



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***EL VASO DE AGUA ES EL MOMENTO JUSTO O LA
METÁFORA GENITORA EN MUERTE SIN FIN DE
JOSÉ GOROSTIZA***

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA

JUAN ANTONIO BRIGIDO RIVERA

ASESOR:

DRA. MARÍA DE LOS ÁNGELES ADRIANA ÁVILA FIGUEROA



México D.F. 2014



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.

A Dios,
que sustenta todas las vidas.

Agradecimientos

El fatigoso trabajo de un proyecto que muestra mis propias incertidumbres y escasas verdades no hubiera sido posible sin la igual incansable y desinteresada ayuda de muchas personas con las que uno tiene la oportunidad de compartir, a veces desde siempre y a veces por ratos, la vida. Por ello quiero comenzar agradeciendo el apoyo incondicional y siempre cierto de mi familia: a mi madre Faviola Rivera, cuya energía y capacidad emprendedora me impele a continuar; a mi padre Odilón Brigido, de quien admiro su callada y perspicaz inteligencia; a mis hermanos Priscila, Melisa y Rodrigo, tres columnas que sostienen mis ganas de no darme por vencido; a todos ellos, muchas gracias, no sólo por su estar ahí marcado por el destino sino por su compañía y amor de veinticinco años que rinde este fruto dedicado especialmente a ellos. En segundo lugar me gustaría homenajear la presencia consiente y querida de aquellas personas que llamamos amigos y que, sin saberlo, nos abren puertas desconocidas gracias a sus muy particulares inquietudes y personalidades: a Mayleth, Rosario, Luanda, Aidé y Héctor, los más cercanos y entrañables y quienes, especialmente aquellos que la fortuna colocó en mi camino durante la carrera, me acompañaron durante las largas jornadas de obsesivo trabajo y esfuerzo. En tercer lugar, no bastaría un recuerdo para hacer justicia a aquellas personas que se cruzan de repente y se van de la misma manera, a esos amigos de antaño que no se quedan y esos amores imposibles que nos abisman hacia nosotros mismos y nos obligan a buscar respuestas, que, gran extrañeza, algunas veces cristalizan en discursos propios cuya claridad nos permite vernos a nosotros mismos. Por último, pero no por eso

menos importantes, a los maestros, naturalmente, que vierten sus años de sabiduría en el lapso de unas cuantas horas y nos abren el mundo de posibilidades que, en redundancia, posibilita la escritura de una tesis propia y sufrida; en especial a la Dra. Adriana Ávila, cuyas enseñanzas y guía permiten la conclusión de este periodo, y a los sinodales, con quienes tuve la oportunidad de compartir clases, cursos, experiencias, etc.: la Dra. Martha Montemayor, por su confianza y sobrada fe en mí; a la Dra., Jeanett Reynoso, que me enseñó el camino de la heterodoxia; al Dr. Israel Ramírez, en cuyo seminario nació este proyecto; y al Dr. Manuel Lavaniegos, en cuya veta intelectual tuve la oportunidad de reconocirme.

A todos ustedes muchas gracias, a los que se nombran y a los que se reconocen en la ambigüedad de estas líneas, porque esta tesis no sólo es producto, y hay que decirlo con franqueza, del razonamiento y el estudio, sino de la propia experiencia de vivir en un mundo que no siempre nos parece cómodo. Y al que nos toca, por contrariedad, no hacerlo cómodo, sino más bien acomodarnos a él. Vaya esta tesis como un intento de acomodarme a ciertas incomodidades de la vida.

Índice

<i>Introducción</i>	3
Corpus	8
Metodología	9
I — Los hilos del discurso	12
1.1 Enunciado y enunciación	12
1.2 Niveles de la lengua	16
1.3 Hacia una definición de <i>discurso</i>	21
1.4 Sentido consentido e intención del discurso	24
II – El hilo visible o el indicio indicado	30
2.1 El signo: designar, referir, denotar y connotar.	30
2.1.1 Campo Se-Si-Pa: designar	33
2.1.2 Referir y denotar	38
2.1.3 Connotar	41
2.2 Dominio cognitivo: paradimensionalidad y contexto	43
2.3 Metáfora	50
III — AXIS MUNDI: el vaso, el agua y la forma	62
3.1 Gramática y Pragmática	62
3.1.1 Progresión textual	64
3.2 El rector textual: Axis Mundi	65
3.3 El AM de Muerte sin fin	67
3.4 Análisis del AM en <i>Muerte sin fin</i> : la metáfora genitora	70
3.4.1 Esquema del AM	71
3.4.2 Análisis pormenorizado del AM (opcional)	76
3.5 Importancia del análisis del AM	92
IV — La pragmática rectora de las lexías temáticas	93
4.1 Inferencia temática	93
4.2 El discurso colindante	98
4.3 Supuesto presupuesto	102
4.4 El alma aprisionada o la filosofía de la razón inmaterial	105
4.4.1 Platón y Aristóteles	106
4.4.2 San Agustín y Santo Tomás	110

4.4.3 Occidente escindido	119
4.5 El vaso de agua: la transparencia obsesiva.....	127
4.5.1 El vaso de cristal	128
4.5.2 El agua tan agua	132
4.5.3 La forma en sí, la pura forma	135
V – La gestación metafórica: eclosión de “Muerte sin fin”	137
5.1 Naturaleza del discurso de la cultura.....	137
5.2 La activación en cadena.....	140
5.3 Activación léxica de «vaso»	144
5.3.1 Contextos de la lexía «vaso».....	147
5.3.2 Metáfora explícita	152
5.3.3 Metáfora explicada por sustitución	156
5.3.4 Metáfora explicada por esquema.....	166
5.3.5 Metáforas comparativas	168
5.4 Activación léxica de «agua»	170
5.4.1 Contextos de la lexía «agua».....	173
5.4.2 Metáfora explícita	175
5.4.3 Metáfora explicada por esquema.....	178
5.5 Activación léxica de «forma».....	187
5.5.1 Contextos de la lexía «forma».....	188
5.5.2 Metáfora explicada por sustitución	195
5.6 Coincidencias semánticas entre guiones.....	199
5.7 Consideraciones finales	202
Conclusiones.....	208
Epílogo	213
Referencias	222
Bibliografía sobre Muerte sin Fin.....	229
Bibliografía complementaria	231

Introducción

Uno de los terrenos más irregulares de la lingüística es aquel en el que la vertiente pragmática intenta un acercamiento psicosociocultural a la producción del discurso, ya que la mayoría de las perspectivas tradicionales se enfocan en el estudio especializado que intenta aislar su objeto de estudio de las contingencias que se perciben como no inherentes a tal objeto. Este problema restringe la posibilidad de un acercamiento interdisciplinario que contribuya a una mayor comprensión del acto de discurso como producto y fenómeno social, que no sólo es activamente comunicativo, sino que también desempeña un papel de primer orden en el devenir psicosociocultural tanto de los individuos como de las sociedades; y es que la visión de *especialización*, a pesar de sus logros, impide la posibilidad de un análisis socialmente activo de la lengua que se acerque a una perspectiva filológica y crítica de la producción del discurso, ya que la obliteración de tales contingencias es imposible desde la perspectiva del *contexto* que se impone como fundamental en la interacción social, pues se instancia como el pivote que permite la comprensión.

Este trabajo parte de la idea de que el contexto se transparenta en la producción visible del discurso: el texto; pues al ser éste el que pervive como despojo del acto comunicativo y

al ser el medio principal por el cual se intenta el sentido y la intención, es dable suponer que es en el texto, sobre todo, en el que el contexto debe manifestar su permanencia y continuidad. Se nos permite entonces formalizar una hipótesis y, en ese sentido, un postulado que intenta ser demostrado: en el acto discursivo, cuya ocurrencia se da en un ambiente altamente ‘textualizado’ —pues el contexto, como se argumentará en el cuerpo de este trabajo, es en sí mismo un discurso que permite el arreglo cognitivo ideal para que la interacción se lleva a cabo—, esta misma textualidad internalizada, que podemos llamar cognición social o conocimiento pragmático, ejerce una influencia de restricción sobre la emergencia de las combinatorias gramaticales. Desde esta perspectiva se infiere, que más que importar el análisis sociopragmático de un determinado tipo de texto —aunque a un nivel interpretativo tal análisis sea retomado—, la presente tesis se enfoca, a nivel lingüístico, en encontrar una metodología que permita “verificar” la permanencia del contexto en la gramática textual, esto es, descubrir, si es posible, la existencias de un nivel “inconsciente” en la combinatoria gramatical que explicita el contexto psicosociocultural del individuo, cuestión que, por su parte, conduce, de ser cierta, a un innegable cuestionamiento de la suposición, casi corriente, de que la creatividad individual tiende a sobrepasar los límites de su propia contextualidad (y aunque este problema no sea resultado en esta tesis, conviene decir que tal cuestionamiento nunca se realiza de manera radical, sino, más bien, intenta ser medido para dar cabida a la posibilidad de que tal creatividad sobrepase tales límites). No obstante, conviene señalar que el enfoque no plantea que la restricción pragmático-contextual se encuentra en los signos mismos, sino más bien en la estructura compleja de la superficie del discurso, esto es, en la realidad y globalidad semántica —fustigada por la gramática textual— que instancia el texto y que, por sugerencia hipotética, va a estar condicionada por las realidades y globalidades semánticas de los discursos que moldean el devenir cognitivo del individuo y de la sociedad.

En este sentido, el proyecto que presento se basa en ciertos postulados de la teoría pragmática: 1) el lenguaje en su contexto es la clave para su interpretación; 2) la lengua es un reflejo de la cultura, no sólo en su materialidad si no en su forma de uso y en su semanticidad; 3) *Muerte sin fin* es un discurso que no difiere de cualquier acto comunicativo: es y su finalidad está en el ejercicio de entendimiento entre poeta y lector; y 4) por esta razón, el poema no muestra, a menos que se manifieste como excesivamente revolucionario, una desviación trascendental del discurso cultural que lo sustenta. Por ello, aún sobre la prolija bibliografía crítica del poema en cuestión¹, me parece importante intentar un acercamiento desde los postulados anteriores. Difícilmente se pretende, por motivos a veces idealizados, el análisis duro sobre la gramática de la poesía, en parte por el halo místico que la rodea, y en parte por la dificultad que supone la particularidad del discurso poético. De este modo, el objetivo de mi proyecto consiste precisamente en un análisis desde las trincheras “científicas” de la lingüística sobre una estructura compleja y literaria para intentar desentrañar la adscripción del poema a la cultura occidental que sustenta su inteligibilidad.

Así pues, otro de los propósitos que intenta este trabajo, en el terreo del discurso y la hermenéutica, aún con la salvedad de ser el menos concretizado, es el demostrar que *Muerte sin fin* es el poema que mejor expresa en lengua española la decadencia del espíritu utópico moderno de Occidente que culminó en la primera mitad del siglo XX². Poema universal, como afirmaba Paz, lleva su universalidad no en su verdad epistémica, como podría

¹ En el apartado bibliográfico hay una sección con los estudios consultados para guiar la elaboración de este trabajo.

² Entiéndase el sueño ilustrado de la razón que tiene sus raíces en el pensamiento griego y judío. Dicho sueño, que perseguía el cumplimiento del paraíso en la tierra, se vio desgarrado o, mejor dicho, coronado, por el trauma repentino de las dos guerras mundiales. La *belle époque*, que a finales del siglo XIX estaba marcada por la aparente estabilidad imperial de Europa, vio su fin con el estallido de la gran guerra, el reto que lanzó Japón a Occidente desde su trinchera oriental y el apogeo del marxismo gracias a la revolución rusa: Occidente, en resumidas cuentas, miró, estupefacto, su cultura desgarrada por su propia historia.

entenderse de tal afirmación, si no en su alcance, en su verdad condicionada por el espíritu que le dio vida y el espíritu que lo mantiene: Occidente embelesado en el sueño de la luz racional, Occidente en búsqueda de la limpieza de mancha, Occidente de perpetua luz, fuera de la caverna. En medio de la gran coyuntura universal que supuso el resquebrajamiento de la imponente superioridad europea, la persecución del sueño marxista, el auge del nihilismo nietzscheano, la segunda revolución industrial auspiciada por las dos guerras mundiales, el inicio del imperialismo norteamericano y, en México, la utopía cardenista que parecía acelerar el triunfo de la colectividad y el populismo, surge la pregunta, ¿es el devenir sociocultural de José Gorostiza un factor preponderante para la inteligibilidad contextual de su poema?, y de ser así, ¿cómo se puede acceder a ese bagaje? En este sentido, la tesis se enfoca en el problema ontológico de la relación entre el espíritu y la materia que condicionó, y este terreno queda abierto para trabajos y debates posteriores, los discursos en Occidente que entraron en crisis en las décadas en que Gorostiza produjo su literatura; de este modo, se intenta, desde la trinchera lingüística, transparentar esa crisis occidental en la gramática textual del poema, y hacer, de este modo, evidente que el discurso poético, al menos en el caso de Gorostiza, no sólo es un acto comunicativo condicionado por su contexto sino un discurso reafirmante de la cultura que lo sustenta.

Tales supuestos permiten justificar el objeto de estudio de esta tesis: la **metáfora**. Ya que ésta no sólo es la base de la poesía, sino que además, por su carácter eminentemente cognitivo y analógico, funciona como un fustigador de redes semánticas que relacionan dominios cognitivos a veces excluyentes y contradictorios, formulando así relaciones de sentido que no pueden ser comprendidas a menos que los entornos cognitivos de los actores de comunicación sean similares; hacer una metáfora es decir muchas cosas a través de una

construcción absurda en la realidad extralingüística; y aunque ella sea por naturaleza absurda, la metáfora nunca es falsa cuando funciona y se comprende en una sociedad determinada. Así, el objeto de estudio se justifica según tres postulados: 1) que la metáfora es, en el discurso poético, un mecanismo textual que mantiene las referencias o los focos temáticos de la globalidad semántica del texto, es decir, funciona como un elemento cohesivo de superficie textual; 2) que es un mecanismo de simbolización que, según la hipótesis y por pretensión de rentabilidad comunicativa, debe tener algo de *conocido* tanto para el enunciador que produce el texto como para aquel que lo recibe e interpreta, el enunciatario: es, en consecuencia, un mecanismo de coherencia textual; y 3) que al ser un mecanismo de cohesión y coherencia textual, sus contextos lingüísticos de aparición serán los reproductores de aquella pretensión de restricción contextual continuada y permanente que ejerce la pragmática psicosociocultural de los sujetos.

Así pues, mi trabajo tiene el propósito de desarrollar conceptos tales como contexto, metáfora, enunciación, signo, etc., para generar un marco teórico que sirva de base para el análisis de particularidades textuales en donde se halla imbricadas metáforas lingüísticas complejas, de tal suerte que sea sustentable una análisis pragmático que profile sesgadamente la adscripción de *Muerte sin fin* a la transición borrosa entre modernidad y postmodernidad. En este sentido, mi intención es buscar regularidad ahí donde aparentemente no la hay, y poner en relevancia las desviaciones que se puedan presentar sobre esa regularidad discursiva. La metáfora no sólo será estudiada a partir de su emergencia cognitiva esperada, sino también como símbolo que puede desviarse de su contexto esperado y que, por ende, más que reflejar una particularidad cuasi divina del poeta, se presenta como una consecuencia necesaria de los cambios culturales que sufre una comunidad.

Corpus

Y ya que en esencia el trabajo se orienta hacia la perspectiva pragmática del discurso, creí conveniente restringir tal estudio de caso al análisis de un texto, a saber, *Muerte sin fin* del mexicano José Gorostiza. Conviene señalar que la elección de tal texto fue arbitraria en el sentido de que, según la hipótesis, cualquier texto hubiera podido ser objeto de estudio para el análisis de caso, pero fue concienzuda en cuanto se realizó según la inquietud personal planteada: que *Muerte sin fin* es un poema de la tradición hispánica específicamente mexicana y, además, que como discurso creado en la inflexión histórica de la primera mitad del siglo XX, tal poema podría apuntalar tanto el contexto de crisis que vivió la modernidad, como las incipientes reestructuraciones del tejido ideológico de occidente.

Desde el punto de vista lingüístico, por otro lado, me centraré en las ocurrencias metafóricas según la directriz de los tres referentes temáticos *vaso*, *agua* y *forma*, desde los cuales se despliega todo un andamiaje metafórico que se proyecta en determinados espacios del texto y que, según su co-texto, parecen avalar las hipótesis de esta tesis. Es difícil explicar los parámetros de elección, no sólo porque no fueron postulados desde el principio de la investigación, sino porque ésta misma los cambió en cuanto se hizo necesario distinguir en el propio proceso cognitivo mecanismos que explicaran la aparente heterogeneidad y arbitrariedad de las ocurrencias metafóricas particulares; de todos modos se contabilizaron 12 contextos metafóricos para la lexía *vaso*, 9 para la lexía *agua*, y 8 para la lexía *forma*. También vale la pena aclarar que no existió un camino riguroso para adscribir tal o cual contexto a determinada lexía, sino sólo la intuición de que en tal contexto el foco semántico se encontraba en el concepto designado por la lexía genitoria, asimismo se hace evidente en el análisis que la separación fue más bien un modo de organización, pues el análisis muestra

que, en efecto, las estructuras sintácticas de un contexto tienden a remitir a distintos dominios pivoteados por el texto, de modo que, por ejemplo, ciertas metáforas sobre el concepto *agua* se realizan en contextos donde el *vaso* es el foco semántico y viceversa.

Conviene apuntar, además, que de la clasificación propuesta, las metáforas de tipo pragmático fueron dejadas de lado, puesto que de haberlas incluido hubiera sido necesario un análisis casi íntegro del poema, y, por otro lado, se hizo notorio que tampoco era necesario incluirlas, pues éstas aparecieron en los contextos de los otros tipos de metáfora. Aun así, para intentar demostrar que *Muerte sin fin* no escapa a las restricciones contextuales de su tiempo, y que se muestra como un fiel integrante de su cultura, se citan otros contextos de especial importancia en el que las metáforas pragmáticas hacen su aparición de manera contundente.

Metodología

Mi tesis constará de dos grandes secciones que intentaré relacionar mediante el análisis lingüístico del estudio de caso de *Muerte sin fin*. El primer apartado, naturalmente, es el marco teórico cuyo propósito será desarrollar un concepto de discurso que englobe y considere la estructura sintagmática como primordial —sin olvidar que esa estructura depende de su contexto—, además de enfocarse en el enunciador y enunciatario como ejes sobre el que el acto comunicativo del poema se realiza. El segundo apartado, por otro lado, es el estudio de caso del corpus arrojado por *Muerte sin fin*, que tiene como finalidad demostrar que la creación analógica tiene una base cognitiva y una base cultural que se manifiesta en las estructuras superficiales del poema, de tal modo que sea perceptible la existencia de una veta subterránea que prevé la emergencia de ciertas analogías y co-textos

que, en apariencia, se presentan como inesperados. De este modo, el esquema de los capítulos puede quedar como sigue:

Capítulo 1: en este capítulo desarrollaré los conceptos de enunciado, enunciación, contexto y discurso como portador de sentido e intención, es decir, se quiere evidenciar que el discurso no sólo es un fenómeno comunicativo sino que emerge en cierto *momento*, apoyado en una enunciación, del devenir psicosociocultural tanto del individuo como de su sociedad.

Capítulo 2: suponiendo que el discurso tiene varios mecanismos para hacerse evidente, se analiza el papel del signo lingüístico en la cognición individual y social que posibilita el proceso de contextualización; se sugiere que el signo es la punta de lanza de todo un proceso mental que instancia una realidad paralela a la realidad inmediata y que, además, es el puente que co-activa diversas zonas de la estructura cognitiva de los individuos inmersos en el acto de discurso, lo que posibilita la interacción y la pretensión de rentabilidad comunicativa que hermana la cognición del enunciador con la del enunciatario en una suposición de efectiva comunicación.

Capítulo 3: dado que la metáfora es un mecanismo cohesivo, se sugiere la búsqueda de una zona textual en la que las referencias-denotaciones temáticas hagan su aparición de forma que se clarifique su relación en la instanciación semántica global del texto —que denomino paradimensión por su carácter generante de ‘realidades’—, es decir, un lugar textual en el que se instancie el modo en que se han de entender las metáforas secundarias o aledañas a la metáfora genitora que se perfila en tal zona, denominada *Axis Mundi*.

Capítulo 4: a pesar de que la contextualización es continuada y permanente, el discurso hace uso de determinadas zonas del bagaje cognitivo-contextual de los sujetos para manifestar su

intención y su sentido, así, este capítulo que trata sobre la naturaleza discursiva del contexto explicita el contexto que rige las combinatorias gramaticales de *Muerte sin fin*; por ello este capítulo tiene una parte teórica y una de glose histórico de discursos que se suponen conformadores de la estructura cognitiva occidental y que, por tanto, se perfilan como pivotes del texto *Muerte sin fin*.

Capítulo 5: ya que se presupone que la metáfora también es un mecanismo de coherencia textual, se realizan los análisis contextuales de las ocurrencias metafóricas en *Muerte sin fin* según las lexías temáticas: *vaso, agua, forma*, que se perfilan como metáforas genitoras del tema gorosticiano; esto permite un análisis de los contextos lingüísticos en que aparecen tales metáforas para comprobar si la estructura discursivo-cognitiva de la cultura occidental se repite en tales ocurrencias, lo que, evidentemente, dota al capítulo de un abundante contenido que se torna repetitivo, pues lo que se quiere evidenciar es tal repetición de los discursos de fondo.

I — Los hilos del discurso

Permítame el lector una metáfora pueril: el discurso es destino. En el discurso no hay casualidades. En el discurso no hay palabras azarosas. En el discurso no hay una sola forma de llegar al mismo fin. En el discurso hay un tejido de relaciones que van al mismo fin. Lleguemos a un extremo: el discurso ata al enunciador a su enunciación. Quien ha dicho algo se puede retractar, pero no puede deshacer el nudo de lo dicho. Lo dicho, dicho está, y ha creado sus inferencias e implicaturas. En lo dicho, el enunciador deja empeñada su intención y su sentido. La ilocución del enunciado es la trampa: la intención y el sentido del enunciador nunca son, verdaderamente, expuestos, pues el enunciatario confía en que su reconstrucción de la intención y del sentido es la intención y el sentido que el enunciador ha querido revelar. Ahí está la clave: la confianza en el discurso es la cooperación en el discurso.

No hay definición sin analogía; hacer discurso es hacer analogías. He ahí la causa de la metáfora. ¿Qué es el discurso para el Análisis del Discurso¹?

1.1 Enunciado y enunciación

La enunciación es este poner a funcionar la lengua por un acto individual de utilización.

El discurso —se dirá—, que es producido cada vez que se habla, esa manifestación de la enunciación, ¿no es sencillamente el “habla”? Hay que atender a la condición específica de la enunciación: es el

¹ De aquí en adelante, AD.

acto mismo de producir un enunciado y no el texto del enunciado lo que es nuestro objeto. Este acto se debe al locutor que moviliza la lengua por su cuenta. La relación entre el locutor y la lengua determina los caracteres lingüísticos de la enunciación. Debe considerársela como hecho del locutor, que toma la lengua por instrumento, y en los caracteres lingüísticos que marcan esta relación [instrumental].” (Benveniste, 1999, p. 83)

En 1974 Benveniste llamaba la atención sobre este problema: la lengua como *realización*. Le interesaba, sobre todo, superar el escollo saussureano: la distinción entre *significante* y *significado* que se apoyaba en la distinción entre *langue* y *parole*. Según el francés, Saussure había dado un paso metodológico: como quería enseñar al lingüista *qué es lo que tenía que hacer*, comenzó por desbrozar el terreno. La distinción entre *lengua* y *habla* se había mostrado indispensable en virtud de aprehender el objeto de estudio; si el lingüista se perdía en las realizaciones individuales, ¿estaba realmente haciendo lingüística?

Por todas partes topamos con este dilema: o bien nos aplicamos a un solo lado de cada problema, con el consiguiente riesgo de no percibir las dificultades [...], o bien, si estudiamos el lenguaje por muchos lados a la vez, el objeto de la lingüística se nos aparece como un como un montón confuso de cosas heterogéneas y sin trabazón. Cuando se procede así es cuando se abre la puerta a muchas ciencias —psicología, antropología, gramática normativa, filología, etc.— que nosotros separamos distintamente de la lingüística, pero que, a favor de un método incorrecto, podrían reclamar el lenguaje como uno de sus objetos.

A nuestro parecer, no hay más que una solución para todas estas dificultades; *hay que colocarse desde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla como norma de todas las otras manifestaciones del lenguaje*. En efecto, entre tantas dualidades, la lengua parece ser lo único susceptible de apoyo satisfactorio para el espíritu. (Saussure, 1974, pp. 50-51)

Universalidad versus individualidad, para Saussure lo relevante no era el acto voluntarioso del individuo que se apropia de la *lengua* y hace uso de ella, sino la ley que establece que un signo es uno y el mismo en todos los casos en que es usado, su sistematicidad. El centro, por tanto, es el signo. Y si el signo es la constante, su descripción es el objeto. El problema, dice Benveniste, es que Saussure no hace propiamente lingüística, sino semiótica: “El signo

saussuriano [sic] es en realidad la unidad semiótica, o sea la unidad dotada de sentido.” (1999, p. 23); por lo que el francés ve la necesidad de un replanteo metodológico que consiste en distinguir dos niveles: uno *semiótico* y otro *semántico*. El primero estudiaría al signo *per se*, lo que lo hace ser *distinto* de otros signos: su identidad para sí y su alteridad para con otros. Con la semántica, por el contrario, “entramos en el modo específico de significancia que es engendrado en el DISCURSO. [...] es, por el contrario, el sentido, concebido globalmente, el que se realiza y se divide en “signos” particulares que son PALABRAS. [...] El orden semántico se identifica con el mundo de la enunciación y el universo del discurso.” (1999, pp. 67- 8) El centro de la semántica de Benveniste, por tanto, es la **enunciación**.

Los componentes de la enunciación, que pone en relevancia el francés, son *locutor*, *alocutor*, *enunciado*, *texto del enunciado* y *discurso*². En primer lugar, dice del **locutor** que es aquel que, apropiándose del sistema de la lengua, la pone en funcionamiento, el que la usa para *formalizar* una *idea* —entiéndase: dar forma lingüística a la idea³— y hace de la lengua un instrumento que, al ser usado, da cuenta, en su uso, de la relación utilitaria entre él y la lengua misma. El locutor, al emitir su construcción lingüística —el *enunciado*—, hace de la lengua un *acto*, pues la *enuncia* y *actualiza*. Desde estos postulados, Benveniste redefine el *discurso*⁴ como la manifestación de la enunciación. Sin embargo, esto es una redundancia: si

² Uso indistintamente *locutor*, *emisor* y *enunciador* del mismo modo que *alocutor*, *receptor* y *enunciatarario*; a pesar de sus matices, uso estos términos para referirme a los actores efectivos del acto comunicativo. No interesa, por ahora, si el enunciado postula un *enunciador* distinto del *enunciador* efectivo del acto (fuerza ilocutiva del enunciado) y tampoco si en el mismo enunciado se postulan otros *enunciadores* (personas ajenas que hablan en el enunciado del enunciador).

³ Benveniste (1999) apunta que el proceso de construcción y enunciación de la *frase*, que para él es el centro del estudio semántico, consiste en la transformación de una idea en una forma lingüística.

⁴ Saussure ya lo había hecho en su “Nota sobre el discurso”, donde al menos distingue tres propiedades del mismo: es lengua en *acción*, es un *proceso* que establece una relación con el tiempo y tiene la propiedad de *querer* significar intencionalmente (Puig, 2009). No es propiamente Benveniste quien redefine el *discurso*, pero sí es quien lo pone en el centro de la problemática lingüística.

la enunciación es la manifestación —entiéndase la emisión— y el acto en que se produce el enunciado, y es también la manifestación del discurso y, por ende, la producción del mismo, el discurso es, por extensión, el enunciado. El planteamiento resulta opaco: ¿cómo, entonces, la enunciación produce el discurso? y, de ser cierta la redundancia, ¿el análisis debe recaer en el enunciado o la enunciación?

La semántica, según el formalismo de Benveniste, se encarga de la *forma*, es decir, del enunciado. El problema es que definir el sentido como *consumado en el sintagma* o como *idea formalizada* en el sintagma supone la insuperabilidad del sintagma. La enunciación se presenta, sin más, como la emisión del enunciado. El conflicto principal se evidencia en la postulación de un “consenso pragmático que hace de cada locutor un colocutor” (Benveniste, 1999, p. 85). No extraña que la teoría de la enunciación, desde esta perspectiva, se enfoque en fenómenos como la deixis, la pronominalización, el ATM verbal, la modalización o los indicios ilocutivos, ya que este tipo de fenómenos son explicitaciones de cierta pragmática en la estructura del enunciado. Esto no es, por otro lado, desdeñable, pues hace ver que, en efecto, el enunciado se halla íntimamente ligado a su ser de enunciación. Sin embargo, esta postura sigue otorgándole un papel reducido al alocutario: “Toda enunciación es, explícita o implícita, una alocución, postula un alocutario.” (1999, p. 85); puesto que, se puede argüir: más que postularlo, *hace al alocutario*.

El *enunciado*, podemos afirmar desde estos parámetros, es un compuesto que tiene elementos fónicos o gráficos relacionados por una sintaxis, una semántica y una pragmática lingüística y, aunque sea producto de reglas universales de construcción, paradójicamente, es en él donde el *locutor* se dice, donde lo paradigmático se particulariza en lo sintagmático, pues su enunciación no puede ser sin enunciado propio. La *enunciación*, por su parte, es el

nudo que se hace en cuanto se emite el enunciado, ata a los participantes, los une, no sólo a ellos mismos sino a la pragmática no manifiesta; en su ser *enunciación*, el lenguaje también muestra su carácter ambivalente: es individual en la medida en que se halla inmerso en un espacio-tiempo específico, con individuos específicos, para fines específicos y emitido por un *homo socialis* en específico, pero es universal en la medida en que es el lazo de la colectividad, el fenómeno supraindividual que permite la inteligibilidad, pues, en efecto, el enunciado no es sin acto compartido de enunciación. Así, la enunciación no puede ser entendida sólo como *realización* o *acto* del individuo, sino más bien como el modo en que se instancia una situación de discurso. El *alocutor* se sabe *alocutor* porque el enunciado proferido ha sido dirigido a él: él se ha convertido, por consentimiento, en el receptáculo donde el sentido del enunciado tiene sentido. La teoría de la enunciación supone que el sentido se le revela al alocutor en el *enunciado enunciado*, cuando en realidad, *el sentido es revelado por el alocutor*, pues lo que ha intentado el locutor (su intención) ha sido hacer sentido en el alocutor —no construye un algo en sí mismo con sentido, sino algo con el sentido en latencia—. De este modo, en detrimento de Benveniste, el enunciado y la enunciación son superados por la particularidad de la situación. El consenso pragmático no sólo tiene que ver con el ‘aceptar’ del otro a ser alocutor, sino en una inmersión del *locutor* y *alocutor* en una experiencia particular de socialización a la que responden por necesidad el enunciado y la enunciación.

1.2 Niveles de la lengua

Una de las primeras disecciones sobre la naturaleza del signo fue la propuesta a finales del s. XIX por C. Sanders Peirce, quien echó las bases para el enfoque pragmatista:

La primera [área de estudio] se ocuparía de las condiciones formales de los símbolos con significado, es decir, de la referencia de los símbolos en general a sus fundamentos o cualidades imputadas, y se podría llamar gramática formal; la segunda, la lógica, se ocuparía de las condiciones formales de la verdad de los símbolos; y la tercera lo haría de las condiciones formales de la fuerza de los símbolos, o de su capacidad de apelar a la mente, es decir, de su referencia en general a los interpretantes, y se le podría llamar retórica formal. (Peirce, 1867)

Gramática formal, lógica formal y retórica formal fueron los tres niveles que el filósofo norteamericano pudo distinguir en el uso de una proposición. Años más tarde, en 1938, Charles Morris transformó dicho trívium y lo rebautizó:

Pueden estudiarse las relaciones de los signos con los objetos a los que son aplicables. Esta relación recibirá el nombre de *dimensión semántica de la semiosis*, y la simbolizaremos con el signo «D_{sem}»; el estudio de esta dimensión se denominará *semántica*. Pero el objeto de estudio también puede ser la relación de los signos con los intérpretes. En este caso, la relación resultante se denominará *dimensión pragmática de la semiosis*, y la simbolizaremos con «D_p»; el estudio de esta dimensión recibirá el nombre de *pragmática*. [...] Puesto que la mayoría de los signos están claramente relacionados con otros signos, puesto que muchos casos de aparentes signos aislados resultan no ser tales una vez sometidos a análisis, y puesto que todos los signos están en relación, en potencia si no en acto, con otros signos, parece correcto establecer una tercera dimensión [...] Esta tercera dimensión se denominará *dimensión sintáctica de la semiosis*, se simbolizará con «D_{sin}» y su estudio recibirá el nombre de *sintaxis*. (Morris, 1985, pp. 31-32)

Y aunque es cierto, como apuntó Benveniste, que dichos niveles son constituyentes más bien del fenómeno de la *enunciación*, y no del signo, también es cierto que precisamente esta distinción fracciona el amplio terreno que abarca un término tan general como el de *semántica*.

La perspectiva que nace con Pierce define el lenguaje como “una forma de *acción simbólica* o semiótica en la que los actos de habla contextualizados expresan las intenciones de los hablantes y sus aspectos cognitivos, volitivos y emotivos, y que además, concibe el significado como parte de un proceso de comprensión comunitaria.” (Tani & García). El

lenguaje, además de considerarse en acción e instrumentalizado, también es visto desde un punto de vista *funcional*. Funciona para algo: para la **comunicación**. Incluso ahí donde no parece comunicar, sigue haciéndolo. Su naturaleza es ser comunicando, y es en ella donde radica su complejidad, ya que la tensión del lenguaje entre su ser posesión individual y su ser posesión supraindividual mantiene la cohesión social —dado que la función del lenguaje es *en-lazarme* con el otro—, y se expresa en la tensión entre enunciado y enunciación. La pregunta aquí es ¿cómo se relaciona ésta diada *enunciado-enunciación* con la triada filosófica *semántica-sintaxis-pragmática*⁵? La respuesta es difícil, pero no imposible; se debe tener en cuenta que nos posicionamos frente a un fenómeno y, como tal, no se presenta con sus elementos diferenciados, sino liados entre sí.

Se puede comenzar con una intuición: la interdependencia entre sintaxis y semántica. Si la «D_{sin}» se define como una relación de signos a nivel horizontal que consiste en una sucesión espacio-temporal, y la «D_{sem}» como el significado unilateral que dota al orden sintagmático de no-arbitrariedad; se debe reconocer no solamente que conforman una única dimensión⁶, sino también que su relación se evidencia en el *enunciado*. Sin embargo, si el *enunciado* sólo es en *enunciación*, es evidente que entonces se cuele no sólo la obliterada «D_{fon}», sino también la «D_p», pues aquello de *hacer un alocutario* mediante la enunciación implica por necesidad que existe una dimensión no completamente visible que permite a una

⁵ Esta triada debería ser una tétrada. Omito aquí el nivel fónico, porque considero que este sólo se hace verdaderamente presente en los actos orales —en el escrito, el poema parece conservarlo por medio de la métrica—. La entonación, acento, pausas, velocidad del habla, etc., son elementos que naturalmente no se presentan en un poema tal y como se suceden en lo cotidiano, pero hay que tomarlos en serio, pues muchas veces, sino la mayoría, su aparición supone un elemento que hace pragmático lo que no lo era. Lo que no permite la gramática puede permitirlo lo supragramático.

⁶ ¿Cómo se podría construir primero el sintagma y luego el significado?, ¿cómo el significado antes que el sintagma?, ¿cómo se podrían dar restricciones entre los significantes sin la significación?, ¿cómo se podría dar la significación particular sin los significantes?

situación específica de socialización impeler a los juegos de sentido que se sugieren en el acto de comunicación. Se concluye que la relación entre la diada *enunciado-enunciación* y la triada *semántica-sintaxis-pragmática* es de orden natural: por un lado, la diada —a la que se añade un tercer momento: el *discurso*— se da en una situación específica de comunicación lingüística, mientras la triada, que corresponde a propiedades inherente a la lengua, se hará presente en dicha situación.

Para el análisis propuesto en esta tesis conviene detenerse en la «D_p». La definición es de por sí problemática: “[...] se entiende por *pragmática* el estudio de los principios que regulan el uso del lenguaje en la comunicación, es decir, las condiciones que determinan el empleo de los enunciados concretos emitidos por hablantes concretos en situaciones comunicativas concretas, y su interpretación por parte los destinatarios.” (Escandell, 1993, p. 16). El proyecto es ambicioso e interesante, pero demasiado amplio; y podría reducirse, con todas las deficiencias que esto conlleva, al problema fundamental del *contexto*. En el capítulo siguiente será tratado el asunto de su naturaleza cognitiva, por ahora, me gustaría apuntar que dicho aspecto pragmático puede verse desde cuatro perspectivas distintas:

1) Contexto lingüístico (co-texto): es la situacionalidad del signo en convivencia con otros signos, tiene que ver con particularidades fonológicas y/o gráficas, gramaticales y procedimientos de cohesión textual que hacen del signo parte de un todo lingüístico.

2) Contexto situacional: tiene que ver con la situación externa del signo, tanto el escenario en el que sucede el intercambio lingüístico como los procedimientos extralingüísticos que los participantes ocupan para tener éxito comunicativo.

3) Contexto subjetivo: es el modo en que las vivencias personales de los sujetos pueden aparecer modificando las interpretaciones de los discursos; entre los factores a considerar están los estados emocionales, psicológicos, cercanía afectiva, etc.

4) Contexto sociocultural: se refiere al modo en que las institucionalizaciones de cualquier tipo restringen tanto las emergencias como las interpretaciones de los discursos; tiene que ver con hábitos culturales, posiciones políticas, religiones, etc.

El contexto, en resumen, es un factor que va a influir decididamente en la emergencia de las estructuras gramaticales; por encima de las manifestaciones superficiales que la teoría de la enunciación busca, la pragmática permite vislumbrar rastros del contexto ahí donde no se manifiestan. La pragmática, se puede concluir, es una direccionalidad de la enunciación. La enunciación dirige al enunciatario hacia el contexto para el que es relevante ella misma. El contexto no es sólo una situación relativa al enunciado —entiéndase, que el enunciado denota—, sino también una propiedad de la enunciación; es por ello que la enunciación puede desplazarse y crear contextos, pues éstos se señalan u ocultan según la intencionalidad del acto comunicativo. Esquemáticamente quizá se podría representar el embrollo discursivo de la siguiente manera:

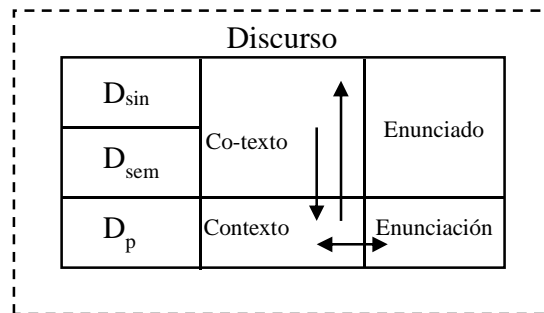


Figura 1.1

La enunciación designa, refiere, denota y connota según explicaturas, implicaturas, inferencias, supuestos y presupuestos; de ello se deduce que la elección de los elementos que

conforman la estructura lingüística, es indicio de contextualización. Esto no quiere decir que la enunciación cree el contexto, pues para que haya enunciación debe haber contexto; lo que sugiero es que al igual que la relevancia enunciativa, según la teoría de Sperber y Wilson (2000), el proceso de contextualización pone en relevancia los elementos contextuales pertinentes para el sentido. El enunciatario revela el sentido porque el enunciador indica, por la emisión de su enunciado, el contexto en que es pertinente su enunciación: manifiesta su intención de direccionalidad. Es un movimiento circular y unívoco, pues la comunicación no se define como una enunciación puesta en contexto o un contexto puesto en enunciación. La comunicación es comunicación a secas, muy a pesar de querer diseccionarla en todos sus componentes.

1.3 Hacia una definición de *discurso*

Hablar de *discurso* es, ante todo, hablar de una práctica social, de una forma de acción entre las personas que se articula a partir del *uso lingüístico contextualizado*, ya sea oral o escrito. El discurso es parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social. Desde el punto de vista discursivo, hablar o escribir no es otra cosa que construir piezas textuales orientadas a unos fines y que se dan en interdependencia con el contexto (lingüístico, local, cognitivo y sociocultural). Nos referimos, pues, a cómo las formas lingüísticas se ponen en funcionamiento para construir formas de comunicación y de representación del mundo —real o imaginario—. (Calsamiglia & Tusón, 2007, p. 1)

Esta definición, aunque práctica, no deja de ser problemática. El término usado para nombrar el objeto de estudio del AD es ambiguo, pues es evidente que *discurso* como un *hablar práctico y social* difiere de la palabra «discurso» usada de forma corriente en frases de tipo: *discurso político, discurso de bienvenida, discurso marxista, discurso público*, etc., donde se alude más bien a una construcción cerrada y revisada que abarca una significativa gama de realidades que van desde construcciones oratorias hasta aparatos ideológicos y sociales.

¿Cómo puede entenderse la diferencia? Quizá la respuesta, más que formulada, debe ser implicada por el modo en que el término se instaura como unidad de estudio para una disciplina. La hipótesis de partida es la de un *desplazamiento de aplicación*⁷. La palabra *discurso* no es nueva, el verbo del que deriva está formado por el afijo latino *dis-* [des-, de-] y el verbo *currere* (correr). *Dis-currere* (*dis-currir*) es un verbo que podía parafrasearse como un *volver a correr lo corrido*. *Discursum*, por tanto, como participio, designa el resultado de dicha acción. Ampliando el étimo, en el terreno del lenguaje, el *discurso* se presenta como el producto final de un haber regresado sobre el *discurso* de alguien más⁸. Y, ampliándolo un poco más, el juego pragmático que subyace a todo acto comunicativo es siempre un *discurrir*. ¿Cómo puede darse la comunicación si no es por qué el enunciatario *re-corre* la enunciación del enunciador en el momento mismo de la enunciación? La técnica retórica consistía en armar buenos discursos, en la posibilidad de auscultar el discurso ajeno para reinsertarlo en el propio y hacerlo instrumento de la propia intencionalidad.

Una de las preguntas que quiere responder la pragmática es: ¿cómo sabe el enunciador lo que el enunciatario quiso decir en lo dicho de su enunciación? Es desde esta postura que el término *discurso* cobra un nuevo sentido, pues para el giro pragmatista éste no es sino una *praxis*. Se dice que hay discurso ahí donde se presenta intento de comunicación. El *discurso* no es el enunciado ni la enunciación, sino el fenómeno que sustenta, genera y posibilita la

⁷ No interesa la descripción diacrónica del término, sino como es que de una concepción cerrada a la que remite el término «*discurso*» en su uso corriente, se pasa a una definición no sólo abierta, sino más bien fundamental y fundacional. Conviene apuntar, sin embargo, que una visita rápida al CORDE sugiere que el contexto en que aparece el término en los siglos XV-XVII son construcciones del tipo: *discurso de la historia*, *discurso del tiempo*, *discurso del río*, donde los objetos del determinante se conciben como entidades cerradas y ya establecidas, cuyo avance o re-corrido, en efecto, sólo podía ser un *discurrir*.

⁸ No es casualidad que Manfred Kraus (2009) use el término *discurso* para explicar lo que los griegos entendían por *logos*, pues al igual que éste último, en lenguas romance, el término *discurso* comienza a designar tanto la función retórica del lenguaje, arte del *logos* para los griegos, como el hablar práctico y social del enfoque pragmático, el *logos* griego propiamente dicho, entendido como la capacidad parlante del hombre.

comunicación: se produce en el acto comunicativo que despliega el vasto fondo que sostiene el acto mismo de enunciar. Es, por tanto, una unidad trasfrástrica, ya que “el significado global del texto [...] resulta superior a la suma de las significaciones que lo componen [...]” (Lozano, Peña-Marín & Abril, 1986, p. 36), pero, aún más, es una unidad *trasenunciativa*, pues el acontecimiento discursivo nunca emerge como un fenómeno aislado que se apoye en sí mismo, sino que hay que “descubrir en él y fuera de él juegos de relaciones.” (Foucault, 1979, p. 47), mirarlo como una consecuencia de más discursos. El discurso nos dirige a *discursos colindantes*, pues relaciona el saber de los interlocutores en el entorno cognitivo mutuo⁹ constituido por el conocimiento compartido de más discursos. Así, el acto discursivo se nos impone como el punto axial que nunca se pone por completo de manifiesto y sobre el que se articula la praxis comunicativa. Su axialidad, al descansar sobre otros discursos, es un fenómeno (in)dependiente. Es la red desplegada y puesta en movimiento por la interacción de los participantes del acto comunicativo; una red pertinente que se hace perceptible, más no visible, por la enunciación, y que funciona como mecanismo productor del sentido que el enunciador quiere producir en el enunciatario; una red que atrapa al enunciatario y le hace sentir sus tensiones instigándole a reconstruirlas, pues a éste no le queda sino confiar en que ha logrado aprehender los hilos invisibles que el enunciador ha puesto en movimiento; una red que no está completamente acabada, porque el enunciatario, que en algún momento se convierte en enunciador al aceptar ser partícipe en el acto, toma los hilos dispuestos y lanza al enunciatario, antes enunciatario, la red re-novada, re-corrída; una red maleable pero siempre firme, pues, por su naturaleza, el discurso siempre cuelga sus hilos de la pared en la que se

⁹ Sperber y Wilson (2000, p. 682) dicen sobre este concepto: “Los mismo hechos o suposiciones pueden estar manifiestos en los entornos cognitivos de distintas personas. [...] estos entornos cognitivos están en intersección y su intersección es un entorno cognitivo que la gente en cuestión comparte.”

ha de sostener necesaria e ineludiblemente, en más discursos: en el discurso de la lengua, en el discurso de la situación, en el discurso de la subjetividad y en el discurso de la cultura. El discurso, como señala Maingueneau (1980) no es “una realidad evidente, un objeto concreto ofrecido a la intuición, sino el resultado de una construcción.” (p. 21) Es decir, se arma, se teje en el acto de la enunciación.

Esa es la razón por la que el AD siempre resulta un nuevo discurso. Discurre sobre el discurso-objeto e intenta revelar su sentido. Le interesa, más allá de lo pragmático, revelar o hacer evidente la red. Depuración y contradicción. Lo único que le queda al analista es el enunciado; la enunciación se perdió en el tiempo y el discurso se ha desplazado, pues el nuevo discurso en el que está inserto el enunciado, cuando se trae a colación, es el discurso del nuevo enunciador. Como si el analista tomará el hilo que ha quedado de una obra ya deshecha y lo rehilara en su telar: el de la pretendida objetividad. El discurso se da entre el *yo* y el *tú* del *aquí* y del *ahora*: quien lee esto, sin importar su tiempo y lugar, si le es inteligible, re-nueva mi intento de discursivizar.

1.4 Sentido consentido e intención del discurso

El discurso es el modo en que la situación de comunicación entre seres humanos adquiere un sentido. El lenguaje sólo es en discurso, en efecto, y a diferencia de Heidegger, el lenguaje parece más bien la cárcel del hombre, pues ¿no es el *discurso* una irritante manera de llenar de sentido los huecos inaprensibles de lo real¹⁰? El discurso enlaza todo lo indispensable para

¹⁰ Esto es naturalmente un juicio de valor. No obstante, el discurso, por su misma fuerza de incesante reorganización, es inabarcable. ¿Cómo puede medirse el conocimiento humano?, más aún, de todo lo sabido y por saber, ¿dónde hay algo fijo y absoluto?, ¿dónde se termina la búsqueda del sentido?, ¿dónde se acaba de una vez por todas, y para siempre, de comprender la vastedad de lo real?

producir la *direccionalidad sentido-intencional*. Dicen Calsamiglia y Tusón (2007) que “la comunicación se entiende como **un proceso de interpretación de intenciones.**” (p. 173, negritas en el texto) Pero, ¿cómo interpretamos las intenciones del enunciatario? Montañés Serrano (2010) señala que el sentido es una inferencia, lo que efectivamente se quiere decir con lo dicho y no lo dicho mismo, dice que el sentido es una **interpretación**; por su parte, Díaz, Guber, Sorter y Visacovsky (1986) apuntan que el sentido es el “modo en que los sujetos se **representan** sus prácticas” (p. 119, negritas mías) o la significaciones sociales ideales que soportan dichas prácticas. Si se mira con cuidado, ambas definiciones coinciden en el carácter subjetivo y cognitivo de la intención y del sentido. Ambos son subjetivos por su carácter singular¹¹, esto es, por ser propiedad del enunciatario o del enunciador; y ambos son cognitivos por su naturaleza de latencia constructiva y reconstructiva, pues el enunciador siempre intenta la construcción, hacer interpretable su intención y su sentido, mientras el enunciatario siempre intenta la reconstrucción, la interpretación.

¿Cómo es que la intención y el sentido son singulares y compartidos a la vez? La intención siempre es mía, nunca es efectivamente del otro. Intento que mi estructura lingüística la manifieste —haciendo relevante, al mismo tiempo, un contexto—, pero intentar manifestar no es hacerla efectivamente compartida: el otro nunca intenta mi intención, intenta aprehenderla en su aceptación de participar en el acto discursivo. La intención se transforma

¹¹ El término físico de *singularidad* denota una región del espacio-tiempo en la que no se puede definir ninguna magnitud física: los hoyos negros son una deformación de la métrica espacial generada por la exorbitante cantidad de materia contenida en él; tal deformación hace imposible la salida de la materia, como si la materia se hallase en una bolsa cerrada sin ningún punto de fuga. Tal “lugar hermético” se denomina *singularidad*. Sin embargo, estas regiones particulares emiten radiación y tienen una frontera llamada *horizonte de sucesos* que separa a la *singularidad* de los sucesos colindantes: es un área del universo ajena al universo mismo. La metáfora hecha en este apartado remite precisamente al carácter *separado* del hombre: forma parte del mundo, pero es consciente de su individualidad, se sabe ajeno a él. Lo interior del hombre, sus impulsos y deseos, siempre son singulares. Lo único que nos dice que existe tal interioridad es la radiación lingüística, su capacidad de comunicar su interior y hacer manifiesto lo que sucede en su interior.

en el discurso. La intención no es relevancia, es el impulso o deseo de hacer relevante tal suceso para efectos de tal sentido. Es por ello que la intención siempre se enlaza con la señal. La señal ha de ser la *indicada*, el indicio de la intención de relevancia en tal situación. ¿Es la relevancia el sentido?

Conviene un adelanto: entiendo por *señal* un compuesto de *signos* cuyo papel es “representar, ocupar el puesto de otra cosa, colocándola a título de sustituto.” (Benveniste, 1999, p. 54) Así pues, el signo es la existencia por la que otra existencia es tomada en consideración, es la existencia por la que se hace patente tanto la intención como el sentido. ¿Cómo? Benveniste dice que el sentido se divide en lo signos particulares llamados palabras (1999, p. 67-8) Las palabras, así, nunca se presentan aisladas, siempre están *intertextuadas* explícita o implícitamente; incluso ahí donde aparenta estar objetivada, es objetivada sólo porque su intertexto exige pensarla objetivada. Cuando se dice que la señal ha de ser la indicada para hacer manifiesto el sentido y la intención, se quiere decir que ha de estar formada de manera que pueda ser el *indicio indicado* para dicho fin. Este postulado revela la importancia de la forma, ya que ésta es la modalización explícita que permite la génesis del discurso. Formar el enunciado es elegir el modo en que se presenta la información que quiere evidenciar la intención por medio del sentido¹². Esto no quiere decir que el enunciatario puede hacer lo que le venga en gana con la lengua: el lenguaje restringe paradigmáticamente y libera sintagmáticamente. La forma y el contexto modifican siempre los sentidos, mientras

¹² Frege (2000) lo había observado de manera muy nítida. La elección de la expresión siempre es un modo de modificar el sentido. La elección de las palabras supone siempre un modo de distinguir el suceso relevante, más, a diferencia de Frege, no considero que el sentido sea el pensamiento contenido en la expresión. La expresión es la que moviliza el sentido. El sentido es el pensamiento que se construye por la expresión y la situación de la expresión. ¿Cómo podría una oración del tipo “*En la red de cristal que la estrangula, el agua toma forma*” tener sentido por sólo el pensamiento que contiene? El sentido y la intención siempre trascienden la expresión con significado inmanente.

la intención y el sentido siempre superan la ostensión, pues al ser singularidades para ser reconstruidas y reconstrucción de singularidades siempre hay la posibilidad de pérdida o sobreexplotación¹³.

¿Qué es, entonces, el sentido? Se puede afirmar que la intención y el sentido son dos caras de una misma flecha que cristaliza en el cumplimiento del discurso. La intención del enunciador debe ponerse de manifiesto en el sentido del discurso y el sentido del discurso ha de darle al enunciatario las pistas para revelar la intención. El sentido, al no ser relevancia, ni intención, “resulta de la interdependencia de los factores contextuales y de las formas lingüísticas; exige tomar en consideración el mundo de quien emite el enunciado y el mundo de quien lo interpreta, sus conocimientos previos y compartidos, sus intenciones, todo aquello que se activa en el intercambio comunicativo, así como el resto de dimensiones del contexto empírico en que se produce el intercambio —ya sea *in presentia*, cara a cara, o *in absentia*, en diferido—” (Calsamiglia & Tusón, 2007, p. 175) El sentido, por la aceptabilidad, es la cara de la intención, tanto del lado del enunciador como del enunciatario. La intención se queda en intención si no se canaliza a través del sentido del discurso: el sentido que intento en mi discurso es el intento de hacer evidente mi intención, así como el sentido que intenta la reconstrucción del otro es su intento de hacer aprehensible mi intención. Hacen patente la intención por mediación del sentido insinuado en la señal en situación, no hacen la señal efectivamente con sentido, pues el sentido no está dado en la ostensión, sino en la *re-* y *co-*

¹³ Esto puede ser contradicho, más no evidentemente falso. ¿Cuál es la diferencia entre «No traigo paraguas», «Olvide el paraguas», «Se me olvidó el paraguas», «Me olvidé del paraguas»? La suposición de mi tesis es que el cambio de forma supone un cambio de sentido. ¿Es completamente cierto?, ¿no existen *espacios situacionales* que permitan el uso de distintas formas para el mismo sentido? Quizá la respuesta esté en la distinción entre discursos: el discurso oral requiere un sentido más inmediato que la situación escrita. No podemos sobreexplotar la forma, mientras conversamos, tan libremente como en la escritura. Conversar quiere decir alcanzar fines de forma rápida, la lectura implica alcanzar fines de forma lenta, incluso la posibilidad de releer supone la posibilidad de hallar nuevos sentidos.

construcción del sentido por la situacionalidad de la señal. El acto intersubjetivo intencional que supone está noción de discurso no puede ser sino un acto con sentido y consentimiento: el sentido es, en última instancia, lo que define al discurso.

¿Es el *sentido reconstruido* idéntico al *sentido construido*? Imposible saberlo. Aun cuando se le preguntase al enunciador cuál era el sentido de tal o cual enunciación, su explicitación del sentido sería una re-construcción de su sentido, una re-formulación. Esta particularidad supone un verdadero escollo para la “cientificidad” del AD¹⁴. Paul Grice (2000) había apuntado que “[...] la observancia de PC [Principio de Cooperación] y de las otras máximas es razonable (racional) cuando (se siguen) las siguientes pautas: que es de esperar que cualquiera que se preocupe por los fines que son centrales en la conversación/comunicación [...] tenga interés [...] en tomar parte en conversaciones [...] en el caso de que estas se conduzcan de acuerdo con PC y las restantes máximas.” (p. 532) *Comunicarse, pues, es estar dispuesto a la comunicación, es confiar en que nos estamos comunicando exitosamente*. Éste es el rostro más humano del lenguaje. La comunicación es, metafóricamente, una cuestión de fe: *con-fío* en mis reconstrucciones y *con-fía* en sus reconstrucciones. Jugamos a hacer

¹⁴ Junto con Benveniste, se acepta que cuando el AD hace praxis, lo único que puede hacer es reconstruir el contexto, aun cuando lo pueda conocer por otros medios, no es sino el enunciado, la huella de la enunciación, el que señala el posible contexto de la enunciación. Siempre posible, nunca efectivamente posible. Verdaderamente el AD adolece de lo infranqueable, porque, si en efecto el discurso sólo es cuando hay enunciación en su contexto, ¿no es un ideal, en primera instancia, la reconstrucción del contexto? Digámoslo desde ya, el AD es verdaderamente AD en tanto que es una realización cognitiva entre los sujetos de la enunciación —sólo los participantes del acto comunicativo se hallan inmersos en el contexto—. En cambio, el AD, en lingüística, sólo pretende, he ahí su torre de Babel, explicitar las operaciones cognitivas que permiten a los participantes de la comunicación realizar el “análisis de su proceso discursivo”. El AD es la exégesis de un discurso salido de su contexto de enunciación y sobreviviente a la historia para llegar al contexto del analista, quien pretende reconstruir el contexto del que proviene el discurso a estudiar. Como ya señalara Gadamer: “La conciencia histórica es consciente de su propia alteridad y por eso destaca el horizonte de la tradición respecto al suyo propio. Pero por otra parte ella mismo no es, como hemos intentado mostrar, sino una especie de superposición sobre una tradición que pervive, y por eso está abocada a recoger enseguida lo que acaba de destacar, con el fin de medirse consigo misma en la unidad del horizonte histórico que alcanza de esta manera.” (Gadamer, 1987, p. 25)

converger nuestras reconstrucciones tanto como se puede. Jugamos a que hemos logrado un sentido e intención unificados. Si el juego se acerca a la idealidad, la comunicación fluye. Se ha creado un lazo. Las relaciones se vuelven juegos de intenciones y sentidos compartidos y/o confrontados que generan el lazo social, el lazo de las identificaciones, de la alteridad y de la confrontación: la red que abraza al hombre y le permite eludir su singularidad, su soledad.

II – El hilo visible o el indicio indicado

Canción y pan... que el lenguaje es la red que abraza al hombre no quiere decir que dicha red lo escinde del mundo. El lenguaje no es sólo el capullo en el que habitamos, es también el cordón umbilical que nos alimenta desde fuera. El lenguaje transforma el ruido de lo real y lo vuelve música; armoniza el caos y lo hace canción. El ruido del mundo se convierte en notas, en palabras, y cuando se vuelve melodía juega a la creación y se recrea a sí misma: engendra al discurso y lo alimenta. El lenguaje y el discurso no son sólo la red que envuelve al hombre sino también la que lo engendra. Hilos que lo atan a otros hombres, a su lengua y a lo real. El hombre habla y no sólo se empeña a sí, sino al mundo.

2.1 El signo: designar, referir, denotar y connotar.

¿Qué es el signo? Pregunta sectaria. Lo único que tenemos del signo es su forma material.

¿Cómo explicar su naturaleza? Retomando la discusión sobre los postulados saussureanos:

Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica. La imagen acústica no es el sonido material, cosa puramente física, sino su huella psíquica, la representación que de él nos da el testimonio de nuestros sentidos; esa imagen es sensorial, y si llegamos a llamarla «material» es solamente en este sentido y por oposición al otro término de la asociación, el concepto, generalmente más abstracto. (Saussure, 1974, p. 128)

Después identifica el *concepto* con el *significado* y la *imagen acústica* con el *significante*. En el fondo, Benveniste acierta: Saussure describió el signo, pero el signo semiótico; ¿por qué?, porque el signo lingüístico sólo es en discurso, no se da en abstracto. Y quizá aún nos deba el signo semiótico:

La caracterización más eficaz de un signo es la siguiente: *S* es un signo de *D* en la medida en que *I* tome en consideración *D* en virtud de la presencia de *S*. [...] La semiosis es, en consecuencia, una consideración mediada. Los mediadores son *vehículos sígnicos*; las consideraciones son *interpretantes*; los agentes del proceso son *intérpretes*; lo que se toma en consideración son los *designata*. (Morris, 1985, p. 28)

A quien dejó Saussure en los linderos del signo fue al *intérprete*. Su punto de vista está lleno de psiquismo, sí, pero de un psiquismo superficial: ¿cómo es que la naturaleza del signo es principalmente psíquica y, suponiendo que se acepta ese psiquismo, no se describe el tal? Uno de los aportes esenciales del pragmatismo norteamericano fue el rescate del *intérprete*. Y no era para menos: ¿cómo puede describirse el signo obviando lo obvio: que el signo es un espacio significativo específicamente humano? Ni el significante ni el significado son realidades psíquicas dadas sino, dicho de otro modo, realidades psíquicas *construidas*.

Tres campos son particularmente atractivos para intentar una descripción renovada del signo. En primer lugar las aportaciones filosóficas de Keith Donellan que renuevan la discusión sobre el sentido referencial de las *descripciones definidas*¹. En segundo lugar, la respuesta funcionalista al estructuralismo lingüístico. Y en tercer lugar, las intuiciones cognitivistas que ponen en entredicho la concepción atomista del lenguaje —que supone signos sistémicos inteligibles por oposición—. No puestos a dialogar completamente por su

¹ Tradición que comienza con Frege y pasa, principalmente, por Russell y Strawson. No son considerados en este apartado, porque creo que Donellan logra una síntesis que pule las intuiciones de sus predecesores.

aparente disimilitud, ambicionan explicar el mismo tema: el signo y lo que hace el signo, *significar*.

¿Qué es *significar*? Mi hipótesis de partida es que *significar no es otra cosa sino la capacidad del signo de hacer sentido y de manifestar la intención*. La pregunta general que intenta responder mi aserción es: ¿cuál es la función de la *significación* en el acto de habla?, formulación que supone otros dos cuestionamientos: ¿es el signo *significativo*?, y, si lo es, ¿cómo puede *significar* el signo? El problema es complejo y se fundamenta en una gran cantidad de supuestos. El primero, y más importante, es el dar por hecho la existencia del *significar*. No problematizo, acepto que existe un proceso denominado *significación*.

El propósito de la figura 2.1, que aparece al final de este capítulo, es sintetizar la demostración de dicha hipótesis. Intenta desglosar cómo es que el proceso de *significar* no tiene otro fin que el de *hacer sentido y manifestar la intención* por contextualización del *Referente-Denotante*². El punto de apoyo para el análisis es el *nombre*, la parte material del signo, la palabra formada por sonidos o grafías, lo que Morris (1985) denominó *vehículo sígnico* o *mediador* y que, por mucho que se le margine, es el que permite el intercambio, la negociación comunicativa: es la moneda con la que el sentido y la intención se venden. En un segundo paso, es posible mantener la distinción saussureana entre *imagen acústica* y *concepto*, pero rebautizándolos como *designante* y *designado* en menoscabo de la clásica distinción entre *significante* y *significado*.

² De aquí en adelante, *Re-De*. Todo el juego de etiquetas está construido sobre las siguientes formas verbales: infinitivo, participio presente y participio perfecto (siguiendo a Saussure): *designar-designante-designado*; *referir-referente-referido*; *denotar-denotante-denotado*; *connotar-connotado* (sin *connotante* físico).

2.1.1 Campo Se-Si-Pa: designar

Mi intención, principalmente, es dar cabida a un postulado de la lingüística cognitiva: la de situar el concepto en una red cognitiva que supone, a diferencia del funcionalismo ortodoxo³, la ligazón del tal a otros conceptos y no a signos que delimitan el concepto por relaciones sígnicas materiales. El término para referirse a estos *campos conceptuales* o redes que suponen un léxico mental, es decir, un conjunto de *conceptos difusos* que mezclan sus fronteras y organizan la experiencia sensorial vertical y horizontalmente, es el de *categorización*⁴:

Las categorías de la lengua son en estos marcos funcionalistas espacios no discretos, sino inestables, flexibles, redefinibles y manipulables de manera creativa por los hablantes. Las categorías no tienen una conformación interna homogénea y, por lo tanto, no se puede establecer una misma caracterización, ni sintáctica ni semántica, para todos sus integrantes: las formas lingüísticas constituyen por lo regular un *continuum* categorial, tanto entre categorías como al interior de las mismas, con zonas focales, donde se sitúan las entradas léxicas que son mejores representantes de la categoría, y límites categoriales no nítidos bien establecidos, e incluso algunas entradas léxicas pueden estar situadas en zonas fronterizas y exhibir las propiedades de dos o más categorías. (Company, 2006, XVII)

³ Gutiérrez Ordoñez (1989) señala que el funcionalismo se asienta en las *sustancias*, es decir, en las partes *psíquicas* que distinguió Saussure: *significado* –concepto– y *significante* –imagen acústica–, no obstante, dichas *sustancias* no han de entenderse ya como “formas puras, sino *sustancias conformadas de expresión o de contenido*.” (p. 40) La visión funcionalista, reconoce Ordoñez, es incapaz de explicar el proceso semiótico porque supone que dichas *sustancias* no se hallan en el sujeto, sino en el signo *per se* —en su imagen gramatical, posibilidad de relación con otros signos, que lo dota de *expresión y contenido*—; y para salvar el escollo propone la *hipótesis del isomorfismo*, que supone que “*entre los rasgos de sustancia conformada y las de su imagen psicológica (acústica o conceptual) existe una correspondencia especular y perfecta*” (p. 40) Así el signo se desdobra en su existir por sí mismo y el existir para comunicar. Este desdoblamiento supone un equívoco, pues las *sustancias*, como tales, nunca son fuera del sujeto, los signos no significan por sí solos, sino que siempre requieren a los sujetos que los usan para significar y realizar su función comunicativa.

⁴ Aunque demasiado aristotélico, el planteamiento no deja de ser interesante. Categorizar deja de ser una forma *objetiva* de aprehender lo real y pasa a ser una forma de *definir* lo real, de poner límites: definir un concepto en relación con otro; donde más o menos empieza uno, más o menos termina otro. Los conceptos se co-definen a nivel vertical siguiendo secuencias introyectivas del tipo: animal ← perro ← chihuahua ← Pulgoso; y a nivel horizontal se co-definen por distintividad de exclusión categorial: un «perro» no es un «gato» y «Pulgoso» no es «Kitty». La secuencia conceptual introyectiva no sólo sirve para clasificar conceptos, sino también para definir uno por su relación introyectiva con otro; del mismo modo que los contrastes entre complejos categoriales definen por su parcial exclusión.

Estas redes categoriales difusas y, por tanto, no cerradas, por su naturaleza aglutinante y organizacional, contienen conceptos que podemos definir como los *designados* de los signos, es decir, la otra cara del *designante*, de aquella *imagen acústica* que remite a tal o cual concepto. Es plausible afirmar, en consecuencia, que un *designante* designa *regularmente*, no necesariamente, un *designado*. Este concepto designado está situado en la red conceptual, tanto vertical como horizontalmente⁵, según un *prototipo*⁶, que ha de proporcionar un haz de rasgos generales que mantendrán al concepto en cuestión ligado a su categoría⁷, y según una organización de *dominios*⁸ que serán activados por la ostensión sígnica. Se afirma, por tanto, que el *binomio designante-designado* se asocia a otros binomios cognitivos, en una relación inconsciente, que lo hacen a él mismo coherente e inteligible: al binomio prototipo que se instaure como eje rector de su categoría, a los binomios con los que comparte su naturaleza

⁵ Las categorías son *platos conceptuales* (o *niveles*) —que no son cerrados, sino difusos y abiertos— que dan cuenta de relaciones verticales y horizontales entre conceptos. Así, el plato *superordinado* de «animal» contendría los platos *básicos* «perro», «gato», «pájaro», etc.; a su vez, el plato *básico* «perro», contendría los platos *subordinados* «chihuahua», «san Bernardo», «bóxer», etc., que a su vez tendrían un nivel todavía más específico que vendría dado por objetos más inmediatos para el hablante: «Pulgoso», «Manchas», «Tornado», etc., que podrían ser nombres de perros conocidos por el sujeto. Un objeto de cada plato puede funcionar como *prototipo* del mismo plato y fundamentar el eje sobre el que se mantiene la verticalidad de los platos introyectados. (Josep & Hilferty, 1989, pp. 43-4) Esto permite una mayor movilidad: ¿qué tipo de perro es más prototípico para mi vecino?, ¿su perro?, ¿un concepto compartido?, etc.

⁶ Parafraseando a Rosch, Josep y Hilferty (1989) dicen del prototipo: “el ejemplar que mejor se reconoce, el más representativo y distintivo de una categoría, puesto que es el que comparte más características con el resto de miembros de la categoría y menos con los miembros de otras categorías. [...] el paso de una categoría a otra es gradual y viene marcado por miembros periféricos [...]” (p. 35)

⁷ Esto también vale para los miembros periféricos, pues su naturaleza relacional está dada por la tensión que generan los dos prototipos que los mantienen en sus periferias, sin posibilidad de orbitar exclusivamente sobre uno u otro.

⁸ Este concepto será glosado con mayor detenimiento en el siguiente apartado, no obstante, es pertinente decir que el *dominio cognitivo* es un *marco*, es decir, un *contexto cognitivo* en el que el concepto se inserta, en el que obtiene su lugar y en el que está posibilitado para la acción: el lugar donde el *concepto* es enmarcado, dispuesto y puesto para actuar. La activación del dominio por la ostensión sígnica propicia, por su relación con el contexto, el carácter posible del *designar*: el designante tiene la *posibilidad*, no la *necesidad*, de designar el *designado regular* al que está asociado; en el albur, por ejemplo, el *designado regular* se asocia o se ve opacado, nunca desplazado, por un *designado ajeno* al que regularmente se asocia el *designante* del signo expreso; aun así, ¿cuál es el designado “real” del signo?, ¿el regular o el “otro”?, ¿el que activa el dominio cognitivo regular o aquel que activa el dominio cognitivo ajeno que redirecciona la asociación *designante-designado*?

categorial, a los binomios de la periferia categorial y de la categoría contigua, y a los binomios conformadores de los dominios cognitivos en que puede enmarcarse. Se puede decir incluso que estas asociaciones, quizá no agotadas todavía, son las que permiten al signo volverse sobre sí mismo: definir signos con signos y explicar relaciones de signos con signos, no es otra cosa sino expresar las relaciones cognitivas entre binomios discretos del *campo semántico-sintáctico-pragmático*⁹ que posibilita la inteligibilidad de dichos binomios. En este punto se revela la indisolubilidad entre el *designante*, el *designado* y el *nombre*. *Nombrar* es por sí mismo un acto *delimitador* y *reductor* que señala sólo un binomio, un punto —aquí sí— y no otro, del Campo SeSiPa.

Hasta aquí quizá he logrado explicar, a medias, como siempre sucede, cómo es que el signo es *universal*: cómo es posible que para todos los miembros de una comunidad que habla la misma lengua el nombre «*mesa*» remite más o menos a la misma relación *designante-designado*. Ahora, ¿cómo se explican entonces las realizaciones particulares de los signos?, ¿su no ser sino en situación? Lo primero que debe resaltar es que en dichas *situaciones x de comunicación* el signo, como ya se dijo, siempre aparece en *secuencia* —explícita o implícita— es decir, en *relación gramatical*. Dicha estructura gramatical es lo que he denominado *Referente-Denotante*, o **Re-De**, pues su función es precisamente el de ser el estímulo para los procesos referenciales y/o denotantes del acto de habla. Cuando los signos se presentan secuencializados debemos reconocer que estamos ante un proceso distinto al de *signo* → *designante* + *designado*, pues presentar una secuencia supone que el

⁹ De aquí en adelante *Campo SeSiPa*. Parece plausible, según las propuestas cognitivistas, suponer la cognición como un campo de tres dimensiones —semántica, morfosintáctica y pragmática— que permite a los binomios cognitivos emerger u ocultarse según las coordenadas que suscite la emisión lingüística y el contexto de discurso.

proceso cognitivo se multiplica según la cantidad de signos que aparecen en ésta. No es, sin embargo, aceptable decir que el proceso se puede sintetizar en un *sumando* de conceptos binomiales. Es, ante todo, un proceso de *plasticidad cognitiva*.

Construir un enunciado es *perfiar sobre una base*. La lingüística cognitiva sugiere que la estructura del Campo SeSiPa es convencional y asimétrica por preeminencia cognitiva. Una metáfora podría hacer más evidente ésta intuición. El campo SeSiPa sería una planicie o una estructura métrica plana, accidentada por un relieve inestable y manipulable por medio del signo. El signo haría preeminente un punto de ese campo —punto conformado por el designante y el designado—, formando, por medio de la emisión, un complejo de cordilleras. “La base se puede definir como la matriz subyacente de dominios cognitivos relevantes que se requiere o se evoca para comprender una expresión determinada. El perfil, por su lado, es la subestructura destacada sobre la base que la expresión designa conceptualmente.” (Josep & Hilferty, 1989, p.76) Siguiendo la metáfora, la base es la falda de las cordilleras, o la falda del complejo de cordilleras, mientras que el perfil estaría representado por la punta de las cordilleras o del complejo de cordilleras, es decir, el perfil sería el objeto o parte del objeto que se hace relevante por medio de la emisión sígnica, mientras la base sería vista como un fondo cognitivo que permite el proceso de concretización (cfr., cap. II, 2.2). Decir «*casa*» es eliminar la posibilidad de decir «*choza*» o «*apartamento*»: es perfilar un punto del Campo SeSiPa cuya deformación provocada por el signo conforma la base del objeto perfilado. Ahora bien, cuando digo «*casa blanca*» no digo «*casa hogar*» o «*casa de campo*», sino que perfilo sobre, y junto a, la base de mi anterior perfilación, de modo que hago *preeminente* el «color de la estructura». Entre más complejo es el sintagma u oración, mayor es el grado de perfilación y, por ende, mayor es el grado de activación de dominios cognitivos que

conforman la base de dicha perfilación. El polo *designado* de los binomios cognitivos conformadores de la secuencia gramatical, por su misma naturaleza elástica y maleable, abre la posibilidad de una adecuación de los contenidos designados según la estructura sígnica y la activación llevada a cabo por los designantes. Como bolas de plastilina, los *designados* se adecúan según las *convivencias* SeSiPa que indica la estructura gramatical¹⁰. Digo, por tanto, que construir un enunciado es perfilar un *objeto paradimensional*¹¹; es crear una realidad lingüística por la modificación de los *designados* ensamblados en la construcción sígnica y gramatical: la plasticidad cognitiva no consiste en la añadidura de un *designado* a otro, sino en la disolución de las diferencias que hay entre ellos para formar una realidad objetual acorde a las indicaciones del Re-De. Éste último, por su parte, está conformado por dos partes paralelas, pero no iguales, a las del signo: tiene una conceptualización compleja y una imagen acústica compleja a las que denomino *significado* y *significante*¹² respectivamente; ambos están conformados por los *designados* y *designantes* individuales.

¹⁰ Naturalmente hay restricciones. No se puede decir tan descuidadamente **la mi perro se sé un novio*, no tiene ningún sentido. Los colores de las plastilinas restringen su posibilidad de relación. No obstante, las violaciones a dichas restricciones SeSiPa son posibles y, todavía más, significativas: la poesía es la muestra más evidente, no la única, de que frases del tipo «*En la red de cristal que la estrangula, el agua toma forma*», no resultan a-significativas y a-gramaticales: las plastilinas se adaptan adecuadamente.

¹¹ Según Foucault (1979), el discurso es el “lugar de emergencia de los conceptos, no se ligan las constantes del discurso a las estructuras ideales del concepto, sino que se describe la red conceptual a partir de las regularidades intrínsecas del discurso; no se somete la multiplicidad de las enunciaciones a la coherencia de los conceptos, ni ésta al recogimiento silencioso de una idealidad metahistórica; se establece a la inversa: se reinstalan las intenciones puras de no-contradicción en una red intrincada de compatibilidad y de incompatibilidad conceptuales, y se refiere este intrincamiento a las reglas que caracterizan una práctica discursiva.” (p. 101). Es decir, el concepto emerge del discurso y de las regularidades discursivas (gramático-pragmáticas) que conforman al concepto mismo: el objeto paradimensional es un concepto (tema) en torno al que se construye una red conceptual que lo inserta en los dominios cognitivos y contextuales de una cultura.

¹² ¿Por qué no mantuve las etiquetas saussureanas en “su sitio”? Primero, porque lo que en lingüística se denomina *significado*, sea cual sea su forma, de diccionario o composicional, es una secuencia de signos que alude a la naturaleza relacional de los objetos cognitivos. Segundo, porque precisamente si esto es así, quiere decir que el *significado* y el *significante* no están en los signos, sino en su naturaleza relacional distintiva, no oposicional. Los signos no se oponen, son un *continuum*: el significado se da en la estructura lingüística. La semiótica nunca dará con la naturaleza del signo porque siempre ha de rodear al signo con más signos, no obstante, precisamente ese rodeo al signo parece dar la clave para entenderlo.

2.1.2 Referir y denotar

Pero, ¿qué es exactamente ese *objeto paradimensional*? Se puede afirmar que es la entidad *referida-denotada* por el ReDe, implicada por la naturaleza binomial *significante-significado* inseparable a él. Lo denomino *referido-denotado* porque es el que nos da la *remitenencia* del ReDe, tanto referencial como denotativamente: el ReDe siempre remite a algo, nos dirige a un lugar o punto. La filosofía del lenguaje ha sido imprescindible para comprender que la naturaleza de una estructura gramatical no es *referir* o *denotar*, sino *referir y/o denotar*. Quizá Keith Donellan es el que ha sintetizado claramente su tradición al hablar de las *descripciones definidas*¹³:

La implicación de que algo es el ϕ , como he argumentado, no equivale a un entañamiento, es más parecido a una presuposición basada en lo que es usualmente verdadero del uso de la descripción definida para hacer referencia. [...] la implicación de que algo es el ϕ resulta de la implicación más específica de que aquello a lo que se está haciendo referencia es el ϕ . (Donellan, 2000, p. 95)

Aunque Donellan se enfoca en el proceso del *referir*, es importante apuntar que su argumento es válido también para el *denotar*. Estos procesos no son algo que el Re-De haga por sí mismo, sino que son el resultado de la **presuposición** de que existe algo a lo que refiere y/o denota la estructura gramatical: lo *referido* y/o *denotado*. Esto quiere decir que al usar un Re-De se presupone que se ha de localizar¹⁴ un *algo* que se ajuste al objeto paradimensional perfilado: a un objeto extralingüístico. El Re-De funcionaría de dos maneras:

Un hablante que usa una descripción definida atributivamente en una aserción enuncia algo sobre cualquiera o sobre cualquier cosa que es tal-y-tal. Por otro lado, un hablante que usa una descripción definida referencialmente en una aserción, usa la descripción para capacitar a su audiencia a

¹³ En mi nomenclatura, son las estructuras gramaticales (palabra, sintagma, oración o enunciado) llamadas Re-De.

¹⁴ Uso este término de forma ambigua. ¿Localizar en qué sentido? En todos los posibles. Localizar como encontrar el *lugar* en que se halla disponible el objeto extralingüístico para dotar de pertinencia a la estructura gramatical, ya sea que se halle lingüística, física, subjetiva o socioculturalmente.

seleccionar a aquella persona o cosa de la que está hablando y enuncia algo sobre esa persona o cosa. En el primer caso podría decirse que la descripción definida ocurre esencialmente, pues el hablante desea aseverar algo sobre cualquier persona o cosa que se ajusta a la descripción; pero en el uso referencial la descripción definida es meramente un instrumento para realizar cierta labor —llamar la atención sobre una persona o cosa— [...] (Donellan, 2000, pp. 88-9)

La distinción entre referir y denotar consiste en que el primer proceso remite al objeto extralingüístico de modo indicativo, nos indica sobre qué objeto extralingüístico trata el discurso, nos remite a ese algo sin preocuparse esencialmente en si se hace la referencia por denotación o no, pues sólo se ocupa de la indicación: la referencia es contextual; mientras el segundo proceso remite al objeto extralingüístico de modo mostrativo, nos muestra el objeto paradimensional generado, nos remite a ese *algo* describiéndolo, es decir, mostrándonos las características que cumple el objeto: la referencia es por denotación. Son procesos diferentes que apuntan a un mejor entendimiento de la ambigüedad connatural a los Re-De. Donellan demuestra que el referir puede suceder aunque la referencia-denotación del Re-De no muestre efectivamente al objeto extralingüístico¹⁵, más aún, que el referir sucede siempre por la presuposición de que, en cualquier emisión, hay un *referido*¹⁶. La conclusión es de suma importancia: la presuposición de que existe un *referido* incide sistemáticamente en la

¹⁵ Donellan (2000) es muy puntual. En efecto, decir «*El asesino de Smith está loco*» supone una construcción referencial que describe un objeto paradimensional, descripción que presupone la existencia de un objeto que se ajusta al objeto perfilado en la construcción lingüística. Como observa Donellan, el sintagma nominal es completamente referencial, porque, aunque supiésemos que el individuo al que alude la construcción no es el asesino de Smith, no se fractura el *referir*, pues *referimos* efectivamente al sujeto al que intentamos referirnos, somos capaces de referir aunque la referencia no se ajuste al objeto referido. Incluso no se podría negar el carácter verdadero o falso del predicado, pues aunque el tal no fuese el asesino de Smith, tal vez efectivamente esté loco.

¹⁶ Cuando digo objeto debe entenderse simplemente alguna “*existencia*” que permita completar el proceso referencial. Es posible, no obstante, elidir el acto referencial-denotativo de una entidad extralingüística, pero nunca es posible elidir el proceso referencial-denotativo como tal. La línea amarilla punteada de la figura 2.1 indica que se puede suceder la autoreferencialidad denotativa, esto es, que el objeto paradimensional puede instaurarse como objeto referido y/o denotado; esto sucede en la ficción, donde se aceptan los objetos paradimensionales como referidos y/o denotados de los Re-De, haciendo posible que dichos objetos sean contruidos y reconstruidos por el propio devenir discursivo de la ficcionalidad.

comprensión, pues supone la búsqueda de un objeto extralingüístico que se crea pertinente para reconstruir la intención del hablante. Esta es la causa de que la distinción entre *referido* y *denotado* sea difícilmente perceptible, pues se puede referir un objeto sin que la denotación del Re-De coincida con dicho objeto, pero no se puede denotar a menos que el referido coincida con la denotación del Re-De¹⁷. *Formular un ReDe implica, por tanto, dos presuposiciones: que intentamos referir y que intentamos referir por denotación.* Denotar es lo que hace el Re-De de facto, pues al ser la perfilación de un objeto paradimensional, se impone a sí mismo el ser denotante de una realidad que se presume verdadera del objeto extralingüístico. Referir, por otro lado, es lo que hace el Re-De por presuposición, pues la emisión supone que ha de haber un *referido* al que remite la denotación del Re-De, es decir, el referir adquiere su validez en la presunción de que la denotación del Re-De es usada referencialmente, ya que la emisión presume que es verdad que la realidad del objeto paradimensional es verdadera del objeto extralingüístico.

Lo anterior lleva a Donellan (2000) a concluir: “[...] si una descripción definida se usa o no referencial o atributivamente es una función de las intenciones del hablante en un caso particular.” (p. 99) Así, el denotar y/o referir adquieren un matiz eminentemente pragmático, pues el usar y comprender un Re-De con base en las dos presuposiciones señaladas equivale a un escollo para la comprensión: ¿cuál es la intención del hablante al usar un Re-De que perfila un objeto paradimensional *aparentemente* coincidente con el objeto extralingüístico?, más aún, ¿cuál es el grado de validez de la perfilación lingüística cuando los objetos extralingüísticos, por su misma naturaleza, parecen estar imposibilitados

¹⁷ Esto es evidente en un proceso metafórico. «*Tus pies, cascadas*»: aunque la referencia no se ajuste al objeto referido, refiere, y aunque no lo denote, el Re-De denota un objeto paradimensional, pues su objeto denotado es el objeto que construye proposicionalmente.

para la denotación? Grice (2000) tenía razón al afirmar que el enunciatario reconstruye implicaturas desde el presupuesto de que el enunciador está siendo consecuente con el Principio de Cooperación y las máximas conversacionales, pues cuando se emite un enunciado del tipo «*El asesino de Smith está loco*», el enunciatario no puede sino reconocer que se ha implicado algo del sujeto al que remite el enunciador, pues se presupone, de antemano, que el enunciatario actúa según las máximas conversacionales¹⁸.

2.1.3 Connotar

Se llega así a la zona más problemática de la naturaleza sígnica: la connotación. Lo **connotado** se puede definir como un valor SeSiPa dependiente de la contextualización del signo. Cabrían, con todo, algunas puntualizaciones: 1) lo connotado no es una implicatura o inferencia aunque se apoye en ellas, 2) es un supuesto o un presupuesto en la medida en que es una *convivencia alterna*, subyacente a la enunciación, del binomio *designante-designado* en dominios en los que formalmente no aparece, y 3) hay un rango de especificidad de lo connotado que va de lo lingüístico a lo sociocultural y que, por ello mismo, abre un amplio margen para la creación de *convivencias alternas*. Se desprende de lo anterior que lo connotado también puede ser descrito como una **alternativa relacional**: si los binomios designante-designado descansan, para su coherencia e inteligibilidad, en relaciones cognitivas con otros binomios y dominios cognitivos en que es pertinente y posible su aparición, entonces la connotación viene a ser la posibilidad del signo de alterar esas

¹⁸ La emisión de tal estructura lingüística equivale, según contexto, a la presuposición de que el enunciatario conserva la máxima de cantidad, de cualidad, de relación y de modo; no está dando, por tanto, más información de la necesaria, no está mintiendo, no está siendo esquivo y no está siendo impreciso. Es el carácter ambiguo del uso de los Re-De y las expectativas del enunciatario lo que posibilita las implicaturas.

relaciones cognitivas estándar y aparecer asociado a binomios inesperados o inserto en dominios cognitivos en los que no suele encontrarse.

Esta zona pantanosa del signo se manifiesta notoriamente en dos de sus posibles contextualizaciones: la subjetiva y la sociocultural. En el campo de la psicología subjetiva, el análisis recae en las cargas SeSiPa que el signo adquiere en la vivencia personal del individuo. De igual modo, el signo sociocultural, llamado símbolo, supone una relación alternativa del signo que es compartida por todos los miembros de una cultura específica, así, los binomios con los que se relaciona, por ejemplo, el símbolo «*alma*», serán diferentes de cultura a cultura y, probablemente con pequeñas variaciones, de persona a persona¹⁹. Desde esta perspectiva, todo signo es símbolo, pues al ser la connotación un valor contextual y al afirmar que ningún signo es sin contexto, ¿no es la connotación una propiedad del signo? El Factor C de la figura 2.1 es el excedente de sentido que activa el Re-De en contexto, y que será más o menos importante según la particular contextualización: que la connotación se apoye en implicatura e inferencias posibilita que lo connotado no sea impulsivamente traído a cuenta, sino que se restrinja a los fines de determinado acto de habla. Por otro lado, también se entiende que la connotación se perfile como un supuesto o presupuesto, pues establece una relación alternativa como fondo para la inteligibilidad del signo, activando zonas cognitivas especiales en las que emerge el signo inesperadamente.

¹⁹ Naturalmente esto es una generalización. ¿Cuál es esa “*relación esperada*” del signo? En última instancia, lo que se espera del signo, como ya había apuntado Pierce (1867) es un hábito del signo, es decir, una relación *establecida*, no dada, que se fija por costumbre comunitaria. Así pues, ¿son válidas o inválidas las “*relaciones alternativas*” del signo?, ¿la “*relación establecida*” del signo no puede ser también una “*relación alternativa*” que, no obstante, se ha fijado por costumbre y por eso se instaura como establecida?

2.2 Dominio cognitivo: paradimensionalidad y contexto

Una de las características más trascendentes de la lengua es su carácter disociativo de lo real, es decir, su capacidad para desligarse de la situación o de remitir a la situación sin que ésta sea necesariamente coexistente con la emisión. El lenguaje puede crear el relato, la leyenda, el mito, la fantasía, la ciencia, la filosofía, y un infinito etcétera que muestra que el lenguaje va más allá de lo inmediato. El lenguaje es, por decirlo de algún modo, la metáfora por excelencia. Es redundante y recursivo con lo real. La emisión de un signo es “sustituir” un algo por una realidad lingüística. Sin embargo, esto no es una defensa del lenguaje como reflejo o sustitución de lo real; todo lo contrario, pues precisamente por ser metáfora, el lenguaje se disocia de lo real.

Este carácter “ficcional” del lenguaje no es meramente estético o estilístico, es una parte de su esencia y es lo que llamo *paradimensionalidad lingüística*, puesto que una de las cosas que el lenguaje hace en el acto comunicativo es instaurar planos de realidad cuya cercanía a la situación comunicativa varía según las intenciones del enunciatario. Ya Hockett (1971) había puesto en evidencia ciertos rasgos del lenguaje que apuntan a esta generalidad: *semanticidad*²⁰, *arbitrariedad*²¹, *desplazamiento*²², *productividad*²³, *transmisión cultural o*

²⁰ “Cuando los elementos de un sistema de comunicación tiene denotaciones —es decir, tiene lazos asociativos con cosas o situaciones, o con tipos de cosas o situaciones, del entorno de quienes lo emplean— y cuando el funcionamiento del sistema reposa sobre tales lazos [...]” (Hockett, 1971, p. 557)

²¹ “En la medida en que un símbolo o sistema no es icónico decimos que es arbitrario.” (Hockett, 1971, p. 558)

²² “[...] aquello a que se refiere la comunicación puede estar alejado en tiempo y espacio del momento y lugar en que se establece la comunicación.” (Hockett, 1971, p. 560)

²³ “[...] la productividad supone sólo un número finito de unidades elementales de señalación (morfemas) y de pautas, pero permite la generación de un número transfinito —aunque enumerable— de mensajes totalmente distintos.” (Hockett, 1971, p. 562)

*tradicional*²⁴ y *prevaricación*²⁵ son los rasgos que le permiten al lenguaje la instauración de dimensiones espacio-tiempo distintas de la inmediata. Esto no debería extrañar, dado que el lenguaje es en sí mismo ficción: dimensionalidad que el *homo socialis* genera para apropiarse de lo real; el lenguaje es impuesto a, sobrepuesto en y absorbido por, lo real: “Lengua y sociedad son para los hombres realidades inconscientes, una y otra representan la naturaleza, por así decirlo, el medio natural y la expresión natural, que no pueden concebirse de otro modo que como son y que no pueden imaginarse ausentes.” (Benveniste, 1999, p. 98.). En resumen: *el lenguaje no sólo es metáfora, sino que es la metáfora con la que el hombre discursiviza la realidad*. La paradimensionalidad consiste en hacer presente, cognitivamente, lo que no está presente.

Pero, ¿cómo sucede esta instanciación de dimensiones paralelas? Se estableció que el binomio cognitivo asociado al signo está inmerso en una red conceptual que puede verse de manera lógica o pragmática: a nivel lógico la organización conceptual es categorial, mientras que a nivel pragmático es de dominios y de discursos. Se puede decir, primero, que la paradimensionalidad se instancia en el nivel pragmático de los conceptos, pues es en los *dominios cognitivos* y en los *discursos internalizados* donde se generan las “realidades alternas” que reproducen las situaciones pero que se disocian de ellas.

Los dominios cognitivos, retomando lo ya dicho en el apartado anterior, son “UNA ESTRUCTURA SEMÁNTICA QUE FUNCIONA COMO BASE PARA AL MENOS UN

²⁴ “La tradición se transforma en transmisión cultural cuando en la trasmisión de hábitos tradicionales tiene amplia intervención el uso de símbolos: lo primero que comienza a adquirirse es el sistema de comunicación de la comunidad y todo aprendizaje ulterior, tanto de los demás de ese sistema como de todo el resto de la “cultura”, se lleva a cabo no sólo mediante la demostración directa y experiencia sino también, en gran parte, en término del sistema de comunicación.” (Hockett, 1971, p. 564)

²⁵ “Los mensajes lingüísticos pueden ser falsos y pueden no tener ningún significado en el sentido lógico.” (Hockett, 1971, p. 565)

PERFIL CONCEPTUAL (aunque típicamente lo hará para muchos perfiles).” (Croft & Cruse, 2008, p. 35) A pesar de que esta definición parece implicar que la *base* es una red conceptual caótica, lo cierto es que los dominios cognitivos se organizan de acuerdo a **marcos referenciales** que constituyen representaciones mentales de determinados escenarios de la vida cotidiana en las que está inmerso el sujeto social (Palma & Manrique, 2010). Así, con ajustes a la semántica de Fillmore (1976; 1977), los dominios o marcos se pueden describir como pragmatizaciones inconscientes de la realidad²⁶ cuyos componentes, por el momento, y tomando en cuenta que se intenta definir la paradimensionalidad, pueden ser cinco:

- a) **Marco**: es la unidad semántica cognitiva y pragmática contextual del escenario internalizado en que los conceptos del texto son enmarcados²⁷.
- b) **Esquema**: disposición u orden de los conceptos dentro del encuadre que supone el marco; es el esqueleto de ‘espacios en blanco’ que supone la abstracción. Es el esqueleto que llenan los componentes del marco.
- c) **Guion** (escena): da al concepto la posibilidad de modificar su rol en el encuadre por ser la acción que moviliza el esquema; es el eje que impone los roles a los actores y el que instancia la secuencialidad temporal del texto. Son generados por los verbos.
- d) **Actor**: son los conceptos esquematizados que obtienen un papel o rol dentro del escenario. Desde el funcionalismo se han definido como *papeles temáticos*.

²⁶ Brandt (1998) distingue entre la *presentación empírica* (momentos experienciales multimodales de contacto directo con lo real) y la *representación enmarcada* (que incluyen atención, volición, evaluación, emoción, etc.). La **internalización** tiene su origen en la fijación de representaciones sociales tangibles en la cultura mediante las que se filtran los sucesos del espacio límbico para su aprensión.

²⁷ Aún con esta simplificación, es dable argumentar que el *frame* puede distinguirse, todavía, en al menos tres niveles: en el paradimensional (semántica textual), en el nivel de dominios (semántica de marcos) y en el nivel del discurso (conocimiento pragmático).

- e) **Escenografía:** son los elementos aledaños que generan un fondo u horizonte de circunstancias sobre los que se sucede la acción del marco. Se identifican con los adjuntos.

Los dominios cognitivos son, por tanto, *situaciones virtuales* que hacen funcional al concepto activado por la ostensión. Sin embargo, no se puede afirmar que estos dominios cognitivos son innatos o preexistentes al lenguaje:

[...] la acción de la cognición no se inicia con cierto tipo de información a la cual se le pueda atribuir su condición de ser neutra. Si la cognición social es el procesamiento de la información ejercido por un agente cognitivo, entonces, ésta, —que es una condición necesaria para tal proceso— no aparece espontáneamente en los almacenes de la memoria del espectador. La información procede de las representaciones sociales que han favorecido su selección, su apreciación, su sentido, su inclusividad y pertinencia en los contenidos de la comunicación humana. (Rodríguez, Angulo & Díaz, 1997, p. 159)

Y si el objeto se fabrica en el discurso (Foucault, 1979), entonces es válido suponer que la transferencia energética entre discurso y dominio cognitivo es recursiva, pues no se puede suponer la preexistencia de alguno para la existencia del otro. De este modo, *el dominio cognitivo soldaría en su naturaleza dos tipos de disposiciones pragmáticas: una natural y una discursiva*: la primera sería consistente con la experiencia de lo real, esto es, generaría marcos empíricos, mientras la segunda, cuyo basamento es discursivo, otorgaría coherencia y sentido social a la internalización, es decir, generaría marcos de índole sociocultural. Esta bipolaridad natural de los dominios, supone entonces que éstos han de concebirse también como *representaciones sociales*²⁸ o productos culturales que posibilitan la contextualización

²⁸ La definición de Rodríguez et al., es clarificadora: “Las representaciones sociales son engendradas colectivamente y son “tentativas” de instrumentar un objeto y reconstruirlo alrededor de los valores sociales y de los sistemas de categorías disponibles. Únicamente en el contexto colectivo de esa instrumentación y, por tanto, de la reconstrucción del objeto, se puede sostener que una representación social es una modalidad

del signo. La teoría adquisitiva del lenguaje parece validar esta apreciación al señalar que la aprehensión del contexto es tan temprana como el contacto del infante con el entorno cultural al que pertenece:

1) la cultura organiza la presencia o ausencia de entornos problemáticos básicos a los que el niño ha de enfrentarse y que están incorporados a las prácticas culturales; 2) la frecuencia con que los niños realizan ciertas actividades que se consideran básicas en un grupo social, está culturalmente organizada; 3) la cultura determina también las pautas de acuerdo con las cuales ciertos sucesos se presentan conjuntamente; 4) por último, la cultura regula el nivel de dificultad de las tareas que han de realizarse en un determinado contexto (Lacasa & Herranz, 1989, p. 32)

Se puede señalar, en consecuencia, que la relación simbiótica entre cognición y cultura es la que posibilita la conceptualización: “La mente no sólo es moldeada por el cuerpo, sino que surge de él, como una estructura conceptual que da forma a la realidad humana en el sentido de que la hace significativa.” (Muñoz, 2010, p. 105)²⁹.

Conviene ahora enfocar nuestra atención en el lenguaje. Ingarden (2008) dice de la estructura de una obra literaria:

1.- La obra literaria es una construcción de varias capas que contiene: a) la capa de los sonidos, de las combinaciones fonéticas de la lengua y caracteres de un rango mayor, b) la capa de las unidades de significado: de los sentidos de la oración y de los sentidos de conjuntos enteros de oraciones, c) la capa de las perspectivas esquematizadas, en las que los objetos representados en la obra se manifiestan de diversas formas y d) la capa de las objetividades representadas en los estados intencionales creados por las oraciones. (p. 31)

Y hablando en sentido estricto, Ingarden no solo presenta la forma en que se manifiesta una obra literaria, sino que, sin darse cuenta, nos resume la manifestación del signo. El teórico polaco subraya que las “perspectivas esquematizadas” en la obra —lo que la sintaxis del texto

de conocimiento particular, porque siempre se refiere a un modo específico de conocer la realidad. Es el modo que está al alcance de cualquier persona y por el cual da cuenta de su entorno.” (1997, pp. 145-146)

²⁹ Esta postura debe, por otro lado, tomar en cuenta que el cuerpo también está mediado por una situación espacio-temporal y sociocultural que restringe su contacto prístinamente límbico con esa situacionalidad.

explícita— es una zona llena de *puntos de indeterminación*; y a lo que se viene refiriendo es a la incapacidad del enunciado de explicitar las particularidades de los objetos referidos-denotados por el ReDe, es decir, a la imposibilidad del signo de “hacer presente” al objeto con *todas* sus particularidades. El signo se nos presenta como esencialmente indeterminado, pues siempre deja la posibilidad de la reconstrucción objetual. Y no puede ser de otra manera, pues si el signo es por su capacidad de perfilación, ¿no es la mentada *base conceptual* siempre una indeterminación? La palabra, en detrimento de los postulados estetizantes de Ingarden, es por sí misma una señal que indetermina.

Sin embargo, según el cognitivismo los dominios son los que determinan al signo y le dan un significado. ¿Cómo armonizar ambas posturas? Del lado del lector (enunciario), dice Ingarden, ocurre un proceso llamado *concretización*, que consiste en la determinación complementaria y supraexplícita de los objetos paradimensionales: en términos cognitivos, es la activación, por emisión, de todo el conocimiento conceptual —tanto lógico, como pragmático— que es usado para completar la indeterminación. Luego, la *concretización* ingardiana es aplicable a todo signo, pues éste sólo es inteligible en cuanto es “llenado” por el enunciario, en cuanto es detallado por el sujeto cognoscente mediante conocimientos pragmáticos que le permiten la selección, relevancia y obliteración de determinadas especificidades pertinentes para la concreción del sentido. Se muestra claramente cómo es que para el AD el *frame* o *dominio cognitivo* es un “[...] vínculo que se despliega a partir de los conceptos prototípicos desplegados en el discurso con respecto a las unidades léxicas enmarcadas en el esquema de estas redes cognitivas” (Palma & Manrique, 2010, p. 140): la señal indeterminada es llenada y determinada por la cognición.

A pesar de la evidente relación entre la parte natural (*paradimensión*) y la parte sociocultural (*contexto*) del dominio, es conveniente distinguirlos; para este fin es útil contar con la siguiente definición:

[...] el contexto es una construcción mental del oyente, un modelo del mundo que utilizamos para dar sentido a la información presentada [...] es más precisamente el conocimiento el que permite detectar selectivamente las características estructurales y los elementos más específicos contextuales que subyacen en una interpretación del mensaje, congruente con el conocimiento. [...] lo que hace relevante a un contexto, no es lo que el comunicante original consideraba relevante sino nuestro propio conocimiento. (Lachat, 1998, p. 110)³⁰

Sería erróneo suponer entonces que la *paradimensión* y el *contexto* son lo mismo. Uno supone la creación de una alteridad con base en la plasticidad de dominios y supone la posibilidad de reorganizarlos, y el otro la capacidad de que esos dominios cognitivos modificados, que esa alteridad, encuentre coherencia en la estructura conceptual (cognitivo-cultural) en el que se inserta el discurso que la instancia.

Lo anterior se conecta evidentemente con la teoría de los mundos posibles y la ficción, pues ésta no sería sino el producto de la súper-explotación del carácter bipolar de los dominios. Tanto Doležel (1997) como Pavel (1995) coinciden en que la ficcionalidad se fundamenta en el “mundo real”, pues éste proporciona un inventario de entes existentes y potencialmente modificables, además de modelos estructurales —*dominios cognitivos*—, que organizan la experiencia límbica; en otras palabras: “La semántica de los mundos posibles nos hace conscientes de que el material real debe sufrir una transformación sustancial en su contacto con la frontera del mundo: tiene que ser convertido en posibles no reales, con todas las consecuencias ontológicas, lógicas y semánticas.” (Doležel, 1997, p. 83)

³⁰ Se puede asegurar, por otro lado, que lo que intenta el hablante es hacer relevante en el enunciatario lo mismo que es relevante para él.

La mediación semiótica es entonces claramente una fuente de experiencia, pues los dominios cognitivos proveen contextos para la inteligibilidad de la ficción, pero, al mismo tiempo, son estructuras inestables que pueden ser modificadas por el propio enunciado: el concepto se inscribe en una estructura cognitiva, pero, además, también en una estructura lingüística que lo especifica, es decir, que induce a un modo de comprender el concepto en el marco que construye el co-texto. Una cosa es el dominio cognitivo que nos permite usar los signos, y otra es el uso de los signos que modifican, a veces de manera profunda, los marcos cognitivos iniciales. La ficción y la poesía son inteligibles por esta propiedad, ya que adaptamos los marcos para el proceso referencial-denotante del texto: en el caso de la ficción manipulamos el marco y los conceptos inscritos en él para hacer inteligible el “nuevo mundo”; y en el de la poesía, sobreponemos el proceso Re-De de la estructura superficial a un marco alternativo que de causalidad de sentido a la metáfora.

2.3 Metáfora

El psicobiologismo ha intentado explicar la naturaleza de la organización cognitiva desde dos perspectivas: la modularidad y el holismo. La primera sostiene que la estructura mental se caracteriza por su multiplicidad, es decir, que la cognición se encuentra dividida en módulos especializados para determinadas áreas de la acción humana; mientras que la segunda arguye que la cognición es de naturaleza unitaria en el sentido de que todas las áreas de la acción humana son procesadas por los mismos mecanismos (García, 1999)³¹. Sin embargo, ambas posturas parecen coincidir bajo el supuesto de *integración mental*:

³¹ No debe confundirse *módulo* con *dominio cognitivo*. El módulo, según parece, está conformado por una gama de dominios cognitivos que concuerdan con la naturaleza del módulo. Mientras los dominios se presentan como escenarios habituales pragmatizados por el sujeto, los módulos se presentan como grandes

La fluidez cognitiva se puede entender como la facilidad del flujo de información entre los diferentes módulos [...] la información ya no se encuentra encapsulada en módulos particulares, sino que, sin perder la organización modular, la fluidez cognitiva alcanzada a partir del lenguaje, permite una integración de diferentes tipos de información, es decir, el mundo social con el mundo no-social. (Zapata, 2009, p. 113)

Se insiste, por un lado, en una diferenciación de funciones que consiste en adjudicarle a la modularidad el procesamiento de la información de entrada y de salida (percepción, lenguaje, motricidad, etc.), y a los sistemas no-modulares, que permiten el holismo mental, los procesos cognitivos complejos (categorización, inferencia, razonamiento, creencias, etc.) (García, 1999); mientras, por otro, se enfatiza la integración de ambos estratos mediante la *fluidez cognitiva* que, en esencia, supone la interacción y sincronización de la modularidad y el holismo durante el procesamiento cognitivo. Así pues, la cognición se entiende como un sistema autorregulado que posibilita la transferencia y sobreposición de información, y cuya naturaleza es esencialmente *relacional* o *analógica*, puesto que la fluidez es siempre una retroalimentación modular³². Y ya que los dominios estructuran la modularidad (cfr., n. 31), se puede sostener que la integración holística se genera por vía metafórica³³, pues ésta permite la transferencia informativa de un dominio a otro y, por ende, de un módulo a otro:

In a metaphorical mapping, a *source* domain is superimposed [...] onto a *target* domain, which is understood in terms of the source domain. The correspondences [...] are a set of fixed and systematic ontological and epistemic conceptual correspondences [...] These correspondences can be stated in

bloques de dominios que configuran áreas de la experiencia humana. Zapata (2009) distingue tres módulos iniciales de la cognición humana: el técnico, el natural y el social.

³² Ello explica que el lenguaje se erija como motor de integración modular, pues es mediante el pensamiento simbólico (analógico) que se genera la estructura conceptual, misma que es indisociable de su expresión material: el signo.

³³ Y de la metonimia. Aunque ésta no es tratada en el presente trabajo, conviene decir que su participación en la cognición es principalísima, pues si su función es asociar “dos entidades conceptualmente contiguas pertenecientes al mismo dominio: el punto de referencia (PR) y la zona activa (ZA).” (Josep & Hilferty, 1989, p. 111), se evidencia que no sólo trabaja en la construcción interna de los dominios, sino también en la emergencia cognitiva de una **activación expansiva**, esto es, en la posibilidad de que un concepto active otras zonas cognitivas del mismo dominio. Su naturaleza es, entonces, principalmente modular.

propositional terms, although they exist at a conceptual, non-propositional level. (Mompeán, 1998, p. 403)

Sobre esta línea Grady (2008) distingue entre *metáforas por semejanza* y *metáforas por correlación*, de las que resalta la oposición entre *concretud* y *abstracción*: la **semejanza** se basa en *reconstrucciones* de lo concreto y la **correlación** en *reconstrucciones de lo intangible mediante lo concreto*³⁴. Se puede postular, en conclusión, que la **analogía** se entiende como un proceso homeostático que regula la transferencia energética entre la cognición y lo real, de tal modo que lo cognitivo-analógico integra la experiencia de lo real y, al mismo tiempo, gracias a su filtro conceptual, puede aprehender el carácter límbico de aquel por medio de la **asociación**: la cognición se presenta como un sistema de intensa recursividad analógica.

Cabe distinguir, no obstante, entre metáfora conceptual y expresión metafórica, pues sería absurdo sostener que lo cognitivo-analógico está restringido o plenamente manifiesto por estructuras lingüísticas. La *metáfora conceptual* es todo producto cognitivo que resulte de un proceso analógico³⁵, mientras que la *expresión metafórica* es el *input/output* de una metáfora conceptual específica que, por alguna razón, se intenta hacer relevante. En ambos casos el proceso cognitivo-analógico se supone en el resultado, sin embargo, la separación posibilita el contraste entre el modo en que una expresión lingüística genera un proceso analógico y viceversa. La clave es, otra vez, la naturaleza del signo: *la metáfora conceptual se entiende como una puesta en paralelo de bases, supuestas por los binomios perfilantes implicados, que constriñe a relacionar aspectos conceptuales de esos dominios paralelos*

³⁴ Reincidiendo en el postulado de la *corporeización del significado*, que defiende el procesamiento de lo abstracto mediante lo concreto.

³⁵ Dice Muñoz (2010) al respecto: “[...] constituye un cuerpo de conceptos subyacente formado mediante procesos de proyección conceptual. La metáfora, es por tanto, el producto de la proyección de un dominio de experiencias usualmente más básico y concreto, a otro dominio más complejo y elusivo de experiencias.” (p. 95)

mediante una condición de identidad ontológica y epistémica; es, también, un proceso con restricción de asociaciones impuesta por el contexto cognitivo-discursivo en el que se encuentra hilvanada; y tiene, finalmente, la posibilidad de expresarse mediante emisiones lingüísticas. Desde esta perspectiva se explica la insurgencia de una expresión metafórica como un intento de optimalidad comunicativa para hacer relevante un proceso analógico: el enunciador intenta emitir un *output* adecuado que le permita al enunciatario la tentativa de un proceso cognitivo-analógico similar al suyo, mientras el enunciatario, al recibir el *input* lingüístico, intenta la reconstrucción de un proceso cognitivo-analógico que le permita acceder al sentido —o sentidos— primario de la estructura recibida³⁶. Se afirma, por tanto, el carácter bicéfalo de la metáfora lingüística, pues, por un lado, asocia una arquitectura conceptual a una trabe sígnica y, por el otro, genera una trabe sígnica pertinente para el mapeo. Esto último debe entenderse de manera asimétrica, pues ha de ser evidente que una *arquitectura conceptual* no se análoga al *significado literal* de una expresión metafórica, y que tampoco la *trabe sígnica* es reflejo fidedigno de lo que se dice verdaderamente en una metáfora; en palabras de Davidson (2000), “La metáfora nos hace ver una cosa como otra haciendo algún enunciado literal que inspira o dispara la intuición.” (p.586). Lo que permite deducir que la ***asimetría metafórica*** consiste en la sobreproducción de sentido sobre el significado literal de la expresión, es decir, en que el mapeo conceptual analógico siempre será mayor al del significado literal. Y es que, visto de otro modo, la relación establecida entre el objeto referido-denotado en la paradimensión por la expresión —de p. e., «es un vaso el minuto incandescente»— y el objeto extralingüístico referido por analogía, resulta un

³⁶ Esta propiedad de la metáfora es sumamente productiva, pues el *intento de relevancia* nunca es la *efectiva relevancia*. En palabras de Ruíz de Mendoza (1998): “Metaphor is thus seen as a way of optimizing relevance” (p. 431), pues se ha de reconocer que las *posibles asociaciones* pueden ser muy variadas y, por ello mismo, dispares; la metáfora genera gran cantidad de implicaturas con muy poco material lingüístico.

absurdo fenoménico³⁷ que hace necesario reconocer, con Davidson, que los enunciados metafóricos pueden ser de una dudosa veracidad, mas no por eso se les debe considerar asignificativos, sino que, por el contrario, precisamente en su absurdo fenoménico se instiga a la búsqueda de sentido: la estructura lingüística no es más que una pista para la producción de implicaturas según el mapeo cognitivo despertado.

Ahora bien, ¿cuál podría ser el modo en el que un mapeo cognitivo logra gestarse? Partamos, con Searle (2000), de una pregunta básica: “¿cómo es posible que un hablante diga metafóricamente «*S* es *P*» y quiera decir «*S* es *R*» cuando es evidente que *P* no significa *R*?” (p.612); a lo que contesta: “La respuesta corta y poco informática es que la emisión de *P* trae a las mentes el significado y, por tanto, las condiciones de verdad asociadas a *R*, en los modos especiales que las emisiones metafóricas tienen de traer a las mentes otras cosas.” (p. 612). Uno de los defectos de la respuesta³⁸ es la obliteración de uno de los aspectos fundamentales de la metáfora lingüística: su *situacionalidad contextual*. El *R* no explícito es lo que se construye al relacionar la paradimensión y el contexto de una expresión lingüística metafórica, pues es en las relaciones conceptuales despertadas por la expresión donde es posible obtener los sentidos desambiguantes que se intentan poner en relevancia. Max Black (2000) lo intuye nítidamente:

[...] cuando utilizamos una metáfora tenemos dos pensamientos de cosas distintas en actividad simultánea y apoyados por una sola palabra o frase, cuyo significado es una resultante de su interacción [...] esto ha de querer decir que en el contexto presentado la palabra focal [...] alcanza un sentido nuevo, que no es del todo ni el significado de sus usos literales ni el que podría tener un sustituto cualquiera: el nuevo contexto [...] fuerza a la palabra focal a una extensión de su significado.

³⁷ Para Davidson (2000), las oraciones en donde ocurren las metáforas pueden ser verdaderas o falsas de forma normal y literal; sin embargo, apunta, eso no significa negar la verdad metafórica, sino sólo el ser verdaderas o falsas de las oraciones.

³⁸ Aunque Searle intuye el carácter conceptual de la metáfora, no logra explicar las reglas de restricción y sistematicidad que controlan las asociaciones.

[...] para que la metáfora funcione el lector tiene que percatarse de tal extensión, esto es, ha de atender conjuntamente al antiguo significado y al nuevo. (p. 560)³⁹

Sin discutir lo que Black entiende por significado (remito al apartado 2.1), es evidente que sus afirmaciones pueden matizarse extensivamente, pues, en otros términos, es el *discurso* que envuelve a la enunciación metafórica el que va a restringir y sistematizar el proceso cognitivo-analógico para la inteligibilidad de los sentidos: “[...] la metáfora principal y las subordinadas suelen pertenecer al mismo campo del discurso, de modo que refuerzan recíprocamente uno y el mismo sistema de implicaciones [...]” (Black, 2000, p. 564); ¿cómo comprender esta afirmación?, ¿las metáforas pertenecen al mismo campo discursivo (científico, literario, cotidiano, etc.)?, ¿o pertenecen al mismo discurso en cuanto orbitan en una praxis particular de comunicación? La cohesión de un sistema metafórico complejo se da en la praxis de discurso particular; y es que, como tendremos oportunidad de constatar, será el tema del discurso el que va a limitar las asociaciones; más aún, como el tema de una metáfora es el dominio meta, será éste el límite para la libre asociación.

Lo anterior sugiere que el *mapeo conceptual* puede concebirse como un producto de la plasticidad cognitiva fustigado por una estructura lingüística del tipo «A es B», que por perfilación de la cópula va a generar un *dominio mezcla* —Grady (2008) lo llama *superesquema*— que intenta armonizar las unidades conceptuales de ambos dominios por suposición de analogía. Por su parte, la trabe sígnica que emerge del proceso analógico está liada a un contexto que limita la selección de las asociaciones que deben considerarse como pertinentes para la comprensión de la trabe; en este sentido, es importante reincidir en el

³⁹ Black plantea que una palabra foco es la palabra que se usa metafóricamente en un marco lingüístico determinado; así, de las frases *El presidente sostuvo una conferencia* y *Pedro sostuvo una soga*, el uso del verbo *sostener* es metafórico en el primer caso, pero no en el segundo.

hecho de que el mapeo conceptual no sólo es un producto de la expresión lingüística, sino también de su interacción con la praxis discursiva; y que la desambiguación referencial-denotativa del objeto de la paradimensión perfilado por la metáfora lingüística es dependiente de dicho contexto. Y si la enunciación debe responder, obligatoriamente, al punto axial en que se apoya el discurso, se colige que el tema o asunto, y la modalidad en que se plantea, se erige como eje desambiguador por excelencia. Así, si en el proceso analógico de la metáfora, el dominio meta se identifica con el tema, se sospecha que el dominio cognitivo en el que esté localizado el objeto-meta referido, es la cimiento sobre la que se construye la disposición conceptual del dominio origen y, por tanto, también de la estructura SeSiPa de la expresión metafórica que explicita ese dominio origen. La *cimentación* consistiría en una emergencia de marcos, esquemas y guiones del dominio meta en el dominio origen; lo que se ha denominado *principio de invariancia*: “«all contextual effects motivated by a metaphoric mapping will preserve the generic-level structure of the source domain and of any other input space involved, in a way consistent with the inherent structure of the target domain»” (Ruiz de Mendoza citado por Peña, 1998, p. 419). Esto quiere decir que aunque el dominio origen conserve en la estructura superficial su estructura cognitiva, es decir, sus marcos, esquemas y guiones, éstos han de adaptarse por distintos medios a la estructura SeSiPa del dominio meta⁴⁰; no obstante, esto no implica que la perfilación de la estructura del dominio meta sustituya a la del dominio origen, ni, mucho menos, que la perfilación de la estructura del dominio origen sea anulada por la del dominio meta temático, sino que es necesaria la

⁴⁰ Entremos en materia. En *Muerte sin fin* se puede constatar que la estructura SeSiPa del dominio meta —cuerpo como contenedor, con todo lo que conlleva— se calca en las estructuras lingüísticas en las que se insertan los signos que designan los conceptos origen. El *principio de invariancia* se presenta como un gestor de metáforas, como un proceso cigoto que en la variabilidad metafórica de la estructura de superficie mantiene cohesionadas mediante el calco cognitivo.

coexistencia de la perfilación de ambos dominios para su correcto procesamiento analógico: la perfilación del dominio origen es indispensable para filtrar la perfilación meta, ya que sólo así es posible aprehender y entender el concepto-meta.

Uno se pregunta entonces cómo es que se distinguen, en un cuerpo de enunciados cohesionados, las metáforas explícitas, pues es evidente que la emergencia de rasgos del dominio meta sobre el dominio origen crea una superficie lingüística heterogénea en la que no es fácil distinguir los términos analogados. Con todo, se puede decir que en general los términos que componen la analogía son transparentes según una gradación pragmática; y que la emergencia de las estructuras SeSiPa del dominio meta en la estructura superficial siempre *circunda* los polos léxicos de la metáfora que paradigmáticamente se expresarían de la forma «*A es B*»; esto quiere decir, sencillamente, que los términos analogados por la metáfora están imbricados en estructuras gramaticales que calcan o reproducen los rasgos estructurales del dominio meta y que, por inferencia o implicatura, permiten la identificación de dichos términos. Se evidencia, por tanto, que la fórmula «*A es B*» resulta insuficiente para dar cuenta de cómo es que los términos analogados emergen en el texto del discurso, puesto que, para generar variabilidad sintagmática, se debe elidir la cópula para dejar los polos léxicos libres. Tomando en cuenta las aportaciones de Haiman (1986)⁴¹ y Ridruejo (2002)⁴², se puede

⁴¹ De Haiman (1986) interesa destacar los conceptos de **motivación icónica** y **motivación económica**; del primero dice: “a. The linguistic distance between expressions corresponds to the conceptual distance between them. b. The linguistic separateness of an expression corresponds to the conceptual independence of the object or event which it represents. c. The social distance between interlocutors corresponds to the length of the message, referential content being equal.” (p. 782-3); del segundo: “Reduction of form is an ECONOMICALLY motivated index of familiarity, not an iconically motivated index. All cases of ellipsis or deletion in ‘classical’ generative grammar are examples of economically motivated reduction: one does not specify what is already known or what is unimportant.” (p. 802)

⁴² De Ridruejo (2002) interesa el concepto de **cambio pragmático**: “puede consistir en que una regla del código que previamente no suponía una función pragmática pase a desempeñarla [pragmatización] o bien, al contrario, que una regla previamente pragmática deje de actuar cumpliendo esta función [lexicalización o gramaticalización].” (p. 97)

concluir que existe una relación de inversa proporción entre la aparición de la cópula y el grado de pragmatización de la analogía⁴³; con esto se quiere decir que si la copulación es perfilada, la expresión metafórica es icónica de un amplio margen de distancia entre los conceptos analogados, pues la cópula indica que esa analogía no es familiar para el que la dice ni para el que le escucha; por otra parte, si la copulación no es perfilada, la expresión metafórica es económica debido a que el grado de cercanía de los conceptos analogados es mayor, pues la elisión indica que la analogía es familiar para los actores del acto comunicativo y que puede estar pragmatizada por la internalización de los discursos⁴⁴. En otras palabras, si el dominio meta no es explicado por perfilación lingüística, es posible que el hablante suponga que su oyente sabe a qué dominio se le está intentando dirigir mediante la lexía explícita, si no fuera el caso, tendría que explicitar la lexía meta para hacer comprensible la analogía que formula. De este modo se pueden distinguir cuatro tipos de emergencia metafórica en las estructuras superficiales:

1.- *Metáfora pragmática*: analogía generada por inferencia que activa convivencias cognitivo-léxicas estereotipadas. Los términos de la metáfora se explicitan en el texto, pero no se hallan relacionados ni mediante una perfilación copulativa ni por cohesión textual⁴⁵, sino que parece suponerse de tal modo su relación que aparecen como focos o núcleos de

⁴³ Esta ha sido una intuición de último momento. Se tratará en los capítulos subsiguientes de citar algunos textos en los que se puede encontrar una analogía similar a la de los ejemplos, sin embargo, esto sólo es una suposición que intentaré desarrollar en trabajos posteriores y que, por ende, no debe tomarse como una conclusión irrefutable.

⁴⁴ Esto evidentemente desdice de algún modo los postulados de Haiman, sin embargo, no se puede negar la utilidad de los conceptos definidos por el teórico.

⁴⁵ Vilarnovo (1990) distingue entre coherencia del objeto y coherencia del sujeto. La primera se denomina **cohesión** y consiste en la conexión de las partes del texto para formar su unidad, es decir, es una propiedad de la estructura lingüística que tiene que ver con la organización gramatical del texto; mientras la segunda se llama **coherencia**, y tiene que ver con lo que Ingarden llamó *concretización*, es decir, con el conocimiento de mundo que el sujeto impone sobre la estructura gramatical para dotarla de sentido.

sintagmas aparentemente no relacionados. Se fórmula es «(A)←B»⁴⁶ y se pueden distinguir dos tipos:

- Sociocultural: es una analogía pragmatizada que se explicita en el discurso mediante lexías del dominio origen y que, sin mediación lingüística, se activan por una contextualidad discursiva que activa dominios mezclas estereotipados por un grupo social determinado.
- Discursiva: analogía parcialmente pragmatizada que, explicitada en la superficie del texto, reaparece en otras zonas textuales sin necesidad de reincidir en la emisión sígnica del proceso analógico primario, pero que, sin embargo, lo activa.

2.- Metáfora explicada⁴⁷: analogía generada por explicatura gramatical. Los términos metafóricos no se hallan relacionados mediante perfilación copulativa, pero sí por cohesión textual, pues se hallan imbricados en los mismos bloques enunciativos donde emergen los términos del dominio origen y parecen cumplir la misma función sintáctica de las lexías-origen. Se expresa de la forma «(A es) B», y se pueden distinguir dos tipos:

- Sustitución: el nombre del concepto-meta es sustituido en su función sintagmática por otros nombres que activan nuevos dominios.

⁴⁶ Donde A y B son variables que toman el valor de una *lexía*, es decir, de un signo lingüístico que consta de un nombre (material fónico) que se haya ligado a un punto binomial cognitivo del tipo designante-designado (imagen acústica-concepto) cuya naturaleza es estar situado o “atado” a una red conceptual denominada campo SeSiPa —campo semántico-sintáctico-pragmático—. De aquí en adelante la palabra *lexía* será usada como sinónimo de *signo*.

⁴⁷ Ruíz de Mendoza (1998) señala que las **explicaturas** “are derived from the blueprint provided by the logical form of an utterance. This is achieved by reference fixation, disambiguation, and enrichment [...] are based on the development or expansión of an initial assumption schema [...] are also obtained either through downgrading [...]” (p. 429), es decir, tiene que ver con la forma lógica de las proposiciones; mientras que las **implicaturas** se distinguen como “any aspect of an utterance interpretation which falls outside the domain of disambiguation and reference assignment [...] (p.430), es decir, aquello que tiene que ver con los procesos desambiguantes que relacionan la paradimensión lingüística y el contexto.

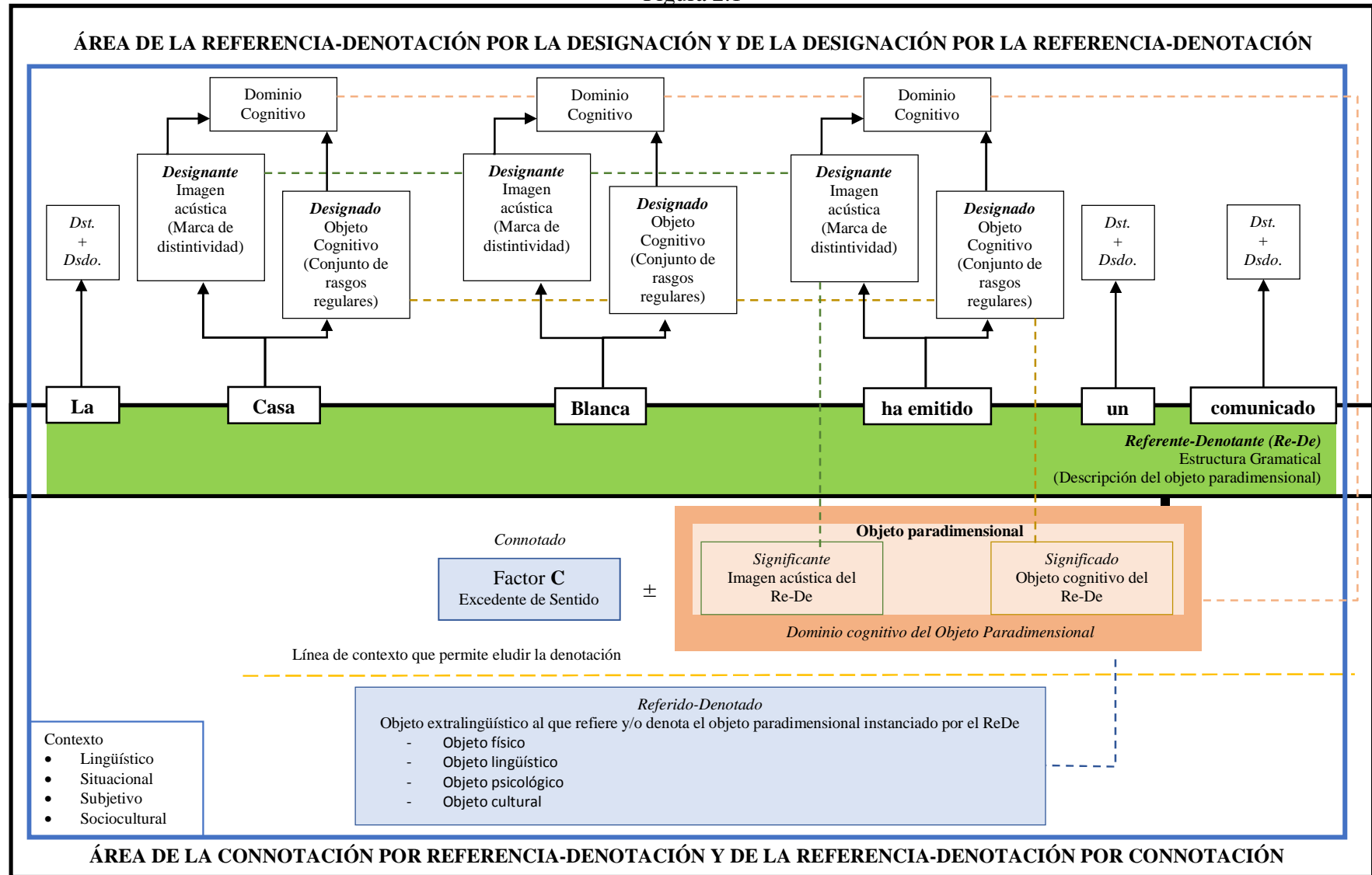
- Sustitución de esquema: el concepto meta está dispuesto gramaticalmente según su estructura SeSiPa; la aparición de otro nombre en la posición esquemática de tal concepto implica una sustitución.

3.- Metáfora explícita: analogía plena que genera un dominio mezcla que instancia una identidad ontológica y epistémica entre el dominio origen y el dominio meta a través de una perfilación copulativa. Se diferencia de la comparativa en que aquella hace aparecer un objeto como otro, mientras ésta hace de un objeto otro objeto. Se expresa de la forma «*A es B*».

4.- Metáfora comparativa: semianalogía creada por el adverbio comparativo *como*⁴⁸ que interpela a una búsqueda de semejanzas entre los dos términos de comparación, pero que, no obstante, sólo insinúa que es posible encontrar un parentesco sin llegar al extremo de identidad ontológica y epistémica que supone la instauración del dominio mezcla. Los dominios se ponen en paralelo, pero no se tocan sino tan sólo para generar una relación temporal entre dominios. Se expresa de la forma «*A como B*» y es el germen de la metáfora explícita.

⁴⁸ Este adverbio no es precisamente una *cópula*. Sin embargo, dado que la analogía se puede definir como una “comparación” considere conveniente tomarlo en cuenta dentro de la clasificación.

Figura 2.1



III — AXIS MUNDI: el vaso, el agua y la forma

3.1 Gramática y Pragmática

A partir de lo expuesto en el capítulo uno, se pueden distinguir cuatro niveles en el análisis lingüístico: el fonológico —o gráfico dependiendo de la vía comunicativa—¹, el semántico, el sintáctico y el pragmático. Identifiqué la «D_{sem}» y la «D_{sin}» con la estructura del enunciado, mientras que la «D_{fon}» y la «D_p» se pueden identificar con el momento de la enunciación; también se recalcó que la lengua no es sino en uso y que la separación así hecha no era sino un paso metodológico. Esta endeble disociación se puede sintetizar en la dicotomía *gramática y pragmática*:

“[...] los niveles que reconocemos en el análisis lingüístico es la entraña de lo pragmático. [...] la pragmática es más amplia que la Gramática, puesto que mientras esta restringe su campo de estudio a los materiales que le proporcionan los enunciados, como no puede ser de otra manera, la Pragmática, además de estudiar los enunciados, se ha de ocupar del interesante proceso de la enunciación y del no menos interesante de la interpretación [...]” (Escavy, 2009, p. 35)

Se ha abogado por “una semántica y una pragmática específicamente lingüísticas. [...] una organización de significaciones [semánticas] distintas del conjunto de los conocimientos (individuales por definición) del sujeto; y, por otra, un conjunto de reglas [pragmáticas] que

¹ El lector debe considerar que la “obliterada dimensión fonológica” no es tocada en esta tesis, pero que, en efecto, aunque es obliterada, es considerada una de las dimensiones de la lengua.

rigen las relaciones de los interlocutores entre sí y sus enunciados, independientemente del juego de motivaciones subjetivas.” (Carón, 1989, p. 18). Muchos de los problemas que suscita el estudio de la lengua surgen de la búsqueda independencia de la lingüística de otras disciplinas; y lo cierto es que en los versos: “En la red de cristal que la estrangula, / el agua toma forma [...]” (Gorostiza, 2009, p. 56) no nos parece tan claro que el sentido coincida con el significado de la oración; de este modo, *una de las sugerencias de esta tesis es que en el uso de la lengua, en su calidad de acción, los contextos “extralingüísticos” tienen un papel de primer orden en la formación de estrategias gramaticales que permitan el flujo de la comprensión.*

Grice (2000) lo había intuido: “[...] el significado convencional de las palabras usadas determinará qué es lo que se implicó, además de ayudarnos a identificar lo que se dijo [...]” (p. 528)², y seguir por esta ruta nos lleva directamente al concepto de función representativa y al de función informativa del texto que Gutiérrez Ordoñez (1997) distingue nítidamente:

Los niveles funcionales formal y semántico constituyen la armadura constructiva, estructural de lo que hemos denominado *función representativa* del lenguaje. Cuando un hablante se plantea además transmitir esa representación de acontecimientos... a un interlocutor, se ve atrapado por la necesidad de ordenarla de acuerdo como *las necesidades informativas que supone en el destinatario.* (p. 18)

Estas *necesidades informativas* supuestas por el enunciador se fundamentan en el hecho de que la **información** que dé, ha de estar **representada** en su emisión según una sospecha e intención del modo en que el enunciatario habrá de reconstruir la expresión que reciba. Esto coincide en algunos puntos con el concepto de *relevancia*: “Cualquier petición de atención, y por lo tanto cualquier acto de ostensión, comporta una presunción de relevancia; lo hace

² Grice supone del «*decir*» lo que significa una enunciación en su contexto. Su artículo no lo dice expresamente, pero su Principio de Cooperación y sus máximas conversacionales no pueden ser violadas si no hay condicionamientos o finalidades pragmáticas.

así porque la atención se dirige sólo a aquello que se presume que es relevante” (Sperber & Wilson, 2000, p. 684); de este modo, se presiente que la función representativa del lenguaje incide en el estado cognitivo del receptor para generar su función informativa, pues el enunciatario se verá en la necesidad de suponer que la ostensión está dada, no sólo según el PC y la máximas conversacionales, sino también en consideración a lo que sabe, lo que, por otro lado, le permite suponer que es capaz de discriminar contextos.

3.1.1 Progresión textual

Sobre ello admito, con Fuentes Rodríguez (1999), que “la organización informativa pertenece más bien al enunciado como unidad textual [en su *función informativa*]. Es decir, el hablante expone su intención en una organización lingüística que lleva también una organización informativa, a la que se adecua, y en virtud de la cual se organiza la estructura fonológica, sintáctica y semántica del texto.” (p. 9). Nos encontramos pues ante el problema de la *progresión textual*, es decir, al problema de la emisión que lleva en sí misma una organización lineal en el espacio-tiempo de la enunciación y que responde a los fines del acto comunicativo por *necesidades informativas*. Tal tema es ajeno y secundario para el desarrollo de este trabajo, por lo que me limité a sugerir que la organización textual se presenta como una *interfaz* que manifiesta, mediante el proceso de comprensión, la relación entre gramática y pragmática, ya que la progresión textual va a responder al sentido e intención que el enunciadador quiera transmitir al enunciatario: la inteligibilidad del discurso también es influida por la disposición de la información en bloques organizados a lo largo del texto en torno a un tema particular. Esto implica la distinción de una jerarquía de importancia entre los distintos bloques que conforman el texto —naturalmente esto es cierto tan sólo para el analista que intenta encontrar el hilo negro de su investigación, pues para el acto de discurso

está explícita nos encontramos ante el AM. De ello se sigue que ambos son gramaticales, solo que el tema es una proposición externa al texto que intenta dar cuenta de la base general sobre la que se construye el texto y que le da coherencia, es decir, que lo hace entendible, mientras que el AM, aunque también es una proposición, está dada por el emisor y puede ser reformulada por el receptor siempre y cuando respete lo dicho en la proposición original inserta en el discurso. El AM está, pues, en la gramática del texto, sería o serían (puede haber más de uno) los lugares gramaticales en los que el *tema* se hace ostensivo. Sin embargo, la ostensión de un *tema* depende de la intención del hablante: el grado de simetría entre el tema y el AM depende del grado de objetividad y de ambigüedad intencional en el texto; ejemplos en los que se busca significativamente no manifestar el tema o manifestarlo por otros medios serían textos en los que las ambigüedades creadas por los referentes lingüísticos tenderían a llenarse por implicaturas e inferencias que se adapten mejor a las relaciones gramaticales que establecen entre sí dichos referentes. Este sería el caso de la metáfora, donde es indispensable aceptar que el Re-De refiere y denota referencial y denotativamente su objeto paradimensional y, además, refiere mediante el significado connotativo que surge del proceso analógico.

Dicen Shcheglov y Zholkivski (2007) que “[...] entre los objetos reales que se describen, algunos se declaran primarios o nucleares, es decir, objetos a los que se reducen y de los que se expanden todos los demás.”, de lo que se puede colegir que el AM es el lugar en donde esos objetos nucleares se explicitan, es decir, en donde sobresalen como *referentes temáticos*. El AM, entonces, será también ese lugar en el que los procedimientos *cohesivos* adquieren su *coherencia*³; en este sentido es importante apuntar que tales procedimientos

³ Así la elipsis, la sustitución y la repetición, por ejemplo, tendrían su posibilidad de ser según el AM, pues en éste estarían explícitas las lexías sujetas a tales procedimientos de cohesión.

dependen de la posición del AM, cuya emergencia prototípica es al inicio de la enunciación. Sin embargo, su desplazamiento, por ejemplo, a posición final, supone un grupo considerable de enunciados precedentes que pueden permitir ciertas estrategias de cohesión en el mismo AM y, así, posibilitar que la coherencia se formule a partir de inferencias e implicaturas y no por la explicitación del referente temático que puede estar ubicado en cualquier otra parte del texto.

Esto podría sugerir que el rasgo más distintivo del AM es en realidad su carácter de zona de *distensión referencial*, pues es él donde las tensiones discursivas establecidas entre los referentes temáticos —personajes, conclusiones, objetos, etc.— se distienden y explican: donde se explicita la relación que es pertinente entre ellos en la paradimensión lingüística para la inteligibilidad del discurso.

3.3 El AM de Muerte sin fin

Para localizar el *momentum* en que la distensión de los referentes temáticos: *vaso*, *agua* y *forma*, emerge en la estructura gramatical de *Muerte sin fin* (MSF), es conveniente revisar las intuiciones de Arturo Cantú (2005)⁴, quien vio, si no la importancia, sí las características particulares del Canto 9, en donde identificó dos finales: “uno para la segunda parte y otro para todo el poema”. El primer final iría del v. 687 al v. 696 mientras el segundo del v. 697 al v. 727⁵: “El canto noveno, en su inicio, recupera la pareja agua-vaso, como si retornara al planteamiento del C6, o incluso del C1. Al retornar al vaso de agua, donde tanto el vaso como

⁴ No me extenderé en el tema de la división en cantos que realiza el teórico, me limito a apuntar los versos que conforman cada uno de ellos: Primera Parte: C1 (1-49), C2 (50-129), C3 (130-254), C4 (255-301), c5 (302-347); Segunda Parte: C6 (348-396), C7 (397-421), C8 (422-495), C9 (496-727) y c10 (728-775).

⁵ Cantú (2005) divide el C9 de la siguiente forma: “9.1 La forma en sí se abandona al designo de su muerte (496 a 524) 9.2 La destrucción de la poesía (525 a 556) 9.3 La destrucción del lenguaje (557 a 586) 9.4 La destrucción de los animales (587 a 624) 9.5 La destrucción de los vegetales (625 a 658) 9.6 La destrucción de los minerales (659 a 686) 9.7 La destrucción de la forma (687 a 709) 9.8 Fracaso, muerte y providencia de Dios (710 a 727)” (p. 75)

el agua parecen tener una forma definida y estable, se analiza de nuevo la imposibilidad de la forma en sí para ambos casos y se abre el proceso de “descreación” del mundo.” (p. 256). A diferencia del crítico, creo que esta intuición es la base para la división del canto: pues este inicio que “recupera la pareja vaso-agua” que va del v. 496 al v. 524, no es “como si retornara”, sino que retorna, definitivamente, el objeto referido *vaso de agua* que se había estado trabajando a lo largo del poema. De hecho, esta es la causa por la que las dislocaciones de las causaciones siguientes, que van desde el v. 525 al v. 727, concluyan la segunda parte del poema y el poema mismo: esos *porqués* introducen ese proceso de “descreación” —la subordinación causativa tiene una *intención* explicativa del *porqué* de la tensión entre los referentes temáticos— que no es sino el proceso de muerte: ese querer explicitar que la vida es causa de la muerte (Garza Cuarón, 1989).

Dicho esto, lo que resalta en primer lugar es que las introducciones de ambos finales están expresas en la subdivisión que va del v. 496 al v. 524, y que esa “recuperación” del *vaso de agua* de la que habla Cantú no es sólo “como si...”, sino que *es* en tanto que en ella se *manifiesta* la tensión generada por la triada referencial de todos los cantos precedentes: *vaso-agua-forma*: esta subdivisión es el **AM de MSF**, pues es en su función representativa en donde se resuelve la tensión de los referentes temáticos.

Vale la pena, por otro lado, interpretar la posición estratégica en la que se encuentra el AM de MSF. El canto 9, ya se dijo, se presenta como un *resumen* de lo que se ha venido diciendo a lo largo de los ocho cantos precedentes, pero no es enteramente un reasuntivo que condense la información, sino más bien es un resumen en el que se aclaran las relaciones sintagmáticas de la triada referencial *vaso-agua-forma*; y en este sentido, el AM se presenta

como una conclusión argumentativa⁶. Esto es reforzado tanto por las construcciones dislocadas causativas que le siguen —que parecen explicar el *porqué* de las afirmaciones del AM—, como por el carácter “teorético” de toda la segunda parte del poema (conceptual diría Cantú), que alcanza su clímax del verso 496 al 524, donde las figuras retóricas dan paso a una aparente objetividad. Esta ilusión de encontrarnos frente a un poema argumentativo es generada por la estructura sintáctica y, por tanto, no es tipológica sino compositiva; lo que permite resaltar el carácter descriptivo del poema y dilucidar cuál es la vía para iniciar el análisis de la función representativa e informativa del AM; a saber, hay que responder a la pregunta ¿cuáles son las descripciones y relaciones que se dan para la triada referencial temática, que funciona como instigadora de las inferencias e implicaturas contextuales? Se nos sugiere volver sobre nuestros pasos y reincidir en el asunto de que, en su situación de enunciado, las lexías *Re-De vaso, agua y forma*, refieren y denotan un objeto paradimensional que puede definirse como lo denotado en la paradimensionalidad lingüística que instauro el poema, sin embargo, en su situación de enunciación, al perfilarse como polos origen de una metáfora, son *Re-De* que refieren un objeto paradimensional elidido que se halla en un dominio cognitivo contextualizador diferente al del polo origen.

⁶ Distingo tres niveles de argumentación: la *argumentación semántica*, cercana a la que definen Carel y Ducrot (2005); la *argumentación lógica*, que tiene que ver con tipología textual; y la *argumentación retórica*, que se refiere a la *compositio* textual. La distinción es básica entre los dos últimos, porque la argumentación lógica será aquella que haga uso del silogismo, esto es, use premisas para las conclusiones, mientras que la segunda tendrá que ver con la manera de acomodar la información y el uso de elementos lingüísticos para presentar la misma. La separación es útil, puesto que al decir que la argumentación (*compositio*) del tal texto es esta o aquella, no necesariamente diremos que es un texto de tipo *argumentativo*. Sucede algo diferente con la argumentación semántica, porque esta supone que todo texto es semánticamente argumental.

3.4 Análisis del AM en *Muerte sin fin*: la metáfora genitora

Antes de entrar de lleno al análisis, conviene distinguir algunos aspectos del marco teórico que me obligan a desligar el capítulo III del V. Y es que el modo en que se ha explicado la naturaleza del AM, me obliga a distinguir un nivel vertical y uno horizontal al interior del fenómeno discursivo, pues se puede suponer, reelaborando la figura 3.1, que existe una fuerte dependencia en el nivel TEMA → AM que se desperdiga o multiplica al interior de la progresión temática, es decir, de la línea AM → BLOQUES INFORMATIVOS:

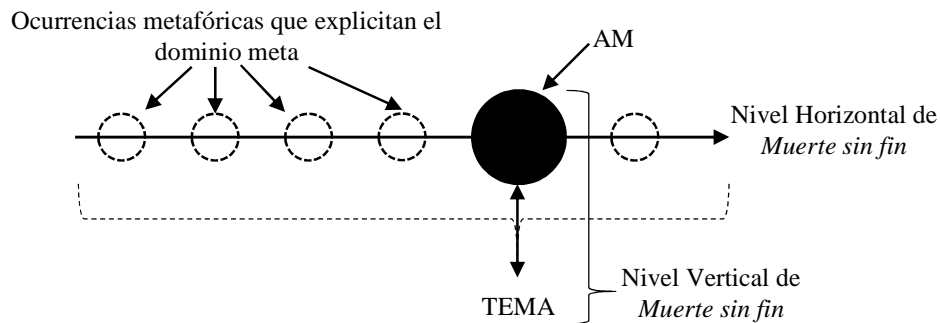


Figura 3.2

El análisis de este capítulo quiere demostrar que, en efecto, el bloque textual examinado explica la tensión entre los referente temáticos sobre los que descansa el poema, además de insinuar el influjo pragmático que de modo vertical condiciona los hechos gramaticales del AM; en este sentido también se hacen patentes los subtemas que orbitan alrededor de la construcción completa del poema. Sobre tal aclaración, se debe destacar que el grupo textual analizado pone en evidencia que en la verticalidad postulada sobre la línea TEMA → AM no es evidente, más que por inferencias pragmáticas, que el dominio meta del proceso metafórico genitor es *el alma en el cuerpo*, pues la posición del AM en el poema determina que dichas relaciones sean hechas en el nivel horizontal del texto. Esto permite justificar la

naturaleza del análisis que se realizará en el capítulo V, pues el tal se centrará en el análisis de las ocurrencias metafóricas particulares a nivel horizontal del texto.

Por otro lado, es importante subrayar que, dado el carácter secundario del tema de la progresión textual para esta tesis⁷, se intenta elaborar un análisis ágil y completo del bloque informativo ya delimitado. Con este fin se proporciona una tabla que resume el modo en que se presentan los actores que componen el marco semántico del AM, y en donde se pone en relevancia el conjunto enunciativo en que se manifiesta la distención de los referentes temáticos; por lo que la lectura del análisis pormenorizado del AM, que se presenta a continuación, es prescindible. Sin embargo, la conservación del análisis detallado me pareció pertinente no sólo porque su formalización ayuda a la comprensión de lo que sucede en las emergencias metafóricas particulares, sino porque además demuestra, con los datos arrojados por el capítulo V, que se puede argumentar a favor de una comprobación de la hipótesis foucaultina de que el discurso, en todas sus vertientes, revalida el discurso de poder de la cultura en cuestión.

3.4.1 Esquema del AM

MARCO DE BLOQUE (DOMINIO): EL AGUA CONTENIDO EN EL VASO. Sobre esta estructura semántica compleja se generan los marcos conformadores del AM de *Muerte sin fin*.⁸

⁷ A saber, que el contexto sociocultural es una restricción a las emergencias metafóricas particulares y que tal restricción se explica por la consolidación del discurso como repetidor de la cultura dominante.

⁸ Es indispensable aclarar que el uso de determinados conceptos en este apartado sí se manejan en el marco teórico pero no se explican, esto tiene que ver con el hecho de que la relación dialéctica entre análisis y marco teórico impidió formalizar todo un arsenal de herramientas que surgieron en el transcurso de la investigación pero no estaban consideradas en el plan inicial de la tesis.

A	Marco IA	
1a	En la red de cristal que la estrangula,	Topicalización ⁹ de una escenografía locativa que perfila al actor <i>vaso</i> del esquema genitor como un agente que actúa volitivamente sobre el actor <i>agua</i> mediante la acción que perfila el guion subordinado <i>estrangular</i> .
2a	el agua toma forma,	Se perfila el esquema del marco de bloque: el actor <i>agua</i> , contenido en el <i>vaso</i> , obtiene <i>forma</i> . Se da prominencia semántica, por su posición subjetiva, al componente <i>contenido</i> del esquema de bloque.
3a	la bebe, sí, en el módulo del vaso	Perfilación del guion <i>beber</i> , cuyo carácter yuxtapuesto a 2a lo coloca al mismo nivel que <i>tomar forma</i> . Hay una segunda escenografía locativa que perfila al vacío del vaso como fuente de la que el agua toma la forma.
4a	para que éste también se transfigure	Se abre, sobre el Marco I, una escena o marco subordinado de finalidad. El guion <i>transfigurarse</i> concretiza al vaso como un actor experimentante que análoga su actuar al de 2a y 3a.
5a	con el temblor del agua estrangulada	Apertura de una escenografía ambigua que modifica el marco de 4 ^a . El actor <i>agua</i> , del marco principal, se concretiza como pasivo de la acción instanciada en 1a.
6a	que sigue allí, sin voz, marcando el pulso	Se abre una nueva escena subordinada sobre la escenografía de 5 ^a . El guion <i>seguir</i> concretiza el esquema como episódico, esto es, el actor <i>agua sigue</i> en el <i>vaso</i> , implicándose un

⁹ La topicalización es una forma de organización lingüística del texto que sirve para generar un ámbito en el que se ha de entender la información subsiguiente, es decir, se trata de una estrategia en la que “el hablante se ve precisado a acotar el marco de validez de sus afirmaciones [...] señalar el universo de discurso a cuyas fronteras se han de atener los que ostentan la palabra [el hablante] en sus referencias y denotaciones.” (Gutiérrez, 1997, p. 40); es, por tanto, una base informativa para la interpretación y no es cuestionable funcionalmente: su carácter de soporte —Padilla (2005) señala que los tópicos mantienen relaciones con el discurso previo, es decir, que lo retoman, lo refieren o lo ligan— implica que es información digerida y aceptada que representa una afectación del entorno cognitivo que incide en el modo en que se comprende la información que se da a continuación.

		pretérito y un futuro en el que se puede <i>no seguir</i> . Instanciación de tres escenografías que modifican el guion: 1) <i>allí</i> : locativa; 2) <i>sin voz</i> : modal; 3) <i>marcando el pulso</i> : escena de duración que perfila una circunstancia modal.
7a	glacial de la corriente.	Perfilación de una adjetivación sobre el actor <i>pulso</i> de la tercera escenografía de escena en 6a.

IB	Marco IB	
1b	Pero el vaso	Cambio de prominencia semántica, por su posición sintáctica de sujeto, al componente <i>contenedor</i> del esquema del marco de bloque.
2b	—a su vez—	Instanciación de una escenografía que análoga la temporalidad del Marco IA a la del Marco IB.
3b	cede a la informe condición del agua	Guion principal del Marco IB: <i>ceder</i> . Perfilación de una escenografía oblicua que da al guion un esquema intransitivo.
4b ¹⁰	a fin de que —a su vez— la forma misma,	Apertura de una escena subordinada de finalidad que puede considerarse el NUDO GORDIANO del AM , pues es en ella donde se resuelve la tensión temática. Segunda aparición de la escenografía temporal « <i>a su vez</i> » que análoga la temporalidad de la finalidad a la del Marco IA y IB. <u>Comienzo de un sujeto sintáctico alargado</u> que redirige al componente <i>forma</i> , del esquema del marco de bloque, la prominencia semántica.
5b	la forma en sí, que está en el duro vaso	Repetición léxica del actor <i>forma</i> . Apertura de un marco subordinado adjetivo, movilizado por el guion episódico <i>estar</i> , que concretiza una escena durativa con principio y fin. Inicio de una escenografía locativa que perfila el lugar en que el actor

¹⁰ Comienza el conjunto enunciativo que distiende, de una vez por todas, los referentes temáticos del poema.

		<i>forma</i> realiza la acción del guion episódico.
6b	sosteniendo el rencor de su dureza	Escenografía modal sobre el guion de 5b que implica que la <i>forma</i> , mientras está en el <i>vaso</i> , soporta la dureza y la naturaleza apática, para con otros vasos, del mismo.
7b	y está en el agua de agujada espuma	Inicio de un segundo marco adjetivo coordinado con el de 5b, y cuyo guion vuelve a ser el episódico <i>estar</i> . Perfilación de una escenografía locativa que perfila el lugar en el que el actor <i>forma</i> realiza su <i>estar</i> . Tal construcción, por inferencia con el marco de bloque, sugiere que la <i>forma</i> está en el <i>agua</i> mientras ésta está en el <i>vaso</i> .
8b	como presagio cierto de reposo,	Escenografía modal sobre la escena episódica de 7b. Termina el sujeto alargado de la escena subordinada de finalidad.
9b ¹¹	se pueda sustraer al vaso de agua;	Guion de la escena de finalidad: <i>poder sustraerse</i> ; que hace de la <i>forma</i> un actor automovilizado. Se perfila una escenografía oblicua que concretiza el lugar de donde se desliga o separa el actor <i>forma</i> . <u>Se implica que la forma está en la entidad compuesta vaso de agua. Imagen de la paradimensión principal del AM.</u>
10b	un instante, no más,	Instanciación de una escenografía temporal que señala el momento en que sucede la escena del marco de finalidad. Tal temporalidad está modificada por una escenografía modal que limita el alcance de la temporalidad, es decir, la concretiza como única e irrepetible.
11b	no más que el mínimo	Repetición de la escenografía modal de 10b que reintroduce, mediante el perfil <i>mínimo</i> , la temporalidad de 10b.

¹¹ Termina el conjunto enunciativo distensor.

12b	perpetuo instante del quebranto,	Reexplicitación del perfil <i>instante</i> que concretiza la temporalidad como corta (<i>mínima</i>) y eterna (<i>perpetua</i>). Se explica que el <i>instante</i> se puede identificar en una situación específica: el <i>quebranto</i> ; cuya alusión al vaso de cristal es evidente.
13b	cuando la forma en sí, la pura forma,	Se abre una escena subordinada que adjetiva la temporalidad de 10b. Es decir, el <i>poder sustraerse</i> sucede en el <i>instante cuando...</i> Se remarca la prominencia semántica del actor <i>forma</i> del esquema genitor mediante su nueva posición subjetiva.
14b	se abandona al designio de su muerte	Perfilación del guion <i>abandonarse</i> que concretiza a la <i>forma</i> como un actor que volitivamente deja de luchar contra el <i>designio</i> (destino) <i>de su muerte</i> .
15b	y se deja arrastrar, nubes arriba,	Se instancia el guion <i>dejarse arrastrar</i> que se coordina con el guion de 14b. Concretiza al actor <i>forma</i> como movilizado por el agente de 16b. Se perfila una escenografía de dirección que, por similitud sintáctica con 14b, se análoga a « <i>designio de su muerte</i> ».
16b	por ese atormentado remolino	Explicitación del actor agente <i>remolino</i> , quien realiza el acto de <i>arrastrar</i> a la <i>forma</i> en dirección vertical hacia arriba.
17b	en que los seres todos se repliegan	Apertura de una escena de relativo que adjetiva al actor agente de 16b. Se explica que tal actor agente se vuelve escenografía del guion <i>replegarse</i> . El guion concretiza al actor <i>los seres todos</i> como automovilizado en una dirección de autorecogimiento en la escenografía <i>remolino</i> que arrastra a la <i>forma</i> .
18b	hacia el sopor primero,	Escenografía de la relativa en 17b que perfila la dirección en que se realiza el <i>replegarse</i> .
19b	a construir el escenario de la nada.	Marco de finalidad subordinado a 17b que perfila la acción realizada al

		concluirse el <i>replegarse</i> de todos los seres.
B	Marco II	
1b	Las estrellas entonces ennegrecen.	Cambio de dominio cognitivo dentro del marco de bloque que supone la superposición de dominios y la posibilidad de un cambio de referencia. Cambio de referencia: <i>estrellas</i> . Perfilación del guion <i>ennegrecer</i> .
2b	Han vuelto el dardo insomne	Guion yuxtapuesto al de 1b que cambia la temporalidad progresiva que se había manejado en todo el AM: de presente a pretérito perfecto. Se concretiza al actor <i>estrellas</i> como un actor movilizante que actúa sobre el móvil <i>dardo insomne</i> .
3b	a la noche perfecta de tu aljaba.	Escenografía de dirección que perfila el lugar hacia el que se realiza el guion de 2b.

3.4.2 Análisis pormenorizado del AM (opcional)

Los primeros versos reintroducen el tema planteado en los ocho cantos anteriores¹²:

En la red de cristal que la estrangula, / el agua toma forma, [...] (MSF, v. 496-7)

La topicalización de la escenografía a posición izquierda del enunciado tiene correlatos en el C1 y el C6 —de los que no debemos olvidar su carácter introductorio—, que además de ser estilística, por el método gortiziano del encadenamiento, también es cohesiva —retoma el texto precedente para continuarlo—. Conviene citar las cuatro repeticiones: “No obstante —oh paradoja— constreñida / por el rigor del vaso que la aclara [...]” (v. 20-1), “En la red

¹² Debo aclarar que reorganizaré el material lingüístico eliminando en el análisis la división en versos, debido a que la versificación es en realidad una forma de focalización de frases y no es excesivamente relevante en las relaciones que establece el discurso escrito con finalidades pragmáticas y/o semánticas de intención y sentido, al menos en este caso.

de cristal que la estrangula, / allí, como en el agua de un espejo [...]” (v. 20-30) en el C1, y “En el rigor del vaso que la aclara [...]” (v. 348) y “En el nítido rostro sin facciones [...]” (v. 378)¹³ en el C6; de ellas despunta que el tópico nunca se encuentra en función de rema o aporte, y es que el *contexto cultural* da a las topicalización su valor incuestionable, pues si por implicaturas el texto precedente ha identificado el *cuerpo* con el *vaso*, es natural que la información presentada en la topicalización sea una proposición cultural explícita. Esto se evidencia en las concretizaciones que perfilan la frase prepositiva «*de cristal*» (cfr., cap. IV, 4.5.1) y el guion *estrangular*, pues la posición de este último a margen derecho del núcleo, donde aparecen prototípicamente las adjetivaciones, implica que la escena fustigada por tal guion se concibe como congénita del objeto denotado por el núcleo del circunstante, esto es, que es empíricamente evidente que esa «*red de cristal*», donde «*el agua toma forma*», es actante sobre el paciente «*agua*», afectándolo de manera negativa por estrangulamiento.

La siguiente cadena enunciativa forma un bloque con la anterior por yuxtaposición:

[...] **la bebe, sí, en el módulo del vaso / para que este también se transfigure / con el temblor del agua estrangulada / que sigue allí, sin voz, marcando el pulso / glacial de la corriente.**
(MSF, v. 498-502)

Destaca el paralelo de esquema que se implica entre el guion del v. 497, *tomar forma*, y el del v. 498, *beber*, pues cambian el rol semántico del referente temático *agua* con respecto al que tenía en la escenografía topicalizada: de paciente a agente. Sin embargo, el guion *beber* escenifica una ingesta de líquido, ampliando así el sema de posesión del verbo *tomar*, pues el agua al obtener su forma en el vaso, no sólo la obtiene y ya, sino que la bebe volitivamente.

¹³ Hay que resaltar ciertos elementos. El uso de dos guiones en los circunstantes: *estrangular* y *aclarar* cuyo actor agente es *red* y *rigor*, respectivamente —uno de los sujetos es metáfora del referente temático *vaso* y el otro es una propiedad de ese mismo referente—; estas lexías verbales tienen un carácter valencial 2 que requiere un agente volitivo y un papel temático paciente, curiosamente el agente volitivo es siempre el referente temático *vaso*, mientras que el paciente es el referente temático *agua*.

es decir, la desea [¿por sed?]¹⁴. Continúa el v. 498 con una reformulación de la topicalización que —estructurada como una construcción antilógica “en las que el constituyente semánticamente modificado, el núcleo o caracterizado, aparece a la derecha del sintagma, en la posición típica de los modificadores adjetivos” (Company, 2009, p. 26)— violenta la preeminencia de los elementos focalizando el caracterizador en posición sintáctica del caracterizado, es decir, el *módulo* se manifiesta como centro de preeminencia en la información del enunciado¹⁵. Nos encontramos así ante una anticipación conceptual: ya que el módulo es la dimensión, el vacío del vaso, se infiere que el agua obtiene la forma de la forma del vaso, valga la redundancia, y no del vaso como tal: de modo que identificar el *vaso* con la *forma* y el *agua* con la *materia* es erróneo.

El v. 499 introduce una escena de finalidad con carácter prospectivo que genera una secuencia de marcos: *el agua toma forma en el vaso* y luego «*éste*» —deixis anafórica de *módulo* o *vaso*¹⁶— *se transfigura* —acción analogada al *tomar forma* por la escenografía

¹⁴ Para entender este uso verbal hay que citar los v. 351-358: “Trae una **sed** de siglos en los belfos, / una sed fría [...] Más amor que **sed**; más que amor, idolatría, [...]”, el v. 37: “[El agua está] cantando ya una **sed** de hielo justo!”, y el v. 202 [El sueño somete sus imágenes al fuego] angustias secas como la **sed** del yeso [...]” (Las negritas son mías). Donde, en efecto, el *agua tiene sed de forma*, pero ¿qué tipo de sed? La sed de un «*hielo justo*» y la «*sed del yeso*» se refieren a entidades en las que lo líquido o lo disgregado —polvo del yeso— se solidifican —curiosamente, ambos necesitan el agua para cumplirse—. Cuando Gorostiza dice que el *agua bebe la forma*, como señala Cantú, efectivamente quiere *forma*, pero la quiere para cumplir la *forma*, es decir, para solidificarla, mantenerla en *siglos*. Como el destino de la forma es *no cumplirse*, el agua más que sed, tiene amor, más que amor, comete idolatría... ¿no es esto, acaso, un eco del proverbio “Más el que peca contra mí, defrauda su alma; / todos los que me aborrecen, aman la muerte.”?

¹⁵ En el AM los circunstanciales presentan una construcción nominal típica en “*red de cristal*” y una antilógica en “*módulo del vaso*”; igualmente, en el C1 encontramos una antilógica en “*rigor del vaso*” y una típica en “*red de cristal*”, en el C6 la antilógica vuelve a ser “*rigor del vaso*” y la típica “*rostro sin facciones*”. Las prominencias forman las siguientes redes: [red ↔ módulo] [rigor ↔ red] [rigor ↔ rostro] que se remiten entre sí por repetición y generan la activación semántico-pragmática: **la red-rostro es modular y rigurosa**.

¹⁶ Es muy interesante la ambigüedad. El demostrativo ¿se refiere a *módulo* o a *vaso*?; es difícil dar respuesta, puesto que la prominencia de ambos, el primero por focalización en construcción antilógica y el segundo por ser referente temático del discurso, justifica que la deixis pueda referirse tanto como al caracterizador como al caracterizado. Tampoco las consecuencias son desdeñables, si se refiere al *módulo*, lo que se transfigura es la forma del vaso, es decir, su *vacío*, si se refiere al *vaso*, lo que se transfigura es la materia, es decir, el vaso como tal... las preguntas son: ¿el *temblor* del agua transfigura el *módulo* o el *vaso*?, ¿al transfigurar uno

«también»—. La pronominalización concretiza el *módulo* como un actor experimentante que no alcanza a desambiguar la escenografía del v. 500 «*con el temblor del agua estrangulada*», dado que la preposición no nos dice si el *módulo se transfigura en compañía de...* o *se transfigura a causa de...*; por otro lado, esta escenografía, al ser una construcción antilógica, da prominencia semántica al estado del agua, su «*temblor*», y concretiza al caracterizado *agua* como «*estrangulada*», reforzando, por repetición, el guion de la topicalización del v. 496, además de implicar, por contraste de posición, que existe un *agua* que no es *estrangulada*. Se infiere así una posible respuesta a la pregunta ¿por qué tiembla el agua?, pues la implicación revela que el *temblor* es causa del estrangulamiento.

Continúa la expansión de la escenografía «*con el temblor...*» mediante una escena adjetiva cuyo guion *seguir* instancia una actividad de estado transitorio, es decir, implica que hubo un punto y habrá otro en el que no se está en el lugar donde se sigue¹⁷, por ello la escenografía locativa «*allí*» tiene un efecto de alejamiento (parece que el que habla ve el *vaso* desde fuera) que fortalece el carácter descriptivo de la escenografía modal «*sin voz*»: el poeta señala, a distancia, la carencia de *voz* del agua en su *seguir* en el vaso¹⁸; en seguida se perfila una escena subordinada mediante el guion *marcando* que concretiza una acción continuada en el que el *agua*, paciente según el participio *estrangulada*, se agentiviza para *marcar*, mientras está en el vaso, «*el pulso*» —lexía que activa un marco de proceso biológico

inmediatamente transfigura al otro? Me inclino por la segunda, si transfigura el *vacío* ineludiblemente ha de transfigurar el generador del *vacío*, el *vaso*.

¹⁷ El uso también está condicionado por la pragmática. El uso de este *seguir* hace alusión al nacimiento, a la vida y a la muerte. Se sigue ahí, en la vida, porque se nace, pero también se sigue ahí porque hay un punto en el que se muere, en el que el agua se ve “liberada” de esa «*red de cristal que la estrangula*».

¹⁸ Este detalle no debe pasar desapercibido, puesto que la voz es identificada con un proceso creativo —el hombre “ahoga con sus manos mismas, / [...] los himnos claros y los rancos trenos / con que cantaba la belleza” (v. 532-5); por eso el agua es identificada con la inteligencia, pues la inteligencia «*todo lo concibe sin crearlo*». De donde sugiero que la implicación es que ***el agua no tiene voz en sí y no que pierde su voz por el vaso, de hecho, como se verá en los apartados siguientes, gana la voz con el vaso.***

consistente en el bombeo de la sangre por el corazón a través de las arterias— caracterizado como «glacial» —donde lo frío no tiene la misma función pragmática que en, p. e., *hielo justo*, ya que *glacial* alude connotativamente a la muerte y *hielo* a la eternidad¹⁹— «de la corriente» —cuya lexía núcleo se asocia en la cognición, prototípicamente, a binomios que designen corrientes fluviales—.

La cadena enunciativa siguiente introduce un nuevo periodo, pero continúa en el espacio paradimensional instaurado por los versos precedentes:

Pero el vaso / —a su vez— / cede a la informe condición del agua [...] (MSF, v. 503-5)

La conjunción adversativa vincula las paradimensiones instanciadas por el antecedente y el subsecuente; lo primero que destaca es que tal conjunción introduce una figura retórica de antítesis, pues contrapone dos situaciones que no parecen contradecirse entre sí: la situación del estar el *agua* contenida en el *vaso* y la situación del contener el *vaso* al *agua*. De este modo, la situación enmarcativa del agua al tomar forma, negativa según el participio «*estrangulada*», se ve sobretensada por la “*contrasituación*” de este periodo que: 1) cambia el actor focal con respecto al periodo precedente: el sujeto es ahora el actor *vaso*, y 2) elimina la violencia de la *contrasituación* esperada mediante el guion *ceder*. Y es que el cambio de prominencia semántica y la no aparición de una verdadera contrargumentación impiden que la acción estrangulante del *vaso* se vea compensada por algún beneficio para el *agua* en su ser *estrangulada*²⁰; por otro lado, el guion *ceder* pasa la volición agentiva al actor *agua*, pues

¹⁹ De hecho, este sería un buen ejemplo de la diferencia entre *contexto cultural* y *psicológico*, puesto que la asociación del *hielo* con la eternidad, sería una asociación de *contexto psicológico* del autor, mientras que el de *glacial* con la muerte, sería una asociación cultural.

²⁰ Esto es muy importante. **La evaluación negativa del actuar del cuerpo sobre el alma, según el discurso de la cultura, elimina la posibilidad de alguna merma de la negatividad del actor vaso de la triada referencial; por tanto el actuar del vaso sobre el agua difícilmente traerá algún beneficio sobre esta última en la instanciación paradimensional.**

el contexto lingüístico activa el significado verbal de “rendir o disminuir la resistencia o la intensidad de una fuerza” mediante el oblicuo «a la informe condición del agua», pues éste cierra la transitividad del guion y concretiza al actor agua como la fuerza a la que se rinde el vaso; sin embargo, este oblicuo, por su parte, perfila como agente real, no al agua, sino a su «condición», misma que se concretiza, por un perfil adjetivo a margen izquierdo, como «informe», y si se acepta que “el cambio de orden del adjetivo calificativo conlleva un cambio de significado entre lectura no contrastiva y contrastiva —anteposición y posposición, respectivamente— del sustantivo calificado respecto de otras entidades semejantes [...]” (Company, 2009, p. 12), nos hallamos ante un orden antepuesto no contrastivo que implica que es esa, sin posibilidad de otra, la condición natural de la entidad: se percibe una aparente contradicción entre el periodo antecedente y subsecuente de la adversación, pues el primero explica la posibilidad del *agua* de obtener *forma* en el *vaso* y el segundo, por el contrario, la imposibilidad del *agua* de tener una *forma* en sí misma. Además de ser rentable pragmáticamente, refuerza el sentido del guion *ceder*, ya que es evidente que el actor prominente de este periodo, «vaso», se ve impelido a someterse a la condición natural del «agua»: la *informidad*. Y es que según las explicaturas, el *agua* solo obtiene la *forma* del *vaso*, aunque ella misma sea informe por naturaleza.

La enunciación siguiente es el nudo gordiano del C9:

[...] a fin de que —a su vez— la forma misma, / la forma en sí, que está en el duro vaso / sosteniendo el rencor de su dureza / y está en el agua de agujada espuma / como presagio cierto de reposo, / se pueda sustraer al vaso de agua; [...] (MSF, v. 506-11)

Se instancia una escena subordinada de finalidad introducida por una locución prepositiva que se distingue de «*para que*» porque explicita nítidamente el valor conclusivo a través de

una perfilación que focaliza el sentido de finalidad²¹; en este sentido, a pesar de que el *fin* se subordina al segundo periodo, también se subordina al primero debido a la relación adversativa establecida entre ambos. De este modo la enunciación introduce el problema principal: el para qué de las acciones precedentes realizadas cada una a su vez²². No obstante, la característica más importante de la subordinación es el alargamiento sintáctico del sujeto que descompone al actor *forma* mediante una perfilación analítica descriptiva que permite el posicionamiento de los referente temáticos en un esquema cognitivo que los relaciona y distiende uno con respecto al otro.

Comencemos con la especificación de que la lexía «*forma*» es el núcleo de toda la construcción subjetiva. En primer lugar, mediante el adjetivo enfático «*misma*», en el v. 507, y la frase prepositiva «*en sí*», en el v. 508, se da un aporte semántico que otorga independencia óptica al actor *forma* perfilado en la función subjetiva, pues los perfiles expansivos asegura su individualidad frente al *agua* y el *vaso*. En un segundo momento se abren dos escenas adjetivas encabezadas por un pronombre relativo —que remite al actor *forma*— que funciona como actor móvil de los dos escenas episódicas que concretiza el guion *estar*; esto impele a hacer una distinción semántica para entender las implicaciones filosóficas de las escenas adjetivas, pues a pesar del posible uso sinonímico de *ser* y *estar*, estos se diferencian por las escenas que instancian: “los caracterizadores se construyen con *ser* y los episódicos con *estar*.” (RAE, 2010, p. 242) De modo que, a fin de no construir

²¹ De hecho, la locución elimina la ambigüedad generada por «*para que*», pues en construcciones normales la finalidad prototípica tiene también un matiz causal.

²² La concretización de la escenografía temporal «*a su vez*» sugiere que los objetos Re-De hacen lo que les corresponde de manera independiente y de forma simultánea. Esto posibilita la desintegración del objeto metafórico *vaso de agua* en sus tres componentes esenciales: *vaso*, *agua* y *forma*: el *vaso* hace lo que le toca al mismo tiempo que el *agua*, mientras la *forma* hará lo que le toca al mismo tiempo que el *vaso* y el *agua*. Desintegra el objeto y lo unifica por su matiz temporal de simultaneidad.

isotopías problemáticas, conviene aseverar que decir que 'la forma está en el vaso' implica que no existe una identificación de analogía entre ellos, sino que ambas entidades, diferenciadas, se hallan en una relación transitoria o episódica; por lo tanto, la primer escena explica que la forma está en el vaso de manera transitoria y provisional, mientras el segundo, que la forma está en el agua de manera transitoria y provisional²³.

Con respecto a los complementos de las escenas episódicas: 1) En la primera hay una escenografía locativa *vaso*, en cuya estructura sintagmática el margen izquierdo no contrastivo es llenado por el adjetivo «duro» que concretiza al *vaso* como congénita y únicamente duro; además se perfila una escena modal auspiciada por el guion progresivo «sosteniendo» que concretiza a la *forma* como una actor que mantiene, mientras está en el *vaso*, «el rencor de su dureza» —del vaso—. Lo interesante del actor movilizado «el rencor de su dureza» es que, dada su estructura antilógica, concede prominencia semántica al caracterizador «rencor», cuya definición se acerca a los conceptos 'resentimiento' y 'hostilidad'; esto genera una proposición que se sigue del hecho de que el *rencor* es una experiencia producida por un objeto ajeno al experimentante, a saber, que la forma es la causa (la que sostiene) de que el vaso, como materia, sienta rencor hacia otra entidad²⁴. 2) En la segunda escena encontramos una escenografía locativa «agua» que es concretizada en un estado de «aguijada espuma»; tal escenografía tiene paralelo semántico con el participio

²³ El uso de las palabras es exacto y, en buena medida, el pensamiento occidental de los críticos ha impedido ver que este hecho es crucial para dismantelar la significación del poema: la *forma*, según el discurso de la cultura, no puede existir sin la *materia*, al menos Platón ya lo había dicho —quizá por ello se llega a confundir el *vaso* con la *forma*—; pero lo cierto es que aunque no se puedan dar una sin la otra, ello no implica su identificación. Una forma rebuscada de decirlo sería: la *forma* hace que el *vaso* sea *vaso*, pero el *vaso* no es sino un *vaso* con *forma de vaso*.

²⁴ Nuevamente incide el hecho pragmático. Sólo porque el poema tiene como un tema adyacente la lucha entre la *unidad* y la *pluralidad*, esencialmente representada por el *agua* y el *vaso* respectivamente, logramos comprender que el *rencor del vaso* es hacia, digámoslo así, otros vasos, es decir, que la metáfora se hace extensiva: **el rencor es metáfora de la separación de los seres.**

*estrangulada*²⁵, además de explicar un nuevo modo en que el *agua* se encuentra dentro del *vaso*: no puede ser otra la condición del *agua* en su estar en el *vaso* que la de ser *aguijada*, es decir, fustigada o azuzada por algún motivo u objeto que la punza²⁶. En seguida emerge un Re-De comparativo que análoga el *estar* de la *forma* en el *agua* con un *presagio*; del Re-De «*presagio cierto de reposo*» se puede decir que la posición contrastiva del adjetivo «*cierto*» implica la existencia de un *presagio falso de reposo*: si *la forma del agua en el vaso* es el '*presagio cierto*', eso quiere decir que *la forma del agua fuera del vaso* es el *presagio falso*, pero esto es engañoso según el primer periodo del AM que sugiere que el *agua* solo puede tener reposo en su informe condición. El problema se resuelve cuando se considera que un *presagio* es una señal que indica, previene o anuncia un suceso futuro, es decir, un suceso no cumplido aún, por tanto, se concluye: la forma es señal de un reposo por cumplirse, así, el reposo será cierto en el agua cuya condición natural es ser informe²⁷, mientras el reposo será falso en el agua con la forma del vaso, ergo, el presagio falso se daría sí, y sólo sí, la informe condición del agua pudiera ser un presagio de reposo, pero como es el reposo en sí, el único 'presagio cierto' es el que se da en la forma, en apariencia estable y duradera, que obtiene el agua en el vaso.

²⁵ La relación entre *estrangulada* y *aguijada* puede no parecer evidente. Sin embargo, ambas adjetivaciones se remiten; primero porque quien *aguija* el *agua* no es nadie más sino el *vaso* y, de igual forma, quien la *estrangula* es el *vaso*; y segundo, porque ambas se dan en el *estar* del *agua* en el *vaso*.

²⁶ El uso del concepto *espuma* —esto es, el hecho de que la *excitación* del *agua* tenga su expresión en su hacer *espuma*— como existenciario, es usado en el poema para explicar la obtención de forma del *agua*. El poeta es riguroso, dirá "*tropo de espuma*", "*epigrama de espuma*" y "*síncope de espuma*"; si nos ponemos rigurosos también, notaremos que lo que dice es que **lo espumoso se da en cuanto el material fónico del lenguaje y su material semántico toman una determinada sintaxis, pues sólo así es posible que el agua espumee (signifique) en su vaso sonoro cuando obtiene forma (sintaxis).**

²⁷ En el C9 está relación entre el reposo cierto y el reposo falso no se establece, sino que se deduce de los distintos rumbos que toma cada uno de los referentes temáticos a lo largo del poema. Adelantando un poco, el hecho de que el *agua* se identifique con lo *espiritual*, sugiere que su cumplimiento no puede ser si no en la unidad casi mística con el espíritu de todas las cosas, de ahí que el reposo sólo sea cierto después de la muerte.

Cierra la cadena enunciativa el v. 511 que introduce, tras el largo sujeto, el guion de la escena: *poder sustraerse*. Éste genera un esquema intransitivo en el que la agentividad del actor *forma* es ambigua, pues no queda muy claro si ella es la que *puede sustraerse* a sí misma o si hay un agente externo que lo haga²⁸. Por otro lado, se perfila una escenografía de procedencia «*al vaso de agua*» que concretiza el lugar del que se sustrae la *forma*; tal escenografía conjunta los referentes temáticos *vaso* y *agua* y perfila el esquema cognitivo en el que un ‘*vaso está lleno de agua*’, sugiriendo que sólo mientras el *agua* está en el *vaso* y el *vaso* contiene al *agua*, la *forma* puede estar tanto en el *agua* como en el *vaso* al mismo tiempo y, a su vez, sólo que por ello se puede sustraer de él.

Finaliza este conjunto con un punto y coma que rompe el ritmo de la secuencia²⁹ que introdujo la adversación y que separa la escena final de la escenografía temporal en la que ocurre el *poder sustraerse*. La escenografía comienza con los versos siguientes:

[...] **un instante, no más, / no más que el mínimo / perpetuo instante del quebranto, [...]**
(MSF, v. 512-4)

Se perfila en el v. 512 la unicidad breve e irrepetible del «*instante*» mediante los perfiles «*un*» y «*no más*» que implican que la *forma* sólo tiene esa brevedad para poder sustraerse. En el v. 513 se repite el adjunto «*no más*» que introduce, de manera angustiante, el hecho de que no hay otra oportunidad, sino sólo la del «*mínimo*» —y se corta aquí el verso para que la

²⁸ Cualquiera de las dos lecturas es correcta, pero también sugieren matices diferentes. Si se escoge la primera, seguimos jugando a estar observando el fenómeno desde fuera. Pero si escogemos la segunda opción, necesitamos encontrar un posible sujeto implícito que nos ayude a suponer cuál es ese agente que sustrae la *forma*; esto no es muy complicado, **ya que el agente en cuestión podría ser el quebranto, dado que el guion que instancia según el verbo quebrar remite por metáfora a la muerte y lleva a su fin la relación que se establece entre los referente temáticos vaso, agua y forma.**

²⁹ Y es que el enunciado que continúa la emisión no sólo introduce la escenografía temporal que explica cuándo es que sucede la sustracción, por ello el poeta no puede poner un punto y seguido, sino que también es una focalización que acentúa la importancia de dicho tiempo en que se alcanza el grado máximo del *estar la forma en el agua y el vaso*, por lo que no puede poner solo una coma.

tensión generada por la cisura entre el adjetivo y su núcleo cree una sensación de angustia—
«perpetuo instante del quebranto»; de este modo la expectativa formada por la ruptura del sintagma se ve sobreexplotada por el concepto *perpetuo* que, en relación de antonimia con *mínimo*, genera una paradoja de sentido en el que la escenografía *«instante del quebranto»* es, al mismo tiempo, eterna y corta³⁰. Finalmente se perfila un determinante que concretiza al *«instante»* como un tiempo en que sucede la acción del *quebrar*; que además genera ambigüedad de sentido, pues el *quebranto* no sólo se relaciona con el *vaso* mediante la metáfora *red de cristal*, sino también con el desfallecimiento, la aflicción o la pena: el instante, en el que el vaso cede a la informe condición del agua, se concretiza como el momento en el que el vaso de cristal se quiebra, pero también como el momento de la zozobra y el llanto.

Se introduce una escena subordinada adjetiva que expande el perfil *«instante»*:

[...] **cuando la forma en sí, la pura forma, / se abandona al diseño de su muerte / y se deja arrastrar, nubes arriba, / por ese atormentado remolino / en que los seres todos se repliegan / hacia el sopor primero, / a construir el escenario de la nada.** (MSF, v. 515-21)

Destaca que, por anáfora, este enunciado señala que en la escenografía temporal precedente es el *cuándo* en el que se sucede lo que se enuncia a continuación³¹. Es decir, aquel *instante*

³⁰ El instante es instante, pero, o se repite o dura más que el propio instante, con lo cual, en efecto, se dan dos interpretaciones: o hay muchos instantes o el instante mismo es el que nunca se detiene. *Muerte sin fin* es el título de un poema que, al parecer, trata de ese *instante*. Si es la primera interpretación, entonces el instante es para todo los seres, si trata de un instante perpetuo, entonces ese instante se alarga para el ser individual que experimenta el instante. Mi interpretación es la primera: la causación que sigue al AM del C9 no focaliza al individuo sino que en una vorágine de muerte parece abarcar toda la creación. Sin embargo, la segunda interpretación manifiesta la zozobra que supone el *estar muriendo estando vivo*.

³¹ Vale la pena aclarar que el *instante* es tanto el momento en el que la *forma está en el vaso y en el agua*, es decir, es la vida, como el momento en el que *la forma se sustrae al vaso de agua*, es decir, también es la muerte. Tal *instante*, en consecuencia, se opone a la *eternidad*, aunque él mismo sea *perpetuo*.

es el cuándo en el que la *forma* —otra vez individualizada mediante las formas «en fin» y «pura» — «*se abandona al designio de su muerte*» y «*se deja arrastrar*».

El guion *abandonarse* genera un esquema intransitivo en el que el actor *forma* se presenta como volitivo-experimentante de un acto de negligencia para consigo misma, pues según la red conceptual del verbo, se aduce que el oblicuo «*al designio de su muerte*» explica hacia qué tipo de afecto, pasión o vicio se abandona la forma; sin embargo, tal direccionalidad tiene como punto final un concepto que instancia un punto de referencia no controlable: el «*designio*» es un destino irremediable al que la forma tiende. La pregunta que genera la explicatura es la siguiente: ¿cómo podría abandonarse la forma al designio de su muerte sin que antes luchase contra él?, se implica que la forma lucha contra su muerte hasta que al fin la muerte se cumple, entonces no le queda más que abandonarse a dicho designio porque, de hecho, nunca tuvo opción. El efecto de sentido revela la esterilidad de luchar contra la muerte, pues es destino, pero también lo lastimero de un alguien, la *forma*, que se derrota a sí mismo en una lucha inútil y perdida de antemano.

El guion *dejarse* hace de la *forma* un actor paciente, que conserva en la escena el patetismo del guion anterior, además de reforzarlo por el guion *arrastrar*, en cuyo esquema el actor afectado es llevado por el suelo mientras alguien tira de él. La plasticidad cognitiva conjunta ambos guiones concretizando a la *forma* como un actor que sufre, con indolencia, el ser llevado de un lugar a otro. Se inserta entonces la escenografía «*nubes arriba*»³² que perfila el punto hacia el que sucede el *arrastrar*, no obstante, en detrimento de una

³² La pragmática contextual nos lleva inmediatamente a la inferencia de que la forma se dirige al lugar en el que paradigmáticamente se encuentra lo bello, lo bueno y, en última instancia, Dios. Aunque Jorge Cuesta señala que Dios es “apenas una insinuación en el poema”, lo cierto es que de todos modos el ideario cristiano-platónico aparece a lo largo de éste. No se puede decir que el poema verse sobre Dios, pero sin lugar a dudas es un poema lleno de religiosidad.

direccionalidad horizontal, se perfila una verticalidad que genera una escena de abducción auspiciada por el actor agente «*remolino*» explícito en el v. 518. Este actor agente refuerza la verticalidad por la concretización de su movimiento en espiral, además de que el adjetivo «*atormentado*» genera ambigüedad: primero porque la convivencia entre «*remolino*» y «*atormentado*» activa la concretización de un remolino que es tormentoso como fenómeno climático, y segundo, dado el sentido de angustia del poema, activa la concretización de un remolino que es afligido por tormentos y dolores; se introduce una escena subordinada adjetiva cuyo guion *replegarse* perfila un esquema en que «*los seres todos*» se convierten en actores experimentantes de una acción de recogimiento sobre sí mismos en un acto de involución, implicándose el tema desarrollado en las causaciones subsiguientes al AM: la descreación de los seres que parecen devorarse a sí mismos³³. Tal involución tiene, además, un punto de destino: «*hacia el sopor primero*», y esta escenografía pone al concepto *sueño* como punto final del *replegarse*; además, por implicatura, el adjetivo contrastivo sugiere la existencia de un *sueño segundo*³⁴. El ‘sopor primero’, por otro lado, se instancia como una escenografía espacial en donde el agente *forma* ‘construye’ al actor resultante «*el escenario de la nada*»; y este actor resultante es particular por la contradicción entre los conceptos *escenario* y *nada*, pues el primero asocia el espacio y el tiempo de circunstancias en que ocurren los sucesos, además de designar la “parte del teatro construida y dispuesta convenientemente para que en ella se puedan colocar las decoraciones y representar las obras dramáticas o cualquier otro espectáculo teatral”, pero el segundo se define como “no ser, o carencia absoluta de todo ser”, implicando la negación del espacio y el tiempo; se genera una

³³ Este proceso es muy interesante. La involución implicaría una vuelta al origen, en efecto, pero tal como lo plantea el poeta en las causaciones, parece que la materia va desapareciendo sobre sí misma devorándose hasta su centro en donde no existe nada más que su propia agua.

³⁴ El contexto pragmático, sin embargo, lo permite: el sueño segundo puede ser la vida o el sueño de las noches.

paradoja: sea que interpretemos el determinante prepositivo como indicador de posesión —la *nada* tiene un *escenario*—, o como indicador del asunto sobre el que se versa —el *escenario* en el que se representa la *nada*—, por semántica, es difícil concretizar la denotación de la referencia³⁵; sin embargo, la paradoja es realmente introducida por el guion *construir*, ya que si rompemos la estructura de la forma «*a construir el escenario*», es evidente que en ella no hay contradicción, por lo que se deduce que la violencia del absurdo es introducida por el concepto «*nada*». El juego es enrevesado: si la *forma* construye ese “escenario”, se contraindica el foco del absurdo, la *nada*; se tiene que reconocer, entonces, que el único modo de que la *forma* construya la *nada* es desapareciendo³⁶.

Los dos periodos anteriores son seguidos por una oración simple:

Las estrellas entonces ennegrecen. (MSF, v. 522)

La simplicidad formal rompe la continuidad hipotáctica de los periodos anteriores; y esto hace aceptable el cambio de referente³⁷: las lexías «*agua*», «*vaso*» y «*forma*» dan paso a la

³⁵ Pero no imposible. Tan es así, que difícilmente se dirá que el sintagma es incomprensible. Lo que interesa, no obstante, es que la construcción funciona pragmáticamente como intensificadora del patetismo poético.

³⁶ El patetismo de la frase es tanto por semántica como por pragmática. A lo largo del poema, la creación ha sido tratada como un espectáculo o un juego: “Mirad con que pueril austeridad graciosa / distribuye los mundos en el caos, / los echa a andar acordes como autómatas; / al impulso didáctico del índice / oscuramente / *¡hop!* / los apostrofa / y saca de ellos cintas de sorpresas / que en juego sinfónico articula [...]” (v. 150-9), aunque la frase es en sí sustanciosa, sólo me interesa recalcar tres construcciones. La primera es «*Mirad con que...*» en la que el uso del verbo arcaico da solemnidad angustiosa al imperativo y genera un alejamiento del interpelado con respecto al objeto designado por la subordinada de OD: espectadores frente a su espectáculo. La segunda y la tercera es el modo en que se instancia el espectáculo: quizá un mago que saca de los mundos «*cintas de sorpresas*» o un niño que juega muy seriamente, austero, a articular una sinfonía con los mundos que distribuye. Esta concepción de la creación no es nueva, ya Calderón de la Barca había dado de forma acabada dos *leitmotiv* que recupera Gorostiza de la tradición hispánica: la vida como sueño y la vida como teatro. El patetismo de la frase se da precisamente por el uso de un lexema culturalmente asignado a la vida, *escenario*, en un contexto de muerte, la *nada*. El poeta ironiza el hecho de que la *forma* es incapaz de construir algo después de la muerte, sólo la *nada* —escenifica la *nada*—.

³⁷ La ilación del discurso es, de forma tradicional, unidireccional, sin embargo no es unidimensional. Esto quiere decir que el discurso se hila según la intención del enunciador, pues en el desarrollo del mismo, el hablante se puede *desviar* para tratar temas que refuercen, ejemplifiquen, reiteren, etc., el tema principal.

lexía «*estrellas*», misma que, modificada por el artículo definido, implica el conocimiento del enunciador y enunciatario del objeto referido, ya porque se ha explicitado o porque se supone compartido. Esto obliga al enunciatario a relacionar por analogía el ‘*vaso de agua con forma*’ con el nuevo referente «*estrellas*»; no es fácil decir, aislando el C9, cual es la relación analógica, pero el guion debe darnos pistas. Emerge a continuación una dislocación de la escenografía temporal «*entonces*» que tiene dos funciones: 1) recupera el marco anterior para perfilar un esquema causa-consecuencia; y 2) es un marcador discursivo que focaliza el guion que le sigue, pues su alcance ilativo se ve pragmáticamente modificado por su posición atípica —en una construcción normal aparecería encabezando la oración³⁸—, cuya inserción entre el actor y el guion hace que la introducción del nuevo referente sea violenta y que se focalice el verbo en cuestión. El guion, por su parte, genera un esquema intransitivo en que «*estrellas*» se convierte en un actor experimentante que obliga a concretizar el *ennegrecimiento* de tal actor, escena que supone la pérdida de su naturaleza; lo que permite perfilar la analogía ‘*vaso de agua con forma*’ → *estrella*, porque la pérdida de la forma es también la destrucción del vaso de agua. Por otra parte, el guion *ennegrecer* tiene paralelismo semántico con la forma «*escenario de la nada*»³⁹, pues el *ennegrecimiento* es la radicalización de la contradicción semántica de la paradoja: no hay posibilidad de *escenario*, simplemente la *nada*, la *oscuridad*.

³⁸ Con lo que su alcance temporal-causal se extendería a todo ella, no habría focalización porque su naturaleza de marcador que redirecciona el discurso sería más evidente al inicio.

³⁹ Esto solo es un análisis del C9, porque como se verá después, la *estrella* está en relación metafórica con el *vaso* y el *agua* en una separación entre la *estrella*, en tanto que contenedor, y la *luz*, en tanto que contenido. Curiosamente, la desaparición de la luz en este verso es un movimiento distinto al explícito en, por ejemplo, la c10. En el verso analizado, la descripción del *ennegrecimiento* intenta mostrar la desaparición de la forma. En la c10, por el contrario, la descripción se enfoca en la relación entre el contenedor y el contenido, por ello es que el poeta puede decir “luz sin estrella, vacía” (v. 767): ¿quién está vacía? ¿la estrella o la luz?: si la luz se ha quedado sin estrella, por inferencia, la que no se cumple es la estrella, ergo, la luz subsiste, pero, ¿de qué modo es vacía la luz si ella misma era la que llenaba?

Se cierra el AM de la siguiente forma:

Han vuelto el dardo insomne / a la noche perfecta de su aljaba. (MSF, v. 523-4)

Se reitera, mediante el guion, la escena precedente: la yuxtaposición del v. 522 y 523 no es consecutiva, sino que se re-concretiza la escena de *ennegrecer* mediante un nuevo verbo. Tal guion es importante porque la conjugación en pretérito perfecto de indicativo instauro un tiempo que concretiza una acción que ha sucedido un momento antes de la enunciación; esto implica un uso pragmático de los guiones, pues hasta aquí la acción sucedía de manera simultánea a la enunciación, por eso el verbo de este conjunto cae como balde de agua fría, pues re-describe el momento en que terminó el torrente de acciones que se presentaban ante el lector, todavía más, es el momento de la enunciación inmediatamente posterior a la distensión de los presentes. Por otro lado, el guion *volver* recupera «*estrellas*» como actor agente sobre el actor móvil «*el dardo insomne*», cuya adjetivación contrastiva implica la existencia de un ‘*dardo somnoliento*’ implícito⁴⁰; además, el esquema es completado por una escenografía de dirección que perfila el lugar hacia donde objeto móvil es trasladado: «*a la noche perfecta de su aljaba*». Tal escenografía vuelve a implicar, por la posición contrastiva del adjetivo, la existencia de una ‘*noche imperfecta*’: según el contexto, se deduce que mientras no ennegrecían las estrellas, su noche se perfilaba imperfecta, pero en cuanto ennegrecen, puesto que *han devuelto su dardo insomne*, su noche es perfecta en *su aljaba*; y es que el dardo se ha sumido en la completa y perpetua oscuridad... el dardo somnoliento está en la aljaba en perfecta penumbra. La recursividad es indudable: «*nada*», «*ennegrecen*» y «*noche*» remiten al mismo campo pragmático cultural: el de la muerte.

⁴⁰ En efecto, el sueño, como subtema, aparecerá en formas contradictorias. Si por un lado la realidad es comparada con el sueño, por otro, el que mira la realidad será el “ojo insomne”; así, por implicación del adjetivo *insomne*, la muerte será el sueño del ojo: es en ella en donde el dardo llega al *sopor primero*.

3.5 Importancia del análisis del AM

La importancia del AM radica en que perfila las directrices enmarcativas que relacionan los conceptos *vaso*, *agua*, *forma* en la paradimensión lingüística que instancia el poema; esto quiere decir, como se explica más adelante, que si la hipótesis es correcta, tales relaciones han de emerger en las ocurrencias metafóricas particulares. El siguiente capítulo intenta explicar cuáles son las proposiciones pragmáticas que funcionan como pivote de tales directrices y que funcionan como dominio meta tanto de la metáfora genitor *ser* ← *vaso de agua* como de las ocurrencias metafóricas particulares analizadas en el capítulo V.

IV — *La pragmática rectora de las lexías temáticas*

4.1 Inferencia temática

Uno de los problemas esenciales para la interpretación es la demarcación del tema. ¿De qué trata *Muerte sin fin*? La respuesta no es fácil. Es decir, ¿trata sobre el *vaso de agua* como tal? o, por el contrario, ¿alude a otro tema? En este capítulo la atención recae sobre el fondo subjetivo-cultural que regenta los Re-De temáticos, es decir, el porqué la triada *vaso-agua-forma* es el andamio sobre el que se posa la estructura superficial de MSF.

El capítulo anterior intentó poner en evidencia el modo en el que los Re-De's denotan y refieren —como lexemas integrados en una sintaxis— una paradimensión en la que la relación entre los objetos paradimensionales «vaso» y «agua» se concibe según la relación entre el objeto *vaso* y el objeto *agua* de la realidad límbica. El esquema cognitivo resultante se regía por la proposición no explícita pero sí deducible: *el vaso contiene al agua*. La ecuación proporcionada es:

vaso = contenedor + agua = contenido

La aparición del tercer Re-De —«forma»— no puede ser comprendida sino se explicita la pragmática que condiciona su carácter co-nuclear.

Dado que he señalado que la contextualización direcciona según cuatro modalidades, es necesario explicitar que las modalidades en las que pongo mi atención en este capítulo son la *subjetiva* y la *sociocultural*:

Conocimiento, cultura y sociedad son elementos correlativos e indisociables. El universo de lo humano está constituido por dos complejos polilogicales: uno biocerebral, otro sociocultural. Ambos se codeterminan. Y ambos utilizan de la dialógica de los dos principios de traducción [...] presentes en el cerebro humano: uno continuo (analógico) y otro discontinuo (digital, binario). Y, en cualquier caso, la cultura es co-productora de la realidad percibida y concebida por cada uno. (Vázquez, 2008/2009, p. 17)

La pertinencia de tratar el contexto sociocultural y el contexto subjetivo simultáneamente es evidente. La psicología individual, a pesar de ser ella la principal perceptora de su realidad inmediata, está determinada o, mejor dicho, es vigorosamente determinada, tanto en sus conductas conscientes como inconscientes, por la psicología colectiva¹. Dicha rección a la que se adapta el individuo desde su nacimiento por parte del saber colectivo, es esencial para la cohesión social y la creación de la cultura. Quizá una de las mejores intuiciones sobre la naturaleza de esta *situacionalidad de inmersión social del individuo* —*el uno (das Man)*— es la de Heidegger, descrita por Tatiana Aguilar-Álvarez (1998):

El Dasein está *a priori* relacionado con los otros Dasein, y esta relación lo constituye, esto es, lo determina estructuralmente. La comunicación [...] es expresión del *ser con*. En contra de lo que podría pensarse, la comunicación no establece la relación de un Dasein con otro, más bien se puede dar porque estos estaban previamente relacionados. Pues bien, *el uno* como *existenciario* no es más que la forma que adopta el *ser con* regularmente. (p. 218)

¹ No es lugar para extenderse en el tema. La teoría de los Sistemas Modalizantes de Lotman, ampliada y redirigida por Thomas A. Sebeok (1991) es una buena base para la unión de la semiótica del constructivismo radical con la psicología de tradición freudiana fundamentada en la división de la psique en Ello, Yo y Superyó —clasificación que, por otro lado, se corresponde con los tres Sistemas Modalizantes identificados por Sebeok—. De esta manera, la relación entre el individuo biopsíquico y su entorno social explicaría de manera más precisa el surgimiento de la significación y simbolización expuesto por la teoría semiótica, la psicología arquetípica de Jung y el RSI lacaniano.

Si bien Heidegger valúa el ‘*uno*’ como ‘*inauténtico*’, reconoce que la sumersión del hombre, el Dasein, en su sociedad, es la que posibilita el proceso de la semiosis comunicativa y, así, intuye efectivamente la forma en que se presenta la **cultura**, a saber, como una **memoria colectiva**² que es operante desde lo inconsciente, que es, si aceptamos la valuación un tanto negativa de Heidegger, enajenante.

Según estos parámetros, mi intención es evidenciar la inferencia de una proposición temática que no se halla explícita en las estructuras superficiales del AM; es decir, ha llegado el momento de formalizar lo que se venía bosquejando según el análisis gramatical de dicho bloque informativo, a saber, que se puede partir de una pregunta inicial inferida: *¿Muerte sin fin* trata sobre qué es *el ser* o sobre qué es *ser*? Tal proposición adquiere su valor en el supuesto de que yo, como enunciatario, al compartir entorno con el enunciador, aun con la salvedad del desfase histórico, me hallo en la posibilidad de tal inferencia, pues, se puede argüir, valiéndome de una metáfora, que la construcción es proyección de la cimiento, de modo tal que en el discurso lo único que se mantiene es el resultado y no el proceso, lo que me da la libertad de responder, como enunciatario de un texto desplazado, que MSF habla sobre *qué es ser* y no sobre *lo que es el ser*. La diferencia es fundamental: si tomamos como principio la pregunta *¿qué es el ser?*, se espera una *argumentación* en la que se disponen

² En este sentido me alejo del concepto «memoria» entendido en su forma corriente. En realidad, la memoria colectiva no es un proceso que podríamos describir como ‘*lo que se memoriza*’. La introyección del Superyó en el individuo o la formación de la cultura por el Tercer Sistema Modalizante no son sino lo mismo: una **conciencia moral** que valúa el entorno y un **ideal** al que se tiende. Sigo en estas líneas principalmente la descripción psicoanalítica (Mejía, 1999; Gerez, 2007) porque provee de dos conceptos fundamentales para la comprensión cabal de la cultura: *conciencia moral e ideal del yo*. La cultura podría definirse, siguiendo a Gerez, como un **Censor** que se mueve entre estos dos ejes: una *conciencia moral* que le da la posibilidad de juzgar entre lo correcto y lo incorrecto y un *ideal del yo* con el que *se mide* tanto el individuo como la cultura propia. La memoria, entendida como ‘*lo que se memoriza*’, en el fondo no es sino un instrumento que refuerza, en general, la *introyección* de la estructura simbólica en la que se sustenta el Superyó; por eso los discursos muy pocas veces son ostensiblemente rebeldes, pues, en líneas generales, el discurso mantiene el complejo simbólico que representa el Superyó.

hipótesis, pruebas, refutaciones, etc., que conduzcan a una conclusión; por el contrario, si tomamos como base la pregunta *¿qué es ser?*, se espera una *descripción* en el que se perfilen las características distintivas de lo que es *ser*, es decir, donde se explicita *el modo en que se experimenta el hecho de ser*. Es justo esta sutileza la que hace de MSF un “poema filosófico y no una tesis filosófica en verso” (Aguilar, 2002), pues su perfilación lingüística describe una percepción valorativa del *ser*, pero no lo problematiza.

Podemos, pues, tomarnos la libertad de reducir la ecuación Re-De del AM mediante la explicitación de la metáfora genitora que análoga la triada objetual *vaso-agua-forma* y el tema sobre *ser*:

[Ser] → Vaso de Agua

La fuerza analógica de esta metáfora es reforzada por la pragmática socio-psíquica glosada por Erich Neumann (2009), quien, en un meritorio estudio sobre el inconsciente colectivo, señala:

El simbolismo en el que el cuerpo es asimilado a un recipiente y pasa de este modo a contener el alma en su seno continua todavía vivo en el hombre de nuestros días. Nosotros hablamos también de nuestro «interior» como un mundo interno, valores internos, etc., como si ellos estuvieran contenidos «dentro» de nosotros, en el recipiente de nuestro cuerpo, o salieran de él hacia «fuera». (p. 53)

Su estudio sobre el Gran Femenino como arquetipo³ pone de manifiesto las bases psíquicas que permiten la emergencia de un sistema Re-De que proyecte la experiencia de la individualidad como una relación dialéctica entre el *adentro* y el *afuera*. Esto es, esquematiza

³ Para Neumann (2009), el arquetipo es una imagen interna que opera en la psique: “La dinámica, el influjo emanado por el arquetipo, se manifiesta, entre otros factores, en procesos energéticos dentro de la psique que discurren tanto en lo inconsciente como entre el inconsciente y la consciencia. Este influjo se manifiesta en emociones positivas y negativas, y en fijaciones y proyecciones, pero también en angustia, en el sentimiento que el yo tiene de ser avasallado y en estados maníacos así de exaltación como depresivos. Todo estado de ánimo que afecte al conjunto de la personalidad es expresión de la influencia dinámica de un arquetipo, tanto si ésta es aceptada o rechazada por la consciencia de la persona, como si ella permanece inconsciente o se apodera de la consciencia.” (p. 19)

el modo en el que el arquetipo femenino como *contenedor*, el límite del adentro y del afuera, se muestra en el espacio de la imagen simbólica y, por ende, en el ámbito del sentido semiótico. El arquetipo femenino, por la experiencia de lo femenino, se presenta en su forma elemental como el *Gran Contenedor*, como el *recipiente* que limita el interior de adentro hacia afuera y el exterior de afuera hacia adentro. La experiencia básica que sustenta esta *imagen* arquetípica es el embarazo: la creación ventral de la vida, el continente de lo creado, la protección del *ser* en el recipiente engendrador; además, claro, de la experiencia sexual de la penetración que intuye lo femenino como el *recipiente* por excelencia. Más adelante, volveré sobre el estudio de Neumann, por ahora baste con la siguiente afirmación: “El símbolo central de lo femenino es el recipiente. [...] La ecuación simbólica fundamental: **mujer = cuerpo = recipiente**, se corresponde con la que tal vez sea la experiencia básica elementalísima que tanto mujeres como hombres tienen de lo femenino.” (p. 52. Las negritas son mías.)

Así, la ecuación propuesta, [*Ser*] → *Vaso de Agua*, cobra sentido desde la óptica del inconsciente. De hecho, la tal no sería otra cosa sino la manifestación cognitivo-lingüística de la estructura simbólica arquetipal del inconsciente: el *vaso-recipiente* sería la expresión del arquetipo femenino; y el *agua-contenido*, en su carácter seminal, consciente y anímico, la manifestación simbólica del Gran Masculino⁴. De esta manera, el esquema que glosa la analogía de la metáfora es el siguiente:

⁴ Esto sólo es válido cuando se considera que la *estructura simbólica* es contextual. Es decir, el inconsciente es una construcción psíquica que se ordena desde la consciencia de acuerdo a las disposiciones discursivas de una cultura determinada, por ende, este ordenamiento es arbitrario en el sentido de que puede variar de cultura a cultura. Los símbolos de los arquetipos, que existen en la psique de manera colectiva y por tanto son universales, no son ordenados de la misma manera por sociedades disimiles. Precisamente por ello es que se puede hablar de un dualismo tan acendrado en la elección léxica de Gorostiza, pues la *estructura simbólica* de Occidente está orientada de esta manera.

SER	Cuerpo (F) & Alma (M)	Contenedor & Contenido
	Vaso (F) & Agua (M)	Contenedor & Contenido

Este esquema sobre el que se articulan las lexías temáticas será de utilidad para rastrear el supuesto de la cultura intencionalmente manifiesto que subyace a la construcción metafórica y que, según sus posturas ante el complejo temático, determina las relaciones en las que se van a presentar dichas lexías en las estructuras superficiales.

4.2 El discurso colindante

En el primer capítulo se insinuó que la praxis comunicativa cuelga de más discursos; y se dijo, por otro lado, que los tales pueden ser llamados *colindantes* al acto particular de emergencia discursiva. Es momento, pues, de destacar su naturaleza *internalizada* y *silente*, pues son ellos, en su calidad de fondo desplegado bajo el hilo visible del discurso, los que se presentan como contextualizadores extralingüísticos de las estructuras superficiales.

El supuesto de esta investigación es que en la elección de las lexías nucleares, que sustentan la coherencia y cohesión textual, existe un rector pragmático, es decir, un sustrato contextual que constriñe a la elección de dichos signos o símbolos⁵. En el apartado 4.1 he insinuado que la naturaleza colectiva de dicho rector contextual es psicológica, pues parece coincidir con las realidades o estratos psíquicos definidos por Freud —Ello, Yo y Superyó— que esquematizan coherentemente el modo en que el individuo se mimetiza con una sociedad alienante —tomémonos la libertad de usar este concepto— que se le impone en su condición

⁵ Sostengo en esta tesis que un símbolo es un signo. Es la expresión de un punto de la estructura simbólica arquetipal, por tanto, puede ser discursivo, pero por su misma naturaleza inaprensible, es arquetipal. Por ello sostengo que la elección referencial del poeta es una elección de lexemas simbólicos que expresan la vivencia arquetipal de *ser* del individuo.

de *ser con* —retomando la intuición heideggeriana del *uno*—. Esta sumersión del sujeto en su sociedad alienante, que no es volitivamente alienante sino por su propia condición de *organización dis-positiva*, implanta en el sujeto una *estructura simbólica* que condiciona su desenvolvimiento. La *introyección* de dicha estructura es irremediable, si no fuese el caso, el individuo estaría incapacitado para la socialización⁶.

Conviene, así, precisar cómo se configura la *estructura simbólica* desde los estratos psicológicos freudianos. Retomando las intuiciones de Sperber y Wilson (2000), Neumann (2009) y Braunstein (2012), creo que la *cultura*, más que un todo homogéneo inconsciente, es la *dis-posición relevante* de ciertos elementos de ese inconsciente del que nace. Y es que el inconsciente, tal como lo definen Neumann y Chevalier (1986), no puede ser, ni es, la cultura, porque ésta, al igual que la consciencia, es una manera de *dis-poner* los elementos experimentados en el contacto límbico y que, por ello, se nos presentan como confusos e inconscientes. Braunstein da en el clavo cuando señala la naturaleza de un *dis-positivo* y, más aún, cuando señala la naturaleza de un *dis-curso*⁷; distingue “[...] tres niveles: un primer plano, a] de los servomecanismos, de los instrumentos técnicos que prolongan la acción del cuerpo y de la inteligencia, “prótesis”, [...]; un segundo plano, b] de la organización del uso de estos equipos y aparatos al servicio del poder (en sus distintos niveles y manifestaciones) que es el de los dispositivos, y un tercer plano, c] de la integración del conjunto de aparatos y dispositivos en una red compleja y estructuralmente formalizable, no empírica, que es la de los discursos [...]” (p. 25) Aunque es evidente que Braunstein pone su atención en el

⁶ El caso de la *locura* o las *patologías* psicológicas demuestran esté hecho. El loco o el enfermo mental son aislados de la sociedad por su alienación egoica, esto es, por su estar inmersos en su propia forma de simbolización, sea esta inconsciente [en la locura] o consciente, que choca francamente con el discurso de la cultura, que es el discurso esperado y el aceptado de un individuo “sano” y “funcional”.

⁷ Retomo el modo de exposición de Braunstein que separa el prefijo con un guion. Este modo de señalar el *dis-poner* y el *dis-currir*, manifiesta de forma más clara que se quiere decir con esos vocablos.

sentido de los objetos que produce una cultura, me atrevo a extender su clasificación en el ámbito de la simbolización: el signo —símbolo, índice o icono— es un *servomecanismo* que se haya dis-puesto, por tanto es un dis-positivo, en las jerarquizaciones que establece la relevancia, la focalización y la valorización del entramado discursivo de una cultura. Así, la **cultura** se manifiesta como un discurso de jerarquías que por lo general no es explícito pero que, no obstante, provee de supuestos para la interacción comunicativa. La cultura, entonces, es EL DISCURSO por excelencia; lo que impele a concluir que cualquier contexto es un discurso. No obstante, aunque discurso, la cultura no supone la desaparición del inconsciente —pues al ser éste su base, lo supone—, sino sólo su ocultamiento por la discursividad propia de su naturaleza; y es que la cultura es tan sólo un mecanismo que pone en relevancia, focaliza y valora, según la propia consciencia los considere pertinentes para la formalización de su naturaleza, los elementos inconscientes.

Centremos nuestra atención en el proceso de *simbolización*. Éste se puede definir como la disposición de los componentes inconscientes en un sistema semiótico denominado *estructura simbólica*, cuyos elementos, los *símbolos*, son semánticamente inabarcables y abiertos, aunque, precisamente porque pasan por el filtro de la consciencia a través de la semiosis, el símbolo se puede articular en un discurso. Cumpliéndose así lo que Chevalier (1986) dice sobre el símbolo: “*un término aparentemente asible cuya inasibilidad es el otro término*” (p. 22. Cursivas en el texto): un producto de la consciencia aunque su sentido no sea plenamente consciente. Su dualidad funcional es perceptible: por un lado, el símbolo es estático en cuanto se fija su valor en la cultura — será positivo, negativo o difuso según se haya focalizado y puesto en relación con los otros símbolos en el *estructura simbólica*—, pero será móvil y, por ello, rebelde, en cuanto su sentido sobrepasa su valor y relevancia en la estructura. El símbolo se escapa por su naturaleza inconsciente, pero es acotado por ser

expreso en y por la consciencia. Desde este punto de vista, se clarifican las intuiciones freudianas de las que me sirvo en mi definición de cultura: el *Ello* colectivo es eso de lo que nace la cultura, pero que, no obstante, siempre aparece para trascenderla; el *Superyó* es la estructura simbólica que la cultura ha puesto en relevancia como ideal y moralmente correcta, es decir, el modelo al que ha de tender el Yo; y este *Yo* es, de forma axiomática, la expresión espacio-temporal de la realidad psíquica del individuo que se asienta en medio de la tensión entre el Ello y el Superyó. Por eso, el Yo es esencialmente incompleto, pues su carácter regulador de la transferencia de energía psíquica entre el Ello y el Superyó implica, necesariamente, eso que Braunstein llama el goce, siguiendo a Lacan, o lo que Freud denominó el principio del placer y la culpa⁸.

Ahora bien, el *discurso de la cultura* se manifiesta en los *discursos particulares* de las situaciones prácticas de comunicación, pues a pesar de ser un discurso que da sentido a dichas emergencias reales, el discurso de la cultura no existe sin esos otros discursos que lo conforman mediante la construcción y la repetición. Y es que el lenguaje, al ser la interfaz entre gramática y pragmática, también se presenta como el gozne sobre el que giran tanto la construcción de la *estructura simbólica* como su *introyección: el lenguaje*, tal y como se describió anteriormente, *se presenta como uno de los medios más eficaces para imponer*,

⁸ Surgen inmediatamente al menos tres preguntas: ¿en dónde está la consciencia y el inconsciente?, ¿es el Ello el inconsciente?, ¿es el Yo o el Superyó la consciencia?; me atrevo a afirmar, con todas las objeciones que se me puede hacer sobre un tema en el que no me especializo, que la segunda pregunta se contesta afirmativamente y la tercera a penas con titubeos. El Superyó corresponde a la cultura y, por tanto, a la consciencia, porque, si estamos de acuerdo en que su función es doblegar al inconsciente en un proceso de represión, es él el que unifica la consciencia colectiva hacia un mismo fin y sentido; pero como introyección de la estructura simbólica que dispone una sociedad para dar sentido a esa parcela límbica ¿es consciente o inconsciente?, dice Gerez (2007) del Superyó: “consciencia de culpabilidad inconsciente” (p. 46. *Cursivas del texto*). Por otro lado, se puede afirmar que el Ello y el Superyó nunca son totalmente individuales, sino que, mayoritariamente, colectivos; mientras que el Yo es colectivo en tanto que supone a los dos restantes, pero es mayoritariamente individual en cuanto es el lugar donde se expresa el conflicto del individuo entre su vivencia personal de simbolización y los arquetipos del inconsciente colectivo y los símbolos de su cultura impuestos como ideales.

sobre la experiencia límbica inconsciente, la formación del campo SeSiPa que ordena el caos mediante la creación del sistema homeostático de la cognición. Y en este sentido, la presencia del lenguaje en la sociedad ‘alienante’ es de primer orden para la formación de la cultura, pues es ella la que va a injertar en el individuo, mediante el discurso en todas sus variantes⁹, el Superyó que va a expresarse en las emergencias semióticas de los actos comunicativos.

4.3 Supuesto presupuesto

Es indispensable señalar que el discurso de la cultura nunca emerge de forma abrumadora en las acciones particulares de comunicación, es decir, a pesar de ser toda una estructura simbólica que sustenta el sentido del discurso, su presencia es proporcional a la intención del enunciador. El discurso particular es siempre una parcialización que restringe la zona del discurso de la cultura pertinente para la inteligibilidad de la praxis real. Esto nos permite diferenciar entre las proposiciones que conforman la red discursiva de la cultura y las proposiciones que son pertinentes para los discursos particulares: a las primeras las denomino *supuestos culturales* y las segundas, *presupuestos discursivos*.

De los *supuestos* se puede decir que son proposiciones interiorizadas de argumentos precedentes que han sido aceptados como válidos para cualquier zona temática del discurso de la cultura, es decir, son el conjunto de proposiciones que rigen nuestros modos de valuar e idealizar los centros temáticos de dichas parcelas temáticas. Explico: un *argumento* (ya sea premisa o conclusión) pasa a ser supuesto en cuanto es aceptado como válido o posible —de hecho, sólo por ello es consecuentemente o discutible o indiscutible—; pongamos por caso,

⁹ Tema de otra tesis es el modo en que el lenguaje se exterioriza incluso en las prácticas discursivas donde ni siquiera hace acto de presencia: ¿es el lenguaje una tela que cubre lo real, tanto lo límbico como lo sociocultural, que lo dota de sentido implícito?

cuando el infante aprende que no debe acercar la mano al fuego *porque* se quema, el hecho de *aprehender* el argumento causal del *por qué* no debe acercar la mano al fuego, es convertir el argumento en supuesto: queda interiorizado y es, entonces, cuando puede ser comunicado¹⁰. Visto así, los supuestos parecen hallarse en un conjunto indiferenciado al que llamamos, para fines prácticos, cultura; haciéndose evidente su naturaleza neutral, pues tan sólo son efectivamente portadores de sentido en cuando se vuelven presupuestos¹¹.

¿Qué significa, pues, que un supuesto es presupuesto? Sperber y Wilson (2000) señalan que en el acto comunicativo hay supuestos más relevantes que otros; esto es, que se gradan de forma que hay unos que se *presuponen* en el acto comunicativo y otros que, por decirlo de algún modo, son obliterados por no ser relevantes en la enunciación¹². Así, un supuesto se torna *relevante* en cuanto la enunciación lo hace *intencionalmente manifiesto*, por la formalización —que es acompañada o puede ser sólo de carácter paralingüístico— del sentido y la intención, sobre el *entorno cognitivo mutuo*¹³ en el que están sumergidos el enunciador y el enunciatario. Tiene que ser así, pues el supuesto que se vuelve presupuesto debe ser compartido o debe, al menos, formar parte de la intersección entre las estructuras

¹⁰ Obviando el hecho de que la experiencia empírica del quemarse debió ser, en principio, incomunicable, no deja de ser, sin embargo, posiblemente comunicable. El padre que dice al niño que no acerque la mano al fuego porque se quemará, ¿no comunica o tiene un acto de habla fallido en el que el niño —por su misma psicología ‘inmadura’—, no obstante la advertencia, mete la mano a la lumbre?

¹¹ Una de las distinciones entre el *texto argumental, narrativo y descriptivo*, es que el primero tiene mayor posibilidad de crear supuestos, mientras que los otros dos parecen ser, sobre todo, expositores o reafirmadores de cultura.

¹² Esta idea se inscribe perfectamente en la que podríamos llamar la teoría semiótica de Heidegger, en la que sugiere que el lenguaje es *apofántico* en tanto que hace presente una determinada parte de la red indiferenciada del *mundo*. Naturalmente, la teoría de Sperber y Wilson difiere en el sentido de que, si lo notamos con claridad, existirían dos redes en las que el lenguaje funciona ostensivamente: la red de la realidad (Heidegger) y la red de la cultura (Sperber y Wilson), dando nuevamente la ambivalencia del signo entre su significado denotativo por un lado y su significado referencial y connotativo por el otro.

¹³ También llamada *cognición social*, Van Dijk (2005) la define como el tipo de cognición que las personas comparten como miembros sociales: los estereotipos o prototipos según los cuáles los miembros de esa sociedad procesan la información.

cognitivas de los participantes: “Para toda suposición manifiesta, en un entorno cognitivo mutuo, el hecho de que sea manifiesta a la gente que comparte el entorno es, ello mismo, manifiesto. Por lo tanto, en un entorno cognitivo mutuo todo supuesto manifiesto es, *mutuamente manifiesto*.” (Sperber & Wilson, 2000, p. 683)

Estas distinciones nos permiten plantear la pregunta que nos atañe en este capítulo: ¿Cuál es el *supuesto* que *se presupone* en MSF y que, en última instancia, es el impulso rector de las paradimensiones que instancian los contextos gramaticales en los que aparecen las lexías temáticas? Partamos de la hipótesis de que la ecuación de la analogía metafórica que nos ocupa es un *servomecanismo* simbólico *dis-puesto* en la estructura simbólica del *discurso de la cultura* occidental; y que, por ser ella el modo en el que la referencia se mantiene a lo largo del texto, sus apariciones contextuales no sólo van a hacer evidente la percepción subjetiva del enunciador sino que también van a hacer ostensivos los supuestos culturales con los que ya de antemano percibe el *hecho de ser*. Esto es lo que posibilita llegar a la conclusión arbitraria de que se trata de un poema argumentativo, pues el autor, al juzgar desde presupuestos, construye el discurso con premisas y conclusiones ¹⁴ que no necesariamente son tales porque las *presupone*, y si las presupone como supuestos, ya no son argumentos, sino *proposiciones fácticas*, y si son de facto, ya no problematizan, exponen.

En este sentido, volviendo al estudio de Neumann (2009), conviene señalar que la ecuación presentada de la analogía metafórica se fundamenta en un dualismo inconsciente

¹⁴ Ambas pueden hacerse supuestos. Por ejemplo, en un documento científico, las *premisas*, después de enunciadas, deben convertirse en *supuestos* por el lector a lo largo del desarrollo discursivo, de lo contrario, no podría aceptar, aunque tenga objeciones, como válida o inválida la *conclusión*. “Seguir el hilo de la argumentación” equivale a ir *infiriendo la conclusión*. En un nivel intertextual, las *conclusiones* de textos argumentativos anteriores al discurso, en el que se intercalan dichas *conclusiones*, pueden tener una función de *supuestos*, ya sea para enriquecerlos, refutarlos o rectificarlos. De modo que, como se ve, incluso en los supuestos hay gradaciones: ¿un supuesto pragmático de cultura ha de ser igual de “refutable” que un supuesto pragmático lingüístico?

basado en la experiencia límbica: el arquetipo femenino y el masculino. Sin embargo, dicha partición no implica una exclusión radical en el inconsciente entre ambas partes pues, en realidad, como apunta el psicólogo, el inconsciente es una vivencia urobórica de la indiferenciación. Si partimos de las implicaciones que supone la clasificación de Neumann, se puede afirmar la existencia de dos complejos simbólicos que son apuntalados en la consciencia por el inconsciente: una *dis-posición* simbólica de lo femenino y una *dis-posición* simbólica de lo masculino. Tenemos, de este modo, dos sectores que proporcionan servomecanismos simbólicos —signos— que permiten hacer ostensivos distintos lugares o puntos de la estructura simbólica del campo SeSiPa y, además, la posibilidad de disponer dichos servomecanismos en un discurso cultural que sustente su pertinencia. La puesta en relevancia, la focalización de unos u otros símbolos y su valorización en los discursos objetuales —complejos semióticos particulares puestos en movimiento —, van a configurar el modo en el que, si se me permite la palabra, se *escribe* el discurso de la cultura. Por esta razón, la pregunta no puede ser contestada si no se explicitan los discursos colindantes que han dado forma a la estructura simbólica occidental que permite la emergencia de las lexías *vaso-agua-forma* —analogada a la triada conceptual *cuerpo-alma-forma*— como ejes sobre los que gira la estructura superficial del poema; pues, además, son ellos los que proveen de los argumentos interiorizados que forman el entorno cognitivo mutuo por el que nos es ininteligible el vehículo sígnico del poema que nos ocupa.

4.4 El alma aprisionada o la filosofía de la razón inmaterial

La sucinta exposición que viene a continuación es un intento de elaborar el marco contextual —histórico-cultural— que revela el motivo de la elección referencial temática. En este sentido, se intenta un esbozo de los discursos colindantes más importantes que, a mi parecer,

han formado la moral y el ideal que valúan y miden el grado de aceptabilidad de las relaciones entre el cuerpo, el alma y la forma; por otro lado, también intenta hacer notar, de pasada y sesgadamente, la pertenencia de MSF a la veta más tradicional de la cultura occidental.

El apartado, pues, está dividido en dos secciones: 1) la primera intenta seguir en líneas generales el pensamiento de cuatro filósofos seleccionados por una cuestión histórica simple: los primeros dos como figuras máximas de la filosofía helenística precristiana y los otros como paradigmas del cristianismo helenizado: Platón, Aristóteles, San Agustín y Santo Tomás. No me interesa exponer todo el sistema filosófico de cada uno de los dichos personajes, sino sólo explicitar las relaciones referenciales entre tres importantes conceptos: la materia, el alma y la forma; 2) mientras la segunda sección intenta un acercamiento al pensamiento moderno que nace con la filosofía de René Descartes, cuyo desarrollo culmina con la gran apología de la razón que cerró el siglo XX al terminar la II Guerra Mundial. Si bien ambicioso, no intento una crítica, ni mucho menos un estudio pormenorizado, de la modernidad, sino sólo la puesta en relevancia de algunos conceptos que son importantes para entender tanto el uso de ciertas lexías conformadoras de la polaridad metafórica como las emergencias gramaticales en las que aparecen inscriptas tales metáforas.

4.4.1 Platón y Aristóteles

En los siglos V y IV a.C. Platón y Aristóteles revolucionan la forma de concebir el mundo. Particularmente en el tema que nos atañe, ambos describen de tal modo la relación entre la *materia*, el *alma* y la *forma*, que es ya lugar común decir que sus intuiciones son el paradigma sobre el que evoluciona la filosofía occidental.

Platón distingue en el individuo el *cuerpo* –lo material– del *alma* –lo espiritual– y, a ambos, de la *forma*. A su vez, distingue entre la *forma corporietatis* del individuo, que no es

la ‘verdadera forma’, y la Forma o Idea —universal autónomo— del que provienen las *formas individuales* por participación epistémica y óptica. Así, formula su teoría del mundo de las Ideas o Formas, cuya naturaleza es ser un mundo de esencias incorpóreas genéricas que se hacen presentes en las *formas individuales* a las que subordinan y con las que se mezclan, no obstante, conservando su propia unidad esencial (Copleston, 2011, p. I-163). Por ello, por su carácter “genitor” de la *forma* y, en última instancia, del individuo, la Forma o Idea funge como principio télico al que debe dirigirse la razón —la inteligencia o logos— y, además, hacia el que deben tender los seres por su participación óptica con la misma. De este modo, las *formas*, en cuanto percibidas en los particulares —o como Platón explica: en cuanto ἄτομον εἶδος—, son el único lazo que el sujeto cognoscente tiene con el mundo de las Ideas o Formas desde el mundo material; de ello se sigue que las *formas particulares* —que llevan hacia la Belleza, Forma o Idea primera de la que se desprende el conjunto de Ideas o Formas de las que la *forma individual* es partícipe— son inacabadas y perecederas: las *formas* son medio —recuérdese la función del Eros como vía, esto es, el amor a las bellezas particulares que nos lleva a la Belleza en sí—, no fin.

Ahora bien, ¿cómo se alcanza ese *fin* que es la contemplación de la Idea última o Forma última, llamada Belleza, Bien, Uno o Demiurgo? El vehículo primordial es el alma, lugar en el que reside la sabiduría, la pura razón (νόσις). Ya en el *Timeo*, Platón (1992) dice que aquello que posee razón es aquello que posee alma —cuya característica esencial es la inmutabilidad—; Copleston (2011) explica: “τὸ λογιστικόν es lo que distingue al hombre del bruto, y es el elemento más elevado o la «formalidad» del alma, ser inmortal y emparentada con lo divino. Las otras dos «formalidades» [las otras dos divisiones del alma: la vehemente y la apetitiva] son perecederas.” (p. I-181), y esa parentela entre el *logos* y lo divino es la que

permite al alma alcanzar la contemplación de la Belleza, Idea o Forma primera, pues por el reconocimiento de esa parentela, el alma reconoce su inmortalidad.

Debido a esto, la filosofía platónica es una filosofía de liberación: *la liberación del alma del cuerpo que perece*. Platón distingue el alma del cuerpo que, considerado la cárcel del alma, es portador del error y la apariencia, ya que no posee sino una *forma particular incompleta*, no inmutable como la Forma o Idea en la que se ha de reconocer el alma. Y es que para el ateniense, como señala Vanzago (2011, p. 39), el alma es el camino de la salvación, la vía para superar la muerte en una ascensión hacia la Verdad, hacia la contemplación de lo eterno. Desde esta postura, el cuerpo está escindido radicalmente del alma, cuya parte intelectual y racional le asegura la inmortalidad y la contemplación. El cuerpo, en sí mismo, es incompresible por su tendencia a la mutabilidad.

Por su parte, **Aristóteles**, no convencido con las ideas de su maestro, argumenta contra éste. En primer lugar, el estagirita no acepta el Mundo Ideal de Platón, sugiriendo así que la contemplación no puede ser el fin del alma, pues para Aristóteles, el único fin al que el alma tiende, en cuanto encarnada, es a la realización plena del acto que es en sí misma. La *forma particular* no tiene una Forma metafísica de la que participe; por el contrario, la *forma*, en tanto que individual, permite, por la abstracción que realiza el entendimiento, la obtención del Universal, de la Categoría. El individuo cognoscente deduce el Universal de su experiencia perceptual del objeto con *forma*. Ello elimina el carácter espiritual, casi místico, del platonismo, ya que si no hay contemplación, Aristóteles debe dar un nuevo sentido al alma. ¿Qué es el alma para Aristóteles?

El alma se define ahora, según las coordenadas metafísicas aristotélicas, como el acto primero de un cuerpo orgánico que tiene la vida en potencia. Su estatus ontológico le permite volver a entrar en la ley general del hilemorfismo aristotélico (es decir, la concepción de la realidad, basada en sustancias que son combinación de materia y de forma) y de la teoría del devenir como realización del ser en

acto ya potencialmente presente en la naturaleza. En este devenir, el alma es en todo ser vivo el principio motor y de causalidad, y al mismo tiempo la finalidad y la percepción final (*entelequia*). Su ser consta de un cuerpo que tiene la vida en potencia, y además la configura no como una sustancia independiente (como en Platón, al menos en su aspecto más dualista), sino como intrínsecamente asociada a la corporeidad. (Vanzago, 2011, p. 45)¹⁵

Concebida la *forma* como el factor formal o caracterizante, “el principio en virtud del cual el elemento material es algún objeto definido concreto” (Copleston, 2011, p. I-264), se sigue que, si Aristóteles define el alma como la causa eficiente, formal y final del individuo, es decir, como “[...] principio formal del organismo y [...] como la iniciadora del movimiento” (Copleston, 2011, pp. I-269-270), es natural que *el alma se identifique inmediatamente con la forma del individuo*:

Este esfuerzo natural por alcanzar la plenitud de la forma significa a menudo que son idénticas las causas finales, las formales y las eficientes. Por ejemplo, en la substancia orgánica, el alma (*ψυχή*) es la causa formal o el elemento determinante en el *compositum* y, al mismo tiempo, es también la causa eficiente, como originadora del movimiento, y la causa final, puesto que el fin último del organismo es la encarnación de la forma específica. (Copleston, 2011, p. I-270)

Ergo el alma está ligada a la materia. El alma, identificada con la forma, es en la materia, sin decir con ello que el alma existe para la materia. El alma, dividida otra vez en nutritiva, sensitiva y racional, es actual en tanto que sensitiva y vegetativa en la encarnación, pero es potencialmente inmortal en tanto que es potencialmente racional, es decir, en tanto que puede desarrollar la racionalidad mientras está encarnada; por ende, aunque el alma se identifique con la forma, en tanto que principio del que surge y al que se dirige el acto que ésta encarna

¹⁵ Para Aristóteles la *potencia* es el poder de un ser para realizar un cambio en otro ser o el poder para autorealizarse, es decir, la capacidad de un ente de llegar a ser lo que la potencia representa, lo que tiene de potencial; mientras que el *acto*, en tanto que cumplimiento de lo potencial, es lo actual del ser, es decir, la potencia realizada en el ser. Por ello, el *acto* es antes que la *potencia*, temporal y lógicamente hablando, puesto que es actual con respecto a la potencia y es el fin para lo cual existe la potencia. (Cfr., Copleston, 2011, p. I-267)

en la materia, no obstante, como inmortal, sólo lo es en virtud de su potencial racionalidad. De este modo, Aristóteles puede afirmar, nuevamente, que es el cuerpo el que existe para el alma.

Por otra parte, el estagirita argumenta que el cuerpo es vivo por la acción del alma encarnada, implicando, en consecuencia, que el cuerpo sólo es en potencia vivo y el alma es la vida en acto. Sin embargo, como la materia y el alma-forma no pueden darse por separado —sólo la racionalidad (νοῦς) es capaz de sobrevivir a la temporalidad del *compositum*—, se intuye:

En el sentido en que la materia prima no puede existir por sí sola, separada de toda forma, es sólo lógicamente discernible de la forma; pero en el sentido de que es un elemento real del objeto material, en cuanto base última de los cambios reales que experimenta ese objeto, la materia se distingue realmente de la forma. Por lo tanto, no debe decirse que la materia prima es el cuerpo más simple de todo el universo material, porque no es un cuerpo, sino un elemento de todos los cuerpos, aun de los más simples. (Copleston, 2011, p. I-265)

Aristóteles no estigmatiza el elemento material de forma tan puntual como Platón, pero sí afirma que es el elemento incognoscible del *compositum*. La materia, pues, se ve supeditada al espíritu, ya que lo importante es el entendimiento eterno y vital, y no la materia que es mutable y no es la vida por sí misma.

4.4.2 San Agustín y Santo Tomás

Para acercarnos a estos dos teólogo-filósofos es necesario, primero, hacer algunas consideraciones sobre las aportaciones decisivas del cristianismo al pensamiento occidental. Y es que la filosofía que emerge tras la propagación de la religión cristiana, a pesar de beber de la sabiduría clásica, es una filosofía que difiere de ésta, pues ya no parte de lo que es pragmáticamente aceptable, es decir, de la perspectiva mitológico-ética contextual sobre la que se apoyan Sócrates, Platón y Aristóteles para fundamentar su ‘verdad’, sino, por el

contrario, el pensamiento cristiano se perfila como una filosofía de la interpretación textual. La filosofía cristiana va a ser una filosofía del libro. Ya la helenización del cristianismo que comienzan los padres apostólicos en el s. I es una helenización supeditada a la exégesis; sólo por la vía de la interpretación bíblica, desde los presupuestos heredados de la cultura clásica, san Agustín puede dar el golpe definitivo al paganismo y la herejía que ponían en peligro su fe y, posteriormente, el aquinatense santo Tomás puede dar paso, en el ambiente bajomedieval, al renacimiento científicista que marca el inicio de la época moderna¹⁶. De modo que, admitiendo su importancia, es indispensable señalar algunas innovaciones que el cristianismo introduce al pensamiento occidental:

- 1) La linealidad temporal. Cuando san Agustín y santo Tomás aceptan la creación del mundo desde la nada, postulado inconcebible para la filosofía clásica, rompen con la circularidad temporal implicada, todavía, en la cultura de la que son herederos. A ello coadyuva la aceptación de un fin apocalíptico, según el texto bíblico, al que se dirige toda la creación, cuyo cumplimiento pone término a la historia humana en la promesa del Reino de los Cielos, da un sentido moral a la encarnación y elimina los rastros de la transmigración presentes en la filosofía platónica¹⁷.
- 2) La sublimación del eros. Si para Platón el eros es vía, para los cristianos es fin —sobre todo para san Agustín—. Dios es amor. Y en cuanto fin, Dios, según Cristo, exige el amor hacía él por sobre todas las cosas. El amor se transforma: ni es carnal, como el refutado por Platón, ni vía, como el defendido por él mismo, sino fin, como el

¹⁶ Obvio la tradición que los precede porque considero que ambos se instituyen como condensadores de esas aportaciones.

¹⁷ Aclaro que tomo como punto de inflexión de esta ruptura la cristianización occidental, dejando de lado, de modo arbitrario, el hecho de que esta ruptura ya la habían producido algunos cultos místicos.

defendido por Jesús en los evangelios: el cristiano ha de amar a Dios, a su amigo, a su enemigo e, hiperbolizando, ha de amar el amor.

- 3) Hiperfocalización de la consciencia subjetiva. “La individualidad subjetiva se encuentra a la vez convertida en una cuestión decisiva y generalizada, pero restringida a las criaturas humanas, “íconos” de un Dios creador.” (Vanzago, 2011, p. 60). La consciencia pasa a ser fundamental para la definición del alma cristiana, que signada por el pecado es capaz de redención por la libertad de decidir entre el bien y el mal mediante un ejercicio de conciencia que lo empuje a la felicidad por el deseo de Dios.
- 4) La supremacía de Dios. Se introduce una entidad creadora omnipotente, desnuda de cualquier caracterización humana e independiente de su creación, que se instaura como único e indiscutible portador de sentido de lo creado.

¿Cuáles fueron las conclusiones del cristianismo en la conceptualización de los referentes que nos ocupan?

San Agustín, aunque platónico, concibe la *forma* como la concibió Aristóteles: indesligable de la materia; pero a diferencia del estagirita, conserva la tripartición platónica entre *alma*, *materia* y *forma*.

Al aceptar el origen desde la nada, el hiponense se ve en la necesidad de justificar la materia que no ha existido desde y para siempre; argumenta, por un lado, que la nada no puede poseer ni materia ni forma y, como es inconcebible la materia sin forma, la materia y la forma debieron ser creadas por Dios a partir de la nada; mientras, por otro, aunque san Agustín acepta la posibilidad de una materia incoada —a la que el santo le atribuye la mutabilidad de los cuerpos— con potencialidad de forma, que por el sólo hecho de ser capaz de recibir forma no puede ser la nada, no reconoce, sin embargo, que pueda haber una materia amorfa que es,

desde estos postulados, inconcebible. Destacan dos cosas sobre la *materia*: cualquier tipo tiene su origen en la nada, como por generación espontánea, y, además, es causante de la mutabilidad y caducidad de los cuerpos. Así, San Agustín se aleja de Platón y Aristóteles cuando afirma que tanto la *forma* como la *materia* son lo mutable y perecedero: si para los filósofos griegos la *forma* era vía hacia la Belleza o el Universal —para uno es partícipe de la Forma y para el otro se identifica con el alma—, para san Agustín, dada la telicidad del cristianismo cuyo fin es Dios, resulta un componente irrelevante, pues la única vía para la revelación es la fe, aún por encima de la razón¹⁸:

Si fuese cuestión de convencer a alguien de que Dios existe, Agustín vería la prueba como un estadio o como un instrumento en el proceso total de la conversión y salvación de ese hombre; reconocería la prueba como racional en sí misma, pero sería muy consciente no sólo de la preparación moral necesaria para dar un asentimiento vivo y real a la prueba, sino también del hecho de que el reconocimiento de la existencia de Dios no es suficiente si no conduce, bajo el impulso de la Gracia, a la fe sobrenatural en la revelación de Dios [...] (Copleston, 2011, p. II-40)

La cuestión de la conversión es decisiva, ya que justamente la conversión es la que redime al alma de su pecado, la que le muestra, por la fe y la Gracia, que su libertad se cumple al amar a Dios.

El centro de atención, en consecuencia, es el alma. San Agustín conserva la división entre alma racional e irracional, pero unifica el alma intelectual y el alma deseante (animal) en la parte racional, y considera el alma vegetativa como la parte irracional que es causa del

¹⁸ La evolución de la cultura occidental erradicó del pensamiento filosófico-científico la fe y el amor. Como señala Gómez Robledo (1955): “Nadie más que él [San Agustín], por consiguiente, estaría en contra del neoestoicismo kantiano, para el cual el amor [se podría decir otro tanto de la fe], confinado totalmente a la sensibilidad, es éticamente irrelevante, pues en esta ética no hay lugar sino para un sentimiento, para el frío sentimiento de respeto al deber y a la ley moral.” (p. 251). La fe, como vía para el telos de la participación amorosa en Dios, queda desplazada por su subjetividad. Habrá dos movimientos imprescindibles en esta pérdida: Kant y Nietzsche; el primero al expulsar la subjetividad del racionalismo cristiano y el segundo al expulsar a Dios. Uno elimina la vía, el otro elimina el fin. Ambas consecuencias eran previsibles: el tomismo aristotélico exigía la eliminación de lo subjetivo y, como había apuntado san Agustín, lo subjetivo de la fe y Dios no es absolutamente racional.

funcionamiento del cuerpo. El alma inmortal¹⁹, la parte racional-sensitiva, desea la felicidad y la beatitud. Este deseo sólo es satisfecho en Dios que es el máximo bien. *De modo que, el hiponense afirma, el alma tiende a Dios naturalmente, pues desea la felicidad y la felicidad es Dios; no obstante, el alma es ignorante de su tendencia hacia Dios, por lo que puede caer en el error de buscar su felicidad en otros objetos.* La voluntad libre, que puede elegir entre la vida con Dios o sin Dios, accede a la salvación sólo cuando su objeto de deseo es conscientemente Dios. Naturalmente esto no sucede sólo por el razonamiento o la voluntad, pues se requiere del don de la Gracia divina para que la revelación del objeto verdadero, que satisface el deseo de felicidad, suceda:

Sólo ejercitando la propia voluntad, que es libre, el alma accede a la verdad y a la salvación a través de la fe. La gracia divina es un don absolutamente gratuito, que no impide sino que hace posible el camino de liberación concreta, que es liberación en Dios. El alma alcanza a Dios gracias a su contacto activo con el absoluto en su interioridad consciente. Dios es la condición ontológica de este contacto que constituye una actividad racional fundada en una garantía divina. Dios es la causa última que hace posibles todas las operaciones del alma además de producir su propia existencia y persistencia, y por lo tanto, la eficacia de tales operaciones sobre el cuerpo y, en consecuencia, el rechazo de la idea de una necesidad de pecar total y ciega. El hombre es libre de elegir y, por tanto, es responsable de sus elecciones. (Vanzago, 2011, p. 68)

La búsqueda de Dios, según san Agustín, no es una búsqueda de la contemplación o del conocimiento, sino de la participación en él. La inmortalidad no se niega a nadie, sólo la eternidad con Dios: alcanza la felicidad eterna quien vive una vida en Dios. Y el alma —que Dios creó libre— a través de la fe, con ayuda de la razón tanto para conocer a Dios como para indagar en la fe en él, debe alcanzar la comprensión de que sólo es bueno y dable amar a Dios.

¹⁹ La argumentación de san Agustín sobre la inmortalidad del alma es la siguiente: “[...] el alma participa de la Vida, recibiendo su ser y esencia de un Principio que no admite contrario alguno, y que, como el ser que el alma recibe de ese Principio (que no admite contrario) es precisamente la vida, el alma no puede morir.” (Copleston, 2011, p. II-64) Ese principio del que el alma recibe la vida, es Dios.

La ética de san Agustín es, a partir de sus razonamientos, una ética teocéntrica y teonómica: el fin moral del hombre es Dios. *Vivere secundum naturam* no es “[...] acatar por necesidad lógica, o por respeto al hombre cuando más, las leyes estructurales de la naturaleza humana, sino [...] rebasar decisivamente esta inmanencia para conformarnos a ese mismo orden, solo que en tanto querido y constituido por Dios.” (Gómez Robledo, 1955, p. 247) La ética del hiponense es de naturaleza inmutable en la perfección de Dios: un conjunto de normas eternas e imperecederas, casi matemáticas, que deben ser acatadas por quienes las han percibido gracias a su unión con Dios y a su inteligencia que distingue lo incorpóreo de lo corpóreo y, en consecuencia, lo inmutable de lo caduco.

Varios siglos habrían de pasar para que la versión agustiniana del mundo se viera sacudida por una visión empírico-aristotélica del cristianismo. **Santo Tomás**, al recuperar el hilemorfismo de Aristóteles, restituye a la razón como fin télico del alma y redespaza el amor agustiniano; y aunque mantiene que la posesión del Sumo Bien, de Dios, es posible solo por el amor, éste ha de entenderse, ahora, como amor por el conocimiento. Así, santo Tomás echa las bases para criticismo que engendra la revolución científica renacentista.

El aquinatense, al igual que san Agustín, acepta la creación del mundo *ex nihilo*, es decir, desde la nada. Esto no quiere decir, como señala Copleston (2011), “[...] que la nada, *nihil*, sea el material del que Dios hizo el mundo. Cuando se dice que Dios creó el mundo a partir de la nada se quiere decir, o bien que primero no hubo nada y después hubo algo, o bien que la frase *ex nihilo* equivale a *non ex aliquo*, «no a partir de algo».” (p. II-295) De este modo, el doctor sugiere, nuevamente, una como generación espontánea de la materia, pues al hablar de la substancia compuesta, aunque acepta la conceptualización de una *materia prima informe*, no acepta la existencia física de ésta; si acaso es definible, dice, es tan sólo por su *estar en potencia* con respecto al *acto* del que la *forma* la *informa* en la substancia

compuesta. Esto lleva a santo Tomás a revalidar el argumento de que la forma y la materia no pueden darse por separado, se dan juntas y por *necesidad* en la sustancia compuesta: “Y así, nos dice Santo Tomás: «La materia es causa de la forma por cuanto la forma no existe sino en la materia, y de manera semejante, la forma es causa de la materia por cuanto la materia no tiene existencia en acto, sino por la forma». Es decir, lo que de hecho existe es materia informada, o sea, sustancia compuesta” (Borbolla, 1981, p. 38).

Por otra parte, al igual que Aristóteles, el santo identifica la forma con el alma, no obstante su argumentación lo lleva a realizar una novedosa tesis. *El alma, dice el santo, no está dividida en tres, como ya se había argumentado —no tiene una parte vegetativa, una sensitiva y una intelectual—, sino que, mejor dicho, es o vegetativa o sensitiva o racional dependiendo de quien la posea*: “El alma única del hombre es la que confiere a éste todas sus determinaciones de hombre, su corporeidad (al informar la materia prima), y sus operaciones vegetativas, sensitivas e intelectivas.” (Copleston, 2011, p. II-304). La planta tiene un alma vegetativa, el animal, un alma sensitiva, y el hombre, un alma racional que, en sí misma, en tanto que racional, provee al hombre su ser natural, su ser de sensación y su ser de razón²⁰. No hay, en consecuencia, una nítida distinción que justifique la inmortalidad del alma por su racionalidad, ya que si la parte vegetativa y sensitiva del hombre son provistas por el alma racional, se sigue de ahí que la naturaleza del alma racional es la mortalidad.

²⁰ Esta evolución tomista del alma muestra ya la tendencia hacia la unicidad del alma en tanto que racional y consciente. San Agustín ya había hecho una reducción al afirmar que el alma tenía una parte racional (intelectiva y sensitiva) y una irracional (vegetativa); la segunda era precedera en tanto que dependía del cuerpo mientras que la primera era inmortal. Santo Tomás reduce nuevamente, y supone que el hombre sólo posee alma racional y que ésta lo provee de su funcionamiento sensitivo y vegetativo (irracional) y de su funcionamiento intelectual (racional). De esta afirmación reduccionista a la afirmación cartesiana de que sólo el alma consciente de sí misma *es* y, por tanto, posee la inmortalidad —*Cogito, ergo sum*— hace falta sólo un paso que otorgue a la razón su reinado absoluto. Descartes da al alma una función ontológica sin precedentes que la coloca como el fundamento de verdad sobre el que se sustenta el conocimiento: sólo porque es consciente de sí, ella puede fundamentar la verdad.

Además, al aplicar esta ‘escisión de almas’, es decir, al suponer que el hombre participa de lo natural y lo sensitivo por el alma racional y que la planta y el animal sólo son respectivamente pura vegetación y pura sensación, el santo genera una disonancia entre los entes de la naturaleza que, por implicación, no tienen un lazo común que los hermane en lo real²¹.

El problema se agudiza si se considera que su tesis —de que sólo el alma racional es forma del cuerpo humano— implica que la *forma corporietatis* no es, *a priori*, la forma de la materia, es decir, dividida y otra con respecto al alma racional, pues, desde su postura, el *compositum* sólo puede tener *una única forma sustancial*: “Esta única forma sustancial es el alma racional, que informa directamente a la materia: no hay *forma corporietatis*, ni menos aún formas sustanciales vegetativa y sensitiva.” (Copleston, 2011, p. II-304) ¿Cómo es que el motor inmaterial y eterno, el alma, se liga a la materia por necesidad? O el alma es mortal, y así se entiende su unión por necesidad, o es inmortal, y se mantiene el dualismo agustiniano. Para salvar el escollo, Tomás echa mano de los conceptos aristotélicos del *acto* y la *potencia*, pues llegado a este punto tiene que explicar cómo es que el alma es inmortal e imperecedera y, al mismo tiempo, puede informar al cuerpo, por necesidad, de sus rasgos fisiológicos y sensitivos:

Como dijimos anteriormente, todas las potencias del alma están referidas al alma como a su principio. Pero algunas potencias, como el entendimiento y la voluntad, están referidas al alma como a su sujeto. Por eso es necesario que estas potencias permanezcan en el alma una vez destruido el cuerpo. Otras potencias, en cambio, tienen por sujeto el compuesto. Estas son las potencias de la parte sensitiva y la vegetativa. Y, destruido el compuesto, no pueden permanecer sus accidentes. Por lo tanto, destruido el compuesto, dichas potencias no permanecen en el alma en acto, sino sólo virtualmente como en su principio o raíz. (Santo Tomás, 2001, p. 711)

²¹ Si mi interpretación es correcta, nuevamente se perfila la noción cartesiana mecanicista de la naturaleza. Si el *ser* solo es cuando es *consciente de ser*, es decir, por el alma racional, ¿cómo es que los animales y las plantas pueden *ser*? Santo Tomás parece estar implicando este cuestionamiento de manera muy primitiva.

El alma se adhiere al cuerpo por su *estar en potencia* con respecto a lo nutritivo y a lo sensitivo y por su estar en *acto* con respecto al intelecto que obtiene sus ideas, pues no hay ideas innatas, de su experiencia encarnada: el alma se une al cuerpo porque lo necesita para ser plenamente acto incluso allí donde es mera potencia. El cuerpo es necesario al alma para su realización: “el alma está unida al cuerpo para poder obrar de acuerdo a su naturaleza.” (Copleston, 2011, p. II-305) Y la naturaleza del alma es la encarnación. De este modo santo Tomás allana la cuestión de cómo el alma racional se une al cuerpo por necesidad y, no obstante, no es cuerpo. Entonces argumenta a favor de la inmortalidad del alma por las dos potencias que tienen al alma como sujeto: el *entendimiento* y la *voluntad*. Dichas potencias permanecen en acto aun cuando el alma se separa del cuerpo, de lo que se sigue que no pueden ser cuerpo: “[...] el mismo principio intelectual, llamado mente o entendimiento, tiene una operación sustancial independiente del cuerpo. Y nada obra sustancialmente si no es subsistente. Pues no obra más que el ser en acto; por lo mismo, algo obra tal como es.” (Santo Tomás, 2001, p. 674).

La ética tomista se fundamenta en las facultades del alma. La voluntad es volición, tendencia o apetito al bien en general, y difiere del apetito sensitivo en que éste último busca el bien particular. El bien en general es Dios, que es el objeto de deseo de la voluntad. Ergo, la felicidad del alma es la posesión de Dios. Y así, al igual que la ética agustiniana, la ética tomista se perfila como una ética de la felicidad, que para Tomás se define como la perfección de la actividad y operación que pertenece al hombre y lo hace *ser*, es decir, el *intelecto*. Santo Tomás, pues, “[...] asigna el primado al intelecto en vez de la voluntad, [pues] hace ver que la beatitud consiste principalmente en la actividad intelectual, y por ello en la contemplación de aquella realidad [...]” (Lorenz, 2004, p. 536). Tomás aboga por una ética de la razón más que por una de fe. ***La posesión del objeto del deseo de la voluntad, Dios, no es una posesión***

amorosa por la fe, como la de Agustín, sino una posesión intelectual, una aprehensión de Dios como principio eficiente y final:

[...] la cuestión de si la facultad más noble es el entendimiento o la voluntad. Santo Tomás responde que absolutamente hablando, el entendimiento es la facultad más noble, puesto que el entendimiento, mediante el acto del conocimiento, posee al objeto, lo contiene en sí mismo mediante la asimilación mental, mientras que la voluntad tiende hacia el objeto como externo; y es más perfecto poseer en uno mismo la perfección del objeto que tender hacia este, según existe fuera de uno mismo. (Copleston, 2011, p. II-309-10)

4.4.3 Occidente escindido

En el s. XVI un hombre, que cambia radicalmente el panorama, escribe su nombre en la historia de las ideas: **René Descartes**. El padre de la filosofía moderna le da un giro notable a la escolástica medieval que rápidamente se ve desplazada por el racionalismo cartesiano, aun cuando es evidente la radicalización y conservación de ciertos conceptos de sus predecesores, pues en una aplicación fulminante de la racionalidad tomista, el francés desvincula la metafísica de la fe e, insipientemente, la metafísica del espíritu científico.

Aún con objeciones, si tuviésemos que postular a algún pionero del pragmatismo y del relativismo, sin muchos titubeos Descartes sería una buena opción. En *El discurso del método*, como su nombre lo indica, el filósofo propone una vía para acceder a la certeza, un método para superar el error y la duda:

Hacia mucho tiempo que, respecto de las costumbres, había advertido que a veces es bueno seguir opiniones que sabemos harto inciertas, como si fueran indudables, como ya hemos dicho antes; pero, como ahora sólo deseaba dedicarme a la investigación de la verdad, pensé que era preciso que hiciera todo lo contrario y que rechazara como absolutamente falso todo aquello en que pudiera imaginar la menor duda, a fin de ver si después de eso no quedaría algo en mi creencia que fuera completamente indudable. (Descartes, 2004, p. 103)

La duda metódica, primer paso a seguir en el método, comprende cualquier conocimiento del sujeto que se suponga verdadero. Y con esta postura, Descartes inaugura la apología de la

incertidumbre que impregna todo el pensamiento occidental: la modernidad tendería, por la exaltación de la razón, a la autocrítica en el momento mismo en que la crítica se instaura como camino hacia la certidumbre. El propósito de la duda metódica era desmitificar o, por decirlo de algún modo, desabsolutizar el conocimiento que no fuese absolutamente cierto y que pudiese etiquetarse, en términos modernos, como relativo o pragmático. Movimiento contradictorio: desabsolutizar para absolutizar. René Descartes, mediante tal contradicción, resarce el daño causado a la escolástica y, en última instancia, a la cultura: si, por un lado, desmantela el edificio de las costumbres y la metafísica teológica, por el otro, recurre a la noción de Verdad, convertido en Certeza²², para restaurar el orden en el caos que desató su duda. La revelación del principio de certidumbre sucede en el proceso mismo de la duda:

Mas inmediatamente después me fije en que, mientras yo quería pensar así que todo era falso, era preciso que yo, que lo pensaba, fuera algo. Y advirtiendo que esta verdad: *yo pienso, luego soy*, era tan firme y segura que no podían conmovérsela todas las más extravagantes suposiciones de los escépticos, juzgué que podía admitirla sin escrúpulo como primer principio de la filosofía que yo buscaba. (Descartes, 2004, p. 104)

Para Descartes es absolutamente claro que “para pensar es preciso ser”, es decir, que el *ser* está condicionado por el *pensar*, sólo *piensa* aquel que *es*. De modo que el ‘*pienso, luego soy*’ es una certeza tan evidente que es imposible no aceptar su carácter apriorístico. En esta certidumbre absoluta en la que el *pensar* se supone como condición ontológica *sine qua non*,

²² El uso lingüístico es importantísimo, no es lo mismo la Verdad que la Certeza; el primer vocablo refiere a un Absoluto cuya absolutividad no depende del sujeto que la enuncie, mientras que el segundo tiene una estrecha dependencia no sólo con el sujeto, sino en primera instancia, con su validez intrínseca y su comprobabilidad. El uso indistinto de dichos vocablos en *El discurso del método*, evidencia una problemática que no será resuelta ni por el empirismo, ni el idealismo, ni el cientificismo, ni el pragmatismo... de hecho, la crítica de lo que Ricoeur (1973) denomina la filosofía de la sospecha, evidencia a tal grado esa confusión, que para Nietzsche, la superación de la Verdad o de la Certeza induce a identificar ambos conceptos con la voluntad de la voluntad de poder; así, su deconstructivismo elimina cualquier posibilidad de reconstrucción que, en última instancia, será una reconstrucción de la voluntad de la voluntad de poder en cuanto intente absolutizarse a sí misma.

es en la que Descartes se muestra profundamente innovador: si san Agustín abre las puertas de la interioridad del ser para encontrar la Verdad inscrita en el alma, Descartes abisma al hombre en esa misma interioridad para asignarle una nueva condición ontológica en la que la verdad del yo es el yo mismo y el Dios télico de la escolástica se convierte tan sólo en legitimador de la verdad; sobre estos argumentos Descartes postula una interioridad “[...] irreductible a las ciencias naturales, no por defecto (como si fuera algo que elude la comprensión racional) sino por exceso, en tanto funda cualquier posibilidad de comprensión racional incluso en el mundo físico.” (Vanzago, 2011, p. 87) La primacía del raciocinio, que ya se perfilaba en la tesis tomista que hacía del alma racional la forma única del cuerpo humano, alcanza su culminación en el alma cartesiana: “[...] conocí de ahí que yo era una sustancia cuya total esencia o naturaleza no es sino pensar y que, para ser, no necesita lugar alguno ni depende de cosa material alguna. De suerte que ese yo, es decir, el alma por la cual soy lo que soy, es enteramente distinta del cuerpo [...]” (Descartes, 2004, p. 104).

René Descartes es el primero en presentar el *pensar*, que es conciencia de ser, como fundamento de la Verdad-Certeza. La hiperfocalización de la subjetividad, que palpita en la visión cristiana del ser humano, hace su rotunda aparición en el pensamiento cartesiano. Sin embargo, este desplazamiento del área de la realidad, apuntado por Leopoldo Prieto (2010), que traslada el principio de conocimiento de los objetos materiales (tomismo) al yo mismo (idealismo y empirismo), en realidad no es un movimiento que corrompa la uniformidad del pensamiento occidental, es decir, no destruye los cimientos sobre los que se sostiene dicho pensamiento, sino que, en todo caso, apuntala una nueva direccionalidad del mismo. Y es que cuando Descartes acepta que lo único que conoce certeramente es el ‘*pienso, luego soy*’, también sostiene que la duda es en sí misma prueba de la imperfección del hombre, por tanto, el conocer ha de ser, necesariamente, más perfecto que la duda; la pregunta inmediata que lo

asalta tiene que ver con la procedencia del conocimiento sobre la perfección del mismo: “Quedaba, pues, que hubiese sido puesta [la idea de lo perfecto] en mí por una naturaleza que fuera verdaderamente más perfecta que yo, y aún que tuviera en sí todas las perfecciones de las cuales pudiera tener yo idea, es decir, para explicarme con una sola palabra: que fuera Dios” (Descartes, 2004, p. 106) De esta manera, Descartes regresa a la metafísica teológica desde una perspectiva distinta, pues aunque el hombre, desde su subjetividad, tenga certezas por su capacidad de *pensar*, esa certidumbre entre lo verdadero y lo falso no es sino consecuencia del actuar de Dios en el alma del hombre:

En efecto, en primer lugar, eso mismo que hace poco tome como regla: que son verdaderas todas las cosas que concebimos muy clara y muy distintamente, no está garantizado más que a causa de que Dios es o existe, que es un ente perfecto y que todo cuanto hay en nosotros viene de él. De donde se sigue que nuestras ideas o nociones, siendo cosas reales, y que vienen de Dios en todo cuando son claras y distintas, no pueden ser en eso sino verdaderas. (Descartes, 2004, p. 109)

El innatismo de las ideas está garantizado por la existencia de Dios: Dios imprime la verdad de la perfección en el alma. La ontología cartesiana es, en términos postmodernos, una ontología dogmática en la que la duda es superada por la Certeza Absoluta de la Verdad inherente al yo, que es sustentada por Dios y su perfección. Nuevamente, siuviésemos que postular a algún pionero del idealismo y del positivismo, sin muchos titubeos Descartes sería una buena opción, ya que la reconstrucción cartesiana a partir de la certeza primaria ‘*pienso, luego soy*’, abre una nueva posibilidad de absolutización y homogeneización de la Verdad, entendida como Certeza, que el alma ha distinguido de entre lo falso y lo erróneo por su andar en el método. La matematización de la naturaleza, es decir, la búsqueda de la Verdad en tanto que deducible por medio de la metodología de la comprobación, puede darse precisamente porque Descartes sostiene que existe un *substratum* que no necesita de la corporalidad. El filósofo se puede pensar a sí mismo sin un cuerpo, en ningún lugar y en ningún espacio, pero

no se puede imaginar no siendo, de modo que aunque el cuerpo no fuese, el alma seguiría siendo lo que es. Pionero otra vez²³, se adelanta a las aseveraciones de Berkeley: “[...] quiero que sepan que son menos ciertas aún todas las demás cosas que acaso piensen ellos [los hombres no convencidos de la existencia de Dios] más seguras, como tener un cuerpo, que hay astros, una tierra y cosas parecidas.” (Descartes, 2004, p. 109).

La filosofía posterior a Descartes va a concluir o, mejor dicho, llevar a sus extremos, las intuiciones helénicas y cristianas filtradas por su ontología. El siglo XX va a coronar el racionalismo con ciertos hechos fundamentales: el nihilismo, el relativismo, el pragmatismo, la consolidación de regímenes totalitarios o comunistas, el triunfo homogeneizante de la democracia y la devastación de las dos guerras mundiales que van a representar el horror de las tendencias noéticas occidentales. Conviene entonces hacer un recuento de algunos hitos que marcan el camino a esa coyuntura histórica del XX en que surge el poema gorosticiano.

1) El primero de ellos es la filosofía biologicista de Locke, tras la cual surge toda una tradición —que va de Le Camus, pasa por Astruc de Montpellier, Collet, Maubec, Le Peyrone y Elie Luzac (cfr., Yolton, 1992)— que en el siglo XVIII siembra el terreno para la secularización radical de las ideas contra la tesis cartesiana del innatismo²⁴. Y es que esta tradición afirma que las ideas provienen de la sensación, ya que de manera totalmente empírica el alma las recibe de su contacto con el entorno. Sustenta su tesis en la relación del

²³ Cuando digo pionero, quiero decir que la filosofía de Descartes es un punto de inflexión que abre un abanico de posibilidades no previsto por la escolástica. Descartes es incomprensible sin el pensamiento agustiniano y tomista, pero su elaboración ontológica va más allá que la de sus antecesores.

²⁴ Esto es fundamental: si se suprimía el innatismo, se suprimía la relación de Dios con el alma cartesiana. Descartes había separado metafísica y fe, pero el biologismo de Locke daba la posibilidad, de una vez por todas, de separar metafísica de ciencia. Los efectos de esta supresión se vieron reflejados inmediatamente en la sociedad que la recibió: la sociedad francesa, que no vio razón alguna para sostener una ideología monárquica, que no se sustentaba en Dios sino en el hombre, manifestó la ruptura en un acto simbólico importantísimo: la decapitación del clero y el estado monárquico.

sistema nervioso con el cerebro y sostiene que las ideas no son sino las señales vibratorias que dicho sistema envía al cerebro. John W. Yolton (1992) dice acerca de Maubec:

Su tesis general es que el conocimiento y la toma de conciencia son las consecuencias naturales de las impresiones sobre los nervios y el funcionamiento de la fisiología [...] Los que él denomina ‘los principios del conocimiento’ se dice que son puramente mecánicos, esto es, conocimiento y toma de conciencia son el resultado de las perturbaciones de los nervios y de las fibras del cerebro. (p. 43)

El biologicismo de Locke —un “sistema de influencia física” que expone un proceso causal entre los objetos, nervios y cerebros de los perceptores— encuentra tierra fértil en los desarrollos médicos de la Francia prerrevolucionaria, cuyos debates acerca del lugar en el que reside el alma generan, desde esta postura, una nueva negación del cuerpo, ya que al posicionar al alma en el cerebro, el resto del cuerpo queda a merced del mecanicismo cartesiano: el cuerpo es una maquina intermediara entre el cerebro, el alma, y los objetos²⁵.

2) El segundo hito es el descubrimiento de la gravedad. Y es que una de las polémicas más memorables del ámbito de la física, que llegó a manos de Einstein, fue, sin lugar a dudas, la provocada por el vocablo “atraer” que Newton usó en los *Principia* para explicar la gravedad:

Cuando Cotes estaba escribiendo su Prefacio para la segunda edición [de los *Principia*], la afirmación de Newton de que su uso de palabras como ‘atracción’ no tenía como objetivo atribuirle actividad a la materia lo tenía, lo cual es comprensible, sorprendido. En una carta a Newton, él argumenta que el axioma “toda atracción es mutua” no sería verdadero a menos de que la palabra “atraen” fuera usada en sentido propio y añadía ásperamente que “a menos de que se aclare la objeción, no me propongo responderle a nadie que afirme que tú te permites *hypothesim fingere*”. (McMullin, 1992, p. 99)

²⁵ La negación fundamental de la modernidad fue la cartesiana. Si Ockham (Beuchot, 1992) había hecho de la materia pura extensión numerable, es decir, había rechazado la cualidad por la cantidad, la geometría cartesiana culmina el proceso en la esquematización del plano: si el ente material puede ser representado por un punto, despojado de sus particularidades, es evidente que la verdad de dicho ente sólo estriba en su posición en el plano y en el sistema de referencia en el que se inscribe.

Esto supuso un problema: ¿cómo explicar la influencia a distancia de un cuerpo sobre otro sin aludir a una “atracción” activa de la materia sobre la materia? La respuesta, en sí misma, es sorprendente, porque es poco conocido que Newton intuyó lo que Einstein formularía a principios del XX: la curvatura espacio-tiempo causante de los efectos gravitacionales. Sin embargo, Newton no tuvo forma de probar su hipótesis de un “fluido celestial” causante de la acción a distancia de los cuerpos materiales que consideraba entidades pasivas (cfr., Lara, 1992). Lo que interesa resaltar, no obstante, es que la necesidad de afinar la teoría de la gravedad, para evitar el vocablo “atraer”, llevó a Newton a una negación de cualquier vitalidad de la materia²⁶, pues la acción a distancia provocada por el éter sería, con todo, una acción mecánica de la estructura del universo.

3) A principios del XX el físico alemán —no hay que olvidar el detalle— Albert Einstein intenta la unificación del campo electromagnético y el campo gravitacional. Barnett (1977) explica el modo en que se intenta dicha unificación: “De la misma manera que la relatividad reduce la fuerza de gravedad a una propiedad geométrica del continuo espacio-tiempo, la teoría del campo unificado reduce la fuerza electromagnética —la otra gran fuerza universal— a un *status* equivalente.” (p. 99) Huelga decir que Einstein fracasó en su intento. El electromagnetismo señala una relación directa entre las partículas cargadas eléctrica y magnéticamente, mientras la gravitación supone una interacción en un espacio geométrico deformado por la presencia de masa; según la interpretación de Barnett, la Teoría del Campo Unificado habría de circunscribir ambos fenómenos a un único campo geométrico que valiese tanto para el universo microscópico de las partículas cargadas como para el macroscópico de las grandes masas que deforman el campo geométrico del espacio-tiempo. A pesar de que la

²⁶ Cosa que no sería novedosa si no fuera porque la negación se presenta en el ámbito confiable y sometido a pruebas que intenta la irrefutabilidad del cientificismo a-teológico y a-metafísico del espíritu racionalista.

Teoría del Campo Unificado sigue siendo un pendiente para la física moderna, resalta que el proyecto pretenda la eliminación de la incongruencia entre ambas posturas mediante la extensión de la hipótesis geométrica del espacio-tiempo al mundo microscópico de las partículas, como si el campo electromagnético fuese en realidad un fenómeno disonante con el esperado, es decir, con la imposibilidad de que la materia actúe sobre sí misma como una entidad independiente y viva.

Es en el contexto sociocultural generado por los discursos colindantes expuestos en el que el mexicano José Gorostiza escribe *Muerte sin fin*. Antes de entrar de lleno al poema, conviene manifestar cómo es que los dos componentes del Superyó de la cultura hacen su aparición en el esbozo histórico-filosófico precedente. Si he sido suficientemente claro y el lector ha intuido la razón de tanta escritura aparentemente innecesaria, se hace evidente que las reflexiones teológicas y filosóficas que moldearon la cultura moderna occidental han sido introyectadas en el inconsciente colectivo: el *Ideal del Yo* y la *Consciencia Moral* de occidente reclaman, desde su posición superyoica, que entre la relación conceptual ***cuerpo-alma*** se hipervalorice al segundo como principio divino, vital, consciente, pensante y, preponderantemente, racional del hombre, en detrimento del cuerpo que, como causante del error y la corrupción, se ve paulatinamente desterrado de la reflexión filosófica y científica en donde solo encuentra cabida por medio de la biología y la medicina que hasta hace muy poco no veían al cuerpo sino como un mecanismo al que se podía “arreglar”; por otra parte, desde la trinchera de la *moralidad*, se perfila que el origen de toda ley inmutable es el Bien, la Belleza, la Perfección y la Armonía, pues desde Platón hasta Einstein, éste ya demasiado secularizado, se exagera la postulación de una armonía geométrica en el universo que se sostenga en leyes inmutables que representen lo Bello y Bueno del universo. Dice Einstein sobre la “nueva religiosidad”:

Quienes enseñan la religión, en su lucha pro del bien ético, deben tener la suficiente talla para abandonar la doctrina de un Dios personal, esto es, para prescindir de esa fuente de temores y esperanzas que en el pasado puso en manos de los sacerdotes tan vasto poder. En sus tareas, tendrán que valerse de las fuerzas que son capaces de enaltecer el Bien, la Verdad y la Belleza, en la propia humanidad. (Einstein, 1969, p. 38)

¿No era, según santo Tomás y Descartes, la Verdad o la Certeza el conocimiento de Dios? ¿Y no era para santo Tomás, como para Einstein, mejor la Razón que la “fe ciega” de San Agustín? Dice Albert Einstein en seguida: “Cuanto más avanza la evolución espiritual de la humanidad, más cierto me parece que el sendero de la auténtica religiosidad no yace en el temor de la vida, o en el temor de la muerte, o en la fe ciega, sino en el empeño por el conocimiento racional.” (1969, p. 39) Otra vez se confunde racionalidad y espiritualidad: nuestra religión es la razón. El mal, lo mutable, la diferencia y la irracionalidad, lo que no es Bueno, Bello y Verdadero, queda fuera de cualquier especulación.

4.5 El vaso de agua: la transparencia obsesiva

Es hora de poner las cartas sobre la mesa. El supuesto que se presupone en *Muerte sin fin*, según las analogías percibidas entre el análisis textual del AM y los discursos colindantes arriba glosados, es un supermarco temático en el que la tendencia discursiva de occidente pone en relevancia, focaliza y valúa positivamente el complejo simbólico del arquetipo masculino representado por el concepto-símbolo *alma*²⁷, mientras su contraparte femenina, representada por el concepto-símbolo *cuerpo*, sufre un intento de ocultamiento, negación y

²⁷ Con miras a un estudio más detallado, esta identificación se perfila en las implicaciones que los discursos clásicos y medievales produjeron mediante la discusión sobre la posibilidad de que las mujeres tuviesen alma o no, del mismo modo en que el renacimiento posibilitó la discusión sobre la humanidad de los indígenas americanos.

valorización negativa en los discursos conformadores de occidente. La ecuación simplísima de dicho presupuesto es la siguiente:

ALMA (racional) = Bueno / Bello / Perfecto / Vivo / Eterno / Incorruptible	FORMA
CUERPO = Malo / Impuro / Imperfecto / Muerto / Perecedero /Corrupto	

Si la experiencia básica, ya señalada, de lo femenino, es el *recipiente*, el *continente*; y la experiencia básica de lo masculino es el *contenido*, que emerge en forma de consciencia de ese *continente*; muy a pesar de que el *contenido* masculino deba su existencia al *continente* femenino²⁸, la filosofía occidental, al focalizar la simbología masculina, demuestra en sus discursos una negatividad de la simbología femenina, del *continente*. La materia, el cuerpo, el *recipiente* por excelencia, encuentra en la filosofía occidental su negación y, por ello mismo, su *satanización*. En el capítulo V me centraré en los contextos lingüísticos en los que emergen las metáforas particulares que mantienen la referencia de los objetos referidos-denotados por las lexías temáticas, pero por ahora conviene un acercamiento interpretativo de la información que los dispositivos simbólicos de la metáfora genitora parecen almacenar en su seno.

4.5.1 El vaso de cristal

El lexema «*vaso*» tiene la expansión «*de cristal*» por vía metafórica; esto se deduce del circunstante “*En la red de cristal que la estrangula [...]*” topicalizado en el AM, donde, por su carácter de circunstante y por su contexto lingüístico, se infiere que el lexema «*red*»

²⁸ No me puedo extender en este tema. Visto de esta forma, la dicotomía que establezco parece demasiado obtusa e irreconciliable. No obstante, remito al libro de Neumann para una descripción más detallada del arquetipo femenino, cuya característica de continente la hace también creadora y, por ende, idéntica, en primera instancia, a lo creado. El principio masculino emerge del femenino, pero por ese origen del principio masculino del femenino, no lo diferencia de ella: es su creación y depende de ella.

está en sustitución del lexema «vaso», ya que la única circunstancia en que el «*agua toma forma*» es en su situación de *contenida por un continente*, en este caso, el lexema simbólico genitor y referencial «vaso», que está sustituido por «red». Tenemos, en consecuencia, que el vaso es *de cristal*. *Vaso de cristal* es el referido-denotado íntegro del *contenedor* que representa el símbolo arquetípico de lo femenino en el poema gorosticiano.

Lo primero que destaca de la elección del objeto perfilado de la metáfora genitora es que, siguiendo las intuiciones de Neumann, ésta supone un desplazamiento del prototipo del complejo simbólico de lo femenino, a saber, del recipiente «*olla*» al recipiente «*vaso*». La *olla*, en tanto prototipo, se caracteriza por su forma curvilínea y su materia, ya que éstos evidencian tanto el carácter elemental como el carácter transformador²⁹ del arquetipo: el cuerpo de la olla reproduce el vientre o caderas abultadas, las asas podrían identificarse con los senos y brazos, tiene una función instrumental para la cocción de alimentos crudos que pone en evidencia su carácter de *fuentes nutritivas*, etc., pero, quizá más importante aún, el simbolismo de la materia y la vida representado por el material con el que está hecha: el barro, que en tanto mezcla de agua y tierra relaciona los elementos más representativos de lo corporal y lo tangible. El *vaso de cristal*, por su parte, escapa a estas consideraciones, porque, en principio, no expresa ningún rasgo simbólico del arquetipo femenino: las líneas curvas son reemplazadas por las líneas rectas, lográndose de este modo un proceso de indiferenciación que produce una homogeneización y unidireccionalidad de la forma que, en

²⁹ Según Neumann (2009) el **carácter elemental** de lo femenino se manifiesta como «Gran Círculo» o gran continente que muestra “la tendencia a retener a su lado lo originado en él y abrazarlo como una substancia eterna. Todo lo nacido de él le pertenece y es siervo suyo, e incluso cuando el individuo se ha independizado, el Gran Femenino sigue sin ver en su autonomía otra cosa que una variante insignificante del Ser sempiterno que él mismo es.” (p.40); así el carácter elemental se distingue por su función de «*contener*», siendo su lado positivo el de proteger, alimentar y procurar calor, mientras el negativo el de expulsar, despojar, devorar, etc. Por otro lado, el **carácter transformador** acentúa la dinamicidad de la psique, induce a lo existente al movimiento, al cambio y la transformación; opera en la función básica de la gestación y el alumbramiento.

última instancia, supone la desaparición de la forma. Platón y san Agustín verían con muy buenos ojos la metáfora, pues la *forma* individual del vaso se confunde con la *Forma* universal de *los* vasos, todavía más, según las implicaciones e inferencias del poema, al ser el *cuerpo* un *vaso de cristal* —también la palabra de Dios lo es— la forma individual se confunde con la Forma o Idea universal de *los* cuerpos. No obstante, aunque la metáfora funcione desde el punto de vista platónico, no lo hace desde el aristotélico, pues dicho *vaso* no puede, por sí mismo, ser la realización del acto del alma-agua, cuya condición única, según se dedujo del AM, es la infirmitad; aunque esto no quiere decir que la metáfora no funcione desde el punto de vista de la abstracción.

Por otro lado, el carácter transformador del arquetipo también aparece negado en el símbolo, pues el *vaso* como tal difícilmente podría tener alguna *función nutricia*; si acaso, y esto aparece explícito en el poema, su única función podría ser la de *calmar la sed*, pero, ni siquiera en ese sentido, se acerca al lado “positivo” del arquetipo, puesto que el agua “*tan agua*” no tiene en el poema ninguna relación con la saciedad o el alimento. Además, esto se ve reforzado por la perfilación de la materia con que está fabricado el vaso:

A la simbología del cristal le son propias dos connotaciones importantes desde el punto de vista del análisis de la constitución del sujeto intelectual. El cristal es, primeramente, materia transparente, claridad y luz. El momento ilustrado de la iluminación y del conocimiento se conjuga en esta metáfora con el componente religioso y místico de la pureza. Hasta Descartes, esta invocación de la pureza cristalina no alcanza, sin embargo, el *status* filosófico de un principio gnoseológico. Por otra parte, el cristal muestra el misterio de una realidad geométrica y, por consiguiente, un orden interior necesario y absoluto, susceptible de una formulación matemática y racional. Materia y razón se confunden en la realidad física de la gema cristalina. (Subirats, 1983, p. 153)

La elección denotativo-referencial es tan adecuada pragmáticamente, que en el objeto *vaso de cristal* como tal, se percibe la monotonía y el sin sentido que supone la denegación de la materia, pues si ésta no tiene, en última instancia, un *significado*, un *fin* o una *razón de ser*,

¿cuál es la causa de su existencia? La disolución del cuerpo por medio de la transparencia del cristal elude la posibilidad de perfilar una diversidad que rompería con la monotonía y el sin sentido de esa transparencia. A esto se agrega que la perfilación de lo cristalino niega el misterio femenino de la oscuridad, es decir, del vientre materno mismo: todo es claro, no existe lo desconocido porque no hay velación del *adentro* femenino. La oquedad, el vacío del vaso, se conoce, se domina en la transparencia del cristal: vemos el hueco y lo vemos lleno de *agua*, de *nous*, de *luz*. No hay ignorancia porque logramos *observar* el adentro. El cristal es la confusión del *adentro* con el *afuera*. José Gorostiza dice: “Iza la flor su enseña, / agua, en el prado [...]” (MSF, v. 302-3), y la *flor*, como símbolo de lo femenino, es uno de los conceptos que componen el campo semántico de las metáforas relacionadas con el *vaso*, y su bandera, su cuerpo, su *corola-enseña*, es *agua*, se confunde con el agua. De la misma forma, el cristal alude a lo reflejante, es decir, a la repetición *ad infinitum* de una misma imagen, pues si los *vasos-cuerpos* se reflejan entre sí, es evidente que su reflejo se repite o, en palabras del poeta: “[...] sueña que su sueño se repite, / irresponsable, eterno, [...]” (MSF, v. 239-40), así, mediante el deslumbrante juego de luces que perfilan ciertas partes del poema, se logra percibir nuevamente la tradición que análoga lo real o la vida con la ilusión y el espectáculo.

Tal parece, visto así, que el único rasgo del arquetipo femenino que es perfilado por el SN ‘*vaso de cristal*’ es el de su función física de *contenedor* en tanto que soporte y límite. El poeta explicita que “Es un vaso de tiempo que nos iza / en sus azules botareles de aire [...]” (MSF, v. 111-2), sugiriendo que el hueco lleno de aire está frágilmente detenido por las paredes cristalinas del *vaso*. Esto explicita la única reflexión en torno al cuerpo que ha permeado la filosofía occidental hasta las postrimeras de la modernidad: el cuerpo como

instrumento del alma, el cuerpo para el alma, para su realización, y no viceversa, pues el destino de la materia es el derrumbe, la putrefacción y la mutabilidad.

4.5.2 El agua tan agua

“El agua es el símbolo más corriente del *inconsciente*.” (Jung, 1970, p. 24) Por ser el símbolo básico del inconsciente, es símbolo también de lo femenino; principalmente las aguas quietas: manantiales, lagos, lagunas y, por excelencia, el mar. Seno del que nacen los seres:

[...] estas aguas maternas no se limitan a contener, sino que, además, nutren y transforman, pues todos los seres vivos van desarrollando su ser y conservándolo con las aguas que son la leche de la tierra. [...] La lluvia puede hacer acto de presencia con la leche de la vaca cósmica y, a la inversa, las aguas ctónicas como la leche del cuerpo de la tierra, pues los animales madre lecheros, especialmente la vaca y la cabra como símbolos centrales de este dominio alimenticio, existen como magnitudes cósmicas tanto superiores como inferiores. (Neumann, 2009, p. 60)

No obstante, si seguimos la hipótesis de la absorción de las funciones arquetípicas de lo femenino por el Gran Masculino patriarcal³⁰, las *aguas* modernas han de ser creativas pero tan sólo por ser seminales. La lluvia, los ríos y las aguas que corren y no se hallan quietas son símbolos por excelencia de lo masculino; así, nuestro autor concibe el agua contenida como agua que fluye: “[...] hasta que todo este fecundo río / de enamorado semen que conjuga [...]” (MSF, v. 710-11). El agua creadora, para nuestro poeta, no es el agua quieta sobre la que Dios gime, sino el “ojo de agua de su cuerpo” —del *vaso* que quizá se llame

³⁰ Esta afirmación no es absoluta. El arquetipo femenino sobrevivió en el imaginario cristiano en la imagen de la Virgen María, sin embargo, a diferencia de Neumann, creo que eso no implicó una valoración positiva de la experiencia de la feminidad, por el contrario, prácticamente todos los rasgos del arquetipo femenino, y al menos los rasgos terribles del masculino, sufrieron una satanización que supuso una descompensación psíquica terrible, pues el *Ideal del yo* se vio sumamente vinculado con la parte más positiva de ambos arquetipos, y ello, naturalmente, trastocó el balance de la homeostasis del inconsciente, pues nadie puede obtener el poder absoluto a menos que se convierta en un tirano.

Dios— del que mana el “río hostil de su consciencia” —el río del que nace el agua que contienen los *vasos de cristal*— (Cfr., MSF, v. 70-3).

En el AM explicita Gorostiza que en el vaso está “el agua de agujada espuma”; la *espuma* representa el existenciaro cualitativo del agua en el *vaso*, es decir, su estar inquieta. ¿Y quién más inquieta que la consciencia y la razón? La masculinidad del agua se halla focalizada en la estructura simbólica del poema, pues no es, a pesar de Jung, el símbolo por excelencia del inconsciente, sino, en este caso, de la consciencia. Al inicio de su poema José Gorostiza dice “conciencia derramada”, generando una conjunción de dominios en el que la consciencia se análoga con el agua y, por tanto, puede *derramarse del vaso*. El agua es, en consecuencia, un símbolo de la *razón*, del *nous* y, en sintonía con los discursos colindantes, del *alma*, lugar donde Descartes puso su certeza primera: “*pienso, luego soy*”. De esta manera, aunque el agua es más pesada que el aire y el fuego, y a pesar de su obvia materialidad, en MSF queda desmaterializada, puesto que, según lo implicado en el AM, se halla en sendo contraste con la complejidad de las formas de lo real, pues al ser *informe* por condición y dado que no puede ser materia prima —san Agustín y santo Tomás argumentan que la materia no existe sin forma, ni siquiera la materia prima—, entonces no es sustancia compuesta, sino, según los postulados tomistas, *sustancia separada* y, por tanto, *sustancia inmaterial*.

Conviene una digresión: muchos pensadores occidentales se preocuparon por saber si el sabor, el olor o el color eran propiedades de la materia o si, por el contrario, eran generadas por el cuerpo del perceptor. Desde esta trinchera se argumentó contra el engaño de los sentidos, pues el ojo inducía al error de observar que un lápiz sumergido en el agua aparecía quebrado cuando en realidad no lo estaba, pues el tacto erraba en su intención de conocer plenamente un objeto con sólo tocarlo, pues el olfato no podía generar las mismas

sensaciones de placer o repulsión mediante los mismos olores, en fin que para la razón los sentidos no eran sino una forma de desvirtuar el conocimiento que debía tender a la Verdad, a la Certeza. Esto aparece implícito también en la carga informativa del concepto-símbolo *agua*, pues al ser inmaterial, ésta no puede ser fuente de error y, en consecuencia, no puede inducir en el cuerpo ninguna sensación: “Ay, pero el agua, / ay, si no huele a nada.” (MSF, v. 314-15); “Ay, pero el agua, / ay, si no luce a nada.” (v. 328-9); “Ay, pero el agua, / ay, si no sabe a nada.” (v. 342-3); incolora, insípida e inodora, el agua “no tiene nada”, pues al ser inmaterial no puede incitar al error mediante la sensación. En efecto, para el enunciador la única forma de definirla es mediante una exclamación: “[...] ¡qué desnudez de agua tan intensa, / qué agua tan agua [...]” (v. 34-5), porque no hay manera de decir qué es el agua, sino es por sí misma: la autoexplicación de la consciencia que es consciencia por ser consciente de sí. Y es precisamente por estas razones que Gorostiza, mediante el acomodo discursivo del dispositivo simbólico *agua*, trae a colación la tradición aristotélico-tomista, en cuyo seno el *contenido-alma* no se identifica con la fe ciega o el amor místico hacia Dios, sino con la razón, la inteligencia que ha de hacer suyo a Dios mediante el conocimiento. Pero, ¿y si Dios ha muerto?, ¿qué puede poseer el agua? La tensión que generan los argumentos internalizados es de naturaleza contradictoria, por una parte la búsqueda de Dios mediante la razón y por otra la carta de defunción de Dios promulgada por Nietzsche; la resolución de la posesión del sumo bien no se resuelve sino mediante la angustia, pues sólo se puede concluir, dado la relatividad de la contraposición de los argumentos, que el agua sólo *toma forma*, sólo puede *tomar forma* en el *vaso* para transformarse en el vaso mismo; pero, ¿ello tiene algún sentido para el enunciador? Difícilmente: si no hay sentido en lo creado, ¿cómo puede haber sentido en la consciencia?, más aún, ¿cómo puede haber sentido en la creación de un ser con consciencia? Luego, aunque el agua sea también “un encendido vaso de figuras”, ella misma

es *estrangulada* por partida doble: por esa *forma* que toma del *vaso* y por el *vaso* mismo; lo que obliga a su condición de ser informe a romper violentamente, a transfigurar, el *vaso* para hacer de su esencia de informidad en potencia un acto pleno en la eternidad sempiterna de la razón sin sentido.

4.5.3 La forma en sí, la pura forma

Se percibe, según los dos apartados precedentes, una yuxtaposición de paradigmas en MSF que tiene que ver con la disonancia de los planteamientos que la internalización de los discursos colindantes ha producido. Es natural, la pragmática sociocultural no es lo que se escribe literalmente en los textos, sino la condensación semántica y pragmática de los mismos que se forma en la estructura simbólica colectiva. Así, el tercer concepto perfilado mediante la lexía «*forma*» es comprensible desde la exposición anterior.

En primer lugar, encontramos que el poema parece respetar la tripartición platónico-agustiniana entre los conceptos *alma*, *cuero* y *forma*, mediante la triada léxica metafórica: *agua*, *vaso* y *forma*. Ello implica, como se evidenció en el AM, que identificar el *agua* con la *forma* es erróneo, pues las tres referencias son autónomas. Pero, aunado a ello, es notoria la influencia aristotélico-tomista en la implicación de que la *forma* es un *abstracto*, “pura forma”, deducido por la consciencia, ya que el telos del alma al que se dirige el cristianismo, Dios, a pesar de verse seriamente soterrado por los discursos de la crisis de la modernidad, se presenta en el poema como una entidad difusa que, no obstante, mantiene al menos su nombre-designante con miras a dudar de la validez ontológica de su concepto designado, y, además, desplaza a la *forma* a un lugar en el que sólo se le concibe como representación o figura cuyo valor reside en su capacidad de generar Universales; por otro lado, también esta tradición parece hacerse presente en los usos lingüísticos que implican la experimentación

de un cambio por parte del *vaso* mediante la agentividad del *agua*, lo que se puede entender como una realización del acto, que es el *agua*, en el *vaso*, a saber, la realización de la infirmitad: “[...] para que éste [el vaso] también se transfigure / con el temblor del agua estrangulada” (v. 499-500).

Gorostiza, entonces, fiel a las raíces cristianas de occidente, no puede identificar sin más la *forma* con el *alma* y mucho menos la *forma* con Dios, pues Dios no es ni materia, ni alma y, mucho menos, forma o Forma. En este sentido, la *forma*, como abstracto, tiene su propia forma de conducirse, digamos. La *forma* es “pura forma”, es “en sí” y no por otro, se deja arrastrar al designio de *su propia* muerte. La *forma* queda en el limbo, pues no es ni materia ni espíritu. Su carácter abstracto e independiente le permite desprenderse del ser compuesto “un instante” —glosado en el AM—, no más ni tampoco menos, en el momento del “quebranto”: cuando el vaso se liquida por la acción del agua, la forma se sustrae del ser compuesto para desaparecer en el remolino atormentado y tormentoso donde se *repliegan* los seres, donde se auto-consumen como si se absorbiesen a sí mismos hasta desaparecer, sin dejar rastro. La forma “en sus netos contornos fascinados” (v. 362) —y fascinantes— es figura, dibujo, línea: abstracción pura que desaparece.

V – *La gestación metafórica: eclosión de “Muerte sin fin”*

5.1 Naturaleza del discurso de la cultura

Como ya se ha explicitado, una emisión lingüística halla su pleno sentido en cuanto se entreteje en la estructura de superficie de la praxis discursiva; en consecuencia, una expresión metafórica no es sino en discurso. Sin embargo, si la producción del discurso, como apunta Foucault (2009), es controlada, seleccionada y redistribuida por mecanismos que buscan reducir su poder, peligro y aleatoriedad, surge inmediatamente una pregunta: ¿cómo un proceso cognitivo básico, como la metáfora, puede estar sujeto a dichos mecanismos?, todavía más, ¿es probable que, incluso la metáfora, intuitivamente considerada como un recurso creativo es, no obstante, un proceso controlado que renueva y consolida la cultura?

La cultura, argumenté, puede ser considerada según tres parámetros:

- a) como el complejo superyoico de una comunidad que organiza la heterogeneidad óptica de la experiencia límbica.
- b) como un discurso internalizado por los integrantes de dicha comunidad: un discurso +/- colectivo que asigna *valores pragmáticos* a los objetos —sean éstos físicos, lingüísticos, psicosociales, etc.— que componen tal heterogeneidad.

- c) como un mecanismo coercitivo o diferenciador cuya función radica en hacer posible la aprehensión del carácter heterogéneo de lo real.

Sin embargo, estos parámetros son insuficientes para formalizar un método explicativo del modo en que la cultura organiza los componentes de su experiencia, pues no propone un punto de partida para el análisis. Esto impele a tomarse la atribución de generar el siguiente axioma: al ser el discurso de la cultura una estructura cognitiva, ésta puede verse también, por simplificación, como una estructura dividida en zonas que clasifica los componentes de la experiencia mediante su posición en tales zonas (cfr., figura 5.1).

La experiencia de la *otredad*, que no sólo tiene que ver con aquello que se percibe como ajeno sino también con aquello que es inadecuado para una comunidad, no por exclusión ni silenciamiento, sino por su *negatividad* con respecto al paradigma consensado, patentiza la utilidad de los dos mecanismos clasificadores ya señalados: el *moral* como sistema de valores que coloca a los entes¹ en las zonas del discurso superyoico, y da valores a las mismas zonas del discurso de la cultura², y el *ideal* que jerarquiza a los entes de una zona determinada del discurso de la cultura según grados de prototipicidad, donde un ente se implanta como punto rector según el cual son comparados los demás. De este modo, la cultura puede verse como un diagrama de conjuntos en el que un conjunto representa la *zona positiva* (Z+) de la cultura, uno la *zona negativa* (Z-) y la intersección de ambos la *zona difusa* (Z+/-), siendo el conjunto universo la heterogeneidad de la experiencia que o a) ya ha sido clasificada o b) es desconocida. Con todo, no debe pensarse que la gradación positiva, negativa y difusa es en sí misma un mecanismo evaluativo, sino que, mejor dicho, es el resultado de tal

¹ Referidos y/o denotados por una lexía.

² No ahondaré mucho en este punto porque es evidente que tal suposición requiere de una investigación que no puedo realizar por el momento.

evaluación; mientras que el *ideal* y la *moral* sí son, ante todo, mecanismos evaluativos que tienen que ver con el modo en que se concretiza la evaluación. Así pues, la exaltación del elemento prototípico de una zona superyoica, en una cultura determinada, depende del valor moral e ideal que se le asigne a los polos del discurso superyoico; p. e., en la cultura occidental, el prototipo de lo positivo tiende a ser exaltado, mientras el negativo, denegado: lo positivo será paradigmáticamente positivo y lo negativo paradigmáticamente negativo; esto puede variar dependiendo de la cultura en cuestión: lo positivo puede ser negativo y lo negativo, positivo; lo positivo puede ser positivo y lo negativo, positivo; etc. El siguiente esquema intenta presentar el diagrama de conjuntos que supone esta concepción de la cultura:

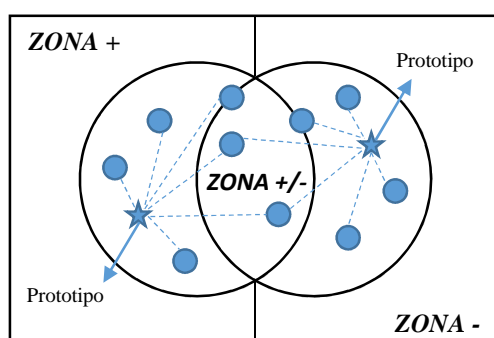


Figura 5.1

Podemos ejemplificar este axioma con el guion *estrangular* de la escenografía topicalizada en el AM. A simple vista, este verbo no tiene una carga valorativa, sin embargo, siguiendo lo expuesto, se puede matizar tal supuesto, pues desde una perspectiva discursiva, la escena que concretiza esta lexía es valorada como *homicidio* según los dominios cognitivos de nuestra cultura, es decir, es una acción de la zona negativa paradigmáticamente negativa. La imprecisión de una distinción tan radical es lo que posibilita, precisamente, desde una perspectiva de caso, la ambigüedad de inscripción de un hecho particular a la categoría de delito: ¿es el estrangulamiento, por defensa propia, un delito?, ¿en qué casos el

estrangulamiento no es necesariamente un delito? Los ríos de tinta que pueden correr en torno al alcance y definición de un concepto se deben precisamente a que los casos particulares sobrepasan, generalmente, las definiciones del discurso. En fin, la negatividad del verbo carga de negatividad todo el marco instanciado por el circunstante: el actor *red de cristal*, que *estrangula* al *agua*, se presiente como un sujeto volitivamente negativo, pues puede describirse como un *presunto homicida*³ que actúa sobre una *presunta víctima*. Se evidencia nuevamente, de esta manera, que el discurso de la cultura no puede ser sino un **inacabado intertexto**⁴.

5.2 La activación en cadena

¿Cómo saber si una metáfora revalida o violenta el discurso de la cultura? Si la metáfora pone en relación dos binomios del campo SeSiPa por medio de un proceso analógico pragmático, explicado, explícito y/o comparativo, dicha relación es asequible por mediación de una estructura lingüística simple del tipo: [A es B] o [(A es) B] o [A como B] o [(A)←B]; dicha constatación, con sus matices, supone un lugar común en el ámbito de la lingüística cognitiva. Sin embargo, este planteamiento sólo intenta explicar el modo en que surge una particularidad metafórica, y lo que interesa en este apartado es el hecho evidente de que, en un discurso complejo, las metáforas ocurren en relación, es decir, ocurren de modo tal que

³ Esto se extiende incluso a los eventos. La prototipicidad de una forma de cortesía según el contexto es la que permite la adscripción de una desviación de esa prototipicidad en las zonas negativas del discurso de la cultura: la *falta de respeto* es aquel modo de dirigirse a alguien en un determinado contexto que no concuerda con los prototipos internalizados por los sujetos.

⁴ Como ya se señaló, el discurso de la cultura siempre es el conjunto textual precedente a todo acto de discurso, es decir, todos los discursos que han moldeado los lineamientos sobre los que la cultura ha logrado su cristalización. La creación del discurso superyoico de la cultura no es sino la natural intersexualidad o interdiscursividad a la que se ve sometido el sujeto a lo largo de su vida. Lacasa y Herranz (1989) sugieren que el lenguaje es un mecanismo que adquieren los infantes para **guiar, planificar y controlar** su conducta, es decir, que el lenguaje, la lengua materna —la semántica, sintaxis y pragmática materna— se internalizan para generar mecanismos que permiten al niño adaptarse a la sociedad en la que se ha de desenvolver. En el caso de la cultura, ésta pocas veces se adapta al infante, en general es el infante el que se adapta a ella.

ellas mismas son coaccionadas por su tendencia a remitir al dominio meta que se ha instanciado como tema de la *arquitectura metafórica*⁵.

La consideración ya hecha del proceso analógico de dicha arquitectura como una activación de dominios cognitivos —que también conllevan una fuerte carga de información pragmática— y bases categoriales que desencadenan una *serie-de-convivencias-estereotipo* —que pueden ser explicadas o implicadas en el discurso—, supone que la arquitectura metafórica activa en el enunciador y en el enunciatario una *cadena de relaciones* cognitivas estandarizadas entre binomios que va a ser potencialmente usable o recuperable a lo largo de toda la emergencia discursiva, lo que va a permitir la producción de un sistema complejo de analogías perfilado por la explicitación específica, que el enunciador decide hacer, de ciertos puntos cognitivos de esa activación masiva de información semántica y pragmática. Luego entonces se puede considerar, por añadidura, que la activación en cadena se instancia como una *superestructura analógica* a cuyo *supermarco* o *superdominio* se constriñen todos los dominios particulares activados por las lexías explicitadas en el discurso, de tal modo que se produce un traslape cognitivo de dominios en el que los marcos, esquemas y guiones particulares van a poder trasplantar información a todos los dominios de la cadena asociativa. La activación en cadena puede compararse entonces con una sarta de cuentas multicolores que representan las expresiones metafóricas particulares, mientras el hilo que las mantiene unidas es el tema al que remiten todas y cada una de dichas cuentas, es decir, el lazo que las

⁵ Un proceso metafórico complejo se da cuando una metáfora conceptual —en el caso de MSF, EL CUERPO ES UN CONTENEDOR y EL ALMA ES UN CONTENIDO— se expresa mediante una amplia gama de expresiones lingüísticas interrelacionadas discursivamente. En realidad, toda metáfora es conceptual y discursiva; y la experiencia básica del CUERPO-CONTENEDOR y del ALMA-CONTENIDO, que se instaura como metáfora gestora del discurso, tiene una expresión lingüística principal y otras secundarias que, no obstante, se hayan cohesionadas por la macroestructura textual —cohesionada a su vez por un discurso cultural que enmarca el *mood* de la relación polarizada cuerpo-alma.

une al dominio meta explicitado mediante la metáfora genitora, cuya característica principal es la de manifestar los rasgos esenciales del dominio meta al que remite primariamente el discurso. En este sentido, se muestra trascendental la localización de las lexías metafóricas en un discurso poético, pues son éstas las que van a mantener la referencia-denotación de las lexías temáticas o genitoras a lo largo del tejido textual:

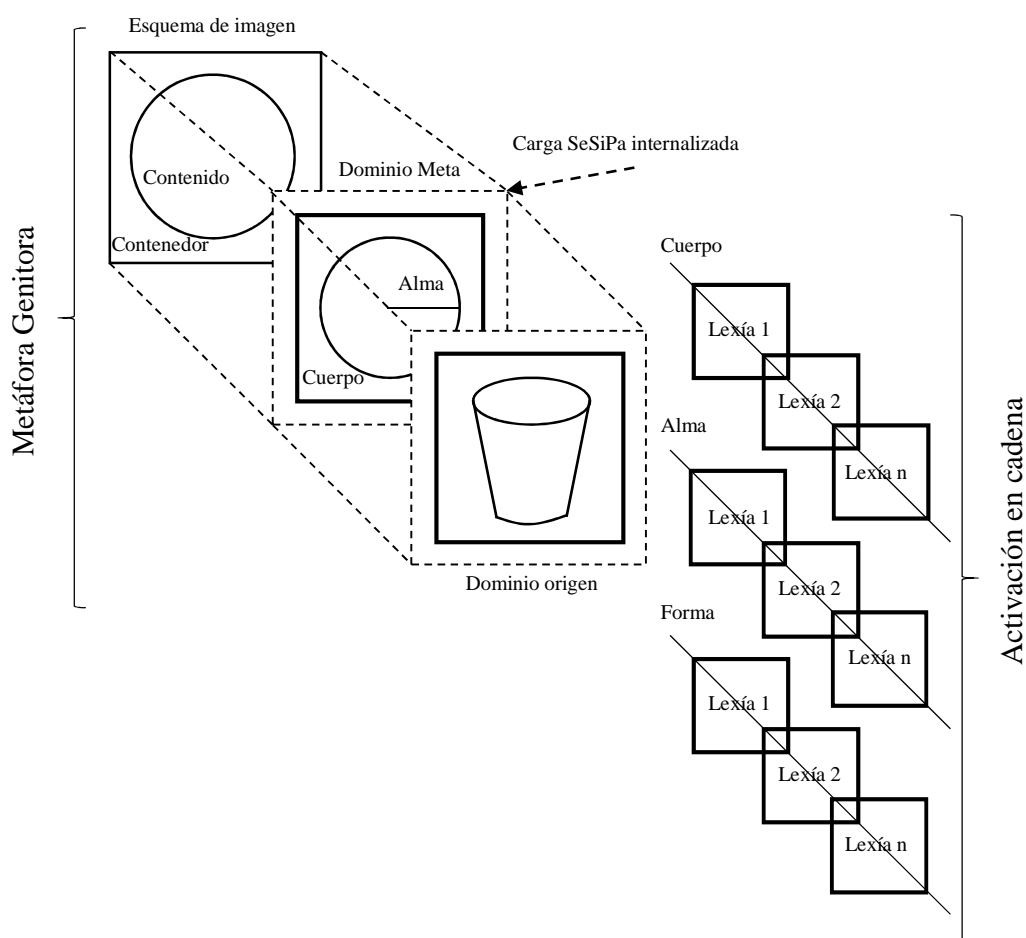


Figura 5.2

Naturalmente, un sistema que puede producir asociaciones de estas magnitudes debe estar controlado por un mecanismo que impida un traslape incoherente e incontrolable. Esto sucede según tres mecanismos: a) el sentido y la intención del discurso, b) el discurso de la

cultura que valoriza e idealiza el dominio meta del proceso metafórico, y c) el gravamen SeSiPa del dominio meta que supone su trasplante, por preeminencia informativa, sobre los dominios particulares de la activación en cadena.

Si en mi estudio de caso la triada conceptual CUERPO-ALMA-FORMA se esquematiza en el dominio cognitivo del SER, que además es saturado por la estructura SeSiPa y la carga informativa del discurso de la cultura, será dicha esquematización, enmarcación e imposición de guiones, al instaurarse dicho dominio como remitencia temática, la que se instaura como paradigma que controla los modos en que las activaciones en cadena aparecen, es decir, limita el trasplante informativo para posibilitar una coherencia textual por tema, generando convivencias gramaticales repetitivas que reafirman las convivencias superyoicas del dominio meta. El hablante se ve obsesionado no sólo por conceptos que sus procesos metafóricos asocian estereotípicamente, sino también por valorizaciones e idealizaciones a las que se ven sometidos esos conceptos por la prominencia del dominio meta al que se subordinan: repetirá, de forma paradigmática, el discurso superyoico de la cultura. Las desviaciones que supondría un discurso destructor del orden establecido, tendería, en consecuencia, a violentar tales *series-de-convivencias-estereotipo*, pues generaría reacomodos en la aparición contextual de binomios cognitivos mediante procesos de resimbolización; naturalmente, como ya se dijo, esto no implica que todo reacomodo es en sí mismo sedicioso, pues muchos de ellos estarán en consonancia con el movimiento del devenir histórico-cultural de la sociedad, mientras que otros, en efecto, serán tan asimétricos y creativos con respecto a ese devenir que no podrán ser sino discursos que pongan en crisis las pragmatizaciones del consenso social. Sobre estos presupuestos se inicia el análisis de las metáforas particulares en *Muerte sin fin*.

5.3 Activación léxica de «vaso»⁶

Al aplicar los parámetros sobre explicitación metafórica a la superficie gramatical de *Muerte sin fin* según la lexía temática «vaso», se obtiene la siguiente tabla:

Metáfora pragmática (+ pragmatizada)	Metáfora explicada (pragmatizada)	Metáfora explícita (semipragmatizada)	Metáfora comparativa (- pragmatizada)
MASA ESCOMBROS CIMIENTOS LENTITUD MATERIA CARNE	1) Sustitución <i>COAGULADO</i> <i>AZUL</i> AMOR MINUTO IMAGEN EPÍGRAMA CLAMOR FLOR ESPEJO LECHO 2) Esquema EPIDERMIS RED AGUA ORBE FLOR VENTANA PRISIONES TRANSPARENCIA BOTARELES MÁSCARA TÁLAMO CUENCA ROSTRO	TIEMPO MINUTO OQUEDAD	ESTRELLA SENO EDAD FRUTO CATÁSTROFE REPETIRSE

Como se puede observar en la tabla, según un presupuesto de coherencia textual por tema, las lexías altamente pragmatizadas asociadas con el concepto «cuerpo» del dominio meta son las siguientes: «materia», «masa», «carne» y, aunque en la tabla no se muestra, «lodo». Las lexías «escombros» y «cimientos», por otra parte, según los estudios

⁶ El lector comprenderá que es poco probable abarcar en una tesis todos los fenómenos esbozados en el apartado anterior. A pesar de señalar pertenencias léxicas a determinados campos semánticos, este capítulo está enfocado en el esbozo de los trasplantes informativos entre dominios, es decir, de corroborar, quizá de manera primitiva, que las formas gramaticales reproducen, desde la activación metafórica, relaciones pragmatizadas entre lexías y trasplantes informativos entre dominios activados.

psicoanalíticos de Neumann (2009), también están pragmatizadas, pues reanudan la metáfora arquetípica del cuerpo como casa y, por extensión, como templo⁷.

En cuanto a las manifestaciones por explicación del co-texto lingüístico, las lexías esperadas son: «epidermis», «prisiones», «máscara», «lecho», «tálamo», «epigrama», «red» y «cuenca». Ya entre ellas se pueden notar paralelismos semánticos: entre «máscara» y «rostro»⁸, entre «carne» y «epidermis», entre «botareles», «escombros» y «cimientos», entre «tálamo» y «lecho»⁹. La lexía «prisiones» es significativa porque su definición explicita la concepción platónico-cristiana del cuerpo como cárcel. La lexía «red», por pragmatización arquetípica, se relaciona con el cuerpo¹⁰. «Ventana» entra en relación con «vaso» mediante la activación de un concepto metonímico que comparten sus esquemas: «cristal»; del mismo modo en que «transparencia» remite a lo cristalino. «Imagen»¹¹ y «clamor» parecen hallarse

⁷ Aunque muchas de las relaciones semánticas entre lexías aquí listadas son tratadas tradicionalmente como tópicos literarios, parece haber, más que un ejercicio retórico, una pragmatización de relaciones cognitivas que son re-enunciadas diacrónicamente en contextos similares —que se modifican muy lentamente según el curso históricos de las ideas—; p. ej., la relación analógica entre *cuerpo* como *casa* y, por extensión, *templo* es repetida en este soneto: “De pura honestidad templo sagrado, /cuyo bello cimiento y gentil muro / de blanco nácar y alabastro duro / fue por divina mano fabricado [...]” (Góngora, 1985, p. 118); del mismo modo que en pasajes bíblicos del Nuevo Testamento: “¿No saben ustedes que su cuerpo es templo del Espíritu Santo que Dios les ha dado, y que el Espíritu Santo vive en ustedes?” (1Corintios 6: 19; La biblia misionera)

⁸ Conviene señalar que el hiperónimo «cuerpo», no explícito en el poema, se impone como concepto meta del sistema metafórico por metonimia: (cuerpo) ← rostro ← ojo. Es de interés apuntar que esta activación no es *sólo* mediante conceptos relacionados con la cabeza, sino también por lexías como «dedos», «labios» y «uñas», sin embargo, es relevante que la explicitación en la arquitectura metafórica focalice la cabeza y la vista, partes del cuerpo en relación con el raciocinio, la observación científica, el pensamiento y la consciencia. La vista aleja al objeto. Lo percibe pero no lo toca. Dirá Anzieu (2010): “El ojo no tiene piel. Aprende.” (p.58).

⁹ Según Neumann (2009): “La madera femenina, la materia, la substancia materna del árbol, aparece como el fundamento simbólico de los tres lechos: el de la muerte, el del nacimiento y el de los desposados. Esta *mater-materia* es el lecho del hieros gamos, el emplazamiento sacro del ritual de fertilidad, en el mismo sentido en que como pesebre, cuna y nido es el lecho del nacimiento, y como árbol de la muerte, cruz, horca, ataúd y barco funerario, el lecho de la muerte.” (p. 252)

¹⁰ Dice Neumann (2009) al respecto: “La vida, se nos dice —¿y qué otra cosa sería el Gran Femenino sino el arquetipo de esta última?—, fascina y apresa, seduce y hechiza, y los impulsos e instinto son los hilos engañosos, el velo de Maya o la red de «embelesadoras» ilusiones de la vida en este mundo con que naturaleza y deseo avasalla al ser humano y al principio luminoso masculino de la consciencia.” (p. 232)

¹¹ «Imagen» tiene paralelismo semántico con «dibujo», cuyo contexto de activación es el binomio meta «forma». Este dato concuerda con el análisis lingüístico del AM, pues al ser la *forma* un abstracto que se

aisladas. Y, finalmente, encontramos lexías que serán muy productivas a lo largo del poema: «espejo», «flor»¹², «epigrama»¹³, «amor»¹⁴, «orbe» y «ojo».

Las columnas de las expresiones metafóricas explícitas y comparativas muestran un listado de activaciones peculiares. El dominio cognitivo del tiempo es activado por el hiperónimo «tiempo» y el hipónimo «minuto»¹⁵. El esquema del dominio meta, el cuerpo-contenedor, se renueva en una lexía arquetípica de lo femenino: «seno»¹⁶; y en una lexía que perfila el hueco como espacio limitado por el lindero del contenedor: «oquedad», que tiene paralelo semántico con «cuenca». «Estrella», muy productiva metafóricamente, es ambigua por su asociación con «orbe» y «luz». «Edad» reactiva el campo semántico del tiempo. «Catástrofe» revalida el discurso de la cultura por la valorización que adjudica a la asociación en cadena: “suceso infausto que altera gravemente el orden regular de las cosas”. Por otro lado «repetirse», un infinitivo con pronominal, activa el guion del dominio meta: el nacer, crecer, reproducirse y morir una y otra vez¹⁷. Y, por último, «fruto», concepto que activa el

presenta en el compuesto «vaso de agua» es lógico que su activación esté posibilitada por los binomios meta «*cuerpo*» y, en menor medida, «*alma*».

¹² Esta lexía activa un dominio cognitivo que será reactivado por lexías como «jardín», «aroma», «rosa», etc.

¹³ Lexía que desencadena el dominio cognitivo conformado por lexías como «discurso», «poema», «palabra», «sonido», «lenguaje», «ritmo», etc.

¹⁴ La lexía «amor» es un caso de desplazamiento pragmático, pues se esperaría su activación por el binomio meta «*alma*», pero es activado por el binomio meta «*cuerpo*».

¹⁵ Se renueva el discurso mítico que adscribe a lo material en lo temporal o percedero, en contraposición a lo espiritual como no-temporal o eterno.

¹⁶ «Seno» activa lexías como «vientre», «matriz» y «mujer». Sin embargo, la única alusión, y no explicitación, de «mujer», se encuentra en un verso complejo que, teniendo en cuenta lo ya dicho, adquiere sentido según la macroestructura textual presentada: “No obstante —¿por qué no?— también en ella [la forma] / tiene un rincón el sueño / árido paraíso sin manzana / donde suele escaparse de su rostro, / por el rostro marchito del espectro / que engendra, aletargada, su costilla” (MSF, v. 461-6); donde «costilla» activa el marco mítico de la creación de la mujer según el discurso bíblico, y como la *costilla* es *mujer*, entonces puede engendrar rostros [vasos] para escaparse de su rostro [vaso] —los rostros como hijos—; mientras «aletargada» se relaciona con la forma por asociación con la *droga* o el *sedante*; y «marchito» se instala en el dominio cognitivo de la «flor».

¹⁷ “Mirad con qué pueril austeridad graciosa / distribuye los mundos en el caos, / los echa a andar acordes como autómatas; / al impulso didáctico del índice / oscuramente / ¡hop! / los apostrofa y saca de ellos cintas de sorpresas / que en juego sinfónico articula, / mezclando en la insistencia de los ritmos, / ¡planta-semilla-planta / ¡planta-semilla-planta! [...]” (MSF, v. 150-162); donde: «mundos» → «orbe»; «autómatas» e

dominio cognitivo de las plantas y que, por perfilación, hace relevante, por ostensión, al *producto*, al *hijo* que es engendrado. Las convivencias semánticas serían como sigue:

	CARA	PIEL	CAMA	CRISTAL	MUJER
Materia Masa	Ojo Rostro Máscara	Carne Epidermis	Tálamo Lecho	Espejo Ventana Transparencia	Seno
PLANTAS	ASTROS	TEMPORALIDAD	CONTENEDOR	DEVERBOS	AISLADOS
Flor Fruto	Orbe Estrella	Tiempo Minuto Edad	Oquedad Cuenca	Repetirse	Red Imagen Clamor Catástrofe Epigrama Amor

En resumen, la activación en cadena que desata la metáfora genitora, el cuerpo como contenedor, es una activación que une los campos semánticos del *tiempo*, de los *objetos*, de los *lugares* y del *cuerpo*, que manifiestan *per se* la experiencia occidental de lo corporal como temporal, material y locativo¹⁸. La activación en cadena de la lexía «vaso» se presenta como no arbitraria y, en general, como guiada por convivencias estereotipo que parecen activarse en cuanto se tematiza el dominio cognitivo del SER.

5.3.1 Contextos de la lexía «vaso»

Como lexía temática del poema, conviene centrarse en sus contextos de aparición para analizar si es verdad que el gravante SeSiPa y cultural del AM se trasplanta a los co-textos de las activaciones en cadena y si estos mismos co-textos enriquecen tal gravamen mediante sus propios marcos instanciados en la paradimensión lingüística:

«insistencia» → «repetirse»; «sinfonía» y «ritmo» → «epigrama»; y donde las exclamaciones insinúan el *repetirse* de la creación. No se debe olvidar, por otro lado, el tono irónico y burlesco en que se inscriben las asociaciones.

¹⁸ No es casual. Como se vio en el capítulo precedente, la ciencia occidental tiende a la definición del cuerpo material como un objeto que ocupa un lugar en el espacio. Un cuerpo es medible y ubicable por medio de números que, según esta perspectiva, dicen todo sobre la naturaleza del cuerpo, lo definen completamente.

1) Contexto primero:

No obstante —oh paradoja— constreñida / por el rigor del vaso que la aclara / el agua toma forma.
(MSF, v. 21-2)

El marco instanciado por el Re-De es un escenario en cuyo esquema *un actor se adapta como contenido al actor contenedor*; tal marco es movilizado por tres guiones: *tomar (forma)*, *constreñir* y *aclarar*. El primer guion concretiza la escena de *adaptación* del marco general. El segundo, en forma de participio, concretiza una acción culminada que se predica del actor agente de *tomar forma*, es decir, de «agua»; tal guion está colocado en la Z- de la cultura por su valoración negativa según el ideal de *libertad*, pues el actor *agua*, en su estar contenido en el *vaso*, es oprimido o apretado por el actor agente *rigor*, cuya valoración negativa refuerza el discurso internalizado del cuerpo como limitante y severo. Por último, el tercer guion genera una escena en la que el actor contenedor «rigor del vaso» es agente sobre el actor contenido «agua» que es perfilado como paciente; esta escena es una adjetivación del actor agente de la escena *constreñir*, y destaca su posición en la Z+ de la cultura occidental, ya que *aclarar*¹⁹ reincide en el carácter sublimatorio y soslayante de uno de los rasgos del arquetipo femenino: su capacidad de ocultar; de tal modo que dicha lexía repite la carga SeSiPa del dominio meta que intenta la inserción del concepto *cuerpo* en el ideal hegemónico mediante la eliminación de su carácter ininteligible²⁰.

2) Contexto segundo:

Tal vez esta **oquedad** que nos estrecha / en islas de monólogos sin eco, / aunque se llama Dios,
/ no sea sino un vaso / que nos amolda el alma perdida [...] (MSF, v. 51-5)

¹⁹ La lexía «aclarar» se relaciona semánticamente con «transparencia» y «cristal».

²⁰ Recuérdese que la tendencia de los discursos colindantes es la paulatina eliminación en las argumentaciones de los rasgos del cuerpo que hacían imposible su inteligibilidad: las particularidades de la forma, su carácter ocultador del adentro, su no universalidad. Repito: esta eliminación se vio reflejada en el plano cartesiano.

El marco instanciado es un escenario en cuyo esquema *el actor contenido está en el actor contenedor*. El guion principal de tal marco es un verbo copulativo que genera una de las metáforas explícitas en torno al concepto *vaso*: el «vaso» tal vez «sea» «oquedad». Una paráfrasis podría ser la siguiente: se duda si la *oquedad*, que «se llama» —y no que *es*— «Dios», es un *vaso*. De tal metáfora destaca que la lexía «oquedad» no refiere-denota el contenedor, sino al vacío por el cual el contenedor es capaz de contener, de modo que cuando el contexto lingüístico, mediante el guion verbal *llamarse*²¹, desplaza el nombre-designante de la lexía «oquedad» al nombre-designante «Dios» parece insinuarse una relación del tipo ‘«Dios» refiere-denota el vacío’; sin embargo, el contexto lingüístico también opaca dicha alusión por la convivencia léxica de «oquedad» con el guion *estrechar*, pues por metonimia, el vacío se vuelve el contenedor. Tal desplazamiento no es casual pragmáticamente. El discurso de la cultura occidental, que entra a una fase de cambios durante la primera mitad del s. XX, genera contextos en los que el concepto *Dios* no sólo es repensado, sino estigmatizado. Quizá la complejidad del pasaje, que relaciona a Dios con el vacío y, por extensión, con el cuerpo, no sea sino la expresión de un desplazamiento del concepto Dios a la Z- del discurso superyoico; por otro lado, es sintomático que dicha alusión se halle en un contexto de duda en el que el guion *llamarse* no perfila una analogía sino un renombramiento.

Modificando tal marco, encontramos dos escenas adjetivas generadas por los guiones *estrechar* y *amoldar*. La primera modifica al actor vacío/contenedor *oquedad*, y lo hace un agente que actúa negativamente, otra vez por la contrariedad de idealidad entre *libertad* y *estrechar*, sobre el actor paciente «nos»; por otro lado, tal escena tiene la escenografía «en

²¹ Nótese que en este contexto el verbo *ser* y *llamarse* no son guiones que movilizan el marco, sino que el primero explicita un proceso cognitivo analógico, mientras el segundo, un reacomodo entre los componentes del signo.

islas de monólogos sin eco» que parece más bien un modificador modal, pues no perfila el lugar en el que sucede el estrechamiento, sino el modo en que tal estrechamiento deja al contenido: como una isla en la que monologamos a tal punto que no obtenemos respuesta ni del eco²². La segunda escena es un adjetivo del concepto *vaso*, a quien el guion *amoldar*²³ concretiza como agente, por recuperación anafórica, y a «el alma perdidiza» como paciente, debido a la recreación del esquema adentro-afuera según el guion y la explicitación de la lexía temática «vaso»; asimismo, se perfila un actor benefactivo «nos» que concretiza a aquel al que le sucede el amoldamiento del alma.

Este contexto es de vital importancia por la metáfora explicada, pues si el *contenido* se identifica con el *alma*, se infiere que el *contenedor* es el *cuerpo*²⁴, así: (*agua*) ← *alma*; (*cuerpo*) ← *vaso*; también destaca la perfilación adjetiva «perdidiza» del actor paciente, pues ésta supone una nueva explicitación del discurso superyoico, según el cual el alma tiende a errar su objeto de felicidad en las formas particulares que lo alejan del sumo bien. Por último, ambas escenas adjetivas muestran un doble uso de los pronombres personales: (*agua*) ← *nos* y *nos* ← *alma* + (*cuerpo*); donde la tendencia que sigue el primer patrón es la de identificar al *yo* con el actor paciente *contenido*, mientras el segundo, como en el actor benefactivo, tiende a identificar al *yo* como formado de *cuerpo* y *alma*. Lo destacable de esta diferencia de uso es la no perfilación en MSF de la relación *cuerpo* ← *nos*, que supondría la igualdad entre el *yo* pleno y el cuerpo, de modo que tal imposibilidad contextual del concepto *cuerpo*, y la efectiva aparición de su contraparte con el concepto *alma*, es una revalidación del

²² No tendría por qué haberlo. A lo largo del poema se explicita que el contenido *colma* o *harta* al contenedor, eliminando la posibilidad de contener cualquier otra cosa, incluso el eco que necesita espacio para lograrse.

²³ El verbo está activado por explicitación del AM. Si el agua «toma forma» en el vaso, el vaso da forma al agua, es decir, la *amolda*.

²⁴ Quizá esta es la causa por la que no aparece explícita la lexía «cuerpo», sino sólo aludida por metonimia.

discurso cartesiano en el que el yo pleno es identificado con el contenido —el alma, la consciencia y el raciocinio—.

3) Contexto tercero:

En el nítido **rostro** sin facciones / el agua, poseída, / siente cuajar la **máscara** de espejos / que el dibujo del vaso le procura. (MSF, v. 378-81)

Nuevamente el marco instanciado es aquel escenario en el que *el actor contenido está en el actor contenedor*. Dicho marco es movilizado por el guion principal *sentir*, a cuyos márgenes se perfila el actor experimentante (1) «agua», que asimismo es contenido, y un actor agente (1) «cuajar la máscara de espejos» que posibilita la sensación. El experimentante 1 tiene una adjetivación ambigua que puede implicar que el agua es tenida por el contenedor o que el agua es poseída espiritualmente, por otro lado, el actor agente 1 es en realidad una escena secundaria generada por el guion *cuajar*, cuyo actor experimentante (2) es la «máscara de espejos». El agente 1, además, genera una metáfora inferida por el paralelo semántico entre el actor experimentante 2 «máscara» y la perfilación «rostro» de la escenografía topicalizada —en coincidencia con el AM— que explicita el actor contenedor del guion principal *sentir*: el agua siente «en el nítido rostro sin facciones»: de este modo: (*vaso*) ← *rostro* ← *máscara*; es importante el paralelismo entre la escenografía y el agente 1 por la denegación de rasgos arquetípicos del contenedor según el adnominal «sin facciones», el adjetivo «nítido» a margen izquierdo de «rostro» y el determinante «de espejos» sobre «máscara»: la adnominal sugiere la falta de particularidades formales del *vaso*, es decir, su homogeneidad lineal, el adjetivo alude a la sublimación del cuerpo por su carácter no-velatorio y es semánticamente paralelo a «transparencia», mientras el determinante es una reincidencia léxica de metáfora explicada por sustitución y reactiva sesgadamente el concepto *crystal*; por otro lado, tal

paralelismo también implica que el *rostro-máscara cuaja* y que tal acción es la que produce la sensación en el *agua*.

Queda la escena adjetiva que modifica al actor experimentante «máscara», cuyo guion *procurar*, con un valor positivo en el discurso de la cultura por sinonimia con proveer, tiene tres actores: un actor donante «dibujo del vaso», un actor de donativo «máscara de espejos», recuperado por anáfora, y un actor benefactivo «agua», recuperado también por anáfora; se análoga el (*vaso*) ← *rostro* ← *máscara* con *dibujo*, lexía ambigua que se adhiere a «imagen» y que, por cadena metafórica, se relaciona con la «forma»²⁵, no obstante, en este contexto se activa por el actor contenedor. Esto se debe a que los conceptos *forma* y *cuerpo*, en el discurso de la cultura occidental, se hallan íntimamente ligados, pues tales realidades no puede existir de manera independiente, sino que siempre han de darse juntas por necesidad —recuérdese la discusión sobre la materia incoada—.

5.3.2 Metáfora explícita

1) Contexto primero

¿También —mejor que un **lecho**— para el agua / no es un vaso el **minuto** incandescente / de su maduración? / Es el **tiempo** de Dios que aflora un día, / que cae, nada más, madura, ocurre, [...] (MSF, v. 97-101)

El marco instanciado es un escenario en el que solamente se perfila al *actor contenedor: el vaso sin su contenido*. Esto permite al guion copulativo *ser* generar una especie de renombramiento sobre el actor prominente, además de perfilar todos los conceptos del dominio origen como contenedores: el minuto-contenedor y el tiempo-contenedor.

²⁵ Se evidencia en la expresión «dibujo del vaso», pues no es el *vaso* en sí mismo, sino *su dibujo*, el que procura.

La metáfora explícita *vaso* ↔ *minuto* es perfilada en el enunciado interrogativo, en donde destaca un actor benefactivo «para el agua» que concretiza al *quien* para el que es cierta la predicación metafórica, esto es: que el *vaso* es el *minuto* del agua. Por otro lado, el adjetivo «incandescente» concretiza al contenedor como un objeto ardiente, mientras el determinante lo concretiza como un tiempo en el que el agua madura. Esta paradimensión tiene una lectura sociocultural: si el agua está en el vaso para su maduración, entonces su cumplimiento es la maduración, así, tal analogía se instala en la perspectiva aristotélica que hace del alma causa eficiente, causa final y causa formal del cuerpo. Por otra parte, la interrogación perfila una metáfora explicada por la relación cuantitativa entre «mejor que un lecho» y la metáfora explícita, lo que genera la cadena: *vaso* ← *lecho* ↔ *minuto* (+)²⁶.

En seguida se perfila una metáfora explícita, por la prominencia semántica del contenedor, cuyo término origen es «tiempo»; tal concepto tiene un determinante «de Dios» que ambigua la concretización, pues el *tiempo* oscila entre ser posesión de Dios o proceder de él. Por otra parte, se instancian sobre el concepto origen cuatro escenas adjetivas cuyos guiones son *aflorar*, *caer*, *madurar* y *ocurrir*: el primero pertenece al dominio cognitivo activado por «flor» —metáfora de sustitución—, el segundo tiene que ver con la verticalidad del contenedor —su estar de pie—²⁷, el tercero pertenece al dominio activado por «fruto» y el cuarto genera un escenario de suceso puntual que se relaciona con el concepto *minuto*.

²⁶ Donde (+) señala la valoración superlativa que recae sobre «minuto».

²⁷ La lexía «caer» tiene paralelismo semántico con «derrumbe», «colapsar», «hundirse» y «escombros». Uno de los contextos en que aparece esta lexía es: “[...] la egregia **masa** de ademán ilustre/ podrá **caer** de golpe hecha **cenizas**.”; la metáfora pragmatizada (*cuerpo*) ← *masa* activa el componente *contenedor*, mientras el verbo «caer» activa el guion del “descender de un cuerpo hasta dar con tierra”, siendo el participio de *hacer* una modalización que explicita la forma en la que dicho *cuerpo*-«masa» *cae*: en cenizas.

Este contexto es muy revelador: primero porque perfila una metáfora explicada a través de un símbolo del arquetipo femenino: el «lecho»; segundo, porque hace inherente al concepto *vaso* la cualidad de temporalidad que tiene su origen en, o es de Dios —la creación ex nihilo se asoma tangencialmente—; y tercero, porque dicha temporalidad se ve como un *continuum* fragmentado en subdivisiones llamadas «minuto» que permiten analogar al cuerpo con un suceso puntual o partitivo de una linealidad temporal, esto se consolida en los guiones *madurar, caer y ocurrir*²⁸ que concretizan acciones con un inicio y final puntual.

2) Contexto segundo:

Es un **vaso** de tiempo que nos iza / en sus azules botareles de aire / y nos pone su **máscara** grandiosa, / ay, tan perfecta / que no difiere un rasgo de nosotros. (MSF, v. 111)

El marco es el mismo que el del análisis precedente, pues este enunciado está yuxtapuesto al anterior. Destaca la perfilación de una metáfora explícita mediante la analogía del *vaso* consigo mismo: [*vaso* ← *oquedad*] ← *vaso*; además de la reincidencia en su temporalidad por el determinante «de tiempo». Se instancian también dos escenas adjetivas subordinadas mediante los guiones *izar* y *poner*.

El guion *izar* tiene un actor agente «vaso de tiempo» que actúa sobre un actor móvil perfilado por el pronombre «nos»; primero, tal guion hace, en la concretización, causante al contenedor de la verticalidad del contenido y, segundo, nuevamente tenemos la identificación

²⁸ Hay que destacar el contexto: el *vaso* es, mejor aún, un *minuto*, es decir, es *tiempo*, no tanto un *lecho*, un lugar para el descanso, sino un lugar de tiempo. El discurso de la cultura reaparece: el cuerpo más que ser un lugar confortable, es un lugar de tiempo. Véase la focalización de la temporalidad que se pragmatiza en el contenedor: “**Fue** sueño **ayer**, **mañana será tierra**. / Poco **antes**, nada; y poco **después**, humo. / ¡Y destino ambiciones! ¡Y presumo / apenas **punto** al **cercos** que me **cierra**! / Breve **combate** de importuna **guerra**, / en mi defensa, soy peligro sumo; / y mientras con mis armas me consumo, / **menos me hospeda el cuerpo, que me entierra**. / Ya no es **ayer**; **mañana** no ha llegado; / **hoy pasa, y es, y fue**, con movimiento / que a la **muerte me lleva despeñado**. / **Azadas son la hora y el momento**, / que, a jornal de mi pena y mi cuidado, / **cava en mi vivir** mi monumento.” (Quevedo, 1989, p. 58)

(agua ← alma) ← nos. Por otra parte, dicho guion tiene una escenografía «en sus azules botareles de aire» que perfila el lugar en el que sucede la movilización vertical, así, el *vaso* se análoga con el concepto *botarel*, cuya perfilación concretiza al *vaso* como *azul* y hecho *de aire*, generando una activación arquetípica (*cuerpo*) ← *vaso* ← *templo* que permite la esquematización del *botarel* como un contenedor en el que el contenido alcanza su verticalidad; en este tenor resaltan las dos inferencias que puede generar el concepto *aire*: o bien el vaso está hecho de aire o bien su oquedad está llena de aire, en el primer caso se genera una inferencia cultural que sublima al cuerpo por adjudicarle un carácter intangible e inasible, mientras en el segundo se genera una implicación de esquema por alusión al vacío del contenedor.

El guion *poner* instancia una escena en la que se perfila un actor agente *vaso de tiempo*, recuperado por anáfora, un actor móvil «su máscara grandiosa» y un actor benefactivo «nos». El contexto genera nuevamente el esquema: *yo pleno* = *alma*, debido a que se concretiza un actor *vaso* poseedor de una *máscara* —cuyo significado análogo a *rostro* lo hace metáfora de *vaso* y, además, por reincidencia léxica, reactiva el campo semántico relacionado con la cara— que se pone a sí o pone su máscara sobre el *yo pleno* perfilado por el pronombre. En seguida se sucede una interjección que preña el marco de una carga emocional de dolor e introduce una adjetivación intensificada que caracteriza al actor móvil como *perfecto* en relación cuantitativa con el guion *diferir*, cuyo interés radica en que concretiza un estado cognitivo de analogía en el que el actor comparado «nosotros» se pone en relación con el actor comparado «máscara», siendo el concepto «rasgos» el que articula la relación de intensificación: *la máscara es tan perfecta en la medida en que es idéntica a nosotros*.

Lo destacable de este marco es que la activación en cadena *vaso* ← *botareles* ← *máscara* ← *rostro*, genera, a partir de contextos precedentes, una paradoja: si el *vaso* es *sin facciones* y un *espejo*, entonces *no difiere* en tanto no tiene una particularidad propia que lo haga ser diferente de la simplicidad del agua, es decir, se perfila como un actor *aespecífico* cuya formalidad lineal le permite ser agente de la verticalidad.

5.3.3 Metáfora explicada por sustitución²⁹

1) Contexto primero:

[¡Más que vaso —también— más providente!] ¡Sí, es azul! ¡Tiene que ser azul! / Un **coagulado azul** de lontananza, / un circundante **amor** de la criatura [...] (MSF, v. 67-9)³⁰.

El marco es el escenario en el que el actor contenido está en el actor contenedor; sin embargo, el verso que encabeza todo el C2 —en que se presenta la sustitución— focaliza al contenedor por la activación *vaso* ← *oquedad* ← *transparencia* ← *tez* que mantiene la prominencia semántica del tal. En el v.68 destaca que el Re-De nominal de la sustitución hace ambiguo el concepto origen, pues al ser *coagulado* y *azul*, conceptos adscritos a la categoría adjetival, es forzado asignar a alguna de ellas el ser metáfora de *vaso*³¹, este hecho posibilita desdoblar la metáfora en [(vaso es) *coagulado* & *azul*]³² —además, la lexía «*coagulado*» reincide en el dominio cognitivo instanciado por *cuajar*—. Esta nominalización del contenedor tiene un determinante «de lontananza» que concretiza un distanciamiento entre el espectador y el *vaso*

²⁹ No ahondaré en las metáforas explicadas de esquema: 1) por cuestión de espacio y 2) porque en su mayoría emergen en contextos de otras metáforas.

³⁰ Entre corchetes pongo el antecedente que permite la sustitución y resalto en negritas las lexías sustitutas.

³¹ Se intuye que el núcleo del sintagma es «*coagulado*» por su carácter categorial periférico y por hallarse en una posición marcada para los adjetivos, el margen de los modificadores del núcleo. Mientras la lexía azul es prototípicamente adjetiva y se halla en el lugar esperado para las adjetivaciones, el margen derecho.

³² «Azul» es en realidad una predicación, pero se incluye como metáfora por la ambigüedad del contexto lingüístico en el que dicho adjetivo puede presentar un desplazamiento de categoría.

← *coagulado & azul*, reincidiendo en el carácter ‘separado’ del *vaso de agua* y del *vaso de agua-espectador*³³. Por otro lado, el Re-De nominal del v. 69 perfila el concepto *amor* como origen de la metáfora sustitutiva; mismo que se haya modificado a margen derecho por el adjetivo «circundante» que esquematiza el *vaso-amor* como el *círculo contenedor*³⁴; en este tenor el amor que *circunda* o *rodea* algo necesita de un actor circundado perfilado en «de la criatura», evidenciándose la asociación (agua) ← *criatura*, cuya aparición se explica según la insinuación anterior *vaso* ← [Dios] y en su revalidación del discurso superyoico ‘el amor de Dios sobre sus criaturas’; tal insólita relación entre *vaso* ← [Dios] ← *amor* pone de manifiesto otro desplazamiento simbólico, pues el *amor*, concepto que en la cultura occidental era primariamente espiritual, se traslada a la zona de lo corporal³⁵.

2) Contexto segundo:

¿Qué puede ser [la oquedad] —si no— si un vaso no? / Un **minuto** quizá que se enardece / hasta la incandescencia, / que alarga el arrebato de su brasa, / ay, tanto más hacia lo eterno mínimo /cuanto es más hondo el tiempo que lo colma. (MSF, v. 81-6)

Esta metáfora sustitutiva pertenece al C2, por lo que tiene el mismo marco que el del análisis anterior. El concepto origen de la sustitución nominal es *minuto*. Este contexto es relevante por sus dos escenas adjetivas de relativo: el guion *enardecerse* de la primera se vincula con los contextos de *forma*, por tanto, obviaré el análisis de esta escena; la segunda perfila el

³³ Al ser el «vaso de agua» la metáfora del *ser*, cada ser es, por implicación, un vaso de agua.

³⁴ Nuevamente Neumann (2009) proporciona datos psicológicos sobre la no arbitrariedad de esta lexía, pues, según él, al ser el arquetipo del Gran Femenino, el vientre, el caos primigenio, la matriz o el recipiente, el círculo se instaura como símbolo de lo femenino y, por ende, del cuerpo recipiente del alma. Por otro lado, tal lexía impele a significativas asociaciones, pues el *rodear* puede ir desde el *abrazar* (Z+) hasta el *estrangular* (Z-) (lexía focalizada por su localización en el AM).

³⁵ En occidente es posible hablar de una disociación entre amor carnal y espiritual, siendo éste último el que focaliza la cultura cristiano-platónica: ya que no sólo Platón instituye el amor sublime como paso anterior a la contemplación de la belleza (Platón, 2009; Subirats, 1983), sino que también desde la perspectiva tarsiana el amor carnal es inferior al espiritual: “¿No saben ustedes que cuando un hombre se une con una prostituta, **se hacen los dos un solo cuerpo**? Pues la Escritura dice: ‘Los dos serán como una sola persona. **Pero cuando alguien se une al Señor, se hace espiritualmente uno con él.**’ (1Corintios 6 : 16-17; La biblia misionera)

guion *alargar*, en cuyo espacio se perfila un actor agente «minuto», un actor móvil «el arrebató de su brasa» y una escenografía que perfila la orientación del alargamiento. El actor *minuto*, reincidencia léxica, activa tres significados: 1) *menudo*, 2) un periodo de tiempo que equivale a 60 segundos y 3) una de las 60 partes en las que se divide una hora o una circunferencia; es, se dirá, la parte de un todo; así, la metáfora sugiere que el *vaso* es un periodo de tiempo o una de las partes en que se divide una circunferencia, insinuándose la revalidación cognitivo-cultural que concibe al *ser* como componente de una totalidad: el *ser temporal rodeado de otros seres temporales*. El actor móvil, por su parte, está perfilado por un Re-De vinculado al contexto de la *forma*, pues, al igual que *encenderse, brasa* se relaciona con el *fuego*³⁶.

Lo interesante de este contexto es la escenografía de orientación que perfila una escena con núcleo copulativo. Formalmente el Re-De es una frase prepositiva de la segunda subordinada de relativo, introducida por una construcción discontinua copulativa *tanto... cuanto...*, cuyo uso marca una interpretación exhaustiva del conjunto, es decir, marca un agotamiento de posibilidades según la relación establecida entre los dos términos del conjunto. De la lectura formal se deduce una paradoja, pues el *alargarse*³⁷ del «minuto» hacia lo *eterno* es, por definición, imposible —a menos que el (*cuerpo*) *vaso* ← *minuto* deje de ser, según los discursos colindantes, temporal—, por eso se *alarga hacia*, pero no *llega a* lo eterno mínimo³⁸; el matiz exhaustivo que añade la construcción supone que ese alargamiento se da

³⁶ Ya se dijo que tal convivencia contextual es posible porque el discurso de la cultura ha concebido inmanente la relación entre *forma* y *materia*, lo que posibilita entender la materia en términos de forma y viceversa.

³⁷ La pregunta atizada por la paradoja es: ¿cómo puede un minuto alargarse? Los trasplantes informativos violentan las convivencias léxicas corrientes: el «minuto» se puede alargar porque es un «vaso», y, por contexto, un *cuerpo*, un cuerpo que vive días, meses y años, es decir: que se alarga según su tiempo de vida.

³⁸ Lo «eterno mínimo» es lo mínimo de la eternidad, es decir, el minuto se alarga intentado alcanzar aunque sea un mínimo de la eternidad.

en proporción directa a lo «hondo» del «tiempo» que «colma» el *vaso*. La escenografía es compleja porque los guiones *ser* y *colmar* se condicionan mutuamente: el minuto se llena de tiempo y ese tiempo puede ser más profundo que el profundo del minuto. Esta construcción está animada por el trasplante informativo del dominio meta, pues la lexía «hondo», no sólo alude a la profundidad del vaso, sino a la profundidad del tiempo, el tiempo es más hondo que el hondo del vaso; así, el ser, entre hartos está de tiempo, más intenta llegar a lo eterno, pero el *cuerpo* ← «vaso» ← «minuto» tiene fuera de alcance, por definición, la eternidad.

3) Contexto tercero:

[¿Qué puede ser -si no- si un vaso no?] Un cóncavo **minuto** del espíritu / que [...] / ocurre, nada más, madura, cae / sencillamente, / como la edad, el fruto y la catástrofe. (MSF, v. 87 y 94-6)

Nuevamente el marco es el escenario en el que el actor contenido está en el actor contenedor. La lexía origen es la reincidencia «minuto» que está modificada por el adjetivo *cóncavo* que esquematiza a tal *minuto* como un objeto contenedor; tiene además un determinante «del espíritu» que concretiza al contenedor como un actor poseído por el espíritu: el *espíritu* posee un contenedor *minuto*³⁹; lo que coincide con el discurso de la cultura que idealiza el concepto *alma* sobre el *concepto* cuerpo instrumental. En seguida se introduce una escena adjetiva con tres guiones: *ocurrir*, *madurar* y *caer* (cfr., 1) de 5.3.2), modificados por los adverbios «nada más» y «sencillamente», que dan a la escena un matiz de simplicidad y llaneza; por otro lado, se perfilan tres metáforas comparativas, que se analogan a la activación (*cuerpo*) ← *vaso* ← *minuto*, por su paralelismo sintáctico con los verbos explicitados: el minuto *ocurre* como ocurre la *edad*, *madura* como madura el *fruto* y *cae* como cae la *catástrofe*.

³⁹ Obvio la diferencia entre *alma* y *espíritu* porque considero que no resulta esencialmente relevante en el análisis.

La cadena activada del C2 sería ésta: (*cuervo*) ← *vaso* ← [Dios] ← *oquedad* ← *minuto* ← *coagulado* & *azul* ← *amor* ← *minuto* ← *edad*⁴⁰ ← *fruto* ← *catástrofe*. Las metáforas comparativas de este contexto añaden y revalidan información: *edad* activa el dominio cognitivo del tiempo humano: la ocurrencia —dice el poeta— del nacer, crecer y morir; *fruto* activa el dominio cognitivo de lo vegetal; y *catástrofe* añade a la cadena una valoración en la Z- de la cultura, pues tal suceso no esperado siempre resulta gravoso para aquel al que le ocurre tal desgracia.

4) Contexto cuarto:

Pero el vaso en sí mismo no se cumple. / **Imagen** de una deserción nefasta / ¿qué esconde en su rigor inhabitado, / sino esta triste claridad a ciegas, / sino esta tentaleante lucidez? / Tenedlo ahí, sobre la mesa, inútil. / **Epigrama** de espuma que se espiga / ante un auditorio anestesiado, / incisivo **clamor** que la sordera / tenaz de los objetos amordaza, / **flor** mineral que se abre para adentro / hacia su propia luz, / **espejo** ególatra / que se absorbe a sí mismo contemplándose. (MSF, v. 397-410)

Este periodo enunciativo del C6 gira en torno a la escena enmarcativa del actor contenedor que contiene al actor contenido. Sin embargo, el enunciado introductorio focaliza el elemento contenedor del esquema por dos recursos lingüísticos: la explicitación del referente temático «vaso» y la reflexividad del guion mediante «se» y «en sí mismo»; el guion *cumplirse* genera una escena en la que el actor contenedor es una base sobre la que se niega la acción perfilada,

⁴⁰ El primer contexto en que reincide esta lexía origen es: “En él [el vaso] [el agua] se asienta, **ahonda** y **edifica**, / **cumple** una **edad** amarga de silencios / y un reposo gentil de muerte niña, / sonriente, que **desflora**/ un más allá de pájaros / en desbandada.” (MSF, v. 23-28) Las reincidencias son evidentes: *ahondar* (hondo), *edificar* (vaso-casa), *cumplir* (cumplirse-cumplir-edad-tiempo) y *desflorar* (flor); el *agua* se construye, se ahonda —¿con tiempo?— y cumple años amargos de silencios en el *vaso*; cumple, también, un reposo gentil y sonriente (lexía relacionada con el *agua-alma*) que desflora pájaros (relacionados con el *agua-alma*). El segundo contexto: “La **rosa edad** que esmalta su **epidermis** [de la forma] / —**senil** recién nacida— / **envejece** por dentro a grandes **siglos**.” (443-5; nuevamente se activan campos semánticos: *rosa* (*flor-color*), *epidermis* (*piel-cuerpo*) y *edad*, *senil*, *envejecer* y *siglos* (*tiempo*): la forma tiene una epidermis —naturalmente, pues el vaso tiene forma y no es la forma— que es esmaltada, adornada, por la edad rosa —juvenil y bella— que envejece por dentro —se activa el esquema *contendor-contenido*; y es la forma del contenido la que envejece— a grandes siglos —el tiempo del agua es más hondo que el hondo del vaso: si el vaso envejece en años, el agua envejece a siglos—.

es decir, se explica que el actor *vaso* no se realiza o, en términos del discurso colindante, no se vuelve acto de su propia naturaleza. Antes de comenzar conviene señalar que es debido a la escena generada el guion *cumplirse* y a la yuxtaposición progresiva de renominalizaciones que la explicatura nos indica que las lexías marcadas en negritas se colocan como metáforas sustitutivas de la lexía temática «vaso».

El primer concepto origen es *imagen*, que por su coalescencia semántica con *dibujo* vuelve a crear un puente entre los conceptos *forma* y *cuerpo*, y a cuyo margen derecho se perfila el determinante «de una deserción nefasta» que especifica tipológicamente al actor contenedor *imagen*, esto es, explica que tal *imagen* es imagen, o representación, del desertar o abandonar algo o a alguien. Se activa entonces un esquema cognitivo-mítico⁴¹ que explica el modo en que surge la diversidad del universo: la unidad que se divide para generar la heterogeneidad⁴² de los cuerpos; lo que, a su vez, por oposición pragmática, identifica a la *unidad* con el *agua*⁴³. También se debe destacar la ubicación de tal especificación en la Z- de la cultura por el adjetivo «nefasta» que valúa tal división como funesta u ominosa. De esta nominalización forma parte la interrogación, cuyo escena da prominencia momentánea al actor contenido en el actor contenedor, pero cuya concretización en la paradimensión está condicionada por el desconocimiento del actor contenido que la pregunta intenta recuperar para completar el esquema del guion *esconder*; por otro lado, tal pregunta hace uso retórico

⁴¹ Este esquema mítico tiene base metafórica en el esquema básico de la división que está activado también por el esquema del reloj partido en minutos. Se renueva en el discurso científico con la teoría del Big Bang.

⁴² Esta lectura está corroborada en versos posteriores: “Un disfrutar en corro de presencias, / de todos los pronombres —antes turbios / por la gruesa efusión de su egoísmo—/ de mí y de Él y de nosotros tres / ¡siempre tres!” (MSF, v. 135-9). Además, las lexías «lontananza» y «rencor» ya habían activado el esquema de separación posicional entre cuerpo y cuerpo.

⁴³ No hay que olvidar, por otro lado, que el Re-De «vaso de cristal» elimina por sí mismo la diferencia de la diversidad (cfr., cap. IV, 4.5.1). Tal parece que el poema acentúa excesivamente el paradigma de *unidad*, que representa el agua, frente al de la *diferencia*, que representa el vaso.

del tono interrogativo, pues el contenido sí se manifiesta en la yuxtaposición de los Re-De's nominales introducidos por la conjunción «sino» que producen la analogía *agua* ← *claridad* ← *lucidez*. Y es que el guion *esconder* explicita un rasgo arquetípico que, por contexto, resulta contradictorio, pues no se puede *esconder* algo en un lugar claro y lúcido; esto se debe a que las metáforas que desata esta escena son ambiguas por la escenografía «en su rigor inhabitado», ya que el concepto *rigor* ha sido activado anteriormente como inherente al actor *vaso*, mientras *inhabitado* perfila el esquema adentro-afuera que, además de reactivar la analogía *vaso* ← *casa*, implica que la *claridad* y la *lucidez* no están en el interior del *vaso*, sino en el ser mismo del *vaso*. De este modo se perfila la analogía *agua* ← *vacío* por *inhabitar* y la analogía *vaso* ← *claridad* ← *luz*; lo que permite señalar un nuevo proceso de reubicación conceptual que: 1) desplaza al actor contenido *alma* a una Z-, 2) niega el rasgo ocultador del arquetipo femenino, pues la semántica de *esconder* entra en senda contradicción con *lucidez* y *claridad*, y 3) supone la confusión entre contenido y contenedor por la ambigüedad de los conceptos implicados en los procesos analógicos, ya que la fijación pragmática de la relación *alma* ← *luz* se recontextualiza en la relación *cuerpo* ← *luz*.

A continuación se implanta una escena con un matiz apelativo generado por la forma arcaica del guion *tener*. Este, por su parte, instancia un actor espectador que se análoga con el lector por inferencia contextual, un actor *vaso*, objeto de la expectación, y una escenografía perfilada por «sobre la mesa», que concretiza un espacio superficial sobre el que se posa el *vaso*. El deíctico «ahí» refuerza el carácter apelativo por el distanciamiento concretizado entre el actor espectador y el actor objeto; además de referir por deixis el espacio horizontal *mesa*. Lo principal de esta escena es la carga negativa que aporta el concepto *inútil*, pues éste

hace del actor *vaso* un objeto carente de finalidad; el discurso de la cultura es revalidado por esta perfilación: el cuerpo como un añadido sin utilidad y accesorio prescindible.

El siguiente Re-De nominal perfila el concepto *epigrama* como metáfora de *vaso*. Tal concepto genera una autorreferencialidad sobre el poema, pues, por extensión de dominio, el concepto origen instancia a la poesía como «vaso» contenedor⁴⁴. El concepto origen tiene un determinante «de espuma» (cfr., cap. III, n. 26) y una escena adjetiva cuyo núcleo de acción es el guion *espigarse*, mismo que perfila un actor afectado *vaso-epigrama* que experimenta su crecimiento y, por extensión de dominio, que activa la analogía inferida *vaso* ← *espiga* reactivando el dominio cognitivo de las plantas⁴⁵. Lo importante de la afectación es que perfila otra vez la movilización vertical ya sugerida en el guion *izar*, y reincide en el carácter corporal del contenedor por su relación con la *edad* o el *crecimiento*, además de permitir la perfilación de una escenografía que concretiza el lugar frente al que sucede el *espigarse*, esto es, un lugar en el que hay una audiencia frente a la cual el actor espigado se presenta; por otro lado, resalta que tal «auditorio» esté modificado por el adjetivo «*anestesiado*» que lo concretiza como un “corro de presencias” privado de la sensibilidad por droga⁴⁶.

La renominalización siguiente coloca a «clamor» como lexía origen de la metáfora sustitutiva. Tal concepto está modificado por el adjetivo «*incisivo*» que concretiza al

⁴⁴ Permítaseme citar al hablante en un escrito de 1958. En sus *Notas sobre poesía* se expresa de la siguiente manera: “Desde mi puesto de observación, así en mi propia poesía como en la ajena, he creído sentir (permítidme que me apoye otra vez en el aire) que **la poesía, al penetrar en la palabra, la descompone, la abre como un capullo** a todos los matices de la significación. Bajo el conjuro poético **la palabra se trasparentea y deja entrever, más allá de sus paredes así adelgazadas**, ya no lo que dice, sino lo que calla.” (Gorostiza, 2007, p. 504; las negritas son mías) El lector avezado no necesitará sino inscribir los conceptos en negrita en las activaciones en cadena que se han ido estableciendo a lo largo del análisis.

⁴⁵ No es un dominio que sea productivo, sin embargo, hay un contexto de especial relevancia: “[...] y en la **raíz** de la palabra esconde / el **frondoso** discurso de **ancha copa** / y el poema de **diáfanos espigas**.” (MSF, p. 189-92)

⁴⁶ Esta lexía está íntimamente ligada con «forma» como se verá más adelante.

contenedor *clamor* como un objeto que abre, corta o punza; tal perfilación reincide en dos aspectos: 1) el esquema de la unidad dividida en la pluralidad, y 2) la carga negativa sobre el cuerpo adjudicándole el dolor de la separación. Por otro lado, el concepto origen tiene una escena adjetiva cuyo guion *amordazar* esquematiza un actor controlador perfilado por «la sordera tenaz de los objetos» y un actor controlado «clamor»; el controlador destaca porque concretiza al actor *objetos* como sordo, lo que es una paradoja: los objetos, que deberían oír dado que son la audiencia⁴⁷ del *vaso* ← *clamor*, tienen una sordera porfiada que impide al *clamor* ser escuchado⁴⁸, y esta situación es reversible, pues si todo *ser* es un «vaso de agua», todo *ser* que conforme el «auditorio» es un «incisivo clamor» amordazado por la sordera de los objetos contiguos, así, el *vaso-clamor* es tanto *sonoro* como *sordo*. Este contexto revalida el discurso de la cultura: los *clamores* de los objetos son las leyes de la naturaleza que pueden ser develadas —la sordera impide su conocimiento directo— mediante la investigación⁴⁹.

La cuarta metáfora sustitutiva es el concepto *flor*, que es expandido por 1) el adjetivo «mineral» que activa el campo semántico de las piedras y, por activación de dominios, la relación *crystal* ← *mineral*⁵⁰; y 2) una escena adjetiva con el guion reflexivo *abrirse* en cuyo

⁴⁷ Etimológicamente «auditorio» tiene una raíz verbal latina, *audire*, que se relaciona con *clamor*.

⁴⁸ La lexía «clamor», dice Chevalier (1986), tiene que ver simbólicamente con lo maléfico y paralizante, con la maldición, la guerra: “En el Corán el grito se personifica y se identifica con el cataclismo. Es el castigo que se precipita de repente sobre los impíos y los injustos.” (p. 542) Hay dos contextos de aparición que renuevan la metáfora: el primero es [El vaso rinde, da, al agua] “una ventana a **gritos** luminosos.” (v. 47); y el segundo, en la c5, “¡Qué anegado de **gritos** / está el **jardín!** / “¡Yo, el heliotropo, yo!” / “¿Yo? El **jazmín.**” (v. 310-13). Las activaciones en cadena son evidentes.

⁴⁹ En una metáfora trillada, como dicen Einstein e Infeld (2008), “El hombre de ciencia, leyendo el libro de la naturaleza, si se nos permite repetir esta trillada frase, debe encontrar la solución el mismo [...] el hombre de ciencia debe reunir los desordenados datos disponibles y hacerlos comprensibles y coherentes por medio del pensamiento creador.” (p. 11). El concepto *problema* está implícito en el «encontrar la solución» en los datos *incomprensibles* e *incoherentes* de una naturaleza que se niega a hablar, y que, en consecuencia, sólo puede ser *leída* por el hombre de ciencia para ser ordenada por la razón.

⁵⁰ Este campo semántico no es productivo metafóricamente, pero sí referencialmente. En el proceso de descreación de las causaciones dislocadas del C9 el orden *lenguaje—animales—plantas—minerales* sigue el proceso categorial de las sustancias, haciendo posible la analogía *cuerpo* ← *mineral*.

esquema se colocan un actor afectado *vaso* ← *flor* y dos escenografías de orientación hacia las que ocurre el *abrirse* de la *flor*. Es la escenografía «para adentro» la que, apoyada en la metáfora *vaso* ← *flor*, perfila el esquema contenedor-contenido por metonimia; lo que, a su vez, genera una modificación de la escena activada por *flor*, pues ésta, que naturalmente se abre hacia el exterior, se abre, en este contexto, hacia su interior, hacia lo que hay en ella. Mientras la segunda escenografía explicita el punto final de la acción del guion, pues el *abrirse* culmina en la «propia luz» que se perfila como metáfora, por el esquema genitor, del componente *contenido*, generando así la metáfora *agua* ← *luz*⁵¹; por otro lado se implica la existencia de una *luz ajena*, una *oscuridad propia* y una *oscuridad ajena*, de modo que al seguir el esquema de multiplicación de objetos, se infiere que la «propia luz» es consustancial a todos los objetos, y que dicha «propia luz» del otro es la *luz ajena* del uno; ahora bien, si del esquema contenedor-contenido se implica que la luz se ubica en el interior y el exterior, es viable que la oscuridad se identifique con el *borde* que separa tal interior del exterior, es decir, con lo que circunda, con el «vaso»⁵².

La quinta y última metáfora sustitutiva es el concepto origen *espejo* modificado por el adjetivo «ególatra» que lo concretiza como un objeto que se ama en extremo a sí mismo. Construcción hiperbólica: el actor *vaso* ← *espejo*, que es un objeto reflejante, se refleja a sí

⁵¹ Esquemáticamente: agua ← alma ← luz.

⁵² Me gustaría citar un largo fragmento que puede mostrar la diacronía de convivencias *cuerpo* ← *flor* y de otros conceptos que ya se han perfilado en el análisis: “[...] quien de la **breve flor** aun no sabía / por qué ebúrnea **figura** / **circumscribe** su **frágil** hermosura: / mixtos, por qué, colores / —confundiendo la grana en los albores— / fragante le son gala: / ámbar por qué exhala, / y el leve, si más bello / ropaje al viento explica, / que en una y otra fresca **multiplica** / **hija**, formando pompa escarolada / de **dorados** perfiles cairelada, / que —roto del **capullo** el blanco sello— / de dulce herida de la Cipria Diosa / los **despojos** ostenta jactanciosa, / si ya el que la colora / candor al alba, púrpura a la aurora / no le usurpó y, mezclado / purpureo es ampo, rosicler nevado: / **tornasol** que concita / los que del prado **aplausos solicita**, / **preceptor** quizá vano / —si no **ejemplo profano**— / de **industria femenil** que el más activo / **veneno**, hace dos veces ser nocivo / en el **velo aparente** de la que **finje tez resplandeciente**.” (Sor Juan Inés de la Cruz, 2009, p. 52-3)

mismo, adorándose. En seguida se introduce una escena adjetiva cuyo guion *absorberse* perfila un esquema conformado por el actor ingestor paciente «espejo ególatra»; tal guion es particular por la activación de dominio que supone la semántica verbal, ya que el concepto *absorber* se relaciona con la atracción de un objeto ingestor sobre el líquido ingerido de modo que éste sea aspirado o consumido completamente por el objeto ingestor, así, la reflexividad añadida por el pronominal y el perfil «a sí mismo» del guion secundario «contemplándose», concretiza al actor ingestor como un paciente de la propia acción de ingerir: el contexto lingüístico enfatiza el ensimismamiento del *vaso-espejo* ególatra que se atrae, se aspira, se consume y se cautiva a sí mismo mientras se contempla. El *vaso-espejo* está vuelto hacia el interior, no hacia el exterior⁵³, ya que ésta es la única manera de ser espejo y contemplarse a sí mismo para absorberse —como la flor abierta hacia su interior⁵⁴—.

5.3.4 Metáfora explicada por esquema

Como se ha visto, en la mayoría de las metáforas el esquema *contenedor-contenido* subyace a la formulación de la analogía, sin embargo, existen ciertos contextos en el que el esquema es la única restricción que permite la metáfora. Esto impele a indicar que muchas de las metáforas incluidas en esta clasificación aparecen en contextos lingüísticos en los que se perfila algún otro apoyo contextual para inferir su carácter esquemático y, por otro parte,

⁵³ Que activaría la lectura identificadora entre el uno y el otro: *el otro como reflejo del uno*.

⁵⁴ Los contextos en que aparece la lexía «espejo» muestran la primacía del espejo vuelto hacia el interior y no hacia el exterior: “[...] mientras nos recreamos hondamente / en este buen candor que todo ignora, / en esta aguda ingenuidad del ánimo / que se pone a soñar a pleno sol / y sueña los pretéritos de moho, / la antigua **rosa** ausente / y el prometido **fruto** de mañana, / como un **espejo del revés**, opaco, / que al consultar la **hondura** de la **imagen** / le arrancara otro **espejo** por respuesta.” (MSF, v. 140-9) Las lexías «candor», «ingenuidad», «ánimo» y «soñar» se relacionan con «agua»; mientras «rosa», «fruto» y «espejo» con el «vaso». El co-texto reincide en el volverse del espejo sobre sí mismo, hacia su propia imagen. Quizá es conveniente imaginar desde dentro, como un gran espejo, la superficie del vaso que mira hacia el interior, reflejándose a sí misma; siendo esta imagen la que permite al hablante decir que el «espejo» consulta la «hondura de la imagen», su imagen, que, por repetirlo a él mismo, le responde con otro «espejo».

que existen contextos en que sólo la lexía temática o el esquema subyacente a los conceptos permite la analogía. Apuntaré sólo un ejemplo de este tipo de metáfora:

1) Contexto primero:

En la **red** de cristal que la estrangula, / allí, como en el **agua** de un espejo, / se reconoce [el agua];
/ atada allí, gota con gota, / marchito el tropo de espuma en la garganta [...] (MSF, v. 29-33)

La topicalización de la escenografía locativa, que adelanta la analizada en el AM de MSF, instancia la metáfora por esquema *vaso* ← *red* debido a 1) la pragmatización discursiva que obliga a pensar la locación como el *vaso de cristal*, 2) la doble aparición del deíctico «allí» que reincide en el carácter locativo del *contenedor*, y 3) la explicatura por anáfora que perfila al *agua* como actor autopercebido del guion *reconocerse*.

El marco del enunciado, por otro lado, es aquel en el que se da prominencia semántica al actor *agua* sobre el contenedor. Esta escena de autopercepción destaca por dos cosas: 1) por la segunda metáfora de esquema que genera la comparación «como en el agua de un espejo» que análoga el *reconocerse* del *agua en la red* al *reconocerse* del *agua en el agua*, y que genera la analogía *vaso* ← *agua*; y 2) por la predicación del participio «atada» y la aposición introducida por el participio «marchito». Por una parte, la analogía *vaso* ← *agua* vuelve a confundir el contenedor con el contenido, dando preminencia al contenido por ser éste el concepto origen de la metáfora⁵⁵; por otra, las predicaciones reinciden, la primera, en la esclerosis del *agua* que supone su ser estrangulada por una *red* —hecha de hilos— que la ata y en el esquema de unión molecular de la estructura química del agua; mientras que la segunda reincide en el valor existencial de la *espuma* (cfr., cap. III, n. 26) y el carácter

⁵⁵ Nuevamente se confirma el hecho de que el contenedor adquiere las características del contenido. En una frase de la c5, las reincidencias léxicas vuelven a generar esta interpretación: “Iza la **flor** su enseña,/ **agua**, en el **prado**, / ¡Oh que mercadería/ de olor alado!” (v. 302-5).

silente del estar el *agua* en el *vaso*, pues el «tropo», que activa el dominio cognitivo de la lengua, se marchita en la garganta del *agua estrangulada*.

5.3.5 Metáforas comparativas

1) Contexto primero:

Mas qué vaso -también- más providente / éste que así se hinche / como una **estrella** en grano, / que así, en heroica promisión, se enciende / como un **seno** habitado por la dicha, [...] (MSF, v. 38-42)

El marco es el escenario en el que el actor contenedor *vaso* se perfila como prominente sobre el actor contenido. Tal actor prominente tiene dos escenas adjetivas cuyos guiones-núcleo son *hinchirse* y *encenderse*. El primero esquematiza un actor afectado *vaso*, recuperado por anáfora, que es concretizado como un contenedor que expande sus límites por la acción del contenido; además, en esta escena se perfila una comparación que análoga el *hinchirse* del actor *vaso* con el *hinchirse* del objeto *estrella*⁵⁶ que se instancia como concepto origen de la metáfora y que se concretiza como un objeto en forma de *grano*: esta perfilación genera la activación *vaso* ← *estrella (grano)* que reactiva el campo semántico de los astros, las plantas —mieses— y relaciona el concepto meta con «semilla», lexía productiva en el texto. El guion *encenderse*, por su parte, perfila un actor paciente que coincide con el actor afectado *vaso*, una escenografía modal «en heroica promisión», y otro perfil comparativo que análoga el *encenderse* del *vaso* con el *encenderse* del *seno*; destaca que la metáfora *vaso* ← *seno* activa el dominio de lo femenino y que su expansión predicativa «habitado por la dicha» reincide en el esquema *contenedor-contenido* por la analogía *vaso* ← *estrella* ← (*casa/templo*) y por

⁵⁶ La lexía «estrella» también se halla en una zona difusa entre los tres conceptos genitores del poema, pues, por una parte, se relaciona con «agua» y «forma» por el sema *luz*, y con «vaso» por explicitación en el poema.

la analogía *agua* ← *dicha*⁵⁷, pues ésta habita dentro de tal estrella; por otra parte, el concepto *dicha* carga positivamente al componente contenido por su posición en la Z+ de la cultura.

2) Contexto segundo:

[El vaso] Es el tiempo de Dios que aflora un día, / que cae, nada más, madura, ocurre, / para tornar mañana por sorpresa / en un estéril **repetirse** inédito, / como el [Ø] de esas eléctricas palabras [...] (MSF, v. 97-104)

El marco es el escenario en el que el contenedor es prominente en el esquema contenedor-contenido y donde realiza las acciones del *aflorar*, *caer*, *madurar* y *ocurrir*. De este contexto destaca la escena de finalidad que se instancia sobre la metáfora sustitutiva *vaso* ← *tiempo* y los guiones principales; el núcleo de la escena subordinada es el guion *tornar*, que tiene en su esquema un actor agente *vaso* ← *minuto* ← *tiempo* y que concretiza una causalidad entre el *aflorar* del *tiempo* y el regresar al punto del que partió la floración en un movimiento cíclico; en seguida se instancia una escenografía temporal «mañana» que concretiza el ciclo del *tornar* del *vaso* ← *tiempo* en el futuro inmediato, una modalización «por sorpresa» que concretiza el *tornar* como inesperado, y otra que análoga, por comparación, el *tornar* del *vaso* al *repetirse* de las *palabras*, de donde se desprende la asociación en cadena *vaso* ← *minuto* ← *tiempo* ← *repetirse* ← *palabras* que reactiva el dominio cognitivo de la lengua y, por relación *vaso* ← *epigrama*, es autorreferencial al poema.

La evaluación negativa de la escena es generada por el concepto *estéril* que concretiza el *tornar* del *vaso* a su estado de pre-floración como un suceso infértil, pues entra en contradicción con el guion *repetirse*, que concretiza una escena paradójica de re-producción,

⁵⁷ Esta analogía va a relacionar el *agua* con la *felicidad* y la *alegría*. Conviene citar un ejemplo: “Pero en las zonas ínfimas del **ojo** / no ocurre nada, no, sólo esta **luz** / —ay, hermano Francisco, / esta **alegría**, / única, riente **claridad** del alma.” (MSF, v. 130-4); este contexto es, en sí, demasiado ambiguo, pero las metáforas estudiadas pueden dar cuenta de ciertas activaciones en cadena: (*cuerpo*) ← *vaso* ← *ojo* y (*alma*) ← *agua* ← *luz* ← *alegría* ← *claridad*.

y la carga positiva del concepto *inédito* según el discurso moderno de *originalidad*. La revalidación del discurso superyoico está en concretizar la re-creación del *vaso-palabra* como improductiva, mecánica y masificada —según el guion *repetirse*—; además de, por la conjunción de los conceptos *repetirse* e *inédito* que insinúan el esquema de la regeneración continuada de la multiplicidad de los objetos, imputarle a la continua ‘repetición’ de los seres una carga de evaluación negativa por su esterilidad o sinsentido.

5.4 Activación léxica de «agua»

La tabla de las activaciones léxicas mediante el componente *contenido* expreso en la lexía origen «agua» es la siguiente:

Metáfora pragmática (+ pragmatizada)	Metáfora explicada (pragmatizada)	Metáfora explícita (semipragmatizada)
LUZ CONSCIENCIA INTELIGENCIA	1) Sustitución INSTINTO LLAGA 2) Esquema DICHA ⁵⁸ ALMA ⁵⁸ TIEMPO ⁵⁸ LIBERTAD NOS/NOSOTROS PÓLVORA RITO ENLACE CLARIDAD LUCIDEZ ACEITE VINO ANDAR	SALMO INCIENSO VASO

Es evidente que las activaciones léxicas provocadas por el componente *contenido* del esquema genitor no presentan claras adherencias a campos semánticos definidos. Quizá las

⁵⁸ La aparición y contextualización de estas tres lexías ya ha sido puesta en evidencia en el apartado anterior.

lexías «luz», «lucidez» y «claridad»⁵⁹ podrían entrar en el mismo campo semántico, pero también es evidente la cercanía semántica entre «lucidez» y las lexías «conciencia» e «inteligencia». Por otro lado, hay algunas que perfilan componentes de un mismo esquema cognitivo —el del RITO—, trasplantando así, a la asociación en cadena sobre el *contenido*, una matización de índole religioso: «salmo», «incienso», «aceite», «vino» y la lexía hiperesquemática «rito». También aparecen lexías que se encuentran muy alejadas entre sí en el eje semántico del plano cognitivo, quizá sólo «libertad» y «tiempo» podrían insertarse en una categoría, forzada y probablemente falaz, de conceptos abstractos⁶⁰; pero las otras lexías ni así pueden ser agrupadas: «dicha» no tiene vecindad semántica con ninguna otra —a excepción quizá de «instinto»⁶¹—, además de que su aparición activa el basto campo semántico de las emociones que es perfilado en contextualizaciones secundarias; «llaga» activa el campo semántico de las heridas y tampoco tiene paralelismo; «pólvora» es el único objeto —junto con la lexía «vaso»— que aparece en las activaciones; «enlace» es una lexía ambigua ya que puede asociarse a «red», además de que su activación viene dada por el conocimiento pragmático de la estructura molecular del agua; «andar» es una lexía de verbal

⁵⁹ Evidenciando un nuevo desplazamiento, pues la lexía claridad tiene relación con nítido y, quizá, transparente. La pregunta inmediata es... ¿es la claridad del cuerpo la que se desplaza al componente alma o la claridad del alma la que se desplaza al dominio del cuerpo? Teniendo en cuenta las observaciones de Neumann (2009) y Subirats (1983), considero que la segunda opción es la más apropiada, el agua es la que, digamos, se come al cuerpo en una simbología que privilegia, por tradición, el polo espíritu espiritualizando el cuerpo, haciéndolo claro y transparente (cfr., cap. IV, 4.5.1).

⁶⁰ En todo caso conceptos discursivos. Su evolución histórica demuestra que Foucault tenía razón al hablar de objetos que se crean a través del discurso. Estos son buenos ejemplos; más aún, son claros ejemplos también de que la paradimensionalidad lingüística tiene una función principalísima en la construcción del conocimiento, pues sin ésta difícilmente se podría especular sobre cosas que *no se ven*, como la libertad. ¿La libertad tiene un campo semántico definido?, ¿está en el campo semántico de los valores?, ¿del derecho?, ¿es la libertad un valor o un derecho?, más aún, ¿son los valores y los derechos campos semánticos evidentes y universales?, ¿o son por el contrario construcciones discursivas y particulares de las culturas?

⁶¹ Que bien puede ser considerada una emoción. Aunque, por otro lado, es evidente que su relación con la animalidad y la corporalidad también supone un desplazamiento del discurso superyoico de la cultura que identifica el alma con lo corporal y animal. Habría que preguntarse, también, si no es una reminiscencia de la incomodidad que supone la reducción, hecha desde San Agustín, de tres componentes anímicos a uno sólo, o si no es también el atisbo de una denegación de lo espiritual como algo incorpóreo y eterno.

que dota al concepto meta *alma* de movilidad; por último, las lexías «nos» y «nosotros» activan el paradigma lingüístico de los pronombres personales, haciéndose evidente uno de los dos usos ya descritos en el análisis precedente. El siguiente cuadro muestra los campos semánticos:

LUMINOSIDAD	RAZÓN	RELIGIOSOS	“ABSTRACTOS” ⁶²
Luz Claridad <i>Lucidez</i>	Inteligencia Conciencia <i>Lucidez</i>	RITO Salmo Incienso Aceite Vino Alma	Libertad Tiempo
“EMOCIONES”	OBJETOS	DEVERBOS	AISLADOS
Dicha Instinto	Pólvora Vaso	Andar	Llaga Enlace Nos/Nosotros

A simple vista, parece que el concepto meta *alma* activa lexías arbitrarias, pero es evidente que dichas activaciones no están dadas por analogías entre entes experimentados en la experiencia límbica. No podía ser de otra manera. La lexía *alma* es una lexía que no refiere-denota, hasta donde se sabe, un objeto visible y palpable, pues su referido-denotado es en realidad un concepto que tiene peso en las construcciones discursivas de una sociedad determinada⁶³ y que, por tanto, se instaura como una realidad ante la cual una sociedad se posiciona. Desde esta perspectiva, al menos se puede resaltar que las activaciones en cadena unen los campos semánticos de la *razón*, la *religión* y la *luz*, además de dos conceptos que no se adscriben a ninguno de esos campos, pero que si son muy reveladores: *dicha* y *libertad*.

⁶² En esta categoría caben muchos otros conceptos: *lucidez*, *conciencia*, *dicha*, *instinto*, *alma*; mismos que se caracterizan por no ser experimentados empíricamente.

⁶³ Esto, no obstante, no debe entenderse como una postura ante tal concepto. El concepto existe y genera toda una serie de paradigmas culturales con respecto a los cuales es difícil no tomar postura. Negar o aceptar su referencia-denotación, en sí misma imposible de comprobar, es una decisión personal que supone siempre una creación de realidades, pues el concepto, por ser paradimensional, siempre supone un enriquecimiento, tanto negativa como positivamente, en la generación del discurso. No se puede ser siquiera neutro ante un concepto, pues serlo supondría la inutilidad del concepto en el paradigma personal.

5.4.1 Contextos de la lexía «agua»

1) Contexto primero

[...] ¡qué desnudez de agua tan intensa, / qué agua tan agua, / está en su orbe tornasol soñando, / cantando ya una sed de hielo justo! (MSF, v. 33-6)

El marco es un escenario en el que el actor contenido es prominente semánticamente. Resalta que la escena está matizada por la tonalidad exclamativa que encarece la acción explicada: se alaba o pondera el *ser* del *agua* y su *actuar* en la escenografía locativa del contenedor. El guion *estar*, en este sentido, perfila un actor móvil mediante dos ReDe's nominales que refuerzan el encarecimiento por los enfáticos «qué» que los introducen; por otra parte, la primera nominalización concretiza al actor *agua* como poseedor o caracterizado por su *desnudez*⁶⁴, intensificando la simplicidad y transparencia del agua, mientras el segundo lo actualiza por una predicación de sí mismo, a saber, define al *agua* por el *agua misma* (cfr., cap. IV, 4.5.2). El guion, además, perfila una escenografía locativa que, por esquema de la metáfora genitora, explica la analogía *vaso* ← *orbe* que concretiza al contenedor como un astro *tornasol*⁶⁵ que hace visos coloridos de luz en su superficie, y perfila dos guiones progresivos que predicen acciones secundarias al guion episódico, es decir, lo que realiza el actor *agua* en su estar en el *vaso*⁶⁶, a saber, 1) *soñar*, que permite distinguir entre el actor que *sueña*, el *sueño* y lo *soñado*⁶⁷, y 2) *cantar*, que concretiza al contenido como un actor capaz

⁶⁴ Esta lexía es muy particular. Es evidente, siguiendo nuevamente los apuntes de Neumann (2009), que las lexías aquí explícitas son arquetípicas. El componente femenino se asocia con los *nudos* —el v. 32 “atada allí, gota con gota” — y, en consecuencia, con la *vestimenta*, lo que posibilita que el *contenedor* se pueda analogar a una *red* y un *vestido*: el agua no podría desnudarse de otra cosa sino de su vaso, es decir, de su cuerpo.

⁶⁵ Este concepto se adhiere semánticamente a *luz*. «Tornasol», sin embargo, se adhiere pragmáticamente a la *forma* y no al *alma*, pues el tornasol es una propiedad externa de ciertos objetos ante el contacto con la luz. Tendrá paralelismo semántico con «constelada»

⁶⁶ Que además reinciden en el carácter temporal de ese *estar* en el vaso; pues el gerundio, con su carga durativo-temporal, supone una acción continuada con principio y fin.

⁶⁷ Lo prolijo de los contextos impide traerlos a cuenta en una nota, sin embargo, si se puede aseverar que la asociación del *soñar* al *contenido* se debe a que es la tal *conciencia* la que posibilita el acto de soñar, mientras

de emitir el canto de “una sed de hielo justo” (cfr., cap. III, n.14) —que contrasta con los v. 405-6: “incisivo clamor que la sordera / tenaz de los objetos amordaza”, que permite las asociaciones: *agua* ← *voz*, *vaso* ← *voz enmudecida*—.

2) Contexto segundo

Ay, pero el agua, / ay, si no huele a nada. [...] / Ay, pero el agua, / ay, si no luce a nada. [...] / Ay, pero el agua, / ay, si no sabe a nada. / Pobrecilla del agua, / ay, que no tiene nada, / ay, amor, que se ahoga, / ay, en un vaso de agua. (MSF, v. 314-25, 328-9 y 342-7)

Estos enunciados forman parte de la canción intermedia del poema, y el marco que da sentido a ellas es un escenario en el que se instancia una enumeración de seres con olor, color y sabor que contrastan con la paradimensión que instancian los enunciados citados.

Resalta primero que todas las escenas están matizadas por el tono doloroso y afligido que aportan las interjecciones «ay», apoyado, además, por las conjunciones adversativas que generan una contradicción entre las escenas precedentes —es decir, contrastan con los escenarios que concretizaban seres con olor, color y sabor—. La primera adversación perfila el guion *oler* que esquematiza un actor generador *agua*; y esta escena se caracteriza, como las que le siguen, por la negación doble que recae sobre el guion mediante el adverbio «no» y el no-estímulo «a nada». La segunda tiene el guion *lucir* que perfila un actor emisor *agua* sobre el que vuelve a recaer la doble negación. La tercera, por su parte, perfila el guion *saber* a cuyo margen se explicita el actor generador *agua* y sobre el que recae, otra vez, la doble negación. Estas escenas concretizan al actor *agua* como carente de sabor, color y olor, es decir, como inodoro, incoloro e insípido; esto no sólo concretiza al *agua* según sus propiedades típicas, sino que, dado el sentido del poema, contrapone la complejidad de la materia a la

que lo *soñado* y el *sueño*, por su confusión de discurso colindante —piénsese en la tradición calderoniana— con lo real, se ubican tanto en el *contenido* como en el *contenedor*.

simplicidad del agua espiritual que carece de esas cualidades que inducen al error y a la percepción de la diversidad engañosa.

Se introduce al final de la canción un Re-De nominal que da prominencia al actor *agua* concretizado como lastimero debido a su *no tener nada* y a su *ahogarse*. El primer guion concretiza al agua como no poseedora de alguna de las cualidades perfiladas: oler, saber y lucir; mientras el segundo reincide en el modo situacional en que el *agua* se encuentra en su estar en el *vaso*, a saber, como una entidad que es impedida, oprimida o asfixiada en el contenedor; no obstante, lo rescatable de tal concretización es la explicación de que el *ahogarse* es sólo posible en cuanto el *agua* se encuentra en el compuesto *vaso de agua*, reincidiendo en lo explícito en el AM: que en su condición de informidad el agua no *se ahoga*, pero cuando *toma forma* entonces es *estrangulada*.

5.4.2 Metáfora explícita

1) Contexto primero:

[El agua] Ya puede estar de pie frente a las cosas. / Ya es, ella también, aunque por arte / de estas limpias metáforas cruzadas, / un encendido vaso de figuras. (MSF, v. 385-8)

El marco es el escenario en el que el actor contenido es prominente sobre el actor contenedor. El primer guion principal *poder* da un matiz modal de posibilidad sobre el guion episódico *estar*, y a sus márgenes se perfila un actor posibilitado *agua*; de este enunciado interesa que el determinante «de pie» concretiza al actor posibilitado como un ente en posición vertical y central frente a un grupo de entidades perfilado por «cosas», tal concretización coincide con los contextos en que el *vaso* se concretiza como causa de verticalidad, además de implicar, por el perfil «ya», un tiempo pretérito en el que el actor contenido no podía *estar de pie*, pero que, gracias al actor contenedor, ahora sí puede hacerlo. El segundo guion principal *ser* es el

que perfila la metáfora explícita *agua* ← *vaso*, matizada por una escenografía concesiva que explica que tal analogía se da por licencia metafórica que cruza artísticamente los términos de comparación, es decir, que la puesta en relación de las lexías temáticas *agua* ← *vaso* se da por una licencia poética que, en primer lugar, permite el cruzamiento de dos conceptos temáticos mutuamente excluyente en la realidad y, en segundo lugar, es posibilitada porque el *tomar forma* del *agua* en el *vaso*, convierte al *agua*, gracias a la intervención de la *forma*, en una réplica del *vaso*. Por otro parte, el concepto origen *vaso* es modificado por el adjetivo «encendido» que lo concretiza como un objeto luminoso o llameante —lexía relacionada con *forma*—, y por el determinante «de figuras» que concretiza al *agua* ← *vaso* como proyectora de dibujos o formas diversas que, según los discursos colindantes, se identifican con la diversidad de lo real.

Lo que destaca de este contexto es que la metáfora permite relacionar el contenido *agua* con el contenedor *vaso* de modo que aquél es entendido por éste, además de que, no pudiendo establecerse su identificación absoluta, permite la inferencia de que tal metáfora es posible por la relación que se establece entre el cuerpo y el alma en el compuesto unificado del *ser*, es decir, en el *vaso de agua* que hace del *agua* un *vaso*⁶⁸.

2) Contexto segundo

[El agua trae sed ← amor ← idolatría] / Más no le basta el ser un puro salmo, / un ardoroso incienso de sonido; / quiere, además, oírse. / Ni le basta tener sólo reflejos / —briznas de espuma / para el ala de luz que en ella anida; / quiere, además, un tálamo de sombra, / un ojo, / para mirar el ojo que la mira. (MSF, v. 364-72)

⁶⁸ Esta situación de replica que realiza el *alma* de su *cuerpo* en su estar en él, se puede observar en este pasaje: “Esto declara manifiestamente que las **almas** perduran, y que no pasan de cuerpo en cuerpo, y que **tienen forma humana** de suerte que puedan reconocerse, y que se acuerdan de los que están en este mundo; asimismo que es verdad lo que los profetas dicen de Abraham, y que **cada uno recibe la morada de que es digno** aun antes del juicio.” (Irineo, 1971, p. 171, negritas mías)

El marco es el escenario en el que el actor contenido está en el actor contenedor y donde se da prominencia semántica al componente contenido. El primer guion perfilado es *bastar*, a cuyos márgenes se perfilan dos actores existentes: «ser un puro salmo» y «[ser] un ardoroso incienso de sonido», que nominalizan, por el guion *ser*, una inmanencia ontológica del actor benefactivo *agua* recuperado por anáfora. Esto quiere decir que los existenciales explican al componente *agua* por las analogías que perfilan, a saber: *agua* ← *salmo* y *agua* ← *incienso*. El concepto origen *salmo* es modificado por el adjetivo «puro» que, en este caso, puede tener una doble lectura: como determinante de unicidad y como concretización de un *salmo* libre de mácula o mezcla. El concepto *incienso*, por su parte, está modificado por el adjetivo «ardoroso» que lo concretiza como un objeto que se quema o que tiene fervor, al tiempo que lo determina como un objeto hecho de *sonido* —que vuelve a contrastar con el *vaso* ← *clamor enmudecido*—. Destacan las metáforas de los existenciales que analogan la relación *alma* ← *agua* con una alabanza a Dios y con un objeto ritual que es quemado en ceremonias religiosas.

El siguiente enunciado perfila el guion *tener* como actor existencial de la repetición *bastar*. Esto implica, por la negación ilativa y la acumulación de los existenciales, un tono de queja sobre la actitud insaciable del actor benefactivo *agua* que se siente insatisfecho con lo que es y lo que tiene. El actor poseído *reflejos*, por su parte, explica que el *agua* posee en sí misma *reflejos* —en relación con el *vaso* ← *espejo*—. También destaca el perfil que explica que el *agua* recoge en su seno un *ala de luz*, puesto que tales conceptos activan el campo semántico de las aves y el dominio cognitivo complejo que relaciona *alma* ← *luz*.

Tales escenas que genera el guion *bastar* se relacionan con el guion *querer* que expresa el deseo que produce la insatisfacción del *agua*, a saber, que a pesar de *ser un salmo*, *un incienso* y de *tener reflejos*, tal actor experimentante desea un actor estímulo *oído*, que se infiere del *querer oír*, uno *tálamo* y otro *ojo*; tales destacan porque son reincidencias léxicas

que, gracias al contexto, perfilan el componente contenedor del esquema, así: *vaso* ← [*oído*] ← *tálamo* ← *ojo*. Destaca, no obstante, la escena de finalidad que explica el propósito para el deseo del *ojo*: que el *ojo* deseado servirá para percibir otros ojos que, en consonancia con ese *ojo*, lo miren a él; esto vuelve a reincidir en la instanciación enmarcativa que pone en relación varios seres o actores en un espacio determinado, analogando los *vasos* ← *cuerpos* de todos ellos con *ojos* deseados por las respectivas *aguas* que contienen.

5.4.3 Metáfora explicada por esquema

1) Contexto primero

Lleno de mí, sitiado en mi epidermis / por un dios inasible que me ahoga, / mentido acaso / por su radiante atmósfera de luces / que oculta mi conciencia derramada, / mis alas rotas en esquirlas de aire, / mi torpe andar a tientas por el lodo; [...] (MSF, v. 1-7)

Este conjunto enunciativo es el que inicia todo el poema, por tanto, el marco instanciado no sólo genera el esquema genitor, sino que instancia el dominio meta que soporta el poema, a saber, el marco en el que el yo está conformado por un *contenido-alma* y un *contenedor-cuerpo*.

La primera consideración es el hecho de que todo el Re-De es un perfil adjetivo que concretiza al actor *Ser* según dos participios: «lleno» y «sitiado». El primero, según su naturaleza verbal, tiene un complemento de régimen prepositivo «de mí» que perfila el actor relleno del actor llenado *yo*, generando la analogía *contenido* ← *mí*. El segundo, por su parte, perfila una escenografía locativa que concretiza al actor llenado *yo* como un actor cercado en un contenedor *epidermis*, generando, a su vez, la analogía *contenedor* ← *epidermis*. Destacan dos cosas: 1) se generan relaciones que revalidan las intuiciones ya expuestas: que el *yo pleno* se identifica con el *contenido*; que ese *yo pleno* se desdobra en un *contenido* y un *contenedor*;

que el *contenedor* es una posesión del *yo pleno* identificado con el contenido⁶⁹; y 2) por metonimia se infiere: *epidermis* ← (*cuerpo*), que a su vez genera la inferencia *mí* ← (*alma*).

Por otro lado, la valoración negativa sobre el contenedor viene dada por la lexía «sitiado» que activa el dominio cognitivo de la guerra y concretiza la relación *contenedor-contenido* como parte de una lucha entre el *yo pleno* y el contenedor. A su vez, el guion *sitiar* perfila un actor agente *dios* concretizado como un ser que no puede ser agarrado o tocado; este agente tiene un referido-denotado ambiguo: o *Dios* —en su sentido religioso— o *forma* —por su naturaleza *deífica* perfilada en el poema—, sin embargo, ya que el perfil «dios» es la primera aparición del concepto, por progresión textual y en una primera lectura, éste remite en primera instancia al *Dios* religioso; por otro lado, según la escena adjetiva que instancia el guion *ahogar*, tal agente sofoca al actor benefactivo *yo* identificado con el contenido⁷⁰. En un segundo momento, el agente *dios* tiene la predicación *mentido* que lo concretiza como un ser engañoso —que análoga el concepto *dios* con *forma* por la adherencia entre *mentido* e *ilusión* ← *narcótico* (cfr., 5.5.2)— o como ocultado por la escenografía *por su radiante atmosfera de luces* —que análoga al *dios* con la *forma* por su coincidencia de concretización con *constelada* (cfr., 2) de 5.5.1)—, que a su vez concretiza al *dios* como un ser envuelto en

⁶⁹¿Quién es el yo del yo?, ¿el yo es el alma?, ¿el yo es el alma y el cuerpo? La problemática es resuelta en el poema desde la perspectiva *yo soy mi alma*. No es casual. Como se observó en el capítulo anterior, desde San Agustín se observa un reduccionismo que lentamente desplaza cualquier identificación del alma con lo corporal, a tal grado que para Descartes, padre de la modernidad, le resulta muy claro que: “[...] conocí de ahí que **yo era una sustancia cuya total esencia o naturaleza no es sino pensar y que, para ser, no necesita lugar alguno ni depende de cosa material alguna**. De suerte que **ese yo, es decir, el alma por la cual soy lo que soy, es enteramente distinta del cuerpo [...]**” (Descartes, 2004, p. 104, negritas mías) Así pues el yo se identifica con el alma que es pensamiento, de suerte que el cuerpo queda como un aditamento o una posesión transitoria: “El cuerpo no es superior al alma, ya que de ella recibe el aliento, la vida, el crecimiento y el movimiento: es el alma la que gobierna y domina al cuerpo, y la que en tanto se ve impedida en sus movimientos en cuanto participa en ellos el cuerpo. Pero no pierde sus conocimientos por causa del cuerpo. **El cuerpo es semejante a un instrumento, mientras que el alma se comporta como un artífice.**” (Irineo, 1971, p. 170)

⁷⁰ Nuevamente estamos ante una zona tensa que reubica los conceptos, pues el agente *Dios*, según el paralelismo semántico entre *ahogar* y *sitiar*, se identifica tanto con el *contenedor*.

luces brillantes. Por último, tal escenografía se encuentra modificada por una adjetiva cuyo guion *ocultar* perfila un actor iniciador *atmosfera* que esconde al actor paciente *mi conciencia derramada*; el esquema generado por el guion 1) relaciona al actor paciente con el contenido mediante la analogía *agua ← mí ← conciencia*, reafirmada por la adjetivación «derramada» que concretiza al actor *conciencia* como líquido, y 2) genera las metáforas por sustitución *conciencia ← alas ← andar*, cuyos perfiles activan el campo semántico de las aves y reinciden en el discurso de la cultura que explica que el cuerpo da al alma la capacidad de andar torpemente en el mundo material.

2) Contexto segundo:

[...] y [el vaso] rinde así, puntual, / una rotunda flor / de transparencia al agua, / un ojo proyectil que cobra alturas / y una ventana a gritos luminosos / sobre esa libertad enardecida / que se agobia de cándidas prisiones! (MSF, v. 43-49)

El marco es un escenario en el que se da relevancia al componente contenedor. Se instancia un guion principal *rendir* que perfila un actor donante *vaso* recuperado por co-texto, un actor benefactivo *agua*, y tres actores donados que generan la cadena asociativa *flor ← ojo ← ventana* que se perfilan como metáforas explicadas de *vaso*. El guion está modificado, además, por la escenografía modal «así», que recupera la información precedente gracias a la cual se acciona el entregar, y por el adjetivo «puntual» que concretiza el *rendir* según tres posibles interpretaciones: 1) el vaso es puntual al hacer la entrega a su tiempo, 2) el vaso es exacto en relación al actor dado según los requerimientos del benefactivo, y 3) el vaso es relativo al punto, es parte de un todo; en términos generales, reinciden en valorizaciones del componente *cuerpo*: su temporalidad y su carácter escindido de la unidad.

En relación a los actores donados, metáforas de *vaso*: el primero perfila un actor *flor* que, por el adjetivo «rotunda», se concretiza como redondo, lleno y preciso —con límites—,

y como traslúcido o cristalino por el determinante de materia «de transparencia»; el segundo perfila un actor *ojo*, concretizado como un cuerpo lanzado por fuego —analogado con una bala o un cohete— y, por la escena adjetiva que genera el guion *costrar*, como un objeto lanzado en dirección vertical hacía arriba⁷¹; mientras el tercero perfila un objeto *ventana* —que reincide en el carácter cristalino y develatorio del vaso de cristal— concretizado por dos expansiones prepositivas: «a gritos luminosos»⁷² y «sobre esa libertad enardecida que se agobia de cándidas prisiones», de las que destaca ésta última, pues genera una escena que perfila un guion sobreentendido *poner*, a cuyos márgenes se perfila un actor agente *vaso*, un actor móvil *ventana* y un actor benefactivo *libertad enardecida* sobre el que se implica una acción de presión por parte del actor móvil, es decir, se implica que el actor *ventana*, entregado por el *vaso*, oprime al objeto *libertad*, que, por otra parte, tiene una escena adjetiva que refuerza esta interpretación, ya que el guion *agobiarse* instancia al actor benefactivo *libertad* como experimentante de una imposición o de una carga perfilada por el determinante «de cándidas prisiones», esto es, que la *libertad* del interior o del adentro se halla constreñida u oprimida por el actor móvil *prisiones* ← *ventana* que el *vaso* le sobrepone. La activación

⁷¹ Esta contextualización es importantísima. Tiene correlatos mitológicos: el mito de Dédalo, de los Titanes, de la Torre de Babel, etc. Se evidencia en un contexto del que se derivan metáforas por explicatura de esquema: “Después, en un crescendo insostenible, / mirad cómo dispara cielo arriba, / desde el mar, / el tiro prodigioso de la **carne** / que aún a la alta nube menoscaba / con el vuelo del pájaro, / estalla en él como un **cohete** herido / y en sonoras **estrellas** precipita / su desbandada **pólvora** de plumas.” (v. 166-74) El contexto está activado por el esquema del estallido de un cohete que descompone el cohete en carne y pólvora, siendo el cohete-carne el *contenedor* y la pólvora el *contenido*: las inversiones estilísticas, muy gongorinas, violentan las convivencias esperadas: pues el agua-alma-pólvora es estrellas y el vaso-carne-cohete es un pájaro.

⁷² La ambigüedad de este SP_r viene dada precisamente por el uso de la preposición «a», que puede generar una escena dativa o una adjetivación adnominal, es decir, generar una procedencia ambigua de los *gritos luminosos* que puede ser desde dentro del vaso o desde él mismo; nada ayuda a la desambiguación, más que la activación léxica ya estudiada *clamor* ← *grito* que permite inferir la segunda procedencia, aunque por progresión temática y la relación *alma* ← *luz*, se podría inferir la primera.

en cadena generada por los objetos dados sería: *vaso* ← *estrella* ← *seno* ← *flor* ← *ojo* ← *ventana* ← *prisiones*, y *agua* ← *libertad*⁷³.

Destaca de este contexto la analogía *vaso* ← *ojo* que da prominencia a la vista sobre los demás sentidos, además de que su concretización restringe la dirección de la visión a las *alturas* que insinúan el lugar en que se coloca paradigmáticamente el espíritu, Dios y el bien. Por otro lado, el concepto *cándidas* concretiza al actor *vaso* ← *prisiones* como inocente, puro, simple o blanquecino, postulando una extensión de las cualidades del componente *alma* sobre el componente *cuerpo*, debido a que el contexto coloca al actor *vaso* en la Z- de la cultura por su analogía con *prisiones* y su oposición al concepto *libertad*.

3) Contexto tercero

Un coagulado azul de lontananza, / un circundante amor de la criatura, / en donde el ojo de agua de su cuerpo / que mana en lentas ondas de estatura / entre fiebres y llagas; / en donde el río hostil de su conciencia / ¡agua fofa, mordiente, que se tira, / ay, incapaz de cohesión al suelo! / en donde el brusco andar de la criatura / amortigua su enojo, / se redondea / como una cifra generosa, / se pone en pie, veraz, como una estatua. (MSF, v. 68-80)

El marco de este largo conjunto enunciativo es aquel escenario en el que el contenedor contiene al contenido y sobre el que se perfila al contenedor como prominente.

Se distinguen, en primer lugar, los guiones *amortiguar*, *redondearse* y *ponerse en pie* como los que instancian las escenas principales, además de tener en común un sujeto perfilado mediante cuatro Re-De's nominales. La primera nominalización concretiza un actor

⁷³ La importancia de esta identificación viene dada otra vez por los discursos colindantes que relacionan la *libertad* con el *alma*. Al menos pueden ser citados dos ejemplos de tales discursos: "Está definido en la doctrina de la Iglesia que toda **alma racional tiene libertad de determinación y de voluntad** y que ha de emprender la lucha contra el diablo y sus ángeles y contra los poderes adversos." (Orígenes, 1971, p. 276, negritas mías) y "Pero cuando una persona vuelve al Señor, el velo se le quita. Porque el **Señor es el Espíritu**, y donde está el Espíritu del Señor, **allí hay libertad**." (2 Corintios 3 : 16-17, La Biblia Misionera) Es evidente, y rescatable, que la **libertad** se relaciona con el *alma* ← *razón* porque es ésta la que, según la tradición cristiana occidental —recuérdese a Santo Tomás y San Agustín— posee la *voluntad* y el *entendimiento* que permiten ejercer el libre arbitrio para dirigir el deseo de felicidad al sumo bien que se identifica con Dios.

ojo de agua tenido por un *cuero*, analogado al *vaso* ← *amor* ← *coagulado*, y expandido por una escena adjetiva cuyo guion *manar* lo perfila como un actor emisor que expide agua según la escenografía modal *en lentas ondas de estatura*; este contexto concretiza un suceso en el que un *cuero* con un manantial o naciente emite agua de manera lenta y ondulatoria de modo tal que parece que esa emisión crece en altura conforme nace más agua⁷⁴; por otro lado, la escenografía locativa *entre fiebres y llagas* concretiza tal emisión de agua como sucedida en un ambiente de enfermedades y úlceras. La segunda nominalización concretiza al actor *río* como un ente asocial o apático que proviene de la *conciencia* del *cuero* ← *vaso* ← *Dios*, lo que relaciona el concepto *agua* con *conciencia* y *hostilidad*⁷⁵; el pronombre posesivo «su», además, genera una ambigüedad de procedencia del *río*, pues puede provenir tanto del *vaso* como de *Dio*; por otro lado, el concepto *río* reitera el carácter masculino del contenido *alma* ← *agua* por su relación simbólica con lo seminal⁷⁶. La tercera nominalización es una exclamación que termina por generar la cadena asociativa: (*agua*) ← *ojo de agua* ← *río* ← *agua*; por su parte, mediante el concepto *fofa* concretiza al ente *agua* como carente de materialidad o inflada, mediante el concepto *mordiente* como capaz de morder o de carcomer,

⁷⁴ La lexía «estaturas» va a reincidir en el carácter temporal del estar del *agua* en el *vaso*, pues tal perfil conceptualiza la emisión de *agua* como un crecimiento que se ve marcado por la edad y la altura que alcanza el *ser* según el devenir de su tiempo.

⁷⁵ Esta lexía remite al carácter inmaterial del *alma* y a su imposibilidad de unirse verdaderamente al *cuero*. Un contexto que reincide en tal evaluación es: “[...] ¡oh **inteligencia, páramo de espejos!** [...] / que nada más absorbe las esencias / y se mantiene así, **rencor sañudo**, / una, exquisita, con su dios **estéril**, / **sin alzar entre ambos / la sorda pesadumbre de la carne**, [...]” (MSF, v. 270 y 283-7) Me gustaría resaltar que la inteligencia se define según su capacidad de concebir formas en sí misma, pero también según su incapacidad de hacerlas tangibles o reales; por ello la metáfora ‘páramo de espejos’ implica que la inteligencia genera un jardín de *vasos* ← *espejos* que, no obstante, son una ilusión en ese *páramo* yermo y estéril que es ella misma.

⁷⁶ Es curioso que esta lectura pueda también apoyarse en discursos colindantes, al menos uno suficientemente interesante: “Así, de todo el hombre, a impulsos de un estímulo único que proviene de ambos elementos, surge la sustancia seminal, la cual recibe del elemento corporal su condición líquida, y del elemento psíquico su calor. [...] pero en aquel ardor de la máxima delectación en que el humor genital es eyaculado, ¿no sentimos que sale de nosotros también algo de nuestra propia alma, de suerte que sentimos una postración y un desmayo que nos llega a oscurecer la vista? Éste es el semen psíquico segregado por la misma alma, de manera semejante a como el humor corporal procede de la evacuación de la carne...” (Tertuliano, 1971, p. 394)

y por la expansión adjetiva «que se tira» como un actor automovilizado que se lanza según dos posibles interpretaciones: 1) que se tira porque se derrama del vaso y 2) que se tira de algún lugar de las alturas; lo que destaca de esta renominalización es que concretiza un ente excesivamente pragmático, pues el actor creado en la paradimensión *agua-contenido* es inmaterial, es capaz de generar molestia mediante sus mordidas, y es un actor que se contradice por su tirarse el mismo en dirección al suelo, al mismo tiempo que no puede mantenerse en él, lo que, por otra parte, reactiva el dominio cognitivo que localiza lo espiritual en las alturas y lo terrenal a ras de suelo. La cuarta nominalización perfila el guion *andar* como origen de la metáfora de esquema —la cadena asociativa completa es: (*agua*) ← *ojo de agua* ← *río* ← *agua* ← *andar*—, que está concretizado en la paradimensión como una acción atemporal y rápida («brusco») realizada por el actante *la criatura*; nuevamente se reincide en el discurso cultural que otorga la capacidad motriz al alma.

Ahora bien, tales nominalizaciones perfilan al componente contenido del esquema genitor, mientras que la cadena asociativa *vaso* ← *amor* ← *coagulado*, al contenedor. Esto, como implican las tres deixis «en donde», explica que las acciones de los guiones principales, realizadas por el actor *agua*, suceden gracias a su estar en el contenedor. Así, el actor *agua* es un agente que logra aminorar su sentimiento de enojo en la escenografía locativa *vaso*, es un actor autoafectado que obtiene su forma redondeada en su estar el *vaso*, y es un actor automovilizado que logra erigirse por su estar contenida en el *vaso*. Esto modifica los perfiles del sujeto gramatical, pues es evidente que el agua puede manar en ondas de estatura porque el *vaso* provee de un cuerpo que hace crecer al agua según la verticalidad del vaso. Por otra parte, también encontramos dos perfiles comparativos que analogan el *redondearse* del *agua* con el *redondearse* de una *cifra generosa* y el *ponerse en pie* del *agua* con el *ponerse en pie* de una *estatua*, pero, como tales acciones solo se dan en el vaso, las metáforas generadas

activan la cadena (*forma* ← *vaso de agua*) ← *cifra* ← *estatua*; huelga decir que esto activa el dominio cognitivo de los número y de las piedras, que analogan el *vaso de agua* a una cantidad —reincidiendo en el discurso superyoico que ve en la *forma* o la *abstracción* el número que posibilita la aprehensión del objeto— y a un objeto de piedra.

4) Contexto cuarto

En el lago, en la charca, en el estanque, / en la entumida cuenca de la mano, / se consuma este rito de eslabones, / este enlace diabólico / que encadena el amor a su pecado. (MSF, v. 373-7)

El marco instanciado es un escenario en el que el contenedor contiene al contenido. Estos versos son encabezados por cuatro escenografías locativas que perfilan, según la constancia del esquema genitor, el componente contenedor, generando la cadena asociativa: *vaso* ← *lago* ← *charca* ← *estanque* ← *cuenca*; destaca que tales perfiles se encuentran relacionados a dominios cognitivos que contienen el elemento agua —en particular, la lexía «cuenca» perfila un lugar esclerótico formado con la mano, que remite al movimiento que se hace cuando se recoge agua con tal extremidad—. El guion principal de este contexto es *consumirse*, a cuyos márgenes se instancia un actor experimentante *rito*, que tiene un concepto metafórico *enlace* por sustitución sintáctica de esquema, pues tal actor experimentante, dadas las escenografías, se análoga con el componente contenido: *agua* ← *rito* ← *enlace*. Por su parte, el actor *rito*, por «eslabones», se concretiza como un objeto en forma de cadena, lo que reincide en la conceptualización esquemática del agua como una composición molecular. Mientras el concepto *enlace* —nuevamente se perfila la composición molecular— se concretiza como un hecho maligno que puede atar el *amor* a una zona suya concretizada como *pecado*; se vuelve a evidenciar una zona de resimbolización: el concepto *agua* ← *rito* ← *enlace* se encuentra en convivencia SeSiPa no esperada con la lexía «maligno», y el contenido se concretiza como un agente que esclaviza al concepto *amor* (Z+) en *su pecado* (Z-), insinuándose otra vez aquel

contexto en el que el amor a la forma y a la heterogeneidad se concretiza como una situación idolátrica a la que tiende el *alma perdida* en la evasión de su ser informe.

5) Contexto quinto

[En el vaso] Hay algo en él, no obstante, acaso un alma, / el instinto augural de las arenas, / una llaga tal vez que debe al fuego, / en donde le atosiga su vacío. / Desde este erial aspira a ser colmado. / En el agua, en el vino, en el aceite, / articula el guion de su deseo; [...] (MSF, v. 411-7)

El marco es un escenario en el que el componente contenedor está perfilado como prominente sobre el contenido. Tal situación permite la instanciación del guion *haber* que concretiza un actor existente, perfilado por la analogía *alma ← instinto ← llaga*, en el interior del actor *vaso*. El concepto origen *alma*, metáfora de esquema del *agua*, explicita el tema del poema, además de concretizarse, por el adverbio «acaso», como posible pero no efectivamente presente. El concepto *instinto* análoga el *agua ← alma* con una especie de intuición biológica⁷⁷ que se concretiza como una entidad agorera que barrunta «las arenas»: un instinto con la capacidad de predecir un suceso de *arenas* que, por pragmática, se podría analogar con la muerte de la materia informada que la devuelve, según el texto bíblico, a la tierra. Por su parte, el perfil *llaga* concretiza al contenido como una herida o ulcera producida por el fuego —de la *forma*— y como una escenografía locativa, por la escena adjetiva que instiga el guion *atosigar*, en la que el agente *vacío* —que reincide en 1) el carácter del componente contenedor como hueco y 2) en un existenciario que implica la vacuidad de sentido del alma—

⁷⁷ Vale la pena apuntar que, según la biología, tal pauta de comportamiento es 1) común a todas las especies, 2) tiene una final adaptativa, 3) es una pauta deseante que se satisface, y 4) compromete a todo el organismo. Aunque no se puede asegurar que sea cierto, sí se puede argumentar que es posible encontrar una causa pragmática para la perfilación de la lexía «instinto», pues los cuatro apuntes se pueden relacionar, según los discursos colindantes, con el alma que 1) unifica a la especie humana por su carácter espiritual y salvífico, 2) se adapta a su estar en un cuerpo terrenal, 3) desea su felicidad y, por tanto, tiende a Dios, y 4) compromete a todo el Ser, pues su capacidad racional impele a la salvación o la condena.

actúa de forma molesta sobre el actor benefactivo *llaga*: el *alma* ← *llaga* es atosigada por ese doble vacío, de su cuerpo y de su ser misma.

El siguiente enunciado lo introduce una escenografía locativa que concretiza el lugar en el que se posa el contenedor *vaso*, a saber, en un *erial* que se perfila como coincidente, por el deíctico «este», con el lugar en el que se encuentran el enunciador y el enunciatario, generando la cadena asociativa *vaso* ← (*tú-yo*) que relaciona, nuevamente, el *vaso de agua* con todos los seres; tal escenografía, por otro lado, análoga el *vaso* con una planta silvestre que crece desde una tierra no cultivada —analogía azuzada por la relación *vaso* ← *flor* ← *espiga* del contexto precedente—. En seguida se perfila el guion *aspirar* que concretiza un actor deseante *vaso* y un actor deseado en el perfil «ser colmado», es decir, el *vaso* desea o quiere llegar a concretar su deseo de ser llenado más allá de sus bordes: sentirse pleno de contenido. Y lo hace según las tres siguientes escenografías que perfilan los medios por los que el actor deseante *vaso* une o define el *guion de su deseo* —o aspiración—, a saber, mediante el *agua*, *vino* y *aceite* que generan la cadena asociativa *alma* ← *agua* ← *vino* ← *aceite*, pues tales líquidos se concretizan esquemáticamente como el contenido del actor deseante *vaso*. Tales conceptos, por su parte, tiene una fuerte carga pragmática por su relación con los ritos religiosos: el agua, como elemento purificador en el bautismo o el baño; el vino, como bebida embriagante que induce al éxtasis o que, según la tradición cristiana, se análoga con la sangre de Cristo; y el aceite, como líquido para la unción y las libaciones.

5.5 Activación léxica de «forma»

Este referente temático solamente tiene metáforas explicadas de sustitución mediante las lexías: «ilusión», «narcótico», «vaso de agua» y «madre». Se pueden dividir semánticamente en tres grupos: *ilusión* y *narcótico*, que remiten al campo semántico de las drogas; *madre*,

que reactiva el dominio cognitivo de la mujer y, por ende, relaciona el concepto *forma* con el arquetipo femenino; y *vaso de agua*, que reúne en un Re-De complejo los dos conceptos temáticos *vaso* y *agua* y que concretiza su unicidad condicionada por la forma.

Se puede argüir, en consecuencia, que la activación en cadena de «forma» revalida el discurso colindante que la concibe como causa de la engañosa y aparente diversidad, el elemento del Ser que elude la fijación de los universales o que la permite por la filtración de las *formas corporietatis* en conceptos generales. Se le atribuye, además, el poder de drogar o alienar al sujeto creándole la posibilidad de la fantasía mediante la alucinación. Y, por último, se le adjudica el ser el componente que permite la unidad entre el *alma* y el *cuerpo* en su estar juntos como *contenedor-contenido*.

5.5.1 Contextos de la lexía «forma»

1) Contexto primero:

[El agua trae una sed...] Más amor que sed; más que amor, idolatría, / dispersión de criatura estupefacta / ante el fulgor que blande / —germen del trueno olímpico— la forma / en sus netos contornos fascinados. (MSF, v. 358-62)

El marco es el escenario en el que se focaliza al actor contenido por ser el actor agente que exige el guion *traer*, así, el actor *agua* anda cargando un actor móvil *amor* ↔ *sed* (+): *amor* ↔ *idolatría* (+): *amor* ↔ *dispersión* expandido por un determinante que lo concretiza como un actor poseído por el actor *criatura estupefacta*. Por su parte, la escenografía «ante el fulgor», concretiza a la *criatura*, pasmada y atónita, como el actor que dirige su amor, sed, culto y atención al *fulgor*; este último concepto tiene una escena adjetiva cuyo guion *blandir* instancia un actor controlador «la forma», un actor controlado «fulgor», y una escenografía locativa que instancia el lugar en el que sucede el *blandir*, esto es, «en los netos contornos fascinados» de la forma, es decir, en los contornos —que se adhieren semánticamente a los

conceptos *dibujo* ↔ *imagen*— de los objeto. Destaca, primero, que se perfile el participio perfecto *fascinados* y no el presente *fascinantes*, pues éste último coincidiría con la metáfora *forma* ← *fulgor* que hace de la forma un objeto luminoso y atrayente; el perfecto, en cambio, concretiza a las *formas* como atraídas por un objeto externo, es decir, los perfila como actores receptores: el movimiento es recursivo, como toda forma es fascinante, toda forma atraída es fascinada. En segundo lugar, destacan los conceptos *amor* e *idolatría* que concretizan una escena en que la *forma* erige un *fulgor* ante el que la *criatura* se siente atraída y al cual rinde un culto idolátrico; nuevamente, el discurso de la cultura emerge: la *forma*, en la Z- del discurso superyoico por su oposición al Dios cristiano, es objeto de un culto idolátrico, ya que contraviene el precepto divino y desvía a la criatura de su fin verdadero que es Dios.

Queda por explicar el Re-De «germen del trueno olímpico» que renominaliza al actor móvil *fulgor*; y es que se reconcretiza al actor móvil como vestigio de un «trueno olímpico». Este perfil es ininteligible si no se remite a la intertextualidad que trae a cuento el mito sobre la separación de los sexos expuesto en *El banquete* de Platón (2009), según el cual, debido a su insolencia para con los dioses, los andróginos fueron separados por el rayo de Zeus, de tal modo que quedaron incompletos en busca de su otra mitad. Lo que interesa de este perfil es que, por el contexto en el que emerge, reactiva el esquema de la unidad dividida y, además, adjudica la división al componente *forma* que es origen o memoria del rayo olímpico.

2) Contexto segundo:

Más la forma en sí misma no se cumple. / Desde su insigne trono faraónico, / magnánima, /
deífica, / constelada de epítetos esdrújulos, / rige con hosca mano de diamante. (MSF, v. 422-27)

El marco de este enunciado es el escenario *vaso de agua* en el que se da prominencia al actor *forma* del compuesto. Se debe resaltar que la primera escena instanciada es paralela a aquella

de «Pero el vaso en sí mismo no se cumple» (v. 397); lo que, en primer lugar, nos señala una simetría entre la no efectuación del acto que es el *vaso* y la no efectuación del acto que es la *forma*, a saber, la imposibilidad de perpetuarse como *materia informada*.

En seguida se introduce una segunda escena cuyo guion *regir* perfila un actor agente que debe ser el mismo que el actor afectado de la escena precedente: *forma*; este agente está modificado por tres adjetivaciones: 1) «magnánima», que lo concretiza como honorable y noble; 2) «deífica», que lo acerca a lo divino o lo diviniza; y 3) «constelada de epítetos esdrújulos» que lo concretiza como una entidad rodeada de objetos luminosos analogados a *epítetos*. De tales adjetivaciones se infiere las relaciones *forma* ← *dios* y *estrella* ← *epíteto*; la primera genera la dualidad *Dios/dios-forma* apoyada por el concepto *idolatría* que supone la adoración de la forma, además de que, tal dualidad, se expresa mediante la capitalización o no de la lexía «dios»⁷⁸, mientras la segunda reincide en la relación *vaso* ← *epigrama* que activa el dominio de la lengua. Por último, sobre tal escena se perfilan dos escenografías: una que concretiza el lugar *desde* donde se da el *regir* y otra que concretiza el *instrumento-modo* del *regir*; la primera concretiza a la forma como un actor-reina alejada de sus ‘súbditos’; mientras la segunda perfila tanto un modo como un instrumento, pues puede tomarse como una frase lexicalizada en paralelo a ‘con mano dura’ o como el perfil metafórico que explicita el material con el que está hecha la mano de la forma: de diamante; como sea, el concepto *diamante* entra en aquella cadena asociativa *crystal* ← *transparencia* ← *nitidez* ← *mineral* ← *agua* ← *espejo* que concretiza al contenedor como traslucido y niega el carácter ocultante del contenedor.

⁷⁸ En el poema es evidente que hay ocasiones en que *dios* está escrito con mayúscula y otras que no. No creo que sean errores de dedo, sino que, por el contrario, se deben a estas sutiles distinciones que perfila el poeta en su texto.

3) Contexto tercero:

En los sordos martillos que la afligen / la forma da en el gozo de la llaga / y el oscuro deleite del colapso. (MSF, 479-81)

Nuevamente nos encontramos ante un marco sumamente abstracto donde, sobre el esquema del *vaso de agua*, se da prominencia al componente *forma*. La escena principal es la que fustiga el guion *dar* en su acepción de ‘encontrar’, a cuyo margen se perfila el actor perceptor *forma* y los actores percibidos *gozo de la llaga* y *oscuro deleite del colapso* introducidos por la preposición «en». De los actores percibidos destaca que la relación perfilada entre *gozo* ← *llaga* remite tanto al concepto *agua*, por relación metafórica de esquema (Cfr., 5) de 5.4.2), como al dominio cognitivo del dolor activado por el contexto de este enunciado; mientras el actor percibido *oscuro deleite del colapso* remite, por la vecindad semántica de *colapso* con *edificación* y a conceptos como *caer* y *hundirse*, al concepto meta *cuerpo*. Por otra parte, este *caer en cuenta* la *forma* del *gozo* de la *llaga* que es el *alma*, y del *deleite* que es el *colapso-muerte* del cuerpo, es posible en tanto se percibe «En los sordos martillos que la [a la forma] afligen»; esta escenografía concretiza el lugar en el que el *darse cuenta* sucede, es decir, en la aflicción que los martillos infligen a la forma: nos hallamos, otra vez, ante una activación semántica *martillos* ↔ *pared* ↔ *construcción* que, debido a la analogía *martillos* ← *punzar* ← *roer* ← *quemar* ← *sangrar* ← *doler*⁷⁹, remite al discurso colindante que le adjudica a las *formas corporietatis* el dolor, y reinciden en la analogía *vaso* ← *templo*.

⁷⁹ Que es contextual: “El sueño es cruel, / ay, punza, roe, quema, sangra, duele. / Tanto ignora infusiones como ungüentos. / En los sordos martillos que la afligen [...]” (v. 476-9) El contexto es sumamente complejo, la inferencia que relaciona el *martillo* con tales *verbos* viene dada por una rección pragmática muy complicada: primero, el poeta dice que en la *forma* también se da el sueño, que, a su vez, no sólo se relaciona con el actor soñante *agua* sino con lo soñado que, por discurso colindante, se relaciona con la vida, es decir, con lo externo; por ende, el *punzar*, *roer*, *quemar*, *sangrar* y *doler* del sueño también tienen que ver con la profusión de las formas y su acción sobre el actor soñante, no obstante, ser una actividad personal.

4) Contexto cuarto

Porque en el lento instante del quebranto, / cuando los seres todos se repliegan / hacia el sopor primero / y en la pira arrogante de la forma / se abrasan, consumidos por su muerte / —¡ay, ojos, dedos, labios, / etéreas llamas del atroz incendio!— [...] (MSF, 525-31)

El marco es una estructura conceptual que relaciona *vaso de agua* ← *seres* ← *hombre*⁸⁰, y activa, en consecuencia, el esquema *contenedor-contenido* sin prominencia alguna de los componentes. La escenografía, encabezada por la conjunción causal, es una circunstancia espacio-temporal que rehíla un segmento del AM para iniciar el periodo de las causaciones, así, el *lento instante del quebranto* que, como ya se dijo, alude a la muerte, tiene una relativa adjetiva de dos guiones: *replegarse* y *abrasarse*. El primero tiene un actor experimentante «los seres todos» y una escenografía de dirección «hacia el sopor primero» y otra temporal «cuando»; destaca que la escenografía de orientación indica la dirección hacia la que sucede el movimiento de autodoblaje: hacia el «sopor primero» que alude al sueño de la nada (cfr., cap. III, p. 87), mientras la escenografía temporal recupera el «lento instante del quebranto»; esta escena reincide en el tema focalizado en el poema: la muerte, y, además, análoga el *vaso de agua* y la *forma* con el actor experimentante *los seres todos*. El guion *abrasarse*, por su parte, perfila un actor afectado *los seres todos* y dos escenografías, una locativa y otra predicativa: la locativa concretiza al actor unificador *forma* como poseedora de una «pira arrogante», perfilación que activa el dominio cognitivo del fuego y se inscribe en la Z- por el concepto *arrogante*, pues éste remite al carácter soberbio y vanidoso de la forma que hace alarde de su diversidad y belleza; mientras la predicación, introducida por el participio «consumidos», concretiza a *los seres todos* como calcinados, reactivando la escena del guion *abrasarse* que concretiza a *los seres todos* quemándose en la pira, de tal modo que se abrasan

⁸⁰ Activada para todas las causaciones dislocadas del C9 que encabeza este enunciado.

—y abrazan— en el momento de su muerte, así se activa la cadena *forma* ← *pira* ← *muerte*, pues al ser abrasados *en la pira* y consumidos *por su muerte*, el locativo *pira* y el agente *muerte* se analogan.

Esta enunciación se cierra con una exclamación entre guiones, a modo de explicación, encabezada por una interjección que da un matiz doliente al dominio cognitivo activado por los conceptos *ojos* ↔ *dedos* ↔ *labios*: el *cuerpo*. Los conceptos, además, están especificados por la renominalización «etéreas llamas del atroz incendio», que genera la analogía *ojos* ↔ *dedos* ↔ *labios* ← *llamas* y, en consecuencia, la reducción *cuerpo* ← *fuego*, al tiempo que concretiza el cuerpo como *etéreo* —¡negando otra vez el carácter físico, por sublimación, del vaso!— y como parte integral del incendio terrible de los cuerpos informados de lo real. La cadena asociativa completa es: *forma* ← *fulgor* ← *trueno* ← *pira* ← *muerte* ← *cuerpo* ← *llamas*⁸¹.

5) Contexto quinto:

[...] ay, todo se consume / con un mohíno crepitar de gozo, / cuando la forma en sí, la forma pura / se entrega a la delicia de su muerte / y en su sed de agotarla a grandes luces / apura en una llama / el aceite ritual de los sentidos, / que sin labios, sin dedos, sin retinas [...] / se acogen a sus tímidas matrices [...] (MSF, v. 693-700 y 702)

El marco es el escenario en el que los *vasos de agua* ← *seres* se queman en la pira del actor unificador *forma*. La escena principal está dada por el guion *consumirse*, cuyo esquema perfila un actor consumido explícito por la lexía «todo», que refiere a cualquier cosa material existente, y una escenografía modal que perfila el guion *crepitar*, que concretiza al actor consumido *todo* como un objeto que, mientras arde, produce chasquidos, además de que tal

⁸¹ Nuevamente el carácter indisoluble entre *cuerpo* y *forma* se perfila metafóricamente.

producción de sonidos se concretiza como *mohíno*, como un sonido triste o acongojado, mientras la expansión «de gozo» añade al *crepitar* un modo de ser: está hecho de *gozo*.

A continuación se perfila una escenografía de tiempo que concretiza el momento en que sucede el *consumirse*. Esta temporalidad consta de dos guiones: *entregarse* y *apurar*. El guion *entregarse* repite información del AM: que la *forma* es un actor autodonante que se da al actor beneficiario *delicia de su muerte*, y que este ‘darse’ es uno de los momentos en los que se da el *consumirse de los seres*. El guion *apurar*, por su parte, tiene un actor consumidor *forma* y un actor consumido *el aceite ritual de los sentidos*, mismo que tiene una escena adjetiva con el guion *acogerse* que perfila un actor acogido *los sentidos* y dos escenografías: una de orientación y una modal; la de orientación le adjudica al actor acogido *sentidos* la posesión de una *matriz* hinchada hacia la que se vuelve en un movimiento de repliegue, lo que, a su vez, reactiva el esquema contenedor-contenido; mientras la modal concretiza el modo en que sucede el *acogerse*, a saber, que el aceite se repliega despojado de sus *labios*, *dedos* y *retinas*, generando las analogías *vaso* ← *matriz* ← *labios* ← *dedos* ← *retinas*, y *agua* ← *sentidos* ← *aceite*, que reinciden en activaciones léxicas precedentes⁸². Esto implica la existencia de una separación entre los sentidos, que poseen un aceite ritual, y los órganos, que generan tales sentidos. El guion *apurar*, además, está modificado por una escenografía causal y una locativa: la causal concretiza el agotamiento del actor consumido *sentidos* como causado por la sed que el actor consumidor *forma* tiene de gastar (beber) su propia muerte en forma de luces, así se reincide en la analogía *forma* ← *muerte* ← *luces*; mientras la locativa vuelve a poner en relevancia el dominio cognitivo del fuego que indica que el agotamiento de los *sentidos* se realiza en una *llama* ← (*forma*).

⁸² Recuérdese las analogías: *agua* ← *vino* ← *aceite* ← *rito*.

El valor pragmático de este contexto reside en la valoración de la muerte como negativa por el concepto *mohíno*. Mientras le adjudica al actor unificador *forma* el ser el causante de la muerte de sí misma, es decir, que por el desgaste de los sentidos que perciben las formas, esta misma muere; además, el concepto *delicia* concretiza a la *muerte* como un objeto comestible y fustigador de placer que la *forma* consume en su estado de necesidad y apetito de calmar su sed.

5.5.2 Metáfora explicada por sustitución

1) Contexto primero:

[Más la forma en sí misma no se cumple] / ¡**Ilusión**, nada más, gentil **narcótico** / que puebla de fantasmas los sentidos! (MSF, v. 432-3)

El marco es el escenario en el que el compuesto *vaso de agua* es opacado por la prominencia del componente *forma*. El Re-De de la renominalización es matizado por un tono exclamativo que puede tener la intención de darle valor de verdad acusatoria a la naturaleza del actor *forma* perfilada en la analogía *forma* ← *ilusión* ← *narcótico*. El concepto origen *ilusión* está modificado por la frase adverbial «nada más» que lo concretiza como el único capaz de poner en evidencia la naturaleza de la forma, por lo que el segundo concepto se presenta más bien como una expansión explicativa que busca hacer más claro el actuar de la *forma* ← *ilusión* por su parecido con un *narcótico*. Por su parte, el concepto *narcótico* activa el dominio cognitivo de las drogas⁸³, y es modificado por el adjetivo «gentil» y una escena adjetiva cuyo guion es *poblar*; el adjetivo concretiza al *narcótico* como *gentil* en dos sentidos: como una

⁸³ Dos contextos reactivan este dominio: el ya analizado “[...] epigrama de espuma que se espiga / ante un auditorio **anestesiado**, [...]” (MSF, v. 403-4); y “Mas en la médula de esta alegría, / no ocurre nada, no; / sólo un cándido sueño que recorre / las estaciones todas de su ruta [...] / ay, y con qué miradas de **atropina**, / tumefactas e inmóviles, escruta / el curso de la luz, su instante fúlgido, / en la piel de una gota de rocío; [...]” (v. 175-78 y 181-4) Los conceptos *anestesiado* y *atropina* reinciden en concretizar a los objetos como drogados: el primero por la metáfora *seres* ← *auditorio* y el segundo por la metonimia *miradas* ← *piel* ← *cuerpo*.

droga amable o como una droga pagana, siendo ambas concretizaciones pertinentes, ya que la primera aludiría a la *amabilidad* que supone la evasión de lo real por las *formas* narcóticas, mientras la segunda al carácter idolátrico que supone el amor a la forma⁸⁴; la escena adjetiva, por su parte, perfila a los márgenes del guion *poblar* un actor agente *narcótico*, un actor móvil *fantasmas* y una escenografía locativa *los sentidos*, que adjudican a la *forma* el ser un actor que llena o pone *fantasmas* en los *sentidos* que la perciben, revalidando el discurso de la cultura que adjudica a la diversidad de las formas —ubicadas en la Z- de la cultura— el ser la causa de los errores perceptivos y de los objetos intangibles de la mente⁸⁵.

2) Contexto segundo:

[No obstante —¿por qué no?— también en ella] / El **vaso de agua** es el momento justo. / En su audaz evasión se transfigura, / tuerce la órbita de su destino/ y se arrastra en secreto hacia lo informe.

El marco es otra vez aquel que da prominencia al actor unificador *forma* sobre el compuesto *vaso de agua*. La metáfora por sustitución, a pesar de dar prominencia al concepto *vaso* por

⁸⁴ Recuérdese que ya desde Platón se postulaba la idea de que las *formas corporietatis* no podían ser el fin al que debía tender el alma. Para los griegos se perfiló como un medio, sin embargo, en el caso del cristianismo, se perfiló como un elemento causante de la desviación del camino al Sumo Bien, ya que, en última instancia, la forma ni siquiera funcionaba como medio, pues Cristo se imponía como único medio para llegar a Dios.

⁸⁵ Citaré tres textos que me parecen relevantes: “[...] puesto que respecto de la **razón**, o el sentido, siendo la única cosa que nos hace hombres y nos distingue de las bestias, quiero creer que está entera en cada uno de nosotros, y seguir en esto la opinión común de los filósofos, que dicen que **el más y el menos existe solamente entre los accidentes, y no entre las formas, o naturaleza, de individuos de una misma especie.**” (Descartes, 2004, p. 72, negritas mías); tras el largo sueño de la voz poética, Sor Juana (2009) escribe en *El Sueño*: “Y del **cerebro**, ya desocupado / las **fantasmas** huyeron / y —como de **vapor leve formadas**— / en fácil humo, en viento convertidas, / su **forma** resolvieron.” (v. 68-72); y en un argumento de Rosaura —nótese que es una mujer la que explicita tal asunto—, dice Calderón de la Barca (2008) en *La vida es sueño*: “Tres veces son las que ya / me admiras, tres las que ignoras / quién soy, pues las tres me has visto / en **diverso traje y forma**. / La primera me creíste / varón en la rigurosa / prisión, donde fue tu vida / de mis desdichas lisonja. / La segunda me admiraste / mujer, cuando fue la pompa / de tu majestad un **sueño**, una **fantasma**, una **sombra**. / La tercera es hoy, que siendo / monstruo de una especie y otra, / entre galas de mujer / armas de varón me adornan.” (v. 2712-27), mientras en otro acto dice Segismundo: “Yo **sueño** que estoy aquí / destas prisiones cargado, / y soñé que en otro estado / más lisonjero me vi. / **¿Qué es la vida? Un frenesí. ¿Qué es la vida? Una ilusión, / una sombra, una ficción, y el mayor bien es pequeño, que toda la vida es sueño y los sueños sueños son.**” (v. 2178- 87)

ser núcleo sintagmático, el hecho de que el Re-De «vaso de agua» profile el ente *contenedor-contenido* en su relación inherente, lo hace perfil de la metáfora sustitutiva. De este modo, el actor *Ser vaso de agua* se esquematiza según un guion copulativo que lo análoga al perfil *momento justo*, generando una activación informativa que concretiza al *Ser* como un ente caracterizado por su temporalidad fugaz y, al mismo tiempo, reducido tanto a nivel temporal como espacial, pues el momento no sólo concretiza un periodo de tiempo imbricado en un periodo más largo, sino un tiempo ajustado por algún límite que lo constriñe.

A continuación se perfilan tres guiones: *transfigurarse*, *torcer* y *arrastrarse*. El primero perfila una escena en la que el *vaso de agua* es un actor afectado por un cambio de naturaleza hacia un estado final explicito en la escenografía «en su audaz evasión»; este estado final concretiza al actor afectado como un objeto que se transforma en aquello que ha estado negando. El guion *torcer* instancia un actor agente *vaso de agua* que actúa sobre un actor móvil *la órbita de su destino* para, por la perfilación de circularidad que supone el concepto *órbita*, cambiar la dirección de tal circularidad; destaca, además, que la perfilación del actor móvil reincide en el sentido evasivo del guion precedente, pues el *destino* del *vaso de agua* es estar en esa órbita que *tuerce* audazmente. Por último, el guion *arrastrarse* tiene un actor automovilizado *vaso de agua* y una escenografía de dirección «hacia lo informe»; lo primero que se debe decir es que la escenografía explica los guiones precedentes, pues la metáfora *forma* ← *vaso de agua* entra en contradicción con el punto de llegada *informidad*, así, el *transfigurarse* y el *torcer* del *vaso de agua* es el evitar su destino de ser naturalmente *forma*; este cambio, no obstante, no se da ruidosamente, sino en silencio, *secretamente*, lo que, en una sugerida interpretación, parece incidir en el hecho de que la muerte se encuentra presente en los entes sin que, por ello, sea evidente o manifiesta.

3) Contexto tercero

[...la forma da en el gozo de la llaga...] Temprana **madre** de esa muerte niña / que nutre en sus escombros paulatinos, / anhela que se hundan sus cimientos / bajo sus plantas, ay, entorpecidas / por una espesa lentitud de lodo; [...] (MSF, v. 482-6)

El marco de este contexto es nuevamente aquel que da prominencia al concepto *forma* sobre el compuesto *vaso de agua*. La metáfora sustitutiva instancia el concepto *madre* como origen de la analogía, así: *forma* ← *madre* relaciona el concepto meta con el dominio de la mujer y del arquetipo femenino, además de concretizar la *forma* como una entidad que engendra un actor *muerte* perfilado en el determinante. A margen izquierdo, por otra parte, el concepto *madre* es modificado por el adjetivo «temprana», que concretiza a la *forma* ← *madre* como una mujer joven o que acaba de ser madre; el paralelismo semántico con el determinante es evidente, pues el hijo de tal madre debe ser un niño, es decir, una *muerte* imberbe que crecerá conforme madure el *vaso de agua*⁸⁶, insinuándose el motivo literario de la vida como camino hacia la muerte⁸⁷. En seguida se perfila una escena adjetiva cuyo guion *nutrir* perfila un actor proveedor *madre*, un ingestor *muerte*, recuperado por anáfora, y una escenografía locativa que concretiza el donde de la acción alimentaria entre *madre* y *muerte*, y que reincide en la metáfora *cuerpo* ← *escombros* ← (*templo*) que, por el adjetivo *paulatinos*, hace del *vaso* un lento devenir en el que se nutre la *muerte* y en el que se van generando los escombros.

Se instancia, a continuación, el guion *anhelar* que genera la escena principal, a cuyos márgenes se perfila un actor experimentante *forma* ← *madre* y un actor estimulante perfilado

⁸⁶ El único contexto que repite esta perfilación es el siguiente: “En él se asienta, **ahonda** y **edifica**, / cumple una **edad** amarga de silencios / y un reposo **gentil** de **muerte niña**, / sonriente, que **desflora** / un más allá de pájaros / en desbandada.” (MSF, v. 23-8) El contexto reincide en el supuesto de que el alma toma forma en el cuerpo y de que, gracias a ello, es capaz de crecer, morir y percibir, con candidez, su entorno.

⁸⁷ Dice Quevedo (1989): “Ayer se fue, mañana no ha llegado; / hoy se está yendo sin para un punto: / **soy un fue, y un será, y un es cansado**. / En el hoy y mañana y ayer, junto / pañales y mortaja, y he quedado / **presentes sucesiones de difunto**.” (p. 57)

mediante una escena. El actor estimulante tiene el guion *hundirse* como eje sobre el que se perfila el actor experimentante *sus cimientos* y una escenografía *bajo sus plantas...* que concretiza el espacio y dirección hacia el que sucede la caída —que destaca por la reincidencia en el esquema vertical—; tanto la escenografía como el actor experimentante se asocian con el cuerpo por pragmatización de la analogía *cuerpo ← cimientos (construcción) ← lodo*, que concretizan al actor *forma ← madre* como un objeto físico que obstaculiza el caminar lineal de sí mismo, pues el *cuerpo ← vaso*, por su pesantez y concretud, trastabilla, lo que hace de su andar un andar lento y torpe⁸⁸.

5.6 Coincidencias semánticas entre guiones

A partir de los análisis anteriores se pueden generar vecindades semánticas entre los guiones principales que se perfilaron en los contextos. Tales guiones se dividen, primero, en tres grandes grupos, a saber: el grupo de los guiones perfilados sobre el *vaso*, los perfilados sobre el *agua* y los perfilados sobre la *forma*, que, a su vez, pueden subdividirse según ciertos rasgos semánticos —que pueden ser de esquema o semas— que evidencian una visión de las posibles actividades que el componente de esquema en cuestión realiza en los dominios cognitivos activados, además de reincidir en consideraciones ya apuntadas en el análisis. Las tabulaciones propuestas son las siguientes:

⁸⁸ Ireneo de Lyon (1971) había escrito en el s. II d.C.: “El cuerpo no es superior al alma, ya que de ella recibe el aliento, la vida, el crecimiento y el movimiento: es el alma la que gobierna y domina al cuerpo, y la que en tanto **se ve impedida** en sus movimientos en cuanto participa de ellos el cuerpo. Pero no pierde sus conocimientos por causa del cuerpo. El **cuerpo** es semejante a un **instrumento**, mientras el alma se comporta como un artífice. Así como el artífice reconoce en sí mismo una posibilidad de obrar velozmente, pero ésta se ve retardada al pasar al instrumento por la inercia de la cosa a que se aplica, de suerte que la velocidad de su mente combinada con la **lentitud** del instrumento da como resultado una **actividad temperada**, así el alma al actuar en conjunción con el cuerpo se siente en cierto punto impedida, y su rapidez de acción ha de combinarse con la **lentitud del cuerpo**. Pero no pierde con ello toda su virtualidad, sino que al comunicar la vida al cuerpo no deja ella misma de vivir...” (p. 170, negritas mías)

1) Vaso

<p>1) Rodear ESTRANGULAR ESTRECHAR AMOLDAR</p>	<p>2) Modificador de apariciencia TEÑIR ACLARAR ESCONDER</p>	<p>3) Extensión espacial a.- Arriba IZAR ALARGAR ESPIGARSE b.-Abajo CAER HUNDIRSE LIQUIDARSE c.-Lateral DERRARMARSE CORRERSE (desplazamiento) d.- Sobre PONER</p>
<p>4) Plantas AFLORAR MADURAR</p>	<p>5) Realización puntual OCURRIR CAER CUMPLIRSE (+ negación)</p>	<p>6) Fuego (forma) ENARDECERSE ENCENDERSE</p>
<p>7) Modificación espacial a.- Hacia adentro ABSORBERSE ABRIRSE (por contexto) b.- Hacia afuera HENCHIRSE c.- Propia ABLANDARSE ADELGAZARSE</p>	<p>8) Transitivos ARTICULAR RENDIR</p>	<p>9) Otros PODER</p>

2) Agua

<p>1) Rodeado AGOBIARSE AHOGARSE</p>	<p>2) Percepción RECONOCERSE ADVERTIR</p>	<p>3) Extensión espacial a.- Posición ESTAR b.- Abajo TIRARSE c.- Arriba: PONERSE EN PIE</p>
<p>4) Deseo/Emoción QUERER SENTIR</p>	<p>5) Sobreexistencia COLMAR BASTAR (+ negación)</p>	<p>6) Fuego (forma) CONSUMIRSE</p>

7) Modificación espacial a.- Propia REDONDEARSE TOMAR FORMA	8) Transitivos TRAER TENER (+ negación)	9) Cualidades OLER (+ negación) LUCIR (+ negación) SABER (+ negación)
--	---	---

3) Forma

1) Transformación TRANSFIGURARSE TORCER	2) Automovilización ARRASTRARSE ENTREGARSE	3) Realización puntual CUMPLIRSE (+ negación)
4) Deseo ANHELAR	5) Movimiento adentro-afuera POBLAR NUTRIR	6) Otros BLANDIR APURAR DAR (darse cuenta de) REGIR

En el nivel de la generalidad, se puede notar que existen ciertos rasgos semánticos que se adhieren a los conceptos genitores y, al mismo tiempo, que los relacionan en un nivel de mayor abstracción. En el nivel individual, el *vaso* activa guiones que lo concretizan como eminentemente material, mientras el *agua* se perfila como inmaterial pero eminentemente cognoscitivo-sensitiva, y la *forma*, por su parte, como una entidad autotransformada y activa que se halla en posesión de sí misma y es capaz de generar transferencias. En el nivel colectivo, hay grupos que se interrelacionan: por ejemplo, el grupo *rodear* del supergrupo *vaso*, se relaciona con el grupo *rodeado* del supergrupo *agua*; o los grupos *extensión* y *modificación espacial* del *vaso* se hallan en relación con esos mismos grupos del dominio *agua*; también se puede notar, por ejemplo, que el grupo *fuego* de los supergrupos *agua* y *vaso* se hallan vinculadas con *forma* por las vecindades léxicas que activa este último concepto temático; o, desde el supergrupo *forma*, que el grupo *transformación* se conecta con los grupos *extensión* y *modificación espacial* del supergrupo *vaso*. En fin que los guiones activados por los conceptos metafóricos parecen asimismo hallarse condicionados por el

dominio cognitivo meta, pues la esquematización y enmarcación del dominio cognitivo del *Ser* se trasplanta a las ocurrencias metafóricas particulares mediante la perfilación de guiones que repiten los matices Se-Si-Pa que el discurso internalizado de la cultura impone a tal dominio.

5.7 Consideraciones finales

Este capítulo no puede finalizar sin abstraer rasgos generales sobre el análisis propuesto.

1) Quizá una de las primeras cosas que se debe considerar es que el poema presenta zonas ambiguas que pueden ser parcialmente resueltas por los conceptos inmersos en la activación. Sin entrar en muchos detalles, es de resaltar que las activaciones en cadena se concentran en el C1, C2, C6, C7, C8 y C9; lo que deja, en el primer gran bloque distinguido por Cantú (2005), el C3 y el C4 en una zona de indeterminación.

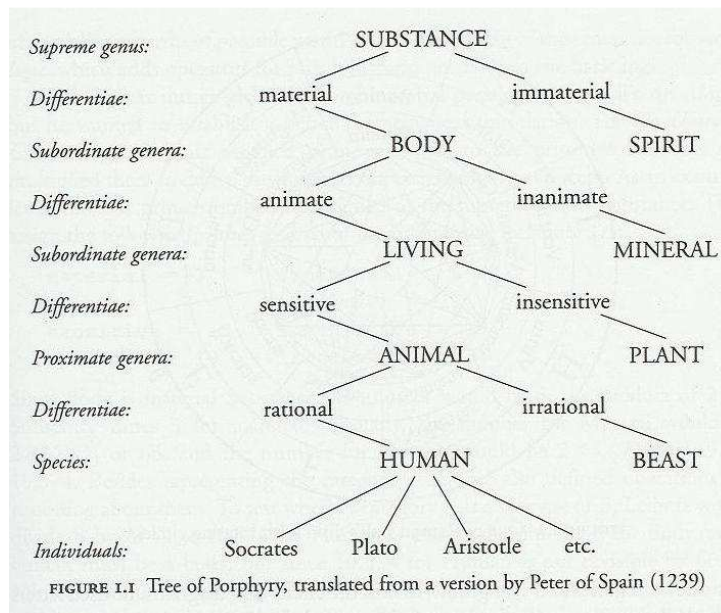
El C3 se distingue por una ilación con el C2 mediante la recuperación del conjunto enunciativo “Pero en las zonas ínfimas del ojo, / en su nimio saber, / no ocurre nada, no, sólo esta luz, / ésta febril diafanidad tirante, / hecha toda de pura exaltación [...]” (MSF, v. 116-20), que se repite en el encabezado del C3 del modo: “Pero en las zonas ínfimas del ojo / no ocurre nada, no, sólo esta luz / —ay hermano Francisco, / esta alegría, / única, riente claridad del alma.” (v. 130-4). Destaca la recuperación de la lexía «ojo», que por activación en cadena se relaciona con *vaso*; sin embargo, tal analogía es generada por la memoria, pues el co-texto impide cualquier intento de explicatura metafórica, así, tales conjuntos enunciativos perfilan un objeto denotado *ojo* igual al extralingüístico y un objeto *ojo* contenedor, lo que supone que la *ocurrencia* de la *luz* puede suceder tanto en el interior del contenedor como en la superficie del objeto; tal ambigüedad, sin embargo, puede ser resuelta por las activaciones en cadena *vaso* ← *ojo* ← *diafanidad* y *alma* ← *luz* ← *alegría*, pues según los postulados

cognitivistas, y el análisis precedente, el esquema que presentaría tal contexto ambiguo es una estructura pragmática en el que los actores perfilados se adhieren al esquema *contendor-contenido* del esquema genitor, reincidiendo así en las metáforas de la cultura ya glosadas con anterioridad.

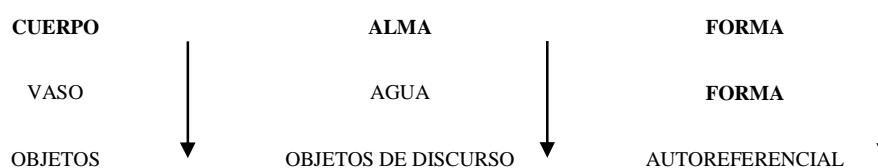
El C4, por su parte, realiza igualmente un movimiento estilístico de recuperación de enunciados del C3. Y es importante citar las tres repeticiones para notar las coincidencias y la posible desambiguación. El primer conjunto enunciativo es: “[...] ¡oh inteligencia, soledad en llamas! / que lo consume todo hasta el silencio, / sí, como una semilla enamorada / que pudiera soñarse germinando, / probar en el rencor de la molécula / el salto de ramas que aprisiona / y el gusto de su fruta prohibida, / ay, sin hollar, semilla casta, / sus propios impasibles tegumentos.” (v. 246-54); lo que resalta de este enunciado es la concretización de un actor *inteligencia* que se quema y consume —por la acción de la *forma*—, como una pira, todo lo que percibe, pues aunque es capaz de soñar que engendra cosas de sí misma y que se rompe para, digamos, parir, su propia *castidad* le impide tal creación: la inteligencia sueña que germina mientras conserva su integridad. El segundo conjunto enunciativo que encabeza el C4 es: “¡Oh inteligencia, soledad en llamas, / que todo lo concibe sin crearlo!” (v. 255-6), que reincide en la paradimensión anterior y añade una particularidad a la inteligencia: su estar sola mientras se quema y, contradictoriamente, su dar a luz sin engendrar criaturas. El tercero de ellos es: “[...] —¡oh inteligencia, páramo de espejos! / helada emanación de rosas pétreas / en la cumbre de un tiempo paralítico; / pulso sellado; / como una red de arterias temblorosas, / hermético sistema de eslabones / que apenas se apresura o se retarda / según la intensidad de su deleite; [...]” (v. 255-77), que concretiza a la *inteligencia* similar a un *páramo*, a una tierra yerta, *de espejos*, y a una surgencia o creación de flores de piedra en un tiempo que no avanza; destaca que tal perfilación va a cruzar los conceptos de la activación generada por

vaso —a saber, *espejo* ← *flor* ← *tiempo*—, y los va a negar para el componente *contenido* al que se análoga el concepto *inteligencia*, pues tales cuerpos serán negados en su no madurar y no moverse; por otro lado, la asimilación de la *inteligencia* al contenido se da por las metáforas de sustitución *pulso sellado* ↔ *red de arterias* ↔ *sistema de eslabones* que van a reincidir en aquellas metáforas de *agua* que perfilaban la composición molecular de tal actor, mientras los conceptos *sellado*, *arterias* y *hermético* perfilan su carácter oculto o sellado en el contenedor. En resumen, tales contextos van a generar las analogías: *agua* ← *inteligencia* ← *pulso* ← *red* ← *sistema* sobre el concepto meta *alma*, reincidiendo, principalmente, en la analogía, *alma* ← *razón*.

2) El segundo apunte es la particular distinción entre los conceptos que funcionan en las respectivas asociaciones en cadena de la triada referencial *vaso*, *agua* y *forma*, pues corresponden al modo en que se categorizan los conceptos meta *cuerpo*, *alma* y *forma*. El esquema de Porfirio, citado por Sowa (1992), permite visualizar tal aseveración:



Se nota en los resultados del análisis que las activaciones en cadena sobre el concepto *meta cuerpo* crea metáforas con las llamadas sustancias materiales del esquema de Porfirio; las activaciones del concepto *alma* genera metáforas con lo que podríamos denominar objetos de discurso, es decir, con conceptos que, tradicionalmente, se han relacionado con el *alma* pero que no tienen un referido-denotado tangible en la realidad extralingüística; mientras que el concepto *forma* es autorreferencial, ya que carece de una profusa activación en cadena:



El esquema señala la direccionalidad que sigue la activación en cadena sobre los conceptos, y se puede decir que, según los apuntes sobre la cognición y los discursos colindantes, resulta sintomática tal direccionalidad, pues el *cuerpo*, al ser identificado con la materia, remite a los objetos visibles y tangibles de lo real, el *alma*, por el contrario, al ser intangible y etérea, activa objetos paradimensionales que son inteligibles pero que no son entidades materiales, debido a que tales conceptos no tienen referidos-denotados límbicos, mientras la *forma*, que completa la triada referencial, al perfilarse como un abstracto y un elemento unificador de los otros dos, se instala como un concepto puente que, por su misma naturaleza, no se análoga de forma tan libre ni a lo material ni a lo inmaterial. Esto supone que incluso la categorización parece tener un papel preponderante en los procesos cognitivos de analogía.

3) Los resultados parecen indicar que el modo en que se explicitan las metáforas se debe a un modo inconsciente de organización textual. Es decir, para los conceptos *vaso* y *forma* se presenta una profusión de metáforas por sustitución: las «lexías» de los conceptos

origen se instancian como generadores de cohesión textual por su posicionamiento sintáctico; mientras que para el concepto *alma* las metáforas por esquema son las preferidas, mostrándose que el proceso inferencial del tema se muestra como preponderante para la activación en cadena del componente contenido. Esto parece suponer que la separación entre el mundo material y el mundo espiritual del discurso superyoico que da sentido al poema, tiene consecuencias a nivel gramatical, pues al analogarse la poesía con lo material y el sentido con lo espiritual, la temática que focaliza el sinsentido de lo material parece reproducirse en la profusión de metáforas por sustitución del componente contenedor, lo que implica su prominencia semántica, para explicar tal sinsentido, de ahí la asomada condena de la poesía que concluye MSF.

4) El último punto tiene que ver con la generación de dos marcos que concretizan un desequilibrio global en la semántica del poema. Tales marcos están instanciados por los Re-De's: "Pero el vaso en sí mismo no se cumple." (v. 397) y "Más la forma en sí misma no se cumple.", que ponen en paralelo la naturaleza de los conceptos *vaso* y *forma* —materia informada— por el no cumplimiento de sí mismas. Esto tiene relación con lo explicado en el AM, pues si la naturaleza de ambos actores es la forma y la materialidad, su destino es no permanecer en ese estado, pues su fin es la desaparición de tal naturaleza; por ello el poeta puede producir tales estructuras gramaticales. Sin embargo, la no aparición de la frase 'Pero el agua en sí misma no se cumple' tiene una función rentable pragmáticamente, pues se infiere que la no explicitación implica la proposición 'pero el agua en sí misma sí se cumple', que reincide en los postulados aristotélico-tomistas en los que el acto es el cumplimiento de la potencia y, en consecuencia, es natural que el alma sí se cumpla, pues al ser su naturaleza la infirmitad, el *agua* es completamente acto en cuanto se libera del vaso. Tal asimetría semántica responde, nuevamente, a la polarización entre el mundo material y el mundo

espiritual —evaluando negativamente al primero con respecto al segundo según el *ethos* de nuestra cultura—, además de que, dadas las particularidades de perfilación en cadena entre *vaso* y *agua*, vuelve a evidenciar que el texto da prominencia informativa al componente contenedor, sobre el que se generan marcos que explican el sinsentido y el patetismo del polo material.

Conclusiones

El objetivo que se planteó al inicio de la tesis, a saber, que era posible descubrir en la globalidad semántica y sintáctica del discurso el componente pragmático que lo condiciona, se intentó desde varios presupuestos:

- 1) El discurso es una situación ontológica de comunicación entre seres humanos, cuya comprensión se apoya en una cultura compartida que le da sentido y permite descifrar su intención.
- 2) El signo lingüístico, como interfaz entre gramática y pragmática, es la punta de lanza de un proceso cognitivo que sobrepasa los límites de la semántica y sintaxis formal.
- 3) Las emergencias gramaticales, en consecuencia, según los postulados del análisis crítico del discurso, no pueden escapar a la pragmática social que estimula un uso determinado no por las normas lingüísticas, aunque se apoye en ellas, sino según las normas pragmáticas de la situación comunicativa particular.

Tales postulados se intentaron demostrar en un estudio de caso: el poema largo *Muerte sin fin* del mexicano José Gorostiza. Se aislaron bloques informativos: uno denominado AM y varios más en que se perfilaban ocurrencias metafóricas particulares sobre los conceptos temáticos del discurso; y sobre tales bloques se realizó un análisis auspiciado por el hecho de que la metáfora, que a simple vista puede considerarse como un proceso de libre asociación

y que permite la violencia semántica y sintáctica de la norma, es el mejor objeto de estudio poner a prueba los presupuestos numerados más arriba. Ahora bien, según los datos arrojados por el análisis se obliga a la pregunta: ¿es el discurso un verdadero portador y reafirmador de la cultura hegemónica que pretendidamente lo condiciona? La respuesta es sí y no. Depende.

Depende del discurso superyoico, del grupo cultural del que emerja el enunciador que formule el discurso y de la vivencia tanto personal como histórica del enunciador. Y es que es dable afirmar que el estudio de caso propuesto no demuestra que efectivamente TODO discurso ratifica el discurso superyoico de la cultura, sino demuestra, más bien, que ESTE discurso, *Muerte sin fin*, sí lo hace. Y es que tal restricción a la que se ve sometido el alcance de esta tesis, se sigue de las distinciones que se usaron para definir el *discurso colindante* o *discurso superyoico*, pues pareció afirmarse que la cultura es inmutable y que actúa como una fuerza invisible que nos condiciona sin que podamos transformarla. ¿Es esto válido?

En un primer momento se puede aseverar que existen ciertos procesos que ponen en crisis tal estructura aparentemente estable: p.e., el carácter *superrecursivo* de la metáfora que supone un verdadero escollo para el mantenimiento estático del discurso de la cultura, pues la movilidad de los binomios alojados en la zona difusa —binomios que, según la teoría de prototipos, pueden ir de un lado a otro de la polarización positivo/negativo— genera una tensión que evidencia la arbitrariedad enmarcativa de binomios en las zonas mutuamente excluyentes¹, y muestra así la improcedencia de esa mutua exclusión que impide la aparición de determinadas lexías en determinados contextos. Estos parámetros hacen comprensible el carácter “traidor” del *símbolo psicológico*², pues éste pone de manifiesto el proceso represivo

¹ Siguiendo nuevamente a Foucault (2009), quizá el miedo al discurso radica en esta particularidad, pues es en estos discursos subversivos en los que la cultura verá con horror la posibilidad de su reestructuración.

² Como en los arquetipos junguianos o las fantasías neuróticas.

que el símbolo *negativo paradigmáticamente negativo* sufre según los mecanismos culturales y vivenciales del individuo. Igualmente, la superrecursividad es el fenómeno que hace de la metáfora una fuente prolífica de símbolos: su carácter activador de diversos y, a veces, divergentes dominios, genera una tensión interpretativa que no puede ser limitada sino por la presión contextual que impone fronteras, no siempre nítidas, para la interpretación. La zona difusa del discurso superyoico de la cultura no sólo se manifiesta en la irrupción de lexías en zonas no esperadas, sino también en la posibilidad de exceder, por el carácter ambiguo de dichas lexías, los límites contextuales, siempre y cuando no se violente la ontología del discurso: su ser social.

En un segundo momento, no obstante, se puede decir que generalmente los discursos no trasgreden de manera radical el *discurso de la cultura*, sino que, en tanto éste se desplaza según el devenir de lo histórico-real, aquellos lo hacen paralelamente o de manera retrasada; de esta forma, también el carácter superrecursivo de la metáfora puede no ser esencialmente sedicioso, sino que, al contrario, puede basarse en pragmatizaciones que suponen una revalidación del discurso superyoico, pues las emergencias gramaticales pueden mostrar tanto regresiones cognitivas desde el punto de vista histórico del presente de la enunciación —y aun así habría que preguntarse si es válido juzgar como regresiva la cognición de un individuo que se aferra al pasado—, como coincidencias cognitivas con el momento histórico en el que sucede la enunciación —y aun así habría que pensar si tales coincidencias son vistas desde el punto de vista del grupo al que pertenece el enunciador o desde un punto de vista extranjero—.

Se clarifica tal vaguedad en la aceptabilidad o estigmatización de tal o cual discurso: los ejemplos históricos de aquellos seres humanos que merecieron la muerte debido a su palabra destructiva del orden son prueba del tipo de discurso que es esencialmente

revolucionario, mientras que aquellos discursos que pasan el filtro de su tiempo y contexto para ser ampliamente difundidos y aceptados son prueba del tipo de discurso considerado ‘retrogrado’ o ‘actual’³. No es casual, por tanto, que sea prácticamente imposible resolver el problema de la universalidad e independencia de los procesos cognitivos como la metáfora o la metonimia, ya que no teniendo otros recursos para manifestarse, dichos procesos sólo pueden hacerse evidentes por las herramientas proveídas por el discurso internalizado, que ya es lingüístico, del individuo, y que incluye no sólo a los contextos que dan valor a la manifestación de los procesos, sino a la lengua misma que posibilita dicha manifestación. Lacasa y Herranz (1989) advierten que “las funciones cognitivas aparecen primero en el plano social (intersíquico) y, sólo después, en el nivel individual (intrapíquico)” (p. 31-2). No obstante, quizá es más adecuado suponer que en el desarrollo de las habilidades lingüísticas, los procesos cognitivos son primeramente manifiestos en la extroversión tan sólo porque en ella, el neonato *homo socialis* se hace de las herramientas, por intervención del contexto, que le permiten acceder y desarrollar los procesos cognitivos latentes en su naturaleza cerebral; y que en apariencia, por otro lado, son secundariamente introvertidos sólo porque esa latencia se vuelve efectiva manifestación comunicativa en cuanto se inicia el proceso de aculturación. Se puede aseverar, en consecuencia, que el carácter creativo-renovante o controlado-revalidante de los procesos cognitivos no depende sólo de ellos mismos sino también del modo en que se configuran en el discurso internalizado, que, no olvidemos, no sólo se conforma de acuerdo al discurso de la cultura, sino también a las

³ Naturalmente estas aseveraciones tiene muchos matices. Un discurso no sedicioso en su tiempo puede serlo en uno posterior, del mismo modo que un discurso sedicioso puede instaurarse como discurso hegemónico en la posteridad. Igualmente un discurso retrograda puede ser ampliamente vapuleado por representar una ideología estigmatizada, piénsese en el neonazismo, o puede ser ridiculizado por “no adaptarse al momento histórico de la sociedad”, piénsese en discurso homófonos en sociedades ‘liberales’.

vivencias propias del individuo. Se puede entonces contestar a la pregunta, ¿es el discurso de la cultura estático? No. Es maleable. Pero tal maleabilidad es tan resistente, que la llamada ‘tradición’ acepta lentamente, y a veces sólo a través de la violencia, las transformaciones que los propios discursos individuales pueden imprimir en ella: el discurso de la cultura depende de los discursos particulares y viceversa, se alimentan mutuamente y generan el devenir cultural.

Por ende, se ha demostrado que, en efecto, *Muerte sin fin*, corresponde, con quizá muchas salvedades que yo mismo no he podido ver, a un discurso que se manifiesta como paralelo al devenir histórico de la sociedad occidental en los albores de la II Guerra Mundial, pero que, por el contrario, parece ir desfasado del devenir histórico de la sociedad mexicana, no tanto porque se presente como revolucionario, sino por la misma condición a-moderna de México que lo obliga a permanecer en retraso con respecto a las potencias occidentales. Queda pues el apunte de que tal demostración no implica que TODO discurso sea revalidante de su cultura, pero sí parece dar pistas de que es posible indagar ‘formalmente’ los aspectos pragmáticos de la cultura que condicionan la gramática textual.

Epílogo

El 6 de agosto de 1945 la bomba nuclear *Little Boy* cayó sobre la ciudad de Hiroshima. Tres días después, el 9 de agosto, la *Fat Man* caía sobre Nagasaki. La ciencia rompía su capullo de acero y dejaba libre su ecuación matemática para barrer en una ola de muerte todo aquello que se encontraba a su paso. Japón se rindió. La Segunda Guerra Mundial terminaba, y Occidente, montado en sus águilas de acero, olía la carne quemada, tal vez con placer y horror, del último reducto del Eje Berlín-Roma-Tokio. Años atrás, justo en los albores del conflicto bélico, en un país americano, el joven tabasqueño José Gorostiza publicó su poema largo *Muerte sin fin*; quizá sin parangón en la lírica hispánica moderna, tal poema nace en un ambiente de optimismo: México recibía con júbilo los regalos populistas del cardenismo que parecían cumplir el sueño de la Revolución: la utopía de la igualdad. México se había adelantado, la revolución social, que no socialista, había sacudido al país en 1910, mientras Rusia, el primer país explícitamente comunista, se había esperado hasta 1917 para levantarse contra el gobierno zarista. Inglaterra y Francia, las dos potencias agonizantes de Europa, apenas podían hacer frente a la Alemania Nazi que ambicionaba un nuevo imperio. Italia veía fervorosamente a Mussolini. La Segunda República Española era sepultada por el general Francisco Franco, dando paso a una cruenta guerra civil que, por una casualidad de fechas,

terminaba en el año de 1939 para dar comienzo a la dictadura. América Latina, seguramente por el ejemplo mexicano, pero programada según las directrices bolcheviques, se lanzaba a la lucha socialista. En tal coyuntura universal, en que se dieron cita el derrumbe de la superioridad europea, la persecución del sueño marxista, el auge del nihilismo nietzscheano, la segunda revolución industrial auspiciada por las dos guerras mundiales y el inicio del imperialismo norteamericano, ¿cómo un país podía creerse inmune a las turbulencias?

Hay un punto en común en muchos de esos procesos: la utopía. Desde la Alemania Nazi hasta la democracia, que mostraba sus bellezas en el encumbramiento estadounidense a rango de primera potencia mundial. Libertad, Igualdad y Fraternidad. La raza suprema aria. Tierra y Libertad. Comunismo. Destino Manifiesto. Socialismo. Todos parecían perfilar una lucha que intentaba borrar las diferencias de la sociedad para instaurar la felicidad plena y el igualitarismo sin límites, para bien o para mal. ¿*Muerte sin fin*, escapaba de ese metadiscurso?

Tal parece que no. El análisis presentado en esta tesis parece demostrar que *Muerte sin fin* se presenta como un discurso revalidante del discurso de la cultura hegemónica. Por un lado, el *agua*, componente contenido del esquema genitor, se presenta como el eje sobre el que se hermanan todos los seres, pues es mediante la informidad del alma que todos los seres, racionales, se presentan como iguales; mientras que por el otro, el *vaso* y la *forma* perfilan las particularidades de cada uno de los seres en cuanto a su diversidad visible. Sin embargo, como ya se dijo, el componente cuerpo se presenta desgastado simbólicamente por el devenir sociocultural de la comunidad intelectual de Occidente, por lo que el ente paradimensional *vaso de cristal* elimina, por sí sólo, el carácter diferenciador de la materia y la forma. Esto significa que encontramos una contradicción de simbolización: por un lado el contenedor dota a los seres de sus particularidades y, por el otro, elimina tales particularidades por la abducción ejercida sobre él según los rasgos arquetípicos del

componente contenido, así, el tono general del poema, que presenta la vivencia de ser como un sinsentido de lo real material, soluciona tal contradicción porque ambas simbolizaciones corresponden a la visión occidental del cuerpo como causa del error y la duda: 1) porque es causa de la diversidad de la materia informada, y 2) porque la filosofía occidental tendió a la eliminación de lo material mediante la matematización de la naturaleza.

Tal interpretación tiene varios apoyos en la estructura superficial. Primero conviene considerar que el poema está introducido por tres citas bíblicas que van a condicionar el modo en que se interpreta el texto; quizá la más relevante es “Más el que peca contra mí, defrauda su alma; todos los que me aborrecen, aman la muerte” (Proverbios, 8:36); este enunciado, en el texto bíblico, es proferido por la Sabiduría-Inteligencia que estuvo con Dios en la creación del universo, y es una sentencia que señala que aquel que se levanta contra ella comete pecado por engaño sobre su alma. Según los discursos colindantes glosados en el cap. IV, aquel que aborrece a la razón es aquel que se decanta por la adoración a las materias informadas de la realidad inmediata, esto es, el que adora lo percedero, pues, como evidencia la cita bíblica, el amor a la materia que se traduce en amor a la muerte tiene como contraparte el amor a la razón que se traduce como amor a la vida. El poema está tejido en torno a esta premisa. Sin embargo, tanta la naturaleza de la metáfora como el ser mismo de la poesía, que se solaza en la adoración de la materia y la forma para entrecruzarla y generar un juego de analogías entre los objetos, le impide al poeta afiliarse a la razón. Esta contradicción es importantísima para el entendimiento del *ethos* del discurso, pues el poema nos muestra a un enunciadador que, al saber que su destino es el jugar con las materias informadas como lo hace Dios, que “saca de ellos [los mundos] cintas de sorpresas que en juego sinfónico articula”, sabe también que según su cultura tal afiliación se condena porque no alinea al sujeto en torno al elemento positivo paradigmáticamente positivo de su sociedad, en este caso, a la *razón*, por ello la

advertencia explicitada en el proverbio recae sobre la voz poética que concluye su discurso del siguiente modo: “Desde mis ojos insomnes / mi muerte me está acechando, / me acecha, sí, me enamora / con su ojo lánguido. / ¡Anda, putilla del rubor helado, / anda, vámonos al diablo!” (v. 770-5); destaca que el concepto *ojo*, relacionado con el *vaso*, se concretiza en el actor *poeta* y en el actor *muerte* para producir una contemplación recíproca y una seducción de parte de la muerte sobre el poeta, tal paradimensión repite lo inferido de la cita bíblica, a saber, que como la voz poética es enamorada por la muerte, esto es, por la zona negativa del discurso de la cultura, esa misma voz se encuentra irremediabilmente condenada, es por ello que el poeta interpela a la muerte y la auspicia a acompañarlo al ‘diablo’ —actor cuya perfilación es ambigua, pues por un lado la frase tiene paralelo con una construcción idiomática de México, ‘irse a la chingada’ y, por otro, activa un dominio cognitivo religioso que se contrapone al paraíso: el infierno. El poeta muere y se condena en el infierno por su afiliación a la materia informada, es decir, a la poesía¹.

Esto tiene sustento también en la curiosa paradoja de que, aunque el poema se centre en la creación de marcos que perfilan como prominente al componente contenedor, tal polo de lo material, en consonancia con el discurso colindante, en el proceso de descreación que instancian las causaciones del C9, parece no tener un destino o una continuidad tras la muerte: “[...] hasta que todo este fecundo río / de enamorado semen que conjuga, / inaccesible al tedio, / el suntuoso caudal de su apetito, / no desemboca en sus entrañas mismas, / en el acre

¹ Un contexto que relaciona *poesía* e *infierno* es el siguiente: “[El agua] Ya es, ella también, aunque por arte / de estas limpias metáforas cruzadas, / un encendido vaso de figuras. / El camino, la barda, los castaños, / para durar el tiempo de una muerte / gratuita y prematura, pero bella, / ingresan por su impulso / en el suplicio de la imagen propia / y en medio del jardín, bajo las nubes, / descarnada lección de poesía, / instalan un infierno alucinante.” (MSF, v. 386-96) Donde el agua sufre ante el castigo de tener una imagen que le proporciona una muerte bella —nueva resimbolización que valúa positivamente el concepto negativo *muerte*— en medio del jardín —cuya reincidencia activa el concepto *flor*—, que es una lección de poesía y que tal lección impone al agua un infierno alucinante —que tiene que ver con *luz* y *droga*—: la materia del jardín-poesía son el infierno alucinante que se instala en el agua-alma.

silencio de sus fuentes, / entre un fulgor de soles emboscados, / en donde es ni nada está, / donde el sueño no duele, / donde nada ni nadie, nunca, está muriendo / y solo ya, sobre las grandes aguas, / flota el espíritu de Dios que gime [...]” (v. 710-21) Mi conclusión se deduce de la estructura sintáctica truncada *no... sino...* que se esperaría según los versos citados, pues tal conjunto enunciativo señala que el *río* —que en este contexto se relaciona con los *seres* y, además, con el *agua*— no desemboca en esa *entraña* ← *fuentes* donde nada muere y donde Dios flota sobre sus aguas, pero no nos señala cual es el lugar al que desemboca tal río. El contexto, por ende, reactiva el discurso colindante que supone la creación *ex nihilo*, pues al no provenir la materia de alguna materia ya existente, tampoco puede regresar a tal materia ya existente, lo que provoca el vacío semántico que perfila la estructura sintáctica truncada y nos deja en el suspenso de saber que ocurre con eso que se descrea: es como si la materia desapareciera sobre sí misma devorándose hasta su centro en donde no existe nada más que su propia agua.

Aunado a estas ratificaciones discursivas, encontramos, no obstante, ciertas zonas del poema que se desvían del discurso superyoico de la cultura. Ya perfiladas en el análisis de los contextos, conviene recordar aquellas que se pudieron distinguir: la devaluación o cruce del prototipo arquetípico de lo masculino, Dios, a la zona negativa de la cultura; y la presencia y preferencia de lo femenino, aunque tal preferencia se traduzca en una condena sobre la voz poética.

En el primero de los casos nos encontramos ante un fenómeno muy particular que no sólo se relaciona con el devenir psicosociocultural de Occidente culminado en Nietzsche, sino también con las particularidades que formaron a los países latinoamericanos, en especial a aquellos de tradición española; en este tenor, sin ahondar mucho en el tema, se reconoce que las peculiaridades de México retrasan la crítica acerrada sobre los dogmas religiosos que

se dio en los albores de la Ilustración francesa e inglesa², de este modo, el poema presenta tal cruce del discurso occidental, pero mediante implicaciones e inferencias producidas por una metáfora endeble perfilada por el subjuntivo «sea» y, además, por la instanciación de paradimensiones que reproducen los mitos bíblicos y parecen revalidarlos, al tiempo que sus Re-De's les otorgan un toque de patetismo e ironía: en resumen, el poema presenta la tensión, todavía, entre tradición y modernización. Así, por ejemplo: “[...] sobre las grandes aguas, / flota el Espíritu de Dios que gime / con un llanto más llanto aún que el llanto, / como si herido -¡ay, Él también!- por un cabello, / por el ojo en almendra de esa muerte / que emana de su boca, / hubiese al fin ahogado su palabra sangrienta.” (v. 720-6), sumamente complejo, me limitaré a resaltar que tal enunciado reincide en una paradimensión mítica del génesis bíblico, pero la patetiza por la concretización de un Dios lloroso y gimiente que es, en contradicción al discurso esperado, tocado por el ojo de la muerte que nace de su propia boca al emitir palabras que resultan innecesarias y sin sentido por la recursividad de tal muerte: como si se implicara una pregunta llena de ironía: ¿de qué sirve tal palabra creadora si, después de todo, tal creación ha de morir para dejar, otra vez, a Dios en soledad? Otro de tales contextos es el que revalida el conocimiento pragmático generalizado de que ‘Dios ha muerto’: ¡Tan, tan! ¿Quién es? Es el Diablo, / es una muerte de hormigas / incansables, que pululan / ¡oh Dios! sobre tus astillas; / que acaso te han muerto allá, / siglos de edades arriba, / sin advertirlo nosotros, / migajas, borra, cenizas / de ti, que sigues presente / como una estrella mentida / por su sola luz, por una / luz sin estrella, vacía, / que llega al mundo escondiendo / su catástrofe infinita.” (v. 756-69); en donde vamos a encontrar dos cadenas asociativas: *Diablo*

² Incluso tal movimiento ilustrado, en Nueva España, comenzó en el seno de la orden religiosa jesuita, es decir, en el seno del catolicismo más liberal. Esto genera ciertos matices sobre el pensamiento racionalista que van a diferenciarlo del pensamiento ilustrado que provoca la Revolución Francesa.

← *muerte* y *Dios* ← *estrella*, que entran en relación por el guion *han muerto* que perfila una paradimensión en la que Dios ha sido asesinado por un Diablo o una colonia de hormigas que lo carcomieron y que ahora andan sobre sus despojos. Sin embargo, quizá más interesante aun, es la relación *Dios* ← *estrella* que vuelve a implicar la relación *vaso* ← *Dios*, además de que el perfil *estrella* se modifica por un adjetivo *mentida* y un actor agente *luz* que oculta al Dios que, aun muerto, persiste en su existencia; por otro lado, tal luz se halla desnuda, pues no tiene un contenedor estrella que la circunde, así, el adjetivo *vacía* hace ambiguos los perfiles *luz* y *estrella*, pues ambos pueden ser vacíos, anulando de este modo cualquier punto de apoyo y desdibujando al actor Dios en la paradimensión: Dios-estrella es una luz sin estrella-contenedor pero también es una luz-contenido vacía.

En el caso del simbolismo de lo femenino, conviene apuntar, primero, que el ambiente literario en que se gesta *Muerte sin fin* presenta la peculiaridad de oponer dos visiones sobre el quehacer artístico: el proyecto nacionalista y el proyecto universalista; el primero de ellos está en manos del grupo intelectual afiliado al proyecto nacido de la revolución, y el segundo en manos del grupo sin grupo denominado Contemporáneos. Y una de las tantas polémicas que los enfrentaron fue la estigmatización de los nacionalistas sobre los Contemporáneos de un presunto homosexualismo o amaneramiento contrario al proyecto viril y masculino de la Revolución; pero no sólo fue un señalamiento que concernió a un determinado sector de la sociedad artística, sino que, en un nivel psicológico más profundo, fue un fenómeno que tuvo que ver con el quiebre de la estructura simbólica de Occidente tras la Primera Guerra Mundial y que culmina con el lanzamiento de las dos bombas atómicas sobre Japón: la *razón*, el Dios occidental de la cultura del progreso, mostraba su peor rostro, el del genocidio. Este shock que mostraba las deficiencias occidentales en su sistema cultural, propició un cambio muy sutil que, a decir verdad, todavía no termina de cristalizar en el s. XXI, pues permitió la

irrupción de aquello que la estructura simbólica occidental había puesto en la Z- de la cultura: la simbología de lo femenino³. Sin embargo, en 1939, año en que se publica *Muerte sin fin*, la crisis de tal estructura apenas comienza y, según mi interpretación, resulta normal que la afiliación que la voz poética acepta con el mundo de la materia y la forma, se viva como una condena que la coloca del otro lado, esto es, del lado del discurso negado por Occidente. En este tenor, el poema reproduce fielmente la coyuntura histórica en la que surge y, al menos la poética de Gorostiza, parece ser afeminada tan sólo en cuanto se inclina por los arquetipos femeninos, aunque tal inclinación, según su inmersión en la endeble cultura patriarcal que aún la sustenta, lo obligue a su propia condena. Quizá la distinción entre nacionalistas y Contemporáneos radica en que aquellos viven aún del rescoldo viril que soporta la ideología revolucionaria, mientras los segundos se afilian más al sentimiento occidental de la derrota de tales ideales, mirando, todavía con temor, el lado femenino de la vida que intentó obliterar el racionalismo.

Se puede concluir, así, que *Muerte sin fin* es, en efecto, un discurso que revalida el discurso superyoico de Occidente, pero que, igualmente, va en consonancia con el devenir psicosociocultural del momento histórico en que surge —claro está, el momento generalizado en Occidente—, al tiempo que se muestra pesimista con respecto al momento histórico de México, pues el poema, cuyo *ethos* nos muestra una voz poética patética e irónica respecto al discurso hegemónico, niega, por tal actitud, los sustentos ideológicos de la Revolución y el cardenismo, aunque él mismo aun dependa en exceso de tales valores.

³ Es muy complejo el fenómeno. A pesar de que la simbología de lo femenino o lo femenino mismo se hace presente en la historia del occidente cristiano, no es sino hasta el XX que irrumpe de tal modo que, a partir de 1950, los movimientos feministas y de diversidad sexual ponen en crisis desde dentro la cultura patriarcal, monoteísta y ascética del racionalismo. Asimismo la fotografía y el video habrían de romper el culto a la letra en pro del culto al cuerpo y a la imagen que enaltecía las formas y las materias.

Me gustaría finalizar esta tesis recordando al lector que este trabajo de investigación es un primer acercamiento a pautas que ayuden a formalizar un análisis como el que me propuse desde el inicio de esta larga faena. Y ésta es precisamente una de sus debilidades, pues, al centrarse en un estudio de caso, surgen al menos dos preguntas: ¿el método propuesto es válido para cualquier discurso?, y, de no ser así, ¿existe la posibilidad de formular algo similar a un método que en efecto nos acerque a una comprensión más cabal del fenómeno discursivo? Las respuestas son difíciles y problemáticas: que queden en el aire para futuros trabajos.

Referencias

- Aguilar Mora, J. (2002, Agosto). En los márgenes de "Muerte sin Fin". *Hispanamérica. Revista de literatura*, (Año 31, No. 92), pp. 3-19.
- Aguilar-Álvarez Bay, T. (1998). *El lenguaje en el primer Heidegger*. (p. 295). México: FCE.
- Anzieu, A. (2010). *La mujer sin cualidad: para un psicoanálisis de la feminidad*. (p. 191) Madrid: Biblioteca Nueva.
- Barnett, L. (1977). *El universo y el doctor Einstein*. (p. 104). México: FCE.
- Benveniste, E. (1999). *Problema de lingüística general II*. (15 ed., Vol. 2, pp. 282). DF, México: Siglo XXI Editores.
- Beuchot, M. (1992). La materia y la sustancia material en Ockham. En M. Beuchot..., et al., *El concepto de materia* (pp. 9-20). México, D.F.: Colofón.
- Black, M. (2000). Metáfora. En L. M. Valdés Villanueva (Comp.), *La búsqueda del significado* (3a ed., pp. 549-567). Madrid, España: Tecnos.
- Borbolla, O. de la. (1981, Octubre-Diciembre). Los principios metafísicos de Santo Tomás. *Multidisciplin@. Revista electrónica de la Facultad de Estudios Superiores de Acatlán*, (Año II, No. 5), pp. 35-46. Consultado en: [«http://www.acatlan.unam.mx/multidisciplina/130/»](http://www.acatlan.unam.mx/multidisciplina/130/)
- Brandt, P. A. (1998). Domains and the grounding of meaning. En J. L. Cifuentes Honrubia (Ed.), *Estudios de Lingüística Cognitiva II* (pp. 467-478). Alicante: Universidad de Alicante.
- Braunstein, N. A. (2011). *El inconsciente, la técnica y el discurso capitalista*. (p. 194). México: Siglo XXI.
- Calderón de la Barca, P. (2008). *La vida es sueño*. (p. 204) Madrid: Catedra, Mil Letras.
- Calsamiglia Blancafort, H., & Tusón Valls, A. (2007). *Las cosas del decir: Manual de análisis del discurso*. (2a ed., p. 392). Barcelona, España: Ariel.
- Cantú, A. (2005). *En la red de cristal: edición y estudio de Muerte sin fin de José Gorostiza*. (2a ed., p. 312) México, D.F.: UAM.
- Carel, M. & Ducrot, O. (2005) *La semántica argumentativa. Una introducción a la teoría de los bloques semánticos*. (p.240) Buenos Aires: Colihue.

- Caron, J. (1989). *Las regulaciones del discurso: psicolingüística y pragmática del lenguaje*. (p. 294) Madrid: Gredos.
- Chevalier, J. et al. (1986). *Diccionario de símbolos* (p. 1107). Barcelona: Herder.
- Company C., C. (2006). Introducción. En C. Company Company (Ed.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Primera parte: la frase verbal* (Vol. 1, pp. XI-XXXIII). México: FCE, UNAM.
- (2009). Estructura general de la frase nominal en el español alfonsí. Esbozo de diacronía. En C. Company Company (Ed.), *Sintaxis histórica de la lengua española. Segunda parte: la frase nominal* (Vol. 1, pp. 5-56). México: FCE, UNAM.
- Copleston, F. (2011). *Historia de la filosofía. Volumen 1: De la GRECIA ANTIGUA al MUNDO CRISTIANO*. (Vol. 1, pp. I-442/II-481). España: Ariel.
- Croft, W., & Cruse, D. A. (2008). *Lingüística cognitiva*. (1a ed., pp. 446). Madrid, España: AKAL.
- Davidson, D. (2000). Lo que significan las metáforas. En L. M. Valdés Villanueva (Comp.), *La búsqueda del significado* (3a ed., pp. 568-587). Madrid, España: Tecnos.
- Descartes, R. (2004). *Discurso del método*. (p. 152). Buenos Aires: Losada.
- Díaz, R. A., Guber, R., Sorter, M. C., & Visacovsky, S. E. (1986). La producción de sentido: un aspecto de la construcción de las relaciones sociales. *Nueva Antropología*, IX (31), pp. 103-126. Consultado en: «<http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/nuant/cont/31/cnt/cnt5.pdf>»
- Doležel, L. (1997). Mimesis y mundos posibles. En A. Garrido Domínguez (Ed.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 69-94). Madrid: ARCO/LIBROS. S.L.
- Donellan, K. (2000). Referencia y descripciones definidas. En L. M. Valdés Villanueva (Comp.), *En busca del significado* (3a ed., pp. 85-105). Madrid, España: Tecnos.
- Einstein, A. & Infeld, L. (2008). *La física, aventura del pensamiento*. (p.312) Buenos Aires: Losada.
- Einstein, A. (1969). *De mis últimos años*. (p. 309). Madrid: Aguilar.
- Elizondo, S. (1990, Noviembre-Diciembre). Muerte sin fin. *Biblioteca de México*, No. 0, p. 13.
- Escandell Vidal, M. V. (1993). *Introducción a la pragmática*. (pp. 297). Barcelona, España: Anthropos.

- Escavy Zamora, R. (2009). *Pragmática y textualidad*. (p. 244) Murcia: Universidad de Murcia.
- Fillmore, C. J. (1976, Octubre). Frame semantics and the nature of language. *Annals of the New York Academy of Sciences*, Vol. 280, pp. 20-32. Consultado en: <<http://www.icsi.berkeley.edu/pubs/ai/frame semantics76.pdf>>
- (1977). Scenes-and-frames semantics. En A. Zampolli (Ed.), *Linguistic Structures Processing*, pp. 55-81. Amsterdam: North-Holland.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber*. (6a ed., pp.356). México: Siglo XXI Editores.
- (2009). *El orden del discurso*. (p.76) México: Tusquets.
- Frege, G. (2000). Sobre sentido y referencia. En L. M. Valdés Villanueva (Comp.), *La búsqueda del significado* (3a ed., pp. 27-48). Madrid, España: Tecnos.
- Fuentes Rodríguez, C. (1999). *La organización informativa del texto*. (p. 95) Madrid: Arco Libros.
- Gadamer, H. (1987). Fundamentos para una teoría de la experiencia hermenéutica. En R. Dietrich (Ed.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria* (pp. 19-29). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras.
- García García, E. (1999). Los constructores de diagramas y la modularidad de la mente. *Revista de Historia de la Psicología*, 20 (3-4), pp. 147-158. Consultado en: <<http://eprints.ucm.es/1617/>>
- Garza Cuarón, B. (1989, Julio-Diciembre). Claridad y complejidad en “Muerte sin fin”, de José Gorostiza. *Revista Iberoamericana*, Vol. LV, 148-149, pp. 1129-1149.
- Gerez Ambertín, M. (2007). *Las voces del superyó en la clínica psicoanalítica y en el malestar en la cultura*. (p. 370). Buenos Aires: Letra Viva.
- Goded Rambaud, M. (2000). Orden de palabras y categorización lingüística. *Revista española de lingüística aplicada*, Vol. Ext. 1, p. 395-408. Consultado en: <<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=876324>>
- Gómez Robledo, A. (1955). La ética de San Agustín. *Diánoia*, I (No. 01), pp. 236-260. Consultado en: <<http://dianoia.filosoficas.unam.mx/>>.
- Góngora, L. de. (1985). *Sonetos completos*. (p. 344) Madrid: Clásicos Castalia.
- Gorostiza, J. (2007). *Poesía y prosa*. (p. 592) México: Siglo XXI.

- (2009). *Muerte sin fin*. (p.109) México, D.F.: COLMEX.
- Grady, J. (2008). 'Superschemas' and the grammar of metaphorical mappings. En A. Tyler, Y. Kim & M. Takada (Eds.), *Language in the context of use: discourse and cognitive approaches to language* (pp. 339-360). Berlín: Mouton de Gruyter.
- Grice, P. (2000). Lógica y conversación. En L. M. Valdés Villanueva (Comp.), *La búsqueda del significado* (3a ed., pp. 524-543). Madrid, España: Tecnos.
- Gutiérrez Ordóñez, S. (1989). *Introducción a la semántica funcional*. (pp. 168). Madrid: Síntesis.
- (1997). *Temas, remas, focos, tópicos y comentarios*. (p. 95) Madrid: Arco Libros.
- Haiman, J. (1983, Dic). Iconic and economic motivation. *Language*, 59(4), pp. 781-819.
Consultado en: «<http://www.jstor.org/stable/413373>»
- Hockett, Charles F. (1971). El puesto del hombre en la naturaleza. En C. F. Hockett, *Curso de lingüística moderna* (3a ed., pp. 547-576). Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Inés de la Cruz, s. J. (2009). *El sueño*. (4a ed., p. 124) México: UNAM, BEU.
- Ingarden, R. (2008). Concretización y reconstrucción. En D. Rall (Comp.), *En busca del texto: teoría de la recepción literaria* (pp. 31-54). México: UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, Centro de Enseñanza de Lenguas Extranjeras.
- Irineo, s. (1971). Relaciones entre el alma y el cuerpo. En J. Vives (Comp.), *Los padres de la iglesia* (pp. 170-1) Barcelona: Herder.
- Josep Cuenca, M., & Hilferty, J. (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. (1a ed., pp. 253). España: Ariel.
- Jung, C. G. (1970). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. (p. 182). España: Paidós.
- Kraus, M. (2009). El carácter discursivo del logos en la antigua Grecia. En L. Puig (Ed.), *El discurso y sus espejos* (pp. 15-66). DF, México: UNAM.
- Lacasa, P., & Herranz, P. (1989). Contextos y procesos cognitivos. La interacción niño-adulto. *Infancia y Aprendizaje*, 45, pp. 25-47. Consultado en: «<http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=48319>»

- Lachat Leal, C. (1989). Análisis del concepto de contexto en la teoría de la relevancia. En J. L. Cifuentes Honrubia (Ed.), *Estudios de Lingüística Cognitiva I* (pp. 103-112). Alicante: Universidad de Alicante.
- Lara Zavala, N. (1992). Materia, Newton y espacio vacío. En M. Beuchot..., et al., *El concepto de materia* (pp. 103-114). México, D.F.: Colofón.
- Lorenz, D. (2004). La libertad humana como valor primordial en Tomás de Aquino. *Teología y Vida*, 45(No. 4), pp. 531-538. Consultado en: «<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32245403>»
- Lozano, J., Peña-Marín, C., & Abril, G. (1986). *Análisis del discurso: Hacia una semiótica de la interacción textual*. (2a ed., pp. 254). Madrid, España: Cátedra.
- Maingueneau, D. (1980). *Introducción a los métodos del análisis del discurso: Problemas y perspectivas*. (pp. 212) Buenos Aires, Argentina: Hachette.
- McMullin, E. (1992). ¿Es activa la materia? En M. Beuchot..., et al., *El concepto de materia* (pp. 80-102). México, D.F.: Colofón.
- Mejía, M. P. (1999, Enero). El ideal del yo bajo la tutela del superyó. *Affectio Societatis*, p. 6. Consultado en: «<http://aprendeonline.udea.edu.co/revistas/index.php/affectiosocietatis/article/viewFile/5423/4776>»
- Mompeán González, J. A. (1998). The role of linguistic expressions in metaphor and metonymy: a cognitive account. En J. L. Cifuentes Honrubia (Ed.), *Estudios de lingüística cognitiva I* (pp. 403-415). Alicante: Universidad de Alicante.
- Montañés Serrano, M. (2010). *La producción del sentido*. Consultado en Red Cimas: «http://www.redcimas.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/08/m_MMontanes_LaPRODUC.pdf»
- Morris, C. (1985). *Fundamentos de la teoría de los signos*. (p. 123). Buenos Aires: Paidós. Disponible en: «http://ifdc6m.juj.infed.edu.ar/aula/archivos/repositorio//0/178/Morris_Charles_-_Fundamentos_De_La_Teoria_De_Los_Signos.pdf»
- Muñoz Tobar, C. (2010). El cuerpo en la mente. La hipótesis de la corporeización del significado y el dualismo. *PRAXIS. Revista de Psicología*, No.18, pp. 91-106. Consultado en: «http://www.praxis.udp.cl/pdf/18/praxis_18-05.pdf»
- Neumann, E. (2009). *La gran madre: Una fenomenología de las creaciones femeninas del inconsciente*. (p. 552). Madrid: Editorial Trotta.

- Orígenes. (1971). El hombre es un ser libre. En J. Vives (Comp.), *Los padres de la iglesia* (pp. 276) Barcelona: Herder.
- Padilla García, X. A. (2005) *Pragmática del orden de palabras*. (p. 234) Murcia: Universidad de Alicante.
- Palma, J. & Manrique, B. (2010). La teoría de los *frames* en el análisis del discurso. *Lingua Americana*, Año XIV, No. 26, pp. 129-142. Consultado en: «<http://revistas.luz.edu.ve/index.php/lin/article/view/8962/8591>»
- Pavel, T. G. (1995). *Mundos de ficción*. (1a ed., p. 196). Caracas, Venezuela: Monte Avila Editores, Latinoamericana.
- Peña Cervel, S. (1998). Towards a new theory of image-schemas: Interaction among image-schemas. En J. L. Cifuentes Honrubia (Ed.), *Estudios de lingüística cognitiva I* (pp. 417-427). Alicante: Universidad de Alicante.
- Pierce, Ch. S. (1867). *De una nueva lista de categorías*. Disponible en Grupo de Estudios Peirceanos: «<http://www.unav.es/gep/Categorias/NuevaListaCategorias.html>»
- Platón. (1992). *Diálogos VI: Filebo, Timeo, Critias*. (p. 297). Madrid: Gredos.
- (2009). *El banquete*. (p. 148) España: Alianza Editorial.
- Prieto López, L. (2010). El espíritu de la filosofía moderna en sus rasgos esenciales. *Thémata: Revista de Filosofía*, (No.43), pp. 333-347. Consultado en: «<http://institucional.us.es/revistas/themata/43/18Prieto.pdf>»
- Puig, L. (2009). El discurso: orígenes y disyuntivas teóricas. En L. Puig (Ed.), *El discurso y sus espejos* (pp. 15-66). DF, México: UNAM.
- Quevedo, F. de. (1989). *Antología poética*. (p. 288) Madrid: Castalia Didáctica.
- RAE. (2010). *Nueva gramática de la lengua española. Manual*. (p. 993) España: Asociación de Academias de la Lengua Española; Espasa.
- RAE: Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. Consultado en: «<http://www.rae.es>»
- Ricoeur, P. (1973). *Freud: una interpretación de la cultura*. (2º ed., p. 483). México: Siglo XXI.
- Ridruejo, E. (2002). Cambio pragmático y cambio gramatical. *Language Design: Journal of Theoretical and Experimental Linguistics*, Nº. 4, pp. 95-111

- Rodríguez Cerda, Óscar., Angulo Reyes, D. & Díaz Rojas, F. (1997). El dominio cognitivo: transformaciones y contextos figurativos. *Polis*, 97, pp. 143-164. Consultado en: [«http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/polis/cont/19971/pr/pr10.pdf»](http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/polis/cont/19971/pr/pr10.pdf)
- Rojo López, A. M. (2000). Aplicaciones de la semántica de esquemas. *Cuadernos de Investigación Filológica*, 26, pp. 39-68. Consultado en: [«http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=258581»](http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=258581)
- Ruíz de Mendoza Ibáñez, F. J. (1998). Implicatures, explicatures and conceptual mappings. En J. L. Cifuentes Honrubia (Ed.), *Estudios de lingüística cognitiva I* (pp. 429-440). Alicante: Universidad de Alicante.
- Saussure, F. de (1974). *Curso de lingüística general*. (13 ed., pp. 378). Buenos Aires, Argentina: Losada.
- Searle, J. R. (2000). Metáfora. En L. M. Valdés Villanueva (Comp.), *La búsqueda del significado* (3a ed., pp. 588-623). Madrid, España: Tecnos.
- Sebeok, T. A. (2005, Abril). Tesis ¿en qué sentido es el lenguaje un "sistema modalizante primario"? *AdVersus*, (Año II, No. 2), Consultado en: [«http://www.adversus.org/indice/nro2/articulos/articulo2-Thomas Sebeok.htm»](http://www.adversus.org/indice/nro2/articulos/articulo2-Thomas Sebeok.htm)
- Shcheglov, I. K. & Zholkovski, A. K. (2007). El concepto de tema y el de universo poético. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, 9, p. 41. Consultado en: [«http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre9/pdf/tema.pdf»](http://www.ugr.es/~mcaceres/entretextos/entre9/pdf/tema.pdf)
- Sowa, J. F. (1992) *Semantic Networks*. (s/n) Consultado en: [«http://jfsowa.com/pubs/semnet.htm»](http://jfsowa.com/pubs/semnet.htm).
- Sperber, D., & Wilson, D. (2000). Resumen de "Relevance: Communication and cognition". En L. M. Valdés Villanueva (Comp.), *La búsqueda del significado* (3a ed., pp. 676-713). Madrid, España: Tecnos.
- Subirats Rüggeberg, E. (1983). *El alma y la muerte*. (p. 469). Barcelona: Anthropos. Editorial del Hombre.
- Tani, R., & García Núñez, M. (n.d.). *Pragmatismo y pragmática: genealogía de una formación discursiva*. Disponible en Español Latino: [«http://letras-uruguay.espacio-latino.com/tani/pragmatismo_pragmatica.htm»](http://letras-uruguay.espacio-latino.com/tani/pragmatismo_pragmatica.htm)

- Tertuliano. (1971). El alma es transmitida por los padres, justamente por el semen. En J. Vives (Comp.), *Los padres de la iglesia* (pp. 393-5) Barcelona: Herder.
- Tomás de Aquino, s. (2001). *Suma de teología I. Parte I.* (4° ed., Vol. I, p. 992). Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. Consultado en: «http://biblio3.url.edu.gt/Libros/s_tomas_aqui1.pdf»
- Van Dijk, T. A. (2005). *Estructuras y funciones del discurso.* (3° ed., p. 223). México: Siglo XXI.
- Vanzago, L. (2011). *Breve historia del alma.* (p. 286). Buenos Aires: FCE.
- Vazquez Medel, M. A. (2008/2009). La semiótica de la cultura y la construcción del imaginario social. *Entretextos. Revista Electrónica Semestral de Estudios Semióticos de la Cultura*, (11°-12°-13°), p. 19. Consultado en: «<http://www.ugr.es/local/mcaeres/entretextos.htm>»
- Vilarnovo, A. (1990). Coherencia textual: ¿coherencia interna o coherencia externa?. *E.L.U.A.*, 6, pp. 229-39. Consultado en: «http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6572/1/ELUA_06_12.pdf»
- Yolton, J. W. (1992). Materia biológica: Locke y el materialismo francés. En M. Beuchot..., et al., *El concepto de materia* (pp. 35-46). México, D.F.: Colofón.
- Zapata, L. F. (2009, Ago-Dic). Evolución, cerebro y cognición. *Psicología desde el Caribe*, N° 24, pp. 106-119. Consultado en: «<http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/psicologia/article/viewFile/616/329>»

Bibliografía sobre Muerte sin Fin

- Alatorre, A. (1990, Noviembre-Diciembre). Nada ocurre, poesía pura. *Biblioteca de México*, No. 0, pp. 6-8.
- Barreda, O. G. (1939, 15 de Noviembre). Inteligencia y poesía. *Letras de México*, No. 11, pp. 133.
- Chumacero, A. (1990, Noviembre-Diciembre). Gorostiza, la obra y la persona. *Biblioteca de México*, No. 0, pp. 4-5.
- Cuesta, J. (1991). La literatura y el nacionalismo. En J. Cuesta, *Ensayos críticos*, pp. 321-26. México: UNAM.

- (1991). La nacionalidad mexicana. En J. Cuesta, *Ensayos críticos*, pp. 465-469. México: UNAM.
- (1991). Muerte sin fin de José Gorostiza. En J. Cuesta, *Ensayos críticos*, pp. 145-49. México: UNAM.
- (1991). Una poesía mística. En J. Cuesta, *Ensayos críticos*, pp. 181-84. México: UNAM.
- Debicki, A. P. (1961, Enero-Junio). Sobre la poética y la crítica literaria de José Gorostiza. *Revista Iberoamericana*, Vol. XXVI, No. 51, pp. 147-154.
- García Terrés, J. (1990, Noviembre-Diciembre). José Gorostiza en voz baja. *Biblioteca de México*, No. 0, pp. 14-5.
- Godoy, E. (1973). De Muerte sin fin, sólo la vida. *Ábside*, Tm. XXXVII, No. 1, pp. 32-47.
- Gordon, S. (1975). Sobre filosofía y estética en 'Muerte sin fin'. *Anuario de Letras*, Vol. XIII, pp. 287-96.
- Hubard, J. (1990, Noviembre-Diciembre). Los manuscritos de José Gorostiza. *Biblioteca de México*, No. 0, pp. 16-8.
- Javier Morales, C. (1999, Enero-Marzo). José Gorostiza y las vanguardias poéticas. *La Palabra y el Hombre*, No. 109, pp. 59-74.
- Moreno de Tagle, J. E. (1956). "En la orilla letal de la palabra". *Estaciones*, 2, pp. 160-70.
- Pacheco, J. E. (1965, Enero-Febrero). Gorostiza y la paradoja de 'Muerte sin fin'. *Diálogos*, Vol. I, No. 2, pp. 33-5)
- Paz, O. (1994). Re/visiones: la pintura mural. En O. Paz, *Los privilegios de la vista II* (2a. ed.), pp. 188-227. México: FCE.
- Perea, H. (1990, Noviembre-Diciembre). Contemporáneos en tierra hispana. *Biblioteca de México*, No. 0, pp. 34-5.
- Pérez-Amador, A. A. (2000). El triunfo del demiurgo. Acerca de Muerte sin Fin de José Gorostiza. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXII, No. 77, pp. 189-210. Consultado en: «<http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1943/1922>»
- Ponce, M. (1955). Dios y el Poeta. *Ábside*, XIX, 3, pp. 324-40.
- Ramírez Campos, A. L. (2000, Julio-Septiembre). Gorostiza: poesía a través de una mirada. *La Palabra y el Hombre*, No. 115, pp. 97-107.

Rivas Sainz, A. (1943, Mayo). Poesía de filosofar. *El Hijo Pródigo*, I, pp. 80-4.

Wong, O. (1991, Enero-Marzo). 'Muerte sin Fin': hacia una teoría del conocimiento. *La PH*, 77, pp. 35-46.

Bibliografía complementaria

Careaga, G. (1988). *El siglo desgarrado: crisis de la razón y la modernidad*. (p.176) México, D.F.: Cal y Arena.

Castillo, J. C. (2008). *De lo dionisiaco a lo demoniaco. Psicoanálisis de la culpa, el miedo y otros sentimientos* (p. 172). Madrid: Editorial Manuscritos.

Cohen, E. (2013). *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el renacimiento* (p. 230). México: Taurus, UNAM.

Colton, J. (1970). *El siglo XX*. (p. 176) Netherlands: Time-Life International.

Frankl, V. (2004). *El hombre en busca de sentido*. (p. 158) Barcelona: Herder.

Gilly, A. (1994). *El cardenismo: una utopía mexicana*. (p.477) México, D.F.: Cal y Arena.

Puig, L. (2010). El ethos del discurso. En H. Beristáin & G. Ramírez Vidal (Comps.), *Espacios de la retórica. Problemas filosóficos y literarios* (pp. 149-165) México: UNAM.

Salvadori, M. L. (2005). *Breve historia del siglo XX*. (p. 203) Madrid: Alianza.