneo secuencial y escaneo sumario, de las que hablamos con detalle en la Primera Parte de este trabajo.

Es posible reconstruir la trayectoria temporal de una forma gestáltica (como por ejemplo la de este poema), ya que como indica Langacker, el sistema conceptual humano tiene la capacidad para reconstruir conceptualmente un evento a partir de un escaneo sumario. Gracias a ello, es posible ver el vuelo de un balón y mentalmente reconstruir su trayectoria, visualizándola como una línea con una curvatura definida.

Así, el poema entrega una imagen gestáltica que engloba, en una totalidad, los elementos de la ciudad: estruendo, edificios, máquinas, jardines, árboles, etcétera. El tiempo de procesamiento y el rastreo sumario permite conceptualizar esta imagen, así como entender que procede de una trayectoria temporal que puede reconstruirse cognitivamente al determinar la acumulación de sus momentos antecedentes.

Dos momentos en la articulación temporal de la historia

Gracias a estas nociones, es posible entender en la configuración que entrega el texto y en la reconstrucción de su trayectoria, por lo menos dos momentos principales, que se sitúan temporalmente como anterior y posterior y que permitirán articular secuencialmente la historia. Estos dos momentos –cada uno de ellos caracterizados por

la permanencia y consistencia de sus rasgos conceptuales— se oponen entre sí debido a la presencia de algunas diferencias fundamentales.

En el primer momento aparece una ciudad contemporánea, saturada por el ruido, el movimiento y el humo; los elementos naturales han sido sometidos. La imagen de un toro que agoniza por la estocada del “maestro” simboliza el sacrificio de la naturaleza en la urbe. Todas estas estructuras conceptuales que se manifiestan en este primer momento son parte de la cotidianeidad de la urbe. Están presentes siempre. Se pueden percibir cotidianamente.

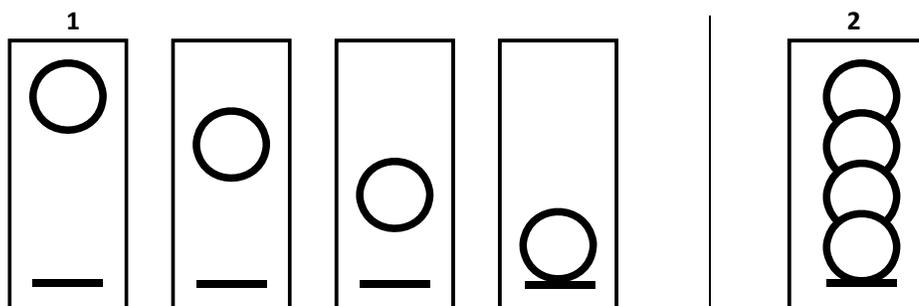
En el segundo momento, el poema establece: *Y también, en el centro de esta perfecta arquitectura, canta un pájaro*. La reconstrucción de la trayectoria de la imagen gestáltica atemporal a través del escaneo sumario, permiten construir este momento como posterior, en virtud de que el canto del pájaro que aparece en el centro de la arquitectura urbana no está ahí siempre presente, sino que es un fenómeno pasajero. Así que, en ese segundo momento, el canto del cenizote actúa sobre la ciudad en un instante determinado, “asesina” el ruido urbano, reconstituye el mundo natural y reactiva valores positivos de la infancia.

Ambos momentos se contraponen, ya que en el primero los elementos naturales han sido sometidos, mientras que en el segundo el canto del ave somete a los elementos urbanos. En esta forma, tenemos instaurada una temporalidad básica que nos permite ordenar el poema linealmente y sustentarlo en la sucesión de estos dos momentos, lo que será de utilidad al desplegar la historia en los espacios mentales.

Aprovechando algunos de los esquemas que utiliza Langacker, intentaremos gráficamente resumir estos conceptos.

FIGURA 59. ESCANEO SECUENCIAL Y ESCANEO SUMARIO, SEGÚN LANGACKER

Las dos figuras situadas abajo representan (1) una configuración secuencial y (2) una configuración sumaria. La primera está constituida por una secuencia de imágenes sucesivas; la segunda por una sola imagen en la que se han acumulado todas las imágenes anteriores. En el poema analizado, la ciudad, en términos generales, se presenta como la figura (2)



PUNTOS BÁSICOS

1. En *Ciudad y pájaros*, la construcción de la imagen entregada por el texto no se presenta en forma secuencial, como en (1), sino acumulativamente, como en (2).
2. Si fuera en forma secuencial, hablaríamos de *tiempo concebido* y esa secuencia constituiría la articulación temporal.
3. En ambos casos, (1) y (2) el proceso de conceptualización se da, necesariamente, en el eje cognoscitivo de *tiempo de procesamiento*.
4. Los procesos en *tiempo concebido* se conceptualizan cognoscitivamente mediante un *escaneo secuencial* que da seguimiento a la sucesión de imágenes y las ordena.
5. Las configuraciones atemporales estáticas, como en el poema *Ciudad y pájaros* que nos ocupa, se conceptualizan a través de un *escaneo sumario* que, a partir de la imagen global que se presenta, prueba la validez cognoscitiva de cada una de las etapas que la constituyen.
6. En una configuración atemporal estática, como la de *Ciudad y pájaros*, pueden aparecer determinados MCI secuenciales como, en este caso, los MCI de CANTO DE PÁJARO, CORRIDA DE TOROS o MÁQUINAS EN MOVIMIENTO; en estos modelos está inserta una temporalidad secuencial. Así, está presente lo dinámico, aunque lo estático atemporal riga la configuración.
7. Finalmente, mediante un *escaneo sumario* es posible reconstruir la trayectoria temporal de una imagen gestáltica atemporal, que es lo que hemos hecho, para discretizar la *historia* del poema y construir sus momentos principales.

De acuerdo con lo anterior, en el análisis del poema recurriremos al escaneo sumario principalmente; dada su configuración atemporal; sin embargo, se ha señalado que en el texto pueden definirse dos momentos estáticos distintos; uno antes y otro después del canto del cenizote, y puede establecerse que la relación que se encuentra entre ellos es secuencial; es decir, pueden ubicarse en una línea de temporalidad canónica como una

anterioridad y una posterioridad. Todo ello se manifiesta en los correspondientes espacios mentales, en donde, a su vez, estarán presentes algunos MCI que incluyen en su configuración una temporalidad secuencial.

2. Los espacios mentales

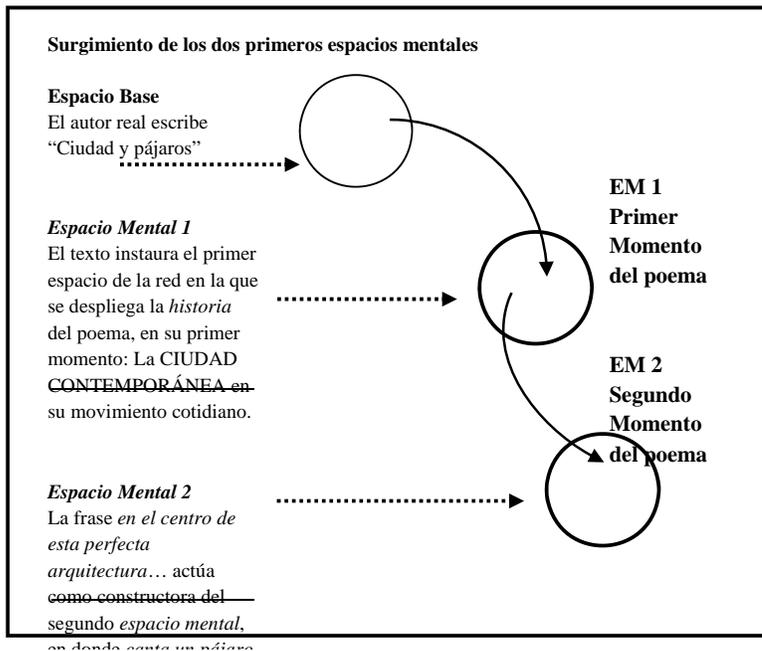
La construcción conceptual que emerge de la historia se despliega en los espacios mentales correspondientes, de acuerdo con los principios señalados. Estos espacios, a su vez, se vinculan entre sí, reaccionan, se modifican y constituyen una red de interrelaciones que muestra la riqueza conceptual del texto. El punto de partida para instaurar esta red lo constituye el espacio base, de referencia, que no forma parte de la historia, pero se presenta como su generador.

2.1 El espacio mental base

En este espacio se representa la información que viene por *default* y que permite entender la instauración de la obra. Es decir, ahí se encuentra la representación del autor real del texto enunciando el poema y convirtiéndolo en un objeto literario que puede ser revisado y analizado.

A partir de este punto referencial, se instaura el primer espacio mental, ya que desde el comienzo de la lectura del poema emerge una representación conceptual que está más allá del aquí y el ahora y que, por lo mismo, es un eficiente constructor de ese primer espacio indispensable para conceptualizar la representación emergente. La siguiente gráfica muestra la ubicación del espacio base y cómo, a partir de él, comienza a instaurarse la red de espacios que requiere la historia.

FIGURA 60. INSTAURACIÓN DE LA RED DE ESPACIOS MENTALES



La organización de estos espacios mentales coincide con la organización del poema y permite entender su estructura y funcionamiento. Como se señaló en párrafos anteriores, el texto describe una imagen estática, pero en ella está presente un movimiento interno que se manifiesta obligando a la construcción de estos espacios. Así, la gráfica muestra cómo se construyen los primeros espacios mentales y cómo se articulan espacial y temporalmente. Es necesario ver con mayor detalle el primero de ellos.

2.2 El primer espacio mental, EM 1

En el EM 1 comienza el poema a desplegar sus estructuras. Veamos.

1. *Estruendo de humo y trenes.*
2. *Edificios que giran en su exacto equilibrio.*
3. *Pequeño sol agónico, apenas un recuerdo.*

4. *Máquinas que danzan*
5. *a una velocidad domesticada por la mano.*

Con estos primeros versos brindan una serie de indicaciones conceptuales. La primera permite entender que hay una serie de elementos espaciales que, en forma automática e inconsciente, se articulan y se ordenan en un escenario que, en este caso, reconocemos como el modelo cognoscitivo idealizado (MCI) de CIUDAD CONTEMPORÁNEA, incluyendo el ruido, el humo, los trenes, los edificios, las máquinas, el sol, débil, perdiéndose entre el humo y los contaminantes. Está presente, pues, la CIUDAD CONTEMPORÁNEA con su movimiento y su estruendo, con su ajetreo y sus voces, en su cotidianeidad permanente, reiterada, agobiante. Los objetos que integran este modelo se articulan, para configurar la imagen que estamos procesando, de la urbe moderna. Una vez reconocido este MCI que estructura conceptualmente el primer espacio mental, es necesario revisar con mayor detalle sus articulaciones espaciales y temporales.

La articulación espacial del EM 1

En el EM 1 prevalece una clara configuración espacial sobre la temporal. Los elementos que enumera el poema son, en su enorme mayoría, constructos físicos que ocupan un lugar y se ordenan y articulan en el espacio mental en el que se despliegan.

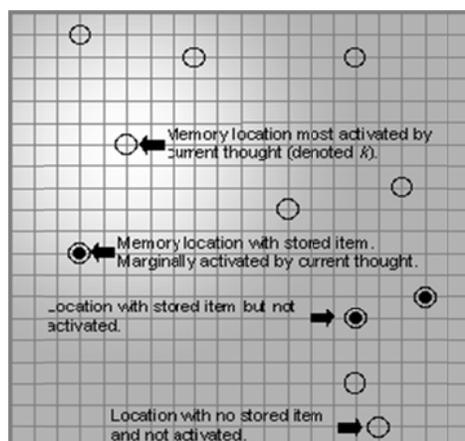
Como dijimos, las indicaciones del poema permiten articular los objetos señalados en el escenario CIUDAD CONTEMPORÁNEA⁶²: el movimiento, los edificios, las máquinas y el ruido, entre otros factores, son partes constitutivas suyas. La descripción que el poema hace de estos factores permite incorporarlos ordenadamente, junto con otros elementos implícitos, a un espacio canónico. Estos elementos implícitos son integrados a la estructura del modelo, gracias a que son extraídos de la memoria enciclopédica, en donde se encuentran innumerables datos de experiencias similares anteriores⁶³. Hay un MCI que se va enriqueciendo con nuevas descripciones y nuevas imágenes poéticas a medida que transcurre la lectura.

⁶² No nos referimos a lo mismo cuando hablamos del MCI de CIUDAD CONTEMPORÁNEA y del *escenario* que lleva el mismo nombre. En el primer caso, el modelo estructura el espacio mental y sirve como marco de referencia para articular secuencias, roles, personas, etcétera. En el segundo caso, el escenario CIUDAD CONTEMPORÁNEA, ordena y articula, en el espacio mental correspondiente, los objetos físicos, en tanto que requieren de ser situados en el espacio canónico de la ciudad.

⁶³ Véase, por ejemplo, la propuesta teórica de Gabora (2002) en la que explica el ordenamiento de los episodios anémicos en la memoria, así como su posterior activación. Tal vez la mejor forma de resumir su propuesta sea mostrando un diagrama que representa la arquitectura mental de la memoria.

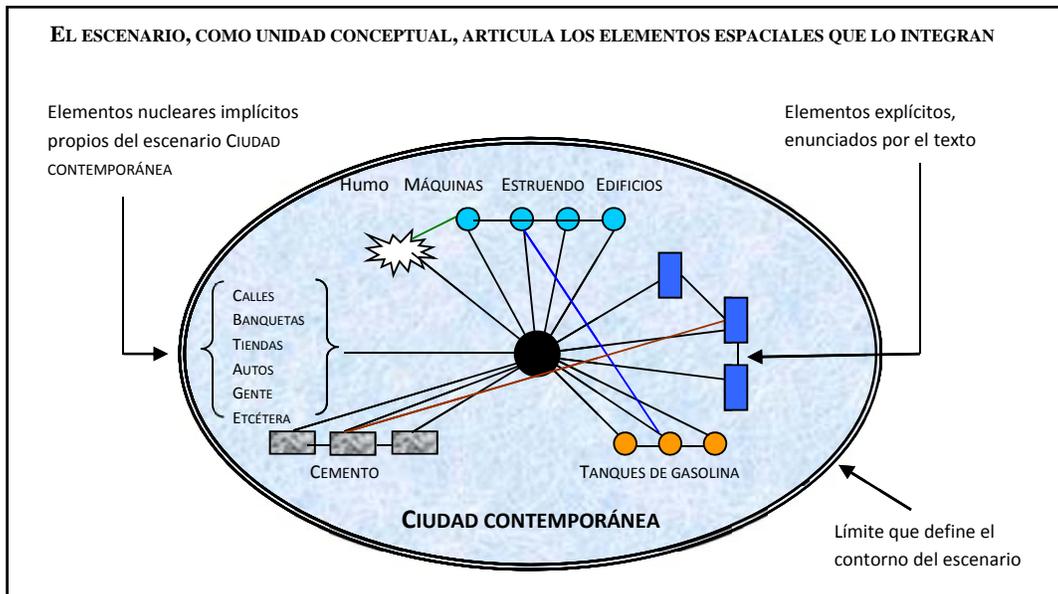
Como ocurre con los MCI, los espacios de su estructura son llenados por los elementos que el texto refiere. Pero, hay otros elementos, no explícitos en el texto, que se integran al escenario señalado: las calles, postes, banquetas, semáforos, y hasta los vendedores ambulantes... Gracias a estos elementos, tanto explícitos como implícitos, se puede visualizar en este espacio mental una urbe en movimiento, con vehículos en sus grandes avenidas congestionadas; ahí están los ruidos de los motores, de los cláxones, de los vendedores, de la gente que satura las banquetas. Hay máquinas domesticadas por la mano del hombre y se puede observar cómo se repite en el poema la indicación de que se está sometiendo a la naturaleza en esa urbe artificial y ruidosa.

Todos estos objetos forman parte de la CIUDAD CONTEMPORÁNEA, que se configura en el primer espacio mental y que le otorga su estructura espacial. La gráfica muestra esta articulación en forma esquemática.



Para Gabora, "Every vertex represents a possible constellation of stimulus properties that could be present in some experience we might have, and stored as an episode in memory. (A property might be something concrete such as 'blue' or more abstract such as 'honorable', or it may be something one would be unlikely to ever think of or come up with a word for.) Only a fraction of these constellations of properties is realized as *actual* memory locations (those with circles on them). The memory is therefore *sparse*. And in fact, only a fraction of *those* actually has some previous episode stored in them (those with black dots in the center)". (p: 126) En esas condiciones, podemos acceder a episodios o conceptos archivados mediante una unidad lingüística; cuando éstos se superponen, significa que tienen rasgos compartidos y que su activación puede alcanzar a estas estructuras superpuestas. Lo que significa que un estímulo puede activar diversas estructuras correlacionadas con el estímulo principal. Aunque Gabora utiliza este mecanismo como base para la explicación de la creatividad, lo cierto es que otros investigadores recurren a esquemas muy similares para dar cuenta de la activación de las estructuras ordenadas en la memoria.

FIGURA 61. ARTICULACIÓN DEL ESCENARIO DE LA CIUDAD EN EL EM 1



La estructura incluye elementos naturales que forman parte de la ciudad y que han sido reducidos, sometidos o heridos mortalmente por la mano del ser humano, por el crecimiento de la ciudad, por su vigor furioso, por el estruendo constante. Estos elementos también se encuentran articulados y ordenados en el escenario CIUDAD CONTEMPORÁNEA. Estos son algunos de ellos.

4. *Pequeño sol agónico, apenas un recuerdo.*
6. *Trópico que la altura y la ciudad amancebaron.*
7. *Y jardines,*
8. *jaulas donde encerramos nísperos,*
9. *dalias o nogales:*
10. *extranjeros en la ciudad de cemento.*
11. *Y árboles,*
12. *como bestias amarradas a su pesebre.*

Estos versos muestran a la naturaleza sometida en el marco de la gran ciudad; más aún, una naturaleza que ha sido conducida a la agonía⁶⁴ y a la muerte. El sometimiento

⁶⁴ El Sol, en este caso, es considerado como un símbolo de la naturaleza, en tanto que se trata del “astro rey” y constituye una figura simbólica que ha estado presente en prácticamente todas las culturas, vinculado casi siempre con aspectos religiosos, como ha sido ampliamente documentado, entre muchos otros, por Littleton (2005). La figura del sol constituye un arquetipo que representa lo masculino, el padre, el hermano mayor, el abuelo, el gran espíritu, la fuerza y el poder de la divinidad masculina. Generalmente, ocupa un lugar prominente en los panteones de las distintas culturas, desde las orientales y

de los elementos naturales se manifiesta, a través de las imágenes poéticas, como un ejercicio de fuerza de la mano del hombre: el sol está en agonía y cada uno de los elementos naturales que se mencionan padecen alguna forma de opresión o de agresión.

Esta serie de imágenes adquiere su forma más dramática en los versos que les siguen, en donde se expone, en una nueva configuración conceptual, una metáfora del sometimiento de la naturaleza: En una corrida de toros, símbolo de la confrontación entre lo natural (representado por el toro) y cierta construcción cultural (representada por el espectáculo, el ruedo, el torero, los jueces, los espectadores) el toro⁶⁵ herido hace la última rumia de su sangre y se desploma, tras la precisa estocada que le clava *la mano del maestro*. La estructura de esta metáfora se sobrepone a la que sustentan las imágenes poéticas anteriores, y hace coincidir, en la figura de una corrida de toros, el sacrificio de la naturaleza bajo la mano del hombre, bajo la furia de la ciudad.

13. Y el toro,

14. que fue herido por la purísima mano del maestro,

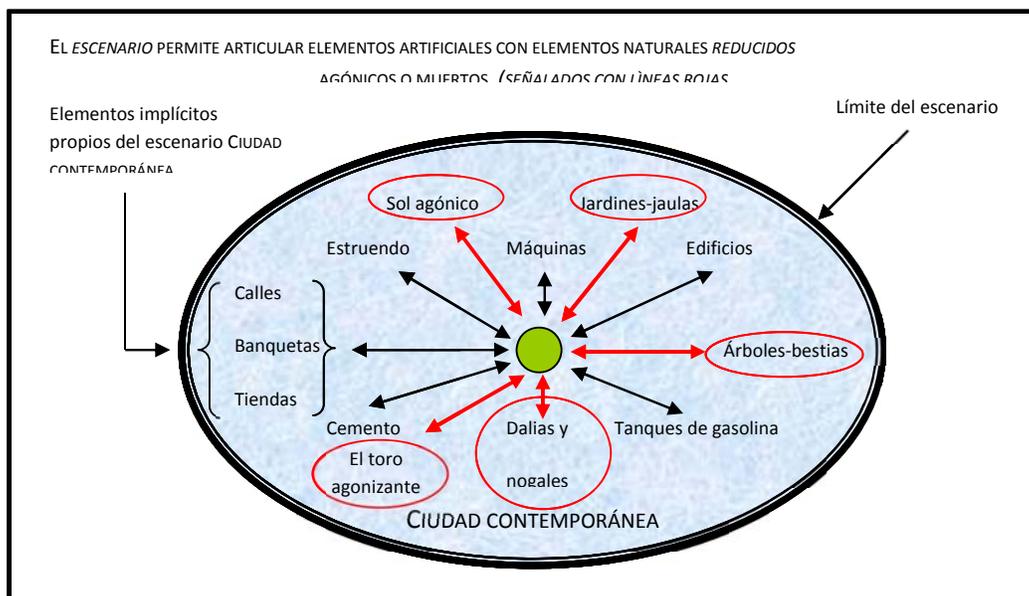
15. hace la última rumia de su sangre y se desploma.

Esta imagen de muerte se relaciona también, en forma análoga, con la agonía que sufre el sol. Tanto el Sol, deidad celeste, como el toro, criatura de la Tierra, han sido heridos y agonizan. A estas imágenes volveremos más adelante. Por ahora, lo esencial es construir el escenario CIUDAD CONTEMPORÁNEA, como el articulador principal del EM 1, en donde se realiza esta primera parte del poema. La gráfica expone la integración al escenario, de estos elementos que son parte de la naturaleza, pero han sido sometidos por el hombre. Así, por ejemplo, los nogales y las dalias, integrados en un estrato natural sometido en la ciudad, se convierten extranjeros; es decir, estos elementos tan naturales y tal vez otros similares, no pertenecen más al mundo construido por los seres humanos; lo que indica, a su vez, que el humano es extranjero con respecto a las entidades naturales.

los pueblos mesopotámicos, pasando por Egipto, Grecia, Roma, hasta los pueblos indígenas americanos, tanto los del norte como las grandes culturas meso y sudamericanas.

⁶⁵ El toro ha representado en numerosas ocasiones el poderío de la Tierra, en distintas culturas. Un signo del zodiaco, Tauro, lo representa vinculado al elemento *tierra*.

FIGURA 62. ARTICULACIÓN DE LOS ELEMENTOS ARTIFICIALES Y NATURALES DE LA CIUDAD EN EM 1



Debido a la inercia textual, el escenario que se configura al comenzar el poema se mantiene, fluyendo y modificándose, a lo largo de la lectura, de acuerdo con las indicaciones del texto, otorgando su estructura espacial al EM 1.

La estructura temporal

La estructura temporal del primer momento de la historia inmersa en el poema constituye la estructura temporal de este espacio mental. En ese primer momento el texto entrega la imagen atemporal de una ciudad moderna, sin que haya en ella una secuencia que sirva de eje para articular la temporalidad del texto. La imagen, en cambio, aglutina elementos en una compleja relación estática, situada en una especie de presente eterno. En esas condiciones, no se muestra la secuencia que condujo a la integración de la imagen del poema; en cambio, en ella están acumuladas las imágenes sucesivas de los momentos anteriores.

Es a través de un escaneo sumario, y en el eje cognoscitivo de tiempo de procesamiento, como es posible rastrear la trayectoria temporal de esta configuración gestáltica así como –si fuera necesario– la de cada uno de sus elementos. Al reconstruir esta trayectoria se logra concebir en su propia temporalidad, por ejemplo, el movimiento de cada objeto de la ciudad, que se desplaza desde un momento anterior a uno posterior; la prolongada permanencia de los edificios a través de los días, los meses,

los años; el estruendo de humo y trenes que ocurre, necesariamente, en un lapso que tiene un principio y un fin; y, en fin, que la danza de las máquinas se realiza a lo largo de un periodo determinado de tiempo definido, pasando de un estado a otro.

Todas estas sucesiones de estados se encuentran ahí, en la *imagen sumaria* de la CIUDAD CONTEMPORÁNEA que entrega el poema; y que la cognición humana rastrea, a través del escaneo sumario, para reconstruir la trayectoria temporal que la rige y que constituye la articulación temporal de la configuración que aparece en el ese primer espacio.

El EM 1, en síntesis

1. El primer espacio mental ha sido estructurado por el MCI CIUDAD CONTEMPORÁNEA.
2. La articulación espacial del modelo la aporta el escenario CIUDAD CONTEMPORÁNEA, que ordena los objetos físicos que aparecen en el texto, así como otros que no se mencionan, pero que forman parte de ese escenario.
3. La articulación temporal la constituye la recuperación de la trayectoria temporal de la imagen global sumaria de la ciudad que nos presenta el poema.
4. La articulación temporal sumaria integra —en un segundo nivel— las distintas temporalidades secuenciales particulares recuperadas que rigen el movimiento de cada uno de los objetos presentes: las máquinas por ejemplo, (cada una de las cuales se mueve en un eje secuencial), o la imagen de los toros, en donde, gracias al modelo cognoscitivo que la rige, CORRIDA DE TOROS, de inmediato se activa un eje secuencial.

En relación con este primer espacio mental que muestra la cotidianeidad de la gran urbe, se abre un segundo espacio mental, que representa, en muchos sentidos, la contraparte del primero. A continuación lo observaremos con mayor atención.

2.3 El segundo espacio mental, EM 2

Se ha dicho que en el EM 1 se manifiesta el MCI de la CIUDAD CONTEMPORÁNEA, en forma de una imagen acumulativa en donde está presente una temporalidad cuya trayectoria puede ser reconstruida. Y que esta configuración corresponde al primer momento de la temporalidad de la historia. Pero, de pronto, dice el poema,

19. Y también, en el centro de esta perfecta arquitectura,

20. canta un pájaro:

Esa frase preposicional (*en el centro*) actúa como constructora de un nuevo espacio mental que nos permite representar el canto del ave y sus consecuencias, “en el centro” del mismo escenario descrito en el EM 1.

De acuerdo con lo anterior, el nuevo espacio mental es instaurado, desde el centro del primero, por el canto del pájaro, para construir a partir de ese punto, la representación conceptual del segundo momento de la historia, cuando el canto de un ceniztle, una entidad que pertenece al dominio de la naturaleza, transfigura la ciudad con su melodía y permite que lleguen a ella olores y colores de la infancia. Las propiedades de este segundo espacio se exponen a continuación.

El modelo que rige el segundo espacio: un canto de pájaro distinto

De acuerdo con el modelo de análisis aquí propuesto, se debe encontrar la estructura que rige este segundo espacio mental, en el modelo cognoscitivo idealizado que articula la parte correspondiente de la historia. Entendemos que la historia nos habla de un ceniztle que, al cantar, transfigura la CIUDAD CONTEMPORÁNEA.

El MCI que permite entender esta situación es: CANTO DE PÁJARO EN LA CIUDAD. Este modelo, sencillo y esquemático, muestra, por ejemplo, qué, cuando los oídos perciben una serie determinada de sonidos exquisitos en la ciudad, los interpretan conceptualmente como el canto de un ceniztle. En el caso de esta historia, se trata de un canto *ad hoc*, muy particular; un canto enriquecido por las indicaciones del texto. Es necesario ir, ahora, a la estructura espacial de este EM 2

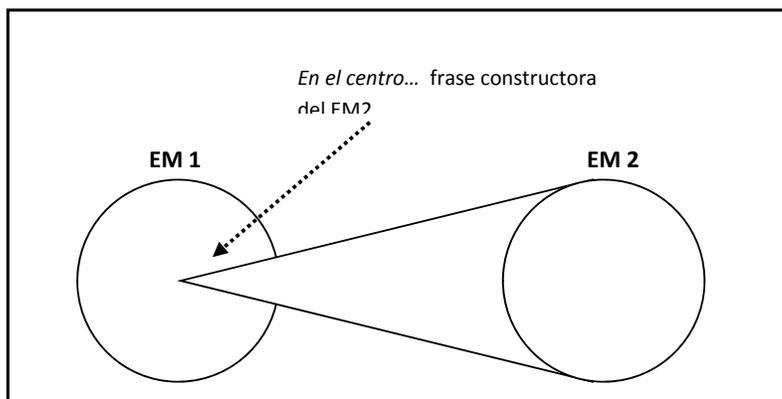
La estructura espacial. Una ciudad que se transfigura

La estructura espacial de EM 2 se mantiene casi idéntica a la de EM 1, en lo que se refiere a la articulación de los objetos físicos y de los elementos naturales. El escenario es el mismo: LA CIUDAD CONTEMPORÁNEA. La diferencia es que en el centro de su arquitectura canta un cenizante; y ese canto, nos indica el poema, tiene consecuencias radicales para la ciudad: el ruido es sometido, *asesinado*, por el canto del ave, y el mundo natural se manifiesta intempestivamente con todo su poder envolvente, trayendo hasta nosotros (hasta el sujeto lírico) los olores, los colores, los sabores perdidos de la infancia. El poema nos dice lo que ocurre.

19. *Y también, en el centro de esta perfecta arquitectura,*
20. *canta un pájaro:*
21. *un fenómeno extraño que agujerea los ruidos.*
22. *Los edificios silencian de súbito*
23. *su estructura de relámpagos aéreos.*
24. *Y el canto del cenizante*
25. *prosigue asesinando*
26. *el ruido natural de la ciudad*
27. *e introduce un olor que el tacto paladea,*
28. *un color que viene de la infancia*
29. *y que el oído toca,*

En este segundo espacio mental, instaurado por la frase “en el centro”... se invierte la situación que prevalecía en la ciudad, en contraste con la configuración del primer espacio mental.

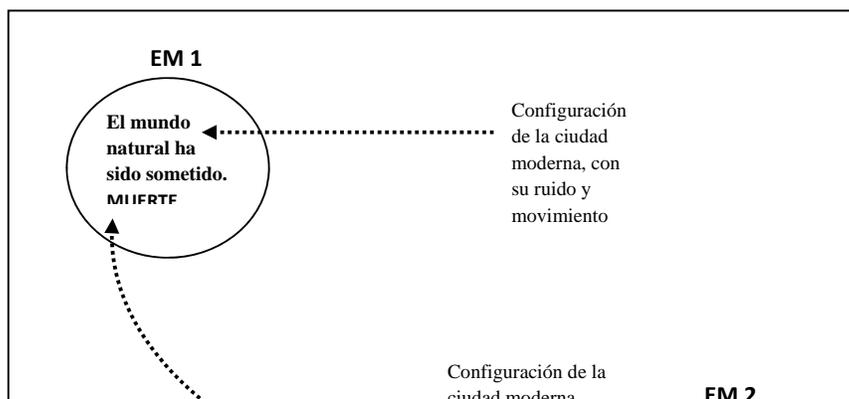
FIGURA 63. LA CONSTRUCCIÓN DE EM 2 POR EL CANTO DEL PÁJARO



En el primero, EM 1, lo artificial somete a lo natural y lo conduce a la muerte: los árboles son amarrados como bestias, los nísperos, dalias y nogales son enjaulados y, además, son extranjeros; el sol agoniza y, finalmente, se expone el sacrificio del toro, por la “purísima mano del maestro”, en un acto simbólico que representa la derrota absoluta de la naturaleza en el escenario de la urbe. Mientras tanto, la danza de los edificios continúa, las máquinas se mueven incesantemente y el estruendo se mantiene como parte del presente cotidiano.

En el EM 2, en cambio, el canto del cenizote hace su aparición, como “un extraño fenómeno” y agujerea los ruidos. Hace que los edificios callen de súbito; es decir, que la ciudad frene su movimiento vertiginoso y se detenga. El canto del ave “asesina” el ruido “natural” de la ciudad e introduce en ella olores y colores procedentes del mundo lejano, perdido en el pasado, en la infancia. La siguiente gráfica muestra este contraste entre los dos espacios mentales:

FIGURA 64. INSTAURACIÓN DEL SEGUNDO ESPACIO MENTAL



Veamos ahora cómo se articula temporalmente este segundo *espacio mental*.

La estructura temporal

Al igual que en el EM 1, lo que tenemos en este espacio es más similar a una fotografía que a una secuencia. En ella percibimos el momento del canto y sus consecuencias en una sola mirada instantánea. No se trata aquí de que poco a poco ocurran los eventos, sino de una situación de simultaneidad, que se manifiesta en forma aglutinante con el canto del pájaro. Entendemos entonces que los edificios silencian de súbito, en el momento mismo que el canto del ave asesina los ruidos de la ciudad e introduce un olor que el tacto paladea: todo a un tiempo. Todo parece ocurrir en un presente atemporal, eterno, que, sin embargo, nos es posible conceptualizar mediante la recuperación de la trayectoria de la imagen global descrita en el momento posterior del poema, en tanto que *gestalt*, mediante un escaneo sumario. Una posible reconstrucción, que se lograría mediante la recuperación de algunas imágenes de la trayectoria, puede ser la siguiente.

1. La ciudad se mantiene en su ruido y movimiento cotidiano.
2. En el centro de aquella arquitectura, canta un pájaro. Es posible mostrar que, si bien el canto ocurre en el centro de la arquitectura de la ciudad, icónicamente se representa también en el centro del poema, aumentando el efecto de centralidad al que se hace referencia.
3. El canto se despliega en su propia temporalidad.
4. Al escucharlo, los edificios silencian de súbito.
5. El canto, al mantenerse en una secuencia temporal, sigue asesinando el ruido.

6. El canto, a lo largo del tiempo en el que se sostiene, introduce sensaciones procedentes del mundo de la infancia.

En esa forma, se entiende lo que ocurre en este espacio y es posible observar que representa, desde la perspectiva de la configuración conceptual, la contraparte del EM 1. Es posible apreciarlo en síntesis.

En síntesis

1. El EM 2 está estructurado por el MCI *ad hoc*: CANTO DE PÁJARO EN LA CIUDAD. Hemos dicho *ad hoc*, porque las consecuencias del canto son muy singulares y distintas a las que las construye normalmente el lenguaje cotidiano, lo que nos obliga a una reconceptualización de este canto.
2. La articulación espacial del EM 2 la constituye el escenario: CIUDAD CONTEMPORÁNEA, que articula los elementos que aparecen en esta parte del texto, incluso el ceniztle, aunque la ciudad ha sido transfigurada por el canto.
3. La articulación temporal del EM 2 la construye la trayectoria secuencial de la imagen global sumaria, recuperada mediante un escaneo sumario.

En relación con este primer espacio mental que muestra la cotidianeidad de la gran urbe, se abre un segundo espacio mental, que representa, en muchos sentidos, la contraparte del primero.

Más aún, el poema construye un tercer espacio mental, EM 3, mediante un eficaz constructor de espacios: la necesidad de representar una configuración que se encuentra más allá del *aquí* y el *ahora*; en este caso, la del mundo de la infancia⁶⁶, de donde proceden los olores y sabores a los que hace referencia el poema.

⁶⁶ Para nuestro análisis, el hecho de que tanto en este segundo poema como en el primero aparezca explícitamente el mundo perdido de la infancia, resulta productivo, ya que en el momento de las conclusiones podremos establecer algunas comparaciones entre ambos textos. Esta coincidencia fue circunstancial y sólo en el análisis se reveló ante nosotros.

2.4 Tercer espacio mental

El canto del cenizote asesina “el ruido natural de la ciudad e introduce” sensaciones que vienen de la infancia. Pero ¿En dónde está esa infancia? No *aquí*, porque las sensaciones a las que se refiere el poema proceden de otro sitio; y no *ahora*, porque el canto del cenizote las ha traído de aquel otro lugar, donde aún se encuentran. La necesidad de conceptualizar esa infancia, más allá del *aquí* y el *ahora*, construye un nuevo espacio mental, EM 3, en el que se despliega, aunque el poema no nos ofrezca mayores detalles de este despliegue.

La estructura conceptual de EM 3: la INFANCIA

De acuerdo con lo anterior, podemos decir que la infancia, en el contexto del poema, perdura en alguna forma y puede localizarse en su propio *espacio mental*, en donde están aún presentes sus olores, sus colores... los mismos que el canto del cenizote ha traído hasta el momento presente, en la ciudad.

27 [...] un olor que el tacto paladea,

28 un color que viene de la infancia

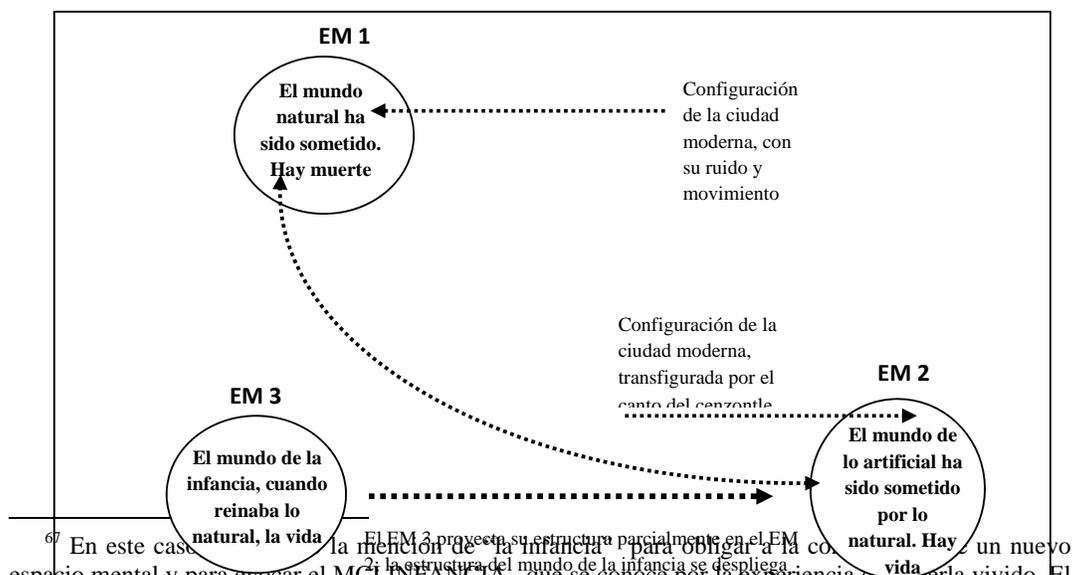
29 y que el oído toca,

En consecuencia, entendemos que este EM 3 está estructurado por el MCI INFANCIA, en tanto que en el poema, esa estructura lejana de donde proceden los colores y olores que trae el canto del pájaro, ha sido designada como “infancia”. Se trata de un modelo reconocible que articula una serie de objetos, estados y secuencias en una etapa de tiempo delimitada, que se vive desde la experiencia temprana del ser humano. Integra, igualmente, las necesidades prototípicas del niño, los objetos que circundan su territorio y, en general, las condiciones en las que se realiza la INFANCIA.

Sin embargo, no todo aquello que integra la infancia es relevante para el poema. Apenas unas cuantos objetos de aquella época, procedentes de aquel espacio mental situado en el lejano pasado, el EM 3, para manifestarse por un instante en el EM 2. Es precisamente ahí, en el EM 2, donde se actualiza una pequeña parte del modelo; la parte que el poema descubre y activa desde el espacio de la imagen poética.

Ese reflejo del mundo de la niñez que se proyecta en el presente resulta trascendente para el texto, por el vigor con que se manifiesta. El canto del pájaro, hilo que une los espacios mentales de la historia, tiene tal poder que, al realizarse, frena el vértigo urbano, perfora y asesina el ruido citadino y permite que lleguen a nuestro cuerpo aquellas sensaciones extraviadas de la niñez. Habla el poema de un olor que se percibe, no con el olfato, sino con el gusto; de un color que no es recibido por el ojo, sino por el oído; los sentidos, pues, realizan una función muy distinta a la cotidiana, para percibir esas texturas olvidadas; una función que tal vez desempeñaron en la infancia perdida y que más tarde ya no se puede recobrar⁶⁷. La gráfica siguiente da cuenta de la forma en la que se vinculan los tres espacios.

FIGURA 65. INSTAURACIÓN DEL TERCER ESPACIO MENTAL



En este caso, la mención de la infancia para obligar a la configuración de un nuevo espacio mental y para evocar el MCI INFANCIA, que se conoce por la experiencia de haberla vivido. El texto no brinda mayores detalles de una infancia particular, sino algunos datos muy generales de cuestiones compartidas por los seres humanos y que, cuando la infancia se ha ido, es posible percibir dese lejos pero con mayor claridad; tal es el caso de esos olores que tocan al sujeto lírico en forma inexplicable. Finalmente, no son necesarios más datos ni detalles. Con lo poco que nos dice el texto es suficiente para la redonda realización del poema.

Veamos a continuación las articulaciones de espacio y de tiempo que articulan este espacio.

La articulación espacial

El modelo de INFANCIA, que otorga su estructura a este espacio mental, no es detallado con mayor precisión en el poema; no hay detalles particulares, así que entendemos que cuenta apenas con una articulación esquemática básica de POBLADO. Por un lado, está presente en este espacio mental un niño, en tanto que representación del sujeto que vive su niñez. En torno a él se construye, espacialmente, un escenario; el escenario de la INFANCIA, en el que encontramos todas aquellas entidades que el MCI correspondiente puede articular espacialmente; por ejemplo: una cuna, una madre, una determinada atención hacia el niño que no se vale por sí mismo y que más tarde, cuando lo hace, debe recibir aún los cuidados de su familia. Es posible agregar al escenario, a medida que se desarrolla el niño, una serie de elementos con un sustento físico-espacial: amigos, escuelas, juegos, seguramente el olor de un jardín, de los árboles; la comida materna, las golosinas preferidas; el tacto de la caricia, el pelambre de las mascotas y seguramente, determinado por las indicaciones del poema, y sobre la base de una experiencia de los sentidos, el canto de un ceniztle así como los olores, sabores y texturas⁶⁸ que, al ser actualizados en el poema, son conducidos por la melodía del pájaro hasta el momento presente. Es, pues, un escenario simple, pero suficientemente rico para activar un MCI complejo, apenas sugerido en el texto.

La articulación temporal

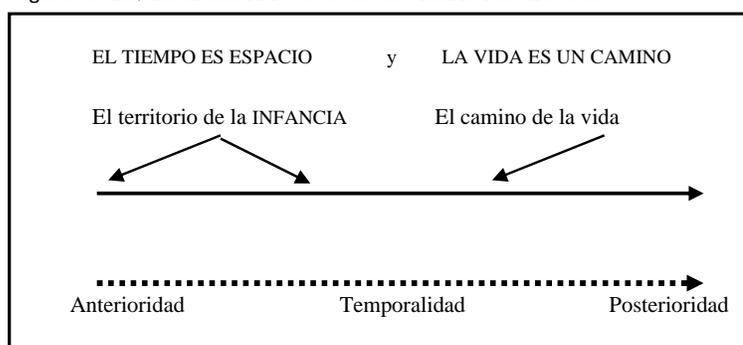
⁶⁸ Olores, sabores, texturas, son categorizados en este trabajo como elementos de un escenario *espacial*, al igual que podrían serlo los ruidos, la música o los colores. En último término, se trata de elementos que se manifiestan en nuestra experiencia sensorial y está inmersos, por lo mismo, tanto en el *tiempo* como en el *espacio*. Sin embargo, como dijimos en la primera parte de este trabajo, realizamos una labor de discretización de elementos, para convertirlos unidades manejables tanto en las articulaciones espaciales, por ejemplo en un *escenario*; como en las temporales, por ejemplo en una secuencia o en una relación atemporal cuya trayectoria puede ser rastreada y reconstruida por mecanismos cognoscitivos.

Pocos datos tenemos para estructurar el espacio mental en el que se ubica la lejana infancia. Sin embargo, podemos entenderla, gracias al MCI INFANCIA, como un “Período de la vida humana desde que se nace hasta la pubertad” (RAE, 2009). Es decir, la infancia puede representarse como un tiempo con principio y fin. Así, la temporalidad de este MCI se reconstruye y se entiende en el marco del poema, como una representación sumaria, en tanto que se ofrece en forma gestáltica, en una sola exposición. Mientras que tal reconstrucción es clarísima en el espacio 1 y menos clara pero presente en el espacio 2, en este tercer espacio simplemente no se ve, porque aquí todo es simplemente sumario.

En esta recuperación aparece una acumulación de momentos, de imágenes, de situaciones, que se manifiestan en el MCI de la INFANCIA, todos ellos, experiencias y actos típicos de la niñez. Suponemos, además, —gracias al MCI de INFANCIA y a las indicaciones del texto— que en esa etapa hubo olores y sabores que podían alcanzarse con otros sentidos distintos a los esperados.

Para hacer referencia al tiempo, se afirmó en el primer capítulo, es necesario recurrir a una o más metáforas conceptuales que permitan su conceptualización, según cada caso particular. En forma similar al poema anterior, la metáfora EL TIEMPO ES ESPACIO estructura la INFANCIA como un territorio; y la metáfora LA VIDA ES UN CAMINO la muestra como la parte inicial del largo recorrido que es la VIDA. En ese sentido, la INFANCIA constituye la parte inicial del camino de la VIDA. El esquema básico de este constructo puede representarse de la siguiente forma.

Figura 66. ESQUEMA BÁSICO DE LA INFANCIA CON BASE EN DOS METÁFORAS



En esa forma, aparece la estructura temporal del EM 3, la INFANCIA, conceptualizada como la duración del recorrido de la primera parte del camino de la

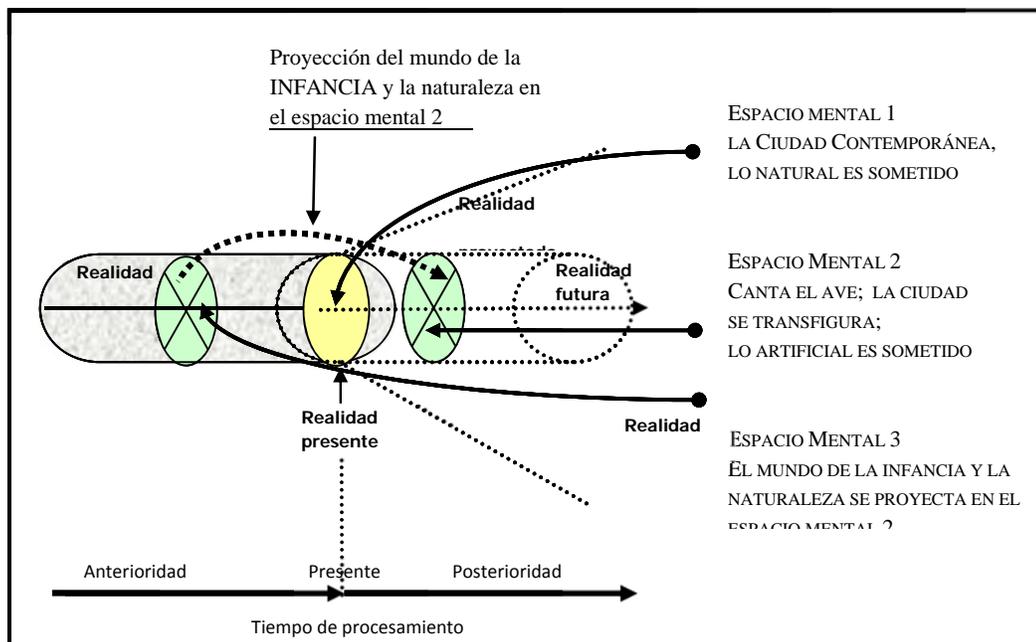
vida. Como se ha dicho, la representación de la infancia se hace presente en la estructura del poema, luego de que ha sido recuperada la temporalidad del MCI correspondiente, mediante un escaneo sumario. Queda así de manifiesto que la temporalidad se encuentra en todas nuestras conceptualizaciones, sea que aflore en representaciones estático-sumarias (como en este caso), sea que aflore en representaciones dinámico-secuenciales. Estos contrastes imprimen fuerza y belleza al texto.

Una vez definido lo anterior, es posible poner de manifiesto la forma en la que se relacionan temporalmente los tres espacios mentales en los que se despliega la historia del poema.

2. 5. Vinculación de los espacios

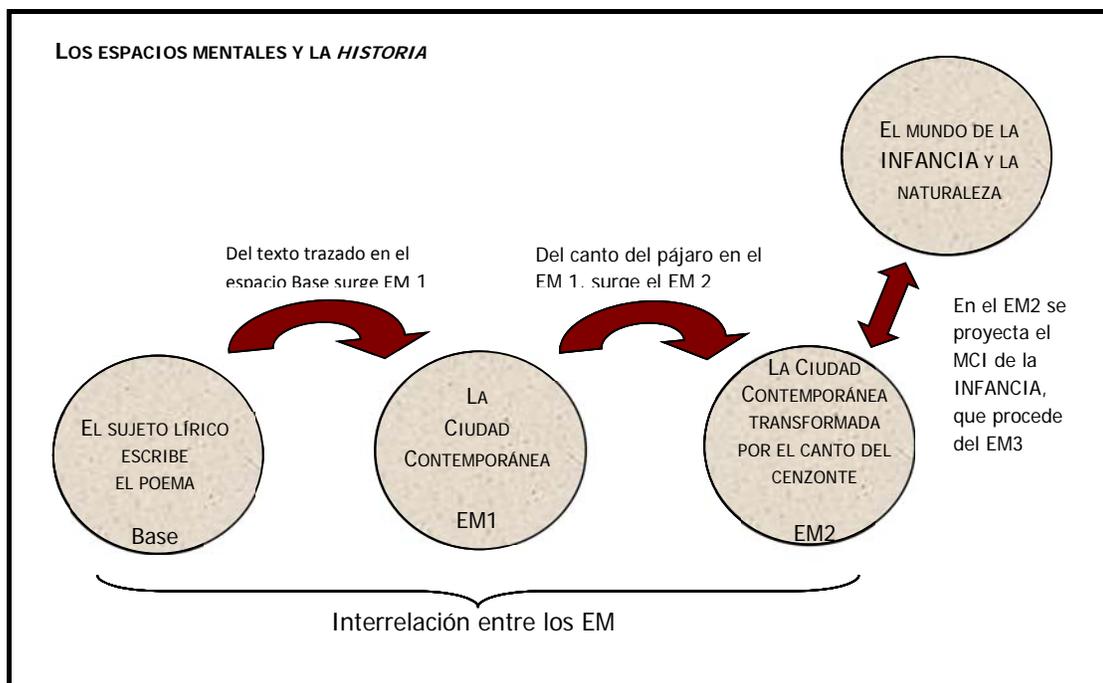
En estos tres espacios mentales se resuelve la historia. Para conceptualizarlos en su propia temporalidad, podemos utilizar el Modelo Dinámico Evolutivo de Langacker, como lo muestra la siguiente gráfica.

FIGURA 67. TEMPORALIDAD DE LA HISTORIA EN ESPACIOS MENTALES.



Una vez establecida la temporalidad que vincula los espacios de la historia, podemos ver desde otro ángulo la vinculación entre los tres espacios mentales.

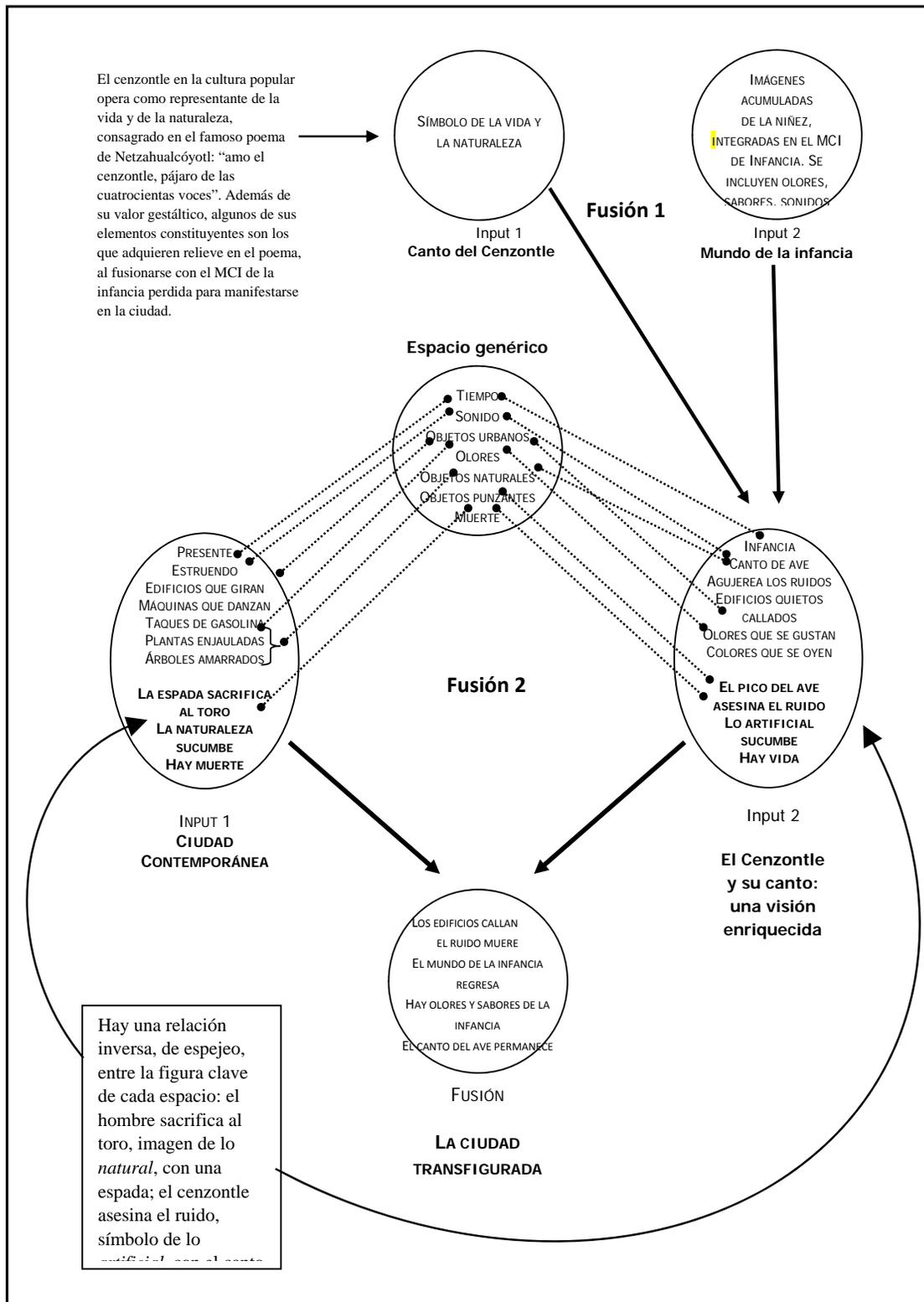
FIGURA 68. VINCULACIÓN ENTRE LOS ESPACIOS MENTALES.



Así, en el poema encontramos, además del espacio base, tres espacios mentales donde se patentizan la secuencia de la historia. Los cuatro están interrelacionados sólidamente. El espacio base, en tanto que instaurador del texto; el EM 1 y el EM 2, en

tanto que son estructurados espacialmente por el mismo escenario de una CIUDAD CONTEMPORÁNEA y se relacionan mediante un fuerte vínculo que los opone, casi simétricamente. El EM 3, desde donde se proyecta la infancia, tiene una estructura conceptual muy sencilla y poco extensa, pero capaz de estructurar el EM 3 y proyectarse parcialmente en EM 2. Veamos ahora cómo se combinan los rasgos de estos espacios, en una red de integración conceptual, para entender las relaciones de las que surge, reconceptualizada, la configuración de la ciudad.

FIGURA 69 . LA CIUDAD TRANSFIGURADA, RESULTADO DE LA FUSIÓN CONCEPTUAL, EN CASCADA



La red de integración conceptual muestra cómo se proyecta al espacio de la fusión una ciudad transfigurada, reconceptualizada. La ciudad donde prevalecía el

sometimiento de lo natural, donde los elementos eran sometidos, donde el sol agonizaba, donde el toro era sacrificado, se ha transfigurado: La urbe del ruido y el estruendo, del movimiento relampagueante de edificios y los olores de gasolina, ha detenido sus ruidos “naturales”, su estructura de relámpagos aéreos, tras sucumbir ante el canto de vidrio de un cenzontle; ante la manifestación de esta breve entidad del aire que, con su música, agujerea el ruido, lo perfora y lo asesina, para finalmente dejar su canto victorioso sobre el asfalto humeante.

El canto del cenzontle se convierte así en el factor que decide la lucha que se libra entre las fuerzas dinámicas de la vida y de la muerte; en el factor que obliga a la ciudad, representada metonímicamente por sus edificios y el ruido, a detener su marcha vertiginosa, para clavar su estocada de música en el corazón del ruido y perforarlo; al igual que el maestro que, con su espada, ha perforado antes las entrañas del toro.

Los detalles de algunas de las imágenes sustentan esta fusión final, base de la significación prototípica del poema, de acuerdo con su construcción conceptual.

3. Las zonas nucleares. Ciudad y Pájaros

3.1 Un poema espejeado

Como se afirma en el primer capítulo, en el espacio de la imagen poética es donde aparecen, se mezclan y fusionan —principalmente— diversos fenómenos conceptuales⁶⁹. Estos fenómenos conllevan rasgos que, al repetirse, reiteran en la lectura determinadas indicaciones que otorgan profundidad a la historia y generan, mediante la reiteración de impactos, cierta resonancia significativa en el receptor del texto. En el espacio de la imagen poética, el poema construye nuevos significados y dirige hacia una reconceptualización del mundo o de algunos de sus aspectos.

En este caso, encontramos que los versos de la primera parte del poema se refieren al escenario CIUDAD CONTEMPORÁNEA; y los de la parte siguiente corresponden a

⁶⁹ Hay fenómenos conceptuales, como es el caso de las analogías o de las metáforas, que pueden no aparecer en las imágenes poéticas, sino a lo largo del poema como estructuras que trascienden la imagen poética y rigen la historia de un texto. Igualmente, hay fusiones que sobrepasan los límites de una imagen poética y se manifiestan en una forma más amplia en el texto.

la misma ciudad pero reflejada en la transfiguración que sufre a consecuencia del canto del cenizal, lo que nos ofrece una perspectiva semejante a la de un espejo; las imágenes generadas parecen reflejarse, pero no son idénticas, sino que, en algún sentido, se contraponen. Se muestra a continuación cómo construyen las imágenes poéticas estas dos partes contrapuestas del poema.

3.2 La ciudad contemporánea: el sometimiento de la naturaleza

Tomemos como ejemplo el primer verso del poema.

1. Estruendo de humo y trenes.

En primer término, este verso integra el estruendo al escenario de la ciudad, pero la forma en la que está construido conceptualmente, lo lleva más allá, ya que porta una imagen sustentada en una frase nominal que establece un contenido *ad hoc*, en tanto que no se trata de una unidad lingüística estereotipada, sino de una nueva construcción que nos permite entender el estruendo de la ciudad en una forma diferente, no dicha antes o por lo menos no identificada con el lenguaje cotidiano.

El estruendo de humo y trenes

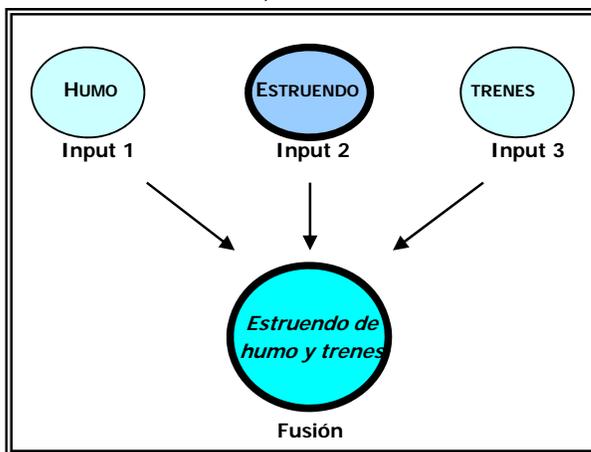
Hablamos de un “estruendo” *ad hoc*. Un “estruendo de humo y trenes”. Es *ad hoc* porque, al ajustarlo a las indicaciones del texto, reconocemos que no es prototípico ni cotidiano. Sabemos bien que el humo no hace ruido y en las calles urbanas no pasean trenes. ¿Cuál es entonces el sentido de esta frase? ¿Adónde nos conduce? Para entenderlo partimos de que se trata de una imagen poética, donde se presenta una fusión conceptual que genera un nuevo sentido que se incrusta en la inercia textual del poema.

Ubicada al comienzo del poema, la frase se construye —en la red de integración conceptual— como una unidad que se refiere a un aspecto la ciudad, mediante una mezcla de unidades significativas. En este caso, encontramos tres inputs claramente determinados: “estruendo”, como la parte fundamental, en tanto que constituye el

núcleo de la unidad lingüística señalada; “humo” y “trenes” en tanto que partículas significativas que modifican la parte nuclear y permiten la construcción de un significado ad hoc. Es importante mencionar en este momento la noción de *zona activa* (*active zone*, Langacker 1991, 1999), que se refiere a esa parte determinada de una entidad que es capaz de interactuar con un dominio dado o establecer una relación. A esta noción nos referiremos con mayor detalle en el apartado 4.2.1.

En ese marco, el “estruendo de humo y trenes” aparece como una estructura compuesta, en tanto que tres entidades participantes interactúan entre ellas, relacionándose a través de sus zonas activas, en una forma determinada, para construir una unidad cuyo significado es único, *ad hoc*. Esta interrelación la podemos representar de la siguiente manera:

FIGURA 70. FUSIÓN CONCEPTUAL, EN “ESTRUENDO”

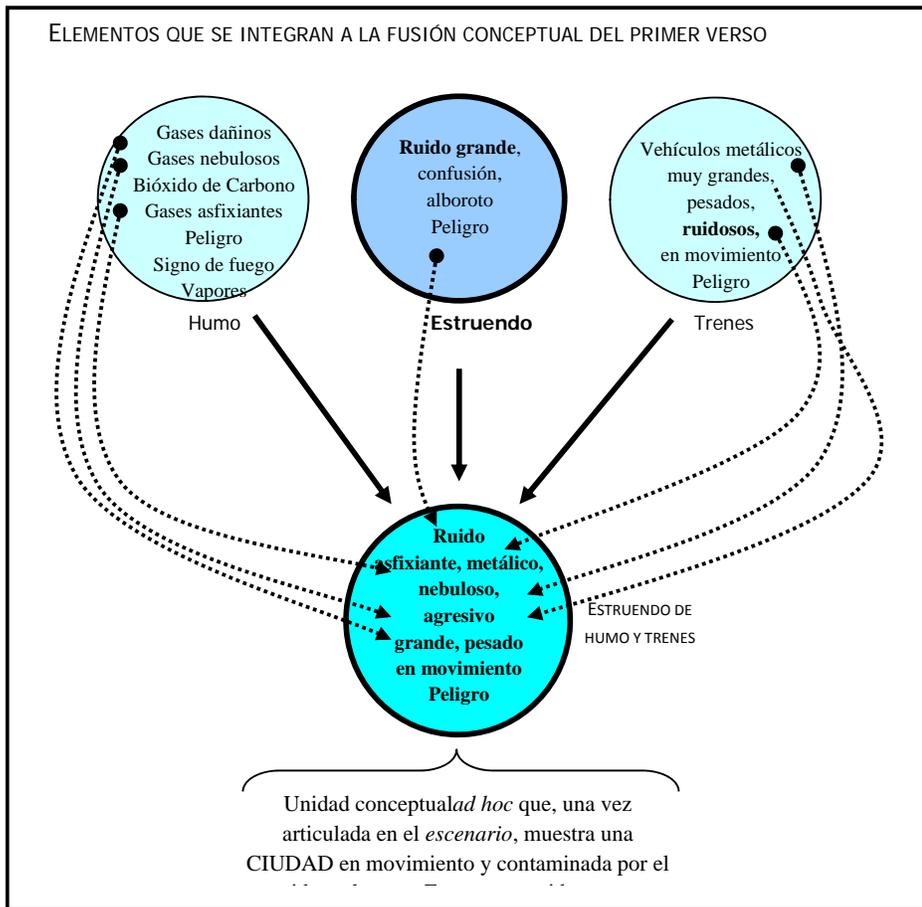


Uno de los elementos que da eficiencia al verso es que la zona activa de “estruendo” reacciona primeramente con la de “humo”, que es el miembro menos prominente de la construcción.

Como se ha visto, en la fusión no se reflejan todos los elementos implicados en los espacios de entrada; el contexto exige que, de las amplias posibilidades de la memoria enciclopédica, se recuperen y se integren en la fusión sólo los elementos pertinentes, que nos permiten construir la configuración que pueda vincularse adecuadamente con los otros elementos de la red conceptual que genera el texto.

Así, en este caso, la fusión se construye con los elementos conceptuales recuperados de la memoria, que son exigidos por el escenario CIUDAD, que ha sido ya determinado por las indicaciones del título. Estos elementos se fusionan en el espacio de la fusión, luego de que sus rasgos han interactuado entre sí, para integrarse y articularse dentro de ese escenario. Así, tendríamos lo siguiente:

FIGURA 71. LA FUSIÓN CONCEPTUAL DEL ESTRUENDO DE HUMO Y TRENES



Así, prevalece la fuerza de la partícula nuclear “estruendo”, en el sentido de que se integra al escenario de la CIUDAD como la parte nuclear de la estructura fusionada. Asimismo, la imagen que resulta de esta fusión conceptual se integra a la configuración conceptual del escenario CIUDAD, mostrándola contaminada por el ruido y el humo, que en sí mismo es un escándalo, lo que nos permite entonces transformar el escenario y configurarlo como CIUDAD CONTEMPORÁNEA. La representación gráfica (arriba) de esta fusión permite observar los rasgos conceptuales más importantes de las

estructuras fusionadas, en los que se apoya la imagen poética descrita; otra parte de la construcción conceptual de esta imagen corresponderá al receptor del texto, quien la recibirá como un instructivo que configurará de acuerdo con las formas esquemáticas similares que ha archivado en su memoria enciclopédica, como resultado de la experiencia reiterada de su exposición a estas imágenes.

Edificios que giran

El texto continúa, enriqueciendo el escenario con las unidades lingüísticas que se generan de los siguientes versos y que se integran a los espacios mentales, en los que se despliega y se articula la historia. El verso que sigue es

2. Edificios que giran en su exacto equilibrio

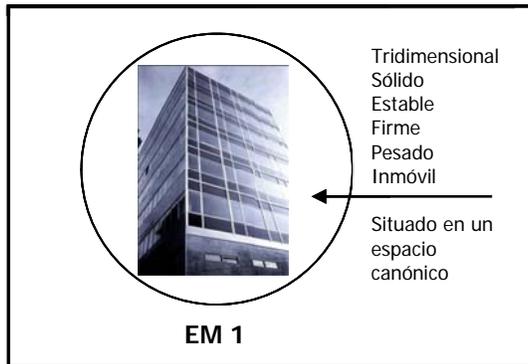
Esta imagen poética no puede ser interpretada literalmente, ya que los edificios no giran. El lector del texto recibe la indicación del poema para que construya, en espacios mentales, esta representación compleja, parte de la ciudad, que incluye una simulación de la sensación que podrían despertar los edificios giratorios. Por otra parte, entendemos que se trata de una imagen metonímica, en la que el movimiento de la mirada del transeúnte se convierte en el giro de los múltiples edificios que observa. Ese giro, en realidad, es una especie de mareo que

Esta configuración de edificios en giro se realiza a través de una fusión conceptual de distintos elementos que se integran en una nueva imagen poética *ad hoc*, no estereotipada, que genera un nuevo sentido, una nueva forma de percibir y representar el vértigo de los edificios, la manera en la que el transeúnte, desde el piso, gira la cabeza para mirarlos. Observemos, paso a paso, la forma en la que se construye conceptualmente esta imagen.

En primer término, al referirse el texto a “los edificios”, este elemento se integra de inmediato al escenario desplegado en su espacio mental, el EM 1, enriqueciéndolo conceptualmente. Cuando representamos un edificio en un espacio mental, lo construimos como un objeto físico, sólido, estable, pesado, incapaz de moverse o de girar. Se trata de una matriz compleja que nos indica su dimensión tridimensional, su

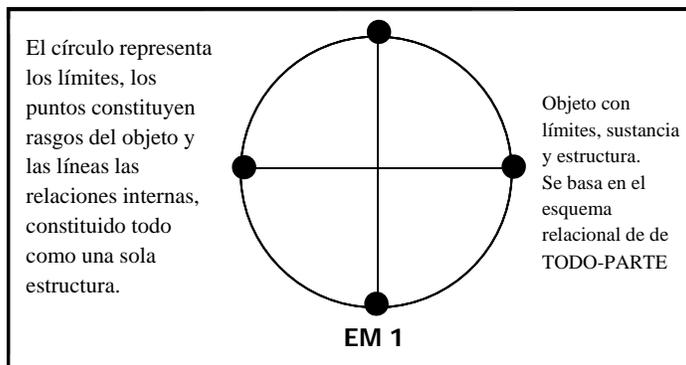
ubicación en un espacio canónico, la forma en la que ordena el espacio en que se manifiesta y el dominio abstracto que sostiene la predicación de unidad contextual entre el sujeto lírico y el receptor del texto. Un “edificio”, con todas estas indicaciones conceptuales, lo podemos representar en la siguiente gráfica.

FIGURA 72. UN EDIFICIO



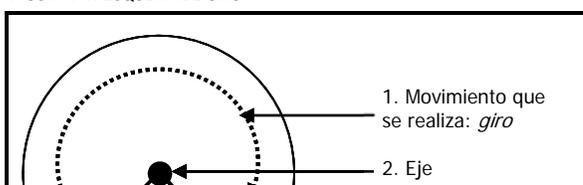
Su representación se funda en un esquema básico de objeto físico, que se manifiesta como un esquema relacional, que tiene límites, sustancia y una serie de características y elementos vinculados entre sí por una estructura interna (Langacker, 1999). Así lo muestra la siguiente gráfica.

FIGURA 73. ESQUEMA DE OBJETO FÍSICO



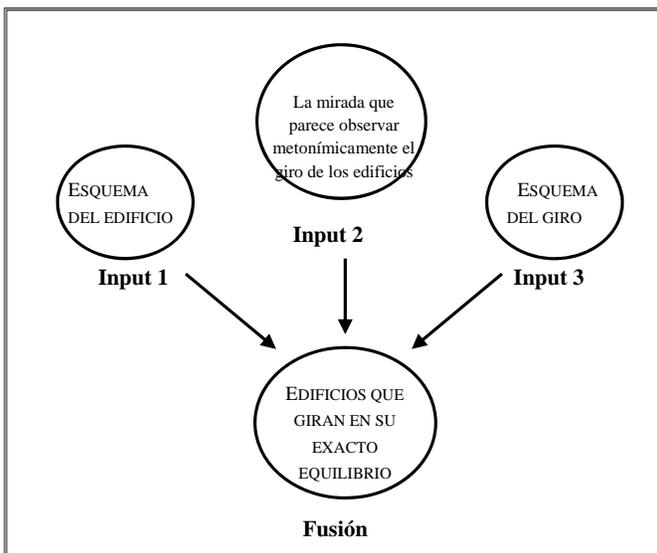
Una vez definida la consistencia de “edificio” refirámonos a “giro” El giro lo representamos esquemáticamente como el efecto de la acción de girar; es decir, de hacer que un objeto se mueva alrededor de un punto o en torno a un eje (RAE, 2009). Una representación gráfica de este esquema es la siguiente:

FIGURA 74. ESQUEMA DE GIRO



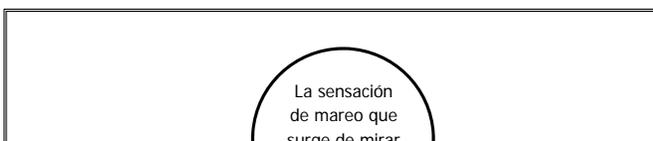
En el esquema del giro están implícitos tanto el objeto que gira como el movimiento que realiza. El sitio del objeto que gira es ocupado, en su momento, por cualquier objeto capaz de realizar el giro: un globo, un bastón, un automóvil. Cualquiera que corresponda a las exigencias del esquema. Nuestra experiencia nos indica que los edificios no giran; pero, el texto nos indica que los hagamos girar; esto exige una fusión de dos conceptos que pertenecen a dominios diferentes, y es posible en virtud de un elemento genérico compartido, que en este caso es esquemático y abstracto: la zona activa del esquema mental de “edificio”, establece una relación con el esquema de “giro”, ocupando el sitio de “objeto que gira” en dicho esquema. La siguiente gráfica representa esta fusión:

FIGURA 75. EDIFICIOS QUE GIRAN EN SU EXACTO EQUILIBRO



Vista con mayor detalle, la fusión podría representarse en esta forma:

FIGURA 76. EL GIRO DE LOS EDIFICIOS





Así, el escenario se enriquece con esta fusión que imprime un movimiento giratorio a los edificios y refuerza la indicación de movimiento, de ajetreo, en el interior del escenario. La fusión se cumple en la representación conceptual que surge del escaneo que realiza la mirada del observador de edificio en edificio y que se proyecta metonímicamente en el poema, en tanto que no es el edificio el que gira sino el cuello, la cabeza de quien los mira desde abajo, en el mismo sentido de que no es el estadio el que grita, sino las personas que están en él.

Un sol débil y en agonía

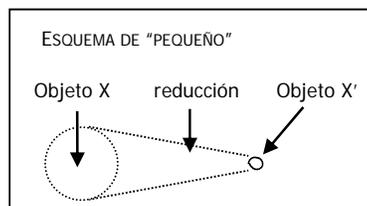
La siguiente imagen poética conlleva también una serie de fenómenos conceptuales.

3. Pequeño sol agónico, apenas un recuerdo.

En su primera parte, la imagen de un *pequeño sol agónico* se construye con el empequeñecimiento del sol, señalado por la unidad lingüística correspondiente. Se basa en un esquema mental que surge de nuestra experiencia con los objetos físicos, la identificación que hacemos de ellos y la comparación que establecemos sobre su

magnitud. Estas comparaciones permiten la conceptualización esquemática de las diferencias relativas de tamaños, que sobreponemos a los objetos que manejamos.

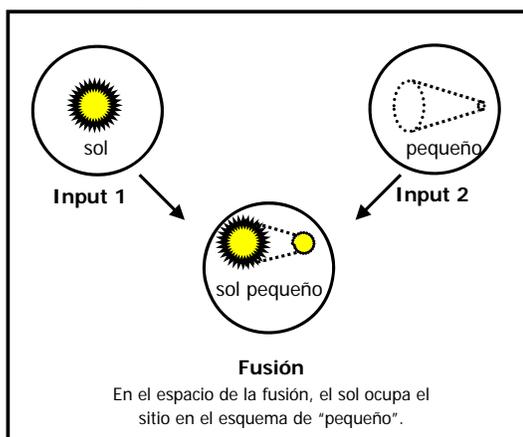
FIGURA 77. ESQUEMA DE “PEQUEÑO”



Este esquema lo utilizamos siempre que aludimos a un objeto pequeño. La pequeñez se establece en relación con la magnitud del prototipo del objeto y en relación con el contexto en el que se estén utilizando las unidades significativas. En este caso, la imagen habla del “sol” y entendemos que el sol ha empequeñecido en alguna forma.

Al fusionar los esquemas de “empequeñecimiento” y de “sol”,⁷⁰ podemos entender esta transformación que minimiza al astro rey en la siguiente forma:

FIGURA 78. PEQUEÑO SOL

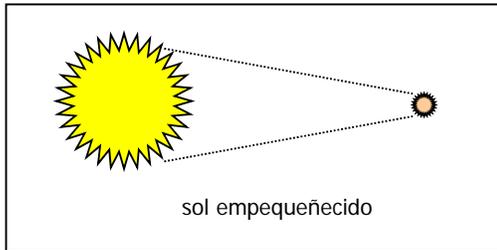


Como resultado tenemos un sol empequeñecido en el escenario de la CIUDAD CONTEMPORÁNEA. Así, el “astro rey” –realización lingüística de la metáfora conceptual

⁷⁰ Hemos decidido mantener la minúscula en la palabra “sol”, tal cual figura en el poema, debido a dos razones. La primera, respetar la intención del escritor al mantenerlo con minúscula, a pesar de que se trata (en este caso) de la designación del astro, cuyo nombre debería ir en mayúsculas. Y, la segunda, conservar el carácter icónico de la palabra que marca con una “s” pequeña a un “sol” también pequeño.

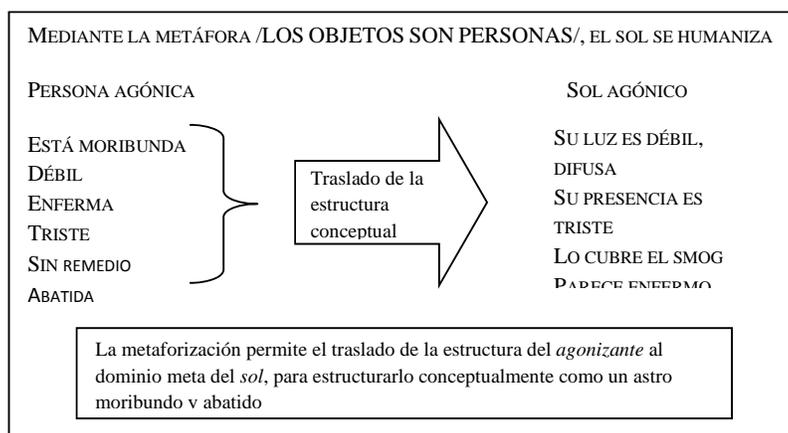
LOS OBJETOS SON PERSONAS que lo muestra como el monarca del cielo— la gran luminaria de la naturaleza, se convierte en un pigmeo sin fuerza y sin trono.

FIGURA 79. SOL EMPEQUEÑECIDO



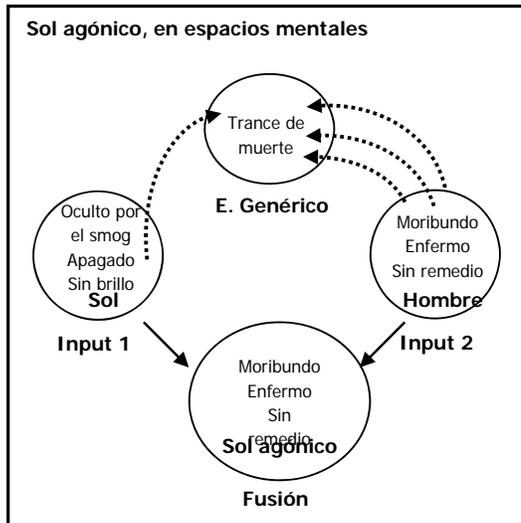
Pero el sol, además de empequeñecer, es un sol agónico. Consideramos la agonía como el “estado que precede a la muerte” (RAE, 2009). En este caso, el adjetivo constituye una realización de la metáfora conceptual convencional LOS OBJETOS SON PERSONAS que permite comparar al sol con un ser vivo que agoniza. El verso evoca a un enfermo a punto de morir. La metáfora sobrepone, así, la estructura conceptual de la agonía, al estado en el que se encuentra el sol, modelándolo. Por ello, el sol adquiere la estructura conceptual de un agónico: está enfermo, débil, moribundo. El cuadro muestra la transposición analógica de la estructura de la persona agónica sobre la del sol, en virtud de la metáfora referida.

FIGURA 80. UN SOL AGÓNICO



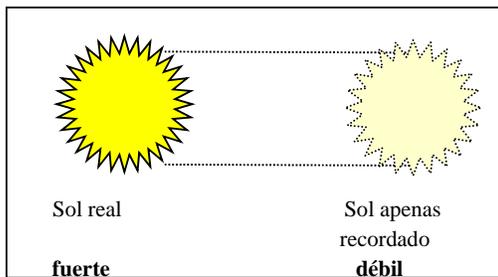
La humanización de un “sol agónico” da fuerza a la reiterada indicación de que los elementos naturales han sido reducidos y minimizados por la mano del hombre en el escenario de la CIUDAD CONTEMPORÁNEA, en el texto. En espacios mentales, podríamos mostrar el fenómeno en la siguiente forma.

FIGURA 81. EL SOL AGONIZA



El poema continúa reduciendo y minimizando el poder, el calor, el brillo del sol, para conducirlo a su agotamiento, a su muerte. Aunque eso aún no ocurre cabalmente, la fuerza del astro, factor fundamental de la vida en la Tierra y el eje en torno al que gira el Sistema Solar, se va perdiendo. Se convierte en *sólo un recuerdo*; es decir, en una imagen trazada, no en la realidad, sino en la memoria; sin consistencia material, sin sustancia física, y hundida en la niebla de lo recordado, una vez que el momento vivo se ha perdido. En comparación con un sol vivo y presente, el recuerdo es débil y apagado. Este proceso de empequeñecimiento es contrario al que se presenta cada día al amanecer y al crepúsculo, cuando el sol parece más grande; el poema viola intencionalmente esta manifestación para imprimir rasgos de muerte a la imagen solar.

FIGURA 82. EL SOL ES APENAS UN RECUERDO



Así, las tres representaciones del sol que se construyen conceptualmente a partir de las indicaciones de una imagen poética tejida en un solo verso, disminuyen el poder, la fuerza y la presencia de su estereotipo y lo muestran en trance de muerte.

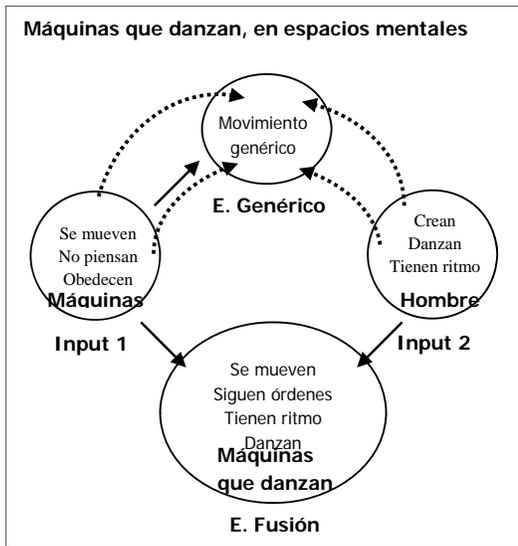
Máquinas danzantes y velocidad domesticada

La siguiente imagen poética nos habla de las máquinas y del papel que juegan en el escenario de la CIUDAD CONTEMPORÁNEA.

- 3. *Máquinas que danzan*
- 4. *a una velocidad domesticada por la mano.*

En el caso de las *máquinas que danzan...* se hace presente de nuevo la metáfora LOS OBJETOS SON PERSONAS, ya que la danza la realizan sólo los hombres y algunas especies de animales. Nuevamente, hay una proyección metonímica, en tanto que “la mano” del hombre (su movimiento) se convierte en la representación del hombre mismo, quien a su vez lo es de la humanidad. Es esa mano, inteligente, constructora de la ciudad (y del ruido, claro) la hace danzar, moverse, a las máquinas, con lo que esto supone: estruendo, golpeteo, transformación, y cierto tipo de violencia. Así, la velocidad de las máquinas se convierte en una entidad domesticada por el hombre.

FIGURA 83, MÁQUINAS QUE DANZAN



Aparece pues, en esta imagen una variación de la metáfora conceptual LAS COSAS SON ANIMALES, como en *Mi auto es una fiera*, o en *Mi computadora es una tortuga*. En este caso es una magnitud física (la velocidad a la que danzan las máquinas) lo que se animaliza en tanto que es domesticada por la *mano*. Y en este caso, tenemos una doble

metonimia conceptual, ya que la *mano* es, en realidad, el *hombre*: LA MANO ES EL HOMBRE. Pero, al mismo tiempo, LA VELOCIDAD ES LA MÁQUINA.

Así, el escenario de la CIUDAD CONTEMPORÁNEA se enriquece a medida que avanza el poema. Los elementos que la constituyen, hasta el verso 12, muestran una urbe contaminada por el ruido de las máquinas, por el humo; una ciudad en frenético movimiento en donde el sol agoniza y los elementos naturales se encuentran sometidos, y en donde la obra de “la mano del hombre” da preferencia a lo urbano-arquitectónico-artificial.

Los siguientes versos nos describen, como parte del escenario de la CIUDAD CONTEMPORÁNEA y en el espacio mental que la sustenta, una serie de entes de la naturaleza totalmente sometidos y minimizados.

6. *Trópico que la altura y la ciudad amancebaron.*

7. *Y jardines,*

8. *jaulas donde encerramos nísperos,*

9. *dalias o nogales:*

10. *extranjeros en la ciudad de cemento.*

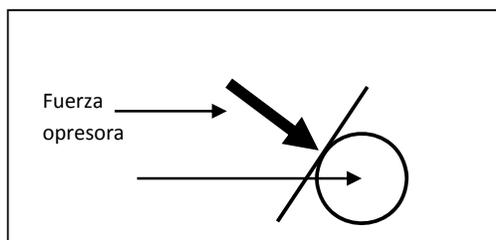
11. *Y árboles,*

12. *como bestias amarradas a su pesebre.*

La estructura de estas imágenes poéticas es similar. Se basa en un esquema de VÍNCULO que se manifiesta como SOMETIMIENTO/ MUERTE, en el que una fuerza o entidad somete a la otra. Someter, en sus dos primeras acepciones, para la RAE (2009) significa “Sujetar, humillar a una persona, una tropa o una facción” así como “Conquistar, subyugar, pacificar un pueblo, provincia”. (Las cursivas son mías).

Es una relación que conocemos con base en nuestra experiencia, que la hemos archivado en la memoria y nos ha permitido reconocer el esquema que la rige y que tiene numerosas realizaciones lingüísticas, como en *Ese problema me sigue oprimiendo* o *El peso de la vida es demasiado grande para mí*.

FIGURA 84. ESQUEMA DE SOMETIMIENTO



En el poema, entonces, vemos que este esquema se repite en los versos anteriores.

En 6, la ciudad y la altura amancebaron al trópico, que representa la naturaleza

En 7, 8 y 9, nísperos, dalias y nogales son encerrados en jardines-jaulas.

En 10, los nísperos, dalias y nogales son extranjeros en la ciudad se cemento

En 11 y 12, los árboles son amarrados como bestias a su pesebre.

Aunque cada una de las imágenes reviste un matiz singular de SOMETIMIENTO, en términos generales, manifiestan el mismo fenómeno. La gran urbe y la mano del hombre han sometido a los elementos naturales, hasta conducirlos a la agonía.

En el mismo sentido, pero con mayor fuerza, el poema construye la siguiente imagen.

13. Y el toro,

14. que fue herido por la purísima mano del maestro,

15. hace la última rumia de su sangre y se desploma.

El toro, una de las bestias que se ha convertido símbolo de la fuerza y el poder de la Tierra, es sacrificado. Muere. Esta imagen poética muestra dramáticamente su muerte, como una metáfora de lo que ocurre con la ciudad. En esta forma, tenemos al astro rey, símbolo del cielo, en agonía, y al toro, símbolo de la tierra, sacrificado. Hay en el fondo de esta similitud una analogía esquemática; es decir, los esquemas del sol y del toro son analógicos, debido a que en ambos esquemas están presentes elementos de fuerza, dominio, masculinidad, vigor.

La metáfora muestra la superioridad del hombre sobre la naturaleza, sometiéndola, hiriéndola, dañándola, desde el dominio fuente de una CORRIDA DE TOROS hasta el dominio meta de una CIUDAD CONTEMPORÁNEA. Sobreponiendo los elementos relevantes de los versos que describen la caída del toro, sobre los de la ciudad contemporánea, podemos representarla en espacios mentales de la manera siguiente:

FIGURA 85. LA MUERTE DE TOROS EN UNA RED DE INTEGRACIÓN CONCEPTUAL



Finalmente, todo lo natural ha sucumbido. El toro hace la última rumia de su sangre y cae sacrificado. En este punto es posible notar, como se dijo antes, que dentro de la imagen aparentemente estática de la primera parte del texto está presente la representación dinámica de la corrida de toros integrada en su MCI; un dinamismo que, en contraste, conduce a lo estático de la muerte. A su vez, los árboles están amarrados como bestias y todo tipo de plantas se mantiene enjaulado en jardines que también son cárceles o, en el caso de los nogales y las dalias, los vegetales se han convertido en extranjeros, en la ciudad de cemento. La CIUDAD CONTEMPORÁNEA es ahora un territorio dominado por el ruido, el movimiento, los edificios, las máquinas y la muerte; una especie de lugar en donde la mano del hombre dirige una danza mecánica y frenética que incorpora como fondo el estruendo, el ruido, el humo, el movimiento incesante cotidiano. No es, pues, una visión clara y transparente de la ciudad, como lo vimos en el poema anterior. Por el contrario, aquí la urbe aparece con su tráfico y su

estruendo, como la obra que los seres humanos hemos construido para habitarla y que conlleva en sí los gérmenes de la muerte. Veamos la segunda parte del poema.

El regreso de la naturaleza

Partamos de estas imágenes:

16 Y es también imposible, inexplicable casi,

17 el olor de las fresas

18 junto a los tanques de la gasolina.

Estamos en el centro del poema. Se trata de las líneas que siguen al sacrificio del toro. Y en ellas encontramos que, a pesar de ser imposible y casi inexplicable, el olor de las fresas se mantiene junto a los tanques de gasolina, cuyo olor es más fuerte y penetrante. Es la descripción de un elemento natural que, a pesar de todo, subsiste y se manifiesta a través de su olor, en un lugar inapropiado, inesperado.

La venganza del cenizote asesino

Y “también” en ese mismo momento, cuando la inercia textual nos ha conducido a una derrota casi absoluta de los elementos naturales ocurre lo imprevisto:

19. Y también, en el centro de esta perfecta arquitectura,

20. canta un pájaro:

Como apuntamos antes, el canto del ave, que representa la presencia de la naturaleza en el corazón de la ciudad, provoca un cambio radical en la configuración conceptual del escenario. Los efectos del canto se despliegan con amplitud, como

21. un fenómeno extraño que agujerea los ruidos.

Tras la aparente sencillez de esta imagen poética, hay una serie de fenómenos conceptuales que reflejan, en una sola forma gestáltica, el efecto del canto del pájaro en

el ruidoso trajinar ciudadano. La conceptualización de la imagen es compleja y se funda en varias superposiciones, esquemas y metáforas, básicos,

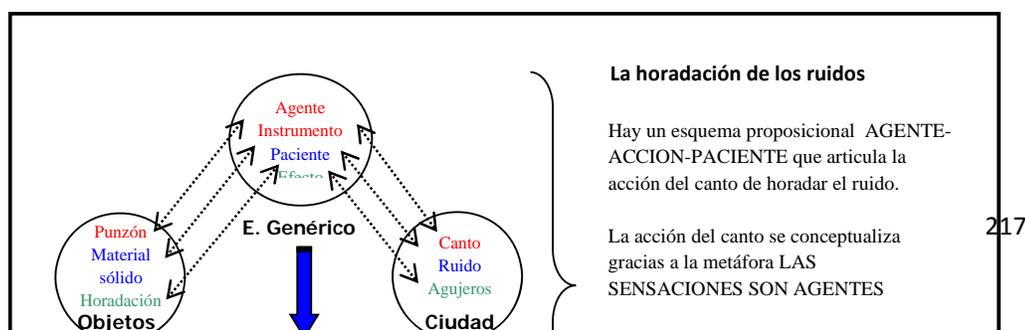
1. *Una fusión conceptual.* Los espacios de entrada (inputs) son “fenómeno”, “extraño” y “canto de pájaro”. Para la RAE, “fenómeno” es una “cosa extraordinaria y sorprendente” (RAE, 2009) y “extraño” significa “raro, singular” (RAE, 2009). Aunque el canto del pájaro es un suceso común, en la reconceptualización que el poema hace de la ciudad, se convierte en un “fenómeno extraño”, lo que focaliza su singularidad en el mundo artificial de la urbe.

2. *Una metaforización.* Gracias a la metáfora conceptual convencional LAS SENSACIONES SON AGENTES –como en *Esa melodía acaricia mis fibras más sensibles*— entendemos que el canto del pájaro *agujerea los ruidos*. Es decir, esta imagen convierte el ruido de la ciudad en un objeto sólido que puede ser horadado por el canto del ave que, metonímicamente, se convierte en su pico; un punzón capaz de “asesinar” el ruido, en una forma análogamente antitética a aquella en la que la mano del maestro sacrifica al toro.

3. *El esquema en la base de la metáfora.* Hay un esquema proposicional básico AGENTE-INSTRUMENTO-PACIENTE, en la base de la metáfora anterior. Este esquema rige la relación entre los elementos que se manifiestan en el espacio de la imagen poética; en este caso el ave (agente), su canto (instrumento) y el ruido (paciente).

Una forma de representar lo anterior, es la siguiente:

FIGURA 86. VERSO 21: UN FENÓMENO EXTRAÑO QUE AGUJEREA LOS RUIDOS



Así que el estruendo de las máquinas, de los autos, de las fábricas, aparece en el poema como un sólo objeto sólido, susceptible a ser agujerado por el canto. Una vez que el cenizote ha hecho su aparición, el escenario citadino se transfigura..

22. Los edificios silencian de súbito

23. su estructura de relámpagos aéreos.

Y, entre tanto,

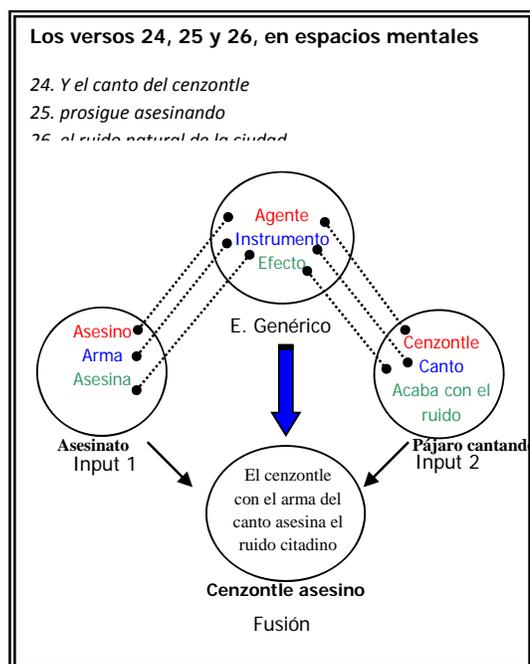
24. *Y el canto del cenzontle*

25. *prosigue asesinando*

26. *el ruido natural de la ciudad*

Estos versos enriquecen y modifican el espacio mental en donde se abre el mundo instaurado por el canto del pájaro, que no sólo perfora el ruido, sino que lo *asesina*. Es decir, lo “mata con premeditación” (RAE, 2009). El cenzontle, ahora, aparece como un asesino y el ruido se personifica para morir bajo el golpe de su canto. Hay una nueva mezcla conceptual actuando, enriqueciendo, la acción del canto del ave.

FIGURA 87. LA FUSIÓN DEL CENZONTLE ASESINO



Hasta este momento, el canto ha actuado sobre el escenario de la CIUDAD CONTEMPORÁNEA, modificándolo, transformándolo, rompiendo con su continuidad. El canto del cenzontle ha asesinado el ruido en una acción muy similar a la que efectuó la mano del maestro cuando sacrificó al toro. Las analogías entre ambos sacrificios se muestran en el cuadro siguiente.

CUADRO 6 . ANALOGÍAS ENTRE LOS DOS SACRIFICIOS

Los sacrificios		
	Del toro	Del ruido
Agente	La mano del maestro	El cenzontle
Instrumento	La espada	El canto (el pico) del ave

La ruta de las sensaciones

Pero, los efectos del canto van más allá. Propician la reconfiguración del escenario al traer, desde un lejano espacio mental, los valores positivos de la infancia, en donde cada sentido alcanza frecuencias y tonos de estímulos que deberían ser percibidos por otro sentido. Así, el canto

27. e introduce un olor que el tacto paladea,

28. un color que viene de la infancia

29. y que el oído toca,

Veamos. Hay un olor que debería percibir el olfato, pero que recibe el tacto y que se procesa paladeando, como si fuera un sabor; un color que deberían percibir la vista, pero que recibe el oído con su tacto: todas ellas son sensaciones que proceden de la infancia. En el EM 2 hay, pues, un olor que puede paladearse con los dedos y con la piel, como si fueran la lengua, permitiendo que la sensación envuelva el cuerpo y un color que es percibido por el oído. El cuadro muestra el recorrido equívoco de las sensaciones. Las letras cursivas marcan las indicaciones del poema, mientras que las redondas la expectativa lógica.

CUADRO 7. SENSACIONES Y SENTIDOS

Sensación	sentido previsible	sentido que la recibe	acción esperada	acción realizada
<i>Olores</i>	olfato	<i>tacto</i>	toca	<i>paladea</i>
<i>Color</i>	vista	<i>oído</i>	escucha	<i>toca</i>

El sujeto lírico, en esa forma, ha percibido, a través de su cuerpo, de sus sentidos, un mundo posible que se abre en un nuevo espacio mental para traer hasta él las sensaciones perdidas, procedentes de la infancia.

El canto del pájaro, una construcción arquitectónica

El poema continúa con la descripción final del canto; la definición de su geometría, de su topografía se realiza en términos cercanos a los de los urbanizadores, mediante metáforas y comparaciones abreviadas, logradas a través de fusiones conceptuales *ad hoc* que pueden representarse en forma similar a las anteriores.

30. *triturado alcatraz,*

31. *geometría rigurosa:*

32. *edificio de vidrios y sonido*

Esa geometría rigurosa, ese *edificio de vidrios y sonidos* que es el canto inesperado del cenizote, abre un nuevo espacio y lo estructura con las sensaciones procedentes de la infancia. Esto se opone directamente a la configuración de la ciudad, que integra edificios que “giran en su exacto equilibrio” y el estruendo de sus estructuras relampagueantes. Frente a estas ruidosas construcciones, el canto del cenizote erige su geometría, asesina el ruido ciudadano y configura con su silbido un edificio de vidrios y sonido que, finalmente,

33. *que en el humeante asfalto se nos queda.*

Así, en el poema se inscribe el triunfo del cenizote. El edificio de su canto sustituye a las pesadas construcciones de la urbe; su geometría toma el sitio de la exacta arquitectura de la ciudad; los olores que introduce, procedentes de la infancia, cubren el olor de las gasolineras; los colores, el humo y el estruendo.

Su canto es lo que queda sobre el humeante asfalto. No el ruido, no el estruendo, no el movimiento: su canto victorioso que asesinó al ruido y reivindicó en la ciudad los valores positivos de la infancia y la fuerza de la naturaleza.

4. Las isotopías

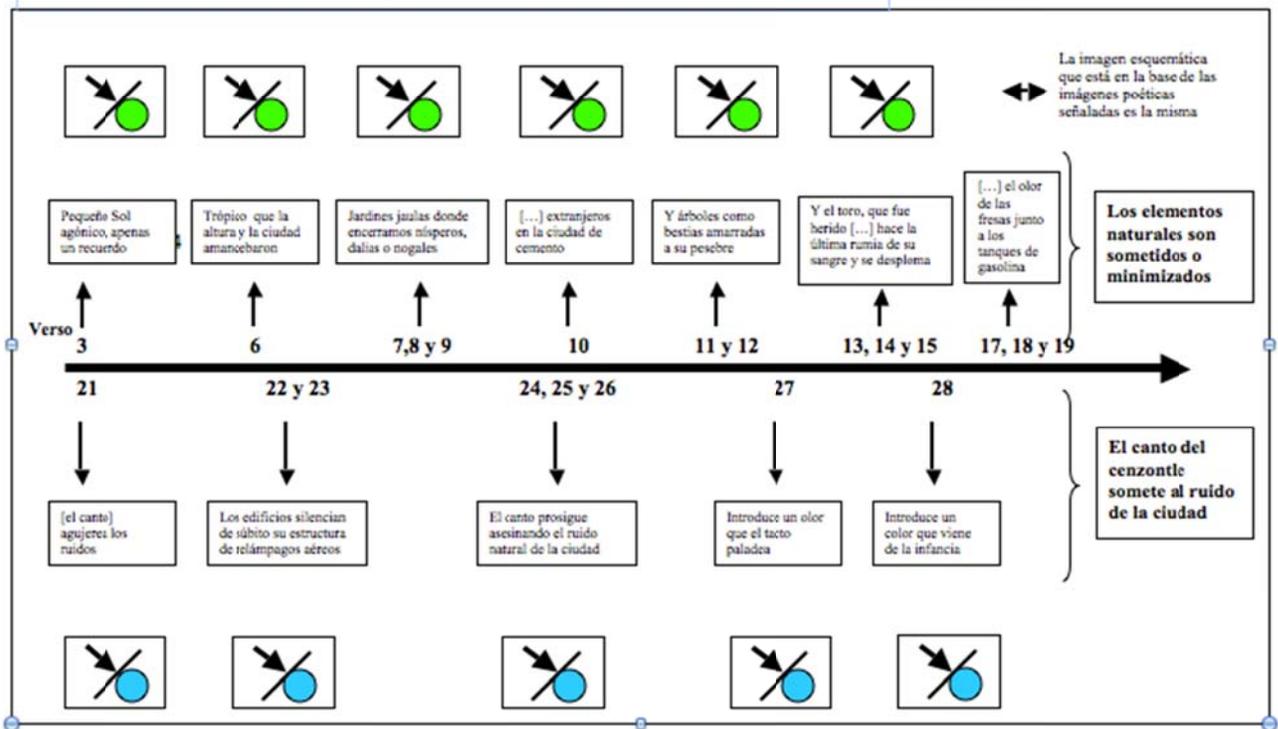
4.1 La isotopía de /SOMETIMIENTO/

El poema construye una serie de isotopías, a través de una iteración de rasgos conceptuales inmersos en las imágenes poéticas que hemos analizado. La más sólida, por el número de manifestaciones y la fuerza de sus rasgos, es una *isotopía* de /SOMETIMIENTO/ agresivo que se manifiesta en numerosas ocasiones tanto en la primera parte como en la segunda parte del poema. Un /SOMETIMIENTO/ que conduce a la agonía y a la muerte.

En la primera parte, este sometimiento se ejerce sobre los elementos naturales, causando la agonía del sol y el sacrificio del toro. En la segunda parte, es el pájaro el que lo ejerce, a través de su canto, somete a los elementos artificiales urbanos y perfora y asesina al ruido “natural” de la ciudad, suplantador del verdadero sonido de la naturaleza, representado aquí por el musical canto del ave.

La siguiente gráfica muestra la distribución de los elementos isotópicos.

FIGURA 88. ISOTOPÍA DE /SOMETIMIENTO/ QUE SE MANIFIESTA EN DOS FORMAS OPUESTAS



En el cuadro anterior es posible percibir la reiteración de un mismo esquema básico, el de /SOMETIMIENTO/, a lo largo del texto. Primero en la parte inicial del poema, cuando la ciudad y el hombre someten a los elementos de la naturaleza; y, en la segunda parte del texto, cuando el canto del pájaro somete los ruidos de la ciudad, incluyendo a los edificios, y la transfigura. Pero, no es la única isotopía presente.

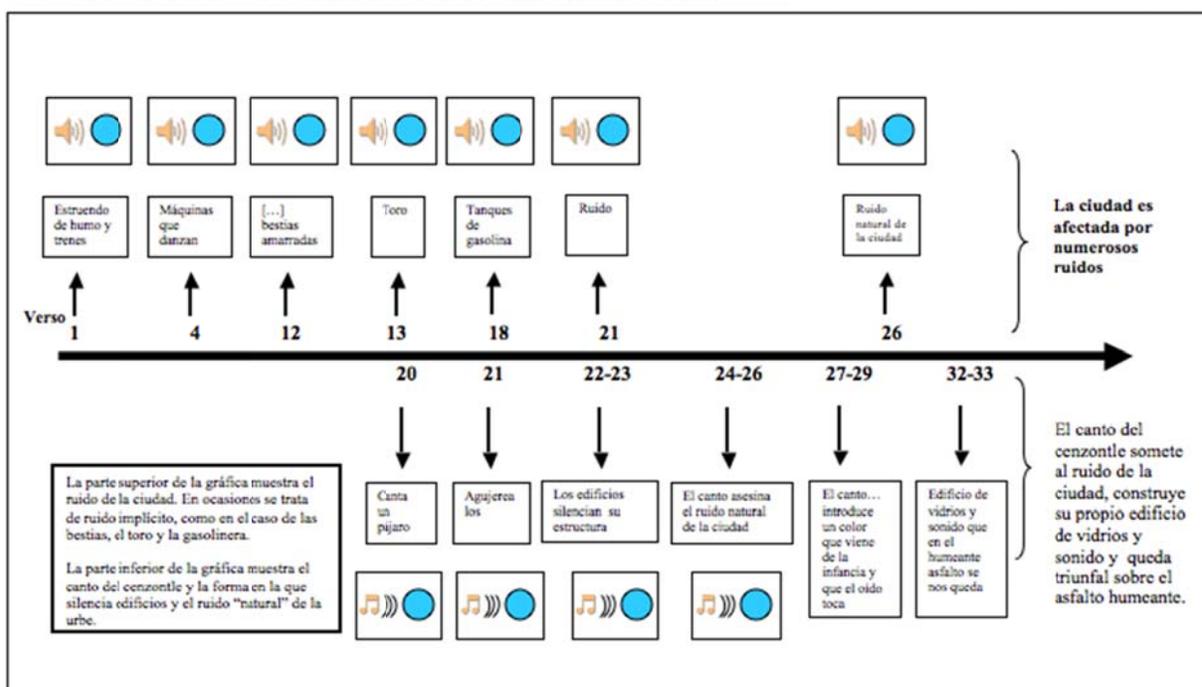
5.2 La isotopía sonora, /RUIDO/MÚSICA/

Otra de las más importantes, por el número de iteraciones y por el papel que juega en el poema, es la isotopía de /RUIDO/MÚSICA/, que está presente explícitamente en muchos de los elementos de la ciudad y que se manifiesta implícitamente en otros. En este sentido, el RUIDO y la MÚSICA constituyen los extremos de un continuo sonoro y responden a líneas divergentes en el poema: el ruido corresponde a la ciudad agresiva mientras que la música es representada por el canto del pájaro.

Al estruendo de la ciudad se opone el canto del cenizote; al ruido de máquinas, edificios y gasolineras, se opone la fuerza perforadora del canto del ave. Así, el edificio de vidrios y sonido que construye el canto del ave ocupa el sitio de los edificios giratorios de la ciudad; y queda sobre el asfalto el canto victorioso del pájaro que ha asesinado los ruidos de la ciudad y ha introducido los colores y olores de la infancia. La victoria del ave es total. Su canto es lo que “se nos queda”.

Las isotopías que rigen el poema están sustentadas sobre metáforas conceptuales convencionales tales como LO NATURAL ES BUENO/ LO ARTIFICIAL ES MALO, que aparecen en realizaciones lingüísticas como *Es una chica muy natural* o *Deja que la naturaleza obre en ti*; y EL RUIDO ES MALO/ EL SILENCIO (O LA MÚSICA) ES BUENA, como en *El silencio es oro*, *Metes mucho ruido en nuestra relación*, o en *Un breve techo de música entre tu sueño tranquilo y el infinito cielo*. De hecho, las realizaciones en la que se utiliza la palabra “ruido”, aún en los casos en que su uso no es metafórico, se suele marcar negativamente.

FIGURA 89. ISOTOPÍA DE /RUIDO/ QUE SE ESPEJA EN LA SEGUNDA PARTE DEL POEMA



Tenemos pues una ciudad reconfigurada, en la que el canto del cenizote ha asesinado los ruidos de la ciudad y ha sometido a los edificios, para que silencien su estructura de relámpagos aéreos. Ha utilizado la fuerza para ello, perforando los ruidos, quitándoles la vida, para dejar su canto, finalmente, victorioso sobre el pavimento humeante, mientras en la ciudad transfigurada, flotan en el aire los colores y olores de la infancia.

CONCLUSIONES

Un trabajo como éste plantea numerosos problemas pero brinda, al mismo tiempo, la satisfacción de enfrentarlos y, en la medida de lo posible, resolverlos.

Problemas, porque la poética cognoscitiva es un territorio recién descubierto y aunque sus estudiosos han generado múltiples instrumentos de trabajo, que se han aplicado a diversas nociones, lo cierto es que algunas veces no está claro siquiera cómo utilizarlos adecuadamente. Más aún, los investigadores de este amplio horizonte son pocos y cada uno parece aplicar a su manera las herramientas disponibles, para lograr objetivos particulares. Es cierto, de pronto, en el firmamento brilla alguna estrella, aparece un estudio estupendo, surge una indagación pionera... pero esto, ya se sabe, no es frecuente. Se abren nuevos caminos, muchos nuevos caminos, en este campo casi virgen, pero por el momento, no se sabe a dónde conducirán muchos de ellos.

Por ello, al comenzar esta tesis era necesario realizar un trabajo cuidadoso en la planeación. Resultó muy útil delimitar el área de trabajo y las categorías con mucha atención, sobre todo para hacer la referencia apropiada al objeto de estudio, el poema. Se requería un mapa de trabajo que rindiera los resultados deseados; es decir, que permitiera dar cuenta de la estructura conceptual del texto poético y de la forma en que operan sus mecanismos internos. Así que lo primero que había que definir era ¿qué es un poema? Sin profundizar en la delimitación de los géneros literarios, tanto pasados como actuales, —ambos arbitrarios y polémicos— fue preciso trazar las primeras coordenadas y, a partir de ellas, avanzar por caminos poco transitados. Era la brújula necesaria para comenzar la marcha.

El poema convertido en objeto de estudio de la lingüística

El poema, objeto lingüístico complejo, finamente tejido, se manifiesta en formas muy disímiles que se incluyen en un abanico muy amplio de textos. Esta realidad exigió, desde el principio, fijar límites y definir sus rasgos característicos, a fin de convertirlo en objeto de análisis y observarlo con los instrumentos pertinentes. Fue posible,

finalmente, definirlo desde la lingüística, gracias, en gran parte, a los aportes que realizó el genial Roman Jakobson a partir de los años cincuenta del siglo pasado.

Mediante estos parámetros, el poema se determinó como una entidad lingüística regida por una estructura conceptual compleja de varios niveles, con capacidad para incidir, a través de las imágenes poéticas y los fenómenos conceptuales que genera, en el sistema cognoscitivo del lector-receptor y, por lo tanto, en la construcción conceptual de la realidad. Visto desde otro ángulo, podríamos decir que el poema es un objeto que, a partir del lenguaje que manifiesta, propicia que el ser humano que lo recibe transforme parcialmente la configuración conceptual de su realidad.

Además, era necesario indagar en su estructura desde la perspectiva de la poética cognoscitiva para descubrir y exponer las articulaciones de tiempo y espacio que lo rigen. El enfoque resultó muy productivo y permitió comprender, en alguna medida, que la poesía es un instrumento importante en la reconceptualización del mundo, mostrando, como lo sustenta la lingüística cognoscitiva, que las unidades significativas de la lengua son también instructivos para la construcción conceptual de la “realidad” que cada uno percibe, construye y vive a su manera.

Aunque es relativamente sencillo comprender esta función del lenguaje, no lo fue tanto integrar un método que permitiera descubrir en un poema determinado el complejo dispositivo que da instrucciones, en una u otra forma, al sistema conceptual humano. Sin embargo, una vez elaborado el modelo, fue guiado por la hipótesis que afirmaba que ahí, en el corazón del poema, existía una riqueza significativa que era posible descubrir.

Hacen falta trabajos integradores que muestren en su totalidad los engranes del poema y su forma de transformar la conceptualización del mundo. Ya lo dijo Heidegger: el lenguaje cotidiano es un poema gastado por el uso, por lo que, en esa misma lógica, la poesía de ahora, que será el lenguaje cotidiano del mañana, nos permite crear realidades más amplias, universos más ricos y más habitables: extender las paredes del mundo que habitamos. Ya pensadores de la talla de Lakoff, Johnson, Turner y otros, han confirmado en sus aportaciones esta función creadora de la poesía. La cuestión era cómo integrar el modelo adecuado para exponer y encontrar los mecanismos que

explicaran esta función.

Tras los frutos del método

Aunque las lecturas posibles del poema son innumerables, en tanto que cada receptor lo recibe desde sus propias condiciones cognoscitivas y en un contexto determinado, esto no significa que deba interpretarse arbitrariamente. Por el contrario, es necesario mostrar que su estructura orienta y dirige la lectura, y entender los procesos que lo posibilitan. Así que, a través del modelo, se propuso observar esa estructura con el propósito de encontrar la explicación de su comportamiento. El objetivo incluía determinar la intrincada urdimbre del poema y los distintos tipos de esquemas mentales, modelos cognoscitivos idealizados, metáforas, fusiones y demás fenómenos conceptuales que articula. Así, desde el comienzo de la indagación algunos puntos importantes comenzaron a aparecer y a definir su valor. Entre ellos, los siguientes:

La historia, gran articuladora textual

Por más abstracto que sea el poema, podemos afirmar con Turner que su articulación principal es una *historia*, entendida como un todo conceptual en el que reconocemos una secuencia estereotipada y previamente conocida —al menos parcialmente—. Es decir, en todo poema hay algo que recordar, que transmitir, que decir, aunque este algo sea complejo o ambiguo. La historia es aquello que podemos contar para describirlo. En este sentido, el trabajo da un paso a favor de la teoría de Turner y da la impresión de que, mediante un estudio más profundo de este tema, podrían encontrarse nuevos elementos de apoyo para comprobar que, finalmente, en todos los poemas hay una historia, un algo que contar, aunque sea a veces algo muy complejo, aunque se vincule con aspectos visuales o plásticos o aunque tenga una doble, triple o múltiple significancia. Sin embargo, no es siempre sencillo definir la historia y demostrar que es un factor fundamental; hay poetas que se inclinan por escribir textos de gran abstracción, en donde la historia es difusa, otros la borran deliberadamente, y en ciertos poemas “concretos” o pictográficos, hay que buscarla entre líneas, trazos y palabras

sueltas. Sin embargo, a fin de cuentas, si es posible conceptualizar el texto, entonces también es posible contarlo, describirlo y reconstruirlo como una la historia.

Otro punto importante que no abordamos aquí, por no ser el objetivo de este trabajo, es el estudio de las historias subordinadas inmersas en la historia principal; más aún, el estudio de historias subordinadas que sólo se manifiestan a través de un objeto, de unas palabras, de un rostro. Por ejemplo, observar las de los hombres que manejan las máquinas que “danzan” (en el poema “Ciudad y pájaros”) o las de aquellas personas que no reconocieron al sujeto lírico exiliado en su regreso a la ciudad amada (en “La elegía del retorno”). En ese sentido, Bajtin, quien veía un cruce múltiple de discursos en toda obra literaria, o Kristeva, que sobre este punto construyó la noción de *intertextualidad*, tenían sin duda mucha razón. Un texto también es el lugar de encuentro de voces múltiples y, por lo tanto, de múltiples historias. En fin, el campo de investigación por caminar es muy amplio y faltan caminantes para recorrerlo.

Los espacios mentales y las articulaciones de tiempo y espacio

El método mostró que toda historia obliga a los receptores a configurarla y desplegarla en los espacios mentales correspondientes. En este sentido, podría parecer útil que el trabajo permitiera confirmar que cada espacio mental en donde se despliega la historia, se estructura mediante un modelo cognoscitivo idealizado (MCI) o una fusión de MCIs. También parece útil entender, como lo explica este trabajo, que en la estructura de estos espacios mentales están siempre presentes las articulaciones conceptuales de tiempo y espacio, así sea que se manifiesten o que se oculten.

Se observó, igualmente, que la articulación espacial de un espacio mental está constituida por un escenario que emerge de la lectura y que la articulación temporal se rastrea y se construye utilizando, según el caso, el escaneo secuencial o el escaneo sumario: La historia se construye en espacios mentales cuya estructura es un MCI con su articulación espacial y su articulación temporal. En cuanto a la trascendencia de espacio y tiempo en la configuración de nuestra realidad conceptual, se dijo, el filósofo Emmanuel Kant es una raíz importante en esta forma de entender ambas categorías.

Los poemas analizados

Para comprobar la productividad del método, se aplicó a dos poemas con características muy distintas. Un poema, “La elegía del retorno” articula una historia que se desenvuelve secuencialmente en sus partes principales; el otro, “Ciudad y pájaros” aparece como una configuración atemporal gestáltica. En el primero, la tensión del poema se sustenta en la nostalgia del sujeto lírico por regresar a una ciudad situada en un espacio mental inaccesible; en el segundo, la tensión se da entre el trajín citadino y el canto de un pájaro; ambos agresivos y mortales, en determinadas circunstancias.

Las diferencias entre ambos textos, pues, son notorias. El primero está escrito en tercetos rimados y el segundo en verso libre; el primero es largo y el segundo más bien corto; en el primero está muy presente el sujeto lírico actuando, moviéndose, pensando, mientras que en el segundo apenas se asoma. Pese a las diferencias, en ambos casos los instrumentos de análisis propuestos condujeron a la construcción de la articulación conceptual de los textos, en donde, como era de suponerse, se encontraron contrastes interesantes.

Está de más repetir diferencias y resultados. Sea suficiente decir que las estructuras conceptuales de ambos poemas, tan distintos, resultaron expuestas productivamente.

A su vez, un elemento en común quedó de manifiesto: ambos textos construyen, en un espacio mental, el mundo irrecuperable e inaccesible de la infancia, semejante, en este caso, a un paraíso perdido. Ambos poemas, en una u otra forma, nos hacen ver, como en el relato bíblico, que hemos sido arrojados de la niñez y un ángel con espada de fuego nos impide retornar. Sin embargo, las dos obras muestran que, en ciertas ocasiones extraordinarias, muy pocas, aquel paraíso puede vislumbrarse nuevamente o, incluso, recuperarse. En la ciudad moderna construida con ruido, humo y cemento, el canto milagroso de un cenizote abre a veces una ventana limpia hacia el mundo perdido; pero a veces, eso no es suficiente y sólo en el momento de la muerte, cuando se funde el hombre en el abrazo eterno de la tierra, se abre la posibilidad de reencontrarse con ese territorio que, aunque perdido, nunca dejó de estar en la memoria.

Isotopías e inercia textual dinámica

Cada unidad significativa se convierte en un instructivo que indica la forma en que debe erigirse la representación del mundo textual, en los espacios mentales. En ellos se conceptualiza la imagen poética y se despliegan y se manifiestan distintos fenómenos. Esta propuesta de la lingüística cognoscitiva revela la forma en que los seres humanos ordenan y construyen, no sólo su “realidad” (lo que sea que signifique esta palabra) sino también cómo esta realidad se modifica a partir de las instrucciones de un texto, en una forma muy similar a las alteraciones que sufre en el curso de la vida. También se muestra en el trabajo que estas configuraciones tienden a permanecer estables en los espacios mentales en tanto no sean modificadas o eliminadas por nuevas instrucciones. Esta noción fue reconocida como la inercia textual dinámica y su poder le permitiría aplicarse a otros ámbitos de estudio, ya que está estrechamente vinculada con la configuración de la *continuidad*, trascendente para el estudio de la identidad y de la definición de los objetos que nos rodean.

Esta inercia, cuando se refiere al poema, permite que determinados rasgos similares reiterativos –presentes en las imágenes poéticas que emergen del texto— se manifiesten en redes de coherencia o isotopías para otorgar intensidad y profundidad a la lectura, al impactar una y otra vez en la atención del lector en un cierto sentido. La noción de isotopía es de Greimas y sus seguidores, y si bien ellos la aplicaron a su método semiótico, sigue siendo productiva, en tanto que los impactos reiterados en el sistema conceptual humano finalmente tienen un efecto acumulativo que transforma la calidad de la recepción.

Los instrumentos del sistema conceptual

De importancia fue entender que se deben tomar como puntos de partida y apoyo para el estudio científico de los textos, algunos procesos de la percepción humana y determinadas facultades de nuestro aparato cognoscitivo y sus procesos de representación y conceptualización. Su capacidad para activar el escaneo secuencial o el

escaneo sumario de Langacker, su poder para reconocer rasgos y trayectorias, su facultad para “gestalizar” la diversidad de estímulos sensoriales procedentes de los objetos del mundo, etcétera, son piezas fundamentales en la construcción de las teorías que rigen este estudio. Es gracias a la comprensión de estos procesos y a su incorporación ordenada en el análisis que ha sido posible esclarecer la articulación de los dos poemas estudiados. Así, el enfoque cognoscitivo se manifiesta como un instrumento sólido en la busca de nuevos aportes para el conocimiento del hombre y de los textos que produce y que, como un espejo, lo reflejan.

No es extraño que así sea, la construcción conceptual compartida de la realidad está fincada, no en una abstracción o en un trascendente puro, sino en el aparato fisiológico heredado, en el cuerpo humano y su experiencia; y en la transmisión y reconocimiento de signos y realidades culturales, también heredadas. De ahí que sea posible entender – si bien en un nuevo sentido— que, como dijo el sofista Protágoras hace dos mil 500 años, “el hombre es la medida de todas las cosas”. Es el organismo humano –mente y razón corporizadas—el que construye su existencia y su comprensión en el mundo a partir de sus experiencias espaciales primarias. Los esquemas esqueléticos de movimiento, retorno, contenedor, unicidad, etcétera, soporte de la lógica y la geometría, se convierten paulatinamente en el fundamento indispensable para manipular el mundo. La razón, como lo afirman Lakoff y Johnson, no es una entidad abstracta ni pertenece a un universo lejano e intangible; en cambio, está enraizada en el cuerpo humano, en su dimensión espacial, física, concreta; así como en el funcionamiento heredado de su cerebro, de su sistema neural y, por ello, no es posible separarla del cuerpo. Razón, sí, pero razón corporizada. La experiencia del hombre, existiendo y construyendo sus mirada en su propio universo, constituye el punto de partida para cualquier indagación similar a ésta.

Es en ese universo corporizado donde cobra sentido y arde el fuego que Prometeo arrancó a los dioses para entregarlo al hombre: el lenguaje, presente mágico que transmite los signos y los significados de las construcciones culturales, de la herencia humana; el lenguaje, obsequio que permite compartir una realidad y un mundo para

habitarlo. El lenguaje, que arde en la boca y que se plasma en la escritura, tan reciente, para crear la posibilidad de construir nuevos mundos, más amplios, más claros, más habitables.

Y nosotros, en el centro de aquellas construcciones culturales, lingüísticas (porque la ciencia dura también es lenguaje) mirando hacia fuera, construyendo unos ojos cada vez más finos, para mirar el universo; un aparato conceptual cada vez más abierto, para ensancharlo, una voz poética que nos diga, no sólo lo que somos, sino lo que podemos ser, lo que imaginamos ser, lo que podríamos llegar a ser cuando el lenguaje de los sueños de ahora se convierta en el habla cotidiana del mañana.

Lenguaje cotidiano y lenguaje poético

Gracias a la aplicación del modelo, fue posible percibir que tanto el lenguaje cotidiano como el lenguaje poético se sustentan en los mismos principios lingüísticos y conceptuales. Un niño de primaria y un poeta utilizan los mismos recursos metafóricos, las mismas fusiones y un similar sistema de analogías, en la construcción de sus configuraciones conceptuales; todo ello en forma automática, inconsciente e instantánea. Sin embargo, el lenguaje poético las extiende, las manipula y las mezcla otorgándoles el poder de transformar la mirada que cae sobre el mundo y lo modela. Habría que agregar que esta manipulación o extensión o transformación de las metáforas de la vida cotidiana que se da en la poesía se presenta revestida por una compleja arquitectura fonológica, morfológica, sintáctica y semántica que fortalece sus efectos conceptuales y los aleja de los que produce el lenguaje cotidiano.

De acuerdo con lo que se ha encontrado en este trabajo, al lenguaje cotidiano corresponde una representación mental compartida, común y usual del mundo, mientras que al lenguaje poético corresponden configuraciones inusuales. El primero, se restringe a las paredes del mundo común que todos habitamos y nos permite desenvolvernos en “lugares comunes”, facilitando nuestro actuar; el segundo, amplía o rompe esas paredes y nos permite generar nuevas interpretaciones de la realidad que nos rodea; nuevas forma de entender la existencia o algunos de sus aspectos, nuevas formas de interpretar

nuestros actos y nuestros sentimientos; nuevas formas, en fin, de entendernos a nosotros mismos y a nuestros semejantes. Debe recordarse, no obstante, que no existe un límite claro que separe el lenguaje cotidiano de lenguaje poético. Los límites, como los de otras categorías, ya lo dijo Rosch, son borrosos.

Desde esa perspectiva, la poesía enriquece nuestra vida, tensa las estructuras de nuestro sistema cognoscitivo y las obliga a construir nuevas configuraciones de la realidad, ya que, como bien dicen Lakoff y Johnson, las metáforas conceptuales que utilizamos para entender dominios abstractos, no adornan la realidad, sino que la crean.

Nuevas preguntas

Al concluir el trabajo, no obstante los propósitos logrados, surgen nuevas preguntas. Es cierto que se ha establecido un instrumento capaz de atisbar hacia la estructura conceptual del poema y entender, así sea parcialmente, su funcionamiento, pero también lo es que esto abre la puerta a otras interrogantes. Y es que cada que se abre una ventana hacia la comprensión del poema, lo que se observa no es un objeto estático, definido y aislado, sino un mecanismo en movimiento, dinámico, capaz de engendrar nuevas miradas e interpretaciones; se manifiesta en el marco de un universo inagotable, enraizado en el sistema cognoscitivo humano y que emerge de una zona desconocida en la que apenas, los esfuerzos científicos, comienzan a iluminar algunos pequeños puntos.

En ese sentido, es necesario intentar responder ¿por qué las palabras, cuando están ordenadas en un poema, causan en el sistema conceptual humano, y por lo tanto en el cuerpo humano, determinados los efectos poéticos? ¿qué son estos efectos? ¿cómo es que afectan a la totalidad de nuestro organismo y a nuestra comprensión del mundo? ¿en qué forma la dimensión fonética, la dimensión fonológica, la dimensión sintáctica del poema inciden en la fuerza con la que se manifiestan las metáforas y otros fenómenos conceptuales? ¿Cuáles son los límites que fija el lenguaje al desarrollo de los seres humanos y sus sociedades? ¿Cómo acceder a lo que aún no ha sido dicho? ¿Es la poesía un medio que —en forma similar a la filosofía o a la profecía— puede postular la existencia de otros mundos posibles?

Pero hay más: Si la extensión o modificación de las metáforas de la vida cotidiana conduce a la transformación de la realidad ¿por qué no se generalizan metáforas que nos permitan construir un mundo mejor, en donde el hombre deje de ser el lobo del hombre? ¿por qué, como dirían Lakoff y Johnson, no comenzamos a entender una discusión como una danza y no como una guerra? ¿por qué la metáfora conceptual de /GUERRA/ está inmiscuida en casi todas las áreas del acontecer humano? ¿por qué, si el mundo es como es, sin calificativos, en todos los esquemas metafóricos están enraizados los valores bueno-malo?

Y, sin embargo, la poesía –vista y entendida como nos ha permitido hacerlo este trabajo– muestra que el hombre puede construir a partir del lenguaje sus propias nuevas realidades; nos dice que un exiliado puede, en su interior, reconciliarse con su tierra, aunque el reencuentro tenga lugar en el espacio mental lejano de su muerte; nos dice que el canto de un cenizote puede abrir un espacio en nuestro entendimiento para detener el tráfico y el ruido y volver los ojos, por un momento, al fondo de uno mismo en donde aún existe un espacio de calma, de luz, y los sentidos son extensos y poderosos. Nos dice la poesía que la batalla por la existencia no se libra tan sólo en el mundo del trabajo y del dinero, sino también en escenarios mentales, tan reales como los anteriores, en donde nuestra mente –siempre corporizada– puede encontrar aún la banca donde nos sentamos alguna vez con la primera novia, el templo en donde alguna vez oramos, la ciudad esplendorosa que para siempre perdimos. Nos dicen los poemas que todo paraíso es un paraíso perdido, pero que su luz perdura, iluminando nuestra existencia, a veces dolorosa, con una intensa nostalgia o con el repentino brote de cenizote en algún lugar del corazón.

Porque estos dos poemas no han surgido de la nada. Han brotado del alma de dos seres humanos que ahondaron en su pecho para encontrar al fin aquello que buscaban sin saberlo: una reminiscencia de una felicidad que, se haya o no vivido, existe aún en el espacio mental del corazón del hombre.

- ABELSON, Robert P (1981). "Psychological status of the script concept", en *American Psychologist*, 36, pp. 715-729.
- AGUIRRE, Joaquín M. (2009) Reseña "Georges Kleiber. La Semántica de los Prototipos. Categoría y sentido léxico", en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero4/kleiber.htm>, consultada el 6 de septiembre de 2006.
- ALLWOOD, Jens (1976). *Linguistic Communication as Action and Cooperation*. (Tesis doctoral, Universidad de Gotenburgo), en la web, en <http://www.ling.gu.se/~jens/publications/docs001-050/010.pdf>, consultada el 6 de marzo de 2008.
- ÁLVAREZ PRENDES, Emma. (2006) "Hacia una tipología de los enunciados concesivos", en *Actas del XXXV Simposio de la Sociedad Española de lingüística*, Milka Villayandre Llamazares (Editora). Universidad de León, Depto. De Filología Hispánica y Clásica. León, España.
- ANSCOMBRE, Jean Claude, y DUCROT, Oswald. (1977) "Deux mais en francais?" en *Lingua* 43, pp. 23-40.
- ARISTÓTELES (1999). *Arte poética, Arte retórica*, Editorial Porrúa, México.
- ARRIVÉ, Michel (1997). "Para una teoría de los textos polisotópicos" en *Intertextualidad*. Selección y traducción de Desiderio Navarro. UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, La Habana.
- ARRIVÉ, Michel (1987). Postfacio al artículo "La evolución del concepto de isotopías", de Rastrier, Francois, en *Sentido y significación, análisis semiótico de los conjuntos significantes*. Premiá Editora, México.
- AUSTIN, John L. (1962). *How to do things with words*. Oxford University Press, Oxford.
- AVRAHAMI, Judith y KAREEV, Yaakov (1994). "The emergence of events", en *Cognition*, 53, pp. 239-261.
- AVIRAM, Amittai F. (s/f) "Literariness, Markedness, and Surprise in Poetry", disponible en Internet en <http://www.amittai.com/prose/marked.php>, consultado el 6 de agosto de 2006
- BACH, Carme (1996). "Reformular ¿una operación argumentativa aséptica? Estudio del conector de reformulación parafrástica *és a dir*". En *Sendebars* 7, PP. 255-271.
- BAJTIN, Mijaíl (1990). *Estética de la creación verbal*. México, Siglo Veintiuno Editores.
- BAJTÍN, Mijaíl (2000). *Yo también soy (fragmentos sobre el otro)*. México, Taurus.
- BARTHES, Roland (2000). *S/Z*, Sigloveintiuno Editores, México.
- BARTHES, Roland (2002). *El placer del texto y lección inaugural*, Sigloveintiuno Editores, México.
- BELEHKOVA, Larissa, (1999) "Cognitive models of verbal poetic images", disponible en internet, en http://fccl.ksu.ru/winter.99/cog_model/moscow.htm [consultada el 6 de abril de 2004].

- BERGMANN, Merrie (1982). "Metaphorical assertions". En *Philosophical Review* 91, pp. 229-245.
- BERINSTÁIN, Helena (2003) *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, México
- BLACK, Max (1962). "Metaphor" en *Models and Metaphors*, Max Black (editor).Cornell University Press. Nueva York.
- BITONE, María Elena (2006). "Sentido, argumentación y comprensión. Recorridos pragmáticos", en "Jornadas Peirce en Argentina, 7-8 de septiembre del 2006". Disponible en internet, en <http://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaBitonte.html>, consultada el 7 de agosto de 2008.
- BLACK, Max (1979). "More on metaphor", en *Metaphor and Thought*, Andrew Ortony (editor).Cambridge University Press. Cambridge.
- CALDERÓN, Patricio (s/f). "Esquemas mentales o estructuras cognitivas", disponible en la web en <http://educacion.upla.cl/patricio/esquemas%20mentales.htm>, consultada el 7 de abril de 2006,
- CALVI, Maria Vittoria y MAPELLI, Giovanna. (2004) "Los marcadores bueno, pues, en fin, en los diccionarios de español e italiano" en *Artifara*, n. 4, sezione Monographica, disponible en <http://www.artifara.com/rivista4/testi/marcadores.asp>, consultado en septiembre 18 de 2006.
- CARSTON, Robyn (2002). "Metaphor, ad hoc concepts and word meaning –more questions than answers", en <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/robyn/pdf/uclwp1142002.pdf>, consultado el 6 de junio de 2006]
- CARSTON, Robyn (1988). "Implicature, Explicature, and Truth-Theoretic Semantics", en *Mental Representations: The Interface Between Language and Reality*, R. Kempson (editor). Cambridge University Press, 155-181. Cambridge.
- CIAFARDO, Mariel. (2009). La Teoría de la Gestalt en el marco del lenguaje visual. Disponible en internet, en <http://es.scribd.com/doc/53221992/gestalt>, consultada el 8 de junio de 2009.
- CONSTABLE, John (1998) "The Character and Future of Rich Poetic Effects", en *The View from Kyoto: Essays on Twentieth Century Poetry*. Rinsen Books. Kioto. Disponible en <http://mysite.wanadoo-members.co.uk/jbcpub/charpoet/Engines.html>, consultado el 8 de septiembre de 2005.
- COULSON, Seana y FAUCONNIER, Gilles (1999), "Fake Guns and Stone Lions: Conceptual Blending and Privative Adjectives" en *Cognition and Function in Language*, D. Jurafsky, y L. Michaelis (Editores). CSLI, Palo Alto, California.
- COULSON, Seana, GRADY, Joseph y OAKLEY, Todd. (1999) "Blending and Metaphor", en *Metaphor in cognitive linguistics*, Gerard Steen y Raymond Gibbs (editores).John Benjamins, Philadelphia.
- COULSON, Seana y OAKLEY, Todd. (2000) "Blending Basics", disponible en la web, en <http://cogsci.ucsd.edu/~coulson/basics.pdf>, consultado el 3 de julio de 2005.
- COULSON, Seana y OAKLEY, Todd (2004). "Blending and coded meaning: Literal and figurative meaning in cognitive semantics". Artículo en la web, disponible en <http://www.cogsci.ucsd.edu/~coulson/cv.html>, consultado el 4 de junio de 2004.

CURETON, Richard. (1997), "A Review of Helen Vendler's 'Poems, Poets, Poetry: An Introduction'. Versification", en *Interdisciplinary journal of literary prosody*, Año 1, No. 1, disponible en <http://www.arsversificandi.net/backissues/vol1/reviews/cureton.html>, consultado el 5 de agosto de 2006,

CURETON, Richards. (2005). "Temporal Theory and poetics". Abstracts of three works in progress, disponible en internet, en <http://www2.bc.edu/~richard/lcb/wip/rc.html>, consultado el 30 de julio de 2008

ESCANDELL, Victoria (1998). "Cortesía y Relevancia", en *La Pragmática lingüística del español. Recientes desarrollos*, H. Haverkate, G. Mulder y C. Fraile-Maldonado (editores). Rodopi. Ámsterdam.

EVANS, Vyvyan y GREEN, Melanie (2006) *Cognitive grammar: An introduction*. Routledge. Londres.

FAUCONNIER, Gilles (1994). *Mental spaces: Aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge University Press, EU.

FAUCONNIER, Gilles (1999). "Methods and generalizations" en *Cognitive Linguistics Research. Cognitive Linguistics: Foundations, scope and methodology*. Theo Janssen and Gisela Redeker (editores). Mouton de Gruyter. Berlín-New York, pp. 95-128. disponible en internet, en http://cogweb.ucla.edu/Abstracts/Fauconnier_99.html, consultado el 6 de junio de 2006

FAUCONNIER, Gilles & Mark Turner (1996). "Blending as a central process of grammar", *Conceptual structure, discourse and language*, A. Goldberg (editor). pp. 113-130. Stanford University, California.

FAUCONNIER, Gilles, Turner, Mark, (2001). "Conceptual integration networks", en <http://www.ifi.unizh.ch/ailab/people/lunga/Conferences/EDEC2/invited/FauconnierGilles.pdf>, consultada el 7 de agosto de 2007.

FELDMAN, J. A. (1981). "A connectionist model of visual memory", en *Parallel models of associative memory*. G. E. Hinton y J. A. Anderson (editores). (pp. 49-81. Erlbaum. Nueva Jersey.

FILLMORE, Charles (1985). "Frames and the semantics of understanding", en *Quaderni di Semantica* 6, 2. pp. 222-253.

FREEMAN, Margaret H. (1996). "Emily Dickinson and the Discourse of Intimacy", en *Semantics of Silence in Linguistics and Literature*,. M. Gudrun M. Grabher y Ulrike Jessner (editores). Heidelberg: Universitätsverlag. pp. 191-210.

FREEMAN, Margaret. (1997). "Grounded spaces: Deictic -self anaphors in the poetry of Emily Dickinson", en *Language and Literature* 6:1. pp. 7-28.

FREEMAN, Margaret H. (2002) "Cognitive Mapping in Literary Analysis", en *Style* 36.3. pp. 466-85.

FREEMAN, Margaret H. (2009). "Poetic Iconicity", en *Annual review of cognitive linguistics. Cognition in language: volume in honor of professor Elzbieta Tabakowska*. Wladyslaw Chlopicki, Andrzej Pawelec and Agnieszka Pokojska (editors). pp. 472-501. Cracovia, disponible en internet, en <http://ssrn.com/abstract=1399120>, consultado el 7 de abril de 2009.

GABORA, Liane (2002) "Cognitive mechanisms underlying the creative process". In *Proceedings Creativity and Cognition IV*, Thomas Hewett and Terence Kavanagh (editores). Loughborough University, UK, Disponible en internet en <http://cogprints.org/2546/>, consultado el 6 de agosto de 2004. pp. 126-133.

GADET, Françoise y PECHEAUX, Michel (1984). *La lengua de nunca acabar*. FCE. México.

GARCÍA SEPÚLVEDA, Martha (1996). "La función poética como estructura del sentido", en *La imaginación y la inteligencia en el lenguaje. Homenaje a Roman Jakobson*. Susana Cuevas y Julieta Haidar (coordinadoras). Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.

GAVINS, Joanna y STEEN, Gerard (2003) Contextualising cognitive poetics en Joanna Gavins y Gerard Steen (eds). *Cognitive Poetics in Practice*. Joanna Gavins y Gerard Steen (editores). Routledge, Londres. Routledge. pp. 67-81.

GECK, Sabine (2000). *Estudio contrastivo de los campos metafóricos en alemán y español. Una aportación a la semántica cognitiva*. Tesis inédita, disponible en http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45702842103447217565679/008134_1.pdf

GEERAERTS, Dirk (1995). "Cognitive linguistics", en *Handbook of Pragmatics: A Manual*. Jeff Verschueren, Jan-Ola Ístman y Jan Blommaert (editores). John Benjamins. Amsterdam. pp. 111-6

GENTNER, Dedre (1983). "Structure-mapping: A theoretical framework for analogy" en *Cognitive Science*, 7. pp. 155-170.

GENTNER, Dedre (1989). "The mechanisms of analogical learning", en *Similarity and analogical reasoning*. S. Vosniadou y A. Ortony (editores). pp. 199-241. Cambridge University Press. Cambridge.

GENTNER, Dedre, HOLYOAK, Keith y KOKINOV, Boicho (editores.) (2001) *The Analogical Mind: Perspectives from Cognitive Science*. MIT Press. Cambridge.

GENNETE, Gerard (1980) *Narrative Discourse*. Cornell University Press. Nueva York.

GILBERT, Stephen (2000). "Metáforas conceptuales y la teoría del 'mezclaje'", en la revista electrónica *Sincronía*, primavera 2000. s/p.

GHASSEMZADEH, Abibollah (1999). "Some reflections on metaphoric processing: a move toward a meta-sign formulation" en *New ideas in Psychology*, No. 17. pp. 41-54.

GOGUEN, Joseph A. y FOX HARREL Dan (2004). "Style as a choice of blending principles", disponible en <http://www.cs.ucsd.edu/users/goguen/pps/style04.pdf>, consultado el 30 de abril de 2005.

GIBBS, Raymond W., Jr. (1992) "When Is Metaphor? The Idea of Understanding in Theories of Metaphor." *Poetics Today* 13. pp 575-606.

GRADY, Joseph, OAKLEY, Todd, and COULSON, Seana (1999). "Blending and Metaphor", en *Metaphor in Cognitive Linguistics: Selected Papers from the Fifth International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, July 1997*. Raymond Gibbs, Jr. y Gerard Steen (editores). John Benjamins, Philadelphia. pp. 101-24.

- GREIMAS, Algirdas J. (1992). *Semántica estructural*. Gredos, Madrid-
- GREIMAS, Algirdas J. y COURTES Joseph (1991). *Semiótica : diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Gredos, Madrid.
- GREIMAS, Algirdas J. *Essais de sémiotique poétique* (coordinador) (1972). Librairie Larousse. París.
- GUZMÁN, Rafael y QUERO Enrique F. (2006) *Estudio comparado de las construcciones subordinadas generativas que expresan relaciones concesivas en ruso y en español*, disponible en <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/15781763/articulos/ESLC0707110115A.PDF>, consultado el 5 de marzo de 2008
- HALL, Allison. (2008). *The meaning of but: a procedural reanalysis**, disponible en la web, en <http://www.phon.ucl.ac.uk/publications/WPL/04papers/hall.pdf>, consultado el 3 de septiembre de 2008.
- HAMILTON, Craig (2003) "A cognitive grammar of 'Hospital Berge' by Wilfred Owen", en *Cognitive poetics in practice*. Gerard Steen y Joanna Gavins (editores). Rutledge, UK. pp. 55-66.
- HEIDEGGER, Martin (1987). *De camino al habla*. Barcelona, Odós.
- HIRAGA, Masako, K. (1998) "Metaphor-Icon Link in Poetic Texts: A Cognitive Approach to Iconicity", en Internet, en <http://www.conknet.com/~mmagnus/SSArticles/hiraga/hiraga.html>, consultado el 6 de octubre de 2007.
- HIRAGA, Masako K. (1999). "Blending and an Interpretation of Haiku: A Cognitive Approach", en *Poetics Today* 20. pp. 461-481.
- HOLYOAK, Keith y THAGARD, Paul (1995) *Mental Leaps: Analogy in Creative Thought*. MIT Press. Cambridge.
- HOLYOAK, Keith y THAGARD, Paul (1997). "The analogical mind", en *American Psychologist*, 52. pp. 35-44.
- INDURKHYA, Bipin (s/f) Creativity in Interpreting Poetic Metaphors, in T. Kusumi (ed.) *New Directions in Metaphor Research*, Hitsuji Shobo, Tokyo, pp. 483-501 en Internet en <http://66.102.7.104/search?q=cache:tUx3hHTBaCUJ:www.lehigh.edu/~interact/isi2003/ISI%25202003%2520Web%2520Papers/Indurkhya.Reader%2520creativity.pdf+Pollio+y+Burns&hl=es&gl=mx&ct=clnk&cd=1> [Consultada el 6 de junio de 2006]
- JAKOBSON, Roman (1975). *Ensayos de lingüística general*. Trans. Josep M. Pujol and Jem Cabanes. Seix Barral, Madrid.
- JAKOBSON, Roman (1987). "Linguistics and Poetics", en *Language in Literature*. (Krystyna Pomorska y Stephen Rudy, editors). Cambridge-Harvard.
- JAKOBSON, Roman (1992). *Arte Verbal, signo verbal, tiempo verbal*. FCE, México.

JAKOBSON, Roman y-LÉVI-STRAUSS, Claude (1962). “Les chats”, en *L’Homme*, II, No.1, enero, pp.5-21.

JOHNSON, Mark (1987). *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. University of Chicago Press. Chicago.

KANT, Emmanuel (2000). *Crítica de la razón pura*. Alianza Editorial. Madrid.

KEMMER, Suzanne (2007). “About-cognitive-linguistics-historical-background”, en internet, en <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:MLnt6LQkn1wJ:http://www.cogling.org/cl.shtml+kemmer+suzanne>About-cognitive-linguistics-historical-background&hl=es&tbo=1&prmd=ivns&strip=1> consultado el 30 de abril de 2008. s/p

KICZKOVSKY, Silvia (2000). “Un oso marino volador”, en *Elementos* No. 39, septiembre-noviembre, p. 33. P33-39, disponible en internet, en <http://www.elementos.buap.mx/num39/pdf/33.pdf>, consultado el 5 de mayo de 2006.

KLEIBER, Georges (1995) *La Semántica de los prototipos*, Madrid, Visor.

KÖHLER, W. (1963). “Los primeros pasos de la Psicología de la Forma”, en *Psicología de la Forma*. Paidós. Buenos Aires.

KRISTEVA, Julia (1997). “Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela” en *Intertextualidad*. (Selección y traducción de Desiderio Navarro). La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

LAKOFF, George (1987). *Women, fire, and dangerous things: what categories reveal about the mind*. Chicago: Chicago University Press.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press. Chicago.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark (1995). *Metáforas de la vida cotidiana*. Cátedra. Madrid.

LAKOFF, George y TURNER, Mark (1989) *More than cool reason. A field guide to poetic metaphor*. The University Press of Chicago. Chicago.

LAKOFF, G. y JOHNSON, Marck (1999). *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought*, Basic Books, Nueva York.

LAKOFF, Robin (1971) “IF’s, AND’s and BUT’s: about conjunción” En *Studies in linguistic semantics*. C.J. Fillmore y D.T. Langendoen (editores). Holt, Rinehart, y Winston. Nueva York.

LANGACKER, R. W. (1987) *Foundations of cognitive grammar. Vol. I Theoretical Prerequisites*. Stanford, California: Stanford University Press.

LANGACKER, R.W. (1990) “Settings, participants, and grammatical relations.” En S.L. Tsohatzidis (ed.) *Meanings and Prototypes* (pp.213-238). *Studies in Linguistic Categorization*. London: Routledge.

- LANGACKER, R. W. (1991a) *Foundations of cognitive grammar. Vol. II Descriptive Application*. Stanford University Press. California.
- LANGACKER, R. W. (1991b) *Concept, Image and Symbol. The cognitive Basis of Grammar*. Mouton de Gruyter. Nueva York.
- LANGACKER, R. W (1999). *Grammar and Conceptualization*. Mouton de Gruyter. Berlin/Nueva York.
- LANGACKER, R. W. (2005). “Integration, Grammaticization, and Constructional Meaning”, en M. *Grammatical Constructions: Back to the Root*. Mirjam Fried y Hans C. Boas (editores). John Benjamins. Amsterdam/Philadelphia. pp.157-189.
- LANGACKER, R. W(2008). *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Oxford University Press. Nueva York.
- LABASTIDA, Jaime (1962). “Ciudad y pájaros”, en *Anuario de la poesía mexicana*. Instituto Nacional de Bellas Artes, México.
- LOTMAN, Iuri (1986). “La semiótica de la cultura y el concepto de texto”, en *Escritos 9, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Puebla.
- LERDAHL, Fred (2001). “The sound of poetry viewed as music”, en *Annals of New York Academy of Sciences* 930: 337-354. New York.
- MALDONADO, Ricardo (1993). “La semántica de la gramática cognoscitiva”, en *Revista latina de pensamiento y lenguaje*, verano 1993, volumen 1, número 2. pp. 157-181.
- MALDONADO, Ricardo (1999) “Espacios mentales y la interpretación del *se* impersonal” en *El centro de Lingüística Hispánica y la lengua española en Conmemoración de los 30 años de la creación del Centro de Lingüística Hispánica*. Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. México. pp. 205-228.
- MANSOUR, Mónica (1996). “Roman Jakobson: el hombre y su personaje” en *La imaginación y la inteligencia en el lenguaje. Homenaje a Roman Jakobson*. Susana Cuevas y Julieta Haidar (coordinadoras). Instituto Nacional de Antropología e Historia. México.
- MOUNIN, George (1983) *La literatura y sus tecnócracias*. Fondo de Cultura Económica. México.
- MILLÁN, José A, y NAROTZKY, Susana (1995). “Introducción”, en *Metáforas de la vida cotidiana*. George Lakoff y Mark Johnson, autores. p. 12
- MUÑOZ GUTIÉRREZ, Carlos (2006) “Semántica cognitiva, modelos cognitivos y espacios mentales” en la revista electrónica de filosofía *A parte rei*, No. 43, disponible en internet, en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carlos43.pdf>, consultado el 19 de octubre de 2007.
- MUÑOZ GUTIÉRREZ, Carlos (sin fecha). “Modelos Cognitivos” disponible en internet, en <http://www.ucm.es/info/pslogica/cognitivos.pdf>, consultado el 6 de octubre de 2009.
- NAVARRO, Desiderio. (1997). en *Intertextualidad*. (Selección y traducción de Desiderio Navarro). La Habana, UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba.

- PACHECO, José Emilio (1999). *Antología del modernismo. 1884-1921*. UNAM/Era. México.
- PASTRANA, Anierte, BARRERA, Psiscila y ALFONSO, Eva (2006). “Kart Koffka, un extracto de *Percepción: Introducción a la teoría de la Gestalt (1922)*”, disponible en la web, en http://webs.ono.com/aniorte_nic/archivos/psicolog_teoria_gestalt.pdf, consultado el 23 de marzo de 2007.
- PEIRCE, Charles (2005). "El icono, el índice y el símbolo", en *Collect papers*, disponible en internet, en <http://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>, consultado el 12 de abril de 2008.
- PILKINGTON, Adrian (2000). *Poetic Effects. A relevance Theory perspective*. John Benjamins, Amsterdam/Philadelphia.
- POMORSKA, Krystyna y RUDY, Stephen, 1992, (editores) en *Roman Jakobson, Arte verbal, signo verbal, tiempo verbal*. FCE. México.
- PONS, Salvador (1998). “Conexión y conectores: Estudio de su relación formal en el registro informal de la lengua”. Anexo No. XXVII de la revista *Cuadernos de Filología*. Universidad de Valencia, España.
- PORROCHE, Margarita (2002) “Las llamadas conjunciones como elementos de conexión en el español conversacional: pues/pero”. En *Círculo de lingüística aplicada comunicación*. Septiembre de 2002, en la web, en <http://www.ucm.es/info/circulo/no9/porroche.pdf>, el 28 de marzo de 2008
- PORTOLÉS, J. (1998): «La teoría de la argumentación en la lengua y los marcadores del discurso» en M. A. Martín Zorraquino y E. Montolío Durán (eds.), *Los marcadores del discurso. Teoría y análisis*, Arco Libros, Madrid: 71-92.
- PUIG, Luisa (1991). *Discurso y argumentación: un análisis semántico y pragmático*. UNAM. México.
- PUIG, Luisa (2000a). “El discurso paradójico. Un análisis lingüístico argumentativo”, en *Acta Poetica 21*, México, Seminario de Poética, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, pp. 381-398, en http://argentinauniversal.info/dic05/literatpoe3_1205.html#3#3, consultado el 30 de abril de 2008.
- PUIG, Luisa (2000b). *La realidad ausente. Teoría y análisis polifónicos de la argumentación*. UNAM. México.
- RASTRIER, Francois (1987). “La evolución del concepto de isotopía”, en *Sentido y significación, análisis semiótico de los conjuntos significantes*. México, PremiáEditora.
- RASTRIER, Françoise (1972). “Systématique des isotopies”, en *Essais de Sémiotique poétique*, Librairie Larousse, París.
- RICOEUR, Paul (1976) *Teoría de la interpretación*. Siglo XXI Editores. México, Buenos Aires.
- RICOEUR, Paul (1997). “Mundo del texto y mundo del lector”, en *Historia y Literatura*, Françoise Perus (compiladora). Instituto Mora/UAM. México.
- RICOEUR, Paul (2001) *La metáfora viva*. Ediciones Cristiandad SA, Ediciones Trota SA, Madrid.

- RIMON, Mori y WINTER, Load. (1994). "Contrast and implication in natural language", en *Journal of Semantics* 11: 365-406
- RIFFATERRE, Michael (1997). "La silepsis intertextual", en *Intertextualidad*. Desiderio Navarro (selección y traducción). UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1997. La Habana.
- RIVANO, Emilio (1997) *Metáfora en lingüística cognitiva*. Bravo y Allende Editores, Santiago de Chile
- ROSCH, Eleanor (1978) "Principles of categorization", en *Cognition and Categorization*, Eleanor Rosch y Barbara Lloyd (editoras). Hillsdale, Lawrence Erlbaum, Nueva Jersey. pp. 27_48.
- RUIZ DE MENDOZA, Francisco J. (2001). "Lingüística cognitiva: semántica, pragmática y construcciones", en *Clac* 8, disponible en internet, en <http://www.ucm.es/info/circulo/no8/ruiz.htm>, consultado el 4 de noviembre de 2006.
- RUIZ DE MENDOZA, Francisco J. (1999). *Introducción a la Teoría Cognitiva de la Metonimia*. Colección Granada Lingüística. Granada.
- RUIZ DE MENDOZA, Francisco J. y PÉREZ HERNÁNDEZ, Lorena (2001) "Cognitive operations and pragmatic implication", en *Sincronía, revista digital*, Fall 2001. Universidad de Guadalajara. Disponible en internet en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/implicexplic.htm>, consultada el 6 de octubre de 2006.
- RUMELHART, David (1980). "Schemata: The Building Blocks of Cognition", en *Theoretical Issues in Reading Comprehension*, R. J. Bruce y W. Brewer (editores). pp. 33-58. Lawrence Erlbaum. Nueva Jersey.
- RUMELHART, David y ORTONY, Andrew (1977). "The Representation of Knowledge in Memory", en *Schooling and the Acquisition Of Knowledge*, R. Anderson, et al. (editores). pp. 99-135. Lawrence Erlbaum. Nueva Jersey.
- SEMINO, Elena (2003). "Possible Worlds and mental spaces in Hemingway's 'A very short store'", en *Cognitive Poetics in practice*. Joanna Gavinsky Gerard Steen (editores). Routledge, Londres.
- SEQUERA, José Antonio (2007). "Modelos Cognitivos idealizados en el discurso científico", en *Trayectos*. Rosa Elba Rodríguez Tomp (editora) Universidad Autónoma de Baja California Sur. La Paz.
- SIQUEIRA, Valéria J. (2008). "Los marcadores del discurso dentro de la perspectiva del análisis gramatical". Disponible en Internet, en el siguiente vínculo: http://www.lle.cce.ufsc.br/congresso/trabalhos_lingua/Valeria%20Jane%20Siqueira%20Loureiro.doc, consultado el 30 de mayo de 2008.
- SCHANK, Roger y ABELSON, Robert. (1977). *Guiones, Planes, Metas y Entendimiento*. Paidós, Barcelona.
- SCHANK, Roger (1990). *Tell Me A Story: A new look at real and artificial memory*. Scribners. New York.

- SEARLE, John (1983). *Intentionality*. Cambridge University Press. Cambridge.
- SHASTRI, Lokenda (1999). "Advances in SHRUTI. A neurally motivated model of relational knowledge representation and rapid inference using temporal synchrony", en *Applied Intelligence*, 11, pp. 79-108.
- SHASTRI, Lokenda (2005). "SMRITI* Episodic Memory Formation in the Hippocampal System". Disponible en Internet en <http://www.icsi.berkeley.edu/~shastri/smriti/>, consultado el 5 de Julio de 2007.
- SPERBER, Dan y WILSON, Deirdre. (1986). *La Relevancia. Comunicación y procesos cognitivos, lingüística y conocimiento*. Visor, Madrid.
- STEEN, Gerard (2003). "'Love stories' cognitive scenarios in love poetry", *Cognitive Poetics in Practice*. Joanna Gavins y Gerard Steen (editores). Routledge, Londres. Routledge. pp. 67-81.
- STOCKWELL, Peter. (2002). *Cognitive poetics*. Routledge. Londres y Nueva York-
- SWEETSER, Eve. (1999) "Compositionality and blending: semantic composition in a cognitively realistic framework", en *Cognitive Linguistic: Foundations, scope and methodology*. Teo y Gisela Redeker (editores). pp. 129-162. Berlín/Nueva York.
- TALMY, Leonard (1988). "Force Dynamics in language and cognition", en *Cognitive Science*, 12, 1, pp 49-100.
- THAGARD, Paul, "Cognitive Science", en *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2011 Edition)*, Edward N. Zalta (editor), en la web: <http://plato.stanford.edu/archives/fall2011/entries/cognitive-science/>, consultado el 8 de noviembre de 2009.
- THOMAS, Kavita y MATHESON, Colin (2003). "Modelling denial of expectation in dialogue: the case of plan-based but", incluido en *10th Conference of the European Chapter of the Association for Computational Linguistics*. Disponible en internet en <http://www.cogsci.ed.ac.uk/~kavitat/thomas.pdf>, consultado el 28 de enero de 2008.
- TSUR, Reuven (1974) "Poem, Prayer and Meditation: An Exercise in Literary Semantics". En *Style* 8: 405-425.
- TSUR, Reuven, (1996) "Rhyme and Cognitive Poetics" en *Poetics Today* 17. pp. 55-87.
- TSUR, Reuven. (1997a). "Picture Poems: Some Cognitive and Aesthetic Principles", en *Psyart: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts*, article 970601. Disponible en internet, en www.clas.ufl.edu/ipa/journal/articles/tsur01.htm, consultado el 30 de septiembre de 2007.
- TSUR, Reuven. (1997b) "Poetic Rhythm: Performance Patterns and their Acoustic Correlatives". Disponible en internet en la página del autor, www.tau.ac.il/~tsurxx/, consultada el 30 de septiembre de 2007.

TSUR, Reuven, (1998). "Light, Fire, Prison: A Cognitive Analysis of Religious Imagery in Poetry". Disponible en internet, en http://www.clas.ufl.edu/ipasa/journal/2002_tsur05.shtml, consultado el 29 de septiembre de 2007.

TSUR, Reuven (2000) "Metaphor and Figure-Ground Relationship: Comparisons from Poetry, Music, and the Visual Arts". TSUR, Reuven. (1997). "Picture Poems: Some Cognitive and Aesthetic Principles", en *PSYART: A Hyperlink Journal for the Psychological Study of the Arts*, article 970601.

TSUR, Reuven (1987). *The Road to "Kubla Khan": A Cognitive Approach*. Israel Science Publishers. Jerusalem. Disponible en Internet en la página del autor, www.tau.ac.il/~tsurxx/, consultado el 12 de agosto de 2006.

TURNER, Mark (1990). "Poetry: Metaphor and the Conceptual Context of Invention." en *Poetics Today* 11. pp. 463-82.

TURNER, Mark (1996). *The Literary Mind*. Oxford University Press. Oxford.

TURNER, Mark y FAUCONNIER, Gilles (1998). "Conceptual Integration Networks.", en *Cognitive Science*. Volumen 22, número 2: 133-187. Disponible en Internet, en www.markturner.org, consultado el 30 de abril de 2008.

TURNER, Mark y FAUCONNIER, Gilles (2002). *The way we think. Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic Books. New York.

TURNER, Mark y FAUCONNIER, Gilles (2008). "The Origin of Language as a Product of the Evolution of Double-Scope Blending", en *Origin and evolution of languages; approaches, models, paradigms*. Bernard Laks (editor). Equinox. Disponible en internet, en <http://markturner.org/BBScommentaryFT.html>, consultada el 7 de abril de 2008.

TURNER, Mark. (2000) Cuatro conferencias sustentadas en el College de France: "L'imagination et le cerveau". "L'invention du sens". "La perspicacite et la memorie" y "La neuroscience cognitive de la creativite". Disponibles en Internet en www.markturner.org., consultadas el 12 de mayo de 2006.

WERTHEIMER, Max (1924). "Gestalt Theory", documento disponible en internet, en <http://www.gestalttheory.net/archive/wert1.html>, consultado el 6 de octubre de 2008.

URRUTIA, Mabel (2004). "Script, un modelo cognitivo del lenguaje. Estudio experimental a partir de tres grupos etéreos". *Revista signos* [online]. vol.37, no.55, pp.59-74. Disponible en la World Wide Web, en http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-09342004005500005&script=sci_arttext, consultada el 08 Julio 2006.

VEGA MORENO, Rosa Elena. (2004) "Metaphor interpretation and emergence", en internet http://www.phon.ucl.ac.uk/publications/WPL/04papers/vega_moreno.pdf.

ZACKS, Jeffrey y TVERSKY, Barbara (2001). "Event Structure in Perception and Conception", en <http://psych.stanford.edu/~bt/events/papers/eventspsychbull.pdf>, consultado el 7 de octubre de 2007.

ZINKEN, Jörg. S/f. "Metaphors, stereotypes, and the linguistic picture of the world: Impulses from the Ethnolinguistic School of Lublin", disponible en Internet, en <http://www.metaphorik.de/07/zinken.pdf>, consultado el 6 de marzo de 2006.

