

**Integración Conceptual  
(Blending)  
en el discurso y la obra poética  
de Seamus Heaney**

M<sup>a</sup> Teresa Calderón Quindós

**DIRECTORES:**

Dra. Pilar Abad García (Dpto. de Filología Inglesa)

Dr. Luis Antonio Santos Domínguez (Dpto. de Lengua Española-Sección Lingüística)

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA  
UNIVERSIDAD DE VALLADOLID**

A MI PADRE,  
que me ha enseñado a *soñar caminos*

## AGRADECIMIENTOS

Es momento de mirar hacia atrás y expresar mi agradecimiento a aquellas personas que han contribuido en mi formación y me han apoyado durante un largo proceso de aprendizaje que temporalmente culmina en esta Tesis Doctoral.

- A mis maestras y maestros: me abristeis las ventanas al mundo del conocimiento, con vuestra ayuda descubrí el satisfacción del esfuerzo recompensado.
- Al profesorado de la UVA y del UCD: alimentasteis mis inquietudes intelectuales y me facilitasteis las bases desde las que impulsar mi actividad investigadora.
- A mis colegas del *Departamento de Filología Inglesa* y de la *Facultad de Educación y Trabajo Social*: gracias por vuestra amistad y generosa ayuda, vuestros logros personales me hacen ser consciente del largo camino que aún me queda por andar;
- Sobre todo a los directores de esta Tesis Doctoral, Pilar y Luis: con vuestra disposición intelectual abierta me habéis dado la oportunidad de profundizar en dos de mis pasiones (la Lingüística General y la Poesía) y conciliarlas en este trabajo; vuestros conocimientos y sabias reflexiones lo han ido inspirando y dando forma.

Mis agradecimientos especiales van dirigidos a los más queridos:

- A mis padres: con vosotros conocí el amable sonido del lenguaje y el placer de la lectura; vuestro esfuerzo y apoyo incondicional me han conducido hasta aquí.
- A mis hermanos, abuelos, amigas y amigos: con vuestras propias inquietudes creasteis climas propicios para el desarrollo de las mías; gracias por vuestras palabras de ánimo.
- A Julio: tu apoyo constante y tu comprensión en los momentos más difíciles han hecho posible este trabajo.

# Índice

<b>Abreviaturas</b>	12
1. <i>Abreviaturas de términos lingüístico-cognitivos</i>	12
2. <i>Abreviaturas aplicadas a los poemarios</i>	12
 <i>Notas (sobre las citas, diagramas y transcripción de poemas)</i>	12
 <b>Glosario de términos empleados</b>	13
 <b>Introducción</b>	17
1. <i>Estado de la cuestión y doble objetivo de la Tesis Doctoral</i>	17
2. <i>Organización del trabajo</i>	21
 <b>PRIMERA PARTE:</b>	
<b>SOPORTE METODOLÓGICO</b>	23
 1. <i>Algunas teorías de la literatura que anteceden al enfoque lingüístico-cognitivo</i>	25
1.1. <i>Las teorías de la reader-response</i>	25
1.2. <i>El “Análisis de Discurso”</i>	30
1.3. <i>Teorías del reader-response y del “Análisis del Discurso” y su relación con el método semántico-cognitivo</i>	35
1.4. <i>Adaptación de la noción de “Competencia Literaria” al enfoque cognitivo.</i>	37
 2. <i>Fundamentos teóricos básicos: Semántica Cognitiva</i>	40
2.1. <i>Los orígenes y postulados básicos de la Lingüística Cognitiva</i>	40
2.1.1. <i>Orígenes de la Lingüística Cognitiva</i>	40
2.1.2. <i>Postulados básicos</i>	42
2.2. <i>Semántica Cognitiva</i>	46
2.3. <i>Experiencialismo y esquematización: el “esquema de imagen”</i>	51
2.4. <i>La Teoría de los Espacios Mentales</i>	51
2.4.1. <i>Relación entre los diferentes espacios mentales: optimización y dinamismo discursivo</i>	58
2.4.2. <i>Funciones y valores en los espacios mentales</i>	61
2.4.3. <i>Acceso y propagación semántica a través de la red de espacios</i>	62
2.4.4. <i>Algunas aplicaciones de la Teoría de los Espacios Mentales para el estudio de la lengua.</i>	63
2.5. <i>La Teoría de la Metáfora Conceptual.</i>	67

2.5.1. Ideas modernas sobre metáfora anteriores a la Teoría de la Metáfora Conceptual	67
2.5.2. La aportación de los cognitivistas	69
2.5.3. El proceso metafórico	70
2.5.4. Tipos de metáforas conceptuales	73
2.5.5. La metáfora como instrumento creador de sistemas conceptuales	74
2.5.6. El símil, la personificación y el símbolo	75
2.5.7. El proceso metafórico en la composición poética	77
2.5.8. Las metáforas del canal y de la iconicidad del lenguaje	78
2.5.9. La metonimia	81
2.5.10. La teoría de la Parábola: de la Teoría de la Metáfora Conceptual a la Teoría de la Integración Conceptual	87
2.5.11. Algunas metáforas básicas tomadas de George Lakoff, Mark Johnson y Mark Turner	92
2.6. Otras teorías cognitivas paralelas y complementarias: la metáfora sinestésica	93
2.6.1. Dominios sensoriales y metáforas de percepción	93
2.6.2. Sinestesia: metáfora frente a patología	95
2.6.3. Sinestesia y metáfora de la iconicidad del lenguaje: sinestesia fónica	99
2.7. Reuven Tsur y su Poética Cognitiva	100
2.7.1. Crítica a la Teoría de la Metáfora Conceptual	100
2.7.2. Principios teóricos de su Poética Cognitiva	101
2.7.3. La reformulación de la teoría de la imagen espacial	103
2.7.4. La dimensión fónica del lenguaje y sus efectos poéticos	105
<b>3. Fundamentos teóricos empleados en la elaboración del método de investigación: Teoría de la Integración Conceptual</b>	108
3.1. Principios de optimización	113
3.2. El concepto de marco en la Teoría de la Integración Conceptual	115
3.3. Simetría y asimetría en las redes de integración	116
3.4. La Teoría del Cambio de Marco	118
3.5. La metáfora en la Teoría de la Integración Conceptual	120
3.5.1. Hipótesis de las entradas combinadas	121
3.5.2. La metáfora novedosa o idiosincrásica y la metáfora básica	123
3.5.3. Modificación de la Hipótesis de la Invarianza y de la Hipótesis de la Estructura Emergente	127
3.6. La metonimia en las redes de integración	129
3.6.1. Fundamentos sobre metonimia de aplicación en esta Tesis Doctoral	131

3.7. Un reto de la Teoría de la Integración Conceptual	134
<b>4. Sistematización metodológica: el Método Integracional</b>	135
<b>SEGUNDA PARTE:</b>	
APLICACIÓN DEL MÉTODO INTEGRACIONAL AL DISCURSO POÉTICO Y LA OBRA DE SEAMUS HEANEY	139
<b>1. Material primario: criterios para la selección de textos y organización del estudio</b>	141
1.1. La expresión de creencias y mitos: Experiencias humanas conceptuales concretas y universales	142
1.2. Poemas elegidos según criterios temáticos y cronológicos	145
<b>2. Tres casos prácticos: la aplicación de la Teoría de la Integración Conceptual para el estudio de la interpretación literaria.</b>	147
2.1. Integración conceptual en “The Barn” ( <i>Death of a Naturalist</i> )	148
2.1.1. Fase de aproximación	148
2.1.2. Fase de construcción de significado	163
2.2. Integración conceptual en “Sunlight” ( <i>North</i> )	185
2.2.1. Fase de aproximación	186
2.2.2. Fase de construcción de significado	197
2.3. Integración conceptual en “The Pitchfork” ( <i>Seeing Things</i> )	212
2.3.1. Fase de aproximación	212
2.3.2. Fase de construcción de significado	223
<b>3. Integración conceptual en la expresión de creencias y mitos</b>	240
<b>3.1. Fase de aproximación</b>	240
3.1.1. Dominios Cognitivos y Modelos Cognitivos Idealizados	240
3.1.1.a. Dominios cognitivos predominantes en el proceso de construcción de significado: naturaleza y cristianismo.	243
3.1.2. Información experiencial	247
3.1.2.a. Información orientacional	247
3.1.2.b. Información sensorial	260
3.1.3. Metáforas conceptuales	289
3.1.3.a. Metáforas ontológicas	289
3.1.3.b. Metáforas orientacionales	300
3.1.3.c. Metáforas estructurales	306

3.1.4. Metáfora de la iconicidad del lenguaje	311
3.1.4.a. Dimensión fónica: producción articulatoria e impresión acústica.	312
3.1.4.b. Dimensión gráfica: secuencias y agrupaciones.	327
<b>3.2. Fase de construcción de significado</b>	<b>375</b>
3.2.1. Espacios mentales y cambio de marco	375
3.2.2. Redes de integración	405
3.2.2.a. Papel de los dominios sensoriales inferiores en el proceso de integración conceptual	406
3.2.2.b. Papel de los dominios sensoriales superiores en el proceso de integración conceptual	420
3.2.2.c. Vínculos intersensoriales y metáfora sinestésica: proceso de integración conceptual	442
3.2.2.d. Información fónica procedente de la “textura” de la composición: dominios acústico y articulatorio	454
<b>Conclusiones</b>	<b>471</b>
<b>Bibliografía</b>	<b>497</b>

## Abreviaturas

### 1. Abreviaturas de términos lingüístico-cognitivos.

*DC*: Dominio Cognitivo (plural *DCs*)

*EE*: Espacio de entrada (plural *EEs*)

*EG*: Espacio genérico

*EI*: Espacio de Integración

*MCI*: Modelo Cognitivo Idealizado (plural *MCI*s)

*SB*: Constructor de espacio (space builder)

*c.m.*: cambio de marco (sólo se empleará en la transcripción de los textos)

### 2. Abreviaturas aplicadas a los poemarios.

*DN*: *Death of a Naturalist* (1966)

*DD*: *Door into the Dark*. (1969)

*WO*: *Wintering Out*. (1972)

*N*: *North* (1975)

*FW*: *Field Work* (1979)

*ST*: *Station Island* (1984)

*HL*: *The Haw Lantern*. (1987)

*ST*: *Seeing Things* (1991)

*SL*: *The Spirit Level* (1996)

*EL*: *Electric Light* (2001)

## Notas (sobre citas, diagramas y transcripciones de poemas)

Al responder el trabajo a una voluntad interdisciplinaria que involucra a anglistas e hispanistas, en la medida de lo posible hemos tratado de adaptar las citas y los diagramas al español para facilitar la lectura del texto. Cuando la cita ha sido adaptada aparecerá en letra cursiva seguida de la referencia bibliográfica. En cada uno de estos casos remitimos a la versión inglesa con el fin de que se pueda contrastar la información.

Las transcripciones literales de los poemas han sido modificadas con letra *cursiva* en muchos casos. Si la *cursiva* es propia del texto original, esto se ha especificado con “sic” mientras que el énfasis se ha marcado en **negrita**.

## **Glosario de términos empleados**

**CAMBIO DE MARCO** (“frame shift”): variación producida en la dinámica de espacios mentales, generalmente originada por un cambio en la estructura genérica de los espacios.

**CONSTRUCTOR DE ESPACIO** (“space builder”) o SB

**CORRESPONDENCIA** (“mapping”): equivalencia entre las estructuras genéricas de dos o más espacios mentales.

**DESENREDO** (“unpacking”) proceso mental por el que se identifican los espacios mentales que intervienen en la integración conceptual y sus relaciones.

**DESTINO** (“target”): 1. Dominio hacia el que se proyecta una acción. 2. Dominio o espacio mental activado a través de procesos metonímicos. 3. Dominio o espacio mental hacia el cual se proyecta información (generalmente información específica).

**DINÁMICA ESPACIAL**: Cualidad de las redes espaciales que implica que la información fluye de unos espacios a otros en sentido ascendente y descendente, permitiendo que a medida que avanza el discurso los espacios mentales puedan sufrir modificaciones.

**DISCURSO**: producción verbal (oral o escrita) enmarcada en un contexto comunicativo, cuya finalidad es el intercambio de información entre dos personas (emisor y receptor) que desempeñan un papel activo en la construcción de significado.

**DOMINIO COGNITIVO** (“COGNITIVE DOMAIN”) o DC: Estructura conceptual más o menos permanente formada por un grupo de conceptos o rasgos conceptuales interrelacionados y que sirven como base conceptual para cada uno de ellos.

**EQUIVALENTE** (“counterpart”): elemento perteneciente a un espacio mental con el que otro elemento de otro espacio mantiene algún tipo de correspondencia o contraste.

**ESPACIO BASE** (“base”): Primer espacio mental que el oyente o lector crea cuando comienza la actividad comunicativa. Normalmente el espacio “base” actúa como espacio “punto de vista” inicial.

**ESPACIO DE ENTRADA** (“input space”): Espacio mental (comúnmente asociado a un dominio cognitivo) que aporta estructura específica al espacio de integración.

**ESPACIO DE INTEGRACIÓN** (“blend”): Espacio mental en el que se produce la integración conceptual.

**ESPACIO EN PROCESO** (“in focus”): Espacio mental en proceso de configuración al que progresivamente se le aporta nueva información.

**ESPACIO GENÉRICO** (“generic space”): Espacio mental configurado por un esquema de imagen, el cual permite la creación de correspondencias semánticas entre dos espacios de entrada.

**ESPACIO MENTAL:** Estructura mental creada *ad hoc* a partir de las indicaciones textuales. Frente al carácter relativamente permanente de los MCIs y DCs, los espacios mentales son de carácter temporal y dinámico.

**ESPACIO PUNTO DE VISTA:** Espacio mental que condiciona la creación de otros espacios mentales, ya que la estructura de estos nuevos espacios debe acomodarse a la topología establecida en dicho espacio.

**ESQUEMA DE IMAGEN (“image schema”):** Estructura mental derivada de la abstracción de los rasgos generales de un concepto específico y compartida por el resto de los conceptos de una misma categoría. También denominado “esquema genérico”.

**ESQUEMA GENÉRICO:** ver “esquema de imagen”

**EXPRESIÓN METAFÓRICA:** expresión verbal de una metáfora conceptual.

**ESTRUCTURA EMERGENTE:** Nueva información que completa un espacio de integración durante su proceso de *elaboración*. Se trata de estructura importada desde nuevos MCIs evocados *a posteriori*.

**FLOTACIÓN:** Retroalimentación, proyección de estructura desde espacios posteriores a espacios anteriores.

**HISTORIA (“story”):** Cualquier proceso secuencial (narrativo o de razonamientos) por insignificante y breve que parezca.

**INTEGRACIÓN CONCEPTUAL (“blending”):** proceso cognitivo por el cual la información procedente de otros espacios mentales se organiza en un nuevo espacio mental dotado de topología y estructura específica propias.

**MARCO DE INTEGRACIÓN:** Esquema genérico que organiza el acoplamiento de la información de entrada en el espacio de integración.

**METÁFORA O METÁFORA CONCEPTUAL (“metaphor”, “conceptual metaphor”):** Equivalencia conceptual de origen cognitivo derivada del acoplamiento de las estructuras genéricas de dos dominios o espacios mentales. Las metáforas se formulan en mayúsculas (con la ecuación A ES B) y no deben confundirse con las expresiones metafóricas (escritas entre comillas por ser transcripciones textuales)

**METÁFORA BÁSICA O PRIMARIA:** Cualquier metáfora conceptual arraigada en el pensamiento ordinario de una comunidad.

**METÁFORA DE LA ICONICIDAD DEL LENGUAJE:** Metáfora conceptual por la que se establecen equivalencias entre las dimensiones formal y conceptual del discurso.

**METÁFORA DEL CANAL O DEL CONDUCTO (“conduit metaphor”):** Consideración convencional del lenguaje como un “conducto” que une a emisor y receptor, y en el que las palabras son “continentes” de información.

**METÁFORA IDIOSINCRÁSICA:** Equivalencia conceptual de tipo metafórico de nueva creación. Al ser estructuras conceptuales nuevas no son ni forman parte de los MCIs de una comunidad de individuos.

**METÁFORA DEL SER DIVIDIDO** (“split-self metaphor”): Metáfora básica según la cual se entiende que el ser humano está compuesto de dos partes: cuerpo y alma. la metáfora del ser dividido puede aplicarse por extensión a animales u objetos materiales.

**METÁFORA SINESTÉSICA** (o “sinestesia”): Proceso cognitivo por el cual se produce una equivalencia entre la estructura específica de distintos dominios sensoriales

**METAFTONIMIA** (“metaphonymy): Conjunción de procesos cognitivos metafórico y metonímico en la actividad de construcción o interpretación de una expresión.

**METONIMIA:** Resultado del proceso cognitivo de asociación por el cual la evocación de un dominio o espacio (origen) activa el recuerdo de un segundo (destino) con el que el primero se encuentra asociado.

**MODELO COGNITIVO IDEALIZADO** (“Idealized Cognitive Model”) o MCI: Estructura mental relativamente permanente y de carácter multidimensional (*gestáltico*) generada a partir de la relación del individuo con el entorno y la sociedad que le rodea, y que interviene en los procesos de comprensión del mundo.

**ORIGEN** (“source”): 1. Dominio en el que se inicia la proyección de una acción. 2. Dominio o espacio mental que activa otro dominio o espacio a través de procesos metonímicos. 3. Dominio o espacio mental desde el cual se proyecta información (generalmente información específica).

**PRE-CATEGORIAL (INFORMACIÓN ACÚSTICA):** percepción acústica de una estructura lingüística, de modo tal que el sonido se percibe como conjunto de impresiones acústicas y no como símbolos lingüísticos de orden fonético.

**PROYECCIÓN METAFÓRICA** (“metaphoric projection”): tipo de proyección semántica que origina la conceptualización de algo en términos de otra cosa.

**PROYECCIÓN SEMÁNTICA** (“projection”): Intercambio de información entre dos dominios o espacios mentales. Típicamente la proyección de información se produce desde los espacios de entrada al espacio de integración, aunque la proyección puede efectuarse en sentido inverso provocando la retroalimentación o “flotación”, y contribuyendo en último término al dinamismo de la red de espacios mentales.

**SINESTESIA:** ver “metáfora sinestésica”

**TEXTO:** Aunque el modelo “Análisis del Discurso” lo entiende como producción verbal descontextualizada, aquí se utiliza en el mismo sentido que el término “discurso”.

**TEXTURA:** El conjunto de palabras y secuencias, sus relaciones morfosintácticas y las cualidades fónicas (fonémicas y suprasegmentales) que caracterizan la dimensión formal del texto o discurso.

TOPOLOGÍA: Conjunto de elementos y relaciones que configuran un espacio mental.

TRAYECTO: ruta recorrida por un elemento desde un dominio origen a un dominio destino.

TRAYECTOR: elemento que realiza un desplazamiento a lo largo de un trayecto desde un dominio origen a un dominio destino.

VEHÍCULO: elemento que posibilita el desplazamiento del trayector.

# Introducción

## 1. ESTADO DE LA CUESTIÓN Y DOBLE COMETIDO DE LA TESIS DOCTORAL

Es una creencia generalizada que la lectura significativa de un texto poético requiere de conocimientos y habilidades cognitivas especiales. La Teoría de la Literatura se ha encargado de alimentar esta creencia al ofrecernos una amplia gama de recursos retóricos y estilísticos cuyo manejo parece ser indispensable para el lector de poesía. Además, tradicionalmente la crítica literaria ha entendido que una comprensión adecuada de la obra no es posible sin el conocimiento de las circunstancias en que ésta se gestó. Está lejos de nuestra intención desdeñar los esfuerzos de los literatos que durante siglos se han afanado por comprender el hecho poético, sin embargo, creemos que los enfoques metodológicos denominados *post-modernos* ofrecen una nueva dimensión de la poesía que vale la pena explorar. Es imprescindible por tanto comenzar estableciendo de manera muy breve las *ideas sobre el hecho literario* que sustentan y motivan la presente Tesis Doctoral, ideas que se encuentran en consonancia con las nuevas orientaciones metodológicas: 1) la consideración del hecho literario como una actividad comunicativa dinámica (en la que el lector desempeña un papel primordial), y 2) la convicción de que la poesía, como uno de los muchos modos de expresión humana, se crea y se comprende a través del empleo de destrezas cognitivas potencialmente hábiles en la mente de cualquier persona.

El trabajo comienza atendiendo a dos principios actualmente presentes en el mundo filológico: un principio *literario* y un principio *lingüístico*. Desde el punto de vista **literario**, la teoría de esta naturaleza considera que además del conocimiento de la lengua, el buen lector debe poseer lo que denominan “competencia literaria” (Culler, 1975). La competencia literaria, según la fórmula Culler, tiene dos versiones (1975:115, 164). En su versión más abierta (1995:115), consiste en la satisfacción de tres convenciones básicas que, como veremos, se adaptan fácilmente a nuestra

concepción de *lector*. Desde el punto de vista **lingüístico**, y según la Lingüística Cognitiva (que ofrece el aparato teórico a esta Tesis Doctoral) el lector realiza una apreciación automática de ciertos rasgos semántico-formales que le guían en la construcción de significado de manera aparentemente intuitiva (Fauconnier, 1985, 1997), es decir no realiza de manera consciente un análisis estilístico del discurso. A primera vista, la lectura del discurso al que nos enfrentamos, **la obra poética de SEAMUS HEANEY**, implica esta necesaria doble competencia: por un lado, la “competencia lingüística” en el idioma inglés; y por otro una “competencia literaria”. Pero desde la Lingüística Cognitiva el discurso poético no se diferencia de cualquier otro tipo de discurso en lo referente a los procesos cognitivos que el lector debe llevar a cabo. Nuestro trabajo no rechaza este supuesto cognitivista, pero reconoce que el discurso poético obliga a realizar un esfuerzo cognitivo más intenso que el requerido por el discurso ordinario. Por eso, creemos que es necesario recuperar el término “competencia literaria” e integrarlo dentro de la Poética Cognitiva (expresión que engloba los diferentes modos de acercamiento a la literatura desde una perspectiva cognitivista). El hecho de enfrentarnos a **material poético** desde una perspectiva cognitiva (mucho más universalista que la poética tradicional) requiere que centremos nuestra atención en la **redefinición del término “competencia literaria”**, tarea que abordaremos en el primer capítulo.

La primera cuestión concreta que motiva esta Tesis Doctoral es: **¿por qué y cómo somos capaces de establecer relaciones semánticas y reconocer significados figurativos a partir del discurso poético, si no es realizando un análisis estilístico?** La Lingüística Cognitiva parece haber dado con la respuesta. Según esta orientación lingüística, existen una serie de facultades y procesos cognitivos que guían nuestro pensamiento y que se activan en cualquier situación humana. Las mismas que nos permiten descifrar un acertijo, nos permiten comprender expresiones idiomáticas, captar el significado oculto de situaciones humorísticas o incluso interactuar sin demasiada dificultad con nuestro PC (Coulson, 2001; Fauconnier & Turner 2001). La Lingüística Cognitiva afirma que la expresión humana de cualquier tipo se encuentra condicionada por la cualidad imaginativa o figurativa del pensamiento. Parte de la base de que los recursos cognitivos que guían la creación literaria no son de una naturaleza diferente a los que dirigen otro tipo de expresión.

A pesar de tomar como punto de partida el pensamiento figurativo, los cognitivistas centran su atención en otro tipo de discurso distinto al literario; o incluso, desde esta perspectiva, analizan situaciones habituales de pensamiento que aparentemente poco tienen que ver con el uso de la lengua. Así, han desarrollado estudios de situaciones cotidianas de diversa índole y no sólo discursivas. Por ejemplo, explican cómo funcionan las redes de integración conceptual en estructuras lingüísticas como condicionales hipotéticas, chistes o proverbios, pero también en la expresión plástica, o en el sistema Windows de Microsoft. Mientras los padres de la Lingüística

Cognitiva parecen haberse olvidado de aplicar estas teorías de base figurativa al propio discurso literario. En los últimos años teóricos de literatura como E. Semino (Semino, 1995, 1997; Semino y Culpeper, 2002), D. Freeman (1995), M. Freeman (1999) y P. Stockwell (2002), han visto en los descubrimientos de esta orientación lingüística un nuevo camino para el estudio de la obra literaria. Pero aún existe un gran vacío que queremos contribuir a cubrir.

Así, en segundo lugar, esta Tesis Doctoral parte de nuestra inquietud por suplir las necesidades de la Poética Cognitiva. En este sentido, pretendemos **formalizar un método de análisis literario** (el *Método Integracional*) **que permita dar cuenta del proceso de construcción de significado desde la perspectiva lectora**, y que fundamentalmente confíe en **procesos naturales de pensamiento**. El modo de aproximación al fenómeno expresivo que los cognitivistas proponen está lejos de ser otro método crítico-literario con fundamentos tradicionales, pero creemos que sus ideas, al destacar la naturaleza imaginativa del pensamiento, pueden aplicarse al estudio de obras literarias con resultados altamente satisfactorios.

Las tendencias que mejor se acomodan al trabajo que pretendemos realizar son las que denominaremos genéricamente como *semántico-cognitivas*, las cuales centran su atención en la función comunicativa del lenguaje y observan la construcción lingüística como resultado de procesos cognitivos que conducen a la expresión simbólica del significado. En concreto nos apoyaremos en la **Teoría de la Integración Conceptual** de Fauconnier, Turner y Coulson (Turner y Fauconnier, 1998; Fauconnier y Turner, 2001, 2002; Coulson y Fauconnier, 1999; Coulson, 2001, junto a la hipótesis de las entradas combinadas de Ruiz de Mendoza y Peña, 2002), en la que participan otras teorías semántico-cognitivas: la del *Pensamiento Experiencial*, de G. Lakoff, M. Johnson y E. Sweetser (Lakoff y Johnson, 1980; Johnson, 1987, Sweetser, 1990); la de la *Metáfora Conceptual* de Lakoff, Johnson y Turner (Lakoff y Johnson, 1980; Lakoff y Turner, 1987) y la de los *Espacios Mentales* de Fauconnier (1985, 1997). Básicamente, la teoría de la Integración Conceptual (en la que el Método Integracional se sustenta) postula que las indicaciones textuales sugieren la recuperación de estructuras conceptuales básicas (de carácter experiencial y cultural) y el desencadenamiento de procesos cognitivos de equivalencia y proyección, dando como resultado la creación de una red de estructuras conceptuales temporales (espacios mentales) a las que se debe acomodar cualquier interpretación ulterior del texto. El hecho de que podamos reconocer una red de estructuras conceptuales previa y común a cualquier interpretación del discurso, nos permite confiar en la capacidad significativa del poema desvinculándolo de restricciones poético-críticas; y confiar también en las capacidades cognitivas del lector, como todo ser humano, ávido en la búsqueda de ideas que doten a su existencia y al mundo que la rodea de cierta coherencia.

El propósito de la Lingüística Cognitiva, con ayuda de otras disciplinas, consiste en reconocer los procesos cognitivos que intervienen en la construcción de significado a partir de cualquier discurso; y nuestro cometido en esta Tesis Doctoral es **descubrir cómo actúan en la construcción de significado a partir del discurso poético durante la actividad lectora**. Esta Tesis Doctoral presenta por tanto un DOBLE PROPÓSITO LINGÜÍSTICO-LITERARIO, de acuerdo con la perspectiva adoptada.

- **Punto de vista lingüístico:**

El análisis pretende observar si el enfoque *semántico-cognitivo integracional* es capaz de proporcionar una metodología apropiada que dé debida cuenta de los procesos universales de construcción de significado a partir del discurso poético; en concreto, si las redes de integración, caracterizadas por hacer uso de otros descubrimientos anteriores (modelos cognitivos, marco, proyección semántica etc.) explican satisfactoriamente estos procesos.

- **Punto de vista literario:**

El trabajo pretende **sistematizar un método de análisis** basado en los hallazgos lingüístico-cognitivos que sirva como herramienta **para el estudio del discurso poético**, así como probar su utilidad sobre un corpus literario amplio. Siguiendo el enfoque orientacional, las *cuestiones generales* con que nos presentamos ante la obra de Heaney son las siguientes: ¿qué procesos cognitivos específicos de construcción de significado se producen durante la lectura del texto heaneyano?; ¿hasta qué punto tales procesos funcionan de manera similar a lo largo de la obra del autor?; y finalmente, ¿es posible identificar una evolución en su obra poética desde esta perspectiva? La aplicación del Método Integracional debería permitirnos descubrir *rasgos específicos* recurrentes que caractericen la obra poética de Seamus Heaney como:

- I. Los Dominios Cognitivos y Modelos Cognitivos Idealizados que se activan con mayor frecuencia.
- II. El tipo de información experiencial que habitualmente se reconoce.
- III. Las metáforas básicas recurrentes.
- IV. Los procedimientos de correspondencias y proyección que suele utilizar (más concretamente en la construcción de metáforas idiosincrásicas)
- V. Los modelos recurrentes de dinámica espacial
- VI. El papel que desempeña la metonimia en los espacios de integración.
- VII. Las contribuciones o dificultades para el desarrollo de estos procesos de comprensión derivadas de la dimensión formal.

## **2. ORGANIZACIÓN DEL TRABAJO**

Esta Tesis Doctoral se articulará en **DOS PARTES** bien diferenciadas.

La **Primera Parte** irá dirigida a la elaboración y sistematización del método de estudio. Para ello será necesario sentar las bases teóricas: adoptando los descubrimientos de estudios semántico-cognitivos, buscando su interdependencia y coherencia dentro del marco global que guiará nuestro análisis. Esta parte constará de cuatro capítulos:

- En el **CAPÍTULO 1** mostraremos el enfoque semántico-cognitivo en su relación con las teorías de la literatura de finales del siglo XX. De manera que lleguemos a percibir este enfoque en consonancia con las consideraciones modernas sobre el hecho literario. Concretamente analizaremos el papel del *lector de poesía* y **redefiniremos el término *competencia literaria*** para acomodarlo al pensamiento Poético-Cognitivo. De este modo, el método que plantearemos en capítulos posteriores significará un nuevo avance en el progresivo acercamiento de la literatura a otras disciplinas, de cuyos descubrimientos se enriquece la Teoría de la Literatura.
- En el **CAPÍTULO 2** abordaremos las cuestiones sobre construcción de significado planteadas por la Lingüística Cognitiva que sirven de base para un posterior acercamiento y enriquecimiento de la Teoría de la Integración conceptual: Dominios y Modelos Cognitivos, espacios mentales y pensamiento figurativo.
- En el **CAPÍTULO 3** nos centraremos en la Teoría de la Integración Conceptual, en la cual se fundamenta el método de análisis que proponemos.
- Finalmente el **CAPÍTULO 4** consiste en la **sistematización de un método de análisis** de corte lingüístico-cognitivo que denominaremos *Método Integracional*.

La **Segunda Parte** consistirá en la aplicación del método resultante sobre material literario, con un múltiple objetivo:

- 1) descubrir de qué modo funcionan los procesos cognitivos de construcción de significado en la actividad lectora e interpretativa cuando se desconocen normas y convenciones literarias;
- 2) probar la utilidad del Método Integracional para el análisis de obras poéticas;
- 3) llegar a la construcción de significados básicos de los poemas con las que las distintas interpretaciones críticas puedan ser compatibles.

Esta parte constará de tres capítulos:

- El **CAPÍTULO 1** se centrará en el **materia literario** sobre el que se probará el Método Integracional: **la obra poética de Seamus Heaney**. Debido a su condición de nor-irlandés, la crítica ha abordado su obra preferentemente desde su trasfondo biográfico y político-social, y es cierto que el componente biográfico y cultural es en la obra heaneyana de especial relevancia.

Otros estudios críticos también se han preocupado por la dimensión formal de su obra poética. Incluso, en alguna ocasión se han analizado sus poemas siguiendo la tradición barlettiana de la Teoría del Esquema (Semino, 1995); pero, nunca se ha estudiado la obra de Seamus Heaney desde una perspectiva semántico-cognitiva moderna enfocada desde la percepción lectora. La SELECCIÓN DE TEXTOS se realizará siguiendo unos criterios temáticos y cronológicos, que se especifican en el Capítulo 1 de la *Segunda Parte*. La elección de las composiciones de acuerdo con criterios temáticos nos permitirá observar los diferentes modelos y dominios cognitivos activados en un conjunto de textos con la misma preocupación, así como los procesos cognitivos que intervienen en la transmisión y comprensión del significado. A la vez el agrupamiento temático sumado a su organización cronológica nos facilitará la observación del modo en que evoluciona el empleo de estos procesos en la actividad creativa, siempre desde la percepción lectora.

- En el CAPÍTULO 2 aplicaremos el método de **análisis a tres poemas** concretos de manera individualizada, con el fin de poder realizar un estudio detallado de las estructuras y procesos cognitivos activados durante la lectura de dichas obras poéticas y demostrar el **empleo satisfactorio del método** como herramienta de análisis literario.
- Finalmente, en el CAPÍTULO 3 aplicaremos el Método Integracional sobre un corpus literario de 31 poemas que se caracterizan por ser (total o parcialmente) **expresión de creencias o mitos**. En este capítulo trataremos de averiguar el modo en que información conceptual novedosa logra transmitirse a través de estructuras conceptuales universales e información ordinaria de índole experimental (sensorial y orientacional) A la vez, observaremos si el paso del tiempo equivale a una progresión poética en lo que respecta al modo en que la información se hace accesible al lector.

Además de **conclusiones** y **bibliografía**, el trabajo incluye al inicio una **lista de abreviaturas** y notas de **traducción**, así como un **glosario** de los términos indispensables para la comprensión del trabajo. Las definiciones son de creación propia y se adaptan al sentido en que se emplean en la presente Tesis Doctoral.

# **PRIMERA PARTE**

## **Soporte metodológico**

*I saw my world again through your eyes  
As I would see it again through your children's eyes.  
Through your eyes it was foreign.*

'The Owl' *Birthday Letters*, Ted Hughes

## Capítulo 1

### **Algunas teorías de la literatura que anteceden al enfoque lingüístico-cognitivo**

El estudio que pretendemos llevar a cabo en esta Tesis Doctoral rechaza frontalmente los postulados neocríticos de Wimsatt y Beardsley, quienes consideran el texto como entidad completa que contiene un significado independiente de las actividades creativa e interpretativa. Conceder importancia a estas actividades era para ellos un error, y así lo afirmaron en sus ensayos sobre la Falacia Intencional (“The Intentional Fallacy”, 1946) y la Falacia Afectiva (“The Affective Fallacy”, 1949). Así, los neocríticos olvidan que *autor* y *lector* realizan tareas de *construcción de significado* sin las que la literatura ni existiría ni tendría sentido. De lo que consideran “falacias” de la crítica literaria Wimsatt y Beardsley dicen:

The Intentional Fallacy is a confusion between the poem and its *origins*, a special case of what is known to philosophers as the Genetic Fallacy. It begins by trying to derive the standard of criticism from the psychological *causes* of the poem and ends in biography and relativism. The Affective Fallacy is a confusion between the poem and its *results* (what it is and what it *does*) ... It begins by trying to derive the standards of criticism from the psychological effects of the poem and ends in impressionism and relativism. The outcome of either Fallacy, the Intentional or the Affective, is that the poem itself, as an object of specifically critical judgment, tends to disappear. (Lodge, 1997: 345)

Por el contrario nuestro estudio se encuentra en estrecha relación con las teorías de la recepción o *reader-oriented theories* (“reception theory” y “Reader-response”), y las del *Análisis del Discurso* (“discourse analysis”).

#### **1.1. LAS TEORÍAS DE LA READER-RESPONSE.**

Nuestro análisis se acerca a las *reader oriented theories* en el sentido de que nos centraremos en la relación *texto-lector* y dejaremos de lado la figura del autor como persona perteneciente a un contexto socio-cultural e histórico determinado que desea transmitir un mensaje único.

La primera variante de las “reader oriented theories”, la “Teoría de la Recepción”, es un movimiento relativamente homogéneo integrado por críticos que comparten un modelo diacrónico de aproximación al texto literario iniciado por Jauss (1975; 1982a; 1982b) y entre los cuales existe una comunicación fluida. El modelo “Reader-response”, por el contrario, acomoda diversas

tendencias críticas que, aunque comparten el interés por el polo *texto-lector* (frente al polo autor-texto) en el hecho literario, se asocian a diferentes escuelas, no tienen relación entre ellos y no constituyen una posición crítica unificada. Este proyecto, iniciado por Iser (1974;1978), acoge sistemas diversos como la *crítica transactiva* de Holland (1968), la *poética estructuralista* de Culler (1975) y la *estilística afectiva* de Fish (1980), con los que el enfoque de esta Tesis Doctoral mantiene diferencias, pero también similitudes. Debido precisamente a su disposición abierta, el modelo “Reader-response” se encuentra más en consonancia con nuestro enfoque *lingüístico-cognitivo* que la “Teoría de la Recepción”. De los críticos del “Reader-response”, son Iser y Culler con los que nuestra propuesta metodológica comparte más ideas, como veremos.

*La teoría fenomenológica de Wolfgang Iser* (Tompkins, 1980:50-69) sugiere ideas que la Lingüística Cognitiva considerará fundamentales. Iser, influido por Ingarden (1973; 1973a), concibe la obra literaria como un proceso *dinámico*; y reconoce dos polos en toda creación literaria: el *polo artístico* (autor-texto) y el *polo estético* (texto-lector), polos que participan activamente en la creación de significado. Iser admite la calificación del texto literario como transmisor de información separada del mundo real (lo que llamaríamos información *no referencial*), siguiendo la definición de R. Ingarden (1973; 1973a) del texto literario como “Intentionale Satzkorrelate”. De acuerdo con esta concepción del texto literario, mediante la cual se reconoce la posibilidad de que autor y lector compartan información no explícita en el texto, pero sugerida a través de las oraciones del texto, el *lector* se convierte en elemento indispensable para que se complete la actividad literaria. Pues, según afirma Iser, el texto necesita de la *imaginación* del lector para dar forma a “the interaction of correlatives foreshadowed in structure by the sequence of sentences” (Tompkins: 1980, 53). La cualidad *dinámica* de la literatura nace de la interacción entre información textual y pensamiento lector. Gracias a esta interacción, el lector puede crear significados o informaciones nuevas a partir del texto y el mismo texto impondrá límites a la imaginación del lector. De este modo, a medida que procede la lectura de un texto, los significados se generarán y modificarán a través de “horizons of perception” (actividades de *anticipación*, *retrospección* y *búsqueda de consistencia*) lo que resultará en el *dinamismo* de la obra literaria. Así la teoría fenomenológica de Iser reconoce la importancia tanto de *factores textuales* como de *factores cognitivos* en la interpretación del texto. Por otro lado, la participación del lector se hace más evidente cuando la información explícita aparece incompleta. En este caso, el lector deberá completarla con sus propios conocimientos, lo que responderá a la cuestión de la *interpretación múltiple* de un texto.

La *Poética Estructural de Jonathan Culler*, próxima al generativismo chomskyano, entiende que en la construcción de significado a través del texto interviene de manera decisiva la *competencia literaria* del *lector*, sin la cual el texto sólo podría decodificarse dando como resultado

significados parciales, y se obviaría el significado último del mismo (Culler, 1975:114). Culler define el concepto de *competencia literaria* como “la gramática de la literatura” que permitirá al lector convertir secuencias lingüísticas en estructuras y significados literarios (Culler, 1975:114).

La gramática de la literatura o competencia literaria, consiste para Culler en una serie de convenciones o códigos compartidos por autor y lector; y estas convenciones son para nosotros de especial importancia por su universalidad y porque se adelantan a tópicos tratados por los cognitivistas no sólo en relación con la literatura, sino con la interpretación de cualquier situación cotidiana, como veremos. La primera de ellas consiste en “leer el poema como expresión de una actitud significativa hacia algún problema referente al hombre o a su relación con el universo”; la segunda en la “coherencia metafórica entre tenor y vehículo”; y la tercera en la “unidad temática” (Culler, 1975:115).

Aunque de un modo menos categórico que Fish, Culler también es consciente de la importancia de la convención (o código) en la interpretación, y de cómo modificar la disposición *formal* de un texto (de prosa a verso especialmente) puede modificar el modo en que el texto se *interpreta*. Pero, desde el estructuralismo, Culler confía en la existencia de otros rasgos formales que guíen la construcción de tales interpretaciones, independientemente de la disposición en prosa o verso. Culler, sin embargo, insiste en que sólo un lector con competencia literaria (en el empleo más estrecho del término) será capaz de reconocerlos (Culler, 1975:164).

Nuestro estudio confía en que las *capacidades universales de pensamiento* son suficientes para construir significados coherentes a partir del texto poético, y por tanto, no considerará imprescindible el conocimiento de las convenciones poéticas formales, pero sí las otras más generales que podemos resumir en dos:

1. la consideración del poema como expresión significativa de alguna vivencia humana, la cual puede presentarse de modo figurativo
2. la búsqueda de una coherencia discursiva de acuerdo con la cual actúan todas las dimensiones del texto.

Estas convenciones generales formarán parte de la noción de “competencia literaria” que presentamos en el apartado 1.4. del presente capítulo.

Nuestro método de análisis se separa de autores como Poulet y Fish por sus respectivas orientaciones radicales en cuanto a la relación texto-lector. Poulet, por un lado, habla de cierta *pérdida de identidad por parte del lector*, quien asimila los pensamientos derivados del texto y los reconoce como suyos. Ésta es una concepción de dicha relación absolutamente emocional y carente de rigor crítico. (Poulet, 1980:41-49). Fish, por otro lado, adopta la postura contraria, confiando en el *poder de las convenciones para controlar la interpretación* tanto de la realidad como de

cualquier texto, independientemente del carácter del mismo (Fish, 1980:338). Stanley Fish llegó a demostrar, en “How to Recognize a Poem When You See One” (Fish, 1980: 322-337), que el significado y el reconocimiento de lo literario de un texto sólo dependen del *lector*: “It is not that the presence of poetic qualities compels a certain kind of attention but that the paying of a certain kind of attention results in the emergence of poetic qualities” (Fish, 1980b: 326).

A pesar de esta postura tan extrema, Fish se encuentra en la misma línea que los lingüistas del enfoque cognitivo en cuanto que manifiesta su creencia en el importante papel que desempeñan otros *factores extratextuales* en la comprensión de un mensaje, fundamentalmente los *pensamientos y creencias convencionales*, así como la *experiencia física* del mundo cotidiano, que emisor y receptor comparten. En “Is There a Text in this Class?” (Fish, 1980: 303-321) como respuesta al ataque de Meyer Abrahms a sus teorías, S. Fish dice en total consonancia con la Lingüística Cognitiva:

If what follows is communication or understanding , it will not be because he and I share a language, in the sense of knowing the meanings of individual words and the rules for combining them, but because a way of thinking , a form of life, shares us, and implicates us in a world of already-in-place objects, purposes, goals procedures, values and so on; and it is to the features of that world that many words we utter will be heard as necessarily referring. (Fish, 1980: 303-304)

En suma, lo que nuestro método de trabajo **comparte** con los postulados del modelo “Reader-response” es:

1. El interés que manifiesta por la producción de significado a través de la actividad *lectora*, en contraposición con la actividad *autorial*.
2. La convicción de que dar excesiva importancia al autor en la lectura de la obra significa imponer límites al potencial significativo del texto<sup>1</sup>.
3. El rechazo de la creencia neocrítica en un significado único y verdadero contenido en el propio texto “right there in the words”.
4. El papel fundamental que desempeña el texto en todos sus niveles en la creación de significado a través de la lectura, siguiendo los postulados de Iser de que el texto funciona tanto como *potenciador* de la creatividad mediante la información no explícita que el lector debe construir, como *delimitador* de esa creatividad mediante la información explícita con la que el significado construido debe ser coherente.
5. El *dinamismo* de la obra literaria derivado del papel activo desempeñado por el lector a través de los procesos cognitivos de *anticipación, retrospectión y búsqueda de consistencia*.

---

<sup>1</sup> En “The Death of the Author”, ensayo que revolucionó la crítica literaria tradicional e influyó decisivamente en la teoría literaria post-estructuralista, Barthes afirma: “To give a text an author is to impose a limit on that text, to furnish it with a final signified, to close the writing” (Barthes, 1997:171). El ensayo fue replicado por Burke en su obra *The Death and the Return of the Author*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1998.

6. La creencia en el proceso de comprensión e interpretación como fruto de la interacción e integración de la información textual y los conocimientos y convenciones propios del lector<sup>2</sup>.
7. La influencia que ejerce en la interpretación del texto literario el *contexto sociocultural* en que el lector se encuentra, así como las convenciones que comparte con su comunidad.
8. La disponibilidad para tomar en consideración las aportaciones de otras disciplinas como la lingüística, la psicología y la filosofía, en la tarea de analizar la obra literaria.

En esta misma línea, nuestro método de análisis hará especial hincapié en dos aspectos:

- En el empleo de la *convención* (lo que llamaremos Modelos Cognitivos Idealizados) en la construcción de significados a partir del texto literario, donde se tendrán en cuenta los aspectos *formales*, que caracterizan al texto y favorecen, a la vez que limitan, la creatividad del lector..
- En el *dinamismo* de la actividad literaria, relacionado con lo que denominaremos Espacios Mentales (estructuras mentales creadas *ad hoc* y que se modifican a medida que avanza el discurso).

Esto se llevará a cabo desde una perspectiva cognitiva que expondremos en los Capítulos 2 y 3.

Lo que fundamentalmente **diferencia** nuestro modelo de apreciación del fenómeno literario de las teorías de la “Reader-response” es la idea de que el *autor* juega un papel importante en el hecho creativo; y que, lejos de desvincularse como persona del “producto texto”, el propio *texto* funciona como *conexión entre el autor-persona y el lector-persona*, porque pone en evidencia conocimientos y estructuras cognitivas básicas compartidas por ambos. Por otro lado, la orientación crítica de esta Tesis Doctoral *no* presupone un tipo de lector concreto como pretenden muchos de los autores del modelo “Reader-response”. Se basa fundamentalmente en la consideración del lector no como “crítico literario”, sino como *ser humano* que, aunque influido por las convenciones que comparte con un grupo de individuos, responde de manera *natural* durante el proceso lector a unos estímulos conceptuales *universales* procedentes del texto al que se enfrenta. Como veremos en el apartado 1.4. y en el resto del trabajo, en esta Tesis Doctoral mantenemos que los procesos cognitivos que el lector pone en juego en el proceso de comprensión lectora son los mismos que los empleados por cualquier persona en distintos ámbitos del pensamiento. Sin embargo, debido a las dificultades de comprensión que suele entrañar, el discurso poético exige del lector una disposición distinta a la del lector común y una mayor destreza en y/o consciencia de los recursos mentales que están a su alcance.

---

<sup>2</sup> Stanley Fish, reconocido por todos como crítico con esta orientación, afirma en su prefacio a *Surprised by Sin*: “meaning is an *event*, something that happens, not on the page, where we are accustomed to look for it, but in the interaction between the flow of print (or sound) and the actively mediating consciousness of a reader-hearer” (Fish citado en Leitch, 1988:214). Fish, sin embargo adopta posiciones radicales dando preeminencia a las posibilidades interpretativas del lector sobre las del propio texto (Fish, 1980).

## 1.2. EL “ANÁLISIS DEL DISCURSO” (*DISCOURSE ANALYSIS*).

Bajo el nombre “Análisis del Discurso” se recogen varios enfoques, desarrollados en las últimas décadas del siglo XX, que comparten el interés por “the study of how stretches of language take on meaning, purpose, and unity for their users” (Cook, 1994:1). Su aplicación al ámbito literario nace de la necesidad de acercar la literatura a la disciplina lingüística, con el fin de favorecer y enriquecer el análisis estilístico de la obra literaria. Obras como las de D. C. Freeman (1970, 1981) y Ching, Haley y Lunsford (1980) son claro ejemplo del interés por poner de manifiesto este nuevo enfoque de la crítica literaria, denominado “Estilística”.

La Lingüística Cognitiva bien podría enmarcarse dentro de la corriente lingüística del Análisis del Discurso, a pesar de haber desarrollado su propia línea de investigación (multidimensional) de manera independiente: pues comparte con el Análisis del Discurso el énfasis en el carácter *social* de la comunicación, en los aspectos *contextuales* del significado y en el hecho de que la actividad lingüístico-comunicativa participe de lo interpersonal e ideacional. La distinción entre *texto* y *discurso* es un ejemplo claro del interés del Análisis del Discurso por el papel que desempeña el contexto ideacional y pragmático (en su sentido más amplio, abarcando emisor, situación y receptor) en la actividad comunicativa. Aunque no todos comparten esta distinción, para muchos forzada, para la mayor parte de los lingüistas del Análisis del Discurso el *texto* es material descontextualizado, mientras que el *discurso* se entiende como comunicación contextualizada<sup>3</sup>. Por este motivo, el Análisis del Discurso trabaja en conexión con otras disciplinas, fundamentalmente las ciencias sociales y la psicología. La necesidad de ayudarse de otras disciplinas para comprender el hecho literario dio lugar a dos enfoques: el *sociológico*, encabezado por Halliday y su noción de la lengua como “semiótica social”; y el *cognitivo*, influido por la teoría bartlettiana de los esquemas.

---

<sup>3</sup> En este trabajo se utilizarán los términos “texto” y “discurso” de manera equivalente, puesto que nos sumamos a los que afirman no entender el texto *si no es integrado dentro de un contexto*, y en particular un contexto *comunicativo*. Para referirnos a la dimensión formal de la lengua (secuencias, relaciones gramaticales, aspecto fónico etc.) emplearemos el término “textura”.

### **1.2.1. Enfoque sociológico: *gramática funcional de Halliday.***

El enfoque semiótico-social de Halliday se encuentra cercano a la Lingüística Cognitiva en muchos de sus postulados en torno a lenguaje y pensamiento.

Dicho enfoque asume que el lenguaje se encuentra integrado en un contexto sociocultural en el que la cultura en sí misma se interpreta en términos semióticos como “sistema de información” (Halliday, 1986:2). Asimismo, entiende la realidad que percibimos como un mundo no de objetos sino de *significados*, que puede modificarse a medida que nuestros conocimientos o pensamientos se modifiquen ya sea en cantidad o en calidad. Estos significados no se encuentran aislados sino que se integran en una estructura global que configura el sistema semiótico (cultural) de una sociedad (Halliday, 1986:139).

Como fenómeno que se produce en el seno de una sociedad, el lenguaje tiene una función *social*: la *transmisión de significado*. Al participar en la interacción social, el lenguaje es permanente creador y preservador de cultura (o sistemas semióticos) mediante el intercambio de información. Y así, el *discurso* formará parte de una relación interpersonal y se erigirá como instrumento para el intercambio de significado (Halliday, 1986:139-140). Halliday entiende que tanto el emisor como el receptor desempeñan un papel fundamental en el proceso de transmisión de significado a través del discurso. Que esta transmisión sea satisfactoria dependerá, no sólo del modo en que se haya codificado la información en los niveles fonológico y léxico-gramatical, sino también del grado de equivalencia entre los sistemas ideológicos (o semiótico-sociales) que emisor y receptor activen. Halliday entiende el “discurso” como una estructura dotada de *cohesión*, resultado de la elección del emisor entre diferentes *opciones lingüístico-semióticas*, estructura en la que *interaccionan los diferentes niveles de la lengua* (fonológico, léxico-gramatical y semiótico) buscando como fin último la transmisión de significado. Como resultado de tal interacción, Halliday asume que la construcción de significado en el texto se produce de forma *dinámica*: el significado, que funciona como contexto de lo que va a transmitirse después, se modifica, corrobora o destruye a medida que discurre el texto.

Aunque formuladas de manera distinta, estas consideraciones sobre la lengua y el discurso son compartidas por la Lingüística Cognitiva. Pero lo que las *separa* es el peso que siguen teniendo en el enfoque semiótico-social del Análisis del Discurso los formalismos y estructuralismos en su modo de abordar la dimensión formal de la lengua.

### **1.2.2. Enfoque cognitivo: teoría de la desviación discursiva de Guy Cook y estrategias de comprensión del discurso de Teun van Dijk y Walter Kintsch.**

En los años 80 se comienza a hablar desde la disciplina Lingüística del hecho de que tanto el *texto* como el *lector* colaboran en la *construcción del significado*. Pero en lugar de referirse a decisiones arbitrarias por parte del *lector* determinadas por estrategias convencionales, algunos autores contemplan una lectura dirigida por *estrategias cognitivas* (Dijk y Kintsch, 1993:61-72) algunas de las cuales, ciertamente, pueden ser convencionales. Además de admitir la necesidad de estrategias cognitivas que dirijan la construcción de significado, el enfoque cognitivo del Análisis del Discurso comparte con la Lingüística Cognitiva los *principios psicológicos* en los que se fundamenta: la *Teoría del Esquema*<sup>4</sup>. La Teoría del Esquema comenzó a desarrollarse en los años 20 y 30 de la mano de la psicología Gestalt, e influyó en las investigaciones sobre Inteligencia Artificial en las décadas 70 y 80. El Análisis del Discurso adoptó la Teoría del Esquema de la Inteligencia Artificial, sumándola así a otro tipo de intereses como la estructura textual o la Pragmática. Posteriormente, esta orientación lingüística comenzó a calar en la teoría y crítica literarias. La Teoría del Esquema presta especial atención al modo en que se construyen significados coherentes en la mente del receptor del mensaje; y, en cuanto a la comprensión lingüística, asume que el texto se interpreta con la ayuda de estructuras de conocimiento activadas desde la memoria, que permiten la presuposición de detalles no explícitos en el texto.

La influencia de la Psicología, y concretamente de la Teoría del Esquema, en los estudios lingüísticos ha repercutido en el modo en que se contempla el texto (y por inclusión el texto literario): desviando la mirada del texto como *product*o para entenderlo como *proceso* en el que el fenómeno de comprensión juega un papel primordial; y generando un gran número de conceptos y términos relacionados con la noción de ‘esquema’ que se emplearán en el estudio del discurso (algunos de los cuales trataremos en el Capítulo 2). De esta manera comienzan a dejarse de lado los postulados formalistas que buscan la *literariedad* en los rasgos formales del texto literario, para buscarla en el *efecto* que la obra literaria produce en lector.

Partiendo de la Teoría del Esquema, Cook elabora su propio método de análisis denominado “teoría de la desviación discursiva” (Cook, 1994). En su teoría Cook fusiona el método de trabajo formalista con el de la Teoría del Esquema. Extiende el término “**esquema**” a tres niveles del discurso: *lengua* o forma lingüística, *texto* o estructura del texto y su función pragmática o intertextual y *conocimiento del mundo* por parte del receptor o lector. En relación con la literatura, considera que *lengua*, *texto* y *conocimientos previos* trabajan en conjunto para efectuar la desfamiliarización y dar así carácter literario al texto. Así, Cook reconoce la importancia del

lector en la creación de *literariedad*, vinculada a la denominada “función poética” (Jakobson, 1971; Mukarovsky, 1970, 1976) del lenguaje; y señala que la “función poética” del lenguaje consiste en producir un *cambio en el lector*, cambio que dependerá tanto de los “esquemas” que el lector emplee en la interpretación, como de su propia receptividad (Cook, 1994: 174-192).

Cook se aproxima bastante a las teorías de la Lingüística Cognitiva al otorgar una gran importancia a la *interacción de los niveles formales con el conocimiento previo por parte del receptor en el proceso interpretativo*. Refuerza así una vez más la consideración del discurso (literario o no) como *proceso*, y el papel determinante que desempeña el lector en la construcción de significado. Por otro lado, a través de su “teoría de la desviación discursiva” apoya el postulado de la Lingüística Cognitiva de que la riqueza de la obra literaria nace de la habilidad del escritor para jugar con los esquemas previamente almacenados en la mente del lector: desmontándolos, modificándolos y creando otros nuevos, a través del empleo idiosincrásico de la lengua.

De los estudiosos que se enmarcan dentro de este enfoque lingüístico, Teun Van Dijk es el más representativo. Como Cook, Dijk reconoce la importancia de los modelos formalistas en el estudio de la lengua; pero mantiene que, debido a su consideración de la lengua como objeto, éstos no aportan nada en cuanto al modo en que se procesa la información en la mente del receptor, o en cuanto a la continua retroalimentación entre los diferentes niveles del lenguaje (morfología, sintaxis, semántica y pragmática) en la construcción de significado. Su obra junto a Walter Kintsch, *Strategies of Discourse Comprehension* (1993) explora la importancia en la construcción de significado del *contexto socio-cultural y situacional* en que se ubica el receptor del mensaje, así como sus *circunstancias personales*: edad, conocimientos, creencias y grado de atención con que se recibe el mensaje. Asimismo Van Dijk y Kintsch postulan el empleo de un conjunto de procedimientos de interpretación, o **estrategias cognitivas**, en la lectura de un texto. Distinguen cinco tipos de estrategias que guían la actividad de *comprensión lectora*:

1. *estrategias proposicionales*: que activan los conocimientos gramaticales y léxicos, y se aplican a la decodificación de cada oración.
2. *estrategias de coherencia local*: que se dirigen a la decodificación del texto en su globalidad y al modo en que se enlazan las diferentes oraciones.
3. *macroestrategias*: que activan la información previa presente en la mente del lector relativa a la cuestión que se está tratando y permiten que éste intuya lo que posteriormente va a escuchar o leer.
4. *estrategias esquemáticas*: que se dirigen al reconocimiento de la estructura propia del texto y sus similitudes con otras ya conocidas.

---

<sup>4</sup> Se considera a Barlett el creador de dicha teoría a pesar de que él mismo manifiesta su deuda con otros investigadores (Barlett, 1932).

5. *estrategias estilísticas, retóricas y conversacionales (no-verbales)*: que permiten la interpretación de este tipo de recursos. Como otros estudiosos de finales de siglo, en concreto los cognitivistas, Dijk y Kintsch reconocen la presencia de los recursos retóricos y estilísticos en el lenguaje cotidiano; por lo que éstas no son estrategias exclusivas del procesamiento de textos literarios.

Este conjunto de estrategias que permiten el procesamiento del texto, junto con la información previamente almacenada en la memoria del receptor, relativa a dicho texto, conforman el *sistema de control cognitivo* para ese tipo de texto<sup>5</sup>.

Así pues, Los estudios sobre *comprensión lectora* a partir de los años 80 recogidos bajo el término genérico “Análisis del Discurso”, nos sugieren que la construcción de significado durante la lectura se realiza en dos direcciones, de arriba a abajo (top-down) y de abajo a arriba (bottom-up). Es decir, la información que parte del texto se contrasta y combina con la que procede del contexto extratextual, como los conocimientos previos del lector, o las convenciones culturales, en resumen, con las expectativas que crea el texto al que el lector se enfrenta. No obstante, las herramientas de las que se sirven los investigadores que siguen este enfoque (Rumelhart D.E. & J.L. McClelland, 1981; Schmalhofer, F. & D. Glavanov, 1986; Zwaan, 1993) tienden a ceñirse al ámbito psicológico, y no ofrecen un método con el que estudiar casos concretos de “construcción de significado”. La Lingüística Cognitiva ofrece precisamente las herramientas teóricas que permiten dar cuenta del proceso de *construcción de significado* durante la lectura de textos concretos, y para ello se sirve de estos y otros descubrimientos psicolingüísticos y antropológicos.

---

<sup>5</sup> Zwaan define así la noción de sistema de control cognitivo: “a cognitive control system is a package of knowledge structures and procedures, which is triggered by outside information or by other cognitive structures (goals) and which regulates the behavior of an individual in a situation” (Zwaan, 1993:17). Van Dijk y Kintsch (1993) sitúan el sistema de control cognitivo en la mente, rodeando al procesador central, donde se procesa toda la información procedente del exterior (del texto en este caso) y del interior (memoria a corto plazo, memoria de texto episódica y memoria a largo plazo) mediante un procedimiento bidireccional de arriba a abajo (top-down) y de abajo a arriba (bottom-up). La función que desempeña el sistema de control cognitivo consiste en facilitar el procesamiento del texto y la creación de representaciones sobre el mismo (que se almacenan en la memoria de texto episódica) mediante la activación o selección de ciertas estrategias e informaciones y la filtración o exclusión de otras innecesarias.

### **1.3. TEORÍAS DEL *READER-RESPONSE* Y DEL “ANÁLISIS DEL DISCURSO” Y SU RELACIÓN CON EL MÉTODO SEMÁNTICO COGNITIVO.**

Esta breve introducción sobre cómo se ha considerado el papel del *lector* en el *proceso literario* desde diferentes escuelas teórico-literarias de finales del siglo XX, sirve como recuerdo de que la corriente lingüística en la que se basará nuestro método de investigación no es absolutamente novedosa ni aparece aislada, sino que en gran medida comparte muchas de sus ideas con otros modelos más o menos contemporáneos.

Hace ya tiempo que tanto la Lingüística como la Teoría de la Literatura defienden la idea de que la obra literaria no adquiere su estatus como tal exclusivamente por el uso específico que se pueda hacer de la lengua. Es decir, la desfamiliarización de la que hablaban los formalismos no es parámetro único por el que se pueda medir el carácter literario de un texto. Más aún, la obra literaria ha dejado de considerarse objeto estático, aislado de autor y lector, en el que prima la forma sobre el contenido. Cada vez con mayor frecuencia los estudiosos reivindican el carácter *dinámico* de cualquier texto (convirtiéndolo en discurso) basándose en un concepto de lengua como instrumento cuya finalidad fundamental será *la transmisión de significado*.

La función *comunicativa* de la lengua implica además un emisor y un receptor<sup>6</sup>, cada uno de los cuales está dotado de un sistema cognitivo en el que se almacena información lingüística, lógica, cultural, experiencial etc., supuestamente compartida por el otro, que facilita el intercambio de significado. El lector u oyente, por tanto, desempeña un papel primordial en el proceso lingüístico o literario; ya que de él depende la interpretación o construcción de significado a partir del texto.

Como podemos comprobar constantemente, la buena composición literaria trasciende su *momento artístico* (por utilizar la terminología de Iser) y permanentemente se actualiza en *momentos estéticos*, no perdiendo por ello su actualidad. Esta capacidad de constante actualización hace sospechar que la importancia de la misma no depende de los motivos artísticos intrínsecos sino de la capacidad de la obra para crear *efectos* gratos al lector. La Teoría del “Reader-response Criticism” se preocupó especialmente por estudiar el fenómeno estético, aunque en algunos momentos el papel del lector llegó incluso a primar sobre el del propio texto (como en el caso del Fish). A pesar de algunas posturas radicales como las de Fish y Poulet, la idea base del modelo “Reader-response” sigue siendo válida. Algunos estudiosos posteriores (como van Dijk) siguen

---

<sup>6</sup> Utilizamos estos términos para abarcar las diferentes acciones lingüísticas de las personas involucradas en el discurso, por motivos de economía del lenguaje. No obstante, no estamos del todo de acuerdo con la voz “receptor” ya que no recoge el papel activo del oyente o lector, por lo que a menudo se preferirá la voz “lector” sin excluir de ella la posibilidad de que el discurso se transmita de modo oral.

reivindicando el papel del receptor-lector; y la Lingüística Cognitiva, en la que se fundamenta nuestra investigación, lo entiende como primordial en el proceso lingüístico-literario.

Como los modelos “Reader-response” y “Análisis del Discurso”, **el soporte teórico de nuestro estudio considera indispensable atender a las *capacidades cognitivas del lector*, que posibilitan la creación de significado de una manera dinámica**: haciendo uso de conocimientos almacenados previamente para completar la información extraída del texto, asociándolos, modificándolos o destruyéndolos a medida que discurre el texto mediante operaciones de presuposición y retroalimentación.

Finalmente, y aunque la Lingüística Cognitiva no emplea la expresión “sistemas semióticos” como parte de su terminología habitual, ésta (y por tanto nuestro enfoque metodológico) comparte con Halliday (1986) la *percepción de la realidad como conjunto de significados*. Y asume también la *sistematización de significados comunes* a un grupo social en lo que denominamos “cultura”, como también asume el importante papel que este sistema semiótico desempeña en la actividad comunicativa.

#### **1.4. ADAPTACIÓN DE LA NOCIÓN DE “COMPETENCIA LITERARIA” AL ENFOQUE COGNITIVO.**

Ya hemos apuntado en la introducción la necesidad de recuperar para la Poética Cognitiva el término “Competencia Literaria” acuñado por Culler (1975). Pero quizá sea conveniente proponer una nueva definición que se adapte a los supuestos de la Lingüística Cognitiva sin por ello olvidar el carácter específico de *competencia literaria*.

Para ello tomemos como punto de partida la reflexión de Sperber y Wilson al formular su teoría de la Relevancia: *en igualdad de condiciones, cuanto mayor es el esfuerzo cognitivo requerido por el estímulo, menor es su relevancia para el individuo en ese momento* (Wilson y Sperber, 2002). Pensemos ahora en lo que ocurre cuando un lector se enfrenta a un poema. Si se trata de un lector ordinario no familiarizado con el discurso poético un poema puede llegar a provocar efectos de rechazo, ya que el esfuerzo cognitivo que suele requerir es mucho más elevado que el de la lectura de textos no especializados (prensa, revistas de divulgación, etc.). El poema por tanto no sería “relevante” para este tipo de lectores. No ocurre lo mismo con quien se acerca al poema con otra disposición; para éste descubrir el significado del poema es en sí mismo una actividad deleitosa y a menudo lo menos evidente puede convertirse en los más relevante. Así este segundo lector admite el poema como el desencadenante de procesos cognitivos complejos. La actitud de este lector, al que llamaremos por el momento “lector de poesía” estará en consonancia con la posterior reflexión de Wilson y Sperber y que constituye parte de la noción de “relevancia óptima”: *un estímulo ostensible es de relevancia óptima para una audiencia si éste es suficientemente relevante para que el esfuerzo de procesamiento merezca la pena* (Wilson y Sperber, 2002). Para un lector de poesía el poema puede entenderse en sí mismo como un “estímulo ostensible”<sup>7</sup>, pues es un estímulo que atrae su atención y que crea expectativas de relevancia. No obstante es difícil considerar que estas expectativas sean “precisas” y “predecibles” como las surgidas a partir de los estímulos ordinarios.

Quizá también debemos concretar en qué sentido las expectativas del lector de poesía pueden ser “precisas” y “predecibles”. Las expectativas del lector de poesía prestan atención tanto al *significado* evocado por el discurso como a la *forma* del propio discurso. Independientemente de si posee o no capacidad para etiquetar los posibles recursos retóricos y establecer relaciones intertextuales o conocimientos sobre el autor y su entorno, el lector de poesía espera:

- que el discurso presente dificultades para su procesamiento
- que el propio discurso permita establecer relaciones formales y conceptuales entre sus distintos elementos, relaciones que faciliten o entorpezcan la construcción de significado

- que el discurso active en él estructuras cognitivas de tipo conceptual y emocional que permitan cubrir las lagunas de significado.

Pero además el lector de poesía comparte con el resto de las personas otras necesidades cognitivas, procesos mentales y convenciones que también influyen en la creación de expectativas literarias:

- la necesidad de coherencia;
- la consideración convencional de que las unidades formales son unidades conceptuales;
- la consideración de la persona como centro de su propia experiencia, y por consiguiente la creencia de que la raza humana es la más importante en la gran cadena del mundo;
- la capacidad imaginativa del ser humano.

Podemos reformular estas cuatro ideas que parecen ser universales en tres convenciones que influyen directamente en el proceso de lectura del discurso poético. Las definiciones de estas convenciones han sido elaboradas a partir de las apuntadas por Culler (1975:115), donde considera la *competencia literaria* en un sentido general afín al enfoque cognitivista:

1. **PRIMERA CONVENCION: Las inquietudes del ser humano son las protagonistas de las obras literarias.** Convención que se cumple en cualquier faceta de la realidad humana, donde el ser humano se instituye como figura central.
2. **SEGUNDA CONVENCION: Estas inquietudes pueden presentarse de modo figurativo.** En nuestro uso ordinario de la lengua (como en cualquier otro modo de expresión) también empleamos estructuras de orden figurativo, como expresiones idiomáticas o refranes, que no podemos interpretar literalmente.
3. **TERCERA CONVENCION: Todas las dimensiones del discurso se dirigen hacia la coherencia significativa.** De hecho cualquier actividad humana tiende hacia la coherencia. No actuamos sino para alcanzar un objetivo (un lugar, un objeto, una situación emocional etc.) y cuando una actividad se realiza en balde, o tratamos de buscar un sentido a la misma, o de lo contrario la sensación que nos inunda es de “absurdo”.

En esta Tesis Doctoral entendemos que la *competencia literaria* nace de una serie de convenciones muy generales sobre la literatura, las cuales no son extrañas a la realidad cotidiana y son resultado de procesos cognitivos ordinarios (las capacidades asociativa e imaginativa del ser humano). La diferencia a nuestro parecer estriba en las expectativas con las que el lector “competente” se acerca al discurso poético y su disposición a poner en juego procesos mentales de pensamiento ordinario que requieren un esfuerzo cognitivo mayor al habitual. Tras estas consideraciones creemos poder ofrecer una definición de “Competencia Literaria” que aúne

---

<sup>7</sup> “The Relevance theory claims that use of an ostensive stimulus may create precise and predictable expectations of relevance not raised by other stimuli” (Wilson y Sperber, 2002).

posturas sobre la actividad de comprensión literaria. Así definiremos “Competencia Literaria” como:

La capacidad del lector para generar significado *coherente y cohesionado* a partir de un texto literario (especialmente poético), respondiendo favorablemente ante *indicaciones discursivas complejas* mediante la recuperación de *conceptos y convenciones no explícitos* y la creación de *asociaciones* conceptuales y formales entre los distintos elementos del discurso, desencadenando *procesos cognitivos* de construcción de significado *más elaborados y menos predecibles* que los ordinarios y, en último término, generando significado con un alto grado de *relevancia* en el momento de la lectura.

## Fundamentos teóricos básicos: Semántica Cognitiva

... literary texts in all kinds of societies, often tell us at great length of worlds and people who do not exist, of emotions and experiences which do not affect us. They dwell at length at banal facts which we know already (death is sad, nature is beautiful, love is joyful, etc.), or they can create patterns and play with expectations for no apparent reason at all. A theory is needed to explain the extraordinary value and pleasure accorded to such features by very different readers.

(*Discourse and Literature*, G. Cook)

### 2.1. ORÍGENES Y POSTULADOS BÁSICOS DE LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA

#### 2.1.1. Orígenes de la Lingüística Cognitiva

La fecha del nacimiento de la Lingüística Cognitiva ha quedado establecida en 1987 con la aparición de las obras de George Lakoff (*Women Fire and Dangerous Things*) y Ronald Langacker (*Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical Prerequisites*). Sin embargo ya en las décadas anteriores encontramos reflexiones lingüísticas que se encaminan hacia esta nueva concepción de la lengua.

La evolución de la disciplina lingüística a lo largo del siglo XX trajo consigo una ampliación en la noción de lenguaje que conllevaría la inevitable intromisión de la misma en otros campos como la Psicología, la Antropología y la Filosofía. El cambio vino a partir de los años 60, fundamentalmente de la mano de Noam Chomsky (1968, 1969a, 1969b), quien consiguió modificar la perspectiva desde la que se observaba el hecho lingüístico y ofrecer un modelo para estudiar no sólo la forma del discurso sino sobre todo los principios que gobiernan la creación y comprensión de estructuras potencialmente producibles. Hasta llegar a lo que actualmente conocemos como Lingüística Cognitiva, las teorías de Chomsky atravesaron cambios que generaron dos escuelas, con las mismas bases pero con preocupaciones diferentes: la *generativo-transformacional* y la *semántico-generativista*.

El término “cognitivo” aplicado a la lingüística fue utilizado por los generativistas para marcar claramente la diferencia con la lingüística estructural también en boga en América. George Lakoff y Ronald Langacker, reconocidos como padres de la Lingüística Cognitiva, proceden precisamente de las corrientes generativistas<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> Para una explicación más detallada de los orígenes de la Lingüística Cognitiva véase la entrevista de J. Brockman a G. Lakoff (Brockman, 1999).

Mientras las obras de G. Lakoff y R. Langacker marcan el nacimiento de la Lingüística Cognitiva en 1987; en 1980, George Lakoff y Mark Johnson ya estudian el hecho lingüístico desde un enfoque cognitivo. En el prefacio de su *Metaphors We Live By* (1980) cuestionan las bases reconocidas de la lingüística y la filosofía occidentales, pasando por el rechazo de cualquier verdad que hasta el momento se pudiera considerar absoluta; y aportan una nueva concepción de la lengua basada en la experiencia humana y en la manera en que el individuo entiende el mundo (Lakoff y Johnson, 1980:ix-x). En esta obra los autores reconocen sus deudas con la filosofía, la antropología, la psicología, y con otros lingüistas que ya antes profundizaron en la relación entre la lengua y el sistema conceptual (Lakoff y Johnson, 1980:xi-xiii). Johnson y Lakoff denominaron a esta nueva perspectiva lingüística *experientialismo* en contraposición a y como posibilidad de conciliación entre el *objetivismo* y el *subjetivismo* (Lakoff y Johnson, 1980:210-237).

Así que lo peculiar de la Lingüística Cognitiva es que incorpora información de otras disciplinas cognitivas<sup>9</sup> y que indaga en las correspondencias entre el pensamiento conceptual, la experiencia corpórea y la experiencia lingüística. Según este nuevo enfoque, la lengua no sólo permite la comunicación entre los hombres sino que refleja el mundo conceptual de un individuo o una comunidad. En *Cognitive Explorations of Language and Linguistics* (1998) Dirven y Verspoor definen la perspectiva lingüístico-cognitiva como aquella que entiende que las habilidades cognitivas del individuo interactúan con la lengua y, a la vez, se encuentran influidas por ésta:

the cognitive perspective also holds that language is part of a cognitive system which comprises perception, emotions, categorization, abstraction processes, and reasoning. All these cognitive abilities interact with language and are influenced by language. Thus, the study of language, in a sense, becomes the study of the way we express and exchange ideas and thoughts. (Dirven y Verspoor, 1998: prefacio)

---

<sup>9</sup> Véase la exposición de esta idea en Lakoff (1990). También puede consultarse la obra de Ungerer y Schmid (1996), como muestra del modo en que la Lingüística Cognitiva incorpora contenidos de otras disciplinas cognitivas e integra pensamiento, experiencia sensorial y lengua. Por otro lado, es interesante señalar en este sentido que la Lingüística Cognitiva ha dado lugar recientemente a la *Neural Theory of Language* desarrollada principalmente en la Universidad de Berkeley. Como muestra sirva “The Brains Concepts”, la conferencia inaugural de la *8<sup>th</sup> International Cognitive Linguistics Conference* (20-25 de julio de 2003, Universidad de la Rioja) en la que Lakoff ilustró las conexiones entre sistema sensoriomotor, razonamiento y lenguaje desde la NTL. Para más información sobre la NTL, se puede visitar su página web en la dirección “<http://www.icsi.berkeley.edu/NTL/>”. La obra de González-Márquez y Mittelberg (en prensa) propone distintos métodos de recogida de evidencia empírica de la que se nutre la Lingüística Cognitiva.

### 2.1.2. Postulados básicos: lenguaje, pensamiento y la construcción de significado

Entre otros postulados básicos sobre la lengua que establece la lingüística cognitiva, podemos resaltar algunas ideas fundamentales de las que ésta parte.

La primera es que **el individuo percibe el significado de modo experiencial**, mediante el contacto con la realidad que lo rodea y con el núcleo social lingüístico-cultural en el que se ha educado. El significado se adquiere a través de dos tipos de experiencias:

- *Corporales (sensoriales y orientacionales)*: el significado surge de la interacción del individuo con la realidad física, interacción que condiciona los esquemas mentales básicos en los que se asentarán otro tipo de conocimientos y significados.
- *Sociales*: el significado de una palabra o de una expresión idiomática se comprende y adquiere tras haberse cruzado con ella en diferentes ocasiones y en contextos concretos que faciliten la deducción del mismo, labor en la que desempeñan un papel fundamental los “esquemas de imagen” (véase apartado 2.3.) derivados de la experiencia sensorial del individuo.

Los términos *experiencialismo* y *realismo experiencial* remiten precisamente al énfasis de la Lingüística Cognitiva en el componente sensorial y orientacional durante el proceso de conceptualización.

En *The Body in the Mind* (1987), Mark Johnson hace hincapié en la importancia de la experiencia sensorial y orientacional como base para la conceptualización. Explora el papel que desempeña el cuerpo en la creación de significado. Johnson entiende que partiendo de significados primarios fruto de experiencias físicas, el individuo extrae “esquemas de imagen” para, a través de la proyección de estos esquemas de imagen, construir significados más elaborados y específicos.

Para estos autores el significado es de naturaleza *cognitiva*, se forma a partir del contacto del individuo con el mundo real, pero no mantiene una equivalencia científica y objetiva con el mismo, por lo que se separan del objetivismo que considera las experiencias como ajenas a los objetos en sí mismos. Johnson, por ejemplo, afirma a este respecto: “... contrary to objectivism, I focus on the indispensability of embodied human *understanding* for meaning and rationality” (Johnson, 1987:xv). Así, los **conceptos** no son invariables, autosuficientes y cerrados; sino **producto de la interacción del individuo con su entorno, y fruto de ciertos procesos mentales de asociación**. Por tanto serán susceptibles de modificación a medida que nuestra experiencia y conocimiento del mundo vayan aumentando.

Frente a las teorías objetivistas del significado, Lakoff y Johnson entienden que el individuo observa los objetos desde una perspectiva *subjetiva*, no como entidades separadas con propiedades inherentes, sino como entidades significativas en la medida en que el individuo

interacciona con ellas (Lakoff y Johnson, 1980:230). Nuestra comprensión del mundo surge, según los experientialistas, de la siguiente manera:

1. Nuestra naturaleza física individual y nuestro entorno físico y cultural imponen una estructura en nuestra experiencia (en términos de dimensiones físicas) que varía dependiendo de las culturas. Imponen, por tanto, una forma concreta de percibir el mundo y dirigen nuestra atención hacia aspectos determinados del mismo, y no hacia otros.
2. La experiencia de ciertos modelos recurrentes nos guía hacia la formación de categorías *gestálticas*<sup>10</sup> configuradas a partir de dimensiones experienciales. Por ejemplo, en nuestra niñez, a través del contacto asíduo con seres vivos animados distintos al hombre, creamos la categoría “animal”, integrada por diversas dimensiones derivadas de nuestro conocimiento intuitivo (forma, comportamiento, relación con el hombre y con otros animales, sonido que emite etc.) y al que asignamos un miembro prototipo: por ejemplo “el perro”.
3. Finalmente esos “conjuntos de dimensiones” o *gestalts* son los que dotan de coherencia a nuestro mundo. Entendemos las nuevas experiencias a través de las categorías y estructuras conceptuales que almacenamos en nuestra cognición y que proceden a su vez de nuestra interacción previa con el entorno.

Esta perspectiva subjetiva a través de la cual se observa el mundo queda posteriormente reflejada en el uso del lenguaje humano determinado en cada caso por nuestra experiencia personal del mundo y por las estructuras conceptuales que se han logrado afianzar en el ambiente cultural que nos rodea.

Más recientemente, en *Cognitive Explorations of Language and Linguistics* (1998) Dirven y Verspoor apoyan esta visión experientialista de la lengua al afirmar:

We consider ourselves to be at the centre of the universe, and everything around us is seen from our point of view. This **egocentric** view of the world also shows in our use of language (Dirven y Verspoor, 1998:5, sic).

A la vez, con el término *realismo experiential* se expresa también lo que esta corriente comparte con el *objetivismo*: a) el compromiso con la existencia de un mundo real, b) el reconocimiento de que la realidad impone ciertos límites en los conceptos, c) una concepción de la verdad que va más allá de la coherencia interna, y d) el compromiso con la existencia de un conocimiento estable del mundo (Lakoff, 1997:xv).

Para Lakoff y para Johnson el pensamiento además de ser experiential, es de **naturaleza imaginativa** en cuanto que existen conceptos que no están directamente fundamentados en la experiencia. *The Body in the Mind* (1987) pretende ser una apología no sólo de la naturaleza

---

<sup>10</sup> Lakoff y Johnson definen *gestalt* como “the complex of properties occurring together” que se afectan mutuamente y en consecuencia se percibe como un todo, y no como la suma de sus partes (Lakoff y Johnson, 1980:70-71).

experiencial del lenguaje, sino también del papel que desempeña la imaginación en la creación de significado:

Without imagination, nothing in the world could be meaningful. Without imagination, we could never make sense of our experience. Without imagination, we could never reason toward knowledge of reality. (Johnson, 1987:ix)

La *imaginación* de la que Lakoff y Johnson hablan no debe entenderse al modo romántico y subjetivista, sino como capacidad más cercana a la intuición. La imaginación se entiende como una capacidad común a todos los individuos y empleada constantemente en la creación de significados cotidianos, especialmente significados o conceptos que tienen un carácter figurativo y trascienden “the literal mirroring, or *representation* of external reality” (Lakoff, 1997:xv). Mediante esta capacidad imaginativa se hacen accesibles al lector u oyente no sólo expresiones idiomáticas que trascienden su significado literal, sino también otras expresiones cotidianas como *los precios suben* que hacen uso de lo que denominan “metáfora conceptual”<sup>11</sup>.

Desde dos puntos de vista diferentes: uno experiencialista y otro más próximo al innatismo (Langacker, 1993:4), Lakoff y Johnson por un lado, y Langacker por otro están de acuerdo en la importancia de los **esquemas de imagen** o esquematización en la construcción de significado. Los esquemas de imagen se entienden como **la estructura abstracta de un concepto**. Johnson y Lakoff se refieren a ellas fundamentalmente al hablar del proceso metafórico. Langacker, por su parte, las considera esenciales en el proceso de adquisición lingüística; ya que entiende la comprensión y aprehensión de un vocablo como producto de un fenómeno cognitivo basado en dos procesos la *descontextualización* y la *esquematización* (o configuración de una estructura a través de la abstracción de aspectos comunes).

Otra idea esencial de la Lingüística Cognitiva es que **la función última del lenguaje es expresar significado**. Desde la Gramática Cognitiva Langacker concibe la función semiológica como la función básica del lenguaje. El lenguaje se considera instrumento dinámico de transmisión de significado que se crea a partir del pensamiento, y por tanto de la relación de un grupo de individuos con su entorno. Langacker consigue reconciliar la organización estructural de una lengua con su función. Afirma que la estructura gramatical surge de manera orgánica a partir de procesamientos cognitivos que generan una organización lingüística unificada y transmisora de significado (Langacker, 1987:1) Así, observa la *gramática* como la *representación formal de estructuras conceptuales* y las *construcciones lingüísticas* como “*construals*”, resultado de *fenómenos cognitivos de creación de significado* mediante la combinación de conceptos y nociones de orientación. Langacker entiende por construcción gramatical cualquier estructura de tipo

---

<sup>11</sup> En *Metaphors We live By* (1980). Véase explicación de la metáfora conceptual en la sección 2.5. de este capítulo.

morfológico, léxico o sintáctico y considera que las construcciones gramaticales son de naturaleza *simbólica* (la representación formal de estructuras semánticas).

Partiendo de estos supuestos básicos de la lengua, Langacker en *Grammar and Conceptualization* enumera una serie de **destrezas cognitivas** propias del hombre que permiten el reconocimiento y la creación de significados a través de la lengua. Langacker identifica la capacidad del individuo para (Langacker, 1999:3):

1. experimentar situaciones concretas
2. comparar experiencias
3. discriminar los rasgos específicos de cada experiencia (*categorizar*)
4. abstraer rasgos comunes de diversas experiencias (*esquematisar*)
5. dirigir nuestra atención hacia elementos específicos (ver el mundo en términos de *figura y fondo*)
6. establecer relaciones entre unidades y entender las unidades en conexión unas con otras
7. agrupar elementos y tratarlos como una sola unidad
8. crear nombres abstractos (*conceptual reification*)
9. trazar itinerarios a través de una estructura compleja (*mental scanning*).

Todas estas ideas de las que parte la Lingüística Cognitiva han dado lugar a diferentes líneas de investigación. En nuestra Tesis Doctoral trabajaremos sobre algunas de ellas, integradas bajo el nombre genérico de *semántica cognitiva*<sup>12</sup>, denominación que en la práctica también concede gran importancia a la dimensión formal del hecho lingüístico-comunicativo. Nuestra exposición teórica comienza en la sección 2.2. refiriéndose a las teorías de Lakoff, Langacker y Fillmore sobre la construcción de significado. Posteriormente nos centraremos en las teorías en las que se fundamenta nuestra investigación: la *Teoría del Experiencialismo y la Esquematisación* (sección 2.3.) la *Teoría de los Espacios Mentales* desarrollada por Fauconnier (sección 2.4.) y la *Teoría de la Metáfora Conceptual* según Lakoff, Turner y Johnson (sección 2.5.). Para terminar, en el Capítulo 3 desarrollaremos la teoría que más directamente motiva nuestro método de investigación: la *Teoría de la Integración Conceptual* elaborada conjuntamente por Fauconnier y Turner y enriquecida por las aportaciones de otros investigadores (entre los que destacan los españoles A. Barcelona y F. Ruiz de Mendoza).

---

<sup>12</sup> Aceptamos el empleo de esta expresión por parte de Cuenca y Hilferty en su *Introducción a la Lingüística Cognitiva* (1999:23).

## 2.2. SEMÁNTICA COGNITIVA

Cuando a principios del siglo XX Saussure pronunciaba sus lecciones de Lingüística General, presentó su teoría sobre el *signo lingüístico* distinguiendo en él dos componentes: uno formal (o *significante*) y otro conceptual (o *significado*). Entre las características del signo, Saussure apuntó que el significante no se refiere a una realidad extra-lingüística, sino a un concepto mental: “Lo que el signo lingüístico une no es una cosa y un nombre, sino un concepto y una imagen acústica” (Saussure, 1973:128). Por otro lado, hizo hincapié en el carácter arbitrario del signo, fruto de la convención: “En efecto, todo medio de expresión recibido de una sociedad se apoya en principio en un hábito colectivo o, lo que viene a ser lo mismo, en la convención.” (Saussure, 1973:131). En Lingüística Cognitiva la dicotomía significante/significado va más allá.

Para los cognitivistas (o *experiencialistas*) el polo fonológico de un enunciado no activa un polo semántico único, invariable y limitado. Consideran más bien que el significado de un enunciado se encuentra condicionado por la estructuración global de la *mente* del hablante de una lengua, es decir, por el tipo de conexiones que se realizan entre los diferentes conceptos mentales<sup>13</sup>.

Por otro lado, los cognitivistas consideran la Semántica inseparable de la Pragmática. La estructuración conceptual de nuestro pensamiento viene determinada por nuestra experiencia real en el mundo y se traduce simbólicamente en la lengua que utilizamos. Dirven y Verspoor (1998) señalan por ejemplo el empleo de expresiones deícticas (*then, there, now, here, you, I*) como evidencia del *egocentrismo* del individuo, puesto que la interpretación de las mismas depende de la situación en que se emplee. Es decir, dependen de la relación existente entre el hablante y la cosa referida. También apuntan el hecho de que el ser humano suele adquirir la máxima importancia en los acontecimientos en los que se ve involucrado, frente a la relativa importancia que tienen el resto de cosas y seres que participan en la situación. En este caso el egocentrismo se puede observar en la formación de oraciones, ya que si un ser humano participa en un acontecimiento, éste suele aparecer en primer término en la oración, como sujeto (Dirven y Verspoor, 1998:6).

En concreto, los cognitivistas subrayan la importancia del cuerpo humano “como foco central de la experiencia” y por tanto condicionante primordial de la conceptualización. Así, podemos hablar del “carácter corporal”<sup>14</sup> (*embodiment*) del pensamiento, y por tanto de la lengua, instrumento en el que se actualiza nuestro pensamiento.

El “carácter corporal” de la lengua supone, para los experiencialistas, que una expresión lingüística, cuando es recibida por un individuo, activa no un significado determinado en

---

<sup>13</sup> Esta idea se desarrolla especialmente en Langacker (1990).

<sup>14</sup> Utilizamos la traducción de Cuenca y Hilferty (1999:15).

correspondencia absoluta con una entidad real, sino *estructuras de conocimiento* de naturaleza “enciclopédica” almacenadas en la mente del receptor. Así, en *Women, Fire and Dangerous Things*, Lakoff habla de la naturaleza *gestáltica* del pensamiento:

Thought has *gestalt properties* and thus is not atomistic; concepts have an overall structure that goes beyond merely putting together conceptual “building blocks” by general rules. (...) The efficiency of cognitive processing as in learning and memory, depends on the overall structures of the conceptual system and on what the concepts mean. Thought is just more than the mechanical manipulation of abstract symbols.

(Lakoff, 1997:xiv-xv)

Los *términos* que se han acuñado para definir estas estructuras de conocimiento son diversos. Sólo mencionaremos por ahora tres: *modelos cognitivos* de G. Lakoff, *dominios cognitivos* de Langacker y *marco* de Fillmore. Estos términos expresan nociones aproximadamente equivalentes pero con algunas diferencias por lo que, como veremos, los tres serán necesarios en la exposición de nuestro análisis del discurso poético de Seamus Heaney.

La dicotomía saussureana *significante/significado* se queda corta cuando Saussure afirma que lo que el signo lingüístico une es un concepto y una imagen acústica. No sólo porque el concepto en sí resulta ser mucho más rico que una simple representación conceptual espejo de una imagen real. El término *modelo cognitivo*, elaborado por Lakoff en *Women, Fire and Dangerous Things* (1987), pretende recoger esta diferenciación. Según esta teoría, cuando un vocablo aparece en un discurso, activa en la mente del receptor todo un conjunto de significados y asociaciones mediante los cuales se define un concepto: nos encontramos ante un “modelo cognitivo”. El modelo cognitivo es de base *psicológica* y no una representación objetiva de la realidad, sino que “abarca todas las representaciones cognitivas almacenadas que pertenecen a un campo determinado” (Ungerer y Schmid, 1996:47). Los modelos cognitivos se crean progresivamente a partir de la experiencia del individuo y de su conocimiento del mundo, y en gran medida son *subjetivos* y *convencionales*, aunque no totalmente. En cuanto que nacen de la experiencia son relativamente *objetivos*; en cuanto que quien lo experimenta y lo crea es un individuo (que tiene capacidad para relacionar experiencias y conocimientos nuevos con otros antiguos y para relacionar entre sí experiencias de diferentes tipos) los modelos cognitivos son *abiertos* y *subjetivos*, están *interrelacionados*, tienden a construir *redes* y son *omnipresentes*. Esta capacidad de interrelación y omnipresencia, así como la convencionalización de la que muchos de ellos dependen, permiten al individuo comprender su experiencia y razonar sobre ella de manera inconsciente (Lakoff y Turner, 1989:64). Los modelos cognitivos dependen en gran medida de la experiencia colectiva de un grupo de individuos<sup>15</sup> dando lugar, a menudo, a *Modelos Culturales* o *Modelos Cognitivos*

---

<sup>15</sup> Si, por ejemplo, nos encontramos con la palabra “artículo” dentro de un discurso determinado, ésta activará inmediatamente un significado multidimensional determinado por el contexto en el que se ubique. Si, supongamos, el vocablo aparece en un folleto de unos grandes almacenes, el contexto se encontrará creado mediante conceptos como “compra”, “venta”, “precio” ...; y la acepción del vocablo artículo corresponderá aproximadamente a la de: “elemento que forma parte de la cadena compra-venta por el que pagas un precio determinado previamente y pasa a ser parte de tu

*Idealizados* (MCIs); y por lo tanto no son absolutamente universales<sup>16</sup> (Lakoff y Turner, 1989:66). Actualmente se emplea únicamente el término “Modelo Cognitivo Idealizado” de manera más genérica, abarcando las nociones incluidas en el término “modelo cognitivo”. A pesar de que es un término ampliamente utilizado desde los años 80, sólo en 2004 Ruiz de Mendoza aporta una definición sistemática del mismo:

Un MCI es una estructura cognitiva idealizada con el fin de apoyar tareas de comprensión y razonamiento. Su función es la de representar la realidad desde cierta perspectiva. Es un término que designa cualquier concepto construido sobre la base de nuestro conocimiento del mundo.

Los *dominios cognitivos* de Langacker son *contextos*<sup>17</sup> que caracterizan una unidad semántica (Langacker, 1987:147). Croft en ‘The Role of Domains’ define el dominio de modo similar: “a semantic structure that functions as the base for at least one concept profile (typically many profiles)” (Croft, 1993:339). Aunque en el ensayo Croft se centra en la función desempeñada por el *dominio* en la oración gramatical, su definición puede aplicarse a estructuras semánticas más generales. La idea de la que parte Croft, tomada de Langacker es que todo *concepto* (“a semantic structure symbolized by a word”, Croft, 1993:338) se define en relación con lo que éste *presupone*<sup>18</sup>.

El término **marco** (frame) se remonta a los años 70, cuando Fillmore lo introduce en los estudios lingüísticos, adoptado de otras disciplinas como la Sociología y la Psicología. En sus ensayos de este periodo Fillmore utiliza este término junto con el de “escena” (scene) asignándolos significados diferentes, aunque ambos en el plano cognitivo:

It is reasonable to wonder why it is necessary to have two categories, i. e. both scene and frame, where one might be considered sufficient. The reason I distinguish the two is that very often there are perfectly well understood aspects of scenes, even quite familiar scenes, for which the speaker, or a given speaker, has no linguistic encoding options within the frame that is most directly activated by that scene. (Fillmore, 1977:66)

---

propiedad”. Otro modelo cognitivo activado por la palabra “artículo” en un contexto académico-universitario puede ser: “texto de número de páginas variable que aparece publicado en una revista de investigación y que aporta algo nuevo al campo de la investigación en cuestión”.

<sup>16</sup> A pesar de la importancia de las experiencias individuales y de comunidad en la creación de modelos cognitivos, en una entrevista con Roberta Pires de Olivera Lakoff confirma su creencia en la existencia de conceptos universales: “yes, there are universal concepts. There are universal metaphors, universal aspects of language, because we all have very similar bodies and our physical experiences in the world are very similar. Those are where universals come from” (Pires de Olivera, 2000:27).

<sup>17</sup> El *contexto* en Lingüística Cognitiva se define como “una representación cognitiva de la interacción entre conceptos” (Ungerer y Schmid, 47). Cuando en el presente trabajo se emplee el término se hará respetando el significado sugerido por Ungerer y Schmid.

<sup>18</sup> En su modo más sencillo, Langacker expone el ejemplo de los conceptos CÍRCULO y ARCO (Langacker, 1987:184). El concepto “círculo se define en relación con el concepto “espacio” por lo que el “espacio” será la *base* para el concepto que en él se perfila: “círculo” (*perfil*). Del mismo modo, para el perfil “arco” el concepto base será “círculo”. La base sobre la que otro concepto se perfila es lo que Langacker y Croft denominan “dominio”. La misma organización conceptual tiene lugar en otros casos menos fácilmente apreciables. Por ejemplo Cuenca y Hilferty ilustran la noción de dominio cognitivo atendiendo a la unidad semántica *rodilla* (Cuenca y Hilferty, 71). En este caso el vocablo “rodilla” activa diferentes dominios cognitivos que forman la base sobre la que el perfil “rodilla” se configura: 1. la parte del cuerpo en la que se ubica el objeto: pierna; 2. su característica esencial: flexibilidad; 3. su finalidad última: locomoción; 4. su asociación con otras partes del cuerpo de características similares: articulaciones.

Lo que Fillmore entiende por “escena” es la representación mental de una situación<sup>19</sup>: los elementos que toman parte en ella y el modo en que éstos se interrelacionan. El *marco* consiste en las “opciones lingüísticas” que posee el individuo para referirse a esa *escena*, es decir, el vocabulario que conoce para designar los elementos y sus relaciones, así como las estructuras gramaticales que es capaz de activar para referirse a tal situación (Fillmore, 1977:63). Por lo tanto, el *marco depende de la escena*, pero es probable que el individuo no posea absolutamente todo el vocabulario relacionado con esa escena. Así, el *marco* correspondiente a una escena puede modificarse y ampliarse a medida que el individuo adquiera conocimientos léxicos y gramaticales relativos a esa *escena*.

En años posteriores se produce un cambio en relación con este concepto. En “Frame Semantics” (1982) C.J. Fillmore define “marco” como *cualquier sistema de conceptos relacionados de tal manera que para comprender uno de ellos se debe comprender la estructura completa en la que se integra* (Fillmore, 1982:111)<sup>20</sup> Parte de la base de que existen situaciones determinadas que suelen entenderse desde una perspectiva convencionalizada<sup>21</sup>. Situaciones convencionales que configuran *marcos cognitivos* son: una clase, una conversación telefónica, un concierto de rock, un viaje en avión etc. Pero el término “marco” también se puede utilizar para designar un conjunto de conceptos en situaciones mucho más concretas como en la de “dar algo a alguien” o “ir a algún sitio” en la que la relación entre los elementos es menos compleja. Este último empleo del término da lugar a que se aplique al estudio de construcciones sintácticas concretas.

En 1992 Fillmore y Atkins definen “marco” como *estructuras cognitivas* que se encuentran configuradas por los conocimientos relativos a aquellos conceptos que se están transmitiendo a través de la palabra<sup>22</sup>, noción aparentemente similar a la de *dominio cognitivo*, aunque en la práctica lingüística con un alcance mucho más reducido. Así, aunque el concepto “marco” es de

---

<sup>19</sup> “Any kind of coherent segment, large or small, of human beliefs, actions, experiences or imaginings” (Fillmore, 1977:63).

<sup>20</sup> En el mismo ensayo Fillmore concluye:  
A ‘frame’, as the notion plays a role in the linguistic meaning, is a system of categories structured in accordance with some motivating context. Some words exist in order to provide access to knowledge of such frames to the participants in the communication process, and simultaneously serve to perform a categorization which takes such framing for granted. (Fillmore, 1982:119).

<sup>21</sup> Fillmore utiliza el ejemplo del concepto “soltero” (= hombre adulto no casado) y observa cómo el término no tiene sentido si lo aplicamos al Papa o a Tarzán. La razón, dice, yace en que estas personas no se encuentran dentro de la situación convencionalizada de que el hombre y la mujer han de unirse en matrimonio. El concepto de “matrimonio” es un *marco* en el que se establecen unos elementos determinados (hombre, mujer, autoridad religiosa o civil) y unas relaciones entre estos (compromiso, unión); y los elementos “Papa” o “Tarzán” están excluidos del mismo.

<sup>22</sup> “knowledge presupposed for the concepts encoded by the words” (Fillmore y Atkins, 1992:75),

naturaleza cognitiva, sus orígenes fueron léxico-gramaticales y esto contribuye a que con él se haga referencia sólo a contextos muy determinados<sup>23</sup>.

Aunque los tres términos *dominio cognitivo*, *modelo cognitivo* y *marco* hagan referencia a conceptos similares, es el de Lakoff “modelo cognitivo” y concretamente el de “Modelo Cognitivo Idealizado” (MCI) el que ofrece un mayor alcance, puesto que trasciende los contextos inmediatos en los que las unidades conceptuales se enmarcan, sin embargo seguiremos empleando los otros dos términos (“dominio cognitivo” y “marco”<sup>24</sup>). Otros dos conceptos que trataremos más adelante y que se encuentran en estrecha relación con los anteriores son el de *esquemas de imagen* y el de *espacios mentales*. Ambos conceptos desempeñan un papel fundamental en la presente Tesis Doctoral por lo que se considerarán con mayor detenimiento en este capítulo (secciones 2.3. y 2.4. respectivamente).

Las teorías que vamos a abordar a continuación han sido seleccionadas de entre las desarrolladas por la semántica-cognitiva, **por su posibilidad de aplicación al estudio de textos literarios**, ya que nacen de la preocupación por demostrar que en la lengua cotidiana se hace uso de recursos figurativos. Estas teorías asumen que los mecanismos de producción y comprensión del lenguaje común se basan en la capacidad *creativa* de la mente. En su empeño por demostrar este postulado, en la mayor parte de los análisis lingüístico-cognitivos se ha hecho hincapié en que el material abordado sea de naturaleza no literaria. Pero en nuestro caso (aprovechando los descubrimientos de estas teorías) nos ocupamos de un terreno escasamente estudiado desde esta perspectiva: el discurso literario. La secuencia de exposición de estas teorías en nuestra Tesis Doctoral no responde a cuestiones cronológicas sino que busca mostrar la *coherencia* entre todas ellas.

---

<sup>23</sup> Junto a la noción de marco, Fillmore se refiere a la de *perspectiva* que es producto de nuestra habilidad para dirigir nuestra atención hacia aspectos concretos de la experiencia. En 1985 Sanford ya argumenta que el hecho de dirigir nuestra atención hacia algo concreto es una estrategia necesaria en la cognición humana: la atención funciona selectivamente permitiendo así el procesamiento de la información, ya que el sistema de procesamiento tiene una capacidad limitada. (Sanford, 1985:71)

<sup>24</sup> En este Tesis Doctoral emplearemos el término “marco” pero no con el significado expuesto por Fillmore, sino con el señalado más recientemente por la *Teoría de la Integración Conceptual*.

### 2.3. EXPERIENCIALISMO Y ESQUEMATIZACIÓN: EL “ESQUEMA DE IMAGEN”

En 1932 Bartlett demostró empíricamente que la percepción, comprensión y memoria del individuo se encuentran condicionadas por sus conocimientos previos. Bartlett definió el conocimiento como *una organización activa de reacciones pasadas, o experiencias pasadas que, debemos suponer, operan en cualquier respuesta orgánica bien adaptada* (Bartlett, 1932:10), exponiendo así el fundamento científico en el que se fundamentará luego la Lingüística Cognitiva. El término “esquema” fue acuñado por Bartlett en 1932 para referirse a la unidad básica de organización del conocimiento en la mente del individuo<sup>25</sup>. Esta noción de esquema (que no será la que utilicemos en nuestra investigación) parece abarcar las nociones de “dominio cognitivo” y “modelo cognitivo”. Para que no exista confusión entre el concepto bartlettiano de esquema y el que ahora expondremos, utilizaremos siempre el término “esquema de imagen”.

El término **esquema de imagen**, utilizado bastante libremente por la Lingüística Cognitiva, engloba nociones muy diversas que no corresponden exactamente con la de Bartlett<sup>26</sup>. La más rudimentaria fue expuesta por Lakoff y Turner en *More than Cool Reason* (1987:97-100), quienes no ofrecen una definición clara pero sí apuntan algunas características esenciales:

1. son estructuras esqueléticas de conceptos;
2. están íntimamente relacionadas con la experiencia senso-motriz;
3. se emplean para estructurar tanto escenas físicas como dominios abstractos.;
4. son de gran utilidad en la creación de metáforas, pues gracias a ellas conceptos abstractos se entienden a través de la estructura de conceptos concretos.

Los experiencialistas son conscientes de que nuestras necesidades de ahorro cognitivo nos obligan a estructurar los conocimientos haciendo uso de la *esquemización*, es decir, de la búsqueda de rasgos genéricos fácilmente apreciables que nos permitan crear categorías. Reconocen también que, a pesar de existir diferencias culturales y físicas entre personas de diferente origen, como norma general todos poseemos rasgos biológicos comunes que nos permiten apreciar la realidad a través de los sentidos (incluido el de la orientación) los cuales facilitan la creación de esquemas senso-motrices. Y llegan al convencimiento de que la construcción de *esquemas de imagen* se encuentra

---

<sup>25</sup> Hasta los años 70 esta teoría de Bartlett no tuvo repercusión, pero posteriormente dio lugar a diversas investigaciones en el campo de la cognición humana. *Discourse Analysis* (1994) de Guy Cook es un ejemplo claro de la influencia de la Teoría del Esquema en el campo de la Literatura. Elena Semino resume así los rasgos principales de la teoría del esquema:

The main tenet of schema theory is one that has become common place in cognitive psychology and beyond: that comprehension crucially depends on the availability and activation of relevant prior knowledge. In other words, we make sense of new experiences - and of texts in particular - by relating the current input to existing mental representations of entities and situations that we have experienced in the past. This is what the notion of schema tries to capture: a portion of background knowledge containing generic information about a particular type of object, person, setting or event (Semino, 1995:82)

<sup>26</sup> Turner (1996:22-25) ofrece un resumen de las líneas de investigación más sobresalientes en este sentido.

básicamente determinada por estas experiencias sensoriales y motrices comunes a todos los seres humanos. Así lo recogen los trabajos de M. Johnson (1987), M. Turner (1991), y Lakoff y Johnson (1999).

Según el Experiencialismo, la percepción del mundo a través de los sentidos (incluido el de la orientación) nos conduce a la creación de esquemas de carácter senso-motriz: como los esquemas de VERTICALIDAD, RECINTO o LUGAR DELIMITADO, que se originan a partir de las distintas experiencias espaciales. No obstante, los esquemas de imagen no se quedan únicamente en la experiencia senso-motriz, sino que inconscientemente son empleadas por el ser humano en la conceptualización de nociones abstractas como estados mentales o físicos. Así, los enunciados en inglés “in love” o “out of danger” son expresión de nuestra conceptualización de las nociones abstractas de “amor” o “peligro” en términos de nociones concretas a través del empleo de los esquemas de imagen RECINTO o LUGAR DELIMITADO.

Desde el punto de vista de la comprensión, el empleo de esquemas de imagen es un recurso óptimo para la reconstrucción de significado. En su búsqueda de *coherencia*, el oyente o lector necesita descubrir el modo en que ciertas imágenes senso-motrices son compatibles con los conceptos abstractos y abstrusos a los que aparecen asociadas en el discurso (como en el caso de “in love” o “out of danger”). Así, con ayuda de su capacidad *imaginativa*, el oyente o lector intenta *acomodar* tales imágenes senso-motrices a los conceptos abstractos o abstrusos con los que se asocian. Esto da lugar a que los conceptos en cuestión adopten la estructura esquemática de la imagen concreta (en este caso la de RECINTO), estructura que en último término condicionará muy probablemente el modo en que se procesa el resto del discurso.

La noción más general de “esquema de imagen” y, para los efectos más práctica, fue expuesta por Johnson en *The Body in the Mind* (1987) donde entiende el esquema como *estructura, forma o regularidad recurrente en actividades de acción, percepción y concepción; estructuras continuas que empleamos para organizar nuestras experiencias y posteriormente comprenderlas* (Johnson, 1987:29). Según esta definición, los esquemas de imagen no son imágenes visuales o no tienen por qué serlo, y no tienen por qué asociarse exclusivamente con una experiencia física o con entes concretos. Pero son *a priori* fruto de nuestra experiencia sensorial del mundo y de nuestra experiencia como seres pertenecientes a una determinada sociedad. Dicho de otro modo, se trata de estructuras abstractas que identifican los rasgos recurrentes presentes en nuestros conocimientos específicos sobre el mundo, y facilitan su organización en categorías mentales. Siguiendo a Johnson (1987), Santos y Espinosa (1996:23) definen el esquema de imagen como un “complejo unificado de propiedades que organizan nuestra experiencia y comprensión y manifiestan una pauta

repetida”. Johnson<sup>27</sup>, junto con otros lingüistas posteriores, proponen una serie de esquemas de imagen básicos que intervienen en nuestros procesos de comprensión del mundo, algunos de ellos aparecen recogidos en la siguiente lista.

RECIPIENTE O CONTENEDOR	CENTRO/PERIFERIA
LUGAR DELIMITADO	PARTE/TODO
VERTICALIDAD	FUERZA
CAMINO	EQUILIBRIO
ENLACE	SIMETRÍA

Como veremos en el apartado 2.5. y el capítulo 3 de la *Primera Parte*, los *esquemas de imagen* son necesarios para la creación de *metáforas* y el desarrollo de procesos de *integración conceptual*. En nuestra aplicación práctica sobre **material poético** seguiremos la noción “esquema de imagen” propuesta por M. Johnson (1987) y, sin olvidar su carácter básicamente *senso-motriz*, observaremos cómo los *esquemas de imagen* son una herramienta cognitiva indispensable en los procesos *creativos* (tanto *autorial* como de comprensión).

---

<sup>27</sup> Johnson ofrece una lista más completa que recoge los esquemas de imagen a su entender más importantes (1987:126) a la vez que reconoce el carácter abierto de la misma.

## 2.4. LA TEORÍA DE LOS ESPACIOS MENTALES

The folk-theoretical illusion that each expression of language has a meaning that we all retrieve in basically the same way allows interlocutors to interact under the impression of mutual comprehension when in fact they may be engaged in quite different mental-space constructions.

(Fauconnier, 1997:160)

Cuando una persona se dirige a otra la primera entiende que la segunda comparte con ella ciertos conocimientos comunes sobre el mundo; por lo que emitirá su enunciado de manera económica. El emisor sólo aludirá a la parte del *dominio cognitivo (DC)* que es relevante en la transmisión de información<sup>28</sup>. Hablando de una cena en un restaurante alguien puede decir: ”¡Qué disgusto cuando vi la cuenta!”<sup>29</sup>. No es necesario que el emisor dé todos los detalles sobre: cómo después de cenar el camarero trae la cuenta al cliente; cómo en la cuenta se establece la cantidad que hay que pagar por el servicio y por los alimentos consumidos; cómo después de recibir la cuenta el cliente debe pagar esa cantidad etc. El receptor del mensaje, que comparte todos estos conocimientos sobre el DC “restaurante” construye una *estructura cognitiva* (un *espacio mental*) en la que participa no sólo la información procedente del mensaje, sino también aquella procedente del DC “restaurante” que sea coherente con la información explícita en el mensaje. Fauconnier y Sweetser lo expresan así en “Cognitive Links and Domains: Basic Aspects of Mental Spaces”:

Far from naming entities purely on the basis of the independent properties or actions in the world, we often name them on the basis of cognitive and experiential connections which we think will enable our interlocutor to achieve the desired referent. (Fauconnier y Sweetser, 1996:7)

Partiendo del principio de la economía del lenguaje, la teoría de los *espacios mentales*<sup>30</sup> desarrolla la idea de que las expresiones lingüísticas no contienen significado en sí mismo, sino que nos *guían* en la construcción de significado en el plano cognitivo. La interpretación del mensaje depende de los conocimientos del receptor sobre el DC activado por la información explícita; y a la vez, el propio mensaje guía la configuración de una *nueva* estructura cognitiva (*espacio mental*) en el que se integran tanto la información explícita como la implícita. Es decir, los MCIs y DCs conforman el trasfondo desde el cual se extrae la información necesaria para descodificar una expresión lingüística. Y la expresión en sí actuará como guía en la extracción y elaboración posterior de esta información, en lo que Fauconnier denomina “espacios mentales” (Fauconnier, 19994, e.o. 1985).

---

<sup>28</sup> En relación con esta hipótesis véase la obra de Wilson y Sperber sobre la Teoría de la Relevancia en Sperber & Wilson (1995).

<sup>29</sup> A lo largo de esta sección los enunciados irán precedidos de un número, con el fin de que sea más sencilla su identificación cuando volvamos a referirnos a ellos.

<sup>30</sup> Fauconnier, G. 1994. (e.o.: 1985) *Mental Spaces: Aspects of Literary Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Un **espacio mental** no corresponde a un MCI o a un DC, aunque los utiliza para su configuración. Fauconnier admite la existencia de estas estructuras cognitivas, pero siempre como estructuras con independencia absoluta del texto. La aportación de Fauconnier consiste en postular la existencia de *otras* construcciones cognitivas creadas a partir del discurso lingüístico, aunque no totalmente configuradas por él: el discurso *guía* la creación de espacios mentales, pero las estructuras cognitivas (dominios, modelos) juegan un papel fundamental en tal creación. Así, Fauconnier entiende los *espacios mentales* como *construcciones cognitivas temporales* configuradas según las directrices aportadas por las expresiones lingüísticas del discurso, directrices que a su vez activan Dcs y MCIs, que por contra son estructuras cognitivas relativamente *permanentes* y *estables* (Fauconnier, 1994:16).

Fauconnier deja bien claro en “Domains and Connections” (1990) y en *Mental Spaces* (1994)<sup>31</sup> que los espacios mentales son estructuras no permanentes que tienen lugar en la cognición del individuo. Son distintas a las estructuras lingüísticas, y a los DCs y MCIs que nos ayudan a comprender el mundo. Los *espacios mentales* actúan de intermediarios entre la expresión lingüística (o cualquier otro tipo de forma expresiva humana) y nuestra representación cognitiva del mismo. La teoría de Fauconnier se suma así a la de Mark Turner en *Reading Minds*, autores que trabajarán conjuntamente en futuras investigaciones:

Expressions do not mean: they are prompts for us to construct meanings by working with processes we already know. In no sense is the meaning of [an] ... utterance “right there in the words”. When we understand an utterance, we in no sense are understanding “just what the words say”; the words themselves say nothing independent of the richly detailed knowledge and powerful cognitive processes we bring to bear. (Turner, 1991:206)

Según Fauconnier, toda pretensión de comprender una situación real a través de un mensaje (expresión lingüística) es vana si no se crea en el plano cognitivo un *espacio mental* que actúe como intermediario. Aún así, no hay garantías absolutas de que la estructura de ese espacio mental se corresponda con la de la realidad que se pretende transmitir<sup>32</sup>. Por tanto, para Fauconnier la capacidad creativa del receptor del mensaje es primordial, para él “entender es crear”. Pero también es primordial la capacidad creativa del emisor, cuyo propósito es comunicar, y para lo cual necesita

---

<sup>31</sup> En la teoría de Fauconnier se mezclan aspectos generativistas con otros lógico-filosóficos y formalistas a pesar de que en esencia esta teoría se opone frontalmente a las explicaciones lógicas de las expresiones lingüísticas. Por un lado, Fauconnier trata de construir una teoría que consista en unas pocas reglas y estrategias válidas para cualquier lengua (generativismo). Por otro lado, presionado por la tradición formalista y matemática del siglo XX, pretende formular estas reglas mediante el uso de signos propios de la lógica. En este trabajo trataremos de evitar este tipo de formulaciones en aras de la claridad en la medida de lo posible.

<sup>32</sup> En 1977 Fillmore argumentaba algo similar al hablar de la comprensión lectora en “Scenes and Frame Semantics”  
... the first part of the text activates an image or scene of some situation in the mind of the interpreter; later parts of the text fill in more and more information about that situation, give it a history, give it a motivation, embed it in other scenes or situations, and so on. In other words, what happens when one comprehends a text is that one mentally creates a kind of world; the properties of this world may depend quite a bit on the individual interpreter's private experiences – a reality which should account for part of the fact that different people construct different interpretations of the same text. (Fillmore, 1977:61)

*provocar procesos creativos dinámicos en otras mentes y en la suya propia* (Fauconnier, 1997: 182).

Así pues, según esta teoría, el **discurso** (hablado o escrito), producto de la actividad creativa del emisor, **guía al individuo en la construcción de espacios mentales**; y lo hace **por medio de diferente información reconocida a partir de los rasgos léxico-gramaticales explícitos en el mensaje**. Fauconnier distingue diversos factores lingüísticos transmisores de información en este sentido (Fauconnier, 1994:xxii y 1997:39-40):

- I. Información relativa a los nuevos espacios que se están creando, reconocida a través de los *constructores de espacios* (space builders) o SB. Los SB suelen ser expresiones adverbiales de tiempo, lugar, modo ... (“en 1929”, “en Nueva Zelanda”, “en avión” ...)
- II. Pistas en relación con el espacio al que se está haciendo referencia en ese momento y sobre su relación con otros espacios. Esta información suele encontrarse explícita en las *categorías gramaticales de tiempo y modo de las formas verbales*.
- III. *Descripciones* que introducen nuevos elementos en los espacios (así como sus “equivalentes” en otros espacios mentales).
- IV. *Descripciones, elementos anafóricos y nombres propios* que identifiquen los elementos ya existentes y posiblemente sus “equivalentes”.
- V. Información *sintáctica* que establezca la relación entre los diferentes elementos del espacio en función de los marcos o esquemas de imagen generadas.
- VI. Información *léxica* que conecte el espacio mental con dominios y modelos cognitivos presentes en la mente del individuo. Tales estructuras cognitivas facilitarán *esquemas de imagen* de las relaciones previamente establecidas en la cognición del individuo entre los diferentes elementos que componen el espacio mental, así como entre estos y otros pertenecientes al mismo dominio. Aún así, estas relaciones pueden verse modificadas o no corresponderse con las del espacio mental creado.
- VII. *Marcadores de presuposiciones* que permiten que parte del esquema de imagen de los modelos y dominios cognitivos se filtre y propague en la configuración del espacio de manera instantánea.
- VIII. Información *pragmática y retórica* transmitida mediante vocablos como “aunque” o “incluso” que funcionan como guías en el razonamiento y la argumentación.

A medida que un discurso se desarrolla, en el plano *cognitivo* del receptor se van generando estructuras que buscan una interpretación coherente del discurso. Estas estructuras denominadas *espacios mentales* se configuran a partir de la información explícita en el mensaje y de otra implícita procedente de: 1) otros espacios ya configurados a partir del texto, y 2) el conocimiento previo del receptor. Estos espacios mentales, que se encuentran conectados de

maneras diversas, se crean normalmente a partir de los SB. Fauconnier distingue varios *tipos* de espacios mentales. Entre ellos destaca los siguientes<sup>33</sup>:

1. *Espacios temporales*: contruidos a partir de una expresión temporal o la dimensión temporal de una forma verbal, aunque puede estar indicado a través de otros SB<sup>34</sup>.
2. *Espacios espaciales o geográficos*: contruidos normalmente a partir de expresiones espaciales, como en: “*In Moldavia the president is a tyrant*” (los SBs se han marcado con cursiva).
3. *Espacios de dominios*: entendiendo “dominio” como “dominio cognitivo”. Fauconnier se refiere más concretamente a dominios de actividad aunque se puede extender la idea a cualquier otro tipo de dominio cognitivo, algunos ejemplos son: “*In Canadian football, the 50-yard line is 55 yards away*” o “*In Martian chess, the bishops are castles*”.
4. *Espacios hipotéticos*: comúnmente contruidos a partir de conjunciones o expresiones como “si”, “en el caso de que”, “a menos que” etc. como en “*If I were a millionaire, my VW would be a Rolls*”.

---

<sup>33</sup> Todos los ejemplos referidos a los *tipos* de espacios mentales han sido tomados de Fauconnier (1994)

<sup>34</sup> En el ejemplo de Fauconnier “*In 1929, the lady with white hair was blonde*” encontramos dos SB que indican la construcción de otros tantos espacios mentales: 1. *In 1929*, reforzado por la forma verbal *was*, que indican un tiempo pasado E1; 2 sugerido por *the lady with white hair*, que implica la existencia de un segundo espacio mental que corresponde (en su interpretación más común) al tiempo presente E2.

### 2.4.1. Relación entre diferentes espacios mentales: optimización y dinamismo discursivo

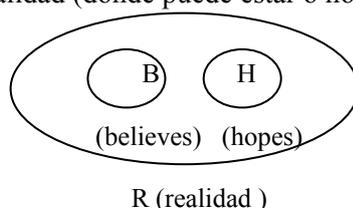
Un caso específico y común de espacios conectados es aquel en que uno de ellos se encuentra incluido en el otro. Podemos hablar de espacios *matriz* e *hijo*. El enunciado de Jackendoff utilizado por Fauconnier activa este modelo de relación, donde la representación cognitiva del cuadro se considera el espacio *hijo* y la representación cognitiva de la situación en la que el cuadro se pinta (realidad) corresponde al espacio *matriz*:

(1) In Len's painting, *the girl with blue eyes* has green eyes.

Cuando se produce este tipo de relación se ponen en funcionamiento una serie de estrategias de proyección y de reglas, las cuales expone Fauconnier en *Mental Spaces* (1994). Tomemos el ejemplo de Karttunen utilizado por Fauconnier para proceder a la explicación:

(2) Luke believes it's raining and hopes that it will stop raining.

A primera vista ya observamos dos espacios mentales configurados a partir de los SB "believes" y "hopes" respectivamente. Y ambos se encuentran incluidos en otro correspondiente a la representación cognitiva de la realidad (donde puede estar o no lloviendo).



Tomemos el espacio B. El primer principio que se aplica en estos casos es el de la **optimización del espacio** (Fauconnier, 1994:91) que establece que cuando un espacio *hijo* (B en este caso) se encuentra incluido en un espacio *matriz* (R), el espacio *hijo* se organiza de modo que se maximice su similitud con el espacio *matriz*, excepto cuando se estipule explícitamente lo contrario. En nuestro ejemplo las propiedades del hecho de llover en B corresponden a las propiedades del hecho de llover en R.

Incluso en la ficción o en los deseos, la cognición humana asumirá una organización de los espacios mentales de acuerdo con la estructura del mundo que conocemos. A menos que se especifique otra cosa, se debe mantener la siguiente *estrategia*: "evítense las contradicciones dentro del mismo espacio". En este fragmento inicial de *The Hobbit* observamos cómo resulta imprescindible la información explícita que establece las diferencias entre el espacio mental correspondiente a la realidad (*matriz*) y el espacio mental específico del discurso (*hijo*):

In a hole in the ground there lived a hobbit. Not a nasty, dirty, wet hole, filled with the ends of worms and an oozy smell, nor yet a dry, bare, sandy hole with nothing in it to sit down on or to eat: it was a hobbit-hole, and that means comfort. (Tolkien, 1978:13)

En el ejemplo (2) además de la relación de parentesco entre el espacio R y los espacios B y H, encontramos que los espacios B y H mantienen entre sí algún tipo de vínculo. Trataremos ahora

de explicar en que consiste esa relación que resulta en el **dinamismo discursivo**. Consideremos el siguiente enunciado:

(3) Ella entonces era joven, pero ya tiene experiencia

Nos encontramos ante dos espacios mentales creados a partir de los SB “entonces” y “ya”. Al primero de ellos (creado por “entonces”) lo consideraremos espacio *base*: espacio mental en el que se centra la atención en el momento inicial del discurso y del que parten otros espacios mediante conectores. Lo llamaremos *espacio E*. El segundo espacio (construido mediante el SB “ya” y al que llamaremos *espacio Y*) se encuentra conectado con el primero a través de la expresión “ella”, que genera un elemento *a* en el primer espacio y otro *a'* en el segundo.

Estos espacios mentales participarán de la información previa del individuo sobre el mundo, pero no tienen por qué corresponderse con la realidad, ya que esa información puede verse modificada a lo largo del discurso, como en el fragmento de *The Hobbit*. En nuestro ejemplo (3), para crear el espacio E el receptor activará información convencional relacionada con el MCI *juventud* (falta de conocimiento sobre la realidad del mundo, idealismo, inquietud, falta de madurez, salud ...) y para crear el espacio Y activará el MCI *vejez* (madurez, conocimiento del mundo, declive, conformismo...). Pero si el texto continúa

(3a) ... y por eso sabe que debe seguir luchando

la información procedente del MCI *vejez* se ve modificada en el espacio mental creado (Y).

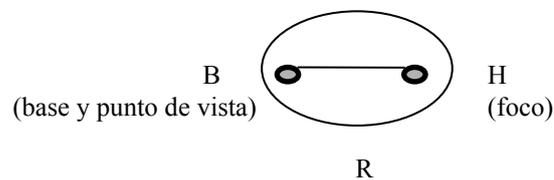
Los espacios mentales se encuentran en constante evolución a lo largo del discurso mediante la introducción de nuevos elementos, nuevas relaciones y modificaciones de la información filtrada a partir de los modelos y dominios cognitivos. En el caso de (3) y (3a) el espacio Y se encuentra *en proceso (in focus)*; Fauconnier, 1997:49): es un espacio generado a partir del primero (*base y punto de vista*) al que se le añade información. Llegados a este punto, conviene aclarar estos términos para poder dar cuenta del fenómeno del dinamismo en nuestro estudio práctico del discurso (Fauconnier y Sweetser, 1996:12 y Fauconnier, 1997:49):

1. *Punto de vista* (viewpoint): se denomina así al espacio en el que se centra la atención en un momento concreto del discurso y desde el cual se puede generar o se tiene acceso a otros.
2. *Foco*: se denomina así al espacio al cual se añade estructura en un momento concreto del discurso, y al cual se puede haber accedido desde un espacio *punto de vista* previo. Puede corresponder al espacio *punto de vista* pero no necesariamente.
3. *Base*: se denomina así al espacio *punto de vista* inicial, desde el que se accede a otros espacios. El acceso se realiza a lo largo del discurso mediante conectores que obligan a modificar el punto de vista o el foco.

La dimensión léxico-gramatical del mensaje se encargará de marcar la ruta mental en la generación de espacios (de acuerdo con esta tipología), y facilitará respuestas para las siguientes preguntas en el momento de la interpretación:

What is the starting point (the base space)? What space is currently the viewpoint? How is the viewpoint located with respect to the base? What space is the focus of attention - the space being access and receiving additional structure? What are the connections between the spaces? What are the internal configurations within the spaces? (Fauconnier y Sweetser, 1996:13)

Volvamos al ejemplo (2) donde tenemos dos espacios B y H. La relación entre los diferentes espacios queda establecida de la siguiente manera. El primero de ellos “it’s raining” se constituye como espacio *base* y *punto de vista* desde el que se accede al segundo: “it will stop raining”. H no tiene sentido si no es por su dependencia con B. Por tanto, B sigue siendo el punto de vista mientras que H se convierte en el foco.



Por otro lado, por el *principio de optimización* las propiedades del espacio H dependen de las del espacio B, con las que debe ser coherente; pero no necesariamente con las del espacio R. En el caso de que las propiedades de B en (2) se correspondan con las de R, las de H también se corresponderán con las de R, a no ser que se estipule lo contrario. Pero si, como en la famosa canción (“it’s raining men”), el enunciado especifica en B otras propiedades diferentes a las de R, el espacio H (“it will stop raining”) mantendrá la coherencia con B y no con R.

#### 2.4.2. Funciones y valores en los espacios mentales

‘... Let me see, I don’t think I know your name?’  
‘Yes, yes my dear sir... you do know my name, though you don’t remember that I belong to it. I am Gandalf, and Gandalf means me!...’  
‘Gandalf, Gandalf! God gracious me! Not the wandering wizard that gave Old Took a pair of magic diamond studs that fastened themselves and never came undone till ordered? Not the fellow who used to tell that wonderful tales at parties, about dragons and goblins and giants and the rescue of princesses and the unexpected luck of widow’s sons? Not the man that used to make such particularly excellent fireworks! (...) I beg your pardon but I had no idea that you were still in business.’<sup>35</sup>

Al igual que sugiere el fragmento de *The Hobbit*, Fauconnier demuestra en *Mental Spaces* que los nombres o sintagmas nominales (Pedro, la casa, el niño rubio ...) no simbolizan objetos o seres reales sino las funciones que ciertos conceptos (el concepto de Pedro, de casa, de niño rubio ...) desempeñan en un espacio mental. Analiza cómo un nombre propio o un sintagma nominal como “the president” no hace referencia a una entidad, sino a una función o rol; y por tanto postula que los **espacios mentales no se encuentran integrados por la representación cognitiva** de entidades sino **de funciones o roles**. Estos a la vez se encuentran caracterizados por una serie de valores o propiedades. Los roles y sus valores son aspectos primordiales en la construcción de espacios mentales<sup>36</sup>.

Debido a que los nombres y sintagmas nominales que guían en la configuración de espacios mentales no designan entidades sino funciones distintas en cada uno de los espacios, los nombres propios y sintagmas nominales no hacen referencia a elementos omnipresentes o con el don de la ubicuidad. **Un elemento a** no puede formar parte de dos o más espacios diferentes, sino que **es exclusivo de un solo espacio**; pues *para cada espacio* le corresponde *una función y unos valores*. Los elementos *a*, *a'*, *a''* ... o “equivalentes” son independientes entre sí y se comportan en sus respectivos espacios de manera independiente. Así en nuestro espacio E en (3-3a) tenemos un elemento *a* desempeñando una función y con unas cualidades concretas (mujer joven, inmadura e idealista); mientras que en el espacio Y tenemos un elemento *a'* (mujer madura, con experiencia e

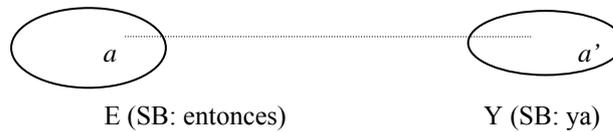
<sup>35</sup> Tolkien. 1978. *The Hobbit*. London: Unwin Paperbacks, pág.16

<sup>36</sup> Fauconnier (1994:65-71) ilustra este fenómeno con diversos ejemplos. Como muestra tomamos una situación telefónica en la que el que llama confunde la identidad del que contesta (Henry) con la de otra persona (George). Observemos los enunciados:

- a) Ben thought Henry was George.
- b) Ben thought that the person who answered the phone would go to Florida.
- c) Ben thought that George would go to Florida.
- d) Ben thought that Henry would go to Florida.

Teniendo en cuenta los enunciados (a) y (b), los enunciados (c) y (d) son perfectamente posibles manteniendo un significado equivalente. El enunciado (c) emplea el nombre propio “George” para referirse a quien contestó porque se corresponde con *la creencia* de Ben de que esa persona era George. En el segundo caso se emplea el nombre propio “Henry” porque se corresponde con el nombre de la persona que *en la realidad* se puso al teléfono. El hecho de que esto sea así se debe a que hablante (locutora) y oyente configuran distintos espacios mentales para la misma realidad. En estos espacios mentales los nombres “Henry” y “George” no designan entidades sino valores y funciones. En el espacio correspondiente a la realidad (oyente), quien desempeña la función de coger el teléfono tiene los valores de llamarse Henry y de viajar próximamente a Florida. En el espacio correspondiente al hablante, quien coge el teléfono tiene los valores de llamarse George y de viajar próximamente a Florida.

idealista) que desempeña su función en Y y cuyas propiedades pueden ser las mismas o diferentes a las de su equivalente *a*. Los elementos *a* y *a'* se encuentran conectados porque la mente humana establece que a pesar de los cambios biológicos y psicológicos una persona sigue siendo la misma a lo largo del tiempo; pero *a* y *a'* forman parte de dos espacios mentales diferentes que *no equivalen al mundo real*.



### 2.4.3. Acceso y propagación semántica a través de la red de espacios

El hecho de que muchos de los elementos de los diferentes espacios se encuentren conectados entre sí a través de equivalencias, que en ocasiones presenten valores diferentes o que desempeñen distintos roles en los respectivos espacios en que se ubican, no impide que el discurso sea comprensible, aunque también puede producir situaciones ambiguas o paradójicas. Esto es debido a una serie de **principios cognitivos** que Fauconnier identifica mediante la formulación de ciertos principios y fenómenos:

- El *Principio de Acceso* o *Principio ID* (Fauconnier, 1994:7 y 1997:41): establece que en una situación en la que dos elementos aparecen conectados se puede designar a uno de ellos (target) mediante la referencia al otro (trigger).
- El fenómeno de *Opacidad Referencial*: el paso de un espacio a otro se realiza a través de conectores que relacionan elementos entre los diferentes espacios; y el Principio de Acceso facilita la permanente relación entre espacios. No obstante, la multiplicidad de conexiones que se establecen entre todos los espacios que genera un discurso produce a veces la incompreensión cuando se trata de emplear el Principio de Acceso. El fenómeno de la opacidad se produce particularmente con verbos de pensamiento y depende del número de espacios mentales accesibles desde el espacio *en proceso*.
- El *Principio de Optimización* (Fauconnier, 1994:91): la información que se deriva de los primeros espacios mentales va fluyendo a espacios de posterior creación.
- El *Principio de Presuposición* (Fauconnier, 1994:108): la proyección (o *flotación*) de las presuposiciones a espacios anteriores.

#### **2.4.4. Algunas aplicaciones de la Teoría de los Espacios Mentales para el estudio de la lengua**

Además de como tesis sobre el modo en que funciona la cognición en el proceso interpretativo, la Teoría de los Espacios Mentales se presenta como *modelo de análisis idóneo para dar cuenta de fenómenos lingüísticos difícilmente explicables desde el formalismo o la lógica filosófica* (Fauconnier, 1994, 1996 y 1997). Frente al estructuralismo combinatorio, el fenómeno de las funciones (roles) sumado al de los espacios mentales es capaz de explicar procesos gramaticales desde la perspectiva semántico-constructivista de manera bastante satisfactoria. Este modelo es económico no sólo en cuanto a la limitada cantidad de conceptos que emplea, sino también porque con unas pocas relaciones sintagmáticas, principios estratégicos, y reglas organizativas relativamente simples se puede dar respuesta a una gran variedad de posibilidades lingüísticas de diferente complejidad formal. Las aplicaciones de la teoría de los espacios mentales para el estudio de la lengua son múltiples. Así lo demuestra Fauconnier en sus obras (1994, 1996 y 1997).

La teoría de los espacios mentales puede dar cuenta, por ejemplo de formas gramaticales relativamente simples. Así lo muestra Fauconnier en su estudio de expresiones que permiten diferentes interpretaciones sin recurrir a la teoría de la polisemia (concretamente nos referimos al estudio del **artículo indefinido**; en Fauconnier, 1994:23-27). Otra de las posibilidades de la investigación lingüística desde esta teoría es el funcionamiento del **tiempo y modo verbales**<sup>37</sup> (Fauconnier, 1997). Para estudiar su funcionamiento, Fauconnier añade a los espacios *base, punto de vista y foco*, un cuarto: el de *evento*. Este último corresponde al tiempo en que el suceso o estado se produce. A grandes rasgos, Fauconnier postula que un adverbio temporal puede crear como SB un espacio mental determinado por una dimensión temporal concreta: pasada, presente o futura con respecto al espacio punto de vista en ese determinado momento. Y esta relación temporal entre espacios (*matriz - punto de vista e hijo - espacio evento*) implicará que el verbo que denota la acción/estado en el espacio hijo sufrirá modificaciones morfológicas que dependerán del sistema lingüístico del idioma del que se trate.

La teoría de los espacios mentales es también útil para explicar el procesamiento cognitivo de estructuras conceptuales más complejas. Fauconnier, Sweetser y Lakoff dedican gran parte de su investigación a estudiar el funcionamiento de estructuras paradójicas y condicionales irreales e hipotéticas en las que a veces intervienen procesos metafóricos.

---

<sup>37</sup> Para ilustrar el empleo del modo, Fauconnier pone ejemplos del uso del subjuntivo en francés y en castellano (los últimos tomados de E. Mejías-Bikandi "Space Accessibility and Mood in Spanish" en Fauconnier y Sweetser (ed.), 1996:157-158). Debido a que en Inglés el subjuntivo se emplea con frecuencia cada vez menor y que apenas aporta nada a nuestro método de investigación, no lo trataremos aquí. Por otro lado, creemos que las apreciaciones de Mejías-Bikandi con respecto al uso del indicativo y subjuntivo en oraciones que expresan posibilidad no son muy acertadas ya que los ejemplos son demasiado forzados y dudosamente aceptables en castellano.

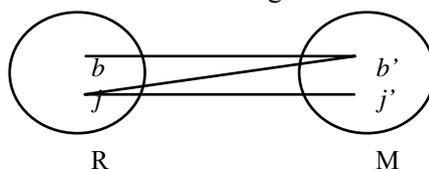
## I. ESTRUCTURAS PARADÓJICAS

Las **estructuras paradójicas** derivadas de la expresión y conceptualización de la identidad a través de los pronombres personales, es uno de los fenómenos más interesantes estudiados a partir de los espacios mentales. G. Lakoff lo considera en “Sorry, I’m not Myself Today: The Metaphor System for Conceptualizing the Self” (Fauconnier y Sweetser, 1996:91-123). Lakoff emplea de manera ilustrativa un enunciado de Jim McCawley:

(19) I dreamt that I was Brigitte Bardot and that I kissed me.

Y lo identifica como un caso de identidad partida (*Subject/Self split*) fácilmente explicable desde la combinación de la Teoría de los Espacios Mentales con la Teoría de la Metáfora Conceptual.

- La Teoría de la Metáfora Conceptual, que consideraremos en la sección 2.5., contempla la existencia de dos metáforas (entre otras): *the Divided-person metaphor* y *the Projected-subject metaphor*. Según la metáfora de LA PERSONA DIVIDIDA<sup>38</sup>, una persona (una entidad) puede entenderse como un grupo de dos entidades: cuerpo y mente (para Lakoff, *Self* y *Subject* respectivamente). El *sujeto* incluye la consciencia, el juicio, el deseo, la subjetividad y la emoción. El *self* incluye las características físicas, históricas y sociales del individuo. Según la metáfora del SUJETO PROYECTADO, en una situación hipotética el “sujeto” del individuo puede proyectarse fuera del mismo (comúnmente sobre el “self” de otro individuo). Por tanto en esta situación onírica (19) el “sujeto” de Jim McCawley se proyecta sobre el “self” de Brigitte Bardot.
- Según la teoría de los espacios mentales, la expresión genera dos espacios mentales: un espacio R equivalente a la situación real; y un espacio M equivalente a la situación onírica. En R, *b* y *j* tienen unas propiedades físicas y mentales correspondientes a las de Brigitte Bardot y Jim McCawley respectivamente. En el espacio M encontramos los elementos equivalentes a *b* y *j* (*b'* y *j'*), pero sus propiedades son diferentes. *b'* tiene las propiedades físicas de Brigitte Bardot y las mentales de Jim McCawley. El elemento *j* tiene dos equivalentes en M: *j'* que tiene la propiedad de tener el cuerpo de Jim McCawley y *b'* que tiene la propiedad de tener la mente de Jim McCawley. El diagrama muestra cómo se organizan estas estructuras mentales:



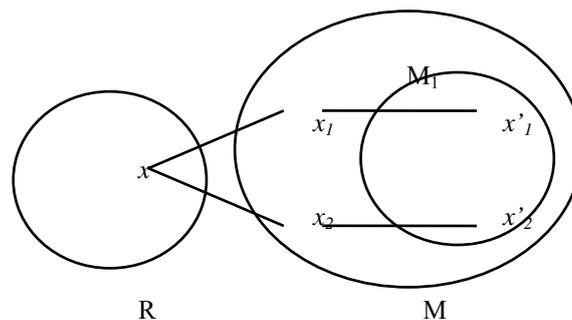
<sup>38</sup> En adelante la denominaremos METÁFORA DEL SER DIVIDIDO debido a que en ocasiones se aplica a entidades distintas al ser humano.

## II. CONDICIONALES IRREALES E HIPOTÉTICAS

Quizá el aspecto estudiado en mayor profundidad desde la teoría de los espacios mentales sea el de las **condicionales irreales e hipotéticas**. Estas estructuras configuran espacios mentales similares a cualquier otro. Los SB en estos casos son expresiones como *si, en caso de que, a menos que ...* Observemos a modo de ilustración cómo funcionan los espacios mentales en este enunciado de George Lakoff empleado por Fauconnier:

(21) If *she*<sup>39</sup> had been born twins, they would have hated each other.

El SB *If* construye un espacio mental (M) donde  $x$  (*she*) adquiere unas propiedades diferentes a las que posee en el espacio correspondiente a la realidad (R). En M “*she*” tiene una doble identidad indicada por “*had been born twins*” dando lugar a  $x_1$  y  $x_2$ . El espacio M (base y punto de vista) genera otro espacio integrado en él ( $M_1$ ), pues el significado de  $M_1$  depende de la condición M. El empleo del pronombre “*she*” en la primera parte responde a la necesidad de tomar un referente  $x$  del espacio R para posteriormente poder establecer explícitamente la diferencia entre M y R: las diferencias entre  $x$  y su equivalente (equivalentes aquí) en M:  $x_1$  y  $x_2$ . En el espacio hijo  $M_1$  el empleo del pronombre *they* marca la conexión entre los roles  $x_1$  y  $x_2$  (en M), y  $x'_1$  y  $x'_2$  (en  $M_1$ ); y su predicado “*would have hated each other*” establece las propiedades de  $x'_1$  y  $x'_2$  en  $M_1$ . La creación del espacio  $M_1$  dentro de M implica que podrían ser creados otros espacios  $M_2, M_3, M_4$ , etc. donde los equivalentes de  $x_1$  y  $x_2$  tendrían propiedades diferentes; pero en todo caso serían equivalentes para  $x_1$  y  $x_2$ , y nunca para  $x$ . Observemos la representación esquemática de este juego de espacios.



Como en este ejemplo, en cualquier condicional tenemos un espacio M distinto de R que constituye el *punto de vista*. En M se genera otro espacio  $M_1$ <sup>40</sup>. Las propiedades de  $M_1$  dependen de M y su estructura se va ampliando a medida que se incluye nueva información, constituyendo por tanto el espacio mental *foco*. Por el *Principio de Optimización de Espacios*, el espacio M respetará toda la información contenida en R excepto aquella *explícitamente modificada* a través del

<sup>39</sup> El ejemplo original es “If X had been born twins, they would have hated each other”. Sustituimos X por *she* para que el ejemplo sea más concreto ya que podríamos sustituirlo por cualquier pronombre, incluidos plurales).

<sup>40</sup> como Sweetser, entendemos que “the grammar of (...) conditionals corresponds saliently to the structure of embeddings in mental spaces” (Fauconnier y Sweetser, 1996:319).

mensaje. El espacio  $M_1$  presupondrá todo lo establecido en  $M$  junto con las presuposiciones de  $M$ , siempre primando  $M$  sobre  $R$ .

La capacidad significativa de las condicionales irreales puede explicarse fácilmente a través de la teoría de los espacios mentales. Buen ejemplo de ello son los trabajos de Eve Sweetser: “Mental Spaces and Conditional Constructions” (Fauconnier y Sweetser, 1996:318-333) y “Reasoning, Mappings and Meta-metaphorical conditionals” (Sweetser, 1996).

### III. CONDICIONALES META-METAFÓRICAS

En “Reasoning, Mappings and Meta-metaphorical conditionals” (Sweetser, 1996), Sweetser combina dos líneas de investigación seguidas por la Lingüística Cognitiva (la Teoría de los Espacios Mentales y la Teoría de la Metáfora Conceptual) para estudiar ejemplos como éstos:

- (22) If the Île de la Cité is the Heart of Paris, the Seine is the aorta.  
(23) If Scarlett O’Hara is a red rose, then Melanie Wilkes is a violet.  
(Sweetser, 1996:221)

Eve Sweetser explica cómo en las **condicionales meta-metafóricas**, el espacio mental configurado por la apódosis ( $M_1$ ) depende del creado por la prótasis ( $M$ ), pero no exactamente por el significado de  $M$ . El espacio  $M$  activa el acceso a un dominio diferente (cuerpos, flores) mediante las metáforas LAS CIUDADES SON CUERPOS y LAS MUJERES SON FLORES respectivamente, y el espacio  $M_1$  mantiene esta proyección metafórica. En palabras de Sweetser: “In the meta-metaphorical conditionals, it is specifically a choice of a metaphorical cognitive mapping which conditions the choice of another such mapping.” (Sweetser, 1996:222). Sweetser observa también la posibilidad de crear tres tipos de condicionales meta-metafóricas dependiendo del grado de especificidad en la que estas condicionales metáforas funcionen (Sweetser, 1996:227-228).

En apartados posteriores nos centraremos en el concepto de *metáfora* desarrollado por la Lingüística Cognitiva, para finalmente observar en el capítulo 3 cómo la Teoría de la Metáfora Conceptual confluye con la de los Espacios Mentales en una nueva teoría surgida a finales de siglo: la Teoría de la Integración Conceptual.

## 2.5. LA TEORÍA DE LA METÁFORA CONCEPTUAL

### 2.5.1. *Ideas modernas sobre metáfora anteriores a la Teoría de la Metáfora Conceptual.*

El concepto de *metáfora* tal como lo entiende la Lingüística Cognitiva fue desarrollado minuciosamente por Lakoff y Johnson en su obra conjunta *Metaphors We Live By* (1980). Lakoff y Johnson se refieren a lo que denominan **concepto metafórico**, pero el germen de su teoría se origina ya en el seno de los estructuralismos, donde algunos autores se desvían tanto del concepto tradicional de metáfora basado en la cuestiones de similitud, como de la noción de metáfora, con base lingüística, elaborada por Roman Jakobson<sup>41</sup>. Por ejemplo, I. A. Richards (1936) considera la metáfora como un fenómeno *conceptual* más que lingüístico, en el cual intervienen dos pensamientos relacionados con contextos distintos. Según Richards la lengua es la encargada de transmitir esa relación conceptual que define como “a borrowing between and an intercourse of thoughts, a transaction between contexts” (Richards, 1936:94). Y S. R. Levin, en “Standard Approaches to Metaphor and a Proposal for Literary Metaphor” (Ortony, 1979:124-135), desecha la simple sustitución de un elemento por otro como base de la metáfora y hace hincapié en la capacidad creativa de este tropo.

En *Metaphor and Thought* (1979), Ortony recoge las contribuciones de diversos autores a la teoría de la metáfora. De todas ellas dice que se separan de las teorías formalistas, que consideraban la metáfora como desviación de la norma, y la integran en la comunicación lingüística habitual. Es especialmente relevante además, la creencia de todos estos autores en el papel que desempeña la cognición en el proceso lingüístico y su visión constructivista de la lengua, es decir: creen que *el significado se construye a partir del texto y no que se extraiga de él*. Por lo tanto, el significado de los usos no literales del lenguaje (como la metáfora) no constituyen problema especial ya que, al igual que otros significados, deben ser construidos en el proceso de comprensión (Ortony, 1979:2).

Autores como Black, Paivio, Levin y Reddy<sup>42</sup>, entre otros, contribuyen a la creación de la noción cognitivista de “metáfora conceptual”. Black reconoce la *importancia del individuo receptor del mensaje* en el reconocimiento e interpretación de la metáfora. Paivio confía en la

---

<sup>41</sup> “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasia” (1956) en JAKOBSON, R. 1987. *Language and Literature*, págs. 95-114. Jakobson se sirve de los *desórdenes verbales* para formular sus ideas sobre dos tropos: la metáfora y la metonimia. Jakobson distingue dos tipos de afasias. El primero, lo sufre el hablante que encuentra dificultad en realizar la *selección* de palabras, no logra recordar el término apropiado para expresar una idea ni tampoco otro equivalente, por lo que recurre al empleo de otra palabra con la que la requerida suele ir asociada, a este tipo de sustitución la denomina *metonimia*. El segundo corresponde al hablante con incapacidad de conectar debidamente las palabras para formar estructuras lingüísticas, estas personas suelen desarrollar extraordinariamente la habilidad de sustitución por equivalencia semántica, utilizando incluso la *metáfora*.

<sup>42</sup> En ORTONY, A. (ed.). 1986. *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. (primera edición de 1979)

capacidad significativa de la metáfora, lograda mediante el *proceso de integración de elementos dispares*. Levin se acerca bastante al concepto de “metáfora conceptual” al entender la metáfora como potenciadora de significados construidos en la mente (*construals*), e incluso perfila el *proceso mental* que tiene lugar ante la presencia de una expresión metafórica de manera muy similar a como lo hará Lakoff<sup>43</sup>. Y Reddy aporta dos modelos contrarios de concepción del lenguaje basados en la “metáfora del canal” (*conduit metaphor*) y la del “paradigma de los fabricantes de herramientas” (*toolmakers paradigm*) respectivamente.

El modelo de la *metáfora del canal* será adoptado por Lakoff tal cual, aunque con algunas variaciones dando como resultado la “metáfora de la iconicidad del lenguaje”. Por su parte, el “paradigma de los fabricantes de herramientas” ilustra un aspecto esencial de la noción experiencialista del lenguaje, según el cual, nuestra percepción del mundo no es objetiva, sino que el individuo comprende el mundo desde su propia concepción del mismo. Tal concepción individual del mundo se conforma a través de las experiencias personales del individuo al contacto con la realidad que lo rodea, así como a través de las creencias y convenciones vigentes en la sociedad de la que forma parte:

there is no reason to believe that there is any absolute truth or objective meaning. Instead, we maintain that it is possible to give an account of truth and meaning only relative to the way people function in the world and understand it. (Lakoff y Johnson, 1980:217)

A pesar de trabajar en esta misma línea, en una entrevista con R. Pires de Olivera, Lakoff afirma no haber sido influido por ninguno de estos autores, y que su Teoría de la Metáfora Conceptual surge únicamente del descubrimiento de que **el pensamiento ordinario se estructura metafóricamente**:

What influenced me was the discovery that ordinary everyday thought and language, and especially ordinary everyday thought, is structured metaphorically. (Pires de Olivera, 2000:24)

---

<sup>43</sup> “The process actually involved is one of transfer and amalgamation, where from the total range of elements associated with one term of the comparison, a subset is selected that is compatible or viable with elements of the other term.” (Levin en Ortony: 129)

### **2.5.2. La aportación de los cognitivistas.**

Lo que caracteriza a la Lingüística Cognitiva, y más concretamente a la teoría desarrollada por Lakoff, es que extiende el término “metáfora” más allá de la expresión lingüística y rechaza una definición general de metáfora basada únicamente en cuestiones de similitud. Considera la metáfora como **fruto de un proceso cognitivo** no ajeno a la lengua cotidiana (pero tampoco exclusivo del discurso verbal) que **contribuye a configurar nuestra comprensión convencional de situaciones habituales**. Por ejemplo, en una situación cotidiana el hombre puede llegar a comprender ciertos elementos comunes a través de otros también comunes, dando como resultado el empleo de expresiones metafóricas. Por ejemplo, generalmente entendemos un concepto abstracto (TIEMPO) a través de la referencia a uno o varios conceptos concretos (DINERO, SER EN MOVIMIENTO), hecho que queda reflejado en nuestras expresiones lingüísticas cotidianas (“gastar el tiempo”, “el tiempo vuela”)<sup>44</sup>. La **metáfora** se entiende como un **fenómeno conceptual mediante el cual entendemos una situación o entidad a través de la estructura conceptual de otra**<sup>45</sup>. Y esto se traduce finalmente en expresiones metafóricas de índole lingüístico.

El **término** “metáfora conceptual” fue acuñado por los cognitivistas precisamente para destacar su carácter mental desvinculado a priori de cualquier manifestación expresiva. En 1980 George Lakoff y Mark Johnson comienzan hablando de “conceptos metafóricos”. Y en 1989 el término que Lakoff y Turner emplean para dar nombre a la metáfora como sistema conceptual es ya el de “metáfora conceptual”, expresión que finalmente se adopta para denominar a este enfoque semántico-cognitivo y que ha sido respetada a lo largo de toda la tradición lingüístico-cognitiva. En los últimos años algunos autores como D.C. Freeman (1995) han preferido hablar de “metáfora cognitiva” para resaltar que la metáfora sólo existe a nivel cognitivo, en cuanto que es producto de una serie de procesos mentales asociativos y de equivalencia. En esta Tesis Doctoral emplearemos únicamente el término **“metáfora conceptual”** por dos motivos: 1) porque creemos que el vocablo “conceptual” hace referencia suficiente a la cognición humana, ya que la construcción de conceptos necesariamente se nutre de fenómenos cognitivos; 2) porque consideramos que el vocablo “cognitivo” es restrictivo, ya que no refleja la naturaleza de la metáfora como “estructura conceptual”. También utilizaremos simplemente el vocablo **“metáfora”** con este mismo significado.

---

<sup>44</sup> El capítulo 10 de Lakoff y Johnson ofrece una lista interesante de ejemplos en este sentido.

<sup>45</sup> Los estudios sobre el pensamiento ordinario, y en concreto sobre el papel de la metáfora en el pensamiento ordinario han ido avanzando cada vez más hacia el campo de la psicología, hasta el punto de llegar a considerarla como un “mecanismo neuronal” (Brockman, 1999). Pero el propósito principal de nuestra Tesis Doctoral no requiere en principio de los de conocimientos en el campo de la neurología, por lo que no se ahondará en esta idea. Para más información sobre el tema, consúltese la página <http://www.icsi.berkeley.edu/NTL/>.

Los españoles Santos y Espinosa (1996:44-46) respetan el término propuesto por Lakoff y Turner; y basándose en la obra de Lakoff (Lakoff y Johnson, 1980; Lakoff y Turner, 1989; Lakoff, 1993) ofrecen una lista de cualidades de la metáfora, destacando:

1. su naturaleza *conceptual*, no lingüística: al ser en sí misma un *concepto*, la metáfora tiene aplicación en cualquier ámbito expresivo de naturaleza humana, como el gráfico, el escénico etc.;
2. su carácter instrumental, pues funciona como mecanismo conceptual que nos ayuda a comprender y *estructurar* conceptos abstractos (tanto cotidianos como abstrusos);
3. la posibilidad de que se exprese verbalmente de múltiples maneras, reforzando así la *distinción* entre las nociones del “metáfora” y de “expresión metafórica”
4. la “correspondencia” (y no la “ semejanza”) como el mecanismo cognitivo que favorece la creación de equivalencias metafóricas.

### **2.5.3. El proceso metafórico.**

La metáfora conceptual consiste en la **correspondencia** entre los esquemas de imagen de dos DCs básicos y en la **proyección de la estructura** (o parte de ella) del dominio ORIGEN (source) sobre la estructura del dominio DESTINO (target)<sup>46</sup>. Así, el dominio DESTINO es el concepto *al que nos referimos*, mientras que el dominio ORIGEN es el concepto del que nos servimos para establecer esta referencia. Con el fin de comprender en qué consisten estas proyecciones metafóricas, debemos tener en cuenta varios conceptos: 1) la noción de “esquema de imagen”, según se ha definido en el apartado 2.3.; 2) la distinción entre “nivel genérico” y “nivel específico”; y 3) la hipótesis de la invarianza (‘invariance hypothesis’).

Nuestra propia experiencia nos sugiere que cada entidad concreta manifiesta una serie de rasgos que la hacen diferente al resto de las entidades. En este sentido, Johnson y Lakoff (1980) asumen que cada concepto o modelo cognitivo consta de una serie de dimensiones que lo caracterizan. Por ejemplo, el vocablo “coche” puede activar en nuestra mente un significado complejo (gestáltico) suma de rasgos tan dispares como: cuatro ruedas, desplazamiento, velocidad, ahorro de tiempo, consumo de gasolina, libertad de movimiento ... Todos estos rasgos que caracterizan el concepto “coche” corresponden a su **nivel específico**, es decir, son dimensiones particulares del concepto en cuestión. Si subimos algunos peldaños en el proceso de abstracción, vemos cómo todos estos rasgos específicos encajan en una estructura mayor, que pertenece al **nivel genérico** y se compone de *dimensiones genéricas* a la que la información específica se refiere, en este caso: forma, utilidad etc.. Las estructuras genéricas (entre las que se encuentran los esquemas

---

<sup>46</sup> Los conceptos “origen” y “destino” equivalen aproximadamente a los de “vehículo” y “tenor” en la nomenclatura de I.A. Richards (1936:96-97).

de imagen<sup>47</sup>) se sitúan en los grados más elevados de abstracción mental, por lo que pueden ser compartidas por objetos o entidades muy distintas, así como prestar su estructura a conceptos abstractos. Según Johnson (1987) es precisamente la *simplicidad* y *flexibilidad* de los *esquemas de imagen* la que nos permite establecer correspondencias entre conceptos distintos, favoreciendo así la creación de metáforas. Cuando realizamos proyecciones metafóricas utilizamos información procedente tanto del nivel genérico como del específico, como ahora veremos.

Según la Teoría de la Metáfora Conceptual (Lakoff y Johnson, 1980; Lakoff y Turner, 1987), en un proceso de *proyección metafórica* intervienen dos conceptos que pertenecen a dos dominios cognitivos diferentes. Comúnmente (pero no necesariamente) uno de ellos es concreto y el otro es abstracto. La participación de dos DCs en el proceso metafórico no implica que ambos dominios se enuncien en el discurso, aunque en el caso de las metáforas idiosincrásicas el discurso deberá ofrecer alguna indicación textual que nos permita reconocer la equivalencia. La proyección metafórica suele realizarse desde el dominio más concreto al más abstracto, aunque no siempre es así. Al dominio que aporta la estructura lo denominamos dominio ORIGEN y al que la recibe dominio DESTINO. Esta proyección se produce a través de una *esquemización*, primero; y una *transferencia de información* posteriormente. En su modalidad más simple el **proceso metafórico** consiste en tres fases:

- Primera, la *formación de estructuras genéricas* (típicamente en forma de *esquemas de imagen*) tanto del concepto en el dominio ORIGEN como del concepto en el dominio DESTINO.
- Segunda, la *correspondencia (mapping)* o acomodación de las estructuras genéricas, de manera que lleguen a considerarse equivalentes tantas dimensiones de ambas como sea posible. Es evidente que no todas las dimensiones que se engloban en la estructura de dos dominios son equivalentes; por lo tanto, en esta acomodación, inevitablemente sólo intervendrán aquellas dimensiones del ORIGEN que se corresponden con las dimensiones del DESTINO.
- Tercero, *proyección* de información específica del dominio origen al dominio destino a través de las dimensiones comunes en el nivel genérico; de tal modo que si el ORIGEN comparte con el DESTINO las dimensiones *a*, *b* y *d*, pero no *c* y *f*, sólo la información específica perteneciente a las primeras (*a*, *b* y *d*) podrá ser transferida al dominio DESTINO.

Este desarrollo del proceso metafórico viene impuesto, según Lakoff (1990) y Turner (1990) por lo que denominan **hipótesis de la invarianza** (invariance hypothesis) que en su forma más radical dice: *preserva la toponomía cognitiva (la estructura de esquema de imagen) del dominio origen* (Lakoff, 1990:54) y en la más suave:

All metaphorical mappings are partial. What is mapped preserves image-schematic structure, though not all image-schematic structures need to be mapped. (Lakoff, 1990:72).

---

<sup>47</sup> Aún es tema de debate la suposición de que los conceptos siempre manifiesten una estructura “topológica”, por lo que hablar de “esquema de imagen” en todos los casos puede ser algo arriesgado (véase Ruiz de Mendoza, 1998).

En “Aspects of the Invariance Hypothesis” (1990) Turner plantea que no es el esquema de imagen del ORIGEN lo que impera en la metáfora, sino el del DESTINO, al cual debe adaptarse tanta estructura del ORIGEN como sea posible. Así, es consciente de que con frecuencia sólo parte de la estructura del ORIGEN se proyecta sobre el DESTINO y se obvia que parte del esquema de imagen del ORIGEN es incompatible con el esquema de imagen del DESTINO. Como ejemplo nos muestra la metáfora conceptual LA VIDA ES UN CAMINO donde las dimensiones *tiempo* y *espacio* se corresponden (gracias a nuestro concepto lineal de ambas) pero *no todas* las dimensiones tienen un equivalente en el otro dominio<sup>48</sup>. Teniendo en cuenta esta proyección parcial de la estructura del ORIGEN condicionada por la estructura del DESTINO, Turner da una versión final de la Hipótesis de la Invarianza:

In metaphoric mapping, for those components of the source and target domains determined to be involved in the mapping, preserve the image-schematic structure of the target, and import as much image-schematic structure from the source as is consistent with that preservation (Turner, 1990:254)

Claudia Brugman, por su parte, cuestiona que la Hipótesis de la Invarianza esté bien planteada, y observa la posibilidad de que la estructura del DESTINO se encuentre moldeada por la estructura del ORIGEN (Brugman, 1990:259). Esta cuestión será retomada a finales de la década por la Teoría de la Integración Conceptual, formulada por Mark Turner y Gilles Fauconnier en 1998.

---

<sup>48</sup> Turner muestra que en la estructura del concepto CAMINO encontramos la *posibilidad de elegir entre dos vías en una bifurcación*; paralelamente, la estructura del concepto VIDA nos da la *posibilidad de elegir entre varias opciones*. Pero también en un camino encontramos la posibilidad de retroceder en el espacio para tomar otro camino, acción que en la vida sería imposible realizar, ya que no podemos retroceder en el tiempo. Sin embargo esta característica de *posibilidad de retroceso* del concepto CAMINO no se proyecta, para no romper el paralelismo con la estructura del concepto VIDA.

#### **2.5.4. Tipos de Metáforas Conceptuales.**

Podemos distinguir unas metáforas de otras por el *grado de convencionalidad* que ofrecen. Es decir, hay metáforas generalizadas de las que no llegamos a ser conscientes, como EL TIEMPO ES UN ENTE EN MOVIMIENTO<sup>49</sup> (“el tiempo pasa”, “llegará un momento”) o EL TIEMPO ES UN BIEN VALIOSO (“ganar tiempo”), a las que Lakoff y Johnson denominan **metáforas básicas**. Por “metáfora básica” Lakoff y Turner entienden *cualquier tipo de metáfora conceptual cuyo uso sea convencional, inconsciente, automático y generalmente inadvertido* (Lakoff y Turner, 1989:80). Otras, por el contrario, requieren un conocimiento específico y no forman parte del sistema cognitivo del individuo común, por ejemplo UN ÁTOMO ES UN SISTEMA SOLAR. Se denominan **metáforas idiosincrásicas** (Lakoff y Turner, 1989:50). Pero independientemente del carácter básico o idiosincrásico de la metáfora, George Lakoff y Mark Johnson distinguen básicamente tres tipos, muchas veces complementarios:

- 1. Metáfora ontológica:** se produce cuando entendemos conceptos abstractos (acontecimientos, emociones, ideas ...) en términos de conceptos concretos, dando lugar a metáforas de “recipiente” o de “personificación”.
- 2. Metáfora espacial o de orientación:** se basa en el concepto de *corporeización* (embodiment) que supone que el hombre comprende el mundo a través de su propia *experiencia espacial* en él. Consiste, por tanto, en entender la realidad mediante una serie de conceptos espaciales y actanciales como DENTRO / FUERA, ARRIBA / ABAJO, CENTRO / PERIFERIA, ACTIVO / PASIVO. Ejemplos comunes son MÁS ES ARRIBA (“los precios suben”), LO IMPORTANTE ES GRANDE (“una enorme equivocación”), etc. Las metáforas orientacionales se encuentran íntimamente relacionadas con los *esquemas de imagen* en su acepción más estrecha, como estructuras de carácter visual y motriz (Lakoff y Turner, 1989:89-100). El individuo llega a adquirir la habilidad de reconocer similitudes entre objetos y situaciones mediante estructuras muy básicas como un recinto cerrado, un camino, arriba/abajo, etc.. y crea correspondencias conceptuales como EL CUERPO ES LA CÁRCEL DEL ALMA.
- 3. Metáfora estructural:** con frecuencia surge de metáforas ontológicas y espaciales y nos permite estructurar un concepto adoptando la estructura de otro. Un ejemplo claro estudiado por Lakoff y Johnson (1980) es DISCUSIÓN RACIONAL ES GUERRA (RATIONAL ARGUMENT IS WAR). El ejemplo más sencillo de metáfora estructural es la metáfora *imaginística* o de *imagen aislada* (one-shot image mappings). En este tipo de metáfora la imagen de una entidad se proyecta sobre la de otra, por ejemplo LA LUNA ES UN GLOBO.

---

<sup>49</sup> En adelante las expresiones indicadas en mayúscula (del tipo A ES B) indican metáforas conceptuales, es decir señalan los conceptos entre los que se establecen equivalencias. La primera parte señala el DESTINO y la segunda el ORIGEN. Los enunciados entre comillas (“...”) corresponden a expresiones lingüísticas de origen metafórico.

Pero esta proyección implica, además del reconocimiento de una similitud morfológica, la traslación de una serie de atributos de un dominio a otro (en nuestro ejemplo: ligereza, dinamismo).

### **2.5.5. La metáfora como instrumento creador de sistemas conceptuales.**

La proyección de la información de una dimensión genérica del ORIGEN a otra equivalente del DESTINO produce inevitablemente el realce de unos aspectos sobre otros, puesto que aquellas dimensiones que no han sufrido la proyección quedan relegadas o escondidas. Así, consciente o inconscientemente, el *propósito* de una metáfora es el de hacer hincapié en un aspecto concreto del dominio DESTINO.

En cuanto que fenómeno conceptual mediante el que pueden resaltarse y ocultarse dimensiones de un dominio, la metáfora se convierte en un *instrumento de poder*. El proceso metafórico no sólo **favorece una percepción determinada de la realidad**, sino que también **ofrece la oportunidad de crear nuevas percepciones del mundo**. La creación de una metáfora nos fuerza a observar las correspondencias entre las diferentes estructuras de los dominios ORIGEN y DESTINO y, por tanto a recrear el mundo. No son las similitudes la base de las metáforas, sino la propia metáfora la que obliga al individuo a reconocer las correspondencias entre ambos dominios. Las metáforas pueden producirse y comprenderse gracias a la *experiencia* personal, el *conocimiento de los dominios* (independientemente de la experiencia) y, fundamentalmente, la necesidad de observar una *coherencia* en las situaciones (también lingüísticas) que percibimos. Los **procedimientos de asociación no son arbitrarios**, sino que se encuentran **restringidos por** una serie de **factores** que confluyen:

- I. El conocimiento de los conceptos en los dominios de ORIGEN y DESTINO, así como el trasfondo cultural del que tanto el concepto como el individuo forman parte, condicionan la percepción del mismo y por tanto su esquema estructural.
- II. Una palabra puede evocar modelos cognitivos diferentes dependiendo del grado de convencionalización de la imagen representada en la mente del individuo.
- III. Tales esquemas estructurales pueden ampliarse mediante la proyección de más o menos información del dominio ORIGEN al dominio DESTINO.
- IV. El hombre posee la capacidad de crear metáforas de imagen: de establecer correspondencias entre la apariencia física de dos elementos distintos.

### **2.5.6. El símil, la personificación y el símbolo.**

La Teoría de la Metáfora Conceptual integra estos conceptos tradicionales en su noción de “metáfora”. Esto es posible gracias a que desde esta perspectiva la metáfora, como *concepto* o MCI, trasciende la mera expresión lingüística.

#### **I. EL SÍMIL**

Tradicionalmente la distinción entre “metáfora pura” y “símil” se basa en el grado de explicitación del enunciado figurativo: en la presencia o ausencia de términos que designen los conceptos VEHÍCULO y TENOR. Dicho de otro modo, si únicamente se mencionan términos relacionados con el dominio ORIGEN se habla de “metáfora pura”; y si se mencionan términos relacionados con ambos dominios se habla de “símil”. No obstante, en la base de todo enunciado figurativo se encuentra una *metáfora conceptual*, es decir, la correspondencia de estructura genérica y la proyección de estructura específica entre al menos dos dominios, uno de ORIGEN y otro de DESTINO. De acuerdo con el pensamiento cognitivista sobre “metáfora” en esta Tesis Doctoral no se hará uso del término “símil” ya que lo entendemos como uno de los diversos modos en que se puede dar expresión a una metáfora conceptual.

#### **II. LA PERSONIFICACIÓN**

La metáfora conceptual por la que un concepto que evoca una entidad *no humana* se entiende en términos de otro concepto que evoca una entidad *humana* se denomina en términos tradicionales “personificación”. El fenómeno de personificación nace de la aplicación de la *metáfora básica* LOS SUCESOS SON ACCIONES:

EVENTS ARE ACTIONS metaphor (...) inputs agency to something casually connected to the event. (...) such metaphorical agents frequently are taken to have human qualities (Lakoff y Turner, 37)

Así, las ACCIONES implican la aparición de un elemento activo o agente. De este modo cuando un suceso (por ejemplo “final del sufrimiento”) aparece acompañado de una entidad probablemente abstracta (“muerte”), el segundo elemento se convierte automáticamente en agente y de ahí a la *humanización* sólo hay un paso, dando como resultado en nuestro ejemplo LA MUERTE ES UNA LIBERADORA. En este caso las nociones de *concreción* proceden de la esquematización de la “muerte” a partir de la metáfora LOS ESTADOS SON LUGARES DELIMITADOS o RECINTOS. De acuerdo con esta metáfora básica: la vida es un lugar o recinto, morir es salir del recinto y quien te da la muerte te saca del recinto; siguiendo esta asociación lógica: si la vida implica sufrimiento, podemos decir que la vida es una prisión o similar y quien te saca de la prisión es tu liberador.

### III. EL SÍMBOLO

Desde la perspectiva cognitivista, siguiendo la Teoría de la Metáfora Conceptual, parece absurdo distinguir la figura retórica “símbolo” como algo diferente a la “metáfora conceptual”. Teniendo en cuenta que la metáfora se concibe como una *equivalencia conceptual* independiente del soporte expresivo en el que se actualice, lo que tradicionalmente se denomina “símbolo” no es más que expresión de una metáfora. En estos casos, como en el resto de las metáforas, un elemento equivale a otro; aunque con elevada frecuencia se tratará de metáforas “idiosincrásicas”. Así, la elección de una bandera para una nación se produce de acuerdo a una equivalencia conceptual (los colores y su disposición pueden equivaler a conceptos con los que comparten imagen esquemática) y posteriormente bandera y nación quedan asociadas *metonímicamente* a lo largo de la historia. Del mismo modo, lo que podemos considerar un “símbolo privado” en las manifestaciones artísticas particulares, responde también a cierta equivalencia conceptual. Tomemos por ejemplo el símbolo privado “omphalos” en el discurso de Heaney, en su propia explicación podemos observar que la elección no es de ningún modo arbitraria, sino que se centra en la equivalencia entre ciertos rasgos, uno *sensorial* (los *sonidos* producidos por la bomba de agua y por la verbalización de la palabra “omphalos”) y otro *orientacional* (la situación *central* que ambos ocupan en sus respectivos DCs):

I would begin with the Greek word, *omphalos*, meaning the navel, and hence the **stone that marked the center of the world**, and repeat it, *omphalos, omphalos, omphalos*, until its **blunt and falling music** becomes the **music of somebody pumping water** at the pump outside our back door. (...) There the pump stands, a slender, iron idol, snouted, helmeted, dressed down with a sweeping handle, painted a dark green and set on a concrete plinth, marking **the centre of another world**. Five households drew water from it. Women came and went, came rattling between empty enamel buckets, went evenly away, weighed down by silent water. The horses came home to it in those first lengthening evenings of spring, and in a single draught emptied one bucket and then another as the man pumped and pumped, the plunger slugging up and down, *omphalos, omphalos, omphalos*. (Heaney, 1980:17, énfasis añadido en negrita)

### 2.5.7. El proceso metafórico en la composición poética.

Ya hemos hablado al comenzar la sección 2.5. de la capacidad del fenómeno metafórico para crear representaciones del mundo real tanto convencionalizadas como nuevas (*metáforas básicas* y *metáforas idiosincrásicas*). Esencialmente, el grado de convencionalidad de la metáfora determina las posibilidades expresivas de la misma: una **metáfora básica** como LA VIDA ES UN ENTE EN MOVIMIENTO puede transmitirse mediante expresiones lingüísticas convencionales (“la vida pasa”) o idiosincrásicas (“nuestras vidas son los ríos...”) <sup>50</sup>; mientras que la **metáfora idiosincrásica** sólo puede transmitirse con expresiones metafóricas idiosincrásicas. Un ejemplo de metáfora idiosincrásica actualizada en expresión lingüística es la metáfora heaneyana LAS PALABRAS SON PÁJAROS en el poema “Saint Francis and the Birds” <sup>51</sup> donde no sólo el enunciado “flock of words” (v.3) verbaliza la metáfora sino que, como demostraremos en el capítulo 3, el poema en su conjunto se convierte en expresión idiosincrásica de la metáfora (énfasis en cursiva):

When Francis preached love to the birds,  
They listened, fluttered, throttled up  
Into the blue like a *flock of words*

Released for fun from his holy lips.  
Then wheeled back, whirred about his head,  
Pirouetted on brothers' capes,

Danced on the wing, for sheer joy played  
And sang, like images took flight.  
Which was the best poem Francis made,

His argument true, his tone light.

El ejemplo más evidente de metáforas *idiosincrásicas* es la composición poética; pero a la vez, el poema se erige sobre metáforas *básicas* que permiten la comprensión del mismo, como la metáfora ontológica LAS IDEAS SON OBJETOS en el caso del poema de Heaney <sup>52</sup>. La capacidad de *comunicación* del poema se debe a que éste **se fundamenta en metáforas convencionales** comprensibles para el individuo común. Pero la dificultad significativa que generalmente entraña la composición poética también se debe precisamente al empleo de metáforas básicas, a menudo en conjunción con metáforas de nueva creación.

Descubrir el significado de las metáforas idiosincrásicas es una labor a veces ardua, pues el poeta confía en ciertas capacidades del lector que no siempre actúan satisfactoriamente:

- En la habilidad del lector para observar correspondencias entre estructuras.

<sup>50</sup> La obra de Lakoff y Turner ofrece una lista de metáforas básicas en inglés (pág. 52); Cuenca y Hilferty ofrecen otra en español (pág. 100)

<sup>51</sup> Heaney, S. 1966. *Death of a Naturalist*. London: Faber and Faber, pág. 40.

<sup>52</sup> Como veremos en la Segunda Parte de esta Tesis Doctoral, la metáfora conceptual idiosincrásica LAS PALABRAS SON PÁJAROS procede de la metáfora conceptual básica de la ICONICIDAD DEL LENGUAJE, de orden ontológico.

- En su conocimiento sobre los elementos que actúan como dominio ORIGEN y dominio DESTINO.

Cuando utiliza **metáforas básicas**, además de confiar en el conocimiento por parte del lector de tales metáforas convencionales, el poeta suele hacer uso de ciertos procedimientos (Lakoff y Turner, 1989:67-72):

- La combinación o confluencia de varias perspectivas metafóricas básicas.
- La elaboración o recreación de una metáfora básica mediante el empleo de propiedades adicionales.
- La extensión de una metáfora básica.
- La puesta en cuestión de metáforas convencionales que se dan como verdaderas, por ejemplo extendiéndolas y observando su absurdo.

A la dificultad de descubrir y desentrañar el significado del dominio DESTINO en las metáforas individuales que el poema alberga, se une el hecho de que los poemas en sí mismos pueden constituir **metáforas globales**. El lector se da cuenta de que un poema tiene un significado general que trasciende la situación descrita porque aplica la metáfora LO GENÉRICO ES ESPECÍFICO: “The GENERIC IS SPECIFIC metaphor thus allows us to understand a whole category of situations in terms of one particular situation” (Lakoff y Turner, 1989:165). Las lecturas de estos poemas pueden ser diversas aunque no arbitrarias, puesto que se encuentran condicionadas por:

- El título, que puede dar pistas sobre el dominio DESTINO o indicarlo abiertamente.
- La coherencia estructural y el sentido, que deben poder justificarse.
- El empleo de metáforas convencionales básicas.
- El conocimiento de los dominios ORIGEN y DESTINO.
- La correspondencia entre forma y contenido.

### ***2.5.8. Las metáforas del canal [conduit metaphor] y de la iconicidad del lenguaje [iconicity].***

Como ilustración de la noción de “metáfora conceptual” George Lakoff y Mark Johnson se apropian de la *metáfora del canal* expuesta por Michael Reddy (1979) en “The Conduit Metaphor - A Case of Frame Conflict in our Language about Language” (Ortony, 284-324). Reddy se percató de que las expresiones metalingüísticas del idioma inglés muestran una concepción de las palabras y de las ideas como entes físicos donde: 1) LAS IDEAS SON OBJETOS; 2) LAS PALABRAS CONTINENTES SON PORTADORES DE LAS IDEAS; Y 3) LA COMUNICACIÓN ES

ENVÍO<sup>53</sup>. Reddy es consciente de que el lenguaje *no* funciona realmente como sugiere la metáfora del canal: las palabras no son portadoras de ideas sino que se trata de formas gráficas y acústicas con las que el emisor pretende suscitar en el receptor ideas equivalentes a las que él posee. No obstante, él mismo insiste en que al expresarlo en inglés (como muestran los ejemplos de contenido metalingüístico) las propias expresiones idiomáticas condicionan el modo en que se concibe la lengua<sup>54</sup>. De las expresiones metalingüísticas habituales en lengua inglesa, Reddy (Ortony, 1986:290) saca la conclusión de que para un angloparlante:

1. el lenguaje funciona como un *conducto*, transfiriendo pensamientos físicamente, de una persona a otra;
2. en la lengua oral y escrita el individuo *inserta* sus pensamientos y sentimientos en las palabras;
3. las palabras llevan a cabo la transferencia a modo de *continentes* que los transportan hasta otro individuo;
4. finalmente, al escuchar o leer, las personas recuperan tales pensamientos y sentimientos *extrayéndolos* de las palabras.

Lo que nos interesa realmente de la metáfora del canal es la extensión que de ésta hacen más adelante, Lakoff y Turner. En *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor* (1989), incluyen junto a estas dimensiones de la metáfora del canal la de LA FORMA ES MOVIMIENTO (Lakoff y Turner, 1989:155), y hablan de la **metáfora de la iconicidad del lenguaje**, a través de la cual la estructura del significado queda reflejada sobre la estructura de la forma. Definen la iconicidad en el lenguaje como una equivalencia metafórica de esquemas de imagen en el que la estructura conceptual se entiende en los términos de la estructura formal, es decir en el modo en que el lenguaje está presentando ese significado (Lakoff y Turner, 156).

Mediante la *metáfora de la iconicidad del lenguaje*, se concibe la forma como un elemento dinámico donde la estructura del significado queda representada de manera espacial, a lo largo de la cadena lingüística. La metáfora de la iconicidad del lenguaje se manifiesta en metáforas básicas más reducidas como: CERCANÍA DE LAS PALABRAS ES RELACIÓN ENTRE LOS SIGNIFICADOS; MÁS CONTINENTE ES MÁS CONTENIDO etc.

En el caso de la composición poética, Lakoff y Turner ofrecen un soporte teórico interesante gracias a su metáfora de la iconicidad del lenguaje, metáfora en la que es posible

---

<sup>53</sup> Reddy nos aporta ejemplos ilustrativos tomados de la lengua inglesa: 1. Try to get your thoughts across better; 2. None of Mary's feelings came through to me; 3. You still haven't give me any idea of what you mean; 4. Whenever you have a good idea practice capturing it in words; 5. You have to put your concepts into words very carefully; 6. Try to pack more thoughts into fewer words; 7. Insert those ideas elsewhere in the paragraph; 8. Don't force your meanings into the wrong words (Ortony, 1986:286-287)

<sup>54</sup> Desde nuestro punto de vista creemos más probable que sea la propia *metáfora conceptual del canal* la que condicione el modo en que angloparlantes (y hablantes de las lenguas de origen indoeuropeo) se expresan. Y no viceversa.

fundamentar la tan discutida relación forma/contenido del poema. Postulan que la iconicidad aporta un “plus” de estructura metafórica al poema, procedente de la correspondencia entre las estructuras formal y significativa. Así, lo que entendemos como unidad orgánica del poema no es otra cosa que el reconocimiento cognitivo, por parte del lector, de coherencias o correspondencias entre los aspectos formales y conceptuales del poema (Lakoff y Turner, 1989:157).

En esta línea de pensamiento se encuentran los estudios recientes de algunos autores que abogan por una reconsideración de la literatura a partir de una nueva Poética, los diferentes métodos que proponen se engloban bajo el término genérico de Poética Cognitiva<sup>55</sup>. Algunos de estos autores como M. Freeman (2000) y M.K. Hiraga (2000, 2002 y 2003), profundizan en el carácter *icónico* del lenguaje.

Así por ejemplo M. Freeman (2000:253-260) trata de descubrir la relación conceptual-formal en un poema a través de las correspondencias analógicas. Distingue tres tipos de correspondencias analógicas que ilustra con su comentario al poema de Dickinson “Cocoon”: *atributivas, relacionales y sistémicas* (que son las que aquí nos interesan). Estas últimas son las que **conectan la semántica del poema con la estructura formal**. En el caso del poema de Dickinson, Freeman descubre cómo la estructura formal del poema consigue crear otro “cocoon” (capullo de gusano) que se corresponde con el “cocoon” conceptual<sup>56</sup>.

Desde una perspectiva muy similar Masako K. Hiraga (2003) explora el modo en que estructura formal y estructura conceptual se interrelacionan en el poema a través de la creación de correspondencias. En su caso observa cómo la disposición de los fonemas en los distintos versos de un Tanka japonés repercute en el modo en que se aprecia la particularidad conceptual del verso 4. En su exposición, Hiraga afirma que la Poética Cognitiva nos ofrece medios teóricos para poner sobre la mesa aspectos del lenguaje no siempre perceptibles conscientemente; y manifiesta que, a su juicio, gracias a esta presentación explícita de tales aspectos, podemos llegar a una interpretación más rica y coherente de la obra poética.

---

<sup>55</sup> A pesar de utilizar la misma etiqueta no se debe confundir con la Poética Cognitiva de Reuven Tsur.

<sup>56</sup> Freeman estudia dos poemas de Dickinson desde la perspectiva semántico-cognitiva. Con el primero “Cocoon” se centra en lo que denominamos aquí *metáfora de la iconicidad del lenguaje*, desde la Teoría de la Metáfora Conceptual. Con el estudio de “Loaded Gun” explora la aplicación de la Teoría de la Integración Conceptual al estudio del discurso poético.

### **2.5.9. La metonimia**

Tradicionalmente se ha estudiado la metonimia junto a la metáfora como expresión figurativa. La Lingüística Cognitiva respeta esta cercanía entre la metáfora y la metonimia, considerando ambas *fenómenos conceptuales*. Para los cognitivistas, al igual que la metáfora, la metonimia implica la proyección de estructuras y extiende las posibilidades lingüísticas de un idioma. La diferencia estriba en el *número de dominios cognitivos que participan en el proceso*: diferencia que viene dada por la *finalidad semántica* de cada una de ellas.

La metáfora conceptual ha tenido una enorme importancia en los estudios lingüístico-cognitivos desde sus comienzos. La metonimia, por el contrario, a pesar de haber sido reconocida como fenómeno conceptual habitual en las formas de expresión del ser humano (Lakoff y Turner, 1989:100-106), apenas se ha estudiado en profundidad durante el siglo XX, hasta la aparición de los estudios de Ruiz de Mendoza (véase apartado 3.6. en el Capítulo 3 de esta *Primera Parte*). Podemos mencionar, no obstante, los intentos de Langacker y Croft por buscar una justificación y sistematización de los procesos cognitivos activados en la metonimia.

Una de las aportaciones de Langacker es el reconocimiento de la metonimia como resultado de un proceso cognitivo consistente en recurrir a un concepto como punto de referencia con el fin de establecer contacto mental con otro (Langacker, 1993:1). La justificación para la creación de metonimias expuesta por Langacker, hasta ahora, creemos, no rebatida, es que la metonimia permite la *reconciliación de dos factores en conflicto* en la actividad comunicativa. El primer factor, puramente *comunicativo*, es que el emisor/hablante necesita asegurarse de que la atención del receptor/oyente se dirige hacia el objetivo deseado. El segundo, ya de tipo *cognitivo*, es nuestra inclinación a pensar y a hablar explícitamente de lo que tiene mayor relevancia cognitiva para nosotros (Langacker, 1993:30)<sup>57</sup>. El segundo de estos factores es el más interesante desde la perspectiva de la semántica cognitiva y motivará la búsqueda de unos *principios cognitivos* que determinan el grado de importancia de las entidades reales desde la perspectiva experiencial, los cuales guían y limitan la creación de metonimias. Langacker reconoce los siguientes (Langacker, 1993):

<i>humano sobre no humano</i>	<i>el todo sobre la parte</i>
<i>concreto sobre abstracto</i>	<i>visible sobre no visible</i>

Finalmente, para designar las entidades que toman parte en esta *relación metonímica*, Langacker utiliza los términos: *punto de referencia* que designa la entidad o la parte mencionada; y *zona activa* que designa la entidad o la parte que se pretende evocar y que es objetivo comunicativo.

---

<sup>57</sup> En lo que respecta a estos factores de la comunicación es interesante consultar la obra de Sperber y Wilson sobre la "Teoría de la Relevancia" (Sperber y Wilson, 1995).

Croft, por su parte, tras analizar las propuestas de Lakoff, Turner y posteriormente Langacker al respecto, extrae una idea general afirmando: “a menonymic mapping occurs *within a single domain matrix*, not across domains (or domains matrices)” (Croft, 1993:348; énfasis en cursiva). Posteriormente concluye que el *efecto* que produce la metonimia es convertir en primario un dominio que antes era secundario dentro del mismo dominio matriz. A este efecto lo denomina “domain highlighting” y lo considera consecuencia necesaria, aunque no exclusiva de la metonimia (lo que, entre otras cosas, también la diferencia de la metáfora).

Esta consideración de la metonimia como resultado de una proyección efectuada dentro del *mismo dominio cognitivo* sigue teniendo vigencia a finales del siglo XX. Radden y Kövecses (1991) asumen como los primeros cognitivistas (Lakoff, Johnson y Langacker) que la metonimia es un fenómeno conceptual a la vez que proceso cognitivo.

- Como **fenómeno conceptual** forma parte de nuestro pensamiento habitual; se muestra por ejemplo en la teoría de la categorización y de los prototipos<sup>58</sup>, donde un miembro de una categoría puede representar conceptualmente a toda la categoría y por eso es un caso de metonimia de *la parte por el todo* con efectos prototípicos. Por otro lado, la metonimia se produce cuando entre dos entidades existe una relación de “contigüidad” en el plano conceptual (y no necesariamente en el mundo real). A la red de relaciones existente entre diferentes entidades en el plano conceptual unos lo han denominado “dominio” como Croft (1993), aunque Radden y Kövecses prefieren el término “Modelo Cognitivo Idealizado” porque es más complejo y recoge tanto la multidimensionalidad de los dominios como las convenciones socio-culturales sobre los mismos. En esta Tesis Doctoral mantenemos la distinción entre *dominio cognitivo* y MCI, según lo expresamos en la sección 2.2 de este capítulo.
- Como **proceso cognitivo** implica la interrelación de dos entidades de manera que forman un significado más complejo. Denominan a estas entidades *vehículo* y *destino* y entienden que en una metonimia estas dos entidades se encuentran presentes, aunque una de ellas sobresale y por ello se elige como *vehículo* (ORIGEN).

Radden y Kövecses definen la metonimia por tanto como *proceso cognitivo en el que una entidad conceptual, el vehículo, provoca el acceso mental a otra entidad conceptual, el destino, dentro del mismo Modelo Cognitivo Idealizado* (Radden y Kövecses, 1991:21). Por otro lado estos autores siguen la estela de Langacker (1993) tratando de identificar además ciertos principios cognitivos y comunicativos que delimitan y guían las posibilidades de la metonimia. En cuanto a la actividad artística, reconocen que muchas veces el efecto retórico de la metonimia se consigue mediante la violación de estos principios, por este motivo creemos apropiado reproducir aquí al

---

<sup>58</sup> Véase Ungerer y Schmid (1996) para un acercamiento a la teoría de los prototipos.

menos la lista que los recoge y remitimos al artículo (Radden y Kövecses, 1999) para la explicación e ilustración de los mismos. Para Radden y Kövecses los principios que operan en la creación e interpretación de las metonimias son:

- *principios cognitivos*: relacionados con tres factores generales que determinan la organización conceptual: la experiencia humana, la selección perceptora y la preferencia cultural
- *principios comunicativos*: el principio de claridad, y el principio de la relevancia<sup>59</sup>.

La lista de principios cognitivos que ofrecen no es cerrada sino que admite otros de nueva creación (Radden y Kövecses, 1999).

PRINCIPIOS COGNITIVOS		
<b>experiencia humana</b>	<b>selección perceptora</b>	<b>preferencia cultural</b>
humano sobre no humano subjetivo sobre objetivo concreto sobre abstracto interactivo sobre no interactivo funcional sobre no funcional	inmediato sobre no inmediato real sobre irreal más sobre menos dominante sobre menos dominante gestalt rico sobre getsalt pobre limitado sobre ilimitado específico sobre genérico	estereotipo sobre no estereotipo ideal sobre no ideal típico sobre no típico central sobre periférico inicial o final sobre medio básico sobre no básico importante sobre menos importante común sobre menos común raro sobre menos raro

En el año 2002 A. Barcelona retoma la idea de la metonimia como proyección dentro de un único dominio cognitivo matriz, aunque realizando una serie de modificaciones. Desecha la palabra “entidad” antes empleada para referirse a las estructuras cognitivas denominadas *punto de referencia* y *zona activa*, y comienza a referirse a ellas como **subdominios** ya que no son objetos sino estructuras conceptuales pertenecientes a otro dominio superior. Así explica cómo en “the ham sandwich is waiting for his check” se emplea un subdominio (*bocadillo de jamón*) del dominio *restaurante* para referirse a otro subdominio (*persona*) del mismo dominio *restaurante*: por lo que al final la proyección se realiza, como en la metáfora, entre dos dominios.

Por otro lado Barcelona reconsidera la palabra “mapping” (correspondencia de esquemas de imagen) para referirse a la metonimia y afirma que no es la proyección de propiedades lo que define la correspondencia en la metonimia, sino la activación del concepto DESTINO provocado por la referencia al concepto ORIGEN. Es decir, normalmente no hay una correspondencia estructural. Por tanto, Barcelona distingue dos tipos de correspondencia: el de la metáfora, que es simétrico por existir correspondencia estructural, y el de la metonimia, que es asimétrico por imponer la presencia del ORIGEN sobre el DESTINO, quedando el DESTINO en segundo plano.

<sup>59</sup> Según Wilson y Sperber en 1993 “Linguistic Form and Relevance” *Lingua* 90:1-25

A menudo los mecanismos metafórico y metonímico actúan conjuntamente reforzando el potencial significativo de la lengua.

### LA INTERRELACIÓN DE LA METÁFORA Y METONIMIA: METAFTONIMIA

Los estudios cognitivistas sobre la metonimia suelen centrar su atención en la interacción entre metáfora y metonimia; interacción que Goossens entiende lo suficientemente frecuente como para acuñar un nuevo término: **metaftonimia** (*metaphonymy*)<sup>60</sup>. Este término pretende cubrir diferentes modos en que éstos fenómenos cognitivos actúan conjuntamente. En este sentido, Goossens distingue dos tipos de metaftonimia.

El primero, denominado *metaftonimia integrada*, consiste en la combinación de metáfora y metonimia en una misma expresión lingüística como en “to bite one’s tongue off” donde observamos lo que denomina “metonimia dentro de metáfora”. Aquí Goossens distingue dos dominios:

- a. Dominio ORIGEN, correspondiente al castigo corporal (y concretamente a una forma hiperbólica de castigo)
- b. Dominio DESTINO, correspondiente a la acción lingüística (callarse).

En este caso el concepto “tongue” pertenece a los dos dominios: al ORIGEN por ser el castigo corporal uno en concreto en el que la lengua toma parte; y al origen, por ser la lengua uno de los órganos fonatorios y representar al habla de manera metonímica. Que el órgano “lengua” sea el elemento escogido en el dominio ORIGEN no es aleatorio, sino que se elige por su relación de contigüidad con la facultad del habla en el dominio DESTINO. Una expresión en castellano cuyo funcionamiento puede interpretarse de manera similar es “comerse la lengua el gato” donde los dominios origen y destino son: a) origen: mutilación, b) destino: acción lingüística.

Otro caso de metaftonimia integrada es el de metáfora dentro de metonimia, de la que Goossens dice es muy extraño que se produzca.

El segundo caso de metaftonimia se denomina *metaftonimia acumulativa*. Se refiere a la metáfora derivada de una metonimia y a la metonimia derivada de una metáfora (la última, señala, muy poco frecuente). La primera la ilustra, entre otros, con el ejemplo “close-lipped” que tiene la lectura metonímica “estar callado”, pero también la metafórica “hablar sin decir lo que al oyente le interesa escuchar”, como en el título del poema de Heaney “Whatever you say, say nothing” (Heaney, 1975: 51-54).

---

<sup>60</sup> GOOSENS, L. 1990. “Metaphonymy: the interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action” *Cognitive Linguistics* 1-3: 323-340

En el año 2002, desde su enfoque de los subdominios, A. Barcelona considera también la **interacción de metáfora y metonimia**. Distingue dos tipos: 1) interacción en el nivel *conceptual*, y 2) interacción puramente *textual* (metáfora junto con metonimia en la misma expresión lingüística). De ellos el tipo que a él, y a nosotros, interesa es el conceptual. Lejos de la complejidad de la teoría de las metaftonimias, dice simplemente que podemos encontrarnos con motivaciones conceptuales metonímicas para el surgimiento de metáforas (típicas de expresiones relacionadas con la emoción), y viceversa, con motivaciones metafóricas para el surgimiento de metonimias. Quizá su aportación más novedosa sea la sugerencia de un método para formular hipótesis en relación con las metáforas y metonimias que presenta el texto (Barcelona, 2002:247)

### METONIMIA EN EXPRESIONES DE ACCIÓN VERBAL

Probablemente el tipo de metonimia más interesante para los cognitivistas, y sin duda para esta Tesis, es el referido a la expresión de *acciones verbales*, acciones a la que ellos se refieren con la expresión inglesa “linguistic action”<sup>61</sup>. Goossens (1995) por ejemplo hace un estudio diacrónico sobre el empleo metaftonímico de “mouth” en Aelfric, Chaucer y Shakespeare. Para ello atiende a los diferentes dominios cognitivos que esta voz (“mouth”) activa, a los tipos de metonimia que produce, y a la extensión metafórica de estas metonimias. Por ahora será suficiente mencionar los tres tipos de dominios cognitivos a los que la palabra “mouth” (y su equivalente en español “boca”) pertenece, para posteriores aplicaciones a la obra de Heaney.

#### DOMINIO PRIMARIO

- 1) cara humana y cuerpo humano como dominio básico; cabeza animal y cuerpo animal como dominio básico.

#### DOMINIOS SECUNDARIOS

- 2) comer y beber
- 3) habla, acción verbal en humanos; producción de sonido en animales

#### DOMINIOS Terciarios: otras funciones

- 4) vomitar
- 5) escupir
- 6) mamar, sorber
- 7) besar y otros.

P. Pauwels y A. M. Simon-Vanderbergen (1995) también centran su atención en el empleo de metáfora y metonimia en expresiones de acción verbal. Por su parte estos autores se preocupan menos por estudiar el modo en que metáfora y metonimia interactúan, y se detienen en considerar los tipos de *dominios ORIGEN*, así como *esquemas de imagen*<sup>62</sup>, involucrados en la producción

---

<sup>61</sup> GOOSSENS (1990) y GOOSSENS, L., P. PAUWELS, etc. (1995).

<sup>62</sup> Pauwels y Simon-Vanderbergen lo denominan simplemente “esquemas” (schema)

cognitiva de expresiones de acción verbal. En cuanto a los dominios ORIGEN distingue dos (Pauwels y Simon-Vaderbergen, 1995: 36-39 y 39-43):

- Dominios en los que se encuentran integrados los órganos **fonatorios** realizando funciones no lingüísticas: comer, respirar, uso de la boca, la lengua y la garganta.
- Dominios en los que se integran **otras partes del cuerpo** realizando funciones como la comunicación no verbal y la percepción sensorial, principalmente; pero interviniendo en situaciones de lucha, castigo físico, restricción de movimiento, manipulación de objetos, caminar etc.

Pauwels y Simon-Vaderbergen reconocen que los *esquemas de imagen* son los potenciadores de las proyecciones semánticas, y admiten el carácter *experiencial* de dichos esquemas. Asumen como válida la lista de esquemas propuesta por Johnson en *The Body in the Mind* (1987:126) y observan cómo dichos esquemas impulsan la creación de proyecciones semánticas dando lugar a expresiones figurativas de acción verbal (automatizadas o no). Además de asimilar esta lista, estos autores la amplían e invitan a su reconsideración. Los esquemas que, según ellos, participan en las *metáforas de acción verbal* son los de: CONTINENTE, FUERZA, CAMINO, EQUILIBRIO, CONTACTO y CONTROL. (Pauwels y Simon-Vaderbergen, 44-51)

### **2.5.10. La Teoría de la Parábola: de la Teoría de la Metáfora Conceptual a la Teoría de la Integración Conceptual.**

De manera individual, y posteriormente en colaboración con G. Fauconnier, Mark Turner dirige su atención hacia el potencial imaginativo de la mente humana en situaciones cotidianas. Basándose en los conceptos de **proyección** e **historia**, elabora una nueva hipótesis: la de **parábola**.

En *The Literary Mind* (1996) Turner explica que este fenómeno cognitivo, comúnmente reconocido en el ámbito literario, consiste en la combinación de dos capacidades: la primera, la capacidad para imaginar historias de mayor o menor complejidad; y la segunda, la capacidad para *proyectar*<sup>63</sup> una historia sobre otra. Así, estas capacidades se reflejan claramente en el ámbito literario en cuestión, donde se emplea una historia (como la narración bíblica del “hijo pródigo”) para referirse a otra historia (la relación de Dios con el ser humano).

Desde el punto de vista cognitivo, la *parábola* no se diferencia básicamente del *proceso metafórico*; simplemente se preocupa más del aspecto *dinámico* (o dimensión narrativa) de las estructuras proyectadas. Entiende el concepto *historia* como equivalente a narración, suceso, acción o proceso, por insignificante que parezca. Conocemos grandes historias como Odiseo regresando a Itaca, pero Turner considera historias a acontecimientos tan sencillos como el objeto que cae al suelo, la puerta que se cierra, o el gato que salta sobre la mesa.

A cada historia le corresponde un **esquema de imagen** a nivel genérico. El esquema de imagen básico de cualquier *historia* se fundamenta en historias espaciales, por lo que suele corresponder al esquema “movimiento a lo largo de un camino”, y a éste se le añaden otros elementos de carácter esquemático correspondientes a la información específica que participa en la historia. El proceso parabólico puede activarse cuando el esquema de imagen de dos historias corresponde y es posible realizar una proyección.

Turner además expone que la proyección no se realiza entre dominios, sino entre **espacios mentales**; y que en la parábola toman parte *varios* espacios diferentes, en consonancia con la Teoría de la Integración Conceptual a la que luego nos referiremos. Por otro lado, y gracias a la red de integración, no todos los elementos de uno de los espacios necesitan proyectarse. En la parábola incluso pueden convivir elementos de los espacios origen y destino.

A la vez, Turner no descarta la **metáfora básica** de su Teoría de la Parábola. Muy al contrario, la considera esencial para completar espacios mentales a partir de modelos cognitivos y

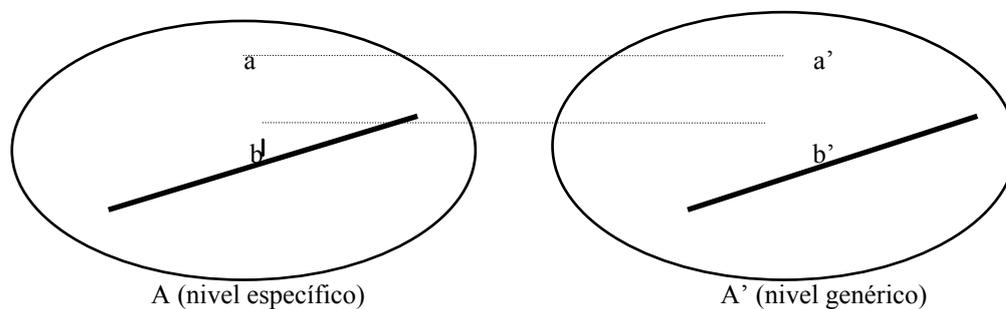
---

<sup>63</sup> Turner explica en *The Literary Mind* cómo en su origen latino (*projectire*) el verbo proyectar es equivalente al griego *parabole* “parábola”, que procede del verbo *paraballein*. Según Turner este verbo griego tiene un significado esquemático que define así “the tossing or projecting of one thing alongside another” (Turner, 1996:7).

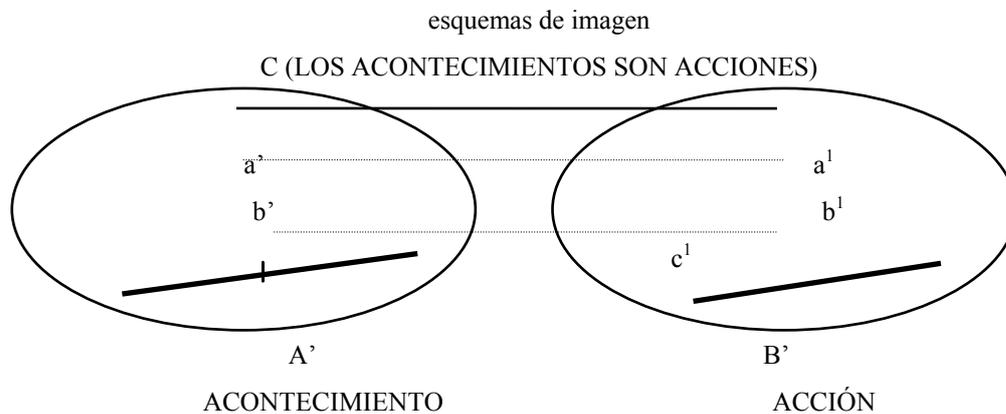
favorecer posteriormente la correspondencia de esquemas de imagen. Una de las metáforas básicas indispensables en la parábola es ACONTECIMIENTOS SON ACCIONES, metáfora que implica la participación de un elemento agente. Esta metáfora ha dado lugar a la creación de modelos culturales idealizados relacionados con las deidades de la naturaleza, como Neptuno. Veamos cómo se crea el mito de Neptuno.

### EJEMPLIFICACIÓN DE LA PARÁBOLA: EL MITO DE NEPTUNO

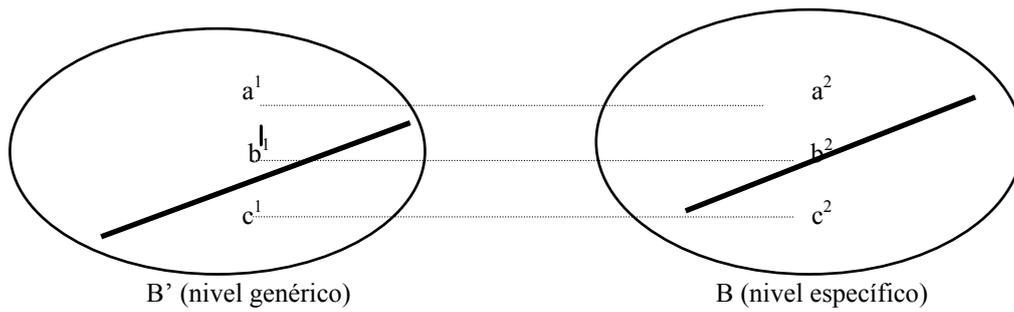
Desde la perspectiva cognitiva, la historia “movimiento del agua” genera un espacio mental A conformado por el elemento (a) “agua” y el proceso (b) “movimiento”. Y ese espacio ofrece un esquema de imagen (A') conformada por un elemento (a') que sufre un proceso (b').



La metáfora básica LOS ACONTECIMIENTOS SON ACCIONES funciona como conector entre el espacio genérico A', correspondiente al concepto “acontecimiento” y otro B' correspondiente al concepto “acción” donde aparece un nuevo elemento (c<sup>1</sup>) con el valor de agente.



El esquema de imagen que conforma B' origina un nuevo espacio (B) que responde a esta imagen, pero que en este caso participa de información específica. Con relación a la información específica en B, lo más común es que sea una persona quien desempeñe las funciones de agente (c<sup>2</sup>), debido al pensamiento egocéntrico del ser humano; y que la acción (b<sup>2</sup>) que se realice con respecto a otro elemento (a<sup>2</sup>) sea posible de acuerdo con las capacidades de cualquier humano. En este nuevo espacio los elementos a<sup>2</sup> y b<sup>2</sup> no se especifican claramente aunque en su conjunto tienen que poseer el valor de “acción posible”.

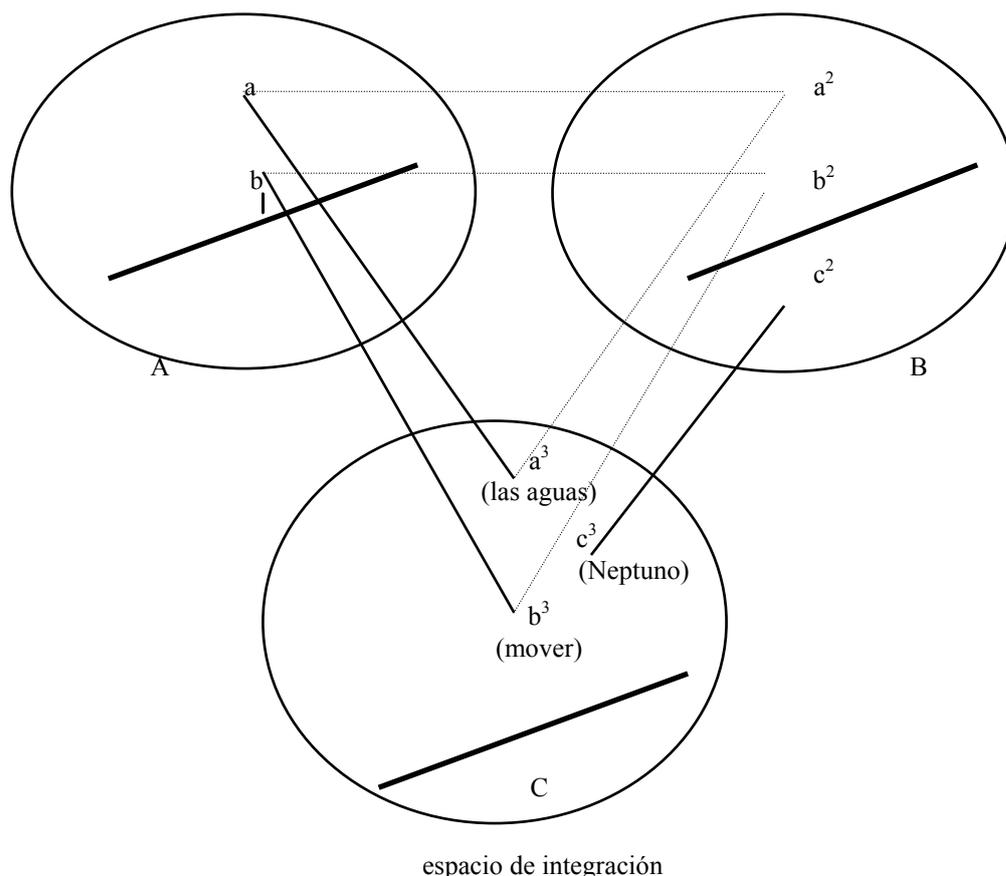


Ambos espacios específicos exportan estructura a otro espacio diferente (C), que llamaremos de *integración*. Pasará a él cierta información de A y otra de B. En este caso de A se importa el movimiento del agua; y de B la función de agente encarnado en la figura de la persona, y el valor: posibilidad de la acción.

Sin embargo, observamos, el movimiento de las aguas del mar no es compatible con el de posibilidad, por lo que el propio espacio mental de *integración* crea estructura emergente<sup>64</sup> que se refiere al *agente*: éste no puede ser una persona común sino que, manteniendo ciertas cualidades básicas del ser humano, debe poseer dones extraordinarios. Así lo convertimos en una divinidad. El diagrama correspondiente a la creación de este último espacio es el siguiente:

---

<sup>64</sup> El modo en que se genera este último espacio (espacio de integración o *blend*) será tratado con mayor detenimiento en el Capítulo 3 “Teoría de la Integración Conceptual”. La expresión “estructura emergente” será explicada y discutida en dicho capítulo.



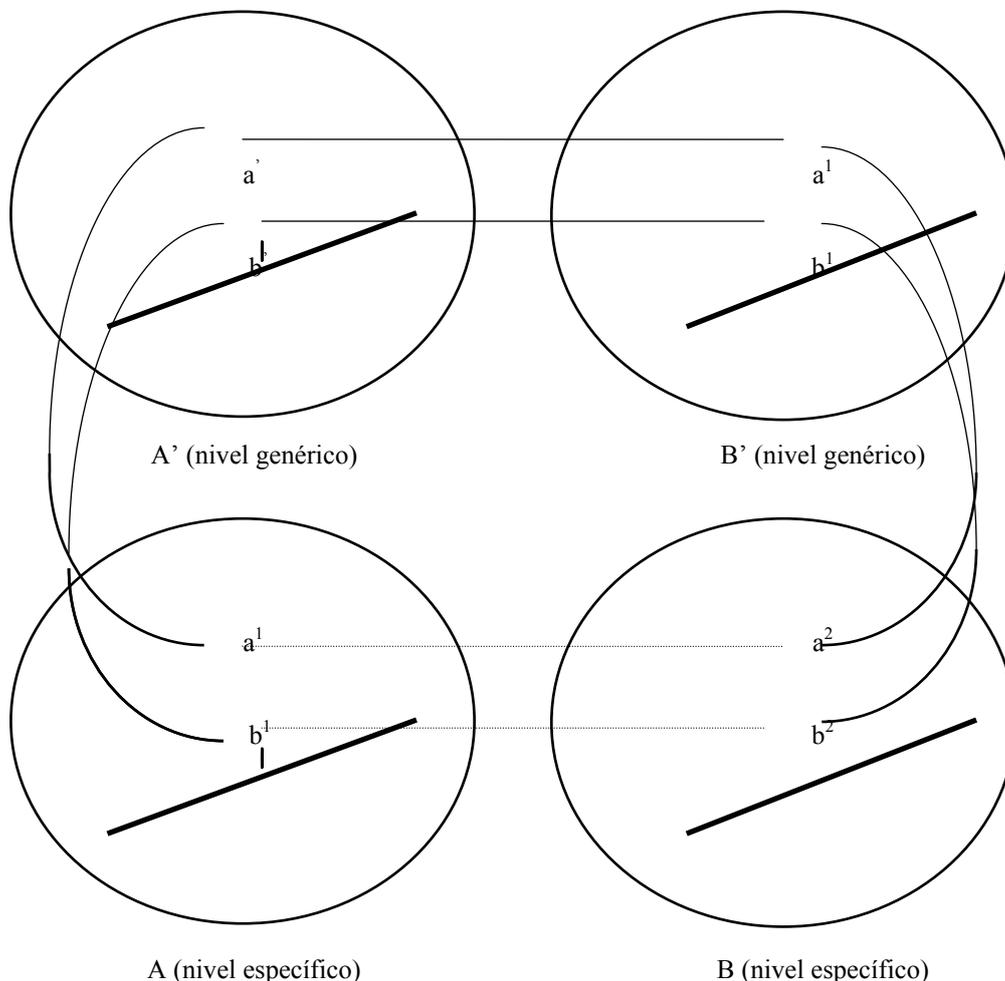
Desde la Teoría de la Metáfora Conceptual (que aún no recoge la de los espacios de integración) *mediante la parábola una historia se proyecta sobre otra*: la historia del dios Neptuno agitando las aguas se emplea para referirse al movimiento natural del agua y por tanto es una historia de *acción* (ORIGEN) refiriéndose a otra de *acontecimiento* (DESTINO).

Este mismo ejemplo del movimiento de las aguas tiene, además, otras posibilidades de recreación justificables desde esta perspectiva. Como Turner expone, un movimiento puede producirse por intervención de un agente causante del mismo o porque el elemento que sufre el proceso es el propio agente. En este caso el agente es un ser animado que puede moverse y actuar por sí mismo (frente a la situación de una bola de billar que puede crear un efecto sobre otra, pero no puede moverse a sí misma). El poema de Heaney *Undine*<sup>65</sup> es una recreación del mito de la Ondina, en el que el agua se convierte en agente de su propio movimiento. Según el mito, la Ondina es una especie de duende que necesita del encuentro sexual con un hombre para convertirse en ser humano. En el poema de Heaney, la Ondina es en sí misma el agua, pero esta agua tiene unos atributos muy determinados:

<sup>65</sup> En Heaney, S. 1972. *Door into the Dark*. London: Faber and Faber, pág. 14.

1. piensa y siente como *mujer* (And took me to him. I ... / Gratefully, ... for love / .../ But once he knew my welcome, I alone could give him subtle increase and reflection. / He explored me so completely, each limb / Lost its cold freedom. ...”, vv.9-15)
2. tiene las propiedades físicas del elemento *líquido* (“He slashed the briars, shovelled up grey silt / To give me right of way in ... drains / And I ran quick ..., cleaned out my rust. /.../ Running clear, ... / ... I rippled and I churned / Where ditches intersected near the river”, vv.1-7)

Para conseguir este resultado, se ha producido un proceso parabólico a través también de la *metáfora básica*: LOS ACONTECIMIENTOS SON ACCIONES. Comenzamos con los mismos espacios mentales que en el mito de Neptuno, pero cuando llegamos al espacio B' el elemento  $a^1$  adquiere el valor de “ser animado” que dirige sus propias “acciones” ( $b^1$ ). Cuando completamos esta estructura genérica con la información específica, en B, tenemos una acción de movimiento ( $b^2$ ) y un elemento agente que actúa sobre sí mismo ( $a^2$ ): otra vez un ser humano con las cualidades que le corresponden como ser humano.



Finalmente el espacio de *integración* importa información específica de ambos espacios A y B. De A importa el elemento “agua” ( $a^3$ ) y su movimiento ( $b^3$ ) y de B las cualidades del ser humano procedentes de  $a^2$ , que se proyectan esta vez en el elemento  $a^3$ . De nuevo nos encontramos *a priori*

con una inconsistencia ya que las facultades humanas se encuentran condicionadas por la propiedades biológicas del ser humano. Esto obliga a que en este último espacio se produzca una *adaptación*, en este caso en perjuicio del agua, pues sólo mantiene las relaciones con su espacio físico natural y adquiere las facultades cognitivas de un ser humano. El empleo de la primera persona “I” sitúa al elemento a3 (la Ondina) como voz poética e implica que la Ondina disfruta de facultades cognitivas, expresiones como “apparent unconcern” (v.5) “gratefully”, “love” (v.10) y “cold freedom” (v.15) apoyan esta idea, pues la voz poética es consciente de sus propios sentimientos. En concreto este elemento de nueva creación adquiere la forma de mujer, por contraposición a la figura humana masculina que aparece en el poema.

Como estamos observando, hemos llegado a un punto en el que ya no podemos hablar de “correspondencias” y “proyecciones” sin tener en cuenta los **espacios de integración** (*blend*). La teoría de los Espacios de Integración, como estamos viendo, derivan de la confluencia de las dos teorías semántico cognitivas expuestas en este capítulo, de las que Turner y Fauconnier son respectivamente reconocidos representantes. Su trabajo conjunto dará lugar a la teoría que exponemos en el capítulo 3, teoría que nos guiará en el análisis del discurso poético de Seamus Heaney. Pero antes debemos considerar otros aspectos también decisivos para la configuración de nuestro método de análisis.

### 2.5.11. Algunas metáforas básicas tomadas de George Lakoff, Mark Johnson y Mark Turner

La Teoría de la Integración Conceptual, que exponemos en el siguiente capítulo, considera la *metáfora conceptual básica* como un factor relevante en la creación de metáforas idiosincrásicas: modalidad de metáfora conceptual en la que esta reciente teoría centra su atención. Por este motivo será útil una lista de metáforas primarias que pueden ir ampliándose a medida que realicemos nuestro trabajo de investigación<sup>66</sup>.

MÁS ES ARRIBA, MENOS ES ABAJO  
 BUENO ES ARRIBA, MALO ES ABAJO  
 MÁS FORMA ES MÁS CONTENIDO  
 CERCANÍA ES FUERZA EFECTIVA  
 FORMA ES MOVIMIENTO  
 NACER ES LLEGAR  
 LA VIDA ES UN VIAJE  
 LA MUERTE ES EL DESTINO  
 ACONTECIMIENTOS SON ACCIONES  
 LAS PERSONAS SON PLANTAS  
 LA PASIÓN ES CALOR  
 LA FALTA DE PASIÓN ES FRÍO

GENÉRICO ES ESPECÍFICO  
 LO BUENO ES BLANCO, LO MALO ES NEGRO  
 EL PASADO ES PARTE DE NOSOTROS  
 EL PASADO ESTÁ DETRÁS  
 EL FUTURO ESTÁ DELANTE  
 VER ES TOCAR  
 SABER ES VER  
 LO IMPORTANTE ES GRANDE  
 LO NO IMPORTANTE ES PEQUEÑO  
 LO PERFECTO ES REGULAR  
 LO IMPERFECTO ES IRREGULAR

<sup>66</sup> Se puede conseguir una lista más completa de la página de George Lakoff en “<http://cogsci.berkeley.edu>”.

## **2.6. OTRAS TEORÍAS COGNITIVISTAS PARALELAS Y COMPLEMENTARIAS: LA METÁFORA SINESTÉSICA**

### **2.6.1. Dominios sensoriales y metáforas de percepción**

Relacionado íntimamente con la Teoría de la Metáfora Conceptual, se encuentra el trabajo de Sweetser *From Etymology to Pragmatics* (1990). En él, entre otras cuestiones, trata el modo en que **los dominios sensoriales establecen correspondencias con el dominio conceptual y emocional y dan lugar a proyecciones metafóricas**. Sweetser comienza formulando dos preguntas en este sentido: ¿son motivados los vínculos entre los sentidos físicos y los estados y actividades mentales? y ¿por qué la visión se conecta con el intelecto en lugar de con la obediencia o con el gusto personal? (Sweetser, 1990:37)

Sweetser observa primero que tradicionalmente los sentidos se enumeran siguiendo una escala de menor a mayor contacto físico, pero además la autora distingue su relación con un mayor o menor grado de objetividad: así, la **visión**, que es la que requiere menor grado de proximidad se corresponde con el mayor grado de objetividad y por tanto tiende a producir metáforas relacionadas con el intelecto (como la metáfora básica de Lakoff SABER ES VER en “I see what you mean”). Por el contrario, los sentidos que requieren mayor proximidad con una entidad física son el **tacto** y el **gusto**, sentidos que se corresponderán con impresiones subjetivas como la emoción y las preferencias personales. Dice Sweetser que esta cuestión de grado de distanciamiento, que motiva estas correspondencias, deriva de nuestra experiencia física del mundo a través de los sentidos, como exponemos aquí brevemente siguiendo su razonamiento<sup>67</sup>:

- **VISTA**: el sentido de la vista es nuestra fuente de información principal, ya que la recoge de manera más rápida y diferenciada que otros sentidos. Por otro lado, el hombre tiene la facultad de observar unas cosas con mayor atención que otras con un esfuerzo cognitivo mínimo. Es creencia común que el modo en que se ven las cosas es igual para todo aquel que las observa desde la misma perspectiva (aunque no sea del todo cierto); y también

---

<sup>67</sup> Las obras de Sweetser (1990:37-44) y Santos y Espinosa (1996:123-148) ilustran con expresiones en varios idiomas el modo en que dichas metáforas de origen sensorial perviven en el tiempo.

culturalmente entendemos que para poder juzgar algo debemos considerarlo desde una cierta “distancia”, es decir, sin involucrarse en el objetivo evaluable.

- **OÍDO:** el sentido del oído también es una fuente primaria de información, aunque está demostrado que lo que escuchamos se memoriza con mucha mayor dificultad que lo que vemos, de ahí la importancia de la lengua escrita y de la escritura musical (Tsur, 1998d). El sentido del oído permite al individuo centrar la atención en unos sonidos sobre otros, pero realizar esta operación requiere mucho mayor esfuerzo cognitivo que para realizar la misma operación con la visión. Y lo más importante: la función del oído es por excelencia la comunicación lingüística, y por tanto el oído es el sentido de la comunicación interpersonal, el “principal medio de influencia intelectual y emocional” entre los seres humanos. Algunas expresiones de base metafórica en las que intervienen oído y comunicación verbal (con finalidad crítica o coercitiva) en castellano son: “hacer oídos sordos”, “por un oído me entra y por el otro me sale”, “ya te he oído” etc.
- **GUSTO:** puesto que el gusto requiere el contacto físico con el objeto, y debido a que lo que se paladea puede agradar a unos y repugnar a otros, el sentido del gusto necesariamente tendrá su correspondencia en las preferencias personales y por tanto se relacionará con la subjetividad. La expresión en castellano “me sabe mal”, por ejemplo, quiere indicar cierta incomodidad en el hablante ante una circunstancia.
- **TACTO:** también el sentido del tacto necesita del contacto físico para recabar información. Si es cierto que aquellos que no disfrutan del sentido de la vista realizan una lectura táctil del mundo, también es verdad que no es la norma en el ser humano y que para la mayor parte de los individuos el contacto físico equivale a pérdida de objetividad por la falta de distanciamiento. Además, un acercamiento táctil (al igual que uno gustativo) suele ir vinculado a emociones de agrado o de desagrado, y si se produce entre seres humanos suele implicar un contacto emocional además de físico. Expresiones metafóricas en español vinculadas al dominio emocional son por ejemplo: “me has hecho mucho daño”, “me duele (que no vengas)”, etc.

Curiosamente Sweetser olvida referirse al **OLFATO**, ni siquiera aparece en su esquema representando la “estructura de nuestras metáforas de percepción” (Sweetser, 1990:37), pero Ibarretxe Antuñano (1997) se encarga de cubrir este vacío.

Primero, Ibarretxe nos recuerda que el sentido del olfato también establece conexiones metafóricas relacionadas principalmente con la intuición o la adivinación, como cuando decimos “me huelo problemas”, “algo me huele mal”, “te huelo”, “me huelo algo” etc. Segundo, nos da una explicación experiencial de esta correspondencia en el plano metafórico. Ibarretxe habla de propiedades del sentido del olfato:

- Para que se active este sentido debemos inhalar aire; al estar respirando constantemente olemos todo el rato, sólo cuando un olor destaca por algún motivo nos percatamos de que estamos oliendo. No obstante, podemos dirigir nuestro sentido del olfato en situaciones determinadas.
- El olor aunque llegue a detectarse no es fácilmente identificable y, por otro lado, sólo puede nombrarse mediante una referencia a la fuente: olor a café, olor a tierra húmeda etc.
- Como el gusto, el olfato es subjetivo, un olor puede ser agradable o desagradable dependiendo de quien lo perciba. Además, es sorprendente la facilidad que tiene el ser humano para reaccionar ante el olor dependiendo de las asociaciones que la memoria olfativa realice con respecto a las experiencias personales, reacciones que la conectan directamente con el plano emocional (Ibarretxe Antuñano, 1997:35-37).

### **2.6.2. Sinestesia: metáfora frente a patología**

En poesía es frecuente encontrar ejemplos asociaciones intersensoriales que tradicionalmente se han denominado “sinestесias”. En términos cognitivos, en consonancia con la Teoría de la Metáfora Conceptual, la sinestesia implicaría la proyección de rasgos de un dominio sensorial a otro. Pero para que esto ocurra será necesario que origen y destino compartan un esquema genérico. Como veremos, parece que de algún modo esto es así. Pero primero centrémosnos en determinar qué es la sinestesia.

A lo largo del material bibliográfico que hemos manejado en el que se estudia la sinestesia en la expresión lingüística desde el enfoque cognitivo, observamos con frecuencia el interés de los autores por asimilar y a la vez diferenciar **dos tipos de sinestесias** en el plano cognitivo.

## I. SINESTESIA COMO PATOLOGÍA

Desde el punto de vista *psicológico*, la sinestesia es una patología que sufren algunas personas y se caracteriza por que la presencia de estímulos de un dominio sensorial (típicamente el oído) activa percepciones correspondientes a otro sentido (típicamente la vista). Esta patología se caracteriza por la relación sistemática que se produce entre dos o más dominios sensoriales. Para unos como Marks (1990), la sinestesia tiene carácter *universal*. Esto quiere decir que quienes sufren experiencias sinestésicas coinciden en muchas de las correspondencias que se establecen, sin importar la cultura o zona geográfica de la que proceden. Otros, como Harrison (2001), lo niegan y afirma que ni siquiera dos gemelos con sinestesia establecen las mismas correspondencias. Estudios como los de John Harrison (2001), centrados en la relación oído-vista, han postulado razones anatómicas, fisiológicas y psicológicas para este fenómeno:

- Según la explicación *anatómica* (Harrison, 2001:14), puede deberse a una carencia de mielina en el cerebro, lo que impide que cada región se encuentre perfectamente aislada del resto. De este modo un impulso electroquímico puede activar zonas del cerebro a las que no va destinada la información
- Según la explicación *fisiológica* (Harrison, 2001:21), las zonas neuronales encargadas de la vista y del oído se encuentran conectadas en el momento del nacimiento por tejido neuronal, durante la *apóptosis* (pérdida progresiva de tejido durante el desarrollo del individuo) la mayor parte de las personas pierden esa conexión, mientras que otras la mantienen y sufren fenómenos de sinestesia.
- Según la explicación *psicológica*, propuesta por Harrison (2001) para que el individuo sepa a qué dominio sensorial pertenece un estímulo, debe haber desarrollado un método para identificar esa información: debe reconocer una “estructura modular” para esa sensación. Cuando la modularidad de un individuo falla, se produce la sinestesia (Harrison, 2001:22).

La obra de John Harrison revela que muchos de los artistas tradicionalmente considerados “sinéstetas” en realidad no lo son, y que las impresiones intersensoriales descubiertas en su obra no son más que producto de una intención explícita de establecer vínculos entre los distintos dominios sensoriales. De modo tajante Harrison titula uno de sus capítulos de este modo: “When is synaesthesia not synaesthesia? When it is a metaphor” (2001:115-140). En este sentido, el término “metáfora sinestésica” empleado por Ullman (1964:85) es muy apropiado.

## II. SINESTESIA COMO METÁFORA

Desde el punto de vista *lingüístico*, y sobre todo desde el *poético*, la sinestesia se ha estudiado como descripción de un dominio sensorial en términos de otro: como la transferencia de significado de un dominio sensorial a otro y el modo en que esa transferencia se actualiza en la expresión lingüística (Ullman, 1957; Osgood, 1980).

Durante los años 30, Osgood (1980), junto con sus mentores en Dartmouth consideraron la sinestesia desde ambas vertientes paralelamente, y llegaron a la conclusión de que **cada dominio sensorial tiene una estructura BIPOLAR**: se organiza como un continuo en relación a *dos polos*. Ambos fenómenos (patológico y lingüístico-cognitivo) nacen de esta capacidad del hombre para: observar correspondencias entre los dos polos equivalentes de diferentes dominios; y realizar transferencias inter-sensoriales.

Los experimentos realizados por Marks (1982,1990) muestran que el individuo tiende a comprender más rápidamente las expresiones sinestésicas que corresponden a proyecciones intersensoriales entre regiones o polos equivalentes. Pero Ullman y Osgood, que se preocupan por las similitudes entre patología y metáfora sinestésicas, coinciden en que la metáfora sinestésica es de **naturaleza flexible** (al contrario que la primera), por lo que posible, por ejemplo, crear expresiones en las que la proyección se haya realizado entre los polos contrarios de dos dominios sensoriales. Como ilustración, consideremos los dominios *vista* y *oído*: el dominio *vista* organiza la impresión de “luminosidad” en el polo *diferenciado* y la de “oscuridad” en el polo *no diferenciado*, mientras que en la estructura cognitiva del dominio *oído* “agudo” ocupa el polo *diferenciado* y “grave” el *no diferenciado*. Una expresión como “oscuridad aguda” estimulará al lector a buscar un significado coherente, aunque transgreda el principio de proyección entre dos polos equivalentes.

Pero además de la estructura bipolar de cada uno de los dominios sensoriales, hay otro factor que influye decisivamente tanto en las experiencias sinestésicas como en las proyecciones metafóricas, y es la **organización de los sentidos en la escala atendiendo al grado de diferenciación** que registra cada uno de ellos, según el razonamiento de Sweetser (1990), el grado de objetividad o distanciamiento del sentido en relación con el estímulo. En principio pueden darse proyecciones desde cualquier dominio sensorial a otro; aunque, como algunos autores han apuntado (Ullman, 1957; Shen 1997), en poesía igual que en las experiencias sinestésicas, son **más frecuentes las proyecciones de dominios inferiores (menos diferenciados) a dominios superiores (más diferenciados)**. En nuestro análisis basado en la obra poética de Heaney observaremos si la expresiones sinestésicas siguen estas normas cognitivas naturales; para ello emplearemos la tabla que utiliza Ullman en su estudio de la sinestesia en poesía (Ullman, 1957:281) enriquecida con las aportaciones de Sweetser (1990).

<b>+ diferenciado, objetividad, intelecto -contacto físico</b>	vista	oído	olfato	gusto	tacto	<b>DESTINO</b>
vista						
oído						
olfato						
gusto <sup>68</sup>						
tacto						<b>-diferenciado, subjetividad emoción, +contacto físico</b>
<b>ORIGEN</b>						

En años posteriores la sinestesia en el *ámbito poético* sigue estudiándose desde el mismo enfoque. La Poética Cognitiva de Tsur, entre otras preocupaciones, se centra en las posibilidades de aplicación de la imagen sensorial en el poema por el carácter gestáltico de ésta (sobre todo en expresiones sinestésicas, Tsur 1998d); y especialmente por **la capacidad de la imagen para crear las sensaciones opuestas de “diferenciación”** (estabilidad, concreción, conceptualización) y **“no diferenciación”** (indeterminación, abstracción, misticismo). Observa cómo, gracias a esta capacidad, el poeta puede jugar con la imagen para crear rasgos diferenciados cuando está haciendo referencia a experiencias abstractas (“no diferenciadas”). O por el contrario, el poeta puede escapar de la excesiva concreción que se produce cuando experiencias no conceptuales se expresan verbalmente, aludiendo a imágenes que transmitan rasgos no diferenciados, como ocurre en la poesía mística.

Siguiendo la concepción ya tradicional de la sinestesia, Tsur habla de los distintos grados de estabilidad (o diferenciación) que confieren los diversos tipos de imágenes sensoriales: mientras los dominios *visual* y *acústico* (dominios sensoriales *superiores*) disfrutan de un vocabulario extremadamente rico, los dominios sensoriales *inferiores* (gusto, olfato y tacto) se encuentran restringidos cada uno a un número pequeño de parejas de adjetivos antónimos (Tsur, 1998d). Expone que las expresiones sinestésicas se basan precisamente en la combinación de imágenes de grados distintos, ya que buscan transmitir una estabilidad mayor o menor que la expresada por la imagen básica. Y observa de nuevo cómo, a pesar de ello, los dominios sensoriales *superiores* adoptan términos de dominios sensoriales *inferiores* (menos diferenciados) con mayor frecuencia que los *inferiores* de los *superiores* (Tsur, 1998d).

Tsur mantiene, al igual que Osgood, que en cada una de las dimensiones que conforman los dominios sensoriales se distinguen DOS POLOS (en inglés, uno de ellos marcados y el otro no): largo/corto, alto/bajo, fuerte/débil, grave/agudo etc. Y que cada uno de estos polos tiene su correspondiente en el resto de las dimensiones de su propio dominio sensorial o de otro. Es por este

motivo por el que la sinestesia puede integrar en sí imágenes sensoriales de dominios distintos, o por el que somos capaces de comprender expresiones como “wide, wide time” (Tsur, 1998d) creadas a través de un uso desfamiliarizado de la lengua.

### **2.6.3. Sinestesia y metáfora de la iconicidad del lenguaje: sinestesia fónica**

Finalmente, hay un aspecto interesante de la sinestesia (entendida en su sentido más general) que merece la pena destacar en este trabajo, por la contribución que supone en el estudio de la construcción de significado a partir de la obra poética. Se trata del hecho de que *estímulos procedentes de dominios sensoriales diferentes interactúan en el pensamiento perceptual, mientras que quien percibe estos estímulos se mantiene totalmente ignorante de esa relación intersensorial* (Marks, 1990:32). **Si los estímulos procedentes de diferentes dominios son equivalentes** en lo que respecta a su posición **en la estructura BIPOLAR** de sendos dominios, **la percepción conjunta favorecerá el procesamiento sensorial**, si por el contrario, **no son equivalentes, la dificultará**.

Lo que esta idea supone para el estudio de la construcción de significado a partir de la obra poética es un refuerzo a la **Teoría de la Iconicidad del Lenguaje**. Lakoff y Turner (1989) argumentaban que la iconicidad del lenguaje procede de una equivalencia de las estructuras conceptual y lingüística y que, por tanto, aporta un “plus” de estructura metafórica. Si consideramos la *dimensión fónica* del lenguaje (tan relevante en el poema) observamos que está llena de matices articulatorios y acústicos dependientes de estructuras continuas bipolares (de vocálico a consonántico, de sonoro a sordo, de agudo a grave, de abierto a cerrado, de dental a glotal etc.) Estos matices (acomodados apropiadamente a la estructura conceptual, o por el contrario transgrediendo la correspondencia natural entre dominios sensoriales) pueden favorecer o dificultar el proceso de construcción de significado en el lector u oyente. Debido a la doble dimensión visual-acústica del lenguaje consideraremos que el lector común sin dificultades auditivas realiza una lectura del poema desde ambas dimensiones, ya sea en voz alta o en silencio, puesto que en el plano cognitivo el lenguaje es originalmente de naturaleza fónica. A esta correspondencia entre estructura semántica y estructura fónica la denominaremos “**sinestesia fónica**”. En el apartado 2.7.4. veremos cuáles son las teorías de Reuven Tsur a este respecto aplicadas específicamente al ámbito *poético*.

---

<sup>68</sup> En nuestro trabajo preferiremos referirnos a *sensaciones orales*, ya que estas abarcan las impresiones típicamente gustativas a la vez que otras también físicas relacionadas con la articulación de sonidos (sonoridad, modos y puntos de articulación).

## 2.7. REUVEN TSUR Y SU POÉTICA COGNITIVA.

Paralelamente a las teorías lingüístico-cognitivas, surge en la Universidad de Tel Aviv, de la mano de Reuven Tsur, una corriente poetológica enfocada desde el cognitivismo: la *Poética Cognitiva*. Esta teoría comparte su nombre con la Poética Cognitiva nacida a partir de los supuestos de Lakoff, Turner, Fauconnier y otros, pero trabaja en una línea diferente.

### 2.7.1. *Crítica a la Teoría de la Metáfora Conceptual.*

En su artículo “Lakoff’s Roads Not Taken” (1998) Tsur lanza un ataque frontal contra el presunto carácter innovador de la Teoría de la Metáfora Conceptual, acusando a Lakoff de quedarse en la mera creación de listados de metáforas conceptuales, que se convierten en “metáforas generativas” cuando pretenden ser aplicables a cualquier situación. Acusa Tsur a los padres de esta teoría (Lakoff y Johnson) de erigirse como descubridores de la naturaleza cognitiva de la metáfora y de olvidar algunos aspectos de la metáfora que ya fueron adelantados por teorías como la “Controversion Theory” de Beardsley (1958), que establece que uno de los rasgos más significativos de la metáfora es su capacidad para crear nuevo significado contextual<sup>69</sup>. Según Tsur, Lakoff presenta una aplicación estática de la metáfora, ya que no tiene en cuenta que la propia expresión metafórica puede *activar* contenidos semánticos inesperados que enriquecen y modifican el discurso. Es decir, el estudio que Lakoff realiza, dice Tsur, se desvincula del empleo concreto de la metáfora al preocuparse únicamente por buscar su origen en metáforas genéricas que nada aportan a la interpretación del texto.

Determinado por su preocupación por descubrir los factores que contribuyen en la creación del poema como composición orgánica, uno de los objetivos de Tsur en sus artículos es: hacer ver al lector que la Teoría de la Metáfora Conceptual no puede por sí sola explicar el hecho literario, y que en muchos casos referirse a tal teoría no hace sino oscurecer la interpretación literaria. La **finalidad última de Lakoff o Turner** en sus escritos sobre literatura no es, sin embargo, desarrollar un método crítico de la obra literaria o, concretamente, poética; sino demostrar *que los mismos procesos cognitivos que habitualmente empleamos en la interpretación de la realidad, guían la creación de cualquier obra de arte y posibilitan la comprensión de la misma por parte del receptor.*

La **Poética Cognitiva de Tsur**, por el contrario, tiene como **propósito último** el *estudio de la obra poética*, por lo que su orientación difiere en gran medida de la lingüístico-cognitiva. Lejos de utilizar la obra literaria como material para ilustrar procesos cognitivos, esta teoría pretende

---

<sup>69</sup> Citado en Tsur, 1998b. I. A. Richards se expresa en términos similares más de veinte años antes (1936).

hacer uso de los descubrimientos relacionados con la cognición para “iluminar” la obra literaria, con el fin de destacar, dice Tsur:

the particular and nice differences between cognitive processing in general and their unique exploitation for literary purposes (Tsur, 1982:1)

Además, la Poética Cognitiva reconoce que los procesos específicos de comprensión e interpretación de la obra literaria vienen determinados por *factores formales*, unos propios de la literatura en general y otros específicos de cada tipo de obra literaria. Por este motivo la Poética Cognitiva cree necesario recurrir, además de al cognitivismo, a teorías procedentes de otros ámbitos (fundamentalmente a las teorías formalistas, que centran su estudio en el uso específico - o *desfamiliarizado* - de la lengua).

Puesto que en esta Tesis Doctoral nos centraremos en los **procesos de construcción de significado a partir del discurso poético**, es importante tener en cuenta la rotunda afirmación de Tsur que aquí parafraseamos: a la hora de abordar la interpretación literaria no debemos quedarnos en la simple anécdota de la metáfora conceptual, sino que hemos de tener en cuenta *el resto de los elementos conceptuales y formales que contribuyen a la creación de una impresión global en el lector o audiencia*<sup>70</sup>. Mientras la metáfora conceptual puede aplicarse en la creación de cualquier obra artística (escénica, pictórica, literaria ...) la “materia prima” que cada una emplea difiere (representación gestual, musical, lingüística ...). Y es precisamente junto con y a través de esta materia prima (sus múltiples posibilidades, y las convenciones artísticas en el empleo de tal materia) como se transmite y se recibe el significado.

### **2.7.2. Principios teóricos de su Poética Cognitiva.**

En el caso de la **obra poética**, Tsur hace hincapié en la función que desempeña cada una de las dimensiones textuales en el resultado final de la obra: percepción y construcción de significado por parte del lector<sup>71</sup>. De modo ilustrativo, Tsur expone el papel individual que puede desempeñar cada uno de los niveles discursivos en la construcción de un producto orgánico final:

- La *dimensión fónica*, siendo el nivel más elemental de la lengua, puede estructurarse de manera tal que favorezca o dificulte la comprensión o que, a través de su dimensión acústica, ralentice la descodificación lingüística o aporte claves semánticas.
- El juego con las posibles *combinaciones morfosintácticas* puede ser crucial para la comprensión del poema. Tsur dice incluso, que las combinaciones gramaticales pueden crear sensaciones de inseguridad o de libertad a través de la inestabilidad de la propia lengua: “it “destroys man’s

---

<sup>70</sup> Tsur hace evidente su preocupación en varios de sus artículos: “Life, Fire, Prison. A Cognitive Analysis of Religious Imagery in Poetry” (1998), ““Event Structure” Metaphor and Reductionism” (1998).

<sup>71</sup> El lector en el que Tsur piensa es un lector “competente” e “individual” (1997b) con su propia capacidad para apreciar unos u otros rasgos específicos en la obra poética.

native trust in language, in this most familiar and unquestioned part of his life, and delivers him from the imprisonment in language.” (Tsur, 1998a).

- Las *imágenes sensoriales* pueden transmitir claves semánticas distintas a las puramente conceptuales pero más fácilmente apreciables por los sentidos, y que por tanto se integran en el significado global final.

Según Tsur, la obra artística se aprecia de una manera *global* o *holística*, y esta impresión global viene *determinada por cada uno de los componentes específicos que el lector competente sea capaz de apreciar* (consciente o inconscientemente). Así, Tsur señala al menos dos fundamentos cognitivos derivados de la Psicología del Gestalt en los que se basa su particular manera de estudiar el hecho poético. A nuestro modo de ver, estos fundamentos son perfectamente compatibles con las teorías lingüístico-cognitivas y los respetaremos a lo largo de nuestro análisis de la obra poética de Seamus Heaney:

1. Existe una *dependencia mutua entre el todo y las partes*. las partes contribuyen al carácter del todo, pero el carácter del todo es un sistema que determina el carácter de las partes (Tsur, 1997b).
2. Hay ciertas leyes gestálticas que designan las *condiciones* que maximizan nuestra tendencia a *responder a grupos de estímulos individuales como “percepciones unificadas”* (“unified ‘percepts’”, Tsur, 1997a). Y añade que en el caso de la obra poética la semántica, la rima, la sintaxis y los esquemas métricos contribuyen a la creación de “percepciones unificadas”.

### **2.7.3. La reformulación de la teoría de la imagen espacial**

Junto a los argumentos críticos que Tsur expone en relación a la Teoría de la Metáfora Conceptual, encontramos su propuesta de reformulación de la teoría de la *imagen espacial*. (Tsur, 1998c y 1998d).

La teoría lakoffiana, apoyada por Mark Johnson, se basa fundamentalmente en el *experiencialismo*; recoge los conceptos de *esquema de imagen* y de *imagen aislada*; y se centra en el estudio de expresiones comunes en el que las *metáforas orientacionales* se muestran evidentes. Tsur admite la teoría lakoffiana de que el ser humano tiende a tratar estados mentales, procesos y conceptos abstractos en términos de orientaciones o espacios. Sin embargo considera que el punto de vista de Lakoff es bastante simplista, y por eso dedica parte de sus escritos a reflexionar sobre otros matices propios de lo que denomina *imagen espacial*. Su noción de *imagen espacial* es abierta e incluye tanto “imágenes sensoriales” como “tropos”, y defiende que una *imagen espacial* no tiene porqué basarse únicamente en la aparente equivalencia entre *experiencias sensoriales* y *orientacionales* y *experiencias cognitivas* (teoría que, él mismo opina, raya el conductismo).

Uno de esos valores de la imagen espacial es, a su entender, **su capacidad para provocar diversas respuestas cognitivas**; y así define la “imagen espacial” como *bundles of features “grown together”*. Es decir, Tsur incide en el carácter económico o *abductivo* de la imagen frente a la expresión verbal:

To paraphrase Charles Peirce’s and Umberto Eco’s semiotic discussion of “abduction”, such a coding substitutes a single predicate for a complicated tangle of predicates, replacing a complicated feeling “by a single feeling of greater intensity” (Tsur, 1998d)

En realidad, esta idea también se encuentra recogida en otros términos en la noción “gestáltica” de Modelo Cognitivo Idealizado de la que habla la Lingüística Cognitiva, y de la que Lakoff, por cierto, es precursor; y recordemos que los MCIs son estructuras conceptuales que intervienen en la creación de significado a partir de cualquier indicación formal. En “Light, Fire, Prison” (1998c) y “Some Comments on the Lakoffean Conception of Spacial Imagery” (1998d) Tsur expone algunas ideas en relación con el carácter gestáltico de la imagen que nos interesan especialmente:

1. Debido a esta multitud de dimensiones que la conforma, la *imagen espacial* tiene la capacidad de amoldarse a los diferentes contextos en los que interviene.
2. El *símbolo* es el tropo que mejor representa este concepto de *imagen espacial* como conjunto integrado de informaciones diversas, y por tanto el tropo que mejor responde al principio estético “unidad en la variedad”.
3. Entre las aplicaciones del rasgo multidimensional de la *imagen espacial*. Junto a la dicotomía *rasgo diferenciado / rasgo no diferenciado* relativa a las imágenes sensoriales, Tsur presenta

otra también interesante: la dicotomía *foco integrado* y *foco dividido* (Tsur, 1998c), conceptos que define con palabras de Coleridge. En el *foco integrado* se tiende al “equilibrio o reconciliación” y en el *foco dividido* se tiende hacia la oposición o discordancia”.

Cuando en una obra literaria nos enfrentamos a un *foco integrado* en el empleo de la imagen se ponen de manifiesto cualidades de la misma *compatibles* entre sí. El *foco dividido* muestra cómo, en sus distintas interacciones con el contexto lingüístico-semántico, una imagen puede activar cualidades aparentemente *incompatibles* y adoptar funciones contrapuestas en una misma obra. El proceso por el que se produce este foco dividido está en estrecha relación con la Hipótesis de Invarianza y, como luego veremos, con la Teoría de la Integración Conceptual.

Según la Hipótesis de Invarianza sólo se proyectan las dimensiones del dominio ORIGEN que puedan ser compatibles con las del dominio DESTINO. Así si observamos la espiritualidad en términos de luz (por poner el ejemplo de Tsur, 1998c) sólo se proyectarán dimensiones como la intangibilidad de la misma; el calor y visibilidad que proporciona, y lo necesario que ésta es para el desarrollo de la vida. Si, por el contrario, observamos en términos de luz lo temporal y efímero de la vida, se proyectarán dimensiones como el alba y el ocaso, el carácter material y temporal de la fuente de luz etc. Y en ambos casos se evitará la activación de rasgos que impidan la transmisión de esas sensaciones: en el primero no se hará referencia a la posibilidad de que la luz pueda apagarse o se componga de un conjunto de electrones; y en el segundo se evitará caracterizar a la luz como fuente inagotable de vida.

En estos dos artículos (Tsur, 1998c Y 1998d) Tsur nos ofrece un análisis bastante detallado de las distintas posibilidades poéticas de la *imagen espacial*. Su referencia a las dicotomías foco integrado/ foco dividido e informaciones diferenciadas/ no diferenciadas relativas a las imágenes sensoriales (incluidas en su concepto de imagen espacial) puede ser interesante cuando se pretende realizar un estudio de la imagen en su aplicación literaria. Pero no creemos que rompa esencialmente con las teorías lingüístico-cognitivas que, desde sus comienzos reconocen la multidimensionalidad de cualquier Modelo Cognitivo Idealizado y por tanto de una imagen sensorial, un vocablo, una situación cotidiana etc.

Probablemente sea cierto que, como dice Tsur, la Teoría de la Metáfora Conceptual se queda en cierto reduccionismo en su labor de interpretación del texto literario. No obstante, es evidente que el desarrollo general de los estudios lingüístico-cognitivos suplen esa falta<sup>72</sup>. Fundamentalmente la teoría de los Modelos Cognitivos Idealizados, junto con las propuestas por el

---

<sup>72</sup> Como el mismo Tsur admite en “Lakoff’s Roads Not Taken” (1998) a propósito de su crítica a las carencias de la Teoría de la Metáfora Conceptual: “I have been just told that Lakoff and his colleagues have recently assimilated the “feature cancellation theory of metaphor”. Turner’s work on blended spaces using Lakoff’s “invariance hypothesis” attempts to formulate exactly how and why such feature cancellation happens. If you can’t beat them, join them.”

grupo americano de Fauconnier, Turner y Coulson (Espacios Mentales<sup>73</sup>, Integración Conceptual<sup>74</sup>, Cambio de Marco<sup>75</sup>) y la *teoría de las entradas combinadas*<sup>76</sup> de Ruiz de Mendoza, aportan recursos suficientes para hacer un estudio bastante minucioso y revelador sobre los diferentes elementos que integran la obra poética. Además, resulta muy interesante observar, a la luz de estas teorías, el modo en que el discurso comparte con otros ámbitos de la vida cotidiana procesos cognitivos comunes de transmisión y comprensión de significado, aunque con resultados “desfamiliarizados”.

#### **2.7.4. La dimensión fónica del lenguaje y sus efectos poéticos**

Entre las imágenes sensoriales que pueden influir en la interpretación de un poema, podemos incluir las derivadas de la propia “textura” del texto: en concreto las *imágenes acústicas* percibidas durante la lectura gracias a la dimensión fónica (segmental y suprasegmental) del discurso. Tsur dedica gran parte de su producción a esclarecer mediante métodos empíricos el modo en que los recursos fónicos empleados en el arte poético influyen en la apreciación de información semántica.

Influido por la Psicología del Gestalt, pero confiando sólo en pruebas experimentales<sup>77</sup>, Tsur extrae algunas conclusiones que nos serán de gran ayuda en la aplicación del método de análisis poético que proponemos (el Método Integracional). Estas conclusiones no se desvían de los supuestos cognitivistas anteriormente planteados, sino que significan una corroboración de las hipótesis de la ICONICIDAD DEL LENGUAJE y de la METÁFORA DEL CONDUCTO (que aplicaremos en nuestro estudio).

La primera conclusión digna de mención aquí es que la dimensión fónica de la lengua transmite no sólo información *fonémica* sino también **información acústica pre-categorial** (Tsur, 1997a), en la que el sonido se percibe como conjunto de impresiones acústicas y no como símbolo lingüístico. La capacidad del lector para apreciar esta información pre-categorial da lugar a que le sea posible establecer equivalencias entre sonidos de la lengua y sonidos del mundo real (Tsur, 2001).

La segunda conclusión también importante para nuestro estudio es que, de acuerdo con un enfoque gestáltico, las **unidades fónicamente equivalentes tienden a vincularse**

---

<sup>73</sup> Fauconnier (1985, 1997)

<sup>74</sup> Turner y Fauconnier (1998), Fauconnier y Turner (2001), Coulson y Fauconnier (1999); Coulson y Matlock (2001)

<sup>75</sup> Coulson (2001)

<sup>76</sup> Ruiz de Mendoza (1998), Ruiz de Mendoza y Peña (2002), Ruiz de Mendoza y Santibáñez (2004).

<sup>77</sup> “Cognitive Poetics heavily relies on systematic knowledge drawn from clinical experience with the Rorschach ink-blot test, and sometimes carefully controlled experiments of the psycholinguists and gestalt psychologists” (Tsur, 1997b)

**conceptualmente** (1997a). Esta asociación conceptual entre vocablos fónicamente equivalentes, ya adelantada por el formalismo ruso (Jakobson, 1971: 371), da lugar a diferentes efectos:

1. Cuando en las condiciones apropiadas (de proximidad o prominencia<sup>78</sup>) una estructura léxica presenta correspondencias fónicas con otra anterior, *la segunda facilita la recuperación mental de la información semántica aportada por la primera*.
2. Dándose el mismo caso, si la segunda es semánticamente más prominente que la anterior, el lector puede apreciar *la segunda como el final de una unidad semántica en la que la primera se integra*.
3. Cuanto *mayor* sea la *distancia* entre los vocablos rimados (organización *divergente*; Tsur, 1997a,b) mayor es la sensación de desorganización conceptual que percibe el lector. Por el contrario, la *proximidad* de las palabras rimadas (organización *convergente*; Tsur, 1997a,b) facilita la apreciación de unidades semánticas organizadas.

La tercera conclusión se encuentra relacionada con las dimensiones *sintáctica* y *métrica* del poema (Tsur, 1998e:221-265; 2000). Debido a su pensamiento gestáltico, el lector de poesía tiende a producir unidades de entonación independientes, determinadas por las pausas métricas. También ese mismo pensamiento gestáltico le dirige hacia la construcción de unidades de entonación independientes determinadas por las construcciones sintácticas. Cuando una pausa “métrica” coincide con una pausa “sintáctica”, el proceso de entonación discurre sin apenas esfuerzo cognitivo, pues todas las indicaciones discursivas trabajan en la misma dirección. Esto a la vez repercute en una sensación de consistencia semántica. Sin embargo, puede darse el caso en el que las pausas métricas y las sintácticas sugieran entonaciones encontradas. Esto significa que el lector se verá en la disyuntiva de tener que elegir qué regirá su entonación (el metro o la sintaxis), lo que le obligará a decidir entre los significados asociados a cada modelo de entonación. Esto produce, por tanto, un momento de inestabilidad cognitiva. El *lector competente*, dice Tsur (2000), debe ser capaz de **buscar un modelo de entonación a medio camino** entre ambos, “at the very core of poetic rhythm”, al que denomina *entonación rítmica* (“rhythmical performance”).

Los estudios de Tsur sobre entonación y encabalgamiento nos sirven para reafirmarnos en la idea de que **el lector busca generar significados unificados** y que **el proceso cognitivo** encaminado a conseguirlo **es más dificultoso cuanto más *divergentes* sean las indicaciones discursivas**. Basándonos en Tsur, podemos decir en otros términos que el lector competente deberá

---

<sup>78</sup> Siguiendo a Harnstein-Smith (1968:41) Tsur dice que algunas de las condiciones apropiadas son las de “proximidad o similitud” (1997a,b). Aquí modificamos estas condiciones porque, como se aprecia en los escritos de Tsur, los vocablos con que ilustra sus teorías suelen presentarse en posición rimada a final de verso (es decir, se encuentran en una posición secuencial “prominente”). Por otro lado la condición de “similitud” no aporta nada nuevo; y el empleo del vocablo en este trabajo está fuera de lugar, ya que se prefieren otros con mayor potencial significativo como “correspondencia” o “equivalencia”.

ser capaz de superar la inestabilidad cognitiva producida por el encabalgamiento para llegar a generar significados unificados y consistentes.

## Fundamentos teóricos empleados en la elaboración del método de investigación: la Teoría de la Integración Conceptual

En las obras posteriores de Gilles Fauconnier, y gracias a la investigación desarrollada por su colega en la Universidad de California, Seana Coulson, y a la de Mark Turner, la Teoría de los Espacios Mentales evoluciona hacia lo que se ha dado en denominar *Teoría de la Integración Conceptual* o *Blending* (Fauconnier y Turner, 2001; Turner y Fauconnier, 1998; Grady, Oakley y Coulson, 1999; Coulson, 2001). Esta teoría se distingue por su aplicación a cualquier ámbito del pensamiento, y en ella confluyen de manera afortunada la Teoría de los Espacios Mentales<sup>79</sup> y la de la Metáfora Conceptual, como luego veremos.

La Teoría de la Integración Conceptual postula la existencia cognitiva de *redes de espacios mentales* dependientes entre sí (integration networks), de los cuales: al menos dos son **espacios de entrada** o *input* (en adelante EE), que aportan información *específica* sobre cuestiones en dominios diferentes; un tercero es el **espacio genérico** (en adelante EG), donde se activan *esquemas de imagen* comunes para los dos espacios de entrada; y finalmente un cuarto espacio denominado **espacio de integración** o *blend* (en adelante EI). En el *espacio de integración* se acomodan las informaciones específicas procedentes de los *espacios de entrada* a través del *espacio genérico*, y a partir de tal acomodación se crea *estructura emergente*<sup>80</sup> no recogida en ninguno de los dos espacios de entrada. La hipótesis de “estructura emergente” será discutida por Ruiz de Mendoza (1998) quien la sustituye por la hipótesis de “entradas combinadas” ya que, como demuestra en su trabajo, lo que Turner y Fauconnier denominan “estructura emergente” no es más que el resultado de la recuperación mental de otros MCIs almacenados en la memoria a largo plazo, los cuales se convierten en *espacios de entrada* para el *espacio de integración*.

Sin olvidar esta puntualización de Ruiz de Mendoza (a nuestro parecer acertada) podemos encontrar ejemplos claros del funcionamiento de las *redes de integración conceptual* en cualquier ámbito del pensamiento en Fauconnier y Turner (2001): en el entorno Windows en el dominio informático, en la creación de números complejos en el matemático, en la argumentación ensayística en el filosófico, en la *creación, fijación y extensión de expresiones idiomáticas en el lingüístico*, y en la creación de la imagen de la muerte en las artes gráficas. La Teoría de la

---

<sup>79</sup> Recordamos que los *espacios mentales* son estructuras cognitivas no permanentes que se generan según las indicaciones lingüístico-conceptuales aportadas por el discurso.

Integración Conceptual también explica de manera más clara y convincente el modo en que las condicionales irreales llegan a ser comprensibles para el destinatario del mensaje a pesar de lo ficticio de la información transmitida (Coulson, 2001). Finalmente, una de las aplicaciones más interesantes de esta teoría es la ofrecida por Seana Coulson (2001), quien explica el funcionamiento de la red de integración en el fenómeno humorístico, ya sea de expresión lingüística o pictórica.

Veamos ahora con un ejemplo sencillo en qué consiste exactamente la integración conceptual. Tomemos el problema clásico del monje budista adoptado por Fauconnier y Turner (2001:4):

A Buddhist monk begins at dawn one day walking up a mountain, reaches the top at sunset, meditates at the top for several days until one dawn when he begins to walk back to the foot of the mountain, which he reaches at sunset. Making no assumptions about his starting or stopping or about his pace during the trips, prove that there is a place on the path which he occupies at the same hour of the day on the two separate journeys.

Para dar con la solución de este problema, nuestro pensamiento pasa por la representación mental de los dos viajes uno de ida y otro de vuelta sucediendo al mismo tiempo: comenzando ambos al amanecer y terminando a la caída del sol. Nuestro propósito es buscar el momento en el que los dos viajeros se cruzarían coincidiendo así en tiempo y espacio. Con esta representación estamos creando un *espacio de integración* (EI) que conjuga informaciones procedentes de diferentes estructuras cognitivas, de la siguiente manera.

Cada uno de los viajes de una jornada (primero, el monje hacia la cumbre saliendo al amanecer y llegando al atardecer de un día determinado; segundo, el mismo monje descendiendo saliendo a la alborada y llegando a la puesta de sol de un día diferente) se encuentran representados mentalmente en dos espacios: los *espacios de entrada* (EEs). Estos dos espacios comparten parte de su estructura: viaje de una jornada desde un punto a otro punto de un trayecto determinado. Esta estructura compartida queda representada en el *espacio genérico* (EG) a modo de esquema de imagen. En nuestro proceso de pensamiento el esquema de imagen se proyecta a un nuevo espacio (el de *integración*), y posteriormente también se proyecta al espacio de integración la información convenientemente seleccionada, procedente de las entradas. Así por ejemplo, se proyectarán los momentos de salida y llegada de cada uno de las entradas pero no el día concreto en que tuvieron lugar.

La selección de información específica posibilita la creación de estructura emergente<sup>80</sup>: en este caso los dos viajes tendrán lugar en el EI en el mismo día y, por tanto, las dos representaciones

---

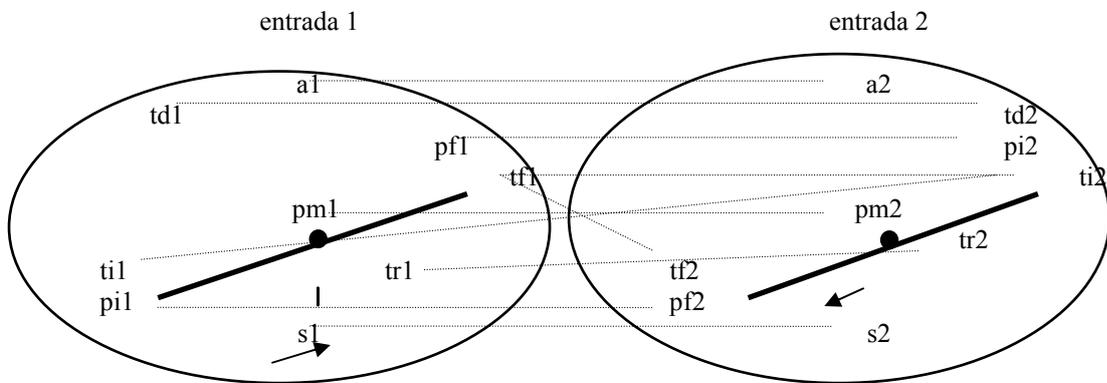
<sup>80</sup> La expresión “estructura emergente” propuesta por Grady, Oakley y Coulson (1999) se entiende como *información o topología específica de nueva creación*.

<sup>81</sup> Si aceptamos la *hipótesis de las entradas combinadas* (Ruiz de Mendoza, 1998 y Ruiz de Mendoza y Peña, 2002), en realidad hay otro espacio mental en juego correspondiente al MCI *encuentro* y del que EI toma la estructura genérica (compatible a su vez con la estructura genérica de los otros dos espacios de entrada).

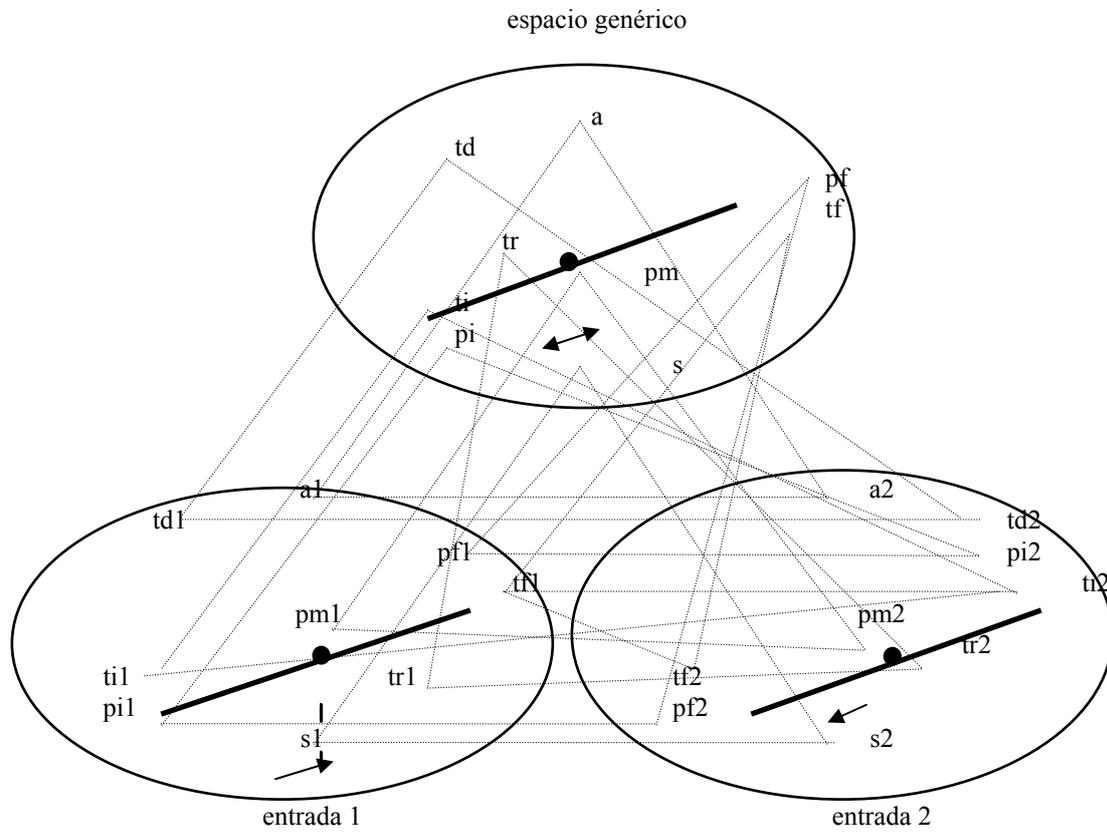
del monje se cruzarán en algún punto en algún momento determinado produciéndose un encuentro. La red de espacios queda organizada así.

En primer lugar los espacios de entrada (1 y 2) se encuentran conectados mediante la existencia de elementos “equivalentes” vinculados entre sí como vemos en el diagrama:

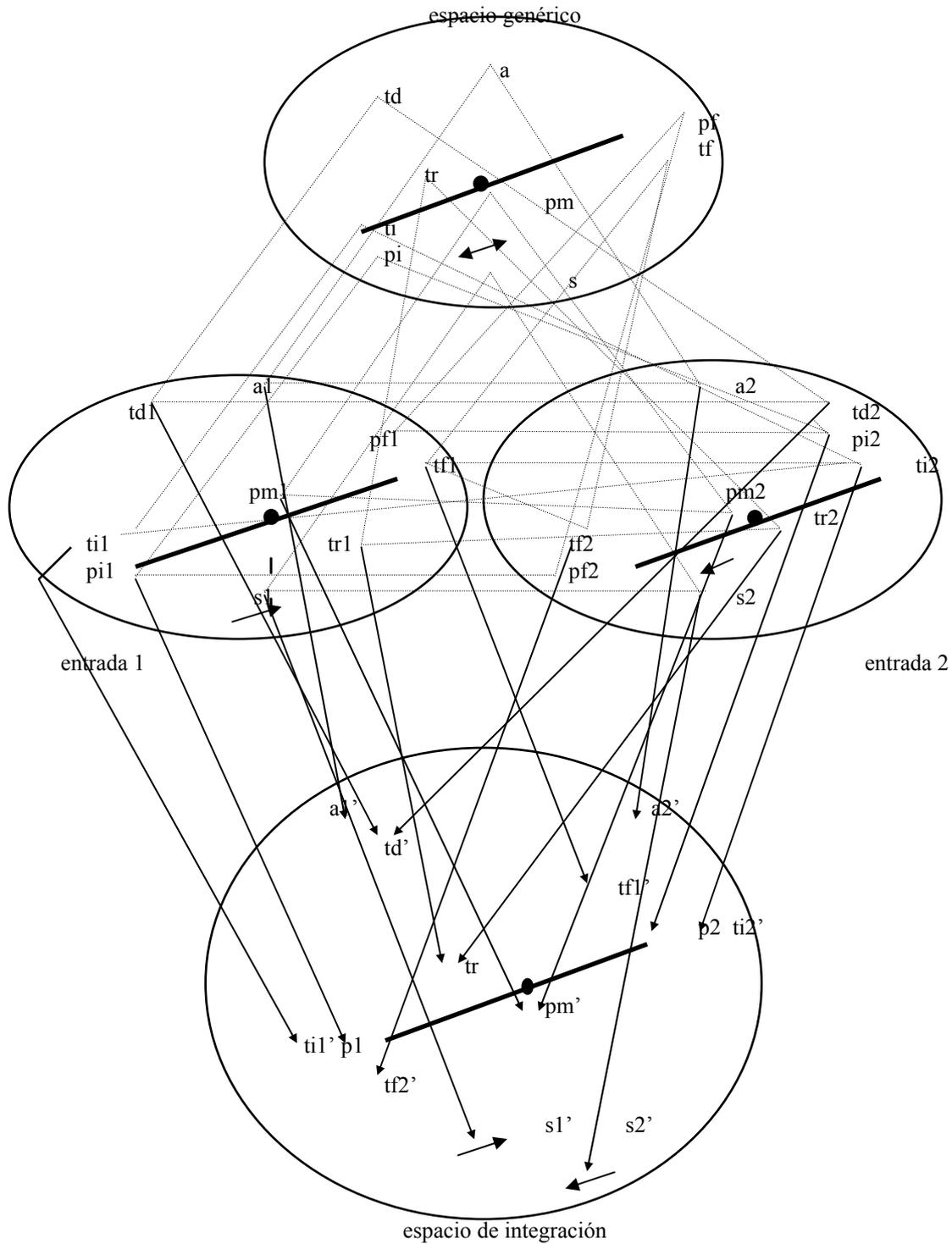
- $a_1$  y  $a_2$ : monje en dos situaciones diferentes
- $tr_1$  y  $tr_2$ : trayecto recorrido en cada una de las situaciones
- $td_1$  y  $td_2$ : las respectivas jornadas de un día en que se realizan los viajes
- $ti_1$  y  $ti_2$ , y  $tf_1$  y  $tf_2$ : los momentos de inicio y finalización de cada uno de los viajes
- $pi_1$  y  $pi_2$ , y  $pf_1$  y  $pf_2$ : los diferentes puntos de salida y llegada
- $s_1$  y  $s_2$ : el sentido de cada uno de los viajes
- $pm_1$  y  $pm_2$ : los respectivos momentos en que  $a_1$  y  $a_2$  ocupan determinado lugar a una hora determinada del día



En segundo lugar, todos estos elementos (prescindiendo de sus respectivos valores específicos) se encuentran reflejados como esquema de imagen en el espacio genérico:  $a$ ,  $tr$ ,  $td$ ,  $ti$ ,  $tf$ ,  $pi$ ,  $pf$ ,  $s$  y  $pm$ :



En tercer lugar, el esquema de imagen se proyecta sobre el *espacio de integración*, al que se añade posteriormente la información específica procedente de los *espacios de entrada* culminando así la fase de *composición*:



A la fase de composición la siguen otras dos de naturaleza más creativa: de *terminación* (*completion*) mediante el cual se completa la información integrada en el EI con la procedente de otras estructuras mentales almacenadas en la memoria a largo plazo, y la de *elaboración*, que consiste en la representación formal (lingüística, pictórica, matemática, etc.) del resultado final de la integración.

En este ejemplo, una vez que se ha configurado el nuevo espacio mediante la composición, se crea una nueva situación en la que dos monjes budistas se mueven en direcciones contrarias por lo que se va a producir un encuentro. La situación de “encuentro” activa modelos, dominios cognitivos e esquemas de imagen que no forman parte de los EEs produciendo estructura emergente en el espacio de integración. De este modo se *completa* la estructura final del espacio. De algún modo Turner y Fauconnier intuyen la idea posteriormente expuesta por Ruiz de Mendoza (1998) en su “hipótesis de las entradas combinadas”<sup>82</sup>, según la cual estos MCIs recuperados se constituyen en sí mismos como *espacios de entrada* que aportan su estructura al EI.

Para solucionar el problema clásico del monje budista nuestro pensamiento ha creado un espacio de integración que puede actualizarse formalmente a través de la visualización de dos monjes avanzando hasta llegar al punto de encuentro o también mediante la formulación matemática tratando de despejar la incógnita  $pm'$ . En ambos casos se está produciendo un proceso de *elaboración*, proceso que podrá llegar a desarrollarse libremente si, por ejemplo, se permite mayor intromisión del MCI *encuentro* y el monje entabla una conversación consigo mismo en el lugar de reunión.

### **3.1. PRINCIPIOS DE OPTIMIZACIÓN.**

El espacio de integración no se puede configurar de cualquier manera, y así lo demuestran Fauconnier y Turner en “Conceptual Integration Networks” (2001), donde distinguen **cinco principios de optimización** para estos espacios, principios que adoptan Grady, Oakley y Coulson (1999): integración (*integration*), topología (*topology*), red (*web*), desenredo (*unpacking*)<sup>83</sup> y buen juicio (*good reason*).

- I. El principio de *integración* establece que el espacio resultante debe estar configurado de tal modo que pueda ser manipulado como una sola unidad.
- II. El de *topología* dice que cada elemento que compone la estructura del EI debe establecer una relación con algún elemento equivalente en alguno de los EEs.
- III. El principio de *red* indica que a la vez que se manipula el EI como una sola unidad, se deben mantener las conexiones con los EEs.
- IV. El *desenredo* sugiere que el EI por sí sólo debe permitir al destinatario del mensaje descomponer este espacio y reconstruir las conexiones con los espacios de entrada.
- V. Finalmente el *sentido común* nos dirigirá a considerar relevante cada uno de los elementos que aparezcan en el EI, fundamentalmente en su relación con sus equivalentes en los EEs.

---

<sup>82</sup> “Combined Input Hypothesis” denominada así en Ruiz de Mendoza y Peña (2002)

<sup>83</sup> Creemos que para designar el proceso de reconocimiento de las proyecciones y asociaciones en las redes de integración conceptual, el término “desenredo” es más apropiado que el de “desempaquetamiento” (traducción literal de “unpacking”) ya que incluye el lexema “red” en su composición morfológica.

En el problema del monje budista, el EI se configura de tal manera que podemos comprenderlo como una situación de encuentro entre dos monjes que se cruzan en el mismo camino durante un mismo día, por lo que observamos que el EI responde al principio de *integración*. Como hemos visto en los diagramas, cada elemento del EI tiene su correspondiente en alguno de los EEs con el que establece una conexión, por ejemplo de función o de cualidades, por lo que el EI responde al principio de *topología*, y cumplidos estos dos principios se satisface también el de *red*. Por otro lado, a quien se le explique cómo puede solucionarse el problema, no encuentra ninguna dificultad en establecer las conexiones apropiadas entre el espacio de integración y los espacios de entrada, ya que los elementos equivalentes mantienen básicamente las mismas cualidades y funciones, exceptuando su ubicación en el tiempo. El principio de *desenredo* se cumple. Finalmente el *buen juicio* nos permite proyectar sólo los elementos de los EEs que puedan relacionarse entre sí sin que se rompa la coherencia del conjunto, por lo que cada uno de los elementos del EI es importante para la solución del problema. No se proyectan por ejemplo informaciones específicas sobre el estado físico o psicológico del monje en ambos viajes, porque eso no aporta nada a la solución del problema. Tampoco se proyectan los días determinados en que se realizan los viajes, porque eso destruiría la finalidad de la integración, que es permitir que las dos versiones del monje coincidan en un mismo lugar y tiempo.

El ejemplo del monje budista nos permite observar cómo se cumplen los *principios de optimización* en un discurso determinado que pone de manifiesto la capacidad lógica del lector. Pero hay que recordar que, según los cognitivistas, el proceso de desenredo siguiendo estos principios de optimización se produce de manera inconsciente; y en principio lo mismo ocurre cuando el lector se enfrenta al discurso *poético*. Sin embargo, creemos importante señalar que posiblemente durante el proceso de comprensión lectora el discurso poético *imponga restricciones* sobre el modo en que se aplican los principios de optimización. Es posible que el propio discurso obligue al lector a buscar la manera de *desenredar* el espacio de integración propuesto dando prioridad a alguno de los principios (como el de *sentido común*) y transgrediendo otros (como el de *topología*). La transgresión de alguno de estos principios mientras se mantienen otros enfocados hacia la cohesión y coherencia, necesariamente requiere un esfuerzo cognitivo mayor que el habitual en el discurso ordinario. Esto en último término repercute en que el lector de poesía sea más consciente del proceso de interpretación. Nuestra propuesta metodológica (Capítulo 4) actúa en esta línea y nace del convencimiento de que **el proceso interpretativo es más sencillo cuando se muestran abiertamente las herramientas cognitivas de las que podemos valernos.**

### **3.2. EL CONCEPTO DE MARCO EN LA TEORÍA DE LA INTEGRACIÓN CONCEPTUAL.**

Los espacios de *entrada*, *genérico* y de *integración* que surgen a partir del problema del monje budista, conforman una estructura conexiónada a la que Fauconnier y Turner llaman *red de marco* (frame network). Todos estos espacios comparten una misma estructura donde se especifica de manera concreta: la naturaleza de la acción (desplazamiento de un punto a otro), los acontecimientos (partida y llegada) y los participantes en la acción (viajero). A esta **estructura organizadora de los espacios comprendidos en la red** se la denomina *marco* (frame)<sup>84</sup>, de ahí el nombre *red de marco*.

La dependencia de toda red de un marco organizador implica que cada uno de los elementos de cada espacio, además de compartir topología con sus equivalentes en los espacios restantes comparten también topología con el marco (o estructura organizadora). Fauconnier y Turner definen la **red de marco** (frame network) como: *una red topológica en la que el espacio genérico, la correspondencia entre espacios y la topología equivalente proceden de un marco organizador compartido para todos los espacios* (Fauconnier y Turner, 2001:32). A partir de aquí podemos distinguir varios tipos de topología<sup>85</sup>:

- Fauconnier y Turner llaman **topología de marco** a la relación que se establece entre los elementos de los espacios y los elementos del marco organizador. La topología de marco es de carácter *genérico*.
- Además Fauconnier y Turner distinguen otras topologías de carácter específico: la topología específica y la topología incidental. Se denomina **topología específica** a la relación existente entre los elementos equivalentes en los distintos espacios dentro de una misma red. Es de carácter específico puesto que considera información *concreta* sobre los elementos proyectados (en el ejemplo se consideran las correspondencias entre: amaneceres y atardeceres; faldas y cimas de las montañas y monjes budistas en sus respectivos espacios mentales).
- Finalmente, la **topología incidental** que se refiere a la proyección desde los espacios de entrada de información específica en principio *innecesaria* en el proceso de desenredo (por ejemplo que durante el viaje de ida el monje fuera acompañado de sus discípulos). Esta topología incidental (innecesaria y transgresora del principio del *buen juicio*) jugará un papel importante en el **material** que pretendemos analizar por el carácter **literario** del mismo.

---

<sup>84</sup> Esta es la noción que emplearemos al utilizar el término “marco”, distinta a la de Fillmore (véase Primera Parte, Capítulo 2, sección 2.2.).

<sup>85</sup> Ruiz de Mendoza (1998) discute que el carácter estructural de los espacios sea únicamente topológico y prefiere hablar de “estructura”, opción a la que nos sumamos.

### 3.3. SIMETRÍA Y ASIMETRÍA EN LAS REDES DE INTEGRACIÓN.

Hasta ahora hemos observado un **modelo de red** perfectamente **simétrico**, es decir: la carga informativa importada de los dos espacios de entrada es semejante; el número de elementos proyectados es equivalente y la función que tales elementos desempeñan en la *integración* es equiparable (como muestra el diagrama). Pero *no todas las redes son simétricas*, como veremos de manera insistente en nuestro análisis del material poético. Por ese motivo, nos detendremos un momento en los modelos de red *asimétricos* y en su aportación a los procesos creativos del pensamiento.

Una **red de integración asimétrica** se produce cuando la información procedente de *una de las entradas* tiene mayor carga significativa que la procedente de otra. Esta proyección asimétrica es característica de fenómenos lingüístico-conceptuales como la metáfora, la expresión idiomática<sup>86</sup> o el refrán popular. El refrán puede justificarse mediante la *Metáfora de la Gran Cadena* (1989:170-181), pero la Teoría de la Integración Conceptual nos ofrece unas herramientas más elaboradas y precisas con las que interpretarlo y con las cuales observamos que la red que despliega es asimétrica<sup>87</sup>. Como los refranes, muchas de las redes de espacios tienen una estructura

---

<sup>86</sup> Como ilustración del modo en que la Teoría de la Integración Conceptual explica los fenómenos lingüístico-conceptuales, véanse los ejemplos de Coulson (2001) y de Fauconnier y Turner (2001) al referirse a la expresión “digging your own grave” y a la ocurrencia humorística del “Menendez Brothers Virus”.

<sup>87</sup> Como ejemplo tomemos el conocido refrán castellano “a quien buen árbol se arrima, buena sombra le cobija”, y observemos la red asimétrica que despliega. Tenemos en primer lugar un *espacio de entrada* (EE1) perteneciente al dominio naturaleza, compuesto por un elemento  $a_1$  (ser vivo), un elemento  $b_1$  (árbol) que despliega una cualidad beneficiosa (sombra) y una relación por parte de  $a_1$  hacia  $b_1$  (acercamiento y búsqueda de sombra). En el entorno natural pueden ocurrir diferentes cosas si un ser vivo se coloca bajo la copa de un árbol: que le caigan frutos, hojas secas o gotas acumuladas en las hojas tras un chaparrón; además la sombra que produce un árbol cambia a medida que transcurre el día y es inexistente en noche cerrada. Por otro lado no siempre el ser vivo busca la sombra del árbol, en días de invierno probablemente huirá de ella para calentarse bajo los rayos del sol. Pero el espacio mental que creamos sólo representa un fenómeno concreto de la naturaleza y en unas condiciones muy concretas, porque esta es la parte del dominio que nos interesa proyectar. En segundo lugar, a través de la *Metáfora de la Gran Cadena* entendemos que los refranes suelen referirse a situaciones directamente ligadas a las relaciones humanas, por lo que creamos un segundo espacio perteneciente a este dominio (EE2). De la infinidad de relaciones que pueden establecerse en la sociedad una de las más comunes es la de búsqueda de un beneficio. EE2 aparece conformado por dos elementos  $a_2$  y  $b_2$  correspondientes a dos individuos y por una relación bidireccional: búsqueda de beneficio y concesión de esos beneficios. Como vemos, cada elemento en su EE tiene un equivalente en el otro y ambos en un tercer espacio (el *genérico*) donde se representa de manera esquemática esta relación: elemento  $a$  que busca un beneficio de cualquier tipo de otro elemento  $b$  y que éste concede. El ser que pretende el beneficio podrá actuar de maneras muy variadas dependiendo de su carácter, de su condición física, de su situación espacial, económica, social etc.; y el elemento concesor otorgará ciertos beneficios dependiendo también de sus propias características. Pero esta información específica no trasciende al EG. Cuando en el *espacio de integración* (EI) se proyectan los elementos procedentes de las entradas se produce lo siguiente: de la entrada 1 se proyecta la información específica  $b_1$  (árbol), la cualidad de dar sombra y la acción de arrimarse. El elemento que da valor a la función restante del esquema de imagen se importa de la entrada 2:  $a_2$  (persona, introducida por el pronombre “quien”). A pesar de que aparentemente los elementos de la *entrada* 1 aportan mayor carga informativa, lo cierto es que la *entrada* 2 está ejerciendo el control de la situación. Si no se importan detalles como que del árbol puedan caer hojas secas o que se encuentre desnudo, es porque a quien formula el refrán le interesa que el árbol (como elemento equivalente a  $b_2$  en el dominio de las relaciones humanas) manifieste de la mejor manera posible el beneficio que éste puede reportar. Así, de  $b_1$  se proyectan ciertos valores específicos (como ser de gran tamaño, la gran frondosidad de su copa, es decir: ser proveedora de una agradable sombra en momentos concretos del día) y no otros. Además, la proyección del propio entorno natural se encuentra determinada por la entrada 2 ya que éste deberá responder a las condiciones específicas de ser un día soleado y caluroso. El refrán perdería su sentido si proyectáramos un soleado pero gélido día de invierno, porque el árbol ofrecería sombra pero no protección. Es por tanto a través del modelo cognitivo

asimétrica, sobre todo las correspondientes a las expresiones tradicionalmente consideradas *figurativas*.

Fauconnier y Turner (2001) distinguen dos tipos de redes de espacios mentales *según el peso que cada entrada ejerza en el de integración*:

- I. **Redes unilaterales** (*One-sided networks*): son aquellas en las que sólo uno de los espacios proyecta su topología. Este es un modelo típico de la *metáfora* donde al espacio que hace esta aportación se le denomina ORIGEN (aunque, como veremos, la metáfora no se crea necesariamente mediante este tipo de proyección). Obviamente las redes de espacios unilaterales son asimétricas.
- II. **Redes bilaterales** (*Two-sided networks*): son aquellas en las que se proyecta topología de dos *espacios de entrada*, acomodándose ésta en el *espacio de integración* y configurando, finalmente, un esquema de imagen distinto al individual de cada una de las entradas. Si ambos espacios proyectan estructura genérica la red de espacios será *simétrica* (como la expresión “same-sex marriage”). Si, por el contrario, la organización *genérica* depende sólo de uno de los espacios de entrada, proyectando el otro sólo topología *específica* o *incidental* se dirá que la red es *asimétrica*. Este es el caso del refrán “a quien buen árbol se arrima, buena sombra le cobija”, que hemos analizado a pie de página (pie anterior).

En el resto de nuestro trabajo nos encontraremos con redes asimétricas o incompletas, que nos obligarán a referirnos a los espacios de *entrada* y *genéricos* para comprender el *espacio de integración*. Esto implica que en una red de espacios el **significado** no reside únicamente en el espacio de integración, sino **en la red en su conjunto**; red que, por otro lado, es de carácter **dinámico** ya que puede ir modificándose a lo largo del discurso<sup>88</sup>. Ejemplos ilustrativos del dinamismo de las redes de integración los encontramos en la obra de Seana Coulson (2001) donde expone su Teoría del Cambio de Marco.

---

“beneficio” y del dominio “relaciones humanas” desde donde debe *completarse* el *espacio de integración*, y por tanto será la *entrada 2* la que condiciona no sólo el funcionamiento del EI, sino también el marco organizador de toda la red.

<sup>88</sup> A través de procesos como la formación de nuevos espacios, la creación de nuevas asociaciones y proyecciones que dan lugar a nuevos espacios de integración, el cambio en el sentido de las proyecciones, el cambio de marco de integración etc. Véanse las apreciaciones sobre la naturaleza interactiva y dinámica de la red de espacios en Fauconnier y Turner (2001).

### 3.4. LA TEORÍA DEL CAMBIO DE MARCO.

La posibilidad (o necesidad) de trasladarnos de un espacio a otro en la red de espacios mentales implica que toda la red se puede nutrir de las reestructuraciones de cada uno de estos espacios a lo largo del proceso de pensamiento.

Si en una cadena lingüística  $a b c \dots$  el elemento  $c$  introduce un cambio en el replanteamiento de  $a$  y  $b$ , se tendrán que reconsiderar los modelos y dominios cognitivos que posibilitan la construcción de significado para  $a$  y  $b$ , y el papel que desempeñan en los espacios mentales de la red hasta volver al elemento  $c$ . Este proceso, que ya fue perfilado por la Teoría de los Espacios Mentales, es recogido también en la Teoría de la Integración Conceptual, y más concretamente por la Teoría del Cambio de Marco (*Frame-Shifting*) desarrollada por Seana Coulson.

En *Semantic Leaps* (2001) la autora se afana en demostrar que los conocimientos almacenados en la Memoria a Largo Plazo (**DCs y MCIs**) **desempeñan un papel relevante en la construcción de significados durante el proceso de comprensión lingüística**, y que constantemente dichas estructuras deben ser **modificadas o sustituidas por otras a medida que el discurso progresa**. A este proceso cognitivo Coulson lo denomina *cambio de marco*. La autora aplica el término “marco” de manera muy general, abarcando estructuras cognitivas de diferente tipo todas ellas almacenadas en la Memoria a Largo Plazo<sup>89</sup>. Aunque el cambio de marco es común en cualquier tipo de discurso, quizá sea más evidente en el chiste, el tipo de discurso con que Seana Coulson ilustra este proceso. Observemos el siguiente ejemplo tomado de su obra (Coulson, 2001:49) cuya explicación adaptamos a la Teoría de la Integración Conceptual:

By the time Mary had her fourteenth child, she'd finally run out of names to call her husband.

Esta expresión comienza creando un espacio mental (E1) conformado por una familia muy numerosa en la que se produce un nuevo nacimiento. La segunda parte de la expresión crea un nuevo espacio (E2) en el que se perfila la figura de los cónyuges dentro del dominio “familia” y se establece una relación de reproche de la mujer hacia el hombre. Ambas estructuras confluyen en un tercer espacio que produce un replanteamiento de los espacios iniciales. El espacio 1 debe activar modelos cognitivos relacionados no con el término “familia” (grupo social establecido por una relación consanguínea y afectiva) sino con el término “parto” o más concretamente “parto doloroso”. Por otro lado, la relación descrita en el espacio 2 se entiende desde el modelo cognitivo “relación sexual”, y específicamente el rol del hombre en dicha relación (como causa de la fecundación y del parto, sufridos por la mujer).

---

<sup>89</sup> I will use the term *frame* as a cover term for a whole set of related concepts, including script, schema, scenario, idealized cognitive models, and folk theory. Although differences exist in the scope of these constructs, they are all used to represent structured background knowledge, have important experiential character, and so forth. (Coulson, 2001:20)

La relectura del espacio 1 no se produciría si la información que configura el espacio 2 no chocara con los modelos cognitivos activados previamente para completar el espacio 1. Como veremos en la siguiente tabla, en ambos espacios se están produciendo otros fenómenos cognitivos:

- 1) El predominio de unos elementos sobre otros presentes también en las estructuras cognitivas que los definen, así como el predominio de unos valores sobre otros; lo que nos lleva a la distinción *base/perfil*<sup>90</sup>. La negrita indica elementos y valores perfilados.
- 2) Y una proyección *simétrica* de la topología de ambos espacios en el espacio de integración. Obsérvese como la estructura proyectada desde el espacio genérico se completa por igual con topología específica de ambos espacios de entrada.

<i>Marco organizador: FAMILIA</i>			
ESPACIO 1	ESPACIO 2	ESPACIO GENÉRICO	ESPACIO DE INTEGRACIÓN
Rol: hombre (Valor: padre)	Rol: <b>hombre</b> (Valor: <b>cónyuge/</b> <b>compañero sexual</b> )	Rol: <b>hombre</b>	Rol: <b>hombre</b> (Valor: <b>padre, cónyuge/</b> <b>compañero sexual</b> )
Rol: <b>mujer</b> (Valor: <b>madre</b> )	Rol: <b>mujer</b> (Valor: <b>cónyuge/</b> <b>compañera sexual</b> )	Rol: <b>mujer</b>	Rol: mujer (Valor: madre, cónyuge/ compañera sexual)
Rol: <b>hijos</b> (Valor: <b>aumento de la</b> <b>familia</b> )	Rol: hijos	Rol: <b>hijos</b>	Rol: <b>hijos</b> (Valor: <b>sufrimiento de</b> <b>la madre</b> )
Relación entre los perfiles: multiplicación	Relación entre los perfiles: reproche	Relación entre los perfiles: procreación	Relación: causalidad

<sup>90</sup> Esta distinción también denominada *fondo/figura* (*ground/figure*) ha sido asimilada por la Lingüística Cognitiva, fundamentalmente desde las aportaciones de Langacker (1991)

### 3.5. LA METÁFORA EN LA TEORÍA DE LA INTEGRACIÓN CONCEPTUAL.

Como ya hemos dicho, las *aplicaciones* de la Teoría de la Integración Conceptual son variopintas. Entre ellas, esta teoría tiene especial repercusión en la explicación de un fenómeno conceptual tradicionalmente asociado a la retórica: la “metáfora”. La Teoría de la Integración Conceptual no rechaza las aportaciones de Lakoff y Turner en este sentido, sino que ofrece el marco de procedimiento a través del cual se origina la *metáfora básica* (noción central de la Teoría de la Metáfora Conceptual). Por otro lado también ofrece una explicación, coherente con el resto de las aplicaciones estudiadas, en cuanto al modo en que se produce la elaboración o extensión de una *metáfora básica* para dar como resultado expresiones metafóricas idiosincrásicas.

La Teoría de la Integración Conceptual (<sup>91</sup>Turner y Fauconnier, 1998; Grady, Oakley y Coulson, 1999) comparte con la de la Metáfora Conceptual algunos de sus postulados, pero con marcadas *diferencias*:

- a) Ambas teorías asumen la participación de dos dominios en el proceso metafórico uno ORIGEN y otro DESTINO: pero la Teoría de la Integración entiende que la metáfora se produce no entre dominios completos sino *entre estructuras cognitivas que recogen información específica* y selectiva de cada uno de los dominios: los espacios mentales.
- b) Las dos teorías admiten que se produce cierto solapamiento entre los *esquemas de imagen* derivadas del ORIGEN y el DESTINO, presentes ahora en el *espacio genérico*; pero:
  - No comparten la idea de que la proyección de información se produce de una estructura a otra, sino *de ambas a otra estructura*: el espacio mental de integración.
  - No admiten la hipótesis de invarianza planteada por Lakoff (1990) y Turner (1990), y cuestionada por Claudia Brugman (1990); puesto que mediante la red de espacios mentales es posible demostrar que *la proyección no se realiza necesariamente en un único sentido*.
  - La Teoría de la Integración Conceptual permite dar cuenta de ciertas implicaciones semánticas que se producen a través de la metáfora, y que son independientes de la información procedente de los dominios en cuestión; gracias a la creación de *estructura emergente* en el espacio de integración.
- c) La Teoría de la Metáfora Conceptual se interesa principalmente por las *metáforas conceptuales básicas*, que llegan a establecer equivalencias permanentes en el sistema conceptual de una comunidad más o menos extensa. La Teoría de la Integración Conceptual no sólo admite la existencia de *metáforas básicas*, sino que las acoge como *estructuras conceptuales que promueven el establecimiento de conexiones entre los elementos de diferentes espacios y favorecen así el proceso de integración*. Por otra parte, esta teoría estudia

---

<sup>91</sup> Por el momento mantenemos las ideas de Turner y Fauconnier. Algunas de ellas serán reconsideradas en los apartados 3.5.1. y 3.5.3.

el funcionamiento de las redes de integración en tres fenómenos metafórico-cognitivos: 1) la metáfora novedosa o idiosincrásica, 2) la metáfora básica y 3) la elaboración o extensión de una metáfora básica; aunque se centra fundamentalmente en el primero y el tercero.

### **3.5.1. Hipótesis de las entradas combinadas (“the combined input hypothesis”)**

Sin alejarse demasiado de la Teoría de la Integración Conceptual, Ruiz de Mendoza y Peña (Ruiz de Mendoza, 1998 y Ruiz de Mendoza y Peña, 2002) formulan la “hipótesis de las entradas combinadas”. Esta hipótesis propone varias modificaciones que a nuestro juicio mejoran la teoría de Fauconnier y Turner. Así, la *hipótesis de las entradas combinadas* aporta una explicación para:

1. las aparentes “inconsistencias” existentes entre el espacio de integración y los espacios de entrada;
2. la aparente creación de “estructura emergente” a partir del espacio de integración;
3. la aparente inaplicabilidad de la Hipótesis de la Invarianza (Lakoff, 1990).

Mediante esta hipótesis, los autores proponen que durante el proceso de construcción verbal se produce:

the activation of multiple source inputs which, after being combined and integrated into one single source, correlate with relevant elements of the metaphorical target (Ruiz de Mendoza y Peña, 2002)

Significa esto que dos espacios pueden combinarse para formar un tercer espacio, y este tercer espacio en combinación con un cuarto dan lugar al *espacio de combinación* o *integración* final. Desde el punto de vista de la comprensión lectora, el proceso sería el inverso: los espacios de entrada para un espacio de integración pueden ser a su vez espacios de integración para otros espacios de entrada. En la *hipótesis de las entradas combinadas*, no existe un número limitado de espacios de entrada activables, y estos espacios pueden intervenir en la creación de una metáfora tanto en el dominio ORIGEN como en el dominio DESTINO. Con esta hipótesis los autores hacen hincapié en el carácter *abierto* y *dinámico* del proceso cognitivo que da lugar a las redes espaciales. Otra de las aportaciones de Ruiz de Mendoza y Peña (2002) es la sustitución del término “espacio de integración” por el de “espacio de proyección”; pues dicen que el espacio (*blend*) no es necesariamente producto de un procesos de *integración*, sino que existen otros principios cognitivos que pueden originarlo. De ellos destacamos los de *correlación* y *contraste*. Desde un punto de vista teórico-poético estos principios pueden dar cuenta de la diferencia existente entre dos conceptos de la retórica tradicional “metáfora pura” y “símil”.

En nuestra opinión la *hipótesis de los espacios combinados* es perfectamente compatible con la Teoría de la Integración Conceptual, y dota de mayor coherencia y consistencia a las redes espaciales. Así, en el apartado analítico de nuestra Tesis Doctoral tendremos en cuenta el *dinamismo* propio de los procesos cognitivos que originan los espacios mentales, y su *apertura* a

las múltiples relaciones que la mente humana es capaz de establecer entre MCIs de distinta índole. Respetaremos los principios de *correlación* y *contraste*, aunque no los utilizaremos para establecer distinciones entre “metáforas puras” y “símiles”. Sin embargo emplearemos el término “espacio de *integración*” y no el de “espacio de *proyección*”, esto se debe al sentido en que se produce el proceso de construcción de significado durante la comprensión lectora.

1. El proceso de construcción durante la comprensión lectora (en el polo *estético*) se produce en sentido *inverso* al proceso de construcción durante la creación poética (polo *artístico*). Mientras en el polo *artístico* pueden producirse *proyecciones* desde los espacios de entrada al espacio en curso, en el polo *estético* se desarrolla la actividad de *desenredo*. Como ya hemos visto, el proceso de *desenredo* toma como *punto de partida* el espacio “imaginado” a partir de las claves lingüísticas, mientras se trata de descubrir cuáles son los MCIs puestos en juego (que se constituyen como *espacios de entrada*) y las relaciones existentes entre los elementos que los componen.
2. El empleo del término “espacio de *integración*” permite contemplar toda la estructura conceptual (todo el espacio) como una unidad compleja y consistente que se percibe a través de una estructura lingüística a su vez también compleja y consistente, de modo que *concepto* y *forma* se implican en una relación de “*integración*”.

Como veremos, la *hipótesis de las entradas combinadas* facilita la comprensión del proceso cognitivo de *creación* y *extensión de metáforas* sin caer en inconsistencias conceptuales; ya que la “estructura emergente” según se plantea en la obra de Turner y Fauconnier se substituye *por la posibilidad de activar nuevos espacios mentales que contribuyan a la elaboración de espacio mental en curso*.

### 3.5.2. La metáfora novedosa o idiosincrásica y la metáfora básica

Como el resto de las teorías semántico-cognitivas, la Teoría de la Integración Conceptual entiende que la metáfora es un fenómeno cognitivo presente en nuestra vida diaria y no únicamente en la expresión literaria. De hecho el propio Turner, creador junto con Fauconnier de esta nueva teoría, fue quien desarrolló la de la Metáfora Conceptual junto con Lakoff en *More than Cool Reason* (1989). Como fenómeno conceptual, podemos encontrar metáforas en cualquier ámbito de la vida, así lo demuestra Seana Coulson (2001) en sus ejemplos de los virus informáticos Menendez Brothers y Right to Life<sup>92</sup>. Con estos ejemplos Coulson ilustra con claridad cómo funciona la red de espacios mentales a través de la cual se configura y elabora la metáfora, en este caso en un ámbito no literario.

La *metáfora novedosa* funciona igual que los ejemplos anteriormente observados, como el del “monje budista” o el del “refrán castellano”. En grandes líneas, encontramos dos EEs que comparten esquema de imagen en el EG, por lo que la información específica presente en cada espacio tiene su equivalente en el otro espacio de entrada. Típicamente, parte de la información específica de la *entrada* ORIGEN congruente con el esquema de imagen común, se proyecta al espacio de integración; así como parte de la información de la *entrada* DESTINO que nos ayudará a *desenredar* el EI. Posteriormente, mediante los procesos de *terminación* y *elaboración*, se genera “estructura emergente” en el EI<sup>93</sup>.

<sup>92</sup> Menendez Brothers Virus: Eliminates your files, takes the disk space they previously occupied, and then claims it was a victim of physical and sexual abuse on the part of the files it erased. (Coulson, 2001:179)

Right to Life Virus: Won't allow you to delete a file, regardless of how old it is. If you attempt to erase a file, it requires that you first see a counselor about possible alternatives. (Coulson, 2001:185)

<sup>93</sup> Una metáfora novedosa sencilla es la presentada en *Blending and Metaphor: UN CIRUJANO ES UN CARNICERO (SURGEON AS BUTCHER)*. En este caso tenemos dos espacios de entrada correspondientes al ORIGEN y al DESTINO, un espacio genérico y un espacio de integración, como se muestra en la versión en tabla de los diagramas elaborados por los autores (Grady, Oakley y Coulson, 1999):

ORIGEN	DESTINO	IMAGEN DE ESQUEMA	INTEGRACIÓN
“espacio de entrada 1”	“espacio de entrada 2”	“espacio genérico”	“espacio de integración”
Rol: carnicero	Rol: cirujano Identidad del cirujano	agente	Identidad del cirujano Rol: carnicero
Rol: riqueza (Animal)	Rol: paciente médico (persona) Identidad de paciente médico	paciente	Identidad de paciente médico Rol: paciente médico (persona)
Cuchilla de carnicero	escalpelo	instrumento afilado	cuchilla? escalpelo? (sin especificar)
Matadero	sala de operaciones	lugar de trabajo	sala de operaciones
Objetivo: cortar carne	Objetivo: curar	Objetivo	<b>Objetivo: curar</b>
Medio: carnicería	Medio: cirugía	Medio	<b>Medio: carnicería</b>

En este ejemplo el EI acoge elementos y valores de ambos EEs específicamente seleccionados, creando una estructura coherente independiente de los otros espacios de la red. No todos los elementos y valores se proyectan, sino sólo aquellos que favorezcan la creación de cierta estructura emergente para la que el espacio se ha creado. Así, se proyecta: el fin del espacio DESTINO (curar) y los medios del espacio ORIGEN (carnicería). Según estos autores, de la interacción fin-medios surge nueva información o *estructura emergente* no perteneciente a ninguno de los EEs, pero presente en la

Tomemos como ejemplo de *metáfora novedosa* el poema de Seamus Heaney “Saint Francis and the Birds” (*DN*) y vayamos acercándonos más a nuestro estudio de la obra de este autor desde la Teoría de la Integración Conceptual. El análisis de esta metáfora con fines poéticos nos sugerirá cuestiones que trataremos de abordaremos en el apartado 3.5.3. La metáfora *idiosincrásica* que se desarrolla fundamentalmente en este poema consiste en la equivalencia conceptual entre los MCIs *palabras* y *pájaros*, y en ésta centraremos nuestro breve comentario. En este caso el poema comienza presentándonos los dos dominios que ayudarán a configurar el espacio de integración (énfasis añadido):

When Francis preached love to the *birds*,  
They listened, fluttered, throttled up  
Into the blue like a *flock of words*  
Released for fun from his lips.

(vv.1-4)

El autor nos presenta los dominios *predicación* y *pájaros*, y nos introduce en la metáfora mediante la expresión “flock of words”. El poema continúa con la descripción de un revoloteo de pájaros, lo que significa que se está recuperando información específica del dominio *pájaros*:

Then wheeled back, whirred about his head,  
Pirouetted on brothers’ capes,  
Danced on the wing, for sheer joy played  
And sang, like images<sup>94</sup> took flight.

(vv.5-8)

Por fin llegamos a los versos finales, donde la mayor parte de la información parece proceder del macro-dominio *expresión verbal* (en el que se incluyen los dominios *predicación* y *poema*); pero el pronombre “which”, vinculado a los versos anteriores (del dominio *pájaros*), nos hace descubrir correspondencias activadas por la metáfora expresada en “like a flock of words” (v.3, énfasis añadido):

*Which* was the best *poem* Francis made,  
His *argument* true, his tone *light*.

(vv.9-10)

La primera cuestión que se nos plantea es cuáles son los dominios ORIGEN y DESTINO en esta composición: si los *pájaros* son *palabras* “[the birds] ... like a flock of words”; o si las *palabras* son *pájaros*, adaptándose a la *metáfora del conducto* propuesta por Reddy (1979), como veremos. Parece que los versos finales nos dirigen tanto hacia la primera como hacia la segunda interpretación. Sin duda, el autor pretende jugar con esta *ambigüedad*; y eso sólo lo puede conseguir a través de un *espacio de integración* donde la carga informativa procedente de las

---

comprensión inmediata de la metáfora: la *incapacidad* del cirujano para curar al paciente. Ruiz de Mendoza y Peña (2002) discuten el proceso de comprensión expuesto por estos autores haciendo uso de su *hipótesis de entradas combinadas*, entendiéndolo que para comprender la metáfora debemos recurrir a la activación de otros MCIs que en sí mismos se convierten en nuevos espacios de *entrada*.

<sup>94</sup> “like images” indica creación de un nuevo espacio de entrada asociado a otro MCI y que no comentaremos aquí para mantener la claridad de la exposición de la equivalencia metafórica PALABRAS-PÁJAROS.

entradas 1 y 2, independientemente de su carácter de ORIGEN o DESTINO, genere una estructura cohesionada no necesariamente dependiente de los demás espacios. La red de espacios mentales se configuraría así.

En EE1 tenemos a Saint Francis ( $a_1$ ) y a los que pueden ser sus discípulos y que él denomina “hermanos” ( $b_1, bb_1$ ) en un entorno natural rodeados de pájaros ( $c_1, cc_1$ ). Estos pájaros tienen las cualidades de ser seres vivos que revolotean por el aire y de ser aves canoras. Según la historia de Santo éste podía hablar con los animales, por lo que estos pájaros tienen también la facultad del entendimiento. Y en EE2 tenemos a Saint Francis ( $a_2$ ) predicando el amor de Dios a sus discípulos ( $b_2, bb_2$ ).

En el *espacio de integración* se proyecta la figura de Saint Francis ( $a$ ) y de sus discípulos ( $b, bb$ ) desde ambas entradas. También descubrimos los elementos  $c, cc$  que, mediante la falta de especificación (el empleo *opaco* del pronombre de relativo “which”, v.9, con referencia a la situación en general o posiblemente al sintagma “flock of words”, v.3, no hace sino oscurecer la naturaleza semántica del antecedente) permiten proyectar cualidades de sus equivalentes en ambos espacios de entrada. Por un lado, de la entrada 1: la existencia real, el movimiento, la ligereza y el canto de los pájaros; y por otro, de la 2: el sonido del pregón, su transmisión por el aire a través de las ondas sonoras, y la realidad, el gozo y la falta de gravedad de la noticia dada. La estructura que se origina en el espacio de integración permite la fusión de los elementos dispares “pájaros” ( $c_1, cc_1$ ) y “palabras” ( $c_2, cc_2$ ) en elementos semánticamente no especificados en el espacio resultante ( $c, cc$ ), con la consecuente fusión de las cualidades proyectadas, también explícita en la conclusión del poema: “his tone light” (v.10).

Sin embargo esta metáfora indiosincrásica no es totalmente novedosa; ya que, según la Teoría de la Metáfora Conceptual, se produce por la elaboración de la *metáfora básica del conducto o canal* (Reddy, 1979), que establece que: 1) las ideas son objetos, 2) las palabras son continentes portadores de las ideas, y 3) la comunicación es envío. Esto implica que, para la comprensión del poema, el lector necesita recuperar esta metáfora básica: un MCI distinto a los dominios *pájaros* y *predicación*. Siguiendo la *hipótesis de las entradas combinadas* (Ruiz de Mendoza, 1998; Ruiz de Mendoza y Peña, 2002), este MCI de carácter metafórico constituye un nuevo espacio de *entrada*, y es el que realmente aporta la estructura genérica a través de la cual se configura el espacio de *integración*.

Hemos comentado que las metáforas básicas (o primarias) facilitan la creación de equivalencias y vínculos entre los diferentes elementos de los espacios mentales. Del establecimiento de estas conexiones a partir de metáforas básicas entre dos o más espacios mentales, y la posterior integración de los elementos en otro espacio (blend), surge la elaboración o

extensión de la metáfora. En *Blending and Metaphor* (Grady, Oakley, Coulson, 1999) se hace hincapié en la importancia de la metáfora básica para la creación y comprensión de gran parte de las metáforas idiosincrásicas<sup>95</sup>:

Conventional metaphoric relationships may be the starting points for the process of creating complex conceptual blends. And identifying a metaphoric relationship holding between source and target elements is sometimes only the starting point for analyzing a blend.

Con la aportación de la *hipótesis de las entradas combinadas*, entendemos que al recuperar *metáforas básicas* estamos creando nuevos *espacios mentales* que influirán en la configuración del espacio de *integración* aportándole el marco genérico. En el ejemplo de “Saint Francis and the Birds”, es la aportación de estructura *genérica* desde el MCI *metáfora del conducto* al *espacio de integración* lo que hace posible la acomodación de la información específica procedente del resto de las entradas. La metáfora LAS PALABRAS SON CONTINENTES PORTADORES DE IDEAS, permite la creación de equivalencias entre los elementos “pájaros” y “palabras”. Los pájaros son entes concretos que:

- I. tienen la facultad de la movilidad;
- II. gozan de la facultad del canto, que actúa como valor equivalente a la dimensión fónica del lenguaje en la entrada 2;
- III. y en su interacción con Saint Francis se encuentran dotadas de la facultad del entendimiento.

Por todas estas cualidades o valores que el elemento “pájaros” despliega, éste satisface al lector como imagen concreta de “objetos portadores de ideas”, y a la vez se presenta como elemento equivalente para el concepto *palabras* en EE2. La identificación de esta conexión entre elementos basada en la *metáfora básica del conducto* es el primer paso para lograr el *desenredo* del espacio de integración y la comprensión correcta del poema.

<sup>95</sup> Turner y Fauconnier (1998) exponen que incluso las metáforas básicas proceden en su origen de procesos de integración, en los que en muchas ocasiones interviene la metonimia. Observan la metáfora convencional LA IRA ES CALOR, estudiada por Lakoff y Kövecses en *Women Fire and Dangerous Things* (Lakoff, 1987) y la analizan desde la perspectiva de la Teoría de la Integración Conceptual. En grandes líneas, ponen de manifiesto la conexión existente entre los efectos fisiológicos de la emoción (ira) y ciertos aspectos del dominio “calor”. Lo vemos en la siguiente tabla, tomada del artículo de Turner y Fauconnier:

ORIGEN	INTEGRACIÓN	DESTINO	
EE1	EI	EE2	EE3
“reacciones físicas”		“emociones”	“fisiología”
Continente	persona/ continente	persona	persona
Orificio	oídos/orificio	oídos	
Calor	calor/ira	ira	calor corporal
Vapor	vapor/humo	signo de ira	transpiración, rojez
explotar	explotar	mostrar ira extrema	temblor agudo, pérdida de control fisiológico
punto de ebullición	ebullición/grado superior de emoción	grado superior de emoción	

### **3.5.3. Modificación de la Hipótesis de la Invarianza y de la Hipótesis de la Estructura Emergente.**

En líneas generales, la hipótesis de la invarianza propone que en las proyecciones metafóricas se debe importar del ORIGEN tanta estructura como sea compatible con la estructura del DESTINO. En la Teoría de la Integración Conceptual esta hipótesis debe replantearse ya que *a priori* no son dos espacios sino **al menos cuatro** los involucrados en la proyección.

- Primero, existirán tantos espacios de entrada como MCIs sean evocados.
- Segundo, existirá al menos un *espacio genérico* derivado de las estructuras genéricas equivalentes de dos o más espacios de entrada.
- Tercero, existirá al menos un *espacio de integración configurado a partir de* las estructuras genéricas y específicas de los espacios de entrada. A su vez puede constituirse en *espacio de entrada* para un posterior *espacio de integración*.
- Cuarto, el *espacio de integración* se organizará de acuerdo con un *marco de integración* dirigido por uno de los espacios genéricos pertenecientes a esta red de integración. Este *marco* será el encargado de organizar las relaciones interespecíficas en EI.

Otro factor determinante es que, según Turner y Fauconnier, **la metáfora se produce en el espacio de integración** al que se proyecta el esquema de imagen del *espacio genérico*, primero, y posteriormente la información específica de los *espacios de entradas* (ORIGEN y DESTINO).

En 1998 Ruiz de Mendoza propone una revisión de la *Hipótesis de la Invarianza* a la luz de la Teoría de la Integración conceptual y de su Hipótesis de las Entradas Combinadas. En su primera versión sustituye la expresión “topología cognitiva” (*cognitive topology*) o “esquema de imagen” (*image schema*) por la de “estructura de nivel genérico” (*generic level structure*), dejando claro de este modo que hay algunos rasgos de carácter genérico que no tienen porqué ser topológicos. En la versión definitiva ya tiene en cuenta la dimensión *multiespacial* y el carácter *efectivo* de la metáfora en el proceso de comprensión:

All contextual effects motivated by a metaphorical 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, 1998)

Si bien aceptamos la Hipótesis de la Invarianza Extendida (que parece salvar los problemas planteados hasta ahora), nuestro breve estudio de “Saint Francis and the Birds” (*DN*) nos indica que (al menos en poesía) no es tan sencillo reconocer cuáles son los espacios ORIGEN y DESTINO. Por otra parte, mientras que en el pensamiento ordinario la Hipótesis de la Estructura Emergente puede sustituirse por la de las Entradas Combinadas, en el pensamiento poético puede no ser exactamente así. Sin rechazar la Hipótesis de las Entradas Combinadas, una pequeña **modificación de la Hipótesis de la Estructura Emergente** nos da la posibilidad que el *espacio de integración*

tenga una “vida propia”. Tras una primera acomodación de la información puesta en juego, el EI puede completarse paulatinamente a través de la recuperación de MCIs que engrosen la estructura genérica o específica del espacio. A esto nos referiremos cuando hablemos de “estructura emergente”, no a nueva estructura que surge en el EI desvinculada de cualquier otro espacio mental, sino a la **estructura importada desde otros MCIs evocados a posteriori durante el proceso de elaboración**. El hecho de que en poesía, como en otras artes, se permita esta *elaboración* a través de la creación de *estructura emergente* (en el nuevo sentido de la expresión) quizá sea la explicación de porqué a veces resulta complicado identificar los espacios ORIGEN y DESTINO en la *composición poética*.

Rizando el rizo un poco más, si la confluencia de ambas estructuras en el espacio de integración genera *estructura emergente* ¿no es posible que el esquema de imagen generado en el espacio de integración se proyecte a los espacios de entrada a través de sus múltiples conexiones? Tal vez sea necesario un **nuevo replanteamiento de la Hipótesis de la Invarianza** desde esta perspectiva que permita que el fenómeno metafórico resulte no sólo en una reformulación del espacio DESTINO, sino que pueda provocar una retroalimentación en el espacio ORIGEN. Por ejemplo, en la metáfora del virus informático “Menendez Brothers” expuesta por Coulson (2001), comprender la incoherencia del virus en sí permite lanzar una crítica sobre la situación de los hermanos Menéndez mediante la proyección de estructura al espacio ORIGEN:

Virus de los hermanos de Menéndez: elimina tus ficheros, se apropia del espacio de disco que éstos ocupaban, y luego alega que fue víctima de abuso físico y sexual por parte de los ficheros afectados. (Coulson, 2001:179)

En este ejemplo concreto observamos además que la propia finalidad de la metáfora conceptual tal como la plantearon Lakoff y Jonson sufre modificaciones. Ya que aquí el propósito de la metáfora no es comprender el dominio DESTINO a través del dominio ORIGEN sino interpretar el dominio ORIGEN mediante su interacción con el dominio DESTINO. Permitir que se produzca una *retroalimentación* en la red de espacios mentales supone además que la *estructura genérica* resultante del EI pueda proyectarse al EE DESTINO, acomodándolo a esta nueva estructura genérica. Esta nueva hipótesis sugiere a los autores de esta teoría la posibilidad de que el esquema de imagen convencionalizado de ciertos conceptos no dependa de su propia estructura, sino que se haya establecido en ellos a través de las metáforas básicas, mediante la proyección de la estructura genérica de EI al EE DESTINO. En “Conceptual Integration Networks” (Fauconnier y Turner, 2001) los autores manifiestan su conformidad con la necesaria existencia de la metáfora conceptual como aspecto fundamental de la Teoría de la Integración Conceptual; y lo hacen, precisamente, por esta evidente estructuración convencionalizada de ciertos conceptos en términos de otros.

### 3.6. LA METONIMIA EN LAS REDES DE INTEGRACIÓN CONCEPTUAL.

Muchas metáforas recurren a la *metáfora básica* o a la *metonimia* para su creación. En las obras conjuntas de Turner y Fauconnier encontramos múltiples ejemplos del funcionamiento de *ambas* en las redes de integración, sobre todo en las artes pictóricas. El recurso de la **metonimia** es ampliamente utilizado en estas artes, como demuestran los autores en su explicación de la imagen del nacimiento como cigüeña portando en un pañal a un bebé<sup>96</sup>, o la de la muerte como segador vestido de monje y con un esqueleto como cuerpo. En su dimensión gráfica, la imagen de la cigüeña aparece acompañada de la de un pañal que cuelga de su pico y en el que transporta al bebé. La presencia de este elemento se debe a dos motivos:

- I. en la fase de elaboración de la integración se ve la necesidad de dotar al medio de transporte (cigüeña) de un suplemento en el que se acomode el niño para su viaje, así que la cigüeña necesita un objeto en el que sujetar al niño.
- II. El concepto “pañal pertenece al dominio “nacimiento” y se encuentra íntimamente ligado al elemento “bebé” en la entrada 2.

Así, como bien exponen Fauconnier y Turner (2001), acoger el elemento “pañal” en la integración significa reforzar la conexión entre este espacio y el de DESTINO, permite un mejor reconocimiento del modo en que debe interpretarse la imagen, y es un vehículo de transporte coherente con la información semántica procedente del espacio de DESTINO o entrada 2.

En general, Fauconnier y Turner (2001), el uso de la metonimia en las redes de integración responde a este motivo: *si un elemento en un EI tiene una topología que no encaja con la topología de su equivalente en uno de los EEs, se pueden incorporar conexiones especiales pertenecientes a ese EE para satisfacer otros principios de optimización.* Por otro lado, en el espacio de integración

<sup>96</sup> En el caso de la imagen del nacimiento como cigüeña portando al recién nacido, reconocemos dos espacios mentales de entrada. El *espacio de entrada 1* (EE1) corresponde al dominio natural y en él se presenta una cigüeña, con los siguientes valores: 1) como ave migratoria, 2) asociada a la llegada del buen tiempo y por tanto a la temporada de florecimiento. Además la *metáfora del canal* LAS IDEAS SON OBJETOS nos ayuda a ver representada la cigüeña como portadora de buenas noticias en relación con la primavera. En el *espacio de entrada 2* (EE2) aparece el concepto “nacimiento”: asociado mediante la metáfora básica NACER ES LLEGAR al concepto de “llegada”. Otra metáfora básica LOS ACONTECIMIENTOS SON ACCIONES modifica la topología de EE2, donde aparece otro elemento no especificado como agente que posibilita esa llegada. Gracias a los sistemas conceptuales por los que 1) las cigüeñas son portadoras de buenas noticias (buen tiempo), 2) los acontecimientos son acciones, y 3) nacer es llegar, EE1 y EE2 comparten *esquema de imagen* en EG: “agente transportando algo de un lugar a otro”.

ORIGEN	DESTINO	ESQUEMA DE IMAGEN
EE1	EE2	EG
Cigüeña	Agente: produce el nacimiento (indeterminado)	Agente portador
Buenas noticias (buen tiempo)	Niño	Cosa transportada
Migración/ llegada	Nacimiento/ llegada	Transporte/ llegada

En el espacio de integración se proyecta la cigüeña de la entrada 1 desempeñando los roles de portador y (proyectado de la entrada 2) de agente que produce el nacimiento. De la entrada 2 se proyecta el elemento “niño” asociado a sensaciones positivas proyectadas del equivalente a “niño” en la entrada 1. Fauconnier y Turner (2001) nos ofrecen un diagrama más detallado de la compleja red de espacios mentales que configuran esta imagen.

se suele acatar lo que estos autores denominan **metonymy projection constraint**. Este principio establece que: en la integración *se debe estrechar la distancia entre el elemento proyectado* desde un espacio de entrada y *el elemento asociado con él por metonimia* y también proyectado desde dicho espacio. Un ejemplo de este principio es la representación pictórica de la muerte, donde los elementos asociados con ella, como el esqueleto o la túnica del monje que administra la extremaunción, aparecen formando parte de la propia imagen física de la muerte.

Además de la aportación de Turner y Fauconnier sobre el papel de la metonimia en los espacios de integración (fundamentalmente desde su interacción con la metáfora) otros autores como Ruiz de Mendoza (2000) y Diez Velasco (Ruiz de Mendoza y Diez Velasco, 2002) se han interesado por el *funcionamiento de la metonimia en la red de integración*. En su caso presentan una teoría a nuestro parecer acertada por la posibilidad de aplicaciones a pesar de su sencillez, y que tomaremos como punto de referencia en nuestra investigación.

Para introducir su tesis, comienzan hablando de que la mayor parte de los vocablos responden a Modelos Cognitivos Idealizados, es decir se les asigna un significado multidimensional aceptado por un conjunto de individuos que forman una comunidad. Posteriormente añaden que esos MCI pueden ser de carácter metonímico (entre otras posibilidades). Se acercan por tanto estos autores a Kövecses y Radden en su información de que las metonimias no se enmarcan simplemente en dominios, sino que estos dominios son MCIs (que, recordamos, son más complejos por recoger las convenciones establecidas al respecto por una comunidad). Así por ejemplo nos presenta el vocablo “Wall Street” en el que se utiliza el nombre de la calle para referirse a la institución. Sería imposible descifrar esta metonimia correctamente si no incluyéramos en nuestro MCI la importancia socioeconómica internacional de esta institución bursátil.

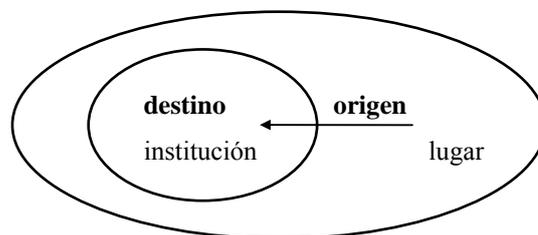
Pasemos a conocer ahora el modo en que para estos autores funciona la metonimia, y que será el *embrión teórico* de nuestra investigación en lo que a este fenómeno conceptual se refiere.

### 3.6.1. Fundamentos sobre metonimia de aplicación en esta Tesis Doctoral

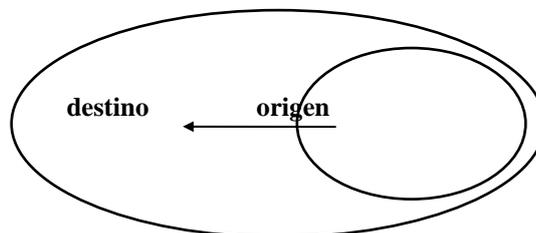
En primer lugar es necesario mencionar que la teoría de Ruiz de Mendoza y Díez Velasco mantiene que la relación entre las dos entidades (a las que llaman dominios o subdominios) es la de **un dominio dentro de otro**; y no como afirma Barcelona, de dos subdominios distintos dentro del mismo dominio. Si Barcelona entendía que en el mítico ejemplo del bocadillo de jamón en un restaurante<sup>97</sup> la relación metonímica se establece entre dos subdominios del dominio restaurante (bocadillo y persona); Ruiz de Mendoza afirma que la entidad “bocadillo de jamón” es relevante en cuanto que se relaciona conceptualmente con la entidad “persona” (persona que ha pedido un bocadillo de jamón) y por tanto está integrada en el dominio “persona”.

La presencia de *un solo dominio* en la metonimia da lugar a una **dobles distinción**: metonimia de destino en origen (en adelante, DenO) y de origen en destino (en adelante, OenD).

1. En la oración “Wall Street will never lose its well deserved prestige” (Ruiz de Mendoza y Díez Velasco, 2002:513) nombramos una calle donde se ubica la sede de una institución: nos encontramos frente a un dominio (calle) en el que se incluye un subdominio (institución) y por tanto un caso de metonimia de DESTINO en ORIGEN (DenO) que responde al siguiente diagrama:



2. El tipo de metonimia de ORIGEN en DESTINO (OenD) funciona al contrario, se nombra un subdominio integrado en otro dominio, como se muestra en el diagrama.



Ejemplos de OenD encontramos múltiples en castellano tomando como origen ciertas partes del cuerpo:

- hablando de reses nos referimos a “cabezas de ganado”
- cuando se trata de repartir decimos “nº por barba”
- utilizamos la expresión “¡manazas!” para referirnos a quien es torpe con las manos, etc.

<sup>97</sup> “The ham sandwich is waiting for his check”

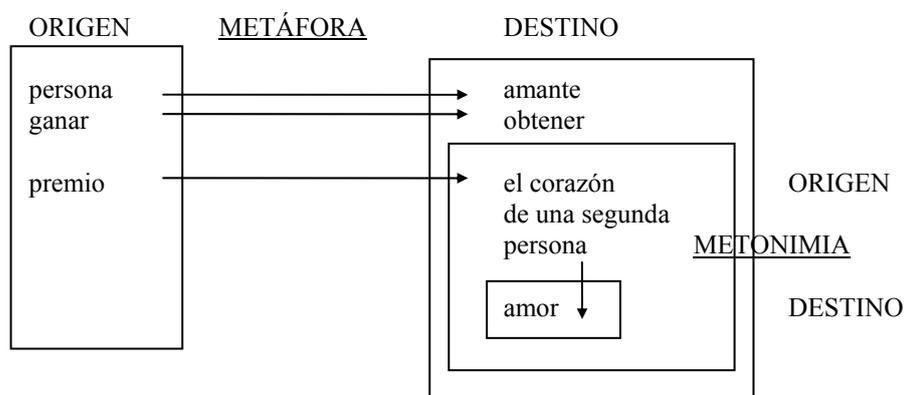
Todos estos ejemplos, como Turner y Fauconnier han señalado no son consecuencia de elecciones aleatorias, sino que responden a otro tipo de motivaciones, lo iremos viendo a lo largo de nuestro trabajo.

A partir de esta clasificación básica, Ruiz de Mendoza y Díez Velasco reflexionan sobre otras posibilidades como la **dobles metonimia** de diferentes tipos (DenO + DenO; OenD + OenD; y DenO + OenD) o la **interacción metáfora-metonimia**. De manera mucho más sencilla que la propuesta por Goossens con su teoría de la *metafonimia*, las únicas distinciones que realizan son las derivadas de:

1. la ubicación de la metonimia en el complejo de redes de integración involucradas en la creación de la metáfora, es decir si la metonimia procede del EE ORIGEN o del EE DESTINO;
2. si la metonimia es de tipo de DenO o de OenD.

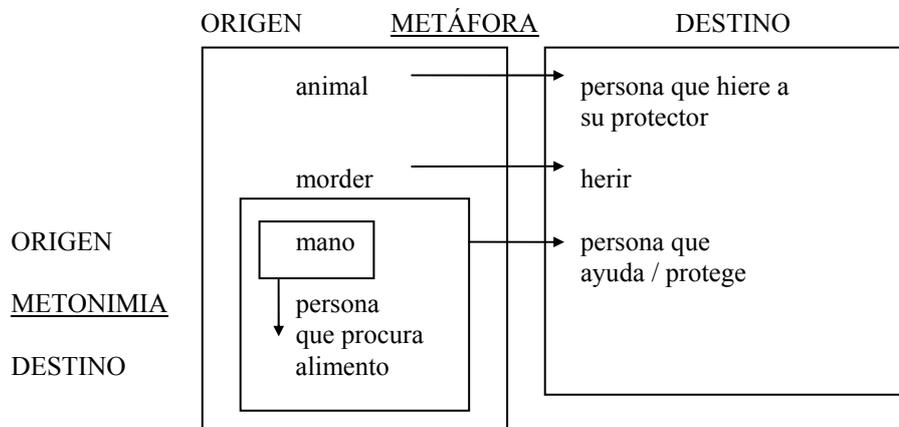
A continuación exponemos la presentación gráfica de dos ejemplos contrarios tomados de expresiones inglesas y analizados por los autores (2002:520 y ss)<sup>98</sup>; recordamos, no obstante que las combinaciones pueden ser varias.

1. “To win someone’s heart”: ejemplo de metáfora con metonimia DenO en el EE DESTINO



<sup>98</sup> Las representaciones respetan las que aparecen en “Patterns of Conceptual Integration” (2002), muy cercanas a la bipolaridad de la Teoría de la Metáfora Conceptual. Quizá más apropiado, a nuestro entender es observar las flechas no como signos de proyección sino de correspondencias ya que la proyección se realiza desde estos espacios de entrada a otro de integración.

2. “Don’t bite the hand that feeds you”: ejemplo de metáfora con metonimia OenD en el EE  
ORIGEN



Hasta ahora parece que Ruiz de Mendoza y Díez Velasco han considerado la metonimia desde un punto de vista semántico-cognitivo tradicional. Pero en sus artículos dan un paso adelante **adaptando sus teorías a la red multi-espacial de integración conceptual**. Lo más novedoso en este sentido es que se establece una norma que implica directamente a la metonimia en la creación de espacios genéricos en los casos de interacción metáfora-metonimia. Esta norma dice que la función de la metonimia de tipo OenD es: *aportar todos los elementos estructurales conceptuales necesarios para la creación de un espacio genérico que permitirá realizar las correspondencias metafóricas* (Ruiz de Mendoza, 2000:125).

En cuanto al *espacio de integración* sólo diremos que Ruiz de Mendoza y Díez Velasco difieren sustancialmente de lo que Fauconnier y Turner entienden como tal ya que lo consideran desde una perspectiva interpretativa, ulterior a la creativa propia del EI de Fauconnier y Turner. Definen *espacio de integración* como:

the mental space where the language user interprets information in terms of the metaphoric correspondences and also where reasoning by implication takes place. (Ruiz de Mendoza, 2000:126)

En este trabajo mantendremos la postura de Fauconnier y Turner por la riqueza que puede aportar esta visión a nuestra investigación en el campo de la literatura y en concreto de la *expresión poética*.

### 3.7. UN RETO DE LA TEORÍA DE INTEGRACIÓN CONCEPTUAL.

La Teoría de la Integración Conceptual postula que todo tipo de mensajes lingüísticos (y no lingüísticos) puede explicarse mediante las redes de integración. El discurso *literario*, fundamentalmente su componente *retórico*, ha sido fuente de inspiración para el desarrollo de la Lingüística Cognitiva. Algunos como A. Kwiatkowska (1990), F. Stjernfelt (1995), y Gibbs y Nascimento (1996) han anunciado la Lingüística Cognitiva como **el enfoque que logrará modificar la perspectiva de la teoría de la literatura hacia una más abierta que considere el hecho literario como producto de la cognición humana ordinaria**; y por tanto, hacia una teoría literaria no necesariamente restringida a la aplicación de una serie de convenciones y normas literarias, sino mucho más rica y abierta a cualquier experiencia humana. Resultado de esta preocupación son las obras de D.C. Freeman (1995), M. Freeman (1999) sobre literatura inglesa, y de Hiraga (1999; 2000; 2002; 2003) sobre literatura japonesa, y el intento por parte de algunos de integrar la Poética Teórica en los círculos de Lingüística Cognitiva<sup>99</sup>. A pesar de ello, como hemos señalado, el enfoque lingüístico-cognitivo tradicionalmente ha dejado de lado el estudio de este tipo de discurso. Por otra parte la Teoría de la Integración Conceptual es aún muy reciente, y son escasos los autores que se hayan preocupado por aplicarlo al campo de la literatura (M. Freeman, 2000; Alonso, 2003). En su artículo M. Freeman aborda el poema de Dickinson “Loaded Gun” desde la teoría multiespacial de la Integración Conceptual con resultados que creemos satisfactorios. Asimismo, P. Alonso se sirve de la Teoría de la Integración Conceptual para el estudio del texto *narrativo* “My Girl in Skin-tight Jeans” de William Boyd.

Sin embargo, no tenemos constancia de que desde esta perspectiva se haya llevado a cabo un estudio lingüístico cognitivo sobre un **corpus literario** amplio. Y esto es lo que pretendemos realizar en la Segunda Parte de nuestra Tesis Doctoral. Para enriquecer nuestro trabajo trataremos de acomodar en el enfoque integracional aquellos descubrimientos de la semántica-cognitiva que contribuyan a esclarecer en qué consisten los procesos de construcción de significado que permiten la comprensión del **discurso poético** (en este caso concreto del discurso del escritor nor-irlandés Seamus Heaney). Nos referimos fundamentalmente a los descubrimientos sobre: los DCs y MCIs, las *proyecciones y equivalencias semánticas*, los *esquemas de imagen*, los *espacios mentales* y la *metáfora de la iconicidad del lenguaje*.

---

<sup>99</sup> En el verano de 2003 la UCLA incluye por primera vez un panel sobre Literatura, en 8 *Cognitive Linguistic Conference* (Universidad de La Rioja)

## Sistematización metodológica: el Método Integracional

En esta Tesis Doctoral pretendemos sistematizar un **método de trabajo** que confía exclusivamente en **las habilidades cognitivas del lector competente para interpretar el discurso poético**. Este método, que hemos denominado **Método Integracional**, nos permitirá poner de manifiesto los procesos cognitivos implicados en la construcción de significado durante la lectura de la obra poética; y nos ayudará a configurar la red espacial previa común a cualquier tipo de interpretación. El Método Integracional asume las siguientes IDEAS BÁSICAS generales:

1. El **texto** no es continente de la información sino *vehículo* de transmisión de claves lingüísticas; el **significado** se encuentra en la *mente* del autor, quien busca en la expresión lingüística un correlato objetivo que le facilite la transmisión de esa información a una segunda persona (lector).
2. Durante la lectura, en la mente del lector se producen una serie de **fenómenos cognitivos** que tienen como finalidad *reconstruir el significado* que el autor ha intentado transmitir.
3. El discurso ofrece ciertas **claves lingüísticas** que *guían* al lector en la construcción de significado.
4. Gran parte de la información se recibe de modo **experiencial**.
5. Autor y lector **comparten** ciertos **conocimientos** derivados de sus *experiencias* como entidades físicas y como seres sociales: esquemas de imagen, dominios cognitivos (DCs) y modelos cognitivos idealizados (MCIs); así como MCIs derivados de sus propias experiencias literarias, que influirán en su grado de *competencia literaria* (en el sentido expuesto en el apartado 1.4. Capítulo 1).
6. El lector asume que el discurso se encuentra dotado de **coherencia interna y externa** por lo que tratará de rellenar los *vacíos de significado* con sus propios conocimientos e intuiciones.

Por otra parte, nuestro método se basa en las teorías de la Lingüística Cognitiva, como hemos visto, por lo que no está de más aquí exponer brevemente las IDEAS ESPECÍFICAS en las que se sustenta:

1. A lo largo del discurso, la lengua funciona como estímulo para la activación de ciertas **estructuras conceptuales permanentes** presentes en la cognición del individuo, de las que distinguiremos dos tipos: dominios cognitivos (DCs) y modelos cognitivos idealizados (MCI).

2. Ayudado de los conocimientos propios del lector, el discurso literario le va guiando en la construcción de **espacios mentales** en los que cada uno de los conceptos que los integran desempeña una *función* (o rol) y disfruta de una serie de *propiedades* o *valores*. Cada uno de los conceptos es exclusivo de un único espacio mental, pero puede tener su equivalente en otros espacios con los mismos u otros roles y valores.
3. La red de espacios mentales son de naturaleza **dinámica** y se relacionan unos con otros permitiendo la *retro-alimentación* y *modificación* e influyendo en la estructura de nuestros dominios cognitivos (DCs) y modelos cognitivos idealizados (MCIs).
4. Los elementos presentes en cada espacio mental suele mantener **relaciones de equivalencia** (o *correspondencias*) con otros elementos que participan en otros espacios mentales. Las relaciones de equivalencia favorecen la creación de **esquemas de imagen** comunes para dos o más espacios.
5. En muchas ocasiones el significado se construye a partir de **redes de integración** en las que intervienen al menos cuatro espacios mentales en su versión básica: dos *espacios de entrada* (EE), un *espacio genérico* (EG) que consiste en un esquema de imagen, y un *espacio de integración* (EI). En la red de integración tienen lugar **asociaciones, equivalencias y proyecciones semánticas** entre espacios, y también es de carácter *dinámico*.

Siguiendo las ideas aquí expuestas, hemos articulado este método de análisis de orientación “integracional” en dos fases.

**FASE PRIMERA O DE APROXIMACIÓN:** en esta fase se pretende un acercamiento a la información específica y estructuras cognitivas que toman parte en el proceso de comprensión del texto. Esta fase se compone de 4 partes:

1. La primera se centrará en los DOMINIOS COGNITIVOS y MODELOS COGNITIVOS IDEALIZADOS activados a partir del texto. Estudiará el léxico, significados denotativos y posibles significados connotativos en relación con el papel que desempeña el concepto dentro de las estructuras cognitivas en juego. Estudiará además las relación existente entre los diferentes DCs y MCIs activados secuencialmente a lo largo de la composición.
2. La segunda parte realizará un primer acercamiento a la INFORMACIÓN EXPERIENCIAL (o senso-motriz) transmitida a través de los *sentidos* mediante las imágenes sensoriales y sinestesias, así como mediante las expresiones con base *orientacional*.
3. En la tercera parte se abordará el tratamiento de la METÁFORA en el discurso heaneyano. Se indagará en la presencia de *metáforas conceptuales básicas* y en el modo en que éstas se presentan en el discurso a través de expresiones idiosincrásicas, o generan *nuevas metáforas*.
4. Nos centraremos en la METÁFORA DE LA ICONICIDAD DEL LENGUAJE. Se prestará atención a los aspectos *fónicos* y *secuenciales* y el modo en que actúan en la transmisión de

contenido. Se observará si la estructura poemática nace de una *base metafórica*; y el grado de acomodación de la dimensión *fónica* a la estructura *semántica* del poema facilitando o dificultando la construcción de significado.

**FASE SEGUNDA O DE CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADO:** se tratará de acomodar toda esta información al análisis detallado de:

1. Los ESPACIOS MENTALES creados a partir del texto en el proceso lector. Se estudiará la generación de tales estructuras cognitivas, su configuración y las relaciones de dependencia establecidas entre ellas, y si a partir de su interrelación tiene lugar el fenómeno de *cambio de marco (frame shift)*.
2. las REDES DE INTEGRACIÓN activadas por la indicaciones textuales, a través de las cuales consideraremos principalmente:
  - 2.1. El modo en que las *metáforas idiosincrásicas* se hacen accesibles al lector común. Siguiendo la hipótesis de las entradas combinadas, estudiaremos los MCIs que el discurso activa en relación con el proceso de desenredo de la red de integración y el papel que la información experiencial desempeña en la creación de correspondencias.
  - 2.2. Los distintos grados de *diferenciación* que se ponen en juego a través de las *imágenes sensoriales*, el sentido en el que se producen las *metáforas sinestésicas*, así como el modo en que estas imágenes se amoldan a los contextos lingüístico-comunicativos de los que forman parte.
  - 2.3. La participación de la *metonimia* en la configuración y posterior desenredo de la red de espacios.
  - 2.4. El modo en que la *textura* del discurso influye en la creación de significado unificado y consistente, en concreto: si la apreciación de rasgos fónicos *pre-categoriales* influye en la generación de significado a través de correspondencias de tipo metafórico entre los dominios *real* y *lingüístico*.



## **SEGUNDA PARTE**

### **Aplicación del Método Integracional al discurso y la obra poética de Seamus Heaney**

*The Pacific at your door was wilder and colder  
than my notion of the Pacific*

*And that was perfect, for I would have rotted  
beside the luke-warm ocean I imagined*

*'Remember Malibu', Station Island*

## Capítulo 1

### Criterios para la selección de textos y organización del estudio

Para nuestro trabajo analítico hemos tomado como **MATERIAL PRIMARIO** el **discurso** y la **obra poética de Seamus Heaney**. Debido a su amplia extensión y a la minuciosidad del análisis que pretendemos llevar a cabo, hemos decidido organizar esta *Segunda Parte* teniendo en cuenta distintas finalidades.

En el Capítulo 2 presentaremos el análisis detallado de tres poemas, pertenecientes a diferentes etapas de la producción heaneyana: “The Barn” de *Death of a Naturalist* (1966), “Sunlight”<sup>100</sup> de *North* (1975) y “The Pitchfork” de *Seeing Things* (1991) Nuestro propósito es **ofrecer tres casos prácticos de aplicación del Método Integracional** diseñado en el Capítulo 4 de la *Primera Parte*. No pretendemos en este capítulo establecer lazos de conexión entre los poemas, a pesar de que muchas veces resultan evidentes. Al contrario, en la medida de lo posible, intentaremos reducir las influencias conceptuales que nuestro conocimiento de la obra de Heaney pueda generar y abordaremos cada una de las composiciones de manera *individual*, con el fin de construir significado a partir de: 1) las claves lingüísticas ofrecidas en el discurso, y 2) los conocimientos elementales sobre el mundo, basados tanto en la experiencia sensorial y orientacional como en los DCs y MCIs comunes activados.

El Capítulo 3 tendrá una orientación *global*. En él pretendemos observar el **proceso de construcción de significado sobre un tema específico** tratado en el discurso heaneyano. Debido a la amplitud de la obra de Seamus Heaney (que se extiende a lo largo de más de tres décadas), es necesario realizar una **selección** coherente de los poemas individuales que abordaremos. Así, debemos establecer ciertos **principios** que dirijan nuestra elección.

1. El primer principio (de tipo cronológico) será el de asumir que la producción poética de Heaney necesariamente sufre una *evolución* literaria progresiva paralela a su evolución intelectual. Por este motivo queremos **respetar en lo posible todos los estadios de su carrera poética** y hemos decidido considerar varios textos de cada uno de sus poemarios.
2. El segundo principio se basa en la necesidad de elegir una *temática* tan **universal** que nos permita reconocer *estructuras* y *procesos cognitivos ordinarios* indispensables para su

---

<sup>100</sup> El poema aparece por primera vez con el título “Mosbawn Sunlight” en 1972, en Seamus Heaney (ed.) *Soundings* '72. Belfast: Black Staff Press.

comprensión, y tan **concreta** que permita observar el modo en que a través de procesos ordinarios de construcción de significado se transmite *nueva información*.

Debido al carácter de este trabajo, nuestra selección *temática* responde a intereses específicos relacionados con la *cognición humana* y con el *modo* en que el individuo reconoce en la obra Heaney *situaciones humanas universales*. Afortunadamente la obra poética de Seamus Heaney es inmensamente rica en la expresión de dichas situaciones, a pesar de estar dotada de información muy concreta sobre el entorno espacial y cultural en el que se ubica la voz poética. El **TEMA** que hemos escogido (*creencias y mitos*) es *universal* en cuanto que revela preocupaciones comunes a todo ser humano que se resumen en “la necesidad de encontrar un sentido a nuestra existencia”. Por otro lado, a través de sus diversas manifestaciones, las creencias y los mitos son causa y resultado de estructuraciones conceptuales *particulares* del mundo, lo que denominaremos Modelos Cognitivos Idealizados. Así pues, en esta Tesis Doctoral abordaremos la construcción de significado a partir del tratamiento *discursivo* de un tema que, aunque resultado de una necesidad *universal*, influye en la conceptualización *individual* del mundo. Observaremos además cómo estas experiencias *conceptuales* se encuentran íntimamente ligadas a la experiencia *física* humana debido a la transmisión de información sensorial y orientacional a través de la forma lingüística.

## **1.1. LA EXPRESIÓN DE CREENCIAS Y MITOS: EXPERIENCIAS HUMANAS CONCEPTUALES CONCRETAS Y UNIVERSALES.**

El tema elegido (“la expresión de creencias y mitos”) responde a la necesidad de universalidad y concreción que hemos planteado. En este sentido, los poemas seleccionados nos permitirán observar el modo en que información conceptual *concreta* consigue transmitirse mediante la activación de información conceptual *básica*<sup>101</sup> e información senso-motriz. Por otro lado, desde el punto de vista social a menudo vinculado a la actividad artística, consideramos que quizá uno de los mayores éxitos de cualquier artista consiste en ser capaz de romper fronteras culturales y lograr que personas que actúan de acuerdo con diferentes Modelos Cognitivos Idealizados encuentren en la obra un lugar de experiencias comunes<sup>102</sup>. De algún modo, centrar nuestra atención en la transmisión de *creencias y mitos* significa ahondar un poco más en la capacidad hermanadora de la literatura.

---

<sup>101</sup> El adjetivo “básico” en un contexto semántico-cognitivo se aplica al carácter “universal” de una estructura conceptual.

<sup>102</sup> Recientemente se han llevado a cabo proyectos artísticos cuya finalidad última es la conciliación entre pueblos enfrentados históricamente; como el que ha puesto en práctica el músico israelí Daniel Barenboim, en cuya orquesta *West East Diwan* participan jóvenes andaluces, israelíes y palestinos. Artistas como Barenboim han encontrado en el arte el punto de inflexión en el que se manifiesta la existencia de experiencias compartidas por todos los seres humanos, y donde las diferencias culturales no hacen sino enriquecer a la persona.

El siguiente fragmento (de “Changes”<sup>103</sup>) nos presenta la obra poética como **instrumento de encuentro**, a través del hecho discursivo, entre dos mentes moldeadas por diferentes experiencias vitales/generacionales (énfasis en cursiva):

As you came with me in silence  
to the pump in the long grass

I heard much that you could not hear:  
the bite of the spade that sank it,

the slithering and grumble  
as the mason mixed his mortar

and women coming with white buckets  
like flashes on their ruffled wings.

The cast-iron rims of the lid  
clinked as I uncovered it,

something stirred in its mouth.

Visto desde el *enfoque integracional*, el poema comienza proponiendo la generación de un Espacio Mental (E) en que dos figuras (“I” y “you”) caminan juntas hacia un mismo destino. El punto de destino es una *bomba de agua*. Para la figura hablante (voz poética), la bomba de agua es un elemento con rasgos míticos<sup>104</sup>. Así como los cristianos y budistas activan su propia **conceptualización de la vida**, al contemplar un crucifijo o la figura un Buda tumbado, respectivamente; la voz poética de “Changes” (“I”) reconoce en su tótem particular una serie de conceptos que configuran un MCI, y desde el que se configura un nuevo Espacio Mental (E.a). El verso 3 (“I heard much that you could not hear”) nos indica que este MCI no es compartido por *b*, la otra persona en E. Pero el poema nos da la clave para romper esa barrera cultural.

La ruptura de la barrera generacional se realiza del modo siguiente. En E el hablante (“I”) transmite gran parte de la información al oyente (“you”), generando una réplica de E.a (E.a’) en su mente. A su vez debemos recordar que estos espacios mentales no “existen” en el poema sino que se producen en la mente del lector durante el proceso de lectura, por lo que *el lector es el receptor “real”* de la información transmitida a través del punto de vista de “I”. La transmisión de la información se conseguirá a través de **acciones lingüísticas** en su doble dimensión: formal y conceptual. La lengua es nuestro mejor medio de comunicación, no sólo porque las diferentes estructuras lingüísticas sean “continentes de información”<sup>105</sup> enviada por una persona y recibida por otra; sino porque además la propia dimensión formal de las palabras y sus posibles combinaciones facilitan la recepción de significados por medios experienciales. Así por ejemplo,

<sup>103</sup> “Changes” (vv. 1-11) en *Station Island*, 1984; énfasis añadido.

<sup>104</sup> Mito privado recurrente en la obra de Heaney; véanse por ejemplo los poemas “Sunlight” (1975) y “The Toome Road” (1979), aquí tratados en los capítulos 2 y 3 de esta Segunda Parte respectivamente, y especialmente el ensayo “Mossbawn” en *Peoccupations* (1980).

<sup>105</sup> Por motivos de economía del lenguaje, en nuestra expresión recurrimos a la metáfora del canal (de Reddy).

en los versos 4-8, cada una de los recuerdos a los que se hace referencia viene acompañado de ciertos rasgos acústico-articulatorios derivados de la propia forma del texto, y que influyen en la configuración de E.2’:

- “The bite of the spade that sank it” (v.4) despliega una estructura fónica basada en la combinación de acentos y fonemas oclusivos en las palabras tónicas del verso: “bite”, “spade” y “sank. El esfuerzo fonatorio que requiere la lectura del verso, así como el resultado acústico, se corresponden con los conceptos de “esfuerzo” y “ruido rítmico” que se transmiten a través del componente semántico del mismo.
- Más adelante, en la expresión “The slithering and grumble/ as the mason mixed his mortar” (vv.5-6) destaca la repetición de nasales y, sobre todo, de las aproximantes (/l/ y /r/) que requieren la rotación de la lengua en la cavidad bucal facilitando por medios sensoriales (orales) la comprensión de la actividad del albañil en el mortero.
- En los últimos versos (“And women coming with white buckets/ like flashes on their ruffled wings”, vv.7-8) mediante la pronunciación de sonidos oclusivos (que impiden la salida libre del aire) establecemos correspondencias con el molesto tambaleo de los cubos; y la articulación de los sonidos fricativos que implica el roce del aire con los órganos fonatorios establece equivalencias con el movimiento rápido de las mujeres a través del espacio.

Hemos visto cómo funcionan estos versos de “Changes” como lugar de encuentro entre culturas generacionales distintas, a través del intercambio de información. Como “Changes”, otros poemas de autoría heaneyana se convierten en potenciales transmisores de mitos personales o culturales, pero también de creencias más extendidas de carácter religioso. Algunos lectores se acercan a la obra de Heaney con conocimientos previos del trasfondo socio-cultural en que la obra se gestó. Pero otros de sus lectores desconocen estos modelos culturales (MCIs) occidentales que contribuyen decisivamente en la actividad artística y en gran medida en la actividad interpretativa. Independientemente del tipo de lector competente<sup>106</sup> que emprenda su lectura, conozca o no los MCIs occidentales puestos en juego, la propia idiosincrasia del discurso ofrecerá modos determinados de *acceso* a estos modelos culturales. Las claves lingüísticas estimularán la creación de espacios mentales mediante la activación de nociones de tipo experiencial. En el caso del lector conocedor de la cultura, los MCIs recuperados pueden establecer en los espacios mentales nuevas relaciones asociativas y de correspondencia. En el caso del lector desconocedor de la cultura, los espacios mentales favorecen la creación de estructuras conceptuales temporales que pueden llegar a convertirse en MCIs permanentes. Creemos que la transmisión y recuperación de MCIs a través de la composición poética se produce de manera más evidente en el tipo de discurso que abordaremos

---

<sup>106</sup> En el sentido expuesto en el Capítulo 1 de la *Primera Parte* (apartado 1.4.)

en el Capítulo 3 (la expresión de creencias y mitos), temática que por su doble apariencia *universal* y *particular* llama poderosamente nuestra atención.

## **1.2. POEMAS ELEGIDOS SEGÚN CRITERIOS TEMÁTICOS Y CRONOLÓGICOS.**

Para nuestro estudio hemos tomado composiciones que hacen uso de distintos MCIs. Por un lado, analizaremos un grupo extenso de poemas relacionados con los modelos culturales cristianos. Al menos son 17 los textos que manifiestan claramente una preocupación religiosa cristiana, aunque también en otros poemas se aprecian rasgos culturales propios del cristianismo. El resto de los poemas evocan situaciones mitológicas paganas de mucho menos alcance social que el cristianismo, pero que en ocasiones llegan a manifestarse como MCIs profundamente arraigados en el discurso heaneyano a modo de mitos privados. El significado de estos MCIs de tipo mitológico puede reconstruirse a partir de las indicaciones textuales aportadas por el discurso. Su reconstrucción será más o menos completa en función de: 1) la capacidad expresiva del propio discurso, 2) la competencia lingüística del lector en el idioma inglés y 3) los conocimientos previos que el lector puede aportar en relación con los conceptos y mitos evocados.

A continuación ofrecemos una lista de los poemas de Seamus Heaney que tomaremos en consideración. Como veremos en nuestro estudio, esta es una clasificación abierta por varios motivos:

1. Muchos de los poemas que hemos dejado sin tratar pueden integrarse en alguno de estos grupos.
2. Algunos de los poemas estudiados tienen una ubicación bastante indeterminada, pues en situaciones mitológicas hacen uso de MCIs cristianos.
3. Los poemas en lista no suelen ocuparse única y exclusivamente del *tema* “creencias y mitos”, al contrario en cada poema suelen convivir preocupaciones diversas que se completan mutuamente.



## Capítulo 2

### **Tres casos prácticos: la aplicación de la Teoría de la Integración Conceptual para el estudio de la interpretación literaria.**

‘Since when,’ he asked,  
‘Are the first and last line of any poem  
Where the poem begins and ends?’

“The Fragment” (vv. 9-11) en *Electric Light*

En el análisis que pretendemos llevar a cabo, nuestra finalidad es descubrir cuáles son los procesos que permiten al *lector* apreciar la información transmitida por un discurso poético. Como punto de partida asumimos que *autor* y *lector competente* comparten características comunes a todos los seres humanos: características físicas y cognitivas, y estructuras conceptuales estables derivadas de sus experiencias *sensomotrices* en el entorno. Estas características *básicas* (físicas, cognitivas y conceptuales) propias del ser humano son las que permiten el intercambio de información y la comprensión de otras estructuras de tipo idiosincrásico.

Como hemos dicho en el capítulo anterior, los poemas elegidos para ilustrar el proceso de aplicación de nuestro método integracional son: “The Barn” (*Death of a Naturalist*, 1966), “Sunlight” (*North*, 1975) y “The Pitchfork” (*Seeing Things*, 1991).

## 2.1. INTEGRACIÓN CONCEPTUAL EN “THE BARN”

El poema con el que iniciamos nuestro análisis pertenece al primer volumen de poesía de Seamus Heaney *Death of a Naturalist*.

Threshed corn lay piled like grit of ivory  
Or solid as cement in two-lugged sacks.  
The musty dark hoarded an armoury  
Of farmyard implements, harness, plough-socks.

The floor was mouse-grey, smooth, chilly concrete.  
There were no windows, just two narrow shafts  
Of gilded motes, crossing, from air-holes slit  
High in each gable. The one door meant no draughts

All summer when the zinc burned like an oven.  
A scythe's edge, a clean spade, a pitch-fork's prongs:  
Slowly bright objects formed when you went in.  
Then you felt cobwebs clogging up your lungs

And scuttled fast into the sunlit yard –  
And into nights when bats were on the wing  
Over the rafters of sleep, where bright eyes stared  
From piles of grain in corners, fierce, unblinking.

The dark gulfed like a roof-space. It was chaff  
To be pecked up when birds shot through the air-slits.  
I lay face-down to shun the fear above.  
The two-lugged sacks moved in like great blind rats.

### 2.1.1. Fase de aproximación.

#### I. DOMINIOS COGNITIVOS Y MODELOS COGNITIVOS IDEALIZADOS

La primera expresión lingüística que en cualquier poema dirige nuestra atención y que condiciona nuestra predisposición hacia el resto de la composición es el título. “The Barn” activa en nuestra mente dominios cognitivos relacionados con el campo, más concretamente con la relación entre el ser humano y la naturaleza en la que el hombre modifica la disposición salvaje de la naturaleza para emplearla en provecho propio. A la vez, un granero se nos presenta de manera prototípica como un lugar cerrado en el que se guardan los beneficios de la cosecha.

La dimensión **almacén cerrado** perteneciente al modelo cognitivo idealizado (MCI) *granero*, se activa ya en el título, y se proyecta y mantiene a lo largo del poema:

- Primero con la inclusión de elementos como el grano recogido y los aperos de labranza: “threshed corn” (v.1), “farmyard implements” (v.4)

- Posteriormente con la presentación de información específica que completa el esquema de imagen RECINTO: “floor” (v.5), “no windows” (v.6), “air-holes” (v.7), “gables” (v.8), “one door” (v8).

Así este concepto se convierte a su vez en *dominio cognitivo* para una parte importante de la información que el poema transmite.

Otra dimensión del MCI *granero*, **lugar de interacción entre el hombre y la naturaleza**, se mantiene activado; aunque no se proyecta claramente hasta la tercera estrofa, en la que la voz poética expresa sus experiencias sensoriales al contacto con los agentes naturales: “all summer when the zinc burned” (verso 9), “you felt cobwebs clogging up your lungs” (verso 12). Observamos sin embargo que la relación de dominio que establecemos *a priori* del hombre sobre el mundo natural en este MCI, no es aquí válido. Más bien es el ser humano quien sufre con los caprichos de la naturaleza.

Existen otros modelos cognitivos idealizados que se van activando a lo largo de la composición. El siguiente en interés, por la repercusión que tiene en la construcción del significado global, se activa mediante el vocablo “armoury” que aparece en el verso 3 “the musty dark hoarded an *armoury*”. Al tener activado el lector el MCI *granero* en su dimensión de CONTINENTE, nuestra primera impresión es que esta construcción puede emplearse como **arsenal de armas**, activando dominios cognitivos (DC) relacionados con la “agresividad” y con la “guerra”. En principio el lector descarta esta idea al enfrentarse al verso siguiente: “of farmyard implements, harness, plough-socks”. No obstante se ha creado ya una estructura conceptual que se mantiene en la memoria a corto plazo.

El DC **guerra** se reactivará más adelante tímidamente en los versos 6-8: “just two narrow shafts/ of gilded motes, crossing, from air-holes slit/ high in each gable.”, y sin ningún pudor en el verso 11: “slowly bright objects formed when you went in”.

Por otro lado el DC **agresividad** se mantiene activado ante la presencia no sólo de la imagen de los aperos en posición de formación militar, sino también a través de los agentes naturales: seres vivos que convencionalmente relacionamos con sensaciones de temor y repugnancia. Los estímulos lingüísticos que activan esas sensaciones comienzan en una simple descripción “mouse-grey” (v.5), continúan en la mención de otros animales salvajes, cuya presencia interfiere en el sentimiento de seguridad del hombre:

- arañas (“cobwebs clogging up your lungs”, verso 12)
- murciélagos (“bats on the wing/ over the rafters of sleep”, versos 14-15)
- y otros seres no determinados y por eso más intimidatorios (“bright eyes stared from piles of grain in corners, fierce, unblinking.” versos 15-16)

El último de los MCIs al que haremos referencia es el activado por el vocablo “sleep” (v.15). De manera consciente o inconscientee (y como veremos, apoyada por el texto) la voz “sleep” activa diferentes dimensiones, las dos dimensiones *básicas* (a y b) aquí se caracterizan por la bipolaridad del dominio mayor al que pertenecen.

- a) La primera dimensión activada es la de DESCANSO (frente a la actividad).
- b) La segunda es el momento del día en que comúnmente el cuerpo se encuentra en este estado la NOCHE, frente al día. Se activa así el MCI *noche*, entendido convencionalmente como el momento del día en el que por la falta de visibilidad se da rienda suelta a las pasiones y por lo tanto aumenta el sentimiento de inseguridad en los seres más débiles.
- c) La tercera dimensión activada es la que más juego nos da desde el punto de vista imaginativo. Se refiere a la *actividad mental* que se desarrolla durante este estado, el SUEÑO.

El *modelo cognitivo sueño* es uno de los que más claramente se encuentran determinados por la cultura filosófico-religiosa en la que se ha configurado, por lo que la parte del poema que transmite la información onírica (versos 14-20) es la más proclive a generar interpretaciones dispares, que dependen del MCI *sueño* presente en la mente del lector. El MCI de la sociedad occidental a la que pertenecemos entiende el sueño a la manera de Freud y Jung, como un estado mental en el que afloran todos nuestros deseo y temores. Como veremos, en los versos finales del poema donde se transmite la información onírica, se recogen precisamente todos aquellos modelos y cognitivos activados a lo largo del texto: lugar cerrado y continente de objetos y acciones; y agresividad producida por animales peligrosos, entorno bélico, y el acoso por parte de objetos inertes creado por la propia imaginación sensorial del individuo. Por lo que nuestro MCI se adecua perfectamente.

No obstante nuestra intención aquí no es la de interpretar el poema desde un punto de vista psicoanalítico, sino la de aportar las *claves de construcción de significado* para cualquier tipo de lector competente, independientemente del enfoque (sociológico, psicoanalítico, etc.) que quiera dar a la interpretación poética que lleve a cabo.

## II. INFORMACIÓN EXPERIENCIAL

La Lingüística Cognitiva asume que gran parte de la conceptualización humana nace de una base *experiencial* en la que el individuo es el protagonista en primera persona. No será extraño pensar pues, que la transmisión de información conceptual será más efectiva si esta se ayuda de la expresión de experiencias físicas: orientacionales y sensoriales.

La primera experiencia transmitida a través del poema es de tipo *orientacional* y viene condicionada por la dimensión de granero como “almacén cerrado”. A partir de este modelo se genera un esquema de imagen de recinto cerrado que resulta en la dicotomía orientacional DENTRO-FUERA.

Las vivencias en el interior del granero, que el lector trata de recrear a través del proceso interpretativo, se encuentran constreñidas poéticamente no sólo por los límites arquitectónicos (los muros, tejado y suelo del edificio), sino también por ciertas experiencias *sensoriales*:

- La oscuridad que reina en el ambiente por la falta de ventanas (vv.3, 6): imagen visual.
- La sensación del suelo helado (v.5), la falta de aire fresco (vv.8) y el calor abrasador en verano (v.9): imágenes táctiles
- Telas de arañas impidiendo la respiración normal (v.12): imagen olfativa

Por contra, el exterior se presenta de manera indeterminada como un lugar de alivio a través de la imagen visual de la luz, que penetra por las rendijas (vv.6-7) y que se refleja en los aperos en el momento de abrirse la puerta (vv.10-11). Esta sensación de alivio se vincula más directamente con la luz en la imagen del patio iluminado (“the sunlit yard”, v.13), al que la voz poética corre a refugiarse. Pero la aparición de la preposición en esta expresión “into the sunlit yard” (v. 13, énfasis añadido) preconiza un cambio en el modo en que se observa el dominio FUERA, convirtiéndolo en DENTRO.

Cuando pasamos al apartado onírico (v.14-20), se sigue manteniendo el esquema de imagen de RECINTO por lo que se proyectan a esta segunda parte del poema las experiencias sensoriales derivadas de éste (ya explícitas en la primera):

- Los límites físicos siguen transmitiéndose a través del vocabulario: “rafters” (v.15), “corners” (v.16), “roof-space” (vv.17).
- La falta de visibilidad se intensifica mediante el léxico referido a la noche: “nights” (v.14) “bats” (v.14) “sleep” (v.15) “dark” (v.17) e incluso mediante la aparición del adjetivo “blind” (v.20).

Pero en este nuevo recinto cerrado se produce un cambio en relación con la imagen visual de luz, ya que también aquí se encuentra levemente presente gracias a la expresión “bright eyes” (v.15). La diferencia con la imagen de luz en la situación de vigilia (vv.6-8) radica en que:

- 1) La luz no tiene una procedencia determinada, no accede claramente desde el exterior y más bien parece una cualidad del propio objeto).
- 2) La imagen luminosa no actúa como posible alivio, sino que acentúa la apreciación visual de los elementos hostiles en ese entorno: “bright eyes stared / ... fierce, unblinking.” (vv.15-16, énfasis añadido). La luz parece asociada al elemento “ojos”, concepto que a la vez se refuerza con la

presencia de vocablos como “stared” (v.15) y “unblinking” (v.16). Por su conocimiento del mundo el lector sabe que los ojos forman parte de una cabeza y una cabeza pertenece a un hombre o un animal, pero desconoce a quién o qué. Este desconocimiento produce un alto grado de inseguridad. Por este desconocimiento, los vocablos “stared” y “unblinking” (asociados al objeto luminoso) potencian la dimensión de *peligro*, en esta situación de *oscuridad* donde lo único visualmente apreciable por el momento es esta misma imagen luminosa.

Por otro lado se siguen produciendo imágenes sensoriales que establecen unos límites a la experiencia, en este caso a través de la amenaza:

- De una parte imágenes visuales relacionadas con animales hostiles: “bats were on the wing/ over the rafters” (v. 14), “bright eyes stared ... in corners, fierce, unblinking” (v. 15-16), “the two-lugged sacks moved in like great blind rats” (v. 20).
- Y de otra la imagen táctil interactuando con otra visual convierte a la voz poética en sufridor directo de las amenazas “I was chaff/ to be *pecked up* when birds *shot* through the air-slits” (vv. 17-18, énfasis añadido)

Finalmente la sensación de peligro se enfatiza a través de la dicotomía orientacional ARRIBA-ABAJO, esquema de imagen que a menudo se adapta a la expresión de dominio de un ser sobre otro. En este caso se nos presenta a un individuo acechado por seres que se encuentran en un nivel espacial superior: “I lay face-down to shun the fear *above*” (v. 20, énfasis añadido).

### III. METÁFORAS CONCEPTUALES

La metáfora básica en que se fundamenta la totalidad del poema es LOS ESTADOS SON LUGARES DELIMITADOS (extensible a estados físicos, cognitivos y emocionales). Ejemplos concretos en inglés en los que se expresa formalmente esta metáfora son: “in danger” (estado físico), “in one’s dreams” (estado cognitivo) o “in love” (estado emocional). En “The Barn” la adaptación de esta metáfora se produce secuencialmente de dos maneras diferentes.

En primer lugar, a medida que avanza el poema (9-13) nuestra representación conceptual del miedo se fundamenta en imágenes *sensoriales* y *orientacionales* determinadas por la dimensión de granero como “almacén cerrado”. La única manera de escapar de esa sensación de peligro es “*scuttling* fast into de sunlit yard”<sup>107</sup> (v.13), esto implica dos movimientos de *salida* y *entrada*: a) salida del granero, de la situación peligrosa y por tanto salida de la sensación de temor; b) entrada al patio iluminado mediante la preposición “into”, y por tanto a la sensación de calma.

---

<sup>107</sup> La cursiva corresponde a una modificación de la forma verbal, que en nada modifica el sentido de la expresión en este contexto.

La segunda aplicación de la metáfora tiene lugar, ya de manera más evidente, en la situación onírica que se expresa en los versos 14-20. Para empezar, el poema nos presenta la noche como lugar cerrado “*into nights*” (v.14, énfasis añadido). El autor emplea nuestra representación conceptual habitual de las *partes del día como departamentos estancos* (plasmados en expresiones ordinarias “*in the morning*”, “*in the afternoon*” ...), y lo extiende a través del empleo de una preposición dinámica “*into*” y de su coordinación y paralelismo léxico y estructural con “*into the sunlit yard*” enfatizando así la dimensión espacial activada a través de la metáfora. Preparado así el contexto nocturno como lugar cerrado, no es difícil trasladar esta metáfora al propio sueño donde tienen cabida todos los caprichos semánticos de la cognición: “*The dark gulfed like a roof-space*” (v.17, énfasis añadido).

Además el poema también parte de otras dos metáforas básicas profundamente relacionadas: SABER ES VER, luego NO SABER ES NO VER<sup>108</sup>. Al igual que aumenta nuestro sentimiento de inseguridad cuando no distinguimos el camino en situaciones de oscuridad, niebla o ceguera, la experiencia también nos muestra que cuando desconocemos la situación a la que nos enfrentamos nuestras sensaciones de temor y ansiedad aumentan. La correspondencia conceptual entre el sentido de la “vista” y la “objetividad” e “intelecto” es la responsable del desarrollo general del poema, ya que la situación de visibilidad parcial a la que se enfrenta la voz poética desencadena la *sensación* de desconocimiento y por tanto de inseguridad.

En los primeros versos (vv.1-12) el conocimiento de los objetos almacenados en el granero se produce de manera progresiva y poco objetiva. Además, las sensaciones *táctiles* y *olfativas* acentúan la **subjetividad** de la apreciación ya que, como los estudios parecen indicar (Sweetser, 1990; Ibarretxe Artuñano, 1997), a *mayor contacto físico* con el estímulo, *mayor dificultad* encuentra el ser humano para realizar una valoración *racional* del mismo. La experiencia subjetivo-emocional se manifiesta en la expresión de imágenes *táctiles* “*smooth chilly concrete*” (v.5), “*no draughts*” (v.8), “*the zinc burned like an oven*” (v.9) y *olfativas* “*you felt cobwebs clogging up your lungs*” (v.12).

Como ya hemos señalado, el sentido de la vista se relaciona con el conocimiento de la realidad física y con el intelecto (Sweetser, 1990:38), y por tanto la ausencia de imágenes visuales indica falta de objetividad. Esta doble correspondencia es fácilmente perceptible en la situación onírica evocada en los versos 14-20. Aquí la metáfora NO SABER ES NO VER actúa en un dominio donde la oscuridad del granero se convierte en noche y ensoñación. Los ejemplos más claros de esta metáfora básica aparecen en:

---

<sup>108</sup> Véase la fundamentación experiencial de la metáfora en la obra de Sweetser (1990:37-40). Siguiendo a Sweetser, el apartado 2.6.1. de la *Primera Parte* de esta Tesis Doctoral ofrece una explicación sucinta del origen de la metáfora.

- Los versos 15 y 16 “... where bright eyes stared / From piles of grain in corners, fierce, unblinking.” Como ya hemos dicho, el único elemento visible aquí es el de unos ojos; ojos que necesariamente implican la presencia de un ser vivo de dimensiones no identificables. Y, peor aún, el ojo es el órgano que permite la visión y, si SABER ES VER, el ser a quién los ojos pertenecen *sabe* que la voz poética está ahí. Por tanto, quien ve y sabe, se encuentra en una situación de dominio frente al que no ve y no sabe.
- El verso final donde “The two-lugged sacks moved in like great *blind* rats” (v.20, énfasis añadido). Aquí la falta de visión de las ratas se debe únicamente a que la forma en sí misma de los sacos de cereal (con la que el concepto ratas establece correspondencias imaginísticas) no permite la introducción de órganos visuales. Pero, la falta de visión del hablante sí juega un papel primordial en el texto ya que ésta interfiere con el conocimiento real del mundo que rodea a la voz poética. El hablante reconoce el objeto como “two-lugged sacks”, pero su imagen se presenta ante él de manera deformada por la intromisión de emociones de inseguridad causadas por la falta de claridad. Sensación que todo ser humano ha sufrido en su etapa infantil.

A lo largo del poema percibimos además metáforas personales, o idiosincrásicas; algunas de ellas ya han sido mencionadas, y hemos visto cómo pueden interpretarse a partir de metáforas básicas y de nuestro conocimiento compartido del mundo. Somos capaces de construir un significado coherente a través del proceso de *desenredo*; estudiaremos cómo se desarrolla este proceso cognitivo a partir de expresiones metafóricas idiosincrásicas en apartados posteriores. Sirvan por ahora como ilustración las siguientes expresiones:

“an armoury / Of farmyard implements, harness, plough-socks.” (v.3-4);  
 “mouse-grey, smooth, chilly concrete” (v.5);  
 “two narrow shafts / Of gilded motes, crossing” (vv.6-7);  
 “the zinc burnt like an oven” (v.9);  
 “bright objects formed” (v.11);  
 “The rafters of sleep” (v.15);  
 “the dark gulfed like a roof-space” (v.17);  
 “I was chaff / To be pecked up when birds shot” (v.17-18);  
 “The two-lugged sacks moved in like great blind rats” (v.20).

#### IV. METÁFORA DE LA ICONICIDAD DEL LENGUAJE

##### *a. Aspectos secuenciales que actúan en la transmisión de contenido*

El poema “The Barn” se encuentra enmarcado entre dos imágenes visuales similares representadas formalmente por la expresión “two-lugged sacks”, que hemos señalado en cursiva.

Threshed corn lay piled like grit of ivory  
 Or solid as cement in *two-lugged sacks*. (vv.1-2)  
 ...  
 The *two-lugged sacks* moved in like great blind rats. (v.20)

Dicha expresión aparece por primera vez en la presentación del granero, en la oración introductoria, y coincidiendo con pausa de verso. La expresión se repite en el verso final del poema. Sin embargo el modo en que observamos la imagen en ambos casos es diferente. De hecho se trata de dos imágenes distintas, porque tanto el MCI “granero”, como el DC en el que se encuadra el concepto “two-lugged sacks” han sufrido un cambio a lo largo del poema. El dominio cognitivo en el segundo caso es la *ensoñación*, y esta misma ensoñación ayuda a modificar el modo en que se ve el granero, a través de la retroalimentación. El propio significado de la estructura léxica acaba modificándose, ya que:

- En los primeros versos, “two-lugged” se entiende como la forma física del saco (con dos asas), además la realización fónica de esta estructura es equivalente a la de “too lugged”, que activa significados de carga y pesadez relacionados a su vez con nociones de trabajo o esfuerzo físico.
- En los últimos, mientras se mantiene presente esta primera lectura, el vocablo se interpreta sin dificultad como las partes del cuerpo correspondientes al oído. Esto se debe a su interacción (e integración) con el resto de las informaciones específicas transmitidas en el mismo verso, entre las cuales encontramos: la referencia a otros órganos sensoriales (los ojos), y la cualidad del movimiento autónomo, sólo propio de los seres vivos; y a la capacidad del lector para establecer correspondencias topológicas o imaginísticas.

Heaney utiliza la composición como herramienta formal que favorece la creación de estructuras conceptuales complejas. “Two-lugged sacks” es sólo el inicio de una larga lista de estructuras léxicas compuestas que se mantienen a lo largo de todo el poema: farmyard, plough-socks, mouse-grey, air-holes, pitch-fork, cobwebs, sunlit, roof-space, air-slits, face-down. De ellas nos vamos a referir sólo a las que tienen un mayor interés para la comprensión general del poema.

Dentro del dominio cognitivo *granero* encontramos una referencia al suelo “The floor was mouse-grey, smooth, chilly concrete” (v.5, énfasis añadido). A través del vocablo compuesto *mouse-grey* se consigue un doble resultado.

- Primero, el elemento “grey” sirve para completar la estructura cognitiva en proceso correspondiente al concepto “floor”; y que, a su vez, ayuda a completar la estructura cognitiva en proceso correspondiente a “the barn” (un granero en concreto, y no la idea abstracta de granero).
- Por otro lado, el elemento “mouse” introduce dentro de esa propia estructura en desarrollo, más que la noción del objeto “ratón”, las *sensaciones físicas* (y por tanto emocionales) producidas por la presencia de ese ser vivo. Estas sensaciones físicas aparecen proyectadas en la propia descripción del suelo: “grey” palabra vinculada formalmente con “mouse” (imagen visual); pero también “smooth” y “chilly”, ambas imágenes táctiles y, como ya se ha explicado, íntimamente ligadas a la expresión de emoción y subjetividad.

Otros dos vocablos compuestos son primordiales para la transmisión del significado. Se encuentran en dos expresiones conceptualmente correspondientes, en la segunda estrofa, donde aún se construye el espacio mental “granero”; y en la final, que da las claves para la construcción del espacio mental “ensoñación”. Hemos señalado en cursiva los vocablos en cuestión:

... just two narrow shafts  
Of gilded motes, crossing, from *air-holes* slit  
High in each gable. ...  
(vv.6-8)

The dark gulfed like a roof-space. I was chaff  
To be pecked up when birds shot through the *air-slits*.  
(vv.17-18)

Claramente la composición de la segunda palabra nace de la integración de otros elementos formales presentes en el verso 6-8, lo que refuerza el establecimiento de correspondencias conceptuales entre los dos fragmentos. Por otro lado, el vocablo *roof-space* también refuerza dichas correspondencias ya que establece unos límites físicos para la situación onírica, al igual que el tejado (gables) lo establece para la situación supuestamente real. La creación de correspondencias no se queda ahí, como veremos posteriormente al estudiar los espacios de integración.

**b.** *La dimensión fónica se acomoda a las estructuras conceptuales del poema de manera natural (según las preferencias sinestésicas naturales propias de la cognición humana).*

Otro rasgo formal que contribuye de manera decisiva en la construcción lectora del significado es el componente **fónico**. La primera razón por la que su presencia es fundamental es porque la naturaleza primera del lenguaje es oral (fónica) y porque, en la lectura que realizamos de cualquier texto escrito, a través de la representación escrita de la palabra evocamos su representación acústica, aunque este acto se realice de manera inconsciente.

Según Reuven Tsur (1997), durante la lectura de poesía el lector competente<sup>109</sup> puede ser capaz de percibir cierta información acústica *precategoryal*<sup>110</sup> de índole emocional evocada por la propia dimensión fónica del texto. Esta apreciación de información precategoryal se intensifica cuando se produce una repetición de fonemas en una unidad semántica o a lo largo de un discurso (a modo de aliteración o rima). Uno de los resultados de la repetición fónica es que el concepto evocado por una expresión se reactiva cuando leemos otra con rasgos fónicos similares. Pero para que el primer concepto se recupere son necesarias ciertas condiciones de proximidad o de prominencia discursivas. En “The Barn” expresiones como “solid as cement in two-lugged sacks”

---

<sup>109</sup> Tsur habla de estudiantes y profesores de literatura, nosotros empleamos el término “lector competente” para mantener la consonancia con el resto del trabajo.

<sup>110</sup> Entendida como sonidos desvinculados de su carácter fonológico.

(v.2) refuerzan sus vínculos conceptuales a través de las equivalencias fónicas: aquí “*sólid*” “*cément*” son equivalentes en cuanto a características fonémicas (/s/ inicial y oclusiva alveolar final /d/ y /t/), prosodia (acento en primera sílaba) y longitud silábica (dos sílabas); posteriormente las sibilantes sordas en “*in two-lugged sacks*” al final del verso recuerdan la relación conceptual de esta expresión con “*solid as cement*” al referirse ambas a cualidades específicas de otro elemento anterior “*corn*” (v.1). Veamos otros ejemplos de este tipo.

“*The musty dark hoarded an armoury/ Of farmyard implements...*” (vv.3-4), estos versos destacan por la profusión de *vocales abiertas retrasadas largas* /ɑ:/ y /ɔ:/ (retroflejas en algunas realizaciones). En principio esta repetición sirve para afianzar los vínculos dentro de la construcción gramatical, repartida en dos versos con encabalgamiento abrupto. Pero además la cualidad de las propias vocales comienza a activar el *esquema de imagen* de RECINTO CERRADO, ya que su pronunciación nos obliga a formar físicamente una oquedad en el interior de la boca limitada por los órganos fonatorios bucales. A la vez esta experiencia articulatoria se corresponde con la información específica de abundancia que se transmite con los vocablos “*hoarded*” (/ɔ:/) y “*armoury*” (/ɑ:/).

“*The floor was mouse-grey, smooth, chilly concrete.*” (v.5), en este caso la lateral /l/ de “*floor*” y el grupo consonántico “*oclusiva velar + /r/*” de “*mouse-grey*” (vocablo de gran fuerza conceptual en el conjunto del poema) se recogen en la expresión “*chilly concrete*”. De este modo se refuerzan las conexiones conceptuales entre todos los vocablos que conforman este verso y unidad oracional.

En el verso 13 la expresión “*scuttled fast into the sunlit yard*” manifiesta equivalencias *fónicas* entre dos estructuras “*scuttled fast*” (/ˌskʌtld ˈfɑːst/) y “*sunlit yard*” (/ˌsʌnlɪt ˈjɑːd/) en cuanto a longitud silábica “2 + 1” y disposición de los fonemas segmentales y suprasegmentales:

- Primera sílaba: tónica; fricativa sibilante sorda /s/ y vocal abierta central /ʌ/.
- Segunda sílaba: átona; lateral /l/ junto a alveolar oclusiva sorda /t/ (y /d/ con pérdida de voz ante /f/).
- Tercera sílaba: tónica; vocal abierta larga y retrasada /ɑ:/ seguida de alveolar oclusiva sorda /t/ (y /d/ con pérdida de voz ante pausa).

A la vez se producen correspondencias *conceptuales* entre ambas estructuras basadas en un esquema de imagen equivalente aunque con información específica contraria:

- “Scuttle”, dependiente del DC *granero* entendido como “almacén cerrado” implica que el movimiento se realiza hacia afuera, a modo de huida de lo que sucede en el interior.
- “Into the sunlit yard” implica movimiento hacia el interior transmitido mediante la preposición “into”.

En ambos casos tenemos un trayecto y dos entidades una cerrada y otra abierta, la única diferencia es el sentido en el que se realiza el movimiento. El lector debe por tanto buscar la coherencia conceptual de esta expresión y lo hará mediante la creación de un “espacio de integración”, como veremos más adelante.

Las repeticiones fónicas (consonantes sibilantes /s/ y /ʃ/, oclusivas alveolares /t/ y /d/ y el fonema lateral /l/ y oclusivas velares /g/ y /k/) en “just two narrow shafts / Of gilded motes, crossing, from air-holes slit / High in each<sup>111</sup> gable” (vv.6-7) parecen únicamente crear vínculos formales entre elementos relacionados conceptualmente por pertenecer a una misma unidad semántico-gramatical. Pero si atendemos a la propuesta de Tsur (1997,2001) sobre la capacidad del lector competente para reconocer rasgos *precategoriales*, podemos considerar estos versos como un caso de “onomatopeya”. Tsur (2001) aporta evidencias empíricas de que los fonemas *fricativos sibilantes* se perciben como menos lingüísticamente *diferenciados* que otros fonemas, y esto implica que el lector competente es capaz de captar rasgos *precategoriales* con cierta facilidad. Más aún si el rasgo sibilante predomina a lo largo de una secuencia con cierta extensión. Siguiendo a Tsur<sup>112</sup>, en términos cognitivistas podemos decir que para que una unidad lingüística manifieste cualidades onomatopéyicas debe establecer algún tipo de *correspondencia acústica con el sonido producido por el elemento o situación que pretende evocar*. Creemos que esto es la que ocurre en los versos 6-7, donde el rasgo *fricativo sibilante* (/s/ y /ʃ/) predominante, en combinación con el plosivo /t/, es equivalente a los rasgos de silbido y golpeteo propios del sonido producido por “flechas lanzadas”.

En conexión *fónica* con los versos 6-7, aparecen más adelante los versos 17-18: “I was chaff / To be pecked up when birds shot through the air-slits.” Estas dos parejas de versos situadas al inicio y al final del poema presentan cierto paralelismo *fónico* (presencia en ambos fragmentos de fonemas sibilantes) que tiende a percibirse como extensión formal de un vínculo *conceptual*. También de manera evidente “air-holes slit” y “air-slits” se presentan como equivalentes fónicos y

---

<sup>111</sup> Consideramos el rasgo sibilante del fonema africado /tʃ/.

<sup>112</sup> “We have explained two crucial things about onomatopoeia: first, that behind the rigid categories of speech sounds one can discern some rich pre-categorial sound information that may resemble natural sounds in one way or other; and it is possible to acquire auditory strategies to switch back and forth between auditory and phonetic modes of listening; and second, that certain natural noises have more common features with one speech sound than with some others” (Tsur, 2001)

léxicos a la vez que conceptuales. Pero más sutilmente se producen otra serie de correspondencias *fónico-conceptuales* entre ambas estructuras:

- La consonante post-alveolar sibilante /ʃ/ de “shafts” (v.6) reaparece en “shot” (v.18) vocablo perteneciente al mismo DC (*guerra*) y en “chaff” (v.17), formando parte del grupo consonántico africado /tʃ/. En “chaff” además aparece la vocal larga /ɑ:/ presente en “shafts”.
- Conceptualmente, “shot” y “chaff” dirigen la atención respectivamente hacia puntos de *inicio* y *destino* de un DESPLAZAMIENTO; mientras que en el DESPLAZAMIENTO sugerido por los versos 6-7, “shaft” la dirige hacia el *trayector* y el *trayecto*. De este modo se están estableciendo también correspondencias conceptuales a través de la creación de un esquema de imagen de DESPLAZAMIENTO completo (*origen + trayecto + destino*).
- Y, desde un punto de vista más global, la representación mental de ambos espacios responden a *esquemas de imagen* con topología equivalente: RECINTO CERRADO que contiene el DESPLAZAMIENTO de un *trayector* desde un punto de *origen* que se encuentra ARRIBA (en el límite superior) y un punto de *destino* en el límite inferior (ABAJO).

En los versos 14-20, cuando la situación onírica se está desarrollando plenamente, aparecen otras dos estructuras lingüísticas en las que las correspondencias *fónicas* y *conceptuales* juegan un papel importante:

Over the rafters of sleep, where bright eyes stared  
From piles of grain in corner, fierce, unblinking.  
(vv.15-16)

...  
I lay face-down to shun the fear above.  
The two-lugged sacks moved in like great blind rats  
(vv.19-20)

En estos versos la aparición de fonemas equivalentes en ambas estructuras influye en la construcción de significado, veamos.

El fonema fricativo labiodental sordo /f/ presente en “rafters” (v.15) y “fierce” (v.16) en la primera, también aparece en “face-down” (v.19) y “fear” (v.20) en la segunda. En ambos casos las respectivas realizaciones fónicas se encuentran acompañadas por su correspondientes sonoros /v/ en “over” (v.15) y “above” (v.19). *Conceptualmente* podemos organizar todos estos vocablos en dos categorías semánticas: 1) los pertenecientes al dominio de carácter orientacional *arriba*: “over”, “rafters”, “above”, y 2) los pertenecientes al dominio *miedo*: “fierce” como motivo de una emoción, “face-down” como respuesta física a tal emoción, y “fear” como la emoción en sí. Por otro lado, recordemos que lo que provoca el temor se sitúa en el plano físico superior por la metáfora conceptual básica EL PODER ES ARRIBA. En el poema las expresiones que

transmisoras de la amenaza aparecen en los versos 15-16, mientras las que representan al ser amenazado y a la emoción producida aparece en el verso 19.

También desempeña un papel fundamental en este fragmento onírico, y en el poema en conjunto, la repetición de los diptongos decrecientes /aɪ/ y /eɪ/ y de los grupos consonánticos /bl/ y /gr/. En la primera estructura los encontramos en “bright eyes” (/braɪt 'aɪz/, v.15), “piles of grain” (/paɪlz əv 'greɪn/, v. 16) y “unblinking” (/bl/); en la segunda fundamentalmente en la expresión “like great blind rats” (/laɪk 'greɪt 'blaɪnd/, v. 20). Para comprender el modo en que los correspondientes fónicos se entrelazan debemos retomar el fragmento inicial del poema:

Threshed corn lay piled like grit of ivory  
Or solid as cement in two-lugged sacks.  
(vv.1 -2)

En primer lugar el grupo consonántico /gr/ aparece en la expresión “like grit of ivory” (v.1) refiriéndose al concepto “corn” cuyo correspondiente es “grain” (/greɪn/, v.16) en los versos finales; además la repetición léxica del lexema “pile” mediante dos vocablos equivalentes en los estadios inicial y final del poema (“piled”, v.1 y “piles”, v.16) refuerza la conexión semántica entre ambas estructuras. En el verso que cierra el poema aparecerá (como en “grain”, v.16) el grupo /gr/ + el diptongo /ei/ en “great” (/greɪt/, v.20). Finalmente también se recuerda la relación semántica con la estrofa inicial mediante la palabra “like” (vv.1y 20) utilizada en ambos versos para referirse a conceptos vinculados metonímicamente con el *grano*: su *textura* en el verso 1, y su *continente* en el verso 20.

El grupo /bl/ desempeña una función diferente, ya que sólo conecta información integrada dentro de la ensoñación: “unblinking” en el verso 16, y “blind” en el verso 20. “Unblinking” es uno de los valores propios del elemento “eyes” (v.15); por el contrario “blind” en este contexto transmite precisamente la inexistencia del órgano visual, lo que determina la imagen percibida de las ratas y el modo en que otra estructura “two-lugged” (v.20) se interpreta. Para terminar, fijémonos en el fonema vocálico breve que aparece en el verso final en dos ocasiones. En ambos casos forma parte de palabras monosilábicas tónicas situadas al final de una estructura gramático-conceptual con correspondencias suprasegmentales: “the two-lugged sacks” y “like great blind rats” (v.20). La correspondencia fónica entre ambos términos y entre las estructuras a las que pertenecen implican cierto tipo de correspondencia semántica. En este caso la preposición “like” deja patente que dicha correspondencia se basa en una relación metafórica.

A partir de aquí, el *lector* procede a realizar una correspondencia topológica entre los rasgos físicos de cada una de las entidades; y si las ratas creadas mentalmente son ciegas, al menos poseen un par de orejas que permiten otro tipo de percepción sensorial. Nuestra mente crea esta imagen a partir de la expresión “two-lugged” y las relaciones topológicas o imaginísticas que establecemos entre la imagen visual de las agarraderas y la imagen también visual de los órganos auditivos. Observemos para terminar una correspondencia final entre las cualidades de esta original rata (“rat”) y las del murciélago, que se expresa en inglés con la voz “bat” y que aparece en el verso inicial de la ensoñación (v.14).

*c. La estructura poemática nace de una base metafórica*

Además de las correspondencias que hasta ahora hemos descubierto podemos reconocer otras de naturaleza más global. Fijémonos en la disposición del poema sobre el papel. A primera vista, esta composición esta lejos de querer transmitir significado a través de un primer impulso visual; sin embargo vamos a demostrar cómo su disposición formal general no es del todo intrascendente en este sentido.

Debemos considerar que el poema destaca por su naturaleza orientacional: tanto a través de los propios dominios cognitivos activados, como mediante el empleo de preposiciones, el lector se ha visto obligado a construir mentalmente espacios cerrados a lo largo de toda la composición. Sólo “the sunlit yard” podría ser un espacio abierto, si no viniera precedido de la preposición “into”; e incluso podría permitirse que la ensoñación lo fuera, si no se establecieran unos límites “arquitectónicos” a la misma. Sin embargo, es precisamente en la ensoñación donde el ambiente claustrofóbico impera.

A la vez, el dinamismo de las estructuras cognitivas que se van configurando en la mente del lector permite que vayan cediendo progresivamente ante la creciente subjetividad transmitida mediante el texto. Por nuestras experiencias vitales en relación con el entorno, hemos aprendido que las concepciones subjetivas del mundo se encuentran determinadas por el grado de aproximación o alejamiento del sujeto (yo) frente al objeto (lo demás); y nada hay más cerca que aquello que está “dentro”.

El poema se está construyendo como un **viaje hacia el interior del ser humano**, hacia su propia mente, que es una parte *interna* del hombre capaz de jugar caprichosamente con las imágenes de la realidad *exterior*. El viaje hacia el *interior* de la mente se entiende en cuanto que la

mente se concibe *metafóricamente* como un ente físico, un RECIPIENTE DE IDEAS<sup>113</sup>, de ahí a considerarlo como RECINTO sólo hay un paso. A la vez, el *lector competente* realiza ese mismo viaje hacia su propia mente, pues las expresiones lingüísticas contenidas en el poema le han conducido a activar y generar progresivamente ciertas estructuras mentales de índole emocional-conceptual. Veamos de qué manera la *dimensión formal global* del poema se corresponde con este VIAJE AL INTERIOR.

En primer lugar:

- Desde el punto de vista sensorial (Sweetser, 1990:37-40), sentidos como el *olfato*, *gusto* y *tacto* se consideran de rango *inferior* ya que se necesita mayor aproximación física para recibir el estímulo, y por tanto el mismo contacto físico impide una apreciación objetiva de la entidad experimentada. A su vez esto repercute en el modo en que conocemos la realidad a través de estos sentidos: teñida de nuestras propias reacciones físicas ante el estímulo, fundamentalmente de *agrado* o *desagrado*.
- La *vista* y el *oído* se corresponden, por el contrario con la *objetividad*. Para percibir estímulos de este tipo el grado de acercamiento es mínimo, por lo que convencionalmente se entiende que nuestras apreciaciones no se encuentran influidas por nuestras reacciones físicas ante ellos. Por tanto se entienden como experiencias mentales y se relacionan con la *inteligencia*.
- Comúnmente a quien es más inteligente y actúa motivado por la razón se le considera *mejor* que aquel que actúa motivado por impulsos emocionales o pasionales. Por otra parte, nuestro sistema conceptual establece que una correspondencia bipolar entre “valores” y “eje vertical” con la metáforas BUENO ES ARRIBA y MALO ES ABAJO. Por lo tanto, la *objetividad* estará ARRIBA y la *subjetividad* ABAJO.
- En nuestro poema, que es un VIAJE hacia el *interior* (hacia la *subjetividad*) el momento más emocional se encuentra en el punto de *destino*, y en la composición formal del poema en la estrofa *inferior*.

En segundo lugar:

- Nuestra experiencia del mundo también nos dice que para que algo esté “dentro” deben existir unos límites que lo separen del “fuera”.
- El contacto más primario con el mundo nos demuestra que estos límites los encontramos directamente en el mundo material que nos rodea sustentado sobre tierra firme. En este mundo material el elemento “tierra” se constituye como *entidad limítrofe* en sí misma por su naturaleza

---

<sup>113</sup> La noción de “mente” como “entidad física” queda especialmente patente en el fenómeno conceptual que los cognitivistas denominan “corporeización” (*embodiment*). Eve Sweetser explica en qué consiste tal fenómeno en el capítulo “The Mind-as-Body Metaphor” (1990:28-32).

*sólida*; frente al elemento “aire”, caracterizado por su naturaleza *gaseosa* y por tanto en perpetuo movimiento expansivo.

- Si el aire está ARRIBA y la tierra está ABAJO, la experiencia “límites” se encontrará ABAJO. Por tanto, será fácil establecer la correspondencia: fuera es arriba y dentro es abajo.
- Y del mismo modo observamos cómo la experiencia “interior” queda plasmada formalmente en la parte *inferior* de la composición en la disposición sobre papel.

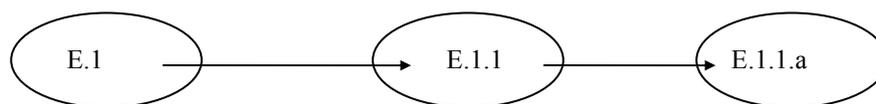
En resumen, el poema nos conduce a realizar un VIAJE *físico* (de fuera a dentro) y *mental* (de lo objetivo a lo subjetivo) no sólo a través de su información conceptual, sino de la propia *disposición formal del poema*, que presenta a la situación onírica (*claustrofóbica* y *subjetiva*) en el estadio *final* de la composición y en la posición *inferior* en el texto transcrito.

### 2.1.2. Fase de construcción de significado

#### I. ESPACIOS MENTALES Y CAMBIO DE MARCO

Como hemos ido viendo, la información lingüística que recibimos del poema va *guiando* al lector competente en la construcción de significado, de manera que la lengua parece constituirse como transmisora del mismo. Pero toda esta información semántica específica, *creada en la mente del lector* a través de la evocación de dominios cognitivos y modelos cognitivos idealizados (en los que se incluyen las metáforas básicas) no presenta una disposición caótica, sino que se organiza en estructuras mentales creadas ad hoc y que hemos denominado *espacios mentales*.

El primer espacio mental creado a partir del texto es el de un granero (E 1). Siguiendo el modelo cognitivo de granero como “almacén cerrado”, este se completa con elementos específicos: “Threshed corn ... in two-lugged sacks” (vv.1-2). En los versos 3-4 se abre un segundo espacio correspondiente al primero en que el valor que predomina es el de granero como “lugar oscuro” (E 1.1) a través de la expresión “musty dark” (v.3), este espacio se completa con otros elementos “farmyard implements, harness, plough-socks” (v.4) dependientes del vocablo “armoury” (v.3) que abre un tercer espacio mental (E 1.1.a).

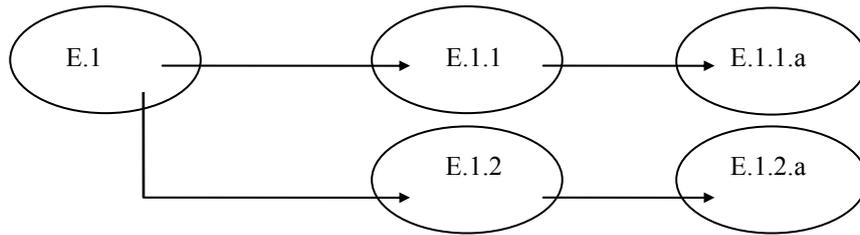


espacio base

Gracias al verso 5 volvemos al primer espacio, o espacio *base*, que sigue completándose con otros elementos específicos destinados a definir los límites del mismo: “the floor” (v.5), “no windows” (v.6), “air-holes slit / High in each gable” (vv.7-8), “one door” (v.8). Pero los mismos

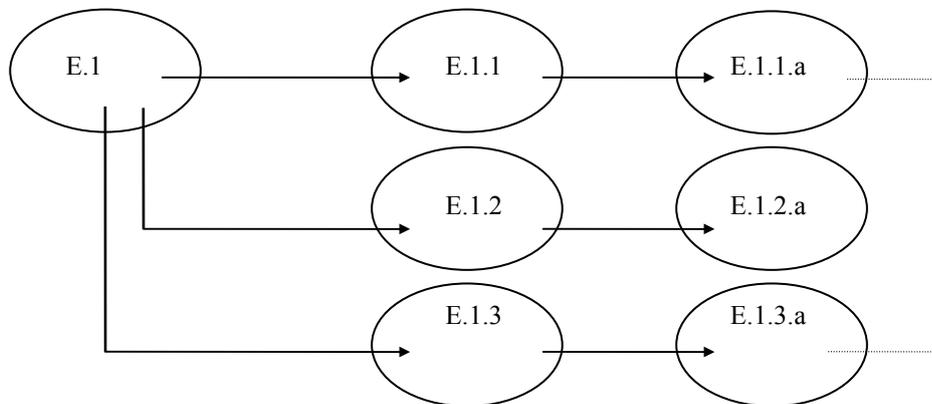
elementos que completan el espacio motivan la creación de nuevos espacios. El primero (E 1.2) se crea a partir del elemento “floor” al añadirle información concreta “was mouse-grey, smooth, chilly concrete” (v.5), y este da lugar a un segundo (E 1.2.a) por activar el modelo cognitivo “ratón” que en este espacio mental específico responde a valores equivalentes a los del suelo “grey, smooth, chilly” (v.5).

espacio base



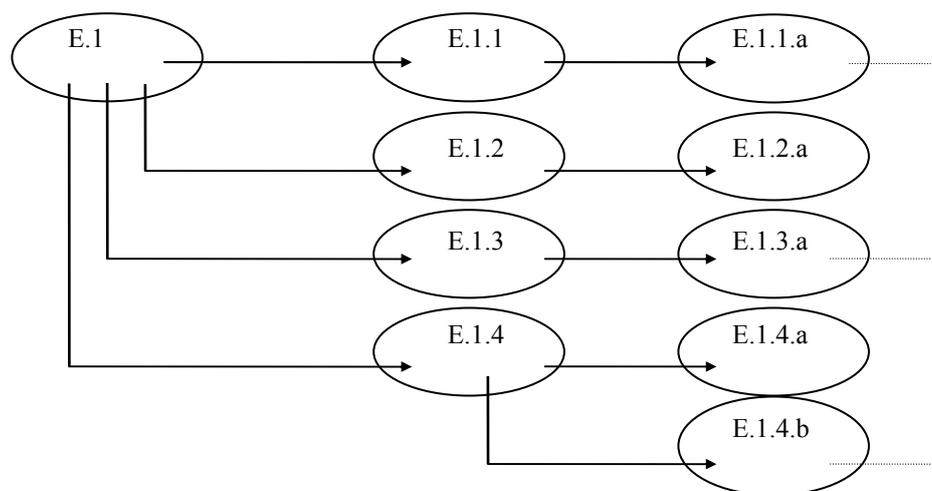
Posteriormente otros elementos que configuran el espacio *base* (E 1) activan la creación de un nuevo espacio (E 1.3) en el que se presentan los rayos de sol cruzando el recinto: “two narrow shafts / Of gilded notes, crossing, from air-holes slit / High in each gable” (vv.6-8). A su vez el vocablo “shafts” nos dirige hacia la creación de un nuevo espacio mental (E 1.3.a) equivalente a E.1.1.a.

espacio base

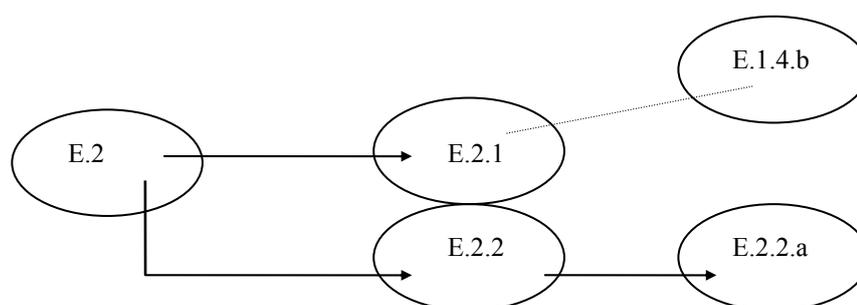


El elemento “door” (v.8) que forma parte del espacio mental base abre la posibilidad de crear un nuevo espacio mental (E 1.4) representando al granero en la época estival en la que se presentan nueva estructura y nuevos valores para la estructura antigua: “no draughts” (v.8), “the zinc burned like an oven” (v.9), “a scythe’s edge, a clean spade, a pitch-fork’s prongs” (v.10). La expresión “the zinc burned like an oven” permite la configuración de otro espacio (E 1.4.a.) correspondiente a “oven” con valores equivalente a los de el elemento “zinc”. Por su parte el verso 9 es el paso previo a la configuración de un nuevo espacio que se desarrollará en el verso 11 (E 1.4.b) “Slowly bright objects formed” equivalente a ciertos elementos que completan E.1.4, y también equivalente al espacio E.1.1.a y relacionado con E.1.3.a.

espacio base



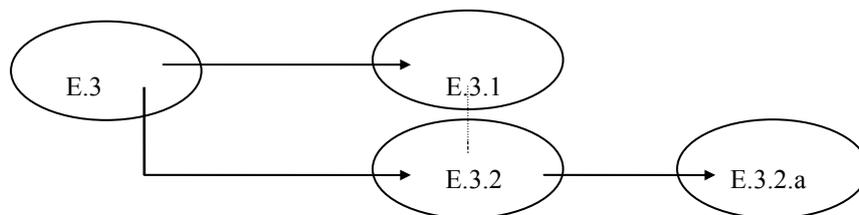
La aparición del pronombre personal “you” en la construcción “Slowly bright objects formed when you went in” (v.11) da como resultado que se modifique el espacio mental (E.1.4.b) que se estaba construyendo. A través de la retroalimentación, se produce un cambio de marco: el espacio E.1.4.b se supedita a una nueva estructura determinada por “you” (E.2), donde el hombre es el protagonista, y donde el resto de las entidades existen en cuanto que el hombre las percibe, por tanto se convierte en E.2.1. De E.2 dependen otros espacios mentales, las representación conceptuales de: (E.2.2) la apreciación de otros objetos por parte del ser humano “you” en “Then you felt cobwebs clogging up your lungs” (v.12); (E.2.2.a) el resultado producido por esas percepciones subjetivas “and scuttled fast into the sunlit yard” (v.13).



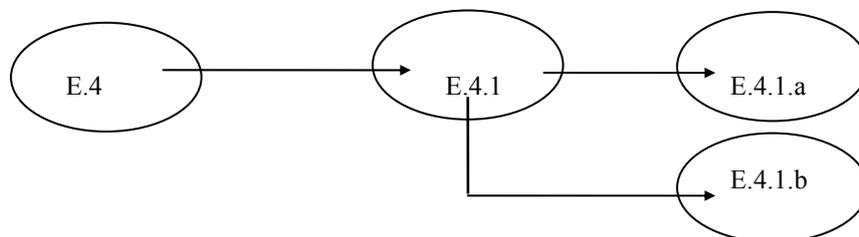
A partir del guión que señala un cambio de marco se comienza a configurar un nuevo espacio mental, que en principio parece establecer ciertas correspondencias con el elemento “sunlit yard” (v.13) del espacio anterior, debido a la preposición “into”. “into nights” (v.14) construye un nuevo espacio mental distinto a E.1 y E.2. Este espacio (E.3) se constituye como espacio matriz para otro muchos a él subordinados:

- El primero (E.3.1) creado por el SB “when”: “when bats were on the wing / Over the rafters” (vv.4-15).

- El segundo, produciendo un cambio de marco en E.3.1, pues parte de la información “rafters” se integra dentro de otro espacio (E.3.2) motivado por el vocablo “sleep”, dentro del cual se genera una nueva estructura mental (E.3.2.a) a través del SB “where” y conformado por diversos elementos “(fierce, unblinking) bright eyes”, “piles of grain” “corners” (vv.15-16), algunos de los cuales tienen sus equivalentes en espacios mentales anteriores.



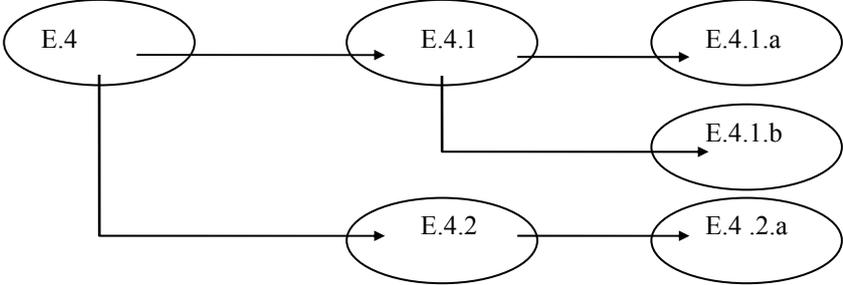
En la última estrofa la aparición de la expresión “the dark gulfed like a roof-space” (v.17) crea un espacio mental (E.4) cuyos equivalentes se encuentran en E.1 y E.2 por su descripción como edificio, y en E.1.1. y E.3 por presentar de nuevo una situación en la oscuridad. Posteriormente los vínculos con E.3 se refuerzan a través de la representación mental de un espacio que transgrede experiencias posibles en el mundo real, pero que es cognitivamente aceptable en el estado onírico. E.4 es el espacio matriz de otros dos. El primero se construye a partir de la aparición del pronombre personal “I” (E.4.1.), mediante el cual el sujeto que experimenta la acción se formula en primera persona<sup>114</sup>. Un primer sub-espacio (E.4.1.a) se encuentra conformado por la presencia de pájaros amenazadores y por la presentación del elemento humano como otro inanimado, en “I was chaff / To be pecked up when birds shot through the air-slit” (vv.17-18). En el segundo sub-espacio (E.4.1.b) la primera persona vuelve a tener los valores propios del ser humano, incluyendo las emociones: “I lay face-down to shun the fear above” (v.19).



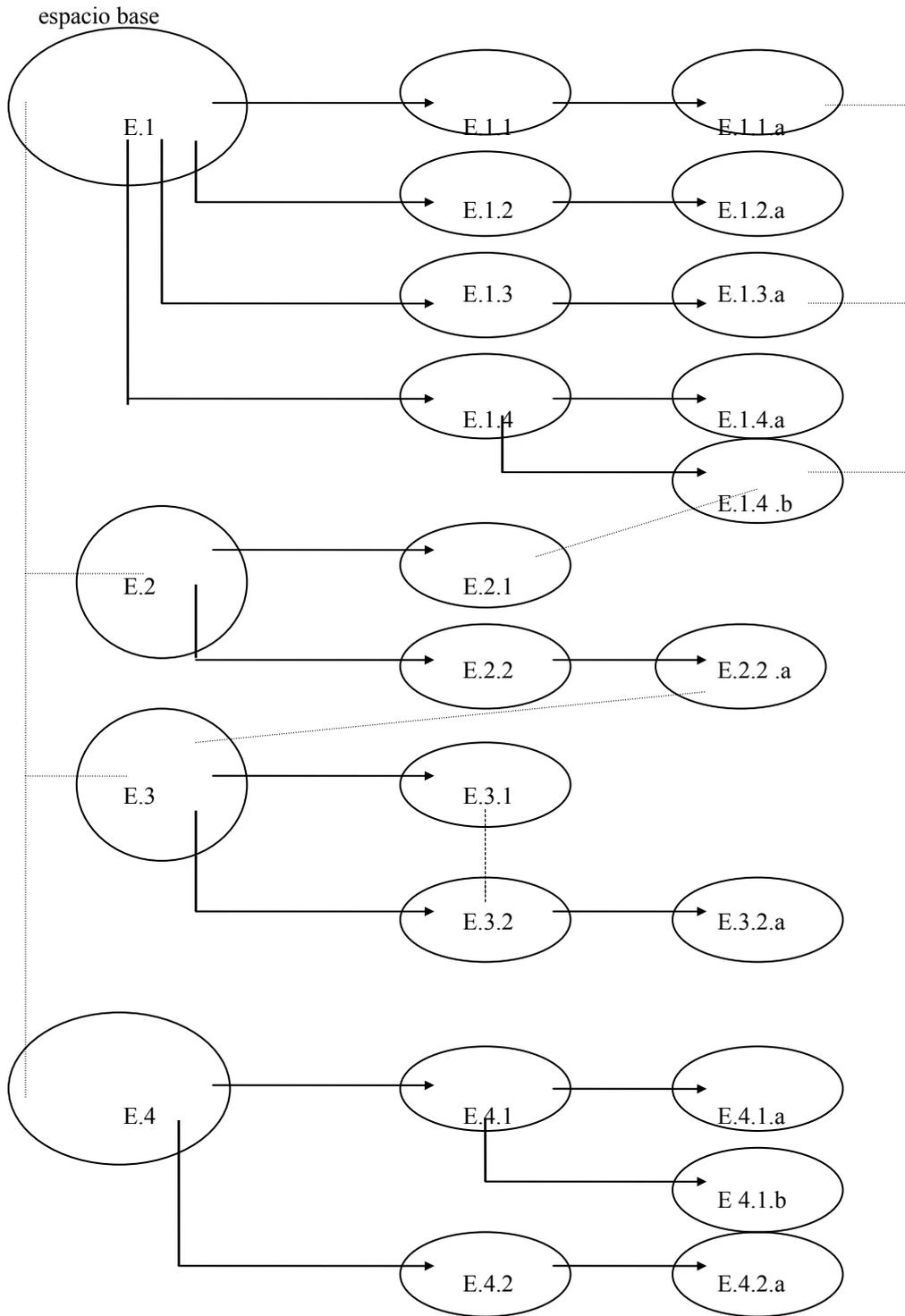
El segundo espacio derivado de E.4 (E.4.2) se crea a partir de la aparición de un elemento nuevo con el valor de la movilidad, el elemento correspondiente a la primera persona no es demasiado evidente, pero se advierte su presencia por la preposición “in” que implica un acercamiento hacia

<sup>114</sup> Factor que contribuye también en nuestro viaje hacia la subjetividad.

quien percibe la acción. De E.4.2 cuelga a su vez otro espacio, creado mediante la preposición “like” que establece correspondencias analógicas entre los elementos que toman parte en E.4.2 y E.4.2.a. Por otro lado la información específica de E. 4.2 evoca la que configura los espacios E.1 y E.1.3.



En el siguiente diagrama plasmamos *grosso modo* la trayectoria mental por la que pasa la mente del individuo hasta completar la lectura del poema.



## II. REDES DE INTEGRACIÓN

Como acabamos de ver, la lectura del poema ‘The Barn’ implica la creación inmediata de estructuras mentales de carácter dinámico y conceptualmente relacionadas entre sí, que denominamos espacios mentales. El diagrama básico no rinde cuenta sin embargo de otros procesos cognitivos que tienen lugar en la actividad interpretativa.

La Teoría de la Integración Conceptual supone que, partiendo de los primeros espacios basados en la lectura literal del texto, la mente construye otros espacios mentales de índole diversa: espacios de entrada y espacios genéricos. Los EEs y los EGs se encargan de completar a estos primeros espacios (que denominamos de Integración) con la información necesaria para realizar la interpretación de los mismos. Estos espacios mentales, idealmente, deben ser los mismos que previamente intervinieron en la actividad creadora y de cuya interacción ha surgido la complejidad del significado.

En este apartado pretendemos observar las operaciones cognitivas (creación de espacios mentales, correspondencias y asociaciones semánticas) que participan en la actividad interpretativa durante la lectura de ‘The Barn’. Nos centraremos ciertos procesos concretos del pensamiento figurativo que tradicionalmente han caracterizado a la obra literaria: la metáfora, la metonimia y las imágenes sensoriales (fundamentalmente en el fenómeno sinestético).

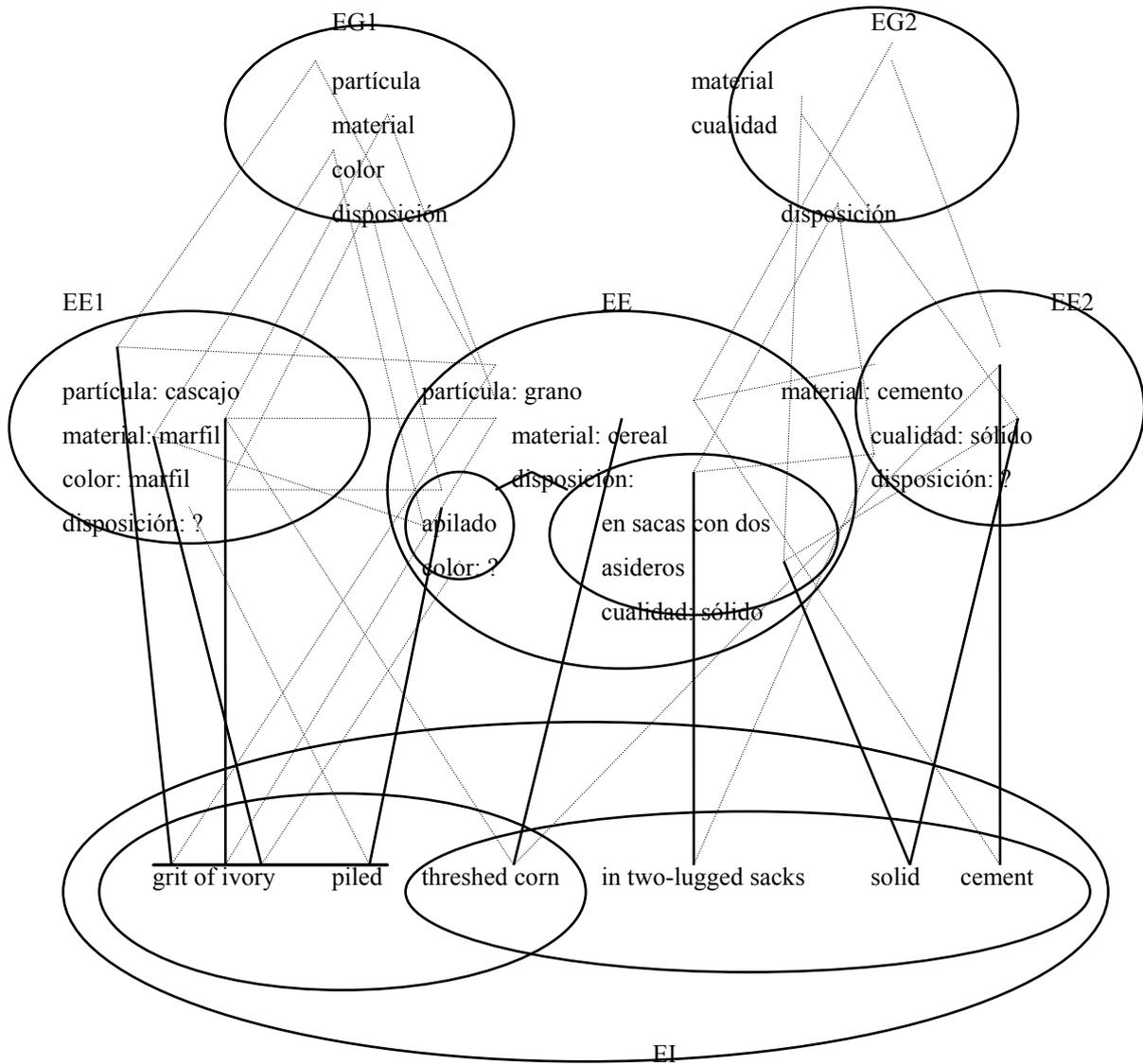
### *a. Metáforas y metonimias idiosincrásicas*

El poema despliega desde su comienzo un gran número de correspondencias entre espacios mentales que dan lugar a metáforas concepto-lingüísticas.

Ya en la lectura de los dos primeros versos “A threshed corn lay piled like grit of ivory” y “(A threshed corn lay) solid as cement in two-lugged sacks” activamos tres *espacios de entrada* (EEs) diferentes cuyas estructuras genéricas, así como las informaciones específicas de estos tres espacios, se proyectan a un solo *espacio de integración* (EI). Por otro lado, para que esta proyección pueda realizarse, deben establecerse correspondencias entre los diferentes EEs, y éstas deben estar basadas en una estructura común de orden genérico (el esquema de imagen) en el *espacio genérico* (EG). Observemos en el diagrama las relaciones interesaciales<sup>115</sup>, que pasaremos a comentar a continuación:

---

<sup>115</sup> En la mayor parte de los diagramas siguientes se omitirá el espacio de integración, ya que lo que nos interesa es conocer el proceso de *desenredo* de dicho espacio y no cómo se consigue la integración en el polo artístico (que corresponde al autor y no al lector).



Fijémonos primero en las *correspondencias* establecidas entre los diferentes espacios mentales. Recordemos que éstas se basan en una *estructura genérica* común que configura un *espacio genérico*. En este caso podemos reconocer cómo sólo una de las entradas (EE) despliega aquí todas las dimensiones que activamos en los EGs, lo que significa que éste es el responsable del marco que construirá toda la estructura de integración.

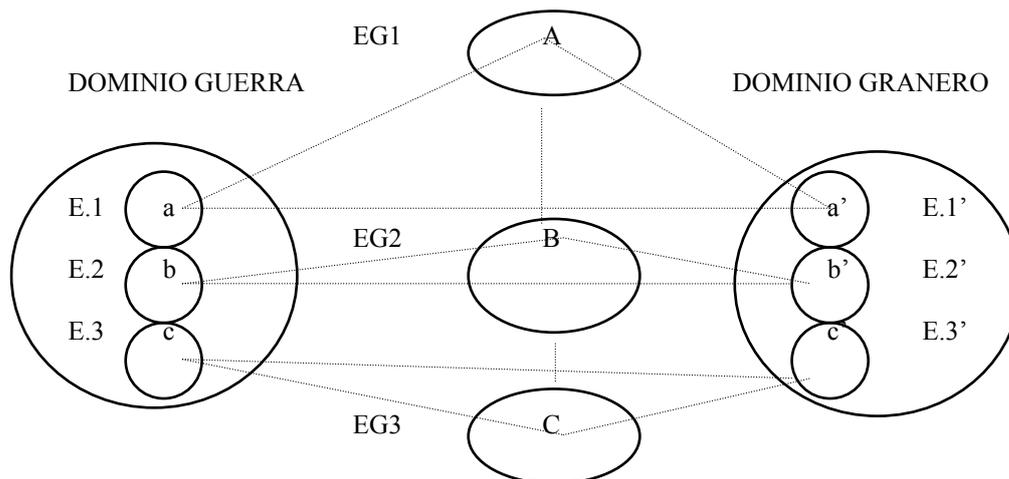
No obstante para completar estas dimensiones en el espacio de integración con información específica, ésta debe importarse de los otros EEs (EE1 y EE2): color y grado de solidez especialmente. Puesto que toda relación interespacial es dinámica, cualquier tipo de información que ayude a completar el EG produce una retroalimentación hacia los EEs. En este caso, la retroalimentación se produce en dirección al espacio que configura el marco (EE); e idealmente se mantendrá presente siempre que volvamos a evocar el MCI *cereal* en este contexto.

El ejemplo anterior es el más sencillo, tanto desde el punto de vista lingüístico como cognitivo, puesto que las preposiciones “like” (v.1) “as” (v.2) actúan como conectores entre los diversos espacios de entrada e indican que entre ellos existen ciertas equivalencias. En cierto modo, ocurre algo similar con el vocablo compuesto “mouse-grey” (v.5), cuya composición actúa como conector entre espacios correspondientes a “floor” (v.5) y a “mouse” (v.5). En este caso ambos espacios despliegan rasgos equivalentes (el “color gris” en cada uno de los espacios) y se produce una proyección simétrica de esta estructura específica hacia el espacio de integración. Esto produce que las dos entradas disfruten de la misma eficacia conceptual, a pesar de la apreciación aparentemente objetiva de la entidad “suelo” y la percepción evidentemente subjetiva de la entidad “ratón”.

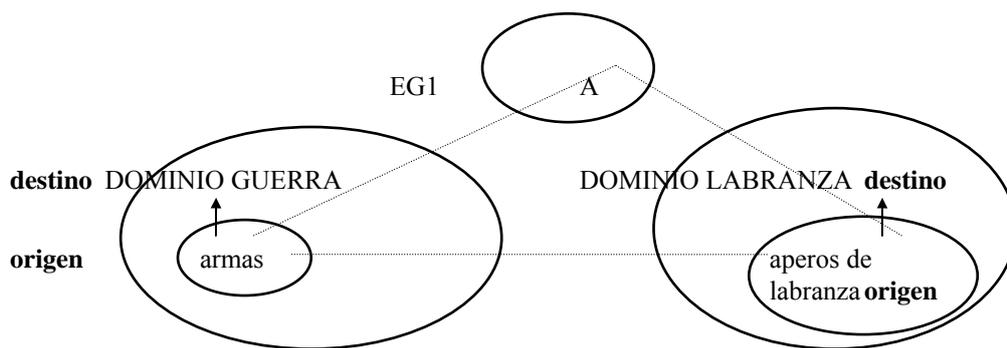
La dimensión lingüística del poema da cuenta de la presencia de otro tipo de metáforas conceptuales idiosincrásicas. Estas nuevas metáforas se manifiestan no mediante enlaces textuales entre espacios (como con las preposiciones “like” o “as”, también en el verso 10 “the zinc burned like an oven”) sino a lo largo del discurso a través de claves textuales menos evidentes que las anteriores.

Durante la lectura de “The Barn” el lector construye la primera de estas metáforas a partir de la expresión “armoury of farmyard implements” (vv.3-4) que activa correspondencias entre dos dominios cognitivos: guerra y trabajo del campo. Concretamente las correspondencias se establecen entre ciertos elementos pertenecientes a ambos dominios (las armas de fuego y los aperos de labranza) que configuran dos espacios mentales de entrada. A la vez, el significado de cada uno de estos conceptos se construye a partir de valores relacionados con el dominio al que cada uno de ellos pertenece y que permiten la construcción de posteriores espacios mentales: como

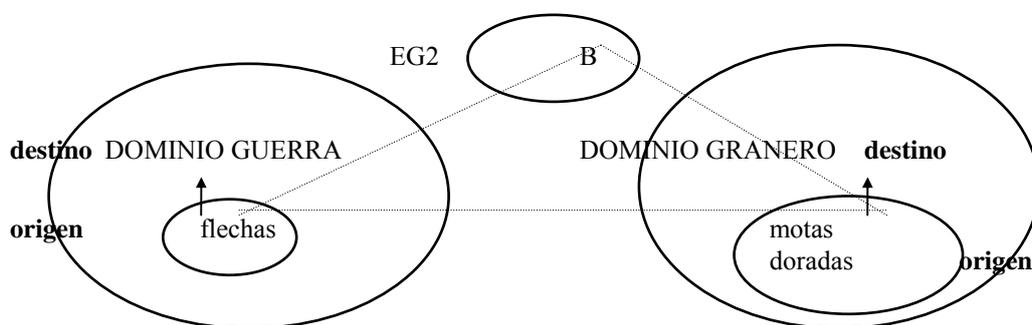
los que intervienen en la interpretación de “shafts of gilded motes” (vv.6-7) y “slowly bright objects formed when you went in” (v.11). El juego de espacios mentales que contribuyen en la creación de la metáfora se va construyendo de manera progresiva. Primero, los elementos de los espacios 1 y 1' a través de una imagen de esquema común (en el EG1) establecen las posibles correspondencias entre dos dominios (guerra y labranza). La segunda de las expresiones que participan de una metáfora relacionada con el dominio guerra “shafts of gilded motes” (vv.6-7), da como resultado que el alcance del dominio se reduzca hasta abarcar sólo el entorno físico del granero en que se desarrollan los acontecimientos. Finalmente, la tercera expresión “slowly bright objects formed when you went in” (v.11) restablece las correspondencias entre los primeros elementos implicados (en E.1 y E.1') creando un tercer par de espacios mentales de entrada y otro espacio genérico.



Ahora bien, ¿en base a qué se están creando esas correspondencias? La respuesta se encuentra en el fenómeno *metonímico*. En el proceso interpretativo de esta metáfora el lector está constantemente seleccionando elementos pertenecientes a dos dominios diferentes y descartando el resto. De este modo, prestamos mayor atención a unos valores o dimensiones sobre otros. El primer par de espacios mentales, creados por la expresión “armoury of farmyard implements” (vv.3-4), se configuran a partir de *metonimias* de “origen en destino” (OenD) donde los elementos concretos (orígenes) activan los dominios “guerra” y “labranza” (destinos); como muestra la figura.



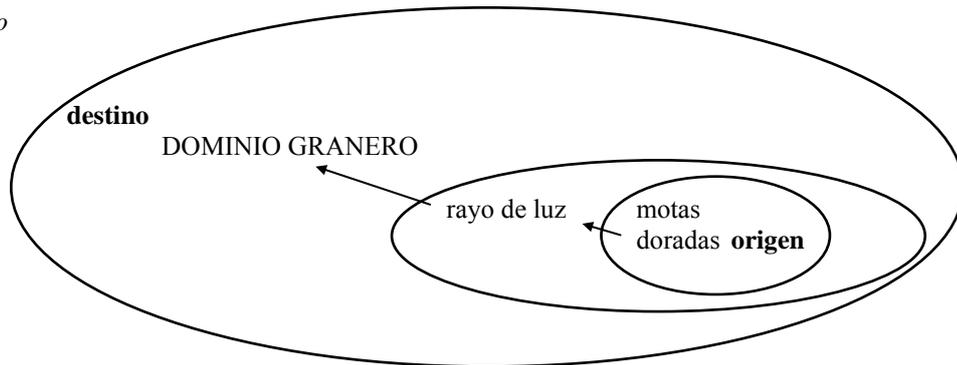
Los espacios construidos a partir de la segunda expresión “two narrow shafts of gilded motes” (vv.6-7), actúan de la misma manera, con la salvedad de que el otro dominio se modifica reduciéndose al ámbito físico del granero<sup>116</sup>.



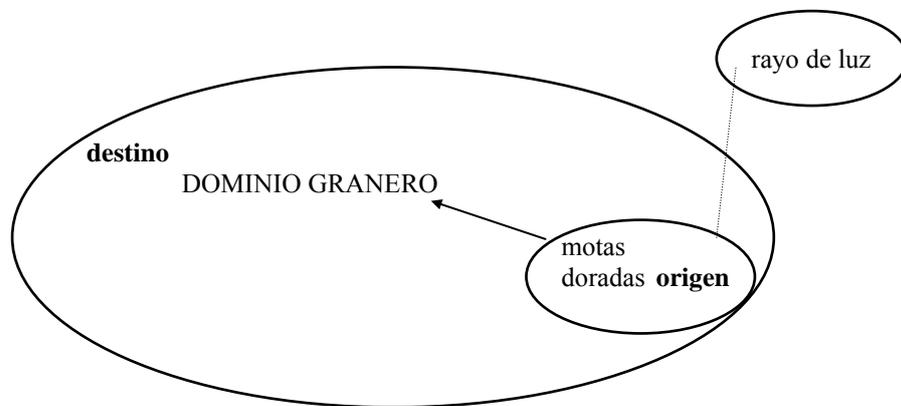
Por otro lado, en el espacio de entrada del dominio “granero” el lector crea una doble metonimia que desde el punto de vista literal es inexistente; lo que le hace consciente de lo engañosa que es la mente humana. En el proceso interpretativo comenzamos considerando que el autor emplea “gilded motes” para referirse a “los rayos de luz”, y que las motas doradas son parte integrante de los rayos. Así, nuestra primera impresión es que “gilded motes” activa el concepto “rayos” mediante un proceso metonímico de origen en destino. No obstante, en una segunda lectura, somos conscientes de que lo que el ojo percibe es precisamente las motas de polvo en la que la luz se refleja, y que es nuestra mente la que lo interpreta como rayo de luz con entidad propia. El proceso se podría representar así.

<sup>116</sup> Con ayuda del modelo cognitivo ESPACIO CERRADO que se va haciendo evidente a través de las imágenes orientacionales.

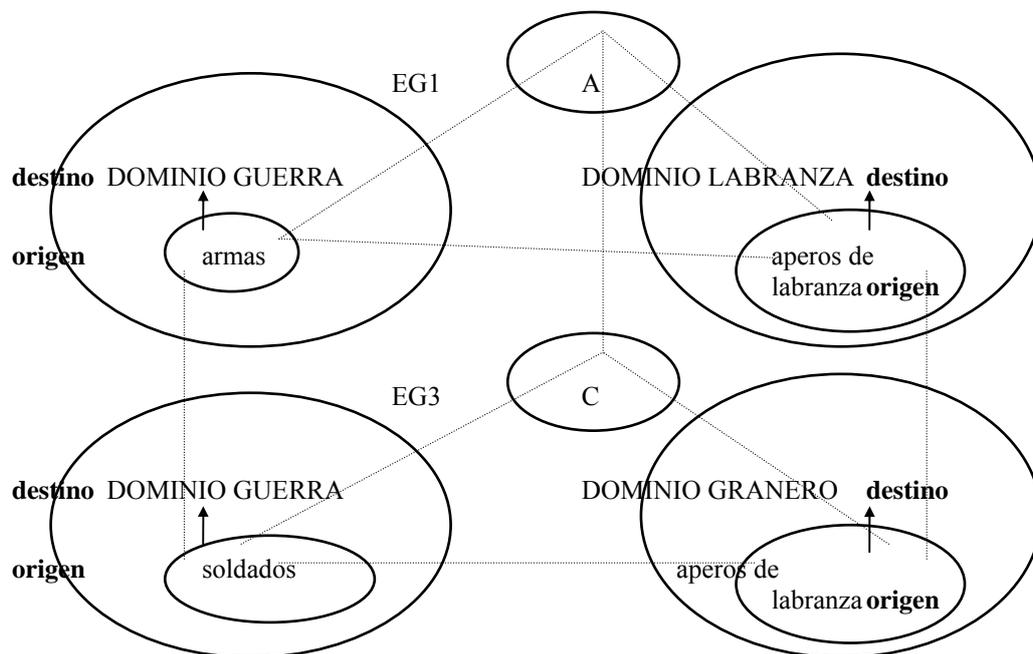
primer paso



segundo paso

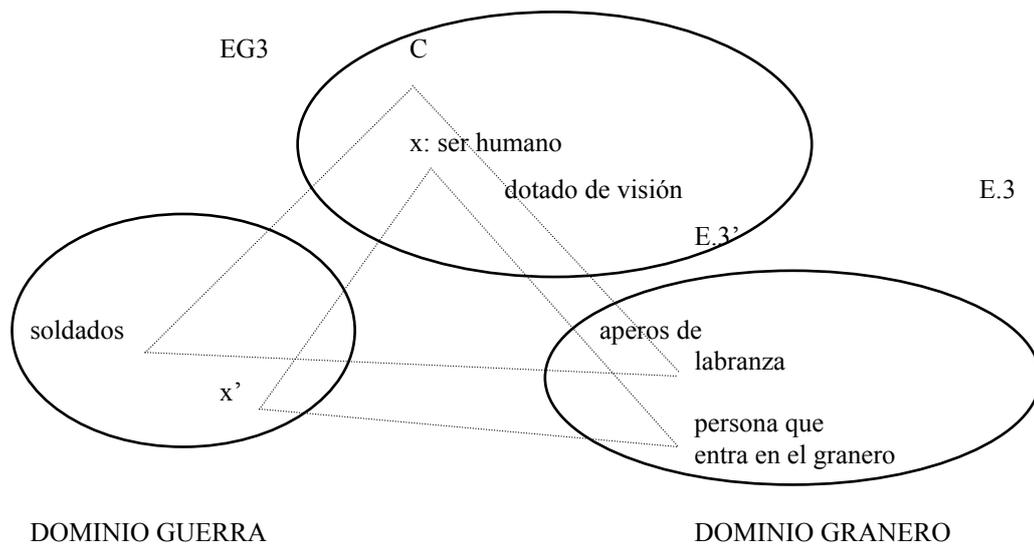


La tercera pareja de espacios de entrada, dependientes de la expresión “slowly bright objects formed when you went in” (v.11), también se configuran a partir de metonimias. Pero en este caso, como en el anterior, se produce un fenómeno de *cambio de marco* primeramente se generan dos espacios cuyas correspondencias semánticas y topológicas son equivalentes a las de los espacios E.1 y E.1'. Pero a medida que leemos observamos cómo se están estableciendo correspondencias entre elementos equivalentes a los antiguos en E.1' (aperos de labranza) y otros elementos nuevos (soldados) íntimamente relacionados con los que configuran el espacio E.1 (a los que son topológicamente equivalentes, armas). La conjunción de metonimia y cambio de marco puede representarse así:



Este cambio de perspectiva en el dominio “guerra” se produce por la presencia en el espacio mental del dominio “granero” de otro elemento “you” cuyo valor predominante es el de “ser humano”. Si en el E.3’ “granero” introducimos un nuevo elemento, el lector competente, en su constante búsqueda de coherencia, tratará de incluir un nuevo elemento en E.3 topológicamente equivalente. En este caso dos elementos (la persona que entra en el granero en E.3’, y x’ en E.3) desempeñan roles similares y comparten algunos valores a partir de una estructura genérica común. Por otro lado, la misma presencia de vida en el dominio E.3 a través de x’ y la imagen visual de los aperos apareciendo progresivamente facilitan construcción de significado. A partir de la expresión “slowly formed” (v.11) evocamos una acción que comparte ambos valores (vida y aparición progresiva) y que directamente activa a su agente (los soldados<sup>117</sup>) como elemento en E.3 equivalente a los aperos en E.3’.

<sup>117</sup> Metonímicamente vinculado a “armas” en EG1.



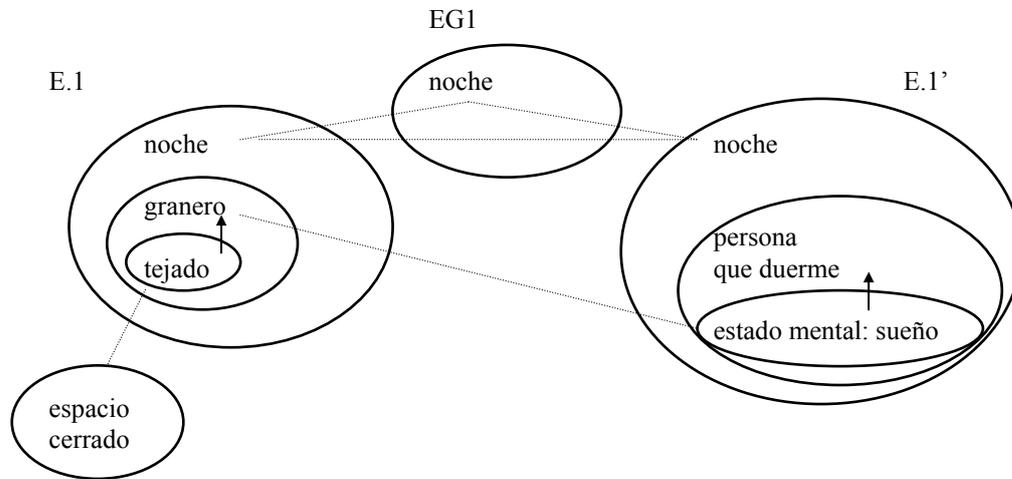
Dejando a un lado las metáforas particulares que aparecen en el poema, esta composición se puede considerar como una metáfora en sí misma. Tras observar los dominios cognitivos y modelos cognitivos idealizados en juego, no es difícil reconocer los dos espacios de entrada y el espacio genérico que originan la integración. El espacio de integración a la que nos referimos ahora viene determinado por la lectura de las dos últimas estrofas, separadas del resto del poema por un guión (vv.14-20).

La primera situación lingüística en la que se observa la relación entre dos espacios de entrada se da en los versos 14-15 “and into nights when bats were on the wing / Over the rafters of sleep”. Quizá con cierta dificultad por lo inesperado de la imagen visual, el lector logra reconocer dos espacios de entrada:

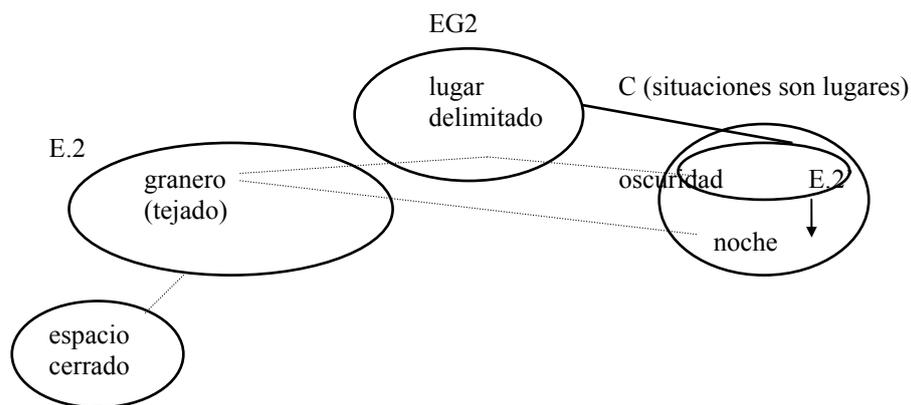
- E1: un ESCENARIO NOCTURNO con los elementos “murciélago” y “recinto con tejado”, que luego reconocemos como el granero por los objetos que se detallan (v.16);
- E1': el dominio abstracto ESTADO DE SUEÑO. La dimensión que ambos espacios tienen en común es el momento del día (la noche).

La correspondencia entre el *sueño* y el *recinto* se produce en “the rafters of sleep” (v.15) a través de la preposición “of”, que relaciona una parte concreta del granero con el sueño. Es muy importante observar aquí el empleo de una *metonimia* de origen en destino (OenD) que, a través de la naturaleza dinámica de los espacios mentales, consigue que el concepto “sueño” llegue a construirse como entidad cerrada (muy lejos de la apertura a la que suele hacer referencia un vocablo abstracto). A la vez en E.1' se produce otra metonimia, ya que al mencionar un estado mental se hace referencia a la persona que lo sufre. Como veremos en los versos posteriores, el

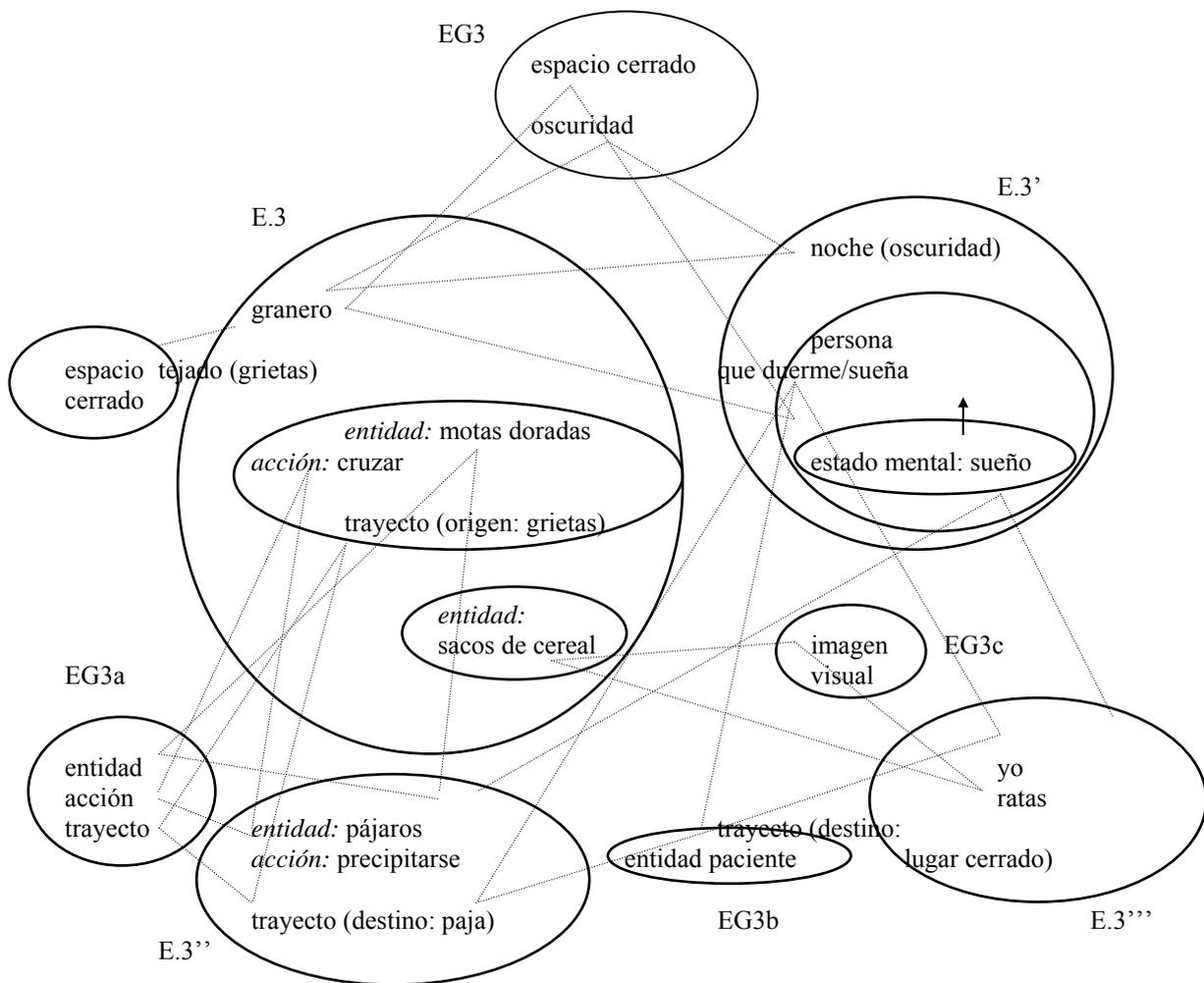
individuo cuyo estado mental transitorio es el del sueño es quien se convierte en protagonista de la situación.



Por otro lado, el concepto de “noche” como entidad cerrada introducido por el sintagma preposicional “into nights” (v 14) se retoma en los versos 17-20 a través de una imagen visual, de nuevo insólita: “the dark gulfed like a roof-space” (v.17). Como vemos, aquí se ha tomado el valor más intrínseco de la noche, la oscuridad. Y a través de su correspondencia con una edificación, se intensifican los lazos entre el sueño y la oscuridad, que se caracterizan aquí como entornos cerrados.



El resto del poema construye un espacio de integración en el que elementos correspondientes al espacio mental del dominio “granero” interactúan con elementos procedentes del espacio “estado mental: sueño”. El *esquema de imagen* en el que se fundamentan básicamente las equivalencias entre las entradas despliega la estructura genérica “RECINTO CERRADO + OSCURIDAD”. Pero observemos en este diagrama la complejidad de las relaciones interesaciales que se establecen en la mente del lector en el proceso interpretativo.



## b. Imágenes sensoriales y metáforas sinestésicas

Las relaciones interesaciales explican por qué el lector es capaz de percibir la manera subjetiva en que el autor observa el mundo. El modo en que las *imágenes sensoriales* interactúan juega un importante papel en este sentido. Ya hemos visto que el poema “The Barn” es rico en imágenes de todo tipo; y también conviene recordar que la dimensión *fónica* (imágenes acústicas) está desempeñando una función fundamental en el refuerzo y transmisión de estas percepciones sensoriales<sup>118</sup>. Pero la imaginería muestra su mayor potencial comunicativo cuando distintas percepciones sensoriales se acoplan dando lugar a *metáforas sinestésicas*. Esto ocurre en los versos 6-7 y 18, versos que como ya hemos demostrado, son conceptualmente equivalentes.

En los versos 6-7 “Two narrow shafts/ of gilded motes, crossing from air-holes slit” se despliegan las siguientes imágenes:

### 1. imágenes visuales:

- movimiento: rectilíneo
- dimensiones: delgadez y longitud
- color: dorado (gilded)
- composición: motas de polvo (motes)

### 2. imágenes táctiles:

- objeto afilado y causante de dolor (shaft)

### 3. imágenes acústicas:

- repetición fónica de las consonantes fricativas /f/ y /s/, /ʃ/ y la oclusiva alveolar /t/; originando una impresión acústica global de plosión y silbido: “Two narrow *shafts/* of<sup>119</sup> gilded *motes, crossing from air-holes slit*”

### 4. imágenes orales (las denominaremos así porque la percepción se produce en la boca a través de la articulación de sonidos, pero no se produce sabor):

- la producción reiterada de sonidos consonánticos fricativos (“*shafts*”, “*crossing*”, “*slit*”) obliga al lector a ser consciente del desplazamiento del aire en su propia cavidad bucal, ya que en su movimiento produce fricción en los órganos fonatorios en cuestión.
- la repetición de sonidos oclusivos alveolares (sobre todo seguidas de sibilantes) ayuda al lector tomar conciencia de la expulsión repentina de aire o interrupción final de la salida de aire en su propia cavidad bucal.

---

<sup>118</sup> Siguiendo a Tsur (1997).

<sup>119</sup> No marcamos el fonema /f/ del vocablo “of” debido a su cualidad de forma breve, ya que en su realización es muy probable que dicha consonante se pierda.

Observemos detenidamente las imágenes en relación con la supuesta existencia de dos polos en cada tipo de impresión sensorial (Osgood, 1980; Marks, 1982, 1990). El espectro de cada impresión se organiza en torno a lo que aquí denominamos “**polos de intensidad**”.

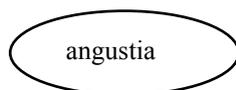
La imagen *táctil* correspondiente a la “agudeza” del objeto marca el resto de las cualidades. El que esta imagen sea la causa de un posible dolor hace que esta percepción se coloque en el *polo* de mayor prominencia (+). Para representar una sensación punzante podemos hacer uso (a través de la metonimia) de imágenes *visuales* características de los objetos que producen tal sensación: la de mayor importancia es la de estrechez. El rasgo de “estrechez” se coloca, por su prominencia en el polo + del espectro de su dimensión. Y finalmente tanto capacidad de producir daño como la estrechez de cualquier objeto se intensifica a medida que la “longitud” del objeto aumenta. A mayor longitud a mayor nuestra sensación de estrechez y a la vez mayor es la sensación de alcance; también la longitud del objeto se encuentra en el polo (+) en este caso. No obstante esta explicación produce un enfrentamiento con nuestra disposición habitual de todas estas dimensiones en polos. Comúnmente, y por separado, consideraríamos estas imágenes así:

	(-) menor prominencia	(+) mayor prominencia
dimensiones táctiles	menos dolor menos afilado	más dolor más afilado
dimensiones visuales	más corto más estrecho	más largo más ancho

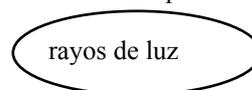
Quizá esto sea una muestra de que la situación de los polos no es fija y depende en gran parte de las relaciones conceptuales que establezcamos entre los diferentes espacios sensoriales en un contexto conceptual determinado.

De cualquier modo, lo que queda claro es que estos dos versos son expresión de un proceso de integración conceptual que se realiza no sólo a través de correspondencias visuales, sino a través de *correspondencias entre diferentes planos sensoriales*, que también podemos organizar en espacios mentales<sup>120</sup>. En primer lugar en el granero se producen dos sensaciones que aparentemente son independientes:

espacio emocional

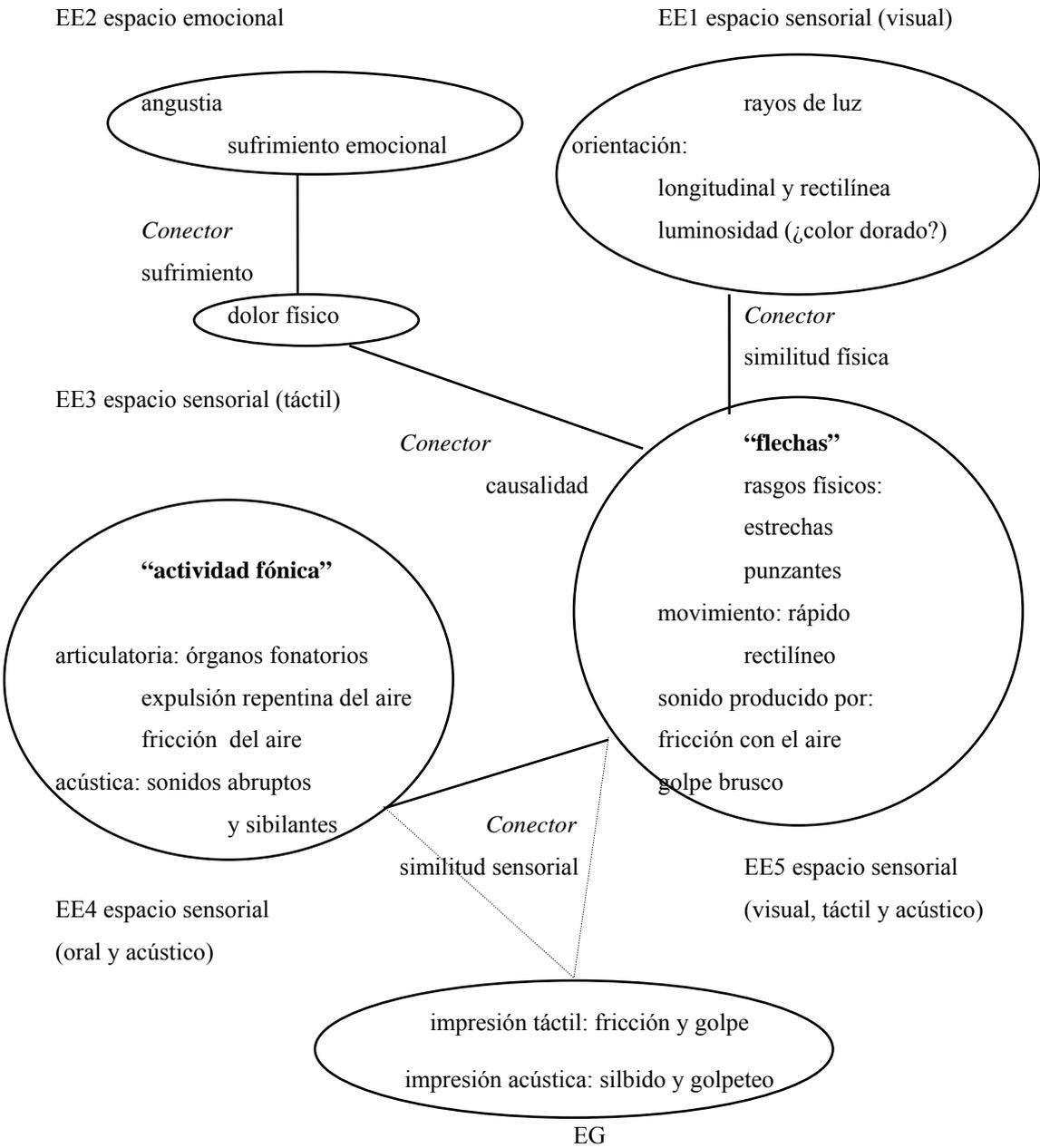


espacio sensorial (visual)

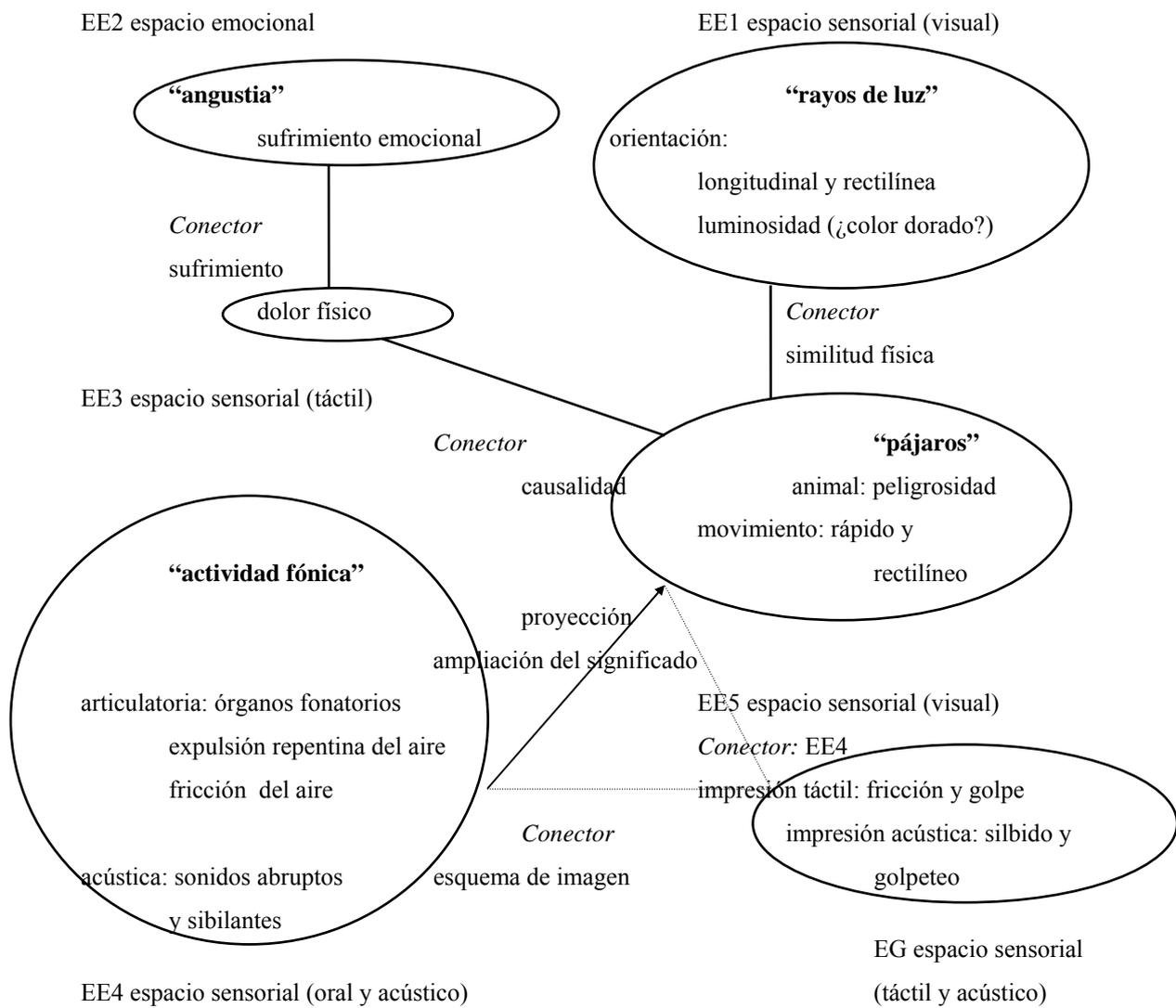


<sup>120</sup> En los siguientes diagramas del apartado hemos tratado de simplificar el número de espacios mentales que intervienen en la construcción de significado por motivos de claridad.

cada una de estas sensaciones (emocional y visual) despliega una serie de características. De todas ellas sólo algunas se activan mentalmente en el lector a través del desenredo de la expresión lingüística, por la creación de nuevos espacios entrelazados en los que intervienen imágenes sensoriales de diferente índole y que corresponden a los espacios de entrada en la actividad creativa. En el diagrama que ofrecemos a continuación el componente fónico del poema se presenta como un *espacio de entrada* de carácter sensorial (oral y acústico) con una estructura genérica equivalente a la de otro espacio de entrada formado por las dimensiones sensoriales específicas propias del elemento “flechas”, como se muestra en el espacio EG.



El verso 18 “birds shot through the air-slits”, puesto que mantiene correspondencias conceptuales y sensoriales con los versos 6-7, despliega relaciones similares entre los diferentes espacios sensoriales. Las relaciones interesaciales que anteriormente el lector ha activado se mantienen presentes y sólo alguno de los elementos varía: no son “flechas” sino “pájaros” los que se precipitan a través del recinto. Esta variación se debe al contexto onírico del que forma parte (vv.14-20), en que los animales (“bats”, v. 14; “bright eyes”, v.15; “birds”, v. 18; “rats”, v.20) se convierten en encarnación del peligro y en causa del sufrimiento. A pesar del cambio, gracias a las imágenes acústicas, en este nuevo elemento se mantienen los rasgos de “precipitación” y “capacidad hiriente”; ya que los sonidos sibilantes y oclusivos han adquirido esta nueva dimensión conceptual en los versos 6 y 7. Tales dimensiones fónico-conceptuales se recogen en el vocablo “shats” (v.6) que mantiene equivalencias fónicas y correlaciones semánticas con “chaff” (v.17) y “shot” (v.18), como ya hemos señalado. La relación de espacios por tanto quedaría *grosso modo* de la siguiente manera:



## 2.2. INTEGRACIÓN CONCEPTUAL EN “SUNLIGHT”

“Sunlight”, la siguiente composición que analizaremos desde el enfoque integracional, pertenece a un momento más tardío en la producción heaneyana. En concreto, forma parte de una secuencia de poemas en recuerdo de una mujer Mary Heaney<sup>121</sup>. Como veremos existen ciertos patrones que ya hemos comenzado a discernir en “The Barn” y que volveremos a reconocer en este poema.

There was a sunlit absence.  
The helmeted pump in the yard  
heated its iron,  
water honeyed

in the slung bucket  
and the sun stood  
like a griddle cooling  
against the wall

of each long afternoon.  
So, her hands scuffled  
over the bakeboard,  
the reddening stove

sent its plaque of heat  
against her where she stood  
in a floury apron  
by the window.

Now she dusts the board  
with a goose’s wing,  
now sits, broad-lapped,  
with whitened nails

and measling shins:  
here is a space  
again, the scone rising  
to the tick of two clocks.

And here is love  
like a tinsmith’s scoop  
sunk past its gleam  
in the meal-bin.

---

<sup>121</sup> Se trata de una tía paterna. No nos interesa conocer el tipo de relación que Seamus Heaney mantiene con su tía más allá de lo que expresa la composición.

### 2.2.1. Fase de aproximación.

## I. DOMINIOS COGNITIVOS Y MODELOS COGNITIVOS IDEALIZADOS

Comencemos de nuevo prestando atención al título “Sunlight”. Este vocablo permite activar en el lector conceptos y sensaciones de muy diversa índole. Conceptualmente, la mención del astro sol recuerda que nuestra existencia y nuestras experiencias tienen lugar en un dominio diferente pero influido por este astro celeste. El MCI *sol*, muestra aquí su dimensión específica “sunlight”<sup>122</sup> evocando la *luz* que proyecta; luz que emitida desde la distancia hace posible que las vidas terrestres puedan desarrollarse. Por otro lado, mediante el MCI *sol* se activan nociones de día y noche relacionadas con la presencia o ausencia de la luz solar.

La luz solar no es un objeto material fácilmente describable, si no es a través de nuestros conocimientos científicos; sin embargo tiene dos cualidades que generan sentimientos de seguridad en quien lo percibe:

1. Favorece la recepción de impresiones *visuales*, lo que nos permite sentirnos capaces de reconocer nuestro entorno e interactuar con él, de aquí la metáfora SABER ES VER (Sweetser, 1990);
2. Transmite sensaciones *táctiles* de calor. Recordemos que las sensaciones táctiles se encuentran íntimamente ligadas a las emociones (Sweetser, 1990), la sensación de calor podría por ejemplo activar en el lector el concepto de presencia.

El término “sunlight” corresponde a un MCI tan abierto que culturalmente también se han asociado a éste dimensiones relacionadas con la “importancia” y la “divinidad”, debido a que su presencia es indispensable para nuestro desarrollo como seres vivos. Por tanto, resulta difícil reconocer una clave clara que nos prepare para interpretar el resto de la composición (más aún si desconocemos quién es la mujer en cuestión a la que se ha dedicado el poema). Observemos cómo las diferentes **dimensiones** de este MCI evocado por el título “Sunlight” condicionan la composición en sí misma.

1. La dimensión “presencia” en el MCI *sol* (evocada por la imagen *visual* del título) se refuerza en el primer verso mediante la negación de la misma (“There was a sunlit absence”) y se mantiene a lo largo de todo el poema. Curiosamente el primer verso finaliza con el vocablo antitético “absence”: el rasgo “+ presencia” del título junto con el rasgo “- presencia” del inicio del poema preparan al lector para enfrentarse posteriormente a presencia o ausencia de algo o alguien. La dimensión del MCI *sol* como “creador y preservador de vida” indica, por otro lado que posiblemente el autor quiera referirse a la muerte de un ser vivo (humano, animal o vegetal).

---

<sup>122</sup> Para un análisis detallado sobre los posibles efectos provocados por el elemento “luz” en la composición poética, véase Tsur (1998).

2. Las *impresiones sensoriales* vinculadas al MCI *sol*, que ya se han activado en el lector a través del título, se muestran con mayor fuerza a lo largo de las cuatro primeras estrofas y ponen en evidencia la “presencia” del astro sol. Con la percepción de estas impresiones, el lector va reconociendo los distintos elementos que van configurando los espacios mentales en los que se desarrolla la “historia”<sup>123</sup>.
- Comienza la composición (vv.1-8) describiendo los efectos de la *sensación térmica* en algunos elementos que se nos hacen evidentes: la bomba de agua y el agua recogida en un cubo, de un lado; y la pared de algún edificio aún desconocido para el lector, de otro. Del mismo modo la *sensaciones visuales* se relacionan directamente con las térmicas, fundamentalmente en la segunda estrofa, para enfatizar la presencia de estos objetos así como del astro sol en sí mismo.
  - A partir del verso 10 el poema toma un giro y la entidad protagonista pasa a ser una mujer (vv.10-21). Activado en la mente del lector el MCI *sol*, éste no puede dejar de ver ciertas similitudes entre la relación existente entre la mujer y el entorno en que se mueve y la relación del sol con el escenario concreto sobre el que actúa. Estas estrofas vuelven a evocar la dimensión de “presencia” a través del refuerzo de las dimensiones sensoriales (táctiles y visuales) preparadas para volver a actuar en el proceso de comprensión.
3. Volviendo a la tercera estrofa, en el verso previo al cambio temático encontramos el vocablo “afternoon” (v.9) dirige nuestra atención hacia otra dimensión del MCI *sol*: el “ciclo día-noche”. Esta noción se relaciona íntimamente con las ideas de *presencia* y *ausencia* del astro así como con la de *transcurso del tiempo*. Este nuevo MCI *ciclo día-noche* con sus rasgos correspondientes activan las ideas de *nacimiento* y *muerte*. Sobre todo porque la metáfora básica EL DÍA ES LA VIDA / LA NOCHE ES LA MUERTE forma parte de nuestro MCI *vida*. En los versos 22-23 la idea de ausencia reaparece “here is a space/ again”, reforzada por la dimensión temporal en una figura que luego estudiaremos “the scone rising to the tick of two clocks” (vv.23-24). Es en esta dialéctica de *presencia-ausencia* (relacionada con el enfrentamiento *vida-muerte*) en la que se desarrolla la totalidad de la composición.

Como hemos visto, por sus rasgos particulares relacionados con las impresiones sensoriales, el MCI *luz solar* permite que paulatinamente se vayan descubriendo las diferentes entidades que configuran la composición. Así, mediante las sensaciones táctiles y visuales reconocemos objetos como una bomba de agua y un cubo en un patio flanqueado por una pared; y

---

<sup>123</sup> Debemos entender las “historias” en los términos de Mark Turner como *actividades mentales* en las que se integran sujetos, objetos y acciones. No se corresponde con el concepto literario de “narración” o “historia”. (TURNER. 1996. *The Literary Mind*. Oxford: Oxford University press)

en versos posteriores observamos una mujer realizando tareas del hogar. Todo ello nos indica que el Dominio Cognitivo que debemos activar es el de *ambiente doméstico*. Por lo tanto, por mucho que el MCI activado por el título destaque por ser abstracto y abierto, es precisamente un dominio muy concreto y accesible el que nos ayudará a construir significados durante nuestra actividad lectora.

## II. INFORMACIÓN EXPERIENCIAL

El fácil acceso cognitivo a los elementos del poema viene dado por la profusión de imágenes *sensoriales* y *orientacionales*.

El conjunto del poema se puede dividir en dos partes muy básicas según la información *orientacional* DENTRO-FUERA (asociada al esquema de RECINTO CERRADO) que viene condicionada por el entorno doméstico en que se desarrolla la acción.

Los versos 1-9 evocan imágenes correspondientes al DC *exterior* (FUERA), donde impera la presencia del MCI *sol* a través de imágenes *sensoriales*:

- Imágenes *táctiles*: el calor que desprende el metal de la bomba de agua (“The helmeted pump in the yard / heated an iron”; vv.2-3), la sensación melosa que produce el agua caliente y estancada en el cubo (“water honeyed / in the slung bucket”; vv.4-5), la variación térmica a medida que transcurre el día (expresada a través de la metáfora, “and the sun stood /like a griddle cooling / against the wall”; vv.6-8).
- Imágenes *visuales*: el color amarillento que se refleja en el agua por encontrarse estancada (“water honeyed / in the slung bucket”; vv.4-5).; y la luz del sol proyectándose en la pared y que cambia de color en el transcurso de la tarde (vv.6-8; idea que se transmite mediante el juego conjunto del MCI *sol* y la metáfora idiosincrásica y sinestésica “like a griddle cooling against the wall”).

El LÍMITE de este espacio exterior se establece a través del elemento “wall” (v.8). El muro proyecta una imagen de VERTICALIDAD que indica la existencia de otro dominio diferente aunque conexo, ya que es punto de unión entre el exterior y el interior: la luz del sol, procedente del exterior, actúa sobre aquello que conforma los límites del espacio cerrado “the sun stood/ like a griddle cooling/ against the wall” (vv.6-8). La sensación de verticalidad del muro queda acentuada en esta expresión figurativa a través del verbo “stood” (v.6) y de la preposición en la imagen *visual* “a griddle ... against the wall” (vv.7-8).

El resto de los espacios mentales activados en la lectura del poema se configuran a partir del DC *interior* (DENTRO). A pesar de que el dominio es diferente, las imágenes orientacionales y

sensoriales que el poema transmite no hacen sino reforzar las activadas en el dominio FUERA. En las primeras estrofas (vv.10-16) destacan las impresiones térmicas, visuales y orientacionales equivalentes a éstas:

- Imágenes *táctiles*: comienzan con la mención del contacto de unas manos con otros elementos; las manos son la parte del cuerpo con la comúnmente se identifica el sentido del tacto. Pero la imagen dominante, por su equivalencia con impresiones sensoriales en el dominio FUERA, es la alta temperatura (“heat”, v.13)
- Imágenes *visuales*: son profundas. Destaca en primer lugar, la sensación de color relacionada con la imagen *táctil* en “reddening stove” (v.12); su equivalente en los versos 1-9 es el color del sol al atardecer (rasgo que aportamos de nuestros MCIs “día” y “sol” . A la vez, la expresión figurativa “the reddening/ stove sent its plaque of heat” (vv.12-13), establece correspondencias sensoriales y orientacionales con el dominio FUERA a través del elemento “plaque” (v.13), equivalente a “wall” (v.8) en los versos anteriores.

Del verso 14 en adelante, a través de la expresión de detalles *visuales* concretos, el lector va configurando una imagen más o menos completa de una mujer en diferentes situaciones domésticas: “she stood/ in a floury apron” (vv.14-15); “she dusts the board/ with a goose’s wing” (vv.17-18); “sits, broad-lapped/ with whitened nails/ and measling shins” (vv. 19-21).

El resto del poema propone elementos y relaciones que también se desarrollan en el dominio DENTRO. No obstante, el lector necesariamente debe crear *espacios mentales* muy *distintos* a los que configuró previamente. Esto se debe a la aparición de dos vocablos que chocan frontalmente con las ideas de concreción que está manejando hasta el momento: “space” y “love” (vv.22 y 25). Lo estudiaremos detenidamente en apartados posteriores. Sirva como ilustración una lista de las imágenes sensoriales que se están poniendo en juego:

- Imágenes *orientacionales*: movimiento vertical ARRIBA-ABAJO y ABAJO-ARRIBA en “the scone rising” (v 23) y “sunk ... in the meal-bin” (vv.27-28).
- Imágenes *acústicas*: fundamentalmente activadas a través de la propia dimensión fónica del poema haciéndose eco de la sonoridad que producen los acontecimientos en cuestión, en “two the tick of two clocks” (v.24) y “like a tinsmith’s scoop/ sunk past its gleam/ in the meal-bin” (vv.26-28).
- Imágenes *visuales*: ayudada por la sonoridad del poema y por la información *orientacional*, reconocemos el desarrollo lento del movimiento descendente del objeto “scoop” (vv.26-28). Además volvemos a enfrentarnos a información sensorial sobre el color o la luminosidad a través del vocablo “gleam” (v.27), imagen fundamental para construir un significado coherente para esta composición.

### III. METÁFORAS CONCEPTUALES

A lo largo de la lectura del poema, nuestra mente recurre a MCIs que destacan por disfrutar o carecer de ciertos rasgos: *día-noche*; *luz-oscuridad*; *presencia-ausencia*; *movilidad-estatismo*; *movimiento ascendente-movimiento descendente*, etc.. La totalidad del poema se organiza en torno a ciertas metáforas relacionadas con estas dimensiones antitéticas.

La metáfora básica que nos permite un desenredo apropiado del poema se fundamenta en la equivalencia entre el *ciclo de la vida* (que finaliza con la *muerte*) y el *ciclo del día* (que finaliza con la puesta de sol)<sup>124</sup>. Por un lado, las expresiones lingüísticas referidas a la luz solar, la tarde y el cambio de color del reflejo de la luz del sol, nos dirigen hacia la noción “transcurso del día”. Por otro, las expresiones de *ausencia o pérdida* nos incitan a centrarnos en varios momentos correspondientes: la desaparición de la luz solar (“sunlit absence”, v.1); la desaparición de la figura femenina en el poema (“here is a space”, v.22); y la desaparición de un sentimiento propio del ser humano, el amor (“here is love ... sunk past”, vv.25, 27). Así el “sol” de una parte, y el “ser humano” (junto al sentimiento a él vinculado) de otra, se convierten en elementos *equivalentes* en sendos *espacios mentales*. Las relaciones de equivalencia que se establecen entre ambos espacios son mucho más evidentes al intervenir en el desenredo: la *metáfora básica* LA VIDA ES UN DÍA y la *metonimia* de OenD por la cual se nombra el “sentimiento” para referirse a “quien lo provoca”.

Además de ésta, en el poema se ponen en juego otras metáforas básicas que conforman el MCI *vida* y que permiten la interpretación de los diferentes espacios mentales y de expresiones idiosincrásicas, como veremos: LA VIDA ES MOVIMIENTO/LA MUERTE ES ESTATISMO en “like a tinsmith’s scoop/ sunk past its gleam/ in the meal-bin” (vv.26-28); LA VIDA ES CALOR/LA MUERTE ES FRÍO en “like a griddle cooling/ against the wall” (vv.7-8), LA VIDA ES TIEMPO en “the scone rising / to the tick of two clocks” (vv.23-24); o LA VIDA ES PRESENCIA/LA MUERTE ES AUSENCIA, metáfora que desempeña una función importante en la interpretación de las relaciones interesaciales.

Otra equivalencia conceptual que se activa en la lectura de los versos finales es EL AMOR ES LUZ. Esta metáfora final obliga al lector a recomponer el significado global del poema, pues ahora el MCI *luz solar* se carga de nuevas dimensiones.

---

<sup>124</sup> Véanse más ejemplos de esta equivalencia en otras composiciones poéticas en Tsur (1998c).

#### IV. METÁFORA DE LA ICONICIDAD DEL LENGUAJE

##### *a. Aspectos secuenciales que actúan en la transmisión de contenido*

“Sunlight “ es un poema sencillo desde el punto de vista morfosintáctico. La estructura que predomina es la de “sujeto + verbo + 1 o 2 complementos”. En general nos topamos con grupos nominales muy simples, formados por “(determinante) + núcleo”, y sólo en algunas ocasiones el nombre se encuentra acompañado de un modificador.

De los 27 sustantivos en posición nuclear que aparecen en el texto, en la lectura reconocemos 10 casos de **grupos nominales** con la estructura “(determinante) + modificador + núcleo”, y 3 con la estructura “(determinante) + núcleo + modificador”. A través de esta intercalación de estructuras nominales el lector va construyendo redes de equivalencia entre los diferentes tipos de agrupación gramatical. Así, los primeros versos del poema mediante las expresiones “a sunlit absence” (v.1) y “the helmeted pump” (v.2) nos preparan para descodificar la combinación “(determinante) + modificador + núcleo” y crear una estructura mental permanente en la que a cada sustantivo le corresponda un valor atributivo. Expresiones con esta estructura son también: “each long afternoon” (v.8), “reddening stove” (v.12), “a floury apron” (v.15), “a goose’s wing” (v.18), “whitened nails” (v.20), “measling shin” (v.21) y “tinsmith’s scoop” (v.26). La aportación de estas expresiones al significado global del poema es sobre todo la sensación de *concreción*. En casi todos los casos de “(determinante) + modificador + núcleo” reconocemos impresiones sensoriales:

- *visuales* “helmeted pump”, “reddening stove”, “floury apron”, “whitened nails”, “measling shins”;
- *táctiles* “floury apron”, “goose’s wing”, “measling shins” ;
- *acústicas* “helmeted pump” a través de su realización fónica.

Y en “sunlit absence” (v.1) y “each long afternoon” (v.9) el modificador está desempeñando una función de *concreción* del nombre abstracto mediante la aportación de información de carácter *diferenciado* (Tsur, 1998):

- en “sunlit absence” a través de una imagen visual “sunlit” que da apariencia a lo que no está;
- y en “long afternoon” a través de la especificación en el tiempo o la evocación de la sensación subjetiva de duración excesiva.

Pero desde el punto de vista secuencial las **estructuras subordinadas** y los **elementos marginales**, sobresalen ante la simplicidad sintáctica de la composición. Las expresiones subordinadas y marginales del poema son relevantes por dos motivos: 1) porque requieren un *esfuerzo cognitivo mayor* que el necesario para la comprensión del resto del discurso, y 2) porque a

través de ellas recogemos *información* vital para la comprensión *global* del mismo. Veamos esos casos con mayor detenimiento.

- En “the sun stood/ like a griddle cooling/ against the wall” (vv.6-8) la proposición subordinada es introducida por la preposición “like” que indica que se está estableciendo una relación de equivalencia entre dos elementos; y por tanto, entre dos espacios mentales diferentes que interactuarán de algún modo.
- En la construcción “the reddening stove/ sent its plaque of heat/ against her where she stood/ in a floury apron/ by the window” (vv.12-16), cada una de las partes de las que se compone destaca por la carga informativa que conlleva. La Primera parte, que excluye la subordinada adverbial, establece relaciones de equivalencia conceptual, estructural y léxica con los versos 6-8: a través de la expresión metafórica ”sent it’s plaque of heat against her” (vv, 13-14), equivalente a “a griddle cooling against the wall” (vv.7-8). La segunda, correspondiente a la subordinada adverbial introducida por “where” (vv.15-16) incluye la expresión de detalles sensoriales que implican un cambio en la progresión del poema.
- La estructura marginal explicativa incluida en “here is a space/ again, the scone rising/ to the tick of two clocks” (vv.22-24), configurada por una subordinada adverbial, es especialmente rica desde todas las dimensiones lingüístico-comunicativas. Primero, permite la recepción de detalles sensoriales, fundamentalmente desde su dimensión fónica. Segundo, favorece la creación de estructuras mentales (sobre todo metáforas conceptuales) construidas a partir de las dimensiones básicas de “progresión/desplazamiento”, “temporalidad” y puntos de “inicio” y “fin”.
- Ya en la última estrofa del poema “And here is love/ like a tinsmith’s scoop/ sunk past its gleam/ in the meal-bin” (vv.25-28) la repetición léxica y sintáctica juega un importante papel, ya que vincula esta expresión con otras de elevada carga significativa. Por un lado, “here is love” es equivalente a “here is a space”. Por otro, como en los versos 6-8, la metáfora se expresa a través de una subordinada introducida por la preposición “like”. Al mismo tiempo, como veremos a continuación, su dimensión fónica establece correspondencias con los versos que le preceden (vv.22-24), cuya carga semántica es vital para la comprensión de los versos 25-28 y del poema en conjunto.

**b.** *La dimensión fónica se acomoda a las estructuras conceptuales del poema de manera natural (según las preferencias sinestésicas naturales propias de la cognición humana).*

El poema “Sunlight” es de fácil lectura en cuanto a articulación fónica se refiere. Por regla general en esta composición, los sonidos vocálicos y consonánticos de cualquier tipo se combinan armoniosamente de modo que sólo en raras ocasiones la agrupación de fonemas destacan: por la *repetición desproporcionada* de sonidos equivalentes en expresiones lingüísticas concretas; o por el *esfuerzo articulatorio* que ciertas combinaciones de fonemas requieren, debido al cambio brusco de punto de articulación. Por este motivo, es en los momentos en que estas condiciones se dan, cuando el lector presta atención a la “textura” del discurso tanto desde el punto de vista articulatorio como acústico. Observemos las expresiones cuya estructura fónica es de esta índole.

En la expresión “the helmeted pump in the yard” (v.2) a la aspiración inicial del aire en “helmeted” le acompaña la acentuación de la primera sílaba, lo que implica un enorme esfuerzo fonatorio. Este esfuerzo articulatorio se repite en el vocablo “pump”, donde combinan acentuación y oclusivas “pre” y “post” nucleares (/p-/ y /-p/) en una unidad caracterizada por la sonoridad de su núcleo silábico. La sonoridad del vocablo se debe a que las cavidades *bucal* y *nasal* funcionan como resonadores en la pronunciación de la vocal central y abierta /ʌ/, nasalizada por el fonema /m/ en posición postnuclear. Finalmente el esquema acentual de la expresión se refuerza con la palabra “yard” al final de verso cuyo acento recae tras un intervalo átono equivalente al existente entre la primera y la segunda sílaba acentuada en esa expresión (*helmeted pump in the yard*). Si observamos, a la vez el significado del vocablo “pump” nos damos cuenta que la dimensión fónica funciona a modo de onomatopeya (Tsur, 2001) Una percepción acústica *pre-categorial* nos ayuda a reproducir dos de las características del objeto en cuestión: el movimiento rítmico y compulsivo que se realiza el agua durante su empleo y el sonido también rítmico que produce el manejo de la bomba.

En “like a griddle cooling/ against the wall” (vv.7-8) la repetición de sonidos velares /k/, /g/ y /ŋ/ potencia que el lector centre su atención en esta expresión y la considere como una sola unidad, sobre todo porque estos versos cierran el segundo cuarteto. Tras ellos se produce un encabalgamiento abrupto que se percibe como un cambio semántico y, curiosamente, para emitir los sonidos del verso siguiente apenas empleamos el velo del paladar:

like a griddle *cooling*  
against the wall

of each long afternoon.

(vv.7-9)

Desde el punto de vista articulatorio, los fonemas velares implican un contacto con la parte posterior del paladar, gracias a lo cual el lector competente puede cobrar consciencia de la existencia del *límite posterior* de la cavidad bucal; y así a través de la fonación el lector establece una equivalencia semántica con el vocablo “wall”. Además estructuralmente la palabra “wall” cierra la expresión, el verso y el cuarteto, lo que acentúa su significado como elemento “límitrofe”. Y fónicamente la pronunciación de esta voz implica la realización de la semivocal /w/. Entre sus cualidades como semivocal encontramos (junto a la bilabialización) la *velarización*, lo que la relaciona directamente con las consonantes /k/ y /g/.

“The scone rising/ to the tick of two clocks”<sup>125</sup> (vv.23-24) funciona en el plano cognitivo de manera similar a “the helmeted pump in the yard” (v.2). En su realización fónica predominan las consonantes oclusivas sordas /t/ y /k/: “to the *tick* of two clocks” (v.24). Éstas unidas a la voz onomatopéyica convencional “tick”, facilitan la apreciación de rasgos *precategoriales* y activan en la mente del lector la impresión acústica que produce el movimiento de las manillas un reloj analógico. Por otro lado el verso sobresale por su dimensión fónica, pero también desde el punto de vista *secuencial* por su posición cerrando un cuarteto y *sintáctico* por su función como complemento del verbo “rising” (v.23). Desde el punto de vista *semántico*, la repetición de los sonidos /t/ y /k/ a lo largo del complemento enfatiza la noción de continuidad transmitida por la forma progresiva “rising” (v.23); y a la vez la expresión “two clocks” (v.24) enmarca la acción en dos puntos en el tiempo, dos momentos que comúnmente entenderemos como el principio y el fin de esa progresión.

La estructura “like a tinsmith’s scoop/ sunk past its gleam/ in the meal-bin” (vv.26-28) marca el final del poema y lo hace de manera progresiva con una *sintaxis* más compleja que la del resto del discurso; *sintaxis* que se va desarrollando lentamente a medida que avanzan los versos. Desde el punto de vista *semántico*, este fragmento activa las nociones de “reminiscencia de un hecho pasado” y “objeto sin utilidad desechado”. Desde el punto de vista *léxico*, destaca la voz “meal-bin” (v.28) que existe como correlato objetivo o expresión plástica de la idea de “desecho”. Por otro lado “meal-bin” (v.28), como entidad, disfruta de unas cualidades morfológicas entre las que se encuentra el estar hecho de algún material. Esta naturaleza material del objeto “cubo de la basura” nos permite establecer correspondencias entre las dimensiones conceptual y fónica del fragmento. A través de la *dimensión fónica* de los versos 26-28, el lector competente puede percibir que el material del cubo produce un sonido (probablemente metálico) al contacto con otro objeto. Los fonemas que favorecen esa apreciación acústica *precatatorial* son:

---

<sup>125</sup> Véase la explicación correspondiente a la onomatopeya “tick tock” en Tsur (2001)

- las consonantes oclusivas alveolares, velares y bilabiales /t/, /k/, /g/, /p/ y /b/: “like a tinsmith’s scoop/ sunk past its gleam/ in the meal-bin”; de ellas, según Tsur (2001) sólo las velares ofrecen rasgos que podríamos definir como “metálicos”, pero el resto de las oclusivas refuerzan el rasgo de plosión de /k/ y /g/ y el lector competente puede apreciar cierta equivalencia con los “golpes” producido por el objeto.
- las vocales cerradas y adelantadas con frecuencia acústica elevada /i:/ e /ɪ/ en “tinsmith’s” (/ˈtɪnzmi .../), “gleam” (/ˈgli:m/), “in the meal-bin” (/in ... ˈmi:lbin/),
- y las consonantes nasales que por proximidad producen nasalización en prácticamente todas las vocales de la estructura (sobre todo a las de alta frecuencia acústica /i:/ y /ɪ/ por su proximidad) y afectan a su cualidad acústica ya que ambas cavidades (bucal y nasal) actúan como resonadores.

El golpeteo de las oclusivas, junto con la alta frecuencia acústica de las vocales, y la proyección del sonido a través de las cavidades oral y nasal a lo largo de los tres últimos versos, favorece el establecimiento de correspondencias *acústicas* entre: 1) el sonido de estos versos y 2) la representación mental de un objeto cayendo arrítmica y ruidosamente dentro de un cubo de basura de metal. Por otra parte, el final del estruendo coincide con el final del poema. Y desde el punto de vista *conceptual* también coincide con el final de un sentimiento que ha perdido toda su utilidad.

### **C. La estructura poemática nace de una base metafórica**

Conocidas ya algunas de las nociones que rigen la composición no resulta demasiado difícil observar una estructura externa global que se corresponda con la estructura interna. Fijémonos en las ideas de *presencia* (a través de la información sensorial) y *ausencia* (mediante el vocabulario: “absence” v.1, “space” v.22; “past” v.27); en los elementos indicadores del *paso del tiempo* (“long afternoon” v.9, “two clocks” v.24, “past” v.27); y en las expresiones que de maneras diferentes activan la noción de *progresión* (“cooling” v.7, “reddening” v.12, “rising” v.23). Observemos además la información *orientacional* de VERTICALIDAD: los movimientos ascendente (“rising” v.23) y descendente (“sunk” v.27) y la representación de planos superiores (“sunlight”, v.1) e inferiores (“meal-bin”, v.28); y la información *sensorial*: recordemos la multitud de imágenes sensoriales visuales, táctiles y acústicas del poema que se corresponden con al noción de presencia.

De entre toda esa información experiencial queremos centrarnos en **las imágenes visuales y orientacionales** que consideramos **estructuran la composición**.

La imagen *visual* de la LUZ es la que de manera más evidente se muestra a lo largo del poema. Comienza el mismo título activando la idea de luminosidad solar, y los dos primeros cuartetos presentan un espacio totalmente configurado a partir de los efectos físicos de dicha luminosidad. Sólo al finalizar el segundo cuarteto (vv.7-8) la luz del sol y sus efectos comienzan a menguar. En los siguientes versos (vv.9-13) observamos la presencia de otra fuente luz, esta vez de ámbito doméstico, indicada por el término “stove” (v.12) la estufa. La fuerza de esa fuente es menor, pero sus efectos siguen notándose en el resto de elementos que configuran este nuevo espacio (vv.9-21). El último atisbo de luz se presenta en una expresión metafórica (vv.25-27). Aquí son dos los focos de un mismo destello: la paleta de hojalata (“tinsmith’s scoop” v.26) y el sentimiento del amor, elemento DESTINO con el que se está estableciendo la correspondencia metafórica.

Así como el *grado de luminosidad mengua* a lo largo del poema finalizando con la idea de desaparición en “sunk past its gleam” (v.27), también se produce un *descenso* en los niveles de ALTITUD a los que hace referencia el poema, acompañado de un VIAJE hacia el INTERIOR. Comenzamos la lectura percibiendo las sensaciones que produce el astro sol, elevado sobre un entorno rural determinado, al igual que el título “Sunlight” se eleva sobre el mundo sensorial que evoca el poema. Continuamos con la evocación de experiencias terrenales, el foco de luz *desciende* y se integra en un entorno doméstico correspondiente al *interior* de una vivienda. El *progreso descendente y hacia el interior* continúa hasta los últimos versos de la composición. A través de la expresión metafórica idiosincrásica de los versos 25-28 se produce: 1) un proceso de *descenso* hacia el cubo de basura y 2) un movimiento hacia el *interior* (en el *espacio sensorial* hacia el mismo cubo de basura; y en el *espacio puramente humano* hacia el mundo emocional del individuo).

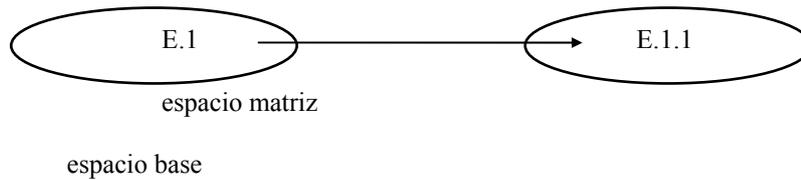
Tanto los *cambios en la imagen de la luz*, como los *movimientos descendentes y hacia el interior* activan en el lector las nociones de “principio/fin” y “origen/destino”. Si a esto añadimos la presencia de la expresión “the tick of two clocks” (V.24), evocaremos dimensiones temporales. Y si además recordamos que, por principio, el hombre se considera primero en el orden de importancia de las cosas, y que por tanto la interpretación de cualquier composición poética tenderá a aplicarse directamente a la experiencia humana, llegaremos a la conclusión de que “principio y fin” se refieren al “nacimiento y muerte” de un individuo (a través de la metáfora básica LA VIDA ES UN VIAJE, consistente en un desplazamiento de un punto *origen* a un punto *destino*). Finalmente, con la muerte de un ser humano mueren todas las emociones que padecía y mueren las posibilidades de que las emociones de otro hacia él sean correspondidas. No parece ser por tanto casualidad que el *final del poema* coincida con el *final de la luz* y el *final del amor*, y que la lectura pueda excitar en el lector sentimientos o pensamientos de dolor y pesimismo.

2.2.2. Fase de construcción de significado

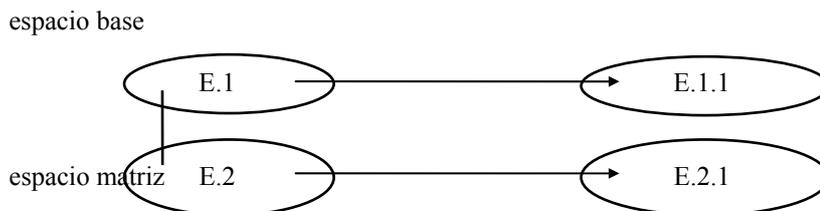
I. ESPACIOS MENTALES Y CAMBIO DE MARCO

Mientras avanzábamos en la fase de aproximación, ya hemos hablado de algunos de los espacios que la mente va creando para alcanzar la interpretación del poema. Detengámonos ahora en descubrir cuáles son esos espacios mentales y de qué modo se encuentran relacionados.

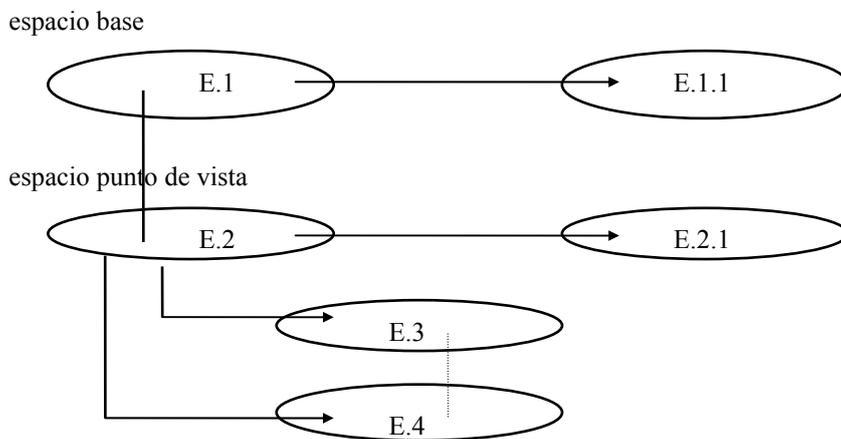
Comienza la composición evocando al elemento sol, astro cuyas características producen un efecto sobre unos elementos concretos (“pump” v.2, “water” v.4, “bucket” v.6, “wall” v.8) que activan el DC *ambiente rural*. Todos estos elementos (incluido el sol), junto con las relaciones existentes entre ellos configuran el espacio base E.1. Integrado en este espacio matriz se desarrolla un segundo espacio (E.1.1), cuyos elementos (“griddle”, v.7 y “wall”, v.8) pertenecen al mismo dominio que el resto pero cuya relación con el elemento “sol” es de carácter metafórico, lo que implica un cambio de marco.



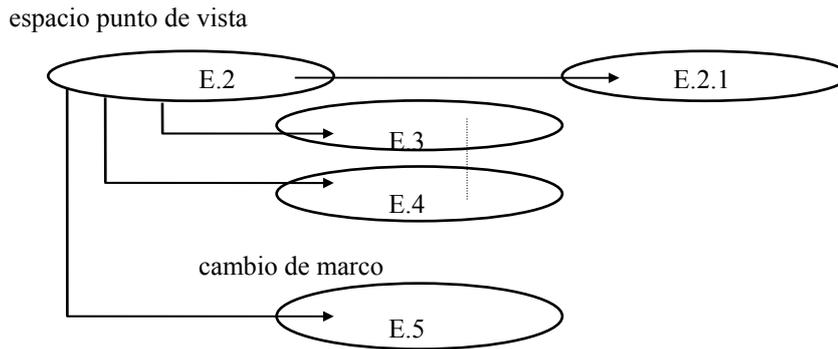
A partir del verso 9 necesitamos crear un nuevo espacio mental (E.2), ya que los sustantivos concretos que aparecen en este fragmento del discurso son otros distintos a los de la primera parte. Sin embargo podríamos decir que E.1 sigue siendo el espacio base, ya que la forma lingüística nos indica la relación existente entre ambos espacios: el sustantivo abstracto “heat” (vv.13), el verbo “stood” (v.14), la morfología (sufijo “-ing”, v.13), la gramática (preposición “against”, v.14) y alguna expresión semánticamente equivalente a otra en E.1 (“plaque of heat” v.13, equivalente a “griddle”, v.7). E.2 es el espacio matriz desde el que se genera otro (E.2.1), que se integra dentro de él ya que corresponde a la descripción del elemento “mujer” en E.2.



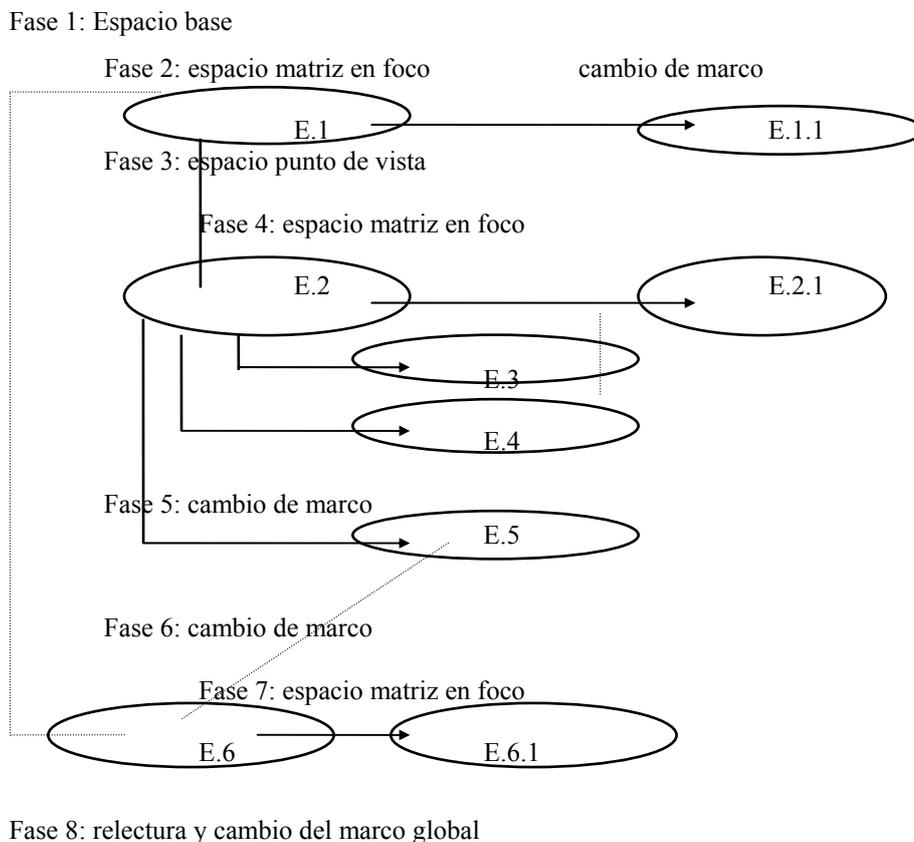
El espacio E.1 corresponde al exterior de un ambiente doméstico rural, mientras que E.2 toma sus elementos de un ambiente doméstico interior (el interior de una vivienda). Los versos siguientes (17-28) generan otros espacios que toman E.2 como *punto de vista*, por desarrollarse a partir del mismo dominio. A diferencia de E.2.1, no lo integran sino que comparten sólo alguno de sus elementos, pero con valores diferentes. Los más próximos a E.2, creados a partir de los versos 17-21, incluyen el elemento “mujer”, el rol general de “ama de casa” se mantiene en ambos, pero cambian los valores que la caracterizan. Lo podemos observar como ejemplo en los verbos referidos a la mujer: en E.2 “scuffled” (v.10) y “stood” (v.14, por E.2.1); en E.3 “dusts” (v.17) y en E.4 “sits” (v.19).



En la lectura de los versos 22-24 se produce un *cambio de marco*, el elemento “mujer”, que dominaba los espacios anteriores, desaparece. Su lugar lo ocupa un bollo (“scone”, v.23) que, también interviene en el desarrollo de un proceso. Esta vez son muchas las nociones que contribuyen al desenredo del espacio. Por los conocimientos básicos culinarios idealmente compartidos por todos los lectores, las nociones que se activarán son las siguientes: “dominio doméstico”, “elemento paciente (masa) como resultado del proceso pastelero llevado a cabo por la mujer”, “fuente calorífica como agente que permite el desarrollo del proceso de aumento del elemento paciente”, y “ritmo del proceso de aumento marcado por otras entidades ajenas al propio agente”.



Conectado con E.5 a través de la repetición léxica y estructural el lector genera otro espacio (E.6). Se configura de manera progresiva, ya que el elemento “love” (v.25) que lo integra toma sus cualidades de un nuevo espacio (E.6.1) a través de proyecciones metafóricas. En principio poco tiene que ver con los espacios anteriores lo que implica un nuevo cambio de marco. Alguna de las cualidades de “love” permite que el lector establezca equivalencias con los espacios E.1 y E.2. Esta relación con los primeros espacios invita a una relectura de los mismos a la luz de los nuevos MCI que entran en juego. Lo veremos más detenidamente en el apartado siguiente. Por ahora, quedémonos con el esquema general de la progresión en la creación de espacios mentales.



## II. REDES DE INTEGRACIÓN

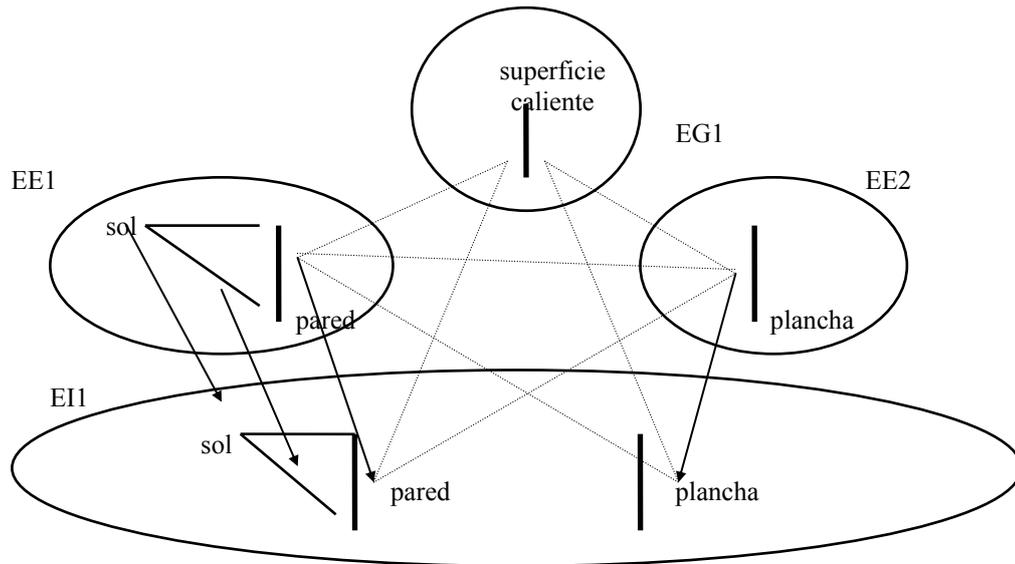
La lectura del poema “Sunlight” implica la configuración paulatina de diferentes espacios que se van enriqueciendo mutuamente por la información que se proyecta a través de las redes de asociaciones.

### **a. Metáforas y metonimias idiosincrásicas**

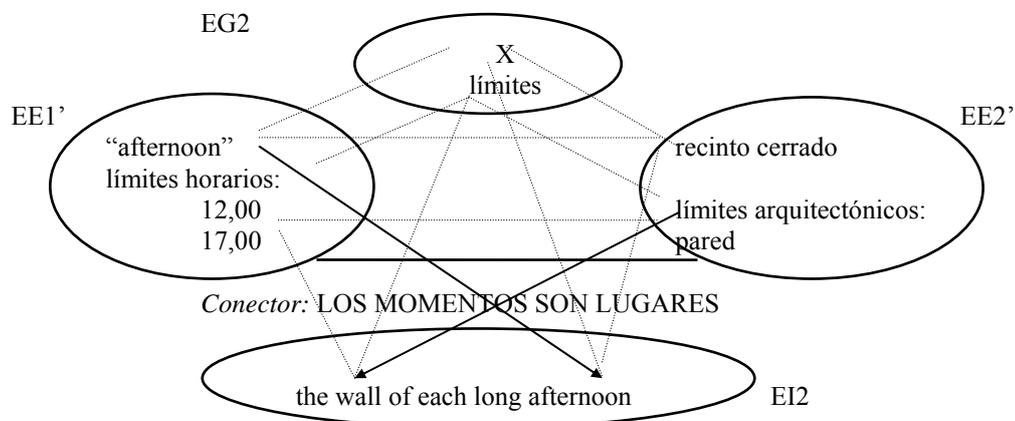
En “Sunlight” la mayor parte de las expresiones metafóricas vienen acompañadas de otros rasgos lingüístico-comunicativos que indican su importancia conceptual en el poema. Estos rasgos que las caracterizan son: una relativa complejidad sintáctica, la repetición de vocablos léxicos y funcionales, las peculiaridades fónicas, y la reincidencia de la información experiencial aportada (tanto sensorial como orientacional). Mediante el componente experiencial y los MCIs activados durante la lectura, se establecen relaciones formales y conceptuales entre estas estructuras metafóricas y las otras comúnmente llamadas “literales”. Gracias a estas relaciones internas podemos desenredar las redes que urden los espacios de integración y las expresiones resultantes.

La primera metáfora original aparece en los versos 6-9, y su estructura genérica se repite en los versos 12-14 con una estructura específica de menor complejidad. El elemento genérico que condiciona toda esta estructura mental concatenada es una “fuente de luz y calor”.

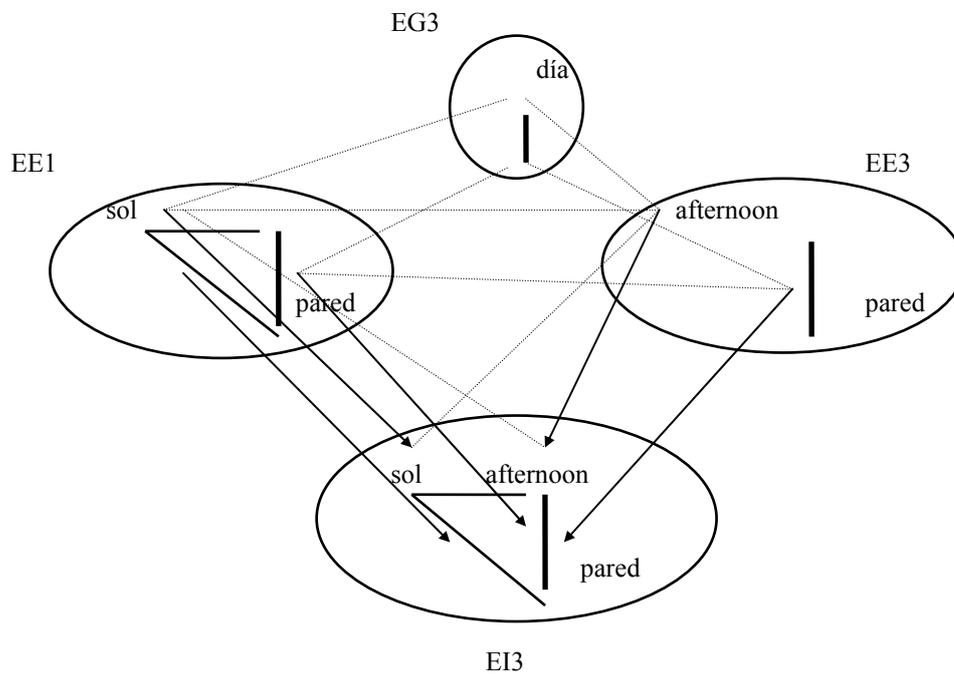
En los versos 6-8 (“and the sun stood/ like a griddle cooling/ against the wall”) no es difícil establecer *correspondencias* entre el sol y la plancha, lingüísticamente a través de la preposición “like” (v.27) y conceptualmente a través la información sensorial y orientacional. En el primer espacio de entrada (EE1) el elemento principal es el sol, aunque lingüísticamente se presente sólo su proyección luminosa. El resto de los elementos que los componen aparecen en la medida en que la luz del sol les afecta. En el segundo espacio (EE2) el foco de luz y calor es la plancha, que destaca por su posición ligeramente vertical, inclinada sobre una pared. El sol y la plancha fácilmente se comprenden como elementos equivalentes por sus valores sensoriales; y por el carácter de los elementos que componen EE1, la pared de EE2 puede corresponderse con cualquier otra pared en EE1. Por nuestro conocimiento del mundo sabemos que la luz del sol puede reflejarse en una pared produciendo una superficie luminosa y caliente, como la de la plancha. El marco genérico que permite esta correspondencia entre los elementos de EE1 y EE2 se compone por tanto de una superficie vertical luminosa y caliente.



La cuestión se complica cuando observamos que, tras un encabalgamiento, “wall” (v.8) viene acompañado del modificador “of each long afternoon” (v.9). La relación gramatical entre los nombres indica que el muro (entidad concreta) es parte integrante de la tarde (entidad abstracta). Pero nos resulta sorprendente, ya que desconocemos que en el MCI *día* exista esta dimensión material. Debemos pues tratar de comprender esta metáfora mediante las redes de integración. Y para desenredar esta figura activamos las metáfora LAS SITUACIONES SON LUGARES DELIMITADOS o más concretamente LOS MOMENTOS SON LUGARES DELIMITADOS. Esto implica la delimitación material del tiempo como pudiera limitarse un espacio geográfico. Por otro lado en E11 se genera nueva estructura debido a la dimensión temporal (y no espacial) de “afternoon”. Puesto que el límite anterior ya ha pasado, el sol sólo puede reflejarse sobre el límite final o posterior, del que somos conscientes por las variaciones de luz y temperatura que auguran su llegada.

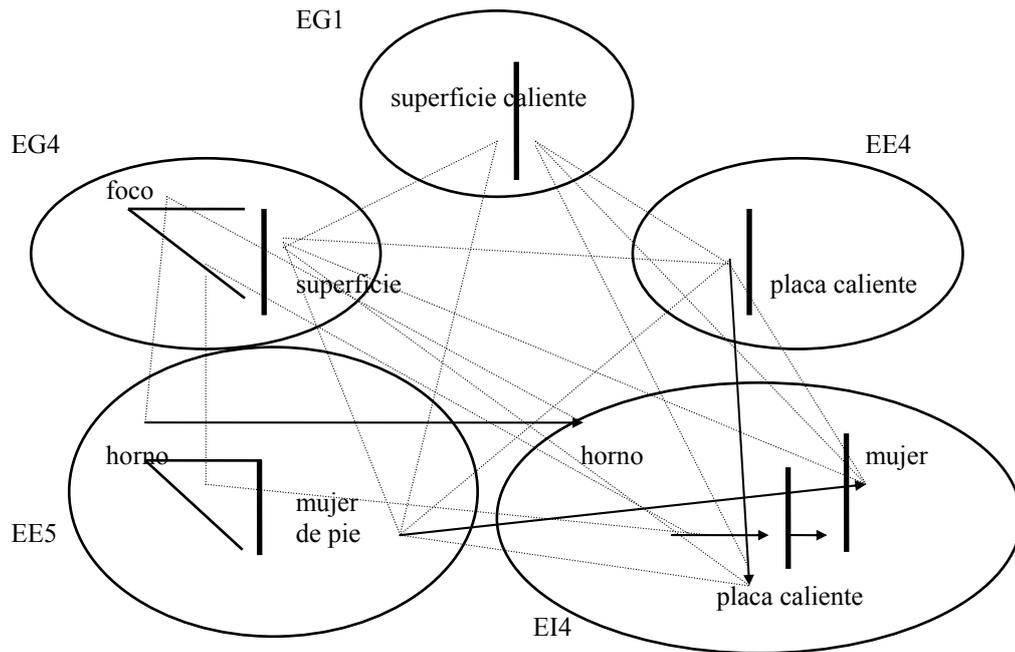


Así pues un solo vocablo “wall” designa dos elementos que forman parte de dos EEs diferentes, siendo uno de ellos (EE3) un espacio de integración en sí mismo (EI2).



Los versos 12-24 (“the reddening stove/ sent its plaque of heat/ against her where she stood ...”) siguen haciendo uso del mismo tipo de información genérica: una fuente de calor y una superficie vertical. La diferencia estriba en que en el espacio de integración son dos y no una las superficies verticales que entran en contacto, veamos qué procesos de comprensión llevamos a cabo en este caso.

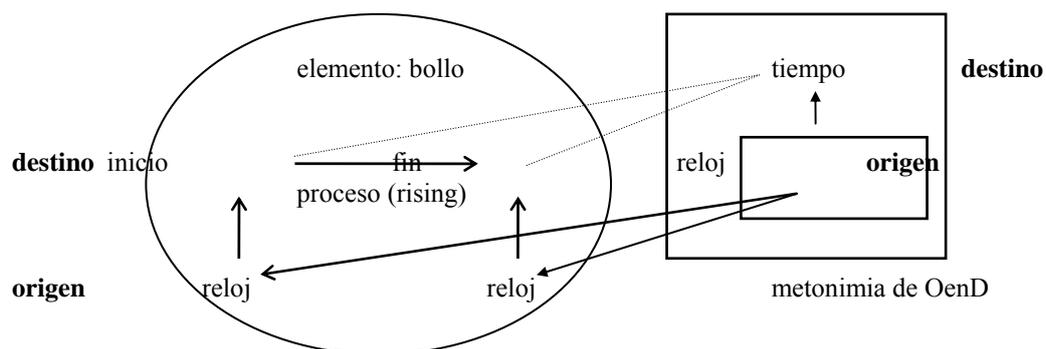
Recordemos que los EIs pueden generar estructura y relaciones internas no presentes en los EEs. Puesto que a lo largo de los versos 6-8 se establecieron correspondencias entre los elementos de EE1 y EE2; y ya que la estructura del EI1 se caracteriza por la proyección simétrica de información desde los espacios de entrada, es fácil que la mente estreche las conexiones existentes entre los dos componentes de EI1. De este modo la noción “plancha” (caracterizada por la alta temperatura que logra alcanzar, así como el color rojizo resultante) logra asimilarse con la noción “luz solar reflejada en la pared”, creando una nueva entidad material diferente pero equivalente a las otras dos “una placa de calor” (correspondiente al EG1). Este nuevo concepto genérico es el que luego participará en la expresión figurativa de los versos 12-14. En el siguiente diagrama se pueden observar la intrincada red de relaciones interesaciales que interviene en el proceso de desenredo.



Las dos últimas estrofas se encuentran vinculadas mediante la conjunción copulativa “and” (v.25) y la repetición estructural y léxica. “Here is a space” (v.22) y “here is love” (v.25) preceden a sendas estructuras metafóricas, colocándolas bajo un mismo punto de vista. El verbo de estado o posición “is”, junto con el adverbio deíctico “here” colocan a “space” y “love” en la misma situación geográfica y por tanto completando un mismo espacio mental, donde compartirán los mismos MCIs a no ser que se especifique lo contrario.

### 1. “Here is a space ...”

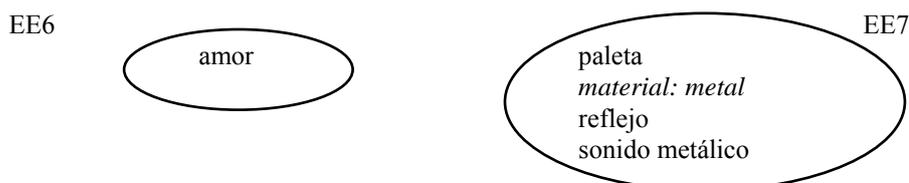
La expresión aparentemente literal “the scone rising/ to the tick of two clocks” (vv.23-24) nos indica que en ella hay algo de figurativo cuando para contabilizar el tiempo de cocción se emplean dos relojes en lugar de uno. Un sólo reloj puede establecer diferentes puntos en el tiempo, pero la mención de dos relojes insinúa que son dos los momentos que debemos situar en el tiempo y enfatiza cada uno de ellos: convencionalmente entendemos que los dos puntos más importantes de una acción son los de *principio* y *fin*. Las proyecciones que permiten la creación del espacio de integración aquí son *metonímicas*; más que comprender el texto a través de equivalencias semánticas, construimos el significado estableciendo relaciones asociativas entre la dimensión *temporal* y el objeto empleado para su *medición*.



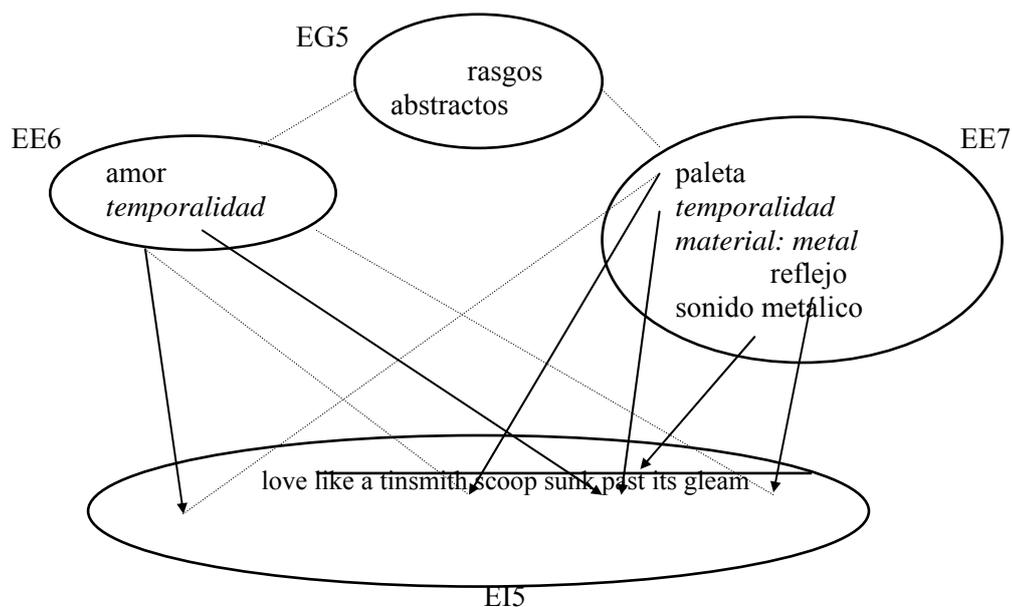
## 2. “Here is love ...”

La expresión metafórica de los versos finales (vv.25-28) funciona de manera similar a la de los versos 6-8. La preposición “like” (v.26) indica una proyección de información desde dos espacios de entrada, aunque la carga informativa no sea simétrica. De hecho desde el punto de vista formal, toda la carga informativa de un EE se manifiesta en una sola palabra “love” (v.25), mientras que la procedente del segundo EE necesita tres versos completos para poder expresarse (vv.26-28). Curiosamente, “love” designa una entidad abstracta difícilmente definible; y “scoop”, su equivalente, designa una entidad concreta. Es precisamente esa concreción de “scoop” (paleta) la que parece poner de manifiesto de manera más inteligible ciertas cualidades propias del amor.

El rasgo del objeto “paleta” en el que se basa toda la expresión es el estar hecho de metal (también por su asociación semántico-gramatical con “tinsmith”, v.26). A partir de aquí se reconocen otros rasgos sobresalientes en el poema: que este material tiene la cualidad de reflejar la luz; que con el paso del tiempo el material se desgasta y su capacidad de reflejo es menor; y que este material, al contacto con otro objeto de metal, produce cierto sonido con unas características acústicas determinadas. El último de estos rasgos se percibe mediante el componente fónico de la expresión, como ya se ha expuesto en el apartado 2.2.1. (IV, b). Centrémonos ahora en estos rasgos en relación con las redes de integración conceptual. Por ahora la configuración que logramos discernir en los espacios de entrada es la siguiente:



No obstante el espacio de integración es algo más complejo. No sólo la información de EE7 pasa al espacio de integración EI5, sino que “love” (v.25) que no tiene unas cualidades definidas” se moldea a través de los rasgos importado de EE7 mediante la preposición “like” (v.26). La cuestión que se nos plantea es si son todos los rasgos de “scoop” (v.26) los que llegan a caracterizar a “love” (v.25). En otras palabras, cuál es el rasgo en concreto en el que se basa la correspondencia y que configura el marco genérico de esta red de integración. Si preguntáramos a cualquier lector, centraría la respuesta en la dimensión luminosa, o en otro componente del espacio que poco tiene que ver con el objeto “scoop” en sí mismo: la temporalidad, expresada por la preposición “past”. El motivo por el que se fuerza una correspondencia entre “love” y “scoop” a través de estas dos dimensiones (luz y tiempo) es que son las únicas presentes sin cualidades materiales. Tanto la luz como el componente temporal se integran en una misma estructura “sunk past its gleam” (v.27). Así pues, el espacio genérico se configura a partir de las cualidades de “scoop” que son compatibles con el MCI *amor*, aunque no necesariamente pertenecientes a él, *a priori*.



Como ya indicamos anteriormente, esta última metáfora implica una relectura del poema en su conjunto. El rasgo “luminosidad” que comenzaba asociándose al astro sol, y luego a un objeto doméstico, finaliza formando parte del MCI *amor*, esto da lugar a que se establezcan correspondencias entre estos tres elementos y que lleguen a compartir otras características (temperatura, presencia ...). O incluso, puede ser que el lector considere el poema, desde su propio título “Sunlight” como una paráfrasis metafórica del amor, pero esto ya pertenece al ámbito de las interpretaciones personales

### **b. Imágenes sensoriales y metáforas sinestésicas**

De nuevo en este poema reconocemos muchos momentos en que la información experiencial es vital para la comprensión del mismo. El lector de “Sunlight” construye significados basándose constantemente en impresiones sensoriales y orientacionales. Y ya en los últimos versos las imágenes acústicas, visuales, y orientacionales se entremezclan favoreciendo la construcción de significados complejos, que condicionan la interpretación del poema.

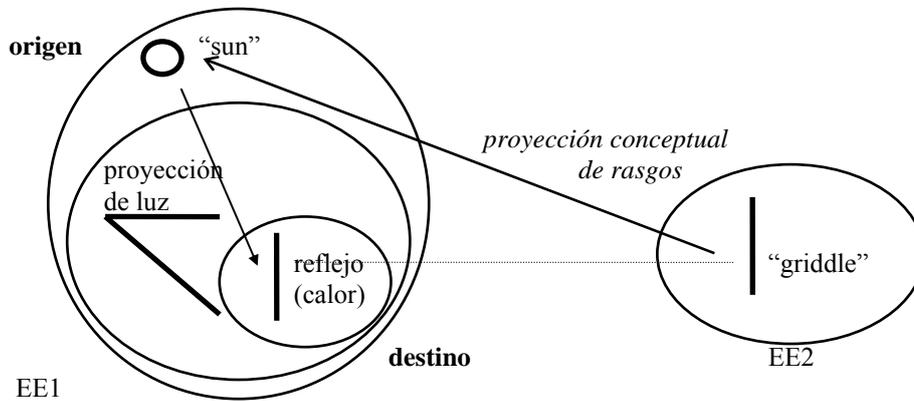
Como en nuestro análisis de “The Barn”, queremos recordar ahora aquellas expresiones lingüísticas donde conviven distintas imágenes experienciales. Todas ellas han sido consideradas detenidamente en el apartado correspondiente a INFORMACIÓN EXPERIENCIAL (2.2.1., II)

En los versos 2-3 (“the helmeted pump in the yard / heated its iron”), las imágenes acústicas, visuales y táctiles se entremezclan, desplegando en una sola estructura gramatical las diferentes dimensiones del objeto “bomba de agua” y sus reacciones físicas al contacto con la luz solar. Quizá sea el MCI activado por el vocablo “iron” el que consigue integrar mayor número de características: por imagen visual, su resistencia física (asociada con “helmet”), y su capacidad para acumular calor (recordemos que este vocablo puede activar otro MCI relacionado con un aparato electrodoméstico cuyo rasgo prominente es la alta temperatura que alcanza).

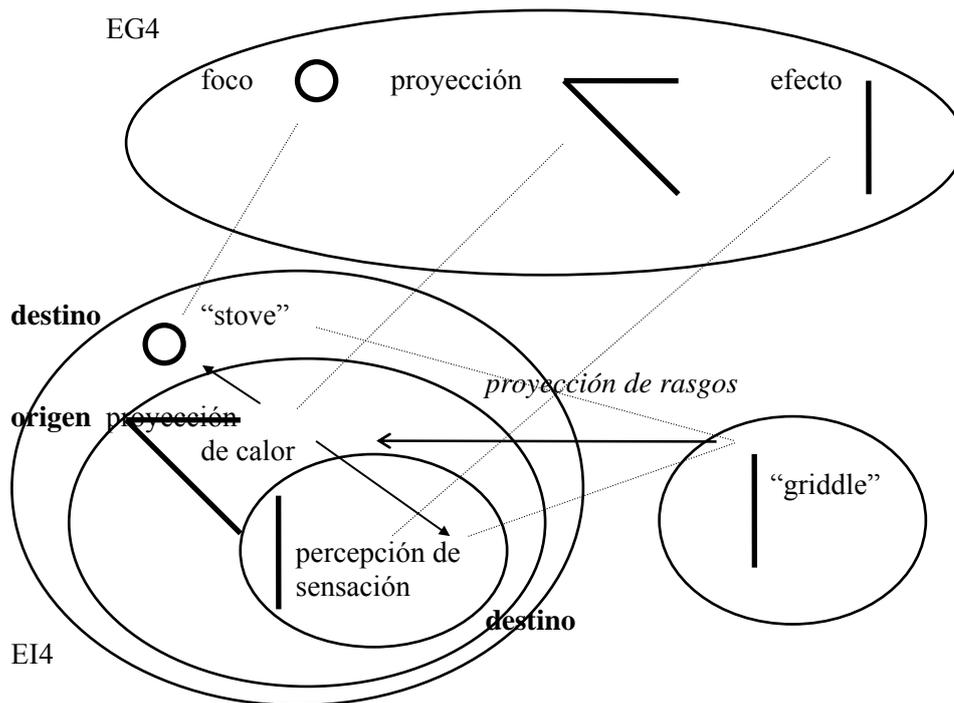
Por otro lado el término “helmeted” (v.2) se asocia con Dominios Cognitivos que incluyen dimensiones de “peligrosidad” como el dominio de la *construcción*, la *minería*, la *guerra* etc. Estos dominios incluyen dimensiones entre los que se encuentra la “sensación acústica” que produce la caída del propio casco o su contacto otros materiales. Esta dimensión acústica (que se corresponde además con el sonido producido por la entidad “bomba de agua” en el espacio mental) no se deja de lado en la expresión lingüística, sino que se reproduce a través del componente fónico de la lengua.

En los versos 6-8 (“the sun stood / like a griddle cooling against the wall”), la entidad solar adquiere cualidades físicas a través del símil. Para lograr esto se ha recurrido a una *metonimia*, de manera que se puedan establecer correspondencias entre la “proyección de la luz” (y no el sol como entidad) y la “plancha de cocina”. Esta imagen es consistente con otras expresiones que recogen aspectos de nuestro pensamiento ordinario sobre el MCI *sol*. En inglés habitualmente utilizamos el vocablo “sun” de manera *metonímica* (“to sit in the sun”, “to catch the sun”) cuando realmente nos referimos a los efectos de la luz que proyecta (el reflejo y el bronceado, en estos dos ejemplos). Por este uso de la lengua al que estamos habituados, al lector no le es difícil reconocer el trayecto desde

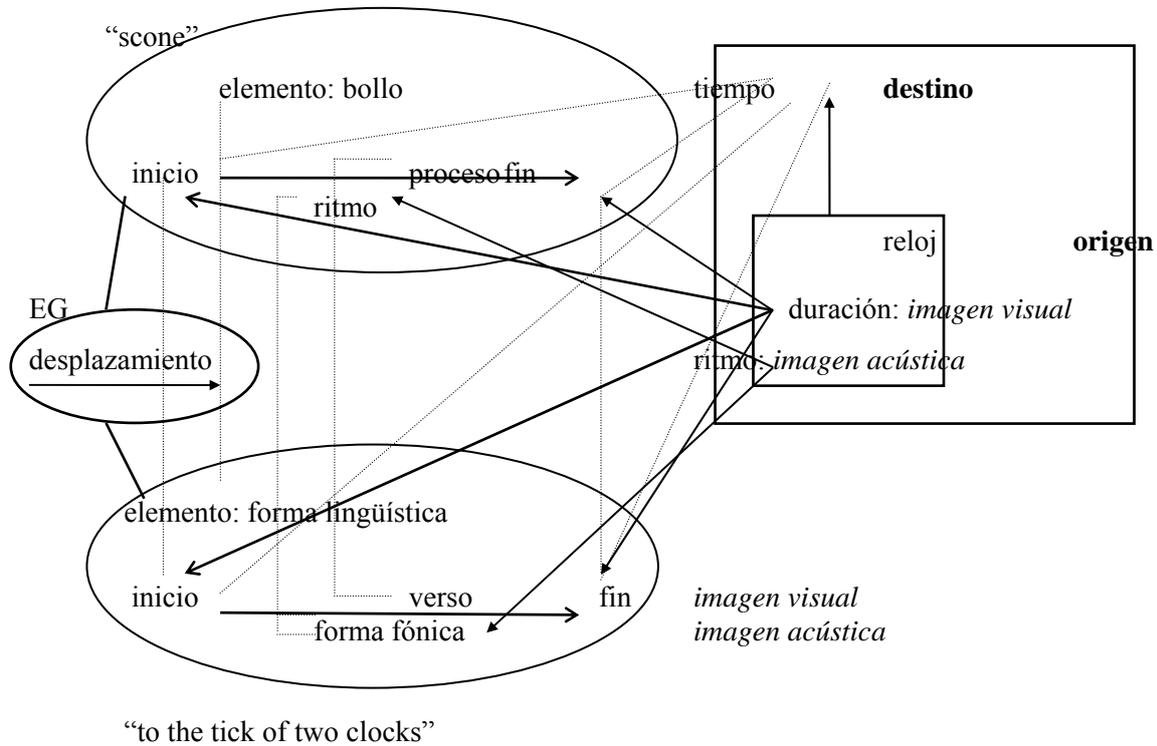
el objeto “sol” nombrado hasta el reflejo de la luz en la pared con la conceptualmente se establece la comparación. Así a través de la *metonimia* se proyectan a la entidad “sol” las cualidades físicas asociadas con la entidad “plancha” (“griddle”, v.7).



La correspondencia entre los elementos “sol” y “plancha” a través de la metonimia, junto con la abstracción de las características genéricas de ambos elementos, es lo que permite que la expresión figurativa de los versos 12-14 se haga más evidente: “the reddening stove/ sent its plaque of heat/ against her”. Pero aquí, la correspondencia se establece entre el elemento “plancha” y el fenómeno de “proyección del calor”. Esto se consigue mediante la *proyección conceptual* de rasgos que la plancha comparte con los otros elementos del espacio: el calor emitido por las entidades “stove” y “griddle” y la superficie vertical que caracteriza a “griddle” y a la persona que está de pie sufriendo el calor. Debido a las nuevas características del momento intermedio (el calor se convierte en un elemento concreto y manejable), el espacio de integración necesita crear estructura que permita la proyección de tal elemento. Así el foco adquiere rasgos actanciales expresados mediante el verbo “sent” (v.13).



En los versos 23-24 (“the scone rising/ to the tick of two clocks”) las imágenes sensoriales de diferente índole vuelven a conjugarse: la imagen *táctil* del calor que produce el esponjamiento de la masa, la imagen *visual* de dicho crecimiento (también de índole *orientacional*), y el *sonido* producido por los relojes que miden el tiempo de cocción. Una de las cualidades de la sensación acústica evocada por la forma lingüística (“two the tick of two clocks”) es la de “progresión rítmica”, producida por una progresión secuencial acompañada por un ritmo basado en la repetición de fonemas. Tal progresión se corresponde con el ritmo del proceso de crecimiento del bollo, expresado a través de la fórmula habitual “to + the + nombre relacionado con sonidos rítmicos” (como en “dance to the music”, “walk to the rythm of the drums...). A la vez, el proceso de crecimiento despliega impresiones orientacionales como: *trayector* entre dos puntos; *origen* y *destino*; y *trayecto* recorrido. Los puntos de *origen* y *destino* se corresponden con dos puntos en el tiempo (*inicio* y *final*) que se presentan gráficamente a través de dos relojes, que al mismo tiempo producen un sonido equivalente al componente fónico de “two the tick of two clocks”. Las relaciones entre los diferentes espacios mentales activados pueden representarse así:



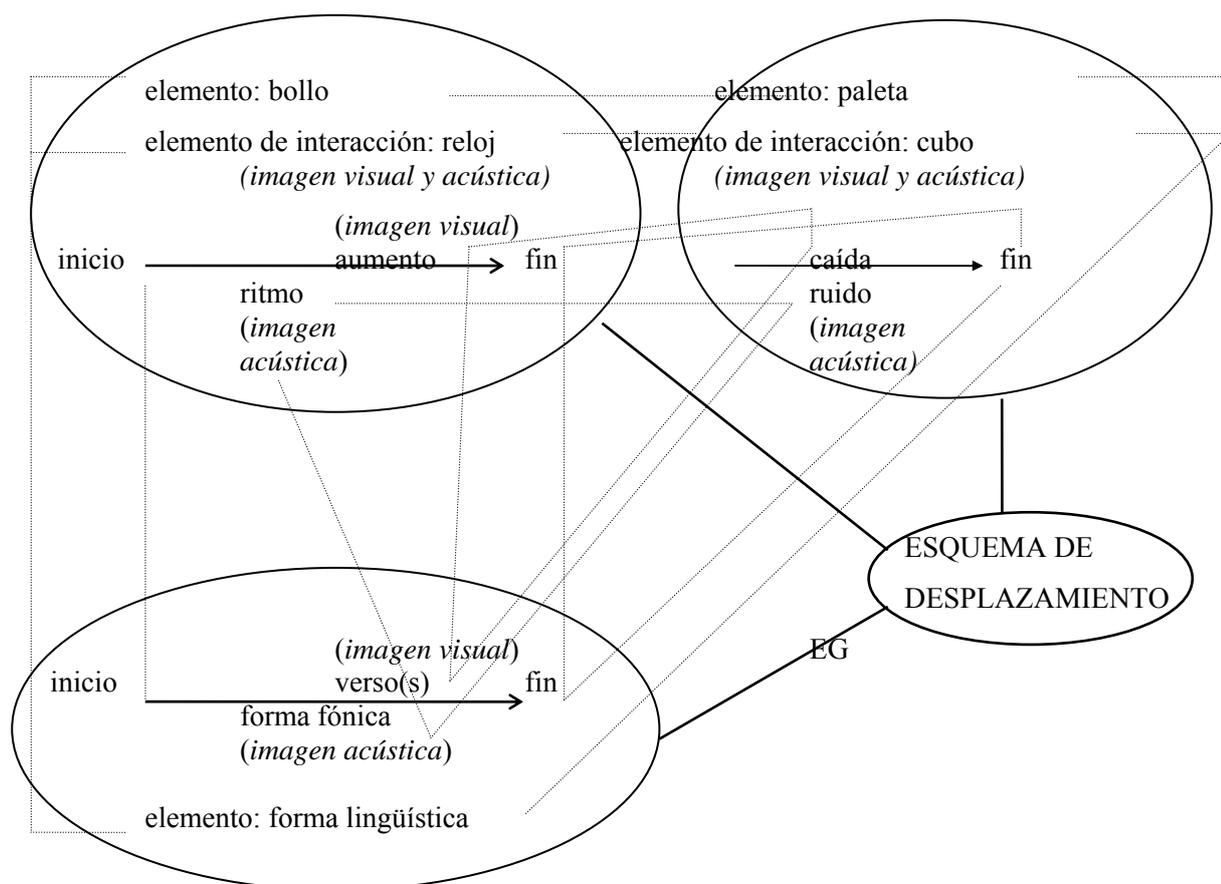
La imagen que marca la importancia de los últimos versos (26-28 "like a tinsmith's scoop/ sunk past its gleam/ in the meal-bin") es de tipo visual. Ya hemos visto cómo "gleam" se relaciona con otros elementos presentes en espacios anteriores. Pero también el resto de las imágenes sensoriales establecen correspondencias con otros espacios. El espacio construido a partir de los versos 25-28 está lingüísticamente conectado con los versos 22-24 mediante la anáfora "here is..". Como dijimos, al enfrentarse a dos estructuras introducidas por la misma expresión, el lector tenderá a establecer relaciones (de correspondencia, de causa efecto ...). Entre estos dos fragmentos, además de las conexiones lingüísticas, podemos establecer también conexiones conceptuales a través de la información sensorial. Comienza la estrofa estableciendo equivalencia entre una entidad abstracta "love" (v.25) y una concreta "scoop" (v.26), como también ocurre en los versos anteriores al expresar la dimensión temporal a través de los relojes. Los versos 26-28 evocan también un *proceso*. Este proceso se desarrolla también en el *espacio* y en el *tiempo*.

- Desde el punto de vista *espacial* destaca el recorrido (o *trayecto*) y el punto final (o *destino*). Lingüísticamente el *destino* se expresa con el término "the meal-bin", vocablo que activa un MCI relacionado con los desechos y la inutilidad de los mismos. El *trayecto* se expresa a través

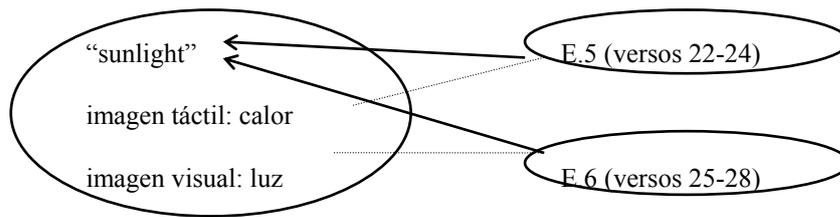
de la propia forma lingüística, mediante las características fónicas. Durante la lectura de los versos 26-28, el lector establece correspondencias entre los fonemas emitidos y el ruido de un objeto metálico al caer al fondo de un cubo.

- Desde el punto de vista *temporal* destaca lo obsoleto de un recorrido o proceso comenzado mucho antes en el tiempo. El vocablo que lo indica es la preposición “past”. A través del MCI *desperdicios* activado por “meal-bin” el lector comprende que el proceso final que se expresa en los versos 26-28 y que afecta por igual a “scoop” (v.26) y “love” (v.25), es sólo la última fase de otro proceso mucho más duradero en el que el elemento afectado aún tenía utilidad.

Así, a través de sus características *experienciales* (fónicas) y *semánticas* (MCIs activados), la lengua de este discurso poético refuerza las correspondencias conceptuales entre espacios generados por los versos 22-24 y 25-28, centrando la atención sobre las dimensiones *espaciales* y *temporales* del *proceso*. Veamos gráficamente cómo se establecen las correspondencias entre los espacios finales.



Pero además, las correspondencias que se establecen entre ambos espacios están al amparo del propio título y de los efectos producidos por los rasgos sensoriales de su MCI en la generación de espacios mentales a lo largo del poema. “Sunlight” recoge las sensaciones *táctiles* y *visuales* que se evocarán en las dos últimas estrofas. En los versos 22-24, el calor será necesario para que el proceso tenga lugar; en los versos 25-28 la luminosidad será el componente indispensable para que el elemento mencionado sea de utilidad. Una correspondencia de estas dos sensaciones remite directamente al título e invita a realizar una nueva lectura del poema.



### 2.3. INTEGRACIÓN CONCEPTUAL EN “THE PITCHFORK”

“The Pitchfork” (ST), el último poema en que centraremos nuestra atención de manera monográfica, pertenece a la colección *Seeing Things*. Veinticinco años después de la aparición de “The Barn” (DN) aún reconocemos en “The Pitchfork” los mismos Dominios Cognitivos puestos en funcionamiento. Sin embargo el resultado es diferente al de los dos poemas anteriores, puesto que MCIs, información experiencial, correspondencias y proyecciones generan una red de espacios mentales original y distinta.

Of all implements, the pitchfork was the one  
That came near to an imagined perfection:  
When he tightened his raised arm and aimed with it,  
It felt like a javelin, accurate and light.

So whether he played the warrior or the athlete  
Or worked in earnest in the chaff and sweat,  
He loved its grain of tapering, dark-flecked ash  
Grown satiny from its own natural polish.

Riveted steel, turned timber, burnish, grain,  
Smoothness, straightness, roundness, length and sheen.  
Sweat-cured, sharpened, balanced, tested, fitted.  
The springiness, the clip and dart of it.

And then when he thought of probes that reached the farthest,  
He would see the shaft of a pitchfork sailing past  
Evenly, imperturbably through space,  
Its prongs starlit and absolutely soundless -

But has learned at last to follow that simple lead  
Past its own aim, out to an other side  
Where perfection - or nearness to it - is imagined  
Not in the aiming but the opening hand.

#### 2.3.1. Fase de aproximación.

### I. DOMINIOS COGNITIVOS Y MODELOS COGNITIVOS IDEALIZADOS

El título del poema “The Pitchfork”, nos devuelve al Dominio Cognitivo *ambiente rural*. Los DCs y MCIs que el vocablo “pitchfork” activa se encuentran presentes a lo largo de toda la composición. El MCI más inmediato se actualiza en espacio mental a través de la descripción detallada de este apero, en los versos 7-12:

... its grain of tapering, dark-flecked ash  
Grown satiny from its own natural polish.

Riveted steel, turned timber, burnish, grain,  
Smoothness, straightness, roundness, length and sheen.  
Sweat-cured, sharpened, balanced, tested, fitted.  
The springiness, the clip and dart of it.

Curiosamente, del DC “ambiente rural” el poema importa sólo algunos elementos muy concretos: “chaff” (v.6), “ash” (v.7) y “timber” (v.9).

El DC *ambiente rural* pertenece en el poema al MACRO-DOMINIO *mundo real o concreto*, al igual que otros DCs también activados en la composición. El MCI expresado en “pitchfork”, junto con otros como los expresados por “hand” (v.3) y “sweat” (v.6), evoca el DC *trabajo físico* ya que la bielta es una apero de labranza. La *mano* y el *sudor* remiten directamente al DC ser humano, pero no es coincidencia que se elijan estas expresiones metonímicas (en lugar de otras como cabeza, corazón o pie). Nosotros como seres humanos somos los protagonistas de nuestra propia experiencia a través de nuestro cuerpo, además formamos parte de una comunidad que refuerza esas experiencias mediante la clasificación y convencionalización; por ello no nos resulta difícil relacionar cada uno de nuestros miembros corporales con situaciones humanas específicas. El sudor es típicamente la consecuencia fisiológica del esfuerzo o del calor, y no es una característica propia del ser humano. El MCI activado por “hand” es mucho más complejo ya que nos remite a nociones de: “particularidad física del ser humano” (y de los homínidos); y de “destreza”, que implica la participación de la mente en el desempeño del trabajo.

Relacionado con los MCIs anteriores el vocablo “javelin” (v.4) junto con “athlete” (v.5) evocan el DC *deporte*. Por su parte “javelin” como MCI evoca además estructura relacionada con sus rasgos físicos y con su capacidad de “deslizamiento por el aire”, lo que permite que se establezcan correspondencias entre otros elementos de la composición: “dart” (v.12), “probes” (v.13) y “shaft” (v.14); y por asociaciones de equivalencia que estudiaremos, incluso con la “bielta”, objeto que da nombre al poema: “pitchfork”. Por su parte “athlete” (v.5) establece correspondencias con la figura del labrador porque sus respectivos MCIs comparten ciertos rasgos, resumidos en las expresiones metonímicas del cuerpo humano “arm” (v.3) y “sweat” (v.6).

El último DC perteneciente al mundo concreto es *la batalla*, este DC es activado por el término “warrior” (v.5), que como veremos también establece correspondencias con el labrador y el atleta porque, de nuevo, su MCI comparte rasgos con los MCIs de los anteriores. El DC *batalla* se vuelve a evocar con “probes” (v.13), que a su vez mantiene equivalencias con otros objetos relacionados con los DCs *mundo rural* y *deporte*.

De todos los MCIs que aparecen en el texto, destaca uno *el objetivo*, evocado a partir de las diferentes formas lingüísticas en que se manifiesta: “aimed” (v.3), “reached” (v.13), “aim” (v.18) y “aiming” (v.20). Este nos interesa especialmente porque se encuentra a medio camino entre los dos MACRO-DOMINIOS básicos del poema: el *mundo real o concreto* y el *mundo conceptual o abstracto*. El MCI *objetivo* básicamente tiene el significado “*algo* que se pretende alcanzar”, pero configurando este MCI encontramos como paso previo al alcance, un número infinito de modos y trayectos para la consecución de ese *algo*. Además en este MCI el objeto de deseo puede ser de tipos muy diversos, aunque sí podemos establecer una distinción entre *entidades* y *situaciones*. Lo que es lo mismo, podemos hablar de objetivos *físicos* o *conceptuales*. Esta distinción que no se especifica en términos lingüísticos es la que permite que se encuentre a medio camino entre ambos dominios.

La estructura “imagined perfection” (v.2) nos indica que debemos crear un espacio mental a partir de un DC con base abstracta (y no real), lo denominaremos MACRO-DOMINIO *mundo conceptual* Según esta expresión podemos reconocer dos subdominios dentro de éste:

- El DC *mundo cognitivo*, activado por vocablos como “imagined” (vv.2 y 19), “thought” (v.13), “see” (v.14), “learned” (v.17), se refiere a los diferentes procesos mentales que podemos llevar a cabo en la comprensión y creación de significados. Es distinto al mundo real en cuanto que las impresiones que recibimos de éste pasan por un filtro subjetivo. Este filtro subjetivo consiste no sólo en emociones y afectos, si no en las asociaciones mentales que establecemos con resto de estructuras mentales que ponemos en funcionamiento.
- El DC *mundo perfecto*, activado por “perfection” (vv.2 y 19) y “absolutely” (v.16), remite a cierta estructura mental resultante de los procesos cognitivos anteriores que se caracteriza con el rasgo “perfección”. Desafortunadamente, el lector tiene sólo una idea abstracta e *imperfecta* de lo que significa esta palabra; y el poema no es capaz de darle una respuesta concreta. Más adelante veremos por qué.

En “The Pitchfork” los MACRO-DOMINIOS Cognitivos *mundo real* y *mundo conceptual* se entremezclan durante las tres primeras estrofas. La percepción de mundos entremezclados se consigue a través de la descripción del elemento “bielda”, ya que nos enfrentamos a la combinación de vocabulario mixto:

- nombres y grupos nominales designando entidades *concretas* en el verso 9: “Riveted steel, turned timber, burnish, grain”
- nombres que designan cualidades *abstractas* en el verso 10: “Smoothness, straightness, roundness, length and sheen.”
- y adjetivos y nombres de índole *sensorial* en los versos 11 y 12: “Sweat-cured, sharpened, balanced, tested, fitted./ The springiness, the clip and dart of it.”

Pero a partir de la cuarta estrofa (vv.13-20), el espacio mental que se origina, asociado a los dominios de la *imaginación* y la *perfección* se encuentra lingüísticamente DELIMITADO por estructuras de base *orientacional* que analizaremos a continuación: “came near to” (v.2) “the farthest” (v.13), “sailing past ...through space” (vv.14-15), “past its own aim, out to an other side” (v.18), “nearness to it” (v.19).

## II. INFORMACIÓN EXPERIENCIAL

Hemos establecido ya una distinción entre los tres primeros cuartetos (vv.1-12) y los dos últimos (vv.13-20). Esta distinción se basa en el grado de delimitación de los diferentes MACRO-DOMINIOS Cognitivos (*mundo real* y *mundo conceptual*). Desde el punto de vista experiencial, en ambos fragmentos se nos presentan expresiones lingüísticas que evocan impresiones; pero existe una diferencia enorme entre los diferentes tipos de información experiencial que transmite cada uno de ellos.

Centrémonos en primer lugar en las formas verbales en combinación sus complementos. Los primeros versos (1-12) destacan por las estructuras que indican *sensaciones táctiles* y *acciones manuales*: (v.3) “tightened his raised hand and aimed”; (v.4) “felt like a javelin, accurate and light”; (v.9) “Riveted steel, turned timber, burnish”; (v.11) “Sweat-cured, sharpened, balanced, tested, fitted”. Pero a partir del verso 13 las formas verbales como “thought” (v.13), “learned” (v.17) e “imagined” (v.19) destacan por su base *cognitiva*. Ya no remiten a impresiones táctiles, pero sí a *impresiones visuales*, relacionadas con la falta de contacto físico: “see” (v.14). En estos últimos cuartetos nos encontramos, además, con expresiones verbales con base *orientacional* como “reached” (v.13), “sailing past” (v.14), “follow” (v.17). Finalmente en el verso con que finaliza el poema (v.20) se combinan dos tipos de verbos con una misma morfología: “aiming”, que transmite información *orientacional* propia de los dos últimos cuartetos; y “opening” que combinado con el nombre “hand” al que modifica expresa una acción *manual*, propia de los primeros cuartetos. Pero además de las estructuras verbales, en la composición están presentes otros vocablos que despiertan imágenes sensoriales.

En los tres primeros cuartetos sobresalen los nombres relacionados con cualidades *sensoriales*, fundamentalmente con imágenes *táctiles*: “light” (v.4), “sweat” (v.6), “grain of tapering” (v.7), “satiny” (v.8), “natural polish” (v.8), “smoothness, straightness, roundness” (v.10), “the springiness, the clip and dart” (v.12). Las imágenes *visuales* son menos frecuentes (“dark-flecked ash”, v.7; “length and sheen”, v.10); y a veces conviven con las *táctiles* compartiendo los

mismos vocablos o expresiones: “satiny” (v.8), “natural polish” (v.8), “straightness, roundness” (v.10).

En la segunda parte (vv13-20) se hace alguna mención a percepciones de tipo *acústico* (en “absolutely soundless”, v.16). Sin embargo, éstas no son apreciables en los espacios mentales que vamos configurando, debido al sufijo privativo “less” y al adverbio que intensifica esa carencia “absolutely”. Las impresiones que recibimos de los dos últimos cuartetos son básicamente *visuales*. Sustantivos como “probes” (v.13), “shaft” (v.14) y posteriormente “lead” (v.17) dirigen la atención hacia las dimensiones espaciales de longitud, dirección recta y delgadez; dimensiones ya presentes en los cuartetos anteriores. El grupo nominal “its prongs starlit” (v.16) nos guía hacia la percepción de luminosidad en una entidad concreta: la bielda. Esta luminosidad no procede del objeto en sí mismo, sino que es el reflejo producido por la proyección de luz estelar. El hecho de que el foco de la luz causante del reflejo sea de naturaleza extraterrestre, permite introducir nociones de *distancia* con respecto al mundo ordinario en el MCI *bielda* (típicamente asociado con el entorno *inmediato*).

Las locuciones adverbiales, preposicionales y otras expresiones específicas de desplazamiento o situación desempeñan un papel decisivo en la transmisión de información *orientacional* en los dos últimos cuartetos. Este tipo de estructuras espaciales comienzan a aparecer tímidamente ya en el verso 2 (“that came near to an imagined perfection”), que activa en la mente nociones de *destino* a través de la preposición “to” y *trayecto* a través del verbo de desplazamiento “came” y la partícula adverbial “near” que implica que el no se ha conseguido llegar al destino final. El verso 2 adelanta las ideas que se desarrollarán en los versos 13-20, no sólo mediante la estructura verbal, sino también a través de su complemento “imagined perfection”. Las expresiones de movimiento que encontramos en estos dos últimos cuartetos se centran también en las nociones de trayecto y destino:

*destino*: “ that reached the farthest” (v.13)

*trayecto*: “sailing past” (v.14), “Through space” (v.15).

*trayecto + destino*: “past its own aim” (v.18), “out to an other side” (v.18), “nearness to it” (v.19)

Prácticamente todas estas expresiones comparten un rasgo que las caracteriza. El hecho de sugerir la extraordinaria “lejanía” a la que se encuentran los nuevos espacios mentales que el lector está construyendo: primero, poniendo énfasis en lo alejado del *destino* (“the farthest”, “sailing past ... through space”); posteriormente, advirtiendo de que el destino se encuentra más alejado aún (“past its own aim”, “out to an other side”) y finalmente expresando lo inalcanzable del objetivo (“nearness to it”).

El poema, no nos deja el MCI *desplazamiento* sin completar. El verso final nos guía hacia el punto de *origen* (“the opening hand”, v.20), reafirmando en importancia y potencial frente al punto de *destino*; observemos además la plasticidad con que se describe el origen frente a la imprecisión en la descripción del destino: “perfection - or nearness to it - is imagined/ Not in the aiming but the opening hand” (vv.19-20). Este retroceso mental al punto de origen implica también un retroceso hacia los versos iniciales de la composición. Con la nueva información que poseemos respecto al concepto expresado por “hand” (v.20), instantáneamente reconfiguramos su MCI, lo que implica que el lector iniciará una reconsideración de los primeros cuartetos del poema.

### III. METÁFORAS CONCEPTUALES

El poema comienza con la creación de metáforas idiosincrásicas basadas en equivalencias: 1) entre distintos tipos de objetos (la bielda, la jabalina, el proyectil); y 2) entre distintos roles del ser humano (el labrador, el atleta, el guerrero). Las correspondencias que se establecen entre los objetos crean metáforas *imaginísticas* (o *de imagen aislada*), ya que se fundamentan en los rasgos físicos de los mismos. No obstante, algunos de los componentes de los MCI *jabalina* y *proyectil* se proyectan hacia el elemento “bielda”, como veremos. Las correspondencias que se establecen entre los distintos *roles humanos* se basan en rasgos compartidos, como el hecho de ser “seres humanos” quienes desempeñan los distintos roles; y el que el desempeño de esos roles requiera de cierta “destreza” y “esfuerzo físico”.

Las metáforas básicas a partir de las cuales se configura el poema son UNA BÚSQUEDA ES UN VIAJE y ENCONTRAR ES LLEGAR. Un viaje implica la existencia de un elemento que se desplace. Típicamente este elemento es el hombre (puesto que es el protagonista de nuestro mundo conceptual) y éste puede realizar el viaje de diferentes modos: a pie o en un vehículo, conduciendo o pedaleando, etc.. Pero nuestra noción de “viajar” va más allá de ejemplos prototípicos (recordemos cómo nos referimos al lenguaje en sí mismo a través de la metáfora del canal, que implica a su vez un desplazamiento). Para viajar lo que sí necesitamos es un *trayector*, una entidad real o imaginaria que recorra un *trayecto* hasta el punto de *destino*. En “The Pitchfork”, donde se emprende un **viaje hacia la perfección**, el lector se sirve de un *trayector* con estas cualidades: “objeto recto y alargado que puede desplazarse por el espacio si se ejerce sobre él la fuerza necesaria en la dirección correcta”. La función de *trayector* será desempeñada en diferentes momentos del poema por “una jabalina”, “un proyectil” y el elemento que da título al poema, “la bielda”.

#### IV. METÁFORA DE LA ICONICIDAD DEL LENGUAJE

##### a. Aspectos secuenciales que actúan en la transmisión de contenido

Desde el punto de vista secuencial, “The Pitchfork” destaca por la presencia de **construcciones sintácticas complejas** que se extienden a lo largo de un número de versos variable y para cuyo procesamiento requiere un elevado esfuerzo cognitivo. En el primer cuarteto nos encontramos con las dos primeras.

- Con su complejidad sintáctica, los versos 1 y 2 preparan al lector ante los enigmas cognitivos a los que se va a enfrentar en el poema: “Of all implements, the pitchfork was the one / That came near to an imagined perfection:” Los procesos cognitivos por los que pasará la mente del lector implicarán: 1) la asociación de elementos, activada a través de las complejas relaciones morfosintácticas del discurso, y 2) la activación de MCIs a partir de términos que designan entidades tanto concretas (“pitchfork”) como abstractas (“imagined perfection”).
- Los versos 3 y 4 también presentan cierta complejidad sintáctica: “When he tightened his raised arm and aimed with it, / It felt like a javelin, accurate and light.”. En este caso, las dificultades cognitivas vienen acompañadas de otro obstáculo: el lector debe establecer las asociaciones conceptuales pertinentes que se derivan de la expresión metafórica “like a javelin”.

Los versos 5-8 destacan porque aumenta en grado de dificultad sintáctica: “So whether he played the warrior or the athlete / Or worked in earnest in the chaff and sweat, / He loved its grain of tapering, dark-flecked ash / Grown satiny from its own natural polish.” Esta complejidad sintáctica a nivel textual exige un procesamiento más intrincado a nivel cognitivo. A la vez, para poder desengranar los significados transmitidos por este fragmento discursivo, el lector necesita nutrirse de las asociaciones conceptuales establecidas a partir de los versos 3 y 4. Las oraciones complejas no vuelven a parecer hasta el cuarto cuarteto (vv.13-16), dejando el tercero con unas características específicas (que luego veremos). Los versos 13-16, coinciden con un *cambio de marco*, con la creación de un espacio mental excesivamente lejano a la concreción del mundo real:

And then when he thought of probes that reached the farthest,  
He would see the shaft of a pitchfork sailing past  
Evenly, imperturbably through space,  
Its prongs starlit and absolutely soundless -

La estructura oracional no finaliza aquí sino que continúa hasta los últimos versos:

But has learned at last to follow that simple lead  
Past its own aim, out to an other side  
Where perfection - or nearness to it - is imagined  
Not in the aiming but the opening hand.

(vv.17-20).

En este momento final los problemas que se pueden plantear en el desenredo sintáctico del texto se suma a otro tipo de dificultades cognitivas: la creación de espacios mentales definidos por *marcos* de integración que se *modifican* a medida que avanzan los cuatro últimos versos.

Decíamos antes que el tercer cuarteto (vv.9-12) se caracteriza por otro tipo de asociaciones sintagmáticas. En este caso su particularidad reside en la enumeración de los rasgos físicos de un objeto organizadas en versos consecutivos según sus características gramaticales. Esta forma de expresión, basada en la yuxtaposición y en la repetición de rasgos morfo-sintácticos, exige que se establezcan relaciones conceptuales entre los diversos MCIs activados e incita a que se ponga en marcha el proceso de clasificación. Gramaticalmente el léxico de la enumeración se dispone así:

- sustantivos simples modificados mediante participios (v.9): “Riveted steel, turned timber”;
- sustantivos simples independientes (en la parte final de los versos 9 y 10): “burnish, grain” y “length and sheen”;
- sustantivos con estructura morfológica compuesta por derivación (v.10): “Smoothness, straightness, roundness”
- participios de pasado con cualidades calificativas (v.11): “sweat-cured, sharpened, balanced, tested, fitted”
- sustantivos abstractos precedidos por el determinante “the” (v.12): “the springiness, the clip and dart of it”

Desde el punto de vista semántico, esta organización léxica de los versos 9-12 coincide con la descripción detallada del elemento central en el significado global del poema; así como con el paso previo al *cambio de marco* del DC *mundo real* al DC *mundo conceptual*.

**b.** *La dimensión fónica se acomoda a las estructuras conceptuales del poema de manera natural (según las preferencias sinestésicas naturales propias de la cognición humana).*

Cuando el lector se enfrenta a “The Pitchfork” no llega a ser tan consciente de los recursos fónicos empleados como puede serlo al leer “The Barn” o “Sunlight”. No obstante podemos reconocer algunas características formales que favorecen la recepción cognitiva de ciertos conceptos.

Es el caso de la repetición de fonemas (o de sus rasgos) en palabras relativamente contiguas en el discurso, y entre cuyos MCIs se establecen asociaciones conceptuales (Tsur, 1997). Esto ocurre en los primeros versos (1-2) con “pitchfork” (/ˈpɪtʃfɔːk/) y “perfection” (pəˈfɛkʃn/). Estos vocablos despliegan una estructura fónica similar: los fonemas oclusivos /p/ y /k/; el fricativo

labiodental /f/ y el rasgo “sibilante postalveolar” /ʃ/ en el grupo africado /tʃ/ y en la terminación /ʃn/. Esta repetición consonántica es relevante en cuanto que refuerza la presencia y conexión de dos vocablos cuyos MCIs serán piezas fundamentales en el resto del poema.

Otra característica fónica que sutilmente interviene en el procesamiento cognitivo es el cambio de ritmo en determinados versos del poema. “The Pitchfork” mantiene una repetición de 4 o 5 acentos a lo largo de los tres primeros cuartetos. El lector toma consciencia de este ritmo fundamentalmente en el tercero (vv.9-12), en el que se realiza la enumeración de cualidades<sup>126</sup>:

‘Riveted ‘steel, ‘turned ‘timber, ‘burnish, ‘grain,	(5 acentos)
‘Smoothness, ‘straightness, ‘roundness, ‘length and ‘sheen.	(5)
‘Sweat-cured, ‘sharpened, ‘balanced, ‘tested, ‘fitted.	(5)
The ‘springiness, the ‘clip and ‘dart of (‘)it.	(3-4) <sup>127</sup>

Como vemos, el ritmo de 5 acentos se percibe más fácilmente debido a la repetición de los morfemas “ness” (v.10) y “ed” (v.11). La estructura rítmica del verso 12 es más breve, ya que el acento o acentos restantes se sustituyen por el silencio (o pausa) que marca el signo de puntuación. Curiosamente estos versos (9-12) destacan por la profusión de sonidos sibilantes /s/ y /ʃ/, que aportan consistencia fónica tanto a la estructura estrófica como al elemento conceptual que se evoca.

La cuarta estrofa comienza con la repetición de 5 versos pero poco después se producen momentos de inestabilidad en el esquema rítmico, que a la vez perturban la sensación de seguridad (siguiendo a Tsur, 1997; 2000) transmitida por lo que ya se conoce (es decir, por el ritmo de 5 acentos). Se percibe además la desaparición de la abundancia de sonidos sibilantes (excepto en v.14, en el que se recuperan). El desconcierto *rítmico* y *fonético* se produce a la par que la desorientación *conceptual*, ya que es en estos últimos versos donde nuestras expectativas conceptuales se truncan:

And ‘then when he ‘thought of ‘probes that ‘reached the ‘farthest,	(5)
He would ‘see the ‘shaft of a ‘pitchfork ‘sailing ‘past	(5)
‘Evenly, imper’turbably through ‘space,	(3)
Its ‘prongs ‘starlit and ‘absolutely ‘soundless -	(4)
But has ‘learned at ‘last to ‘follow ‘that ‘simple ‘lead	(6)
‘Past its ‘own ‘aim, ‘out to an (‘)other ‘side	(5-6)
Where per’fection - or ‘nearness to (‘)it - is i’magined	(3-4)
‘Not in the ‘aiming ‘but the ‘opening ‘hand.	(5)

(vv.13-20)

<sup>126</sup> Hemos marcado las sílabas acentuadas con tildes pre-silábicas.

<sup>127</sup> El número de acentos varía dependiendo de la realización fónica que lleve a cabo el lector; ya que el pronombre “it” puede presentarse en su forma fuerte o débil.

**C. La estructura poemática nace de una base metafórica**

Desde el punto de vista estructural, “The Pitchfork” se configura partiendo de la metáfora básica de UNA BÚSQUEDA ES UN VIAJE. A través del componente lingüístico, el poema evoca las nociones de ORIGEN, TRAYECTO, TRAYECTOR Y DESTINO; y genera un espacio mental donde:

- el *origen* es la “mano” de un hombre que puede representar diferentes roles (labrador, atleta, guerrero),
- el *trayecto* es el espacio que recorre hasta el punto de destino, evocado a través de las preposiciones y los verbos de movimiento (sailing past ... through space, vv.14-15)
- el *trayector* es un utensilio relacionado con los distintos roles del hombre y con unas características físicas concretas que permiten su fácil desplazamiento (la jabalina, el proyectil, la bielda).
- el *destino* se expresa con vocabulario abstracto: el sustantivo “perfection” (v.2), formas derivadas del lexema “aim” (vv.3, 18, 20) o adverbio sustantivado “the farthest” (v.13),

Pero la forma textual no nos da ninguna pista sobre cuál es ese *destino* final. En primer lugar, el lector no recibe ninguna ayuda en la tarea de construir significado a partir del vocabulario *abstracto*. En segundo lugar, el destino en sí mismo no parece existir ya que el *trayector* lo sobrevuela en “past its own aim” (v.18). Y finalmente, los dos últimos versos invitan a la construcción de un nuevo espacio mental correspondiente al “destino” que se configura a partir de un nuevo DESPLAZAMIENTO con *origen* determinado y *destino* por determinar. Para configurar el espacio mental correspondiente al segundo VIAJE debemos tomar como punto de *origen* el mencionado en el verso 20 (“the opening hand”). Curiosamente este *origen* es semánticamente equivalente al *origen* del primer viaje, lo que nos invita a importar también otros elementos del viaje anterior: fundamentalmente el *trayector* (la “bielda”, enriquecida con rasgos asociados a los otros elementos concretos del poema: la “lanza” y la “jabalina”), que junto con el *origen* (la “mano”), son las únicas entidades concretas que menciona el poema.

La extensión de la metáfora del viaje, transgrediendo sus propios límites, da lugar a la **figura helicoidal**. Esto implica que cada rotación supone un regreso aparente al punto de *origen*. Decimos “aparente” porque cada vez que el lector vuelve a él, llega con nuevas ideas que aportan al MCI de dicho origen, lo que implica un avance en la progresión general. Fijémonos ahora en el poema desde el punto de vista de la composición textual. Dejando a un lado los versos 1-2, resumen de todo lo que se expondrá a continuación, podemos observar que *la disposición textual y conceptual del poema reside en este mismo patrón helicoidal*.

- El verso 3 presenta la mano del hombre como *punto de origen* “he tightened his raised hand and aimed”.
- Desde este momento (vv.4-12) se desarrollan ideas relacionadas con el ser humano, y vinculadas con el elemento *trayector*: “it felt like a javelin ...” (v.4); he played the warrior or the athlete/ Or worked .... in the chaff and sweat” (vv.5-6); “He loved its grain ...” (vv.7-12).
- Los versos 13-17 corresponden al *trayecto*. A partir del verso 13, con la introducción del verbo de pensamiento “thought” se produce un desplazamiento cognitivo, ya que implica la creación de nuevos espacios mentales correspondientes al mundo abstracto y conceptual. Este cambio cognitivo coincide con la proliferación de estructuras adverbiales de movimiento; son los equivalentes lingüísticos al desplazamiento que se realiza en el plano “literal” (en la imaginación de la entidad “hombre” el trayector se desplaza hacia algún lugar)
- Los versos finales del poema (vv.18-20) deberían corresponder al *punto de destino*. Esto es lo que el lector espera hasta encontrarse con la siguiente expresión “past its own aim” (v.18), comienza el desconcierto. Afortunadamente para nuestra necesidad de coherencia reconocemos inmediatamente después la expresión que designa el punto final “to an other side” (v.18), con la que finaliza el verso.
- La expresión “to an other side” queda abierta a través de un encabalgamiento. Tras esta ruptura, una proposición subordinada (introducida por “where”) matiza en qué consiste este *punto de destino*: debemos crear un nuevo espacio mental cuya estructura genérica corresponde con todo lo anterior, ya que se trata de un nuevo DESPLAZAMIENTO. Y la última palabra, indispensable para la generación de información específica en este nuevo desplazamiento, es “hand”. Ahora bien, el MCI *mano* ha quedado (temporalmente) modificado a través de la información recogida a lo largo de todo el poema, y resumida en los últimos versos: “perfection - or nearness to it- is imagined / Not in the aiming but the opening hand” (vv.19-20).

### **2.3.2. Fase de construcción de significado**

#### **I. ESPACIOS MENTALES Y CAMBIO DE MARCO**

La distinción del poema en dos partes, a la que ya nos hemos referido en ocasiones anteriores, viene determinada por el carácter distinto de los espacios mentales que se van generando durante su lectura.

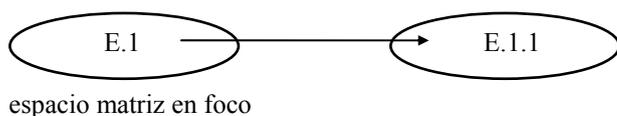
Como ya hemos apuntado, a través del uso convencional de la lengua, los dos primeros versos nos aportan las primeras indicaciones sobre el desarrollo general del poema y de los espacios mentales que éste invita a configurar. Apoyándose en la información transmitida por el primer verso, la mente del lector genera un espacio con un número indeterminado de elementos (“implements”) de entre los cuales destaca uno (“the pitchfork”). Ante el empleo de la forma pretérita “was” la mente tiene dos opciones:

- Asociar el espacio a una época pasada y rural. Esto implica que el término “the pitchfork” da nombre a un prototipo conceptual que se corresponde con todos y cada uno de las entidades que responden al mismo nombre.
- Asociarlo a una situación concreta correspondiente un momento anterior al presente.

El verso 2 no nos da ninguna pista en este sentido, pero aporta nueva información para configurar el espacio *base (en proceso)*. La expresión “to come near to + una cualidad en forma de sustantivo abstracto” es una fórmula lingüística convencional de calificación. Es decir, mediante esta fórmula el hablante menciona un valor de la entidad nombrada. Por tanto, en el espacio base (E.1) para el elemento “pitchfork” reconocemos un valor: “that came near to perfection”.

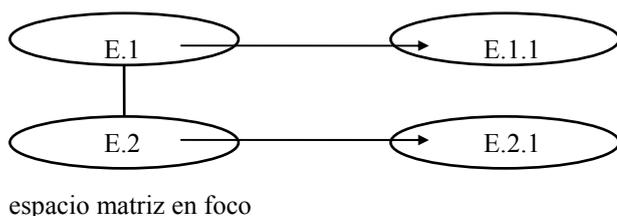
Pero si además nos fijamos en el modo en que se construye esta estructura lingüística, observaremos otros matices con los que podremos establecer asociaciones en el resto del discurso. Creemos otro espacio (E.1.1) integrado por dos entidades: una concreta “pitchfork” y otra abstracta “perfection”. Realicemos ahora una interpretación literal del verbo de movimiento “came” junto con las partículas de situación espacial “near to”: nuestra mente deberá crear un *trayecto* desde el elemento concreto al abstracto, donde el *trayector* será el mismo elemento concreto.

Espacio base



Los versos 3 y 4 vuelven a centrar la atención en el elemento “pitchfork”, esta vez en relación con otro elemento concreto, un hombre. De la interacción que se establece entre el hombre y la bielda en este nuevo espacio, deducimos que el término “pitchfork” ya no es prototípico, sino que define una única entidad en una situación determinada. En este nuevo espacio (E.2) la relación que tiene lugar entre los dos elementos es de carácter recíproco ya que el primero actúa sobre el segundo a través de los verbos de acción “tightened”, “raised”, “aimed” (v.3) y el segundo sobre el primero a través del verbo de sensación “felt” (v.4). La forma verbal “felt” seguida de la preposición “like” indican la creación de otro espacio E.2.1 que aporta nueva información para E.2.

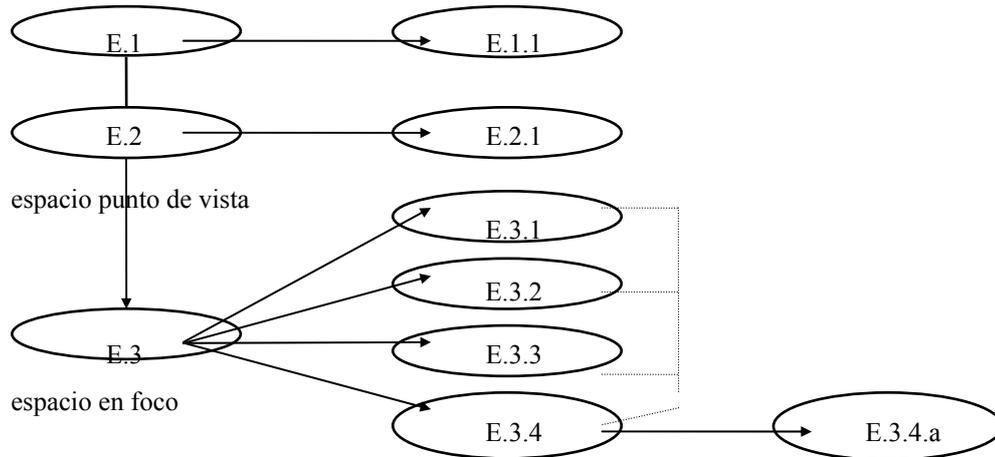
Espacio base



Los espacios creados en la lectura de los siguientes cuartetos (vv.5-12) parten del espacio *punto de vista* E.2. Se trata de estructuras en las que se despliega información más detallada sobre los elementos en E.2. Un primer espacio (E.3) se encuentra configurado a partir de nueva estructura correspondiente al hombre que a su vez se organiza en otros espacios mentales determinados por expresiones textuales que indican diversos tipos de actitudes del elemento “hombre” ante el elemento “bielda”:

- E.3.1 se configura a partir de “he played the warrior” (v.5)
- E.3.2 a partir de “he played the athlete” (v.5)
- E.3.3 a partir de “(he) worked in earnest in chaff and sweat” (v.6)
- E.3.4 a partir de “He loved its ...” (v.7)

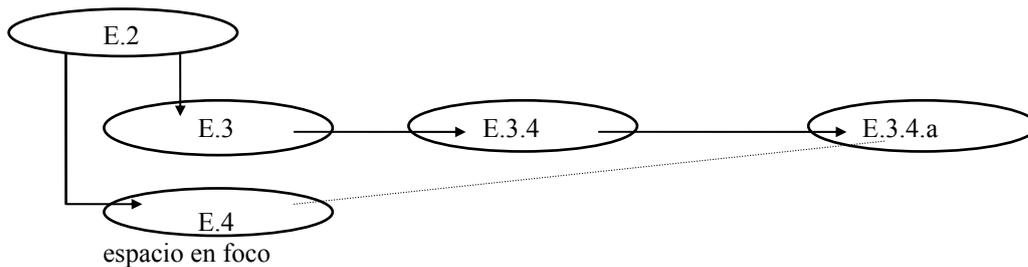
Espacio base



La información transmitida por los versos 7 y 8 nos indica que debemos construir otro espacio (E.3.4.a) en el que el elemento relevante sea “pitchfork”. E.3.4.a está integrado en E.3.4 pero su estructura sólo afecta al elemento “he” en cuanto que es quien percibe las cualidades que se asocian a “pitchfork”.

El espacio E.3.4.a anuncia la creación de otro espacio (E.4), derivado del espacio *punto de vista* (E.2), cuya composición nace de la nueva información asociada con el elemento “pitchfork” en E.2. Debido a que “pitchfork” en E.4 es equivalente a “pitchfork” en E.3.4.a, estos dos espacios se encontrarán íntimamente relacionados. Ambos espacios llevan a cabo la labor de reestructuración del MCI correspondiente al término “pitchfork” en el lector.

espacio punto de vista

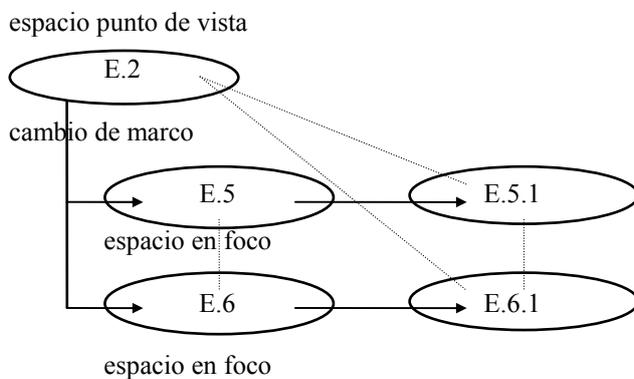


Los SBs “and” “then” y “when” indican que debemos proceder a la construcción de más espacios mentales. Estos espacios derivan también de E.2 pero implican un cambio de marco ya que el verbo que lo rige (“thought”, v.13) es de naturaleza cognitiva, a diferencia de los verbos anteriores: de acción (“tightened”, v.3; “worked”, v.6 ...), sensación (“felt”, v.4) y emoción (“loved”, v.7). Con la ayuda del cuarto cuarteto la mente crea al menos cuatro espacios:

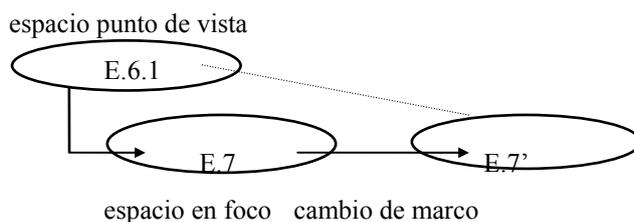
- E.5, correspondiente a la acción de pensar e integrado por el elemento “he”: “he thought” (v.13)
- E.5.1, correspondiente a la *historia* pensada: “probes that reached the farthest” (v.13)

- E.6, correspondiente la acción de ver, con su doble significado como recepción de sensación y proceso cognitivo equivalente a “imaginar”: “he would see” (v.14)
- E.6.1, correspondiente a la *historia* imaginada o percibida “the shaft of a pitchfork sailing past / Evenly, imperturbably through space, / Its prongs starlit and absolutely soundless” (vv.14-16).

Los espacios E.5.1 y E.6.1 establecen correspondencias entre sí porque en ellos se integran respectivamente los elementos equivalentes “probes” y “pitchfork”, y ambos presentan una estructura genérica de desplazamiento. Esta estructura genérica se completa con información derivada de ambos espacios; ya que E.5.1 presenta los elementos *trayector* y *destino*, y E.6.1 los elementos *trayector* y *trayecto*. El punto de *inicio* en el esquema de desplazamiento debe ser cubierto por información procedente de otros espacios. La más apropiada es la procedente del espacio E.2: la mano del hombre apuntando hacia algún destino no determinado.

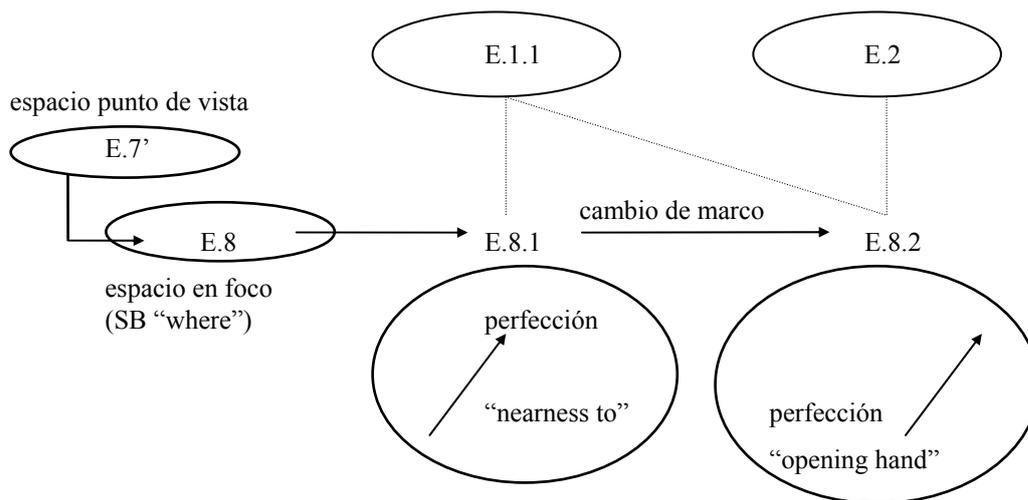


El esquema de DESPLAZAMIENTO es el que condiciona los siguientes espacios mentales (E.7), procedentes del espacio *punto de vista* E.6.1. El elemento en torno al cual se organiza el resto de la información es el *trayector* (la bielda). Desaparece el elemento “he” como precursor de la actividad de desplazamiento cognitivo o espacial. Y como consecuencia, el *trayector* disfruta de entendimiento humano (expresado en la forma verbal “has learned”, v.17). En cuanto a su disposición con respecto a los otros elementos, el *trayector* sigue un *trayecto* (expresado por el sintagma nominal “that simple lead”, v.17). De nuevo, por su conocimiento del esquema genérico de DESPLAZAMIENTO, el lector tiende a completar el espacio incluyendo un elemento *destino*. Pero reconocerá que ha cometido un error al leer el verso 18 (“past its own aim”). Por tanto deberá reestructurar E. 7 (en E.7’) donde el destino vendrá dado por “to an other side” (v.18).



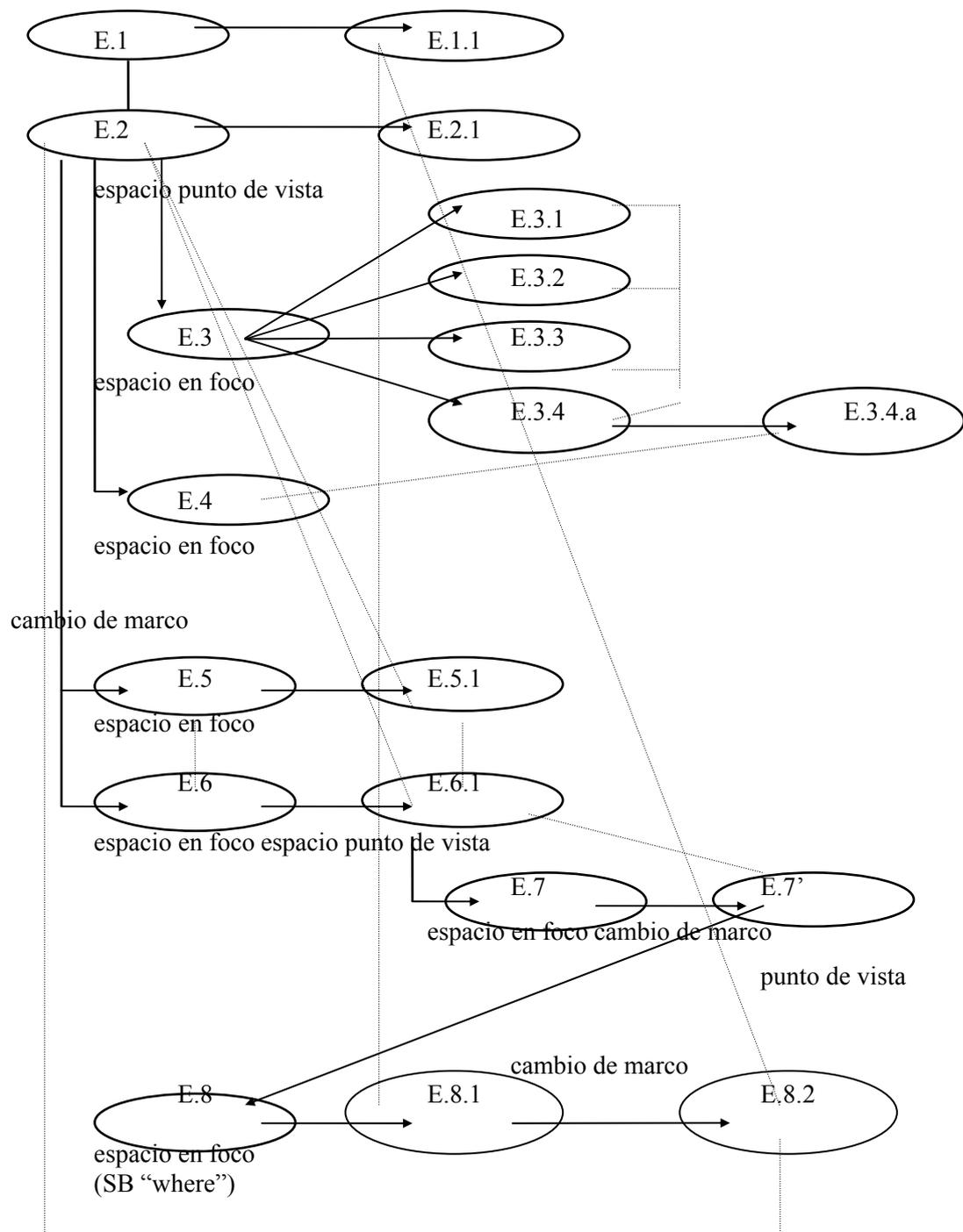
Los versos 19-20 añaden información a la estructura del punto de destino “an other side”, que en verso 18 se mantiene impreciso. El SB “where” indica la configuración de un nuevo espacio (E.8) donde se desarrollará esta estructura. El adverbio, implica que la acción se desarrolla en un lugar y determinante “other” que este lugar es diferente al que ya conocemos por el resto del poema. Sin embargo el espacio E.8 (que engloba a E.8.1 y E.8.2) comparte con estos espacios anteriores una estructura basada en el esquema de DESPLAZAMIENTO. Reconocemos un punto de *origen* (“opening hand”, v.20) y un punto de *destino* (expresado por el lexema “aim-” en “aiming”, v.20). Por otro lado E.8 se asocia con E.5, E.6 y E.1 debido a que la acción mental de imaginar se corresponde con las acciones de pensar y ver en E.5 y E.6 y, fundamentalmente, con la acción de imaginar en E.1.1 (espacio con el que también comparte estructura genérica).

Volvamos por un momento al espacio E.1.1, aquí la cualidad abstracta (e imaginada) “perfección” se colocó en el punto de *destino* a través del esquema de DESPLAZAMIENTO derivado de la expresión convencional “to come to”. En E.8, la cualidad “perfección” (también imaginada) se coloca: primero (en E.8.1) en el punto de *destino*, con la expresión “nearness to it” (v.19); y posteriormente en el punto de *origen* mediante la negación expresa de esta ubicación (“is imagined not in the aiming but the opening hand”). Esto produce un nuevo cambio de marco y E.8.2, un nuevo espacio mental que cuestiona los espacios anteriores, comenzando por el espacio E.2 con el que el elemento *origen* “hand” establece equivalencias.



## DINÁMICA DE ESPACIOS MENTALES EN “THE PITCHFORK”

Espacio base



## **II. REDES DE INTEGRACIÓN**

Estamos viendo que la mayor parte de los espacios mentales que se generan durante la lectura de “The Pitchfork” tienen una estructura basada en el esquema de imagen de DESPLAZAMIENTO. Pero hasta llegar al momento en que reconocemos este esquema como *marco genérico* para la red interespacial, nuestra mente ha de establecer correspondencias entre los diferentes espacios. La más importante de todas ellas es la que se produce al final, entre E.8.2 y E.1. En este instante cobramos consciencia de que la expresión figurativa convencional “came near to” debe interpretarse en su sentido literal.

Este no es el único momento en que las que las inferencias conceptuales son distintas a las que se hacen expresas mediante el texto. En “came near to perfection” (v.2) tenemos que desvincularnos de nuestra primera interpretación (figurativa) para ceñirnos a la construcción de significado a partir de la semántica primaria de la expresión; pero en los demás casos, primero construimos el significado a partir de la información textual, para luego realizar las correspondencias que permitirán la construcción de un significado figurativo. Veamos cómo los espacios mentales desempeñan un importante papel en el proceso de equivalencia semántica en el poema.

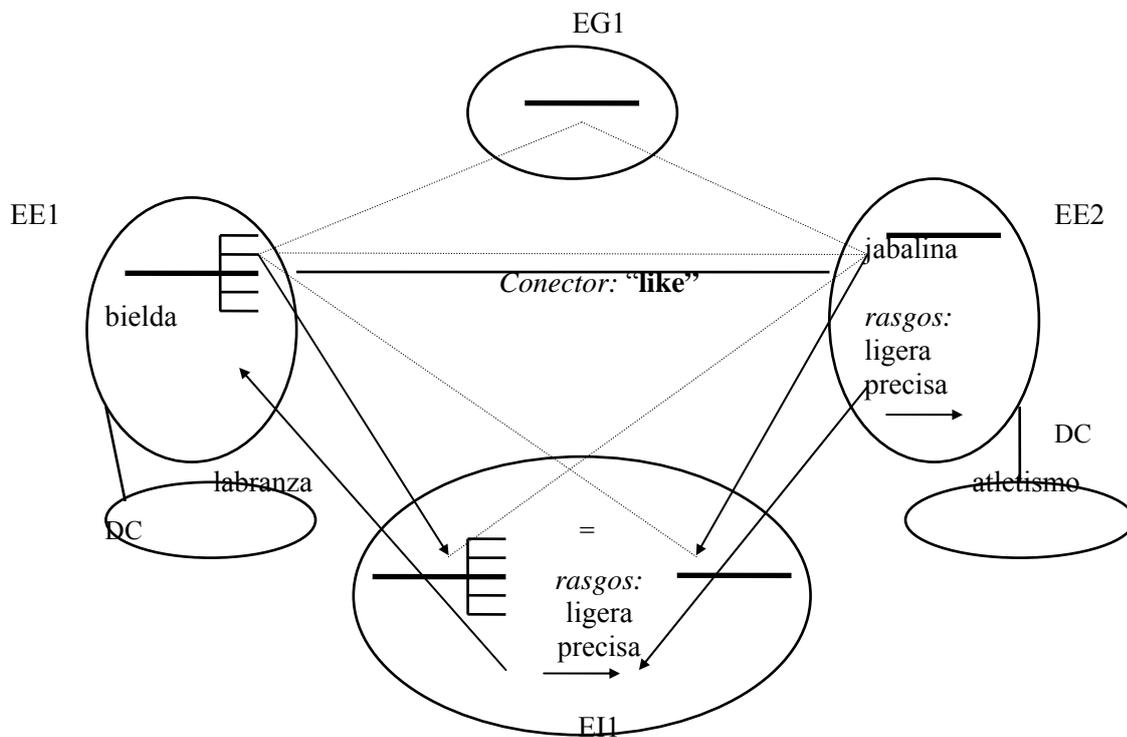
### **a. Metáforas y metonimias idiosincrásicas**

Las expresiones metafóricas con que nos enfrentamos en “The Pitchfork” son fácilmente reconocibles por responder todas ellas a una estructura genérica basada en un único esquema de imagen (el de desplazamiento).

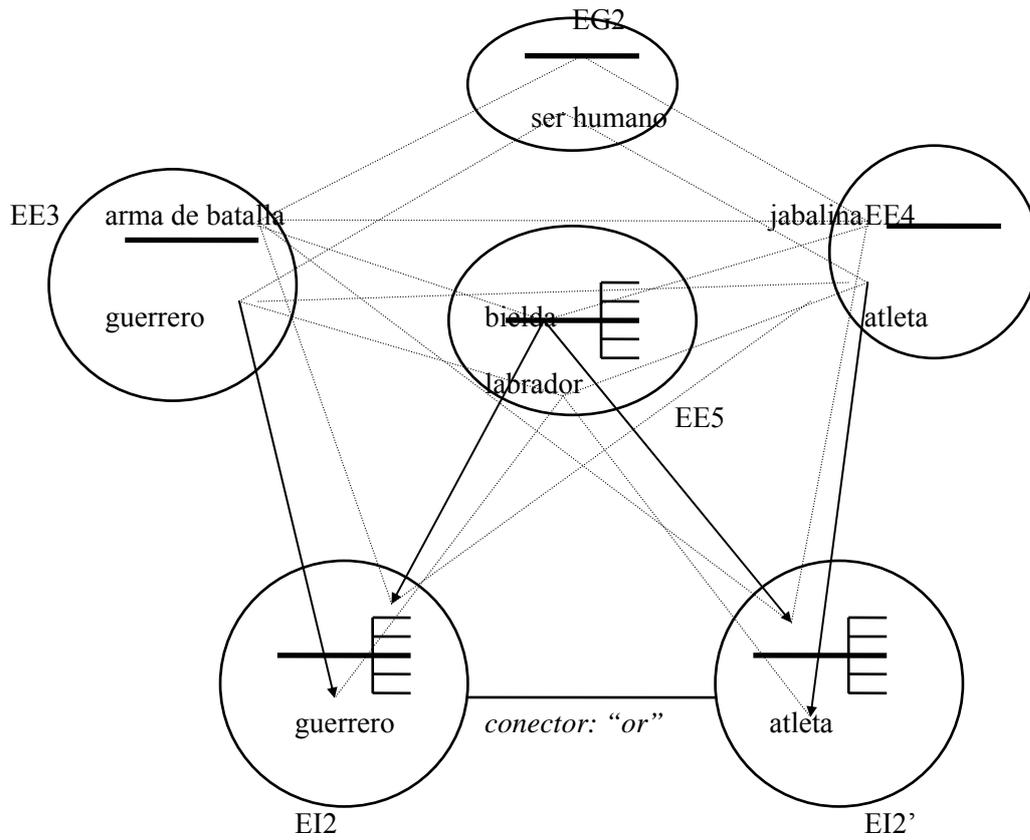
Para comenzar, en el verso 4 (“It felt like a javelin, accurate and light”) la aparición de la preposición “like” nos hace conscientes de las correspondencias entre dos espacios mentales dependientes de Dominios Cognitivos distintos, y facilita así el desenredo del resto del discurso. Por otro lado, los rasgos del elemento “javelin” (expresados por los adjetivos calificativos, y por la finalidad misma de esa entidad: desplazamiento hacia el punto más lejano) se asocian inmediatamente al elemento “pitchfork”, gracias a la preposición “like”, que funciona como *conector*. La red de integración es sencilla, sólo necesitamos crear dos espacios de entrada (EE1 y EE2) asociados entre sí por ciertas correspondencias visuales que configuran el espacio genérico (EG1).

El esquema de imagen generado en el espacio genérico comparte con EE2 (correspondiente a la jabalina) prácticamente todos los rasgos visuales, sin embargo parte de la estructura de EE1 (correspondiente a la bielda) se pierde. EE2 cobra especial importancia en la red de integración por dos motivos:

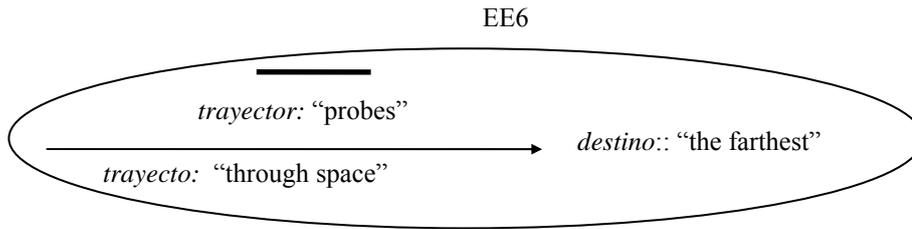
- Primero, porque el marco genérico de toda la red parte del esquema de imagen de EE2.
- Y segundo, porque parte de la información específica de EE2 se proyecta al espacio de integración (EI1) y desde aquí a EE1, resaltando ciertos rasgos secundarios del MCI *bielda* e incluyendo otros nuevos



A partir de este esquema genérico la construcción del resto de las metáforas es sencilla. Así, en verso 5 ("So whether he played the warrior or the athlete") el verbo "played" establece equivalencias entre los elementos "labrador", "guerrero" y "atleta" al desempeñar todos ellos los mismos roles en sus respectivos espacios mentales (EEs). En cada uno de los casos el elemento con cualidades humanas interactúa con otro que, como mínimo, responde al esquema genérico EG1. Finalmente, la forma verbal "played" (que significa "desempeñar el papel de") permite que todos estos elementos formen parte de un espacio de integración, o más exactamente, dos espacios de integración alternativos EI2 y EI2' (vinculados por el conector "or").



De manera similar, en los versos 13-14 se establecen nuevas equivalencias basadas en el mismo esquema de imagen al que se añade el valor “capacidad de desplazamiento a través del aire”. Este nuevo valor se encuentra ahora asociado al concepto “pitchfork” por su equivalencia con el concepto “javelin” en los versos 3-4. En este caso, uno de los espacios de entrada (EE6) precede a la creación del espacio de integración (EI3). EE6 se crea durante la lectura del verso 13 (“when he thought of probes that reach the farthest”) y queda claramente delimitado lingüísticamente por la conjunción “when” y el empleo de la forma verbal “pasado simple” (*thought*) frente al “pasado irreal” correspondiente a EI3 (*would see*). EE6 presenta una estructura fundamentada en el esquema de DESPLAZAMIENTO, donde se determina el *trayector* (“probes”) y el *destino* (“the farthest”).

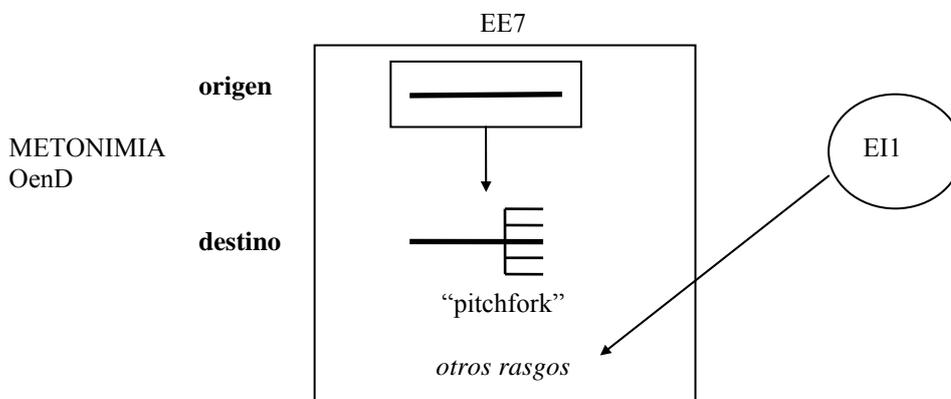


ESTRUCTURA BASADA EN EL ESQUEMA DE DESPLAZAMIENTO

El segundo de los espacios de entrada (EE7) se configura a partir del elemento “pitchfork”. Para configurar EE7 realizamos dos procesos cognitivos:

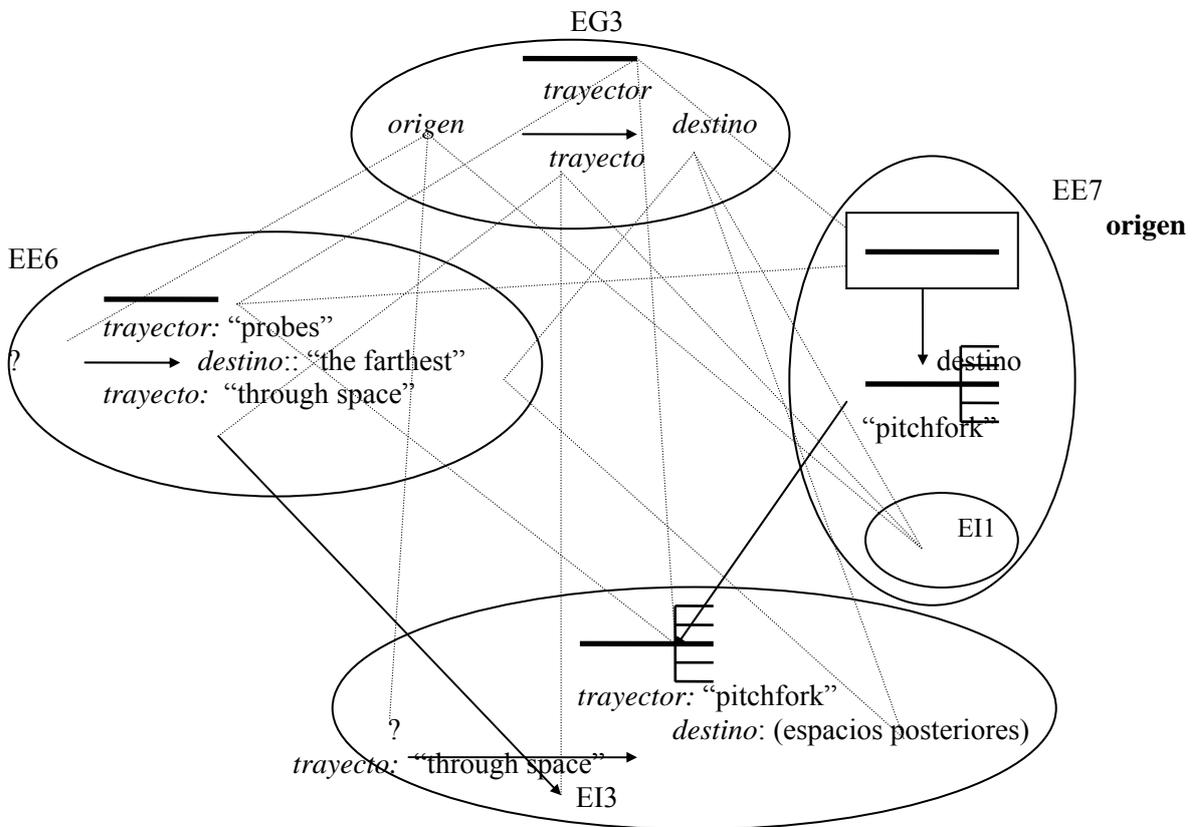
- Uno *metonímico* de OenD, ya que se toma sólo una parte de este elemento (la vara) para poder establecer correspondencias de imagen con su equivalente en EE6 (“probes”).
- Y otro *metafórico*, entre nuestro concepto de bielda y otros MCIs presentes en los espacios anteriores (jabalina y arma), que permite que aumentar el número de correspondencias entre los elementos “probes” y “pitchfork”.

Estas proyecciones metafóricas tienen lugar en las redes de integración anteriores por lo que en el siguiente diagrama reflejaremos sólo el proceso metonímico y para la configuración del resto del espacio EE7 nos remitiremos a EI1.



El espacio de integración (EI3) se organiza basándose en el esquema genérico en EG3, a su vez creado a partir del *marco* organizador de EE6: un *trayector* desplazándose por un *trayecto* desde un *origen* hasta un *destino*. Pero en EI3 sólo parte de esta estructura genérica se completa con estructura específica procedente de los EEs. De EE6 importa información referente al *trayecto*, ésta no está explícita lingüísticamente en el verso 13, pero es reconocible por nuestro conocimiento del MCI de “probes” (“through space”, vv.14-15). De EE7 importa el elemento “pitchfork” al completo (la parte restante presentada a través de la expresión “its prongs starlit”, v.16) y lo convierte en el *trayector*. Finalmente los puntos de *destino* y *origen* no serán completados con

información específica hasta momentos posteriores, con la generación de nuevos espacios mentales. En grandes líneas podemos representar la red de integración con el siguiente diagrama:



Aparentemente nuestro esquema de DESPLAZAMIENTO ha quedado incompleto en cada uno de los casos por no encontrarse especificado los puntos de *origen* y *destino*. Pero nuestro conocimiento del mundo va rellenando algunos de estos huecos vacíos. En todos los casos claros de desplazamiento presentados en el poema, es una figura humana la que se muestra como punto de partida (el atleta para el trayector "javelin" y el guerrero para el *trayector* "probes", mencionados en el verso 5). Cuando en nuestro concepto de bielda incluimos la posibilidad de desplazamiento por el aire, el *punto de origen*, por correspondencia con los otros espacios, será también una figura humana; este origen es además coherente con su MCI ya que incluye a una persona como usuario de este aporo.

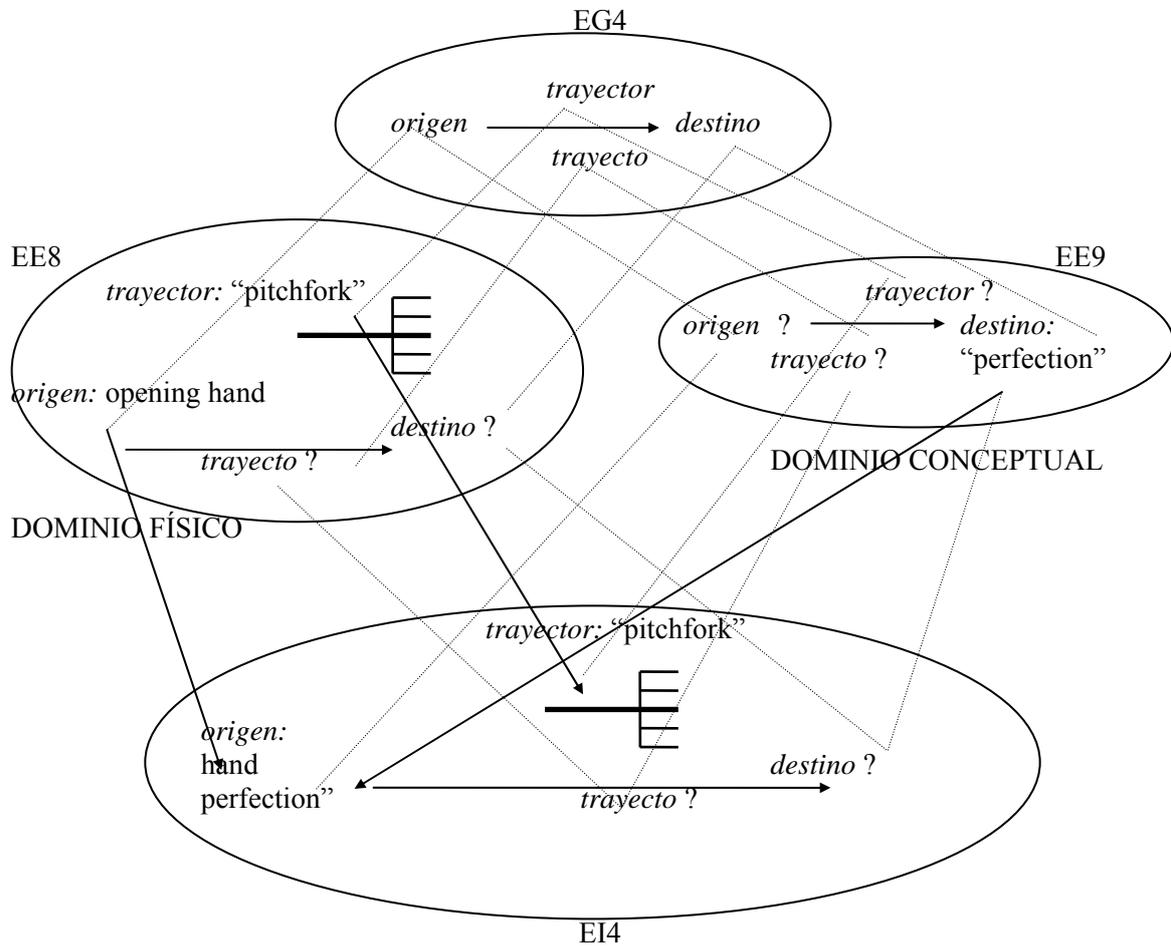
Los últimos versos del poema nos hablan de un desplazamiento más conceptual que físico, aunque se sirve del mismo esquema. La información específica del espacio anterior completa los nuevos espacios (E.7, E.7', E.8, E.8.1, E.8.2), pero se producen algunas variaciones. Los espacios E.7 y E.7' mantienen la configuración del espacio de integración E.13, pero generan estructura emergente.

- Por un lado, el valor “entendimiento” propio del elemento origen (por tratarse de un ser humano), cambia de propietario. Si no se menciona el *punto de origen* puede ser precisamente para permitir que sus valores fluyan a otros componentes del desplazamiento. En E.7 es el *trayector* quien dispone de la capacidad de entendimiento (“has learned”, v.17) y por tanto de la capacidad de decisión (“to follow”, v.17).
- Por otro, el *trayecto* adquiere naturaleza sólida (modificando la naturaleza gaseosa del aire) y se convierte en un conductor “lead” (v.17).
- Finalmente, puesto que ahora el trayector tiene la facultad de tomar sus propias decisiones, en su desplazamiento convierte al *punto de destino* en parte del *trayecto* (“Past its own aim”, v.18), eligiendo un nuevo *destino* (“to an other side”, v.18)

En la última red de integración se involucran tanto nociones fundamentadas en el dominio físico, como otras pertenecientes al dominio conceptual. Los procesos cognitivos por los que reconocemos un acomodamiento de estructura procedente de ambos dominios lo facilita nuestro uso habitual de la lengua, reflejado en “nearness to it” (v.19) y en los versos iniciales: “the pitchfork was the one / That came near to an imagined perfection” (vv.1-2). Ambas expresiones permiten configurar dos espacios: uno basado en su significado figurativo como expresión idiomática; y otro basado en la semántica de cada una de las palabras. Concretamente E.1.1 despliega una estructura correspondiente al esquema de DESPLAZAMIENTO donde el hueco del *destino* se completaba con la noción doblemente conceptual “imagined perfection”. Los últimos espacios (E.8, E.8.1 y E.8.2) nos remiten a E.1.1 porque despliega una estructura genérica similar y también participan en ella nociones conceptuales. La diferencia estriba en que:

- 1) Nuestro acercamiento a la forma lingüística en los versos 19-20 viene condicionada por nuestra consciencia del esquema de DESPLAZAMIENTO, activado y preservado a lo largo de todo el texto.
- 2) Las informaciones específicas que integran E.1.1 y E.8.2 se organizan de diferentes maneras diferentes. Ya que en el primero el elemento “perfection” se sitúa en el *destino* y en el último “perfection” se sitúa en el *origen*.
- 3) En E.8.2 se nos presenta un nuevo elemento del dominio físico “the opening hand” (v.20). Curiosamente éste ocupa la misma topología que “perfection” (perfection ... is imagined / Not in the aiming but the opening hand.” vv.19-20) por lo que ambos elementos establecen vínculos. El MCI activado por la expresión “opening hand” incluye la mano como parte del ser humano representativa de una destreza inteligente para interactuar con el entorno físico. Puesto que “perfection” y “hand” comparten la misma topología, en la construcción de significado realizamos el componente *mental* de esta destreza frente al puramente orgánico.

El siguiente diagrama representa *grosso modo* la red de relaciones entre los diferentes espacios de entrada, genérico y de integración.



### b. Imágenes sensoriales y metáforas sinestésicas

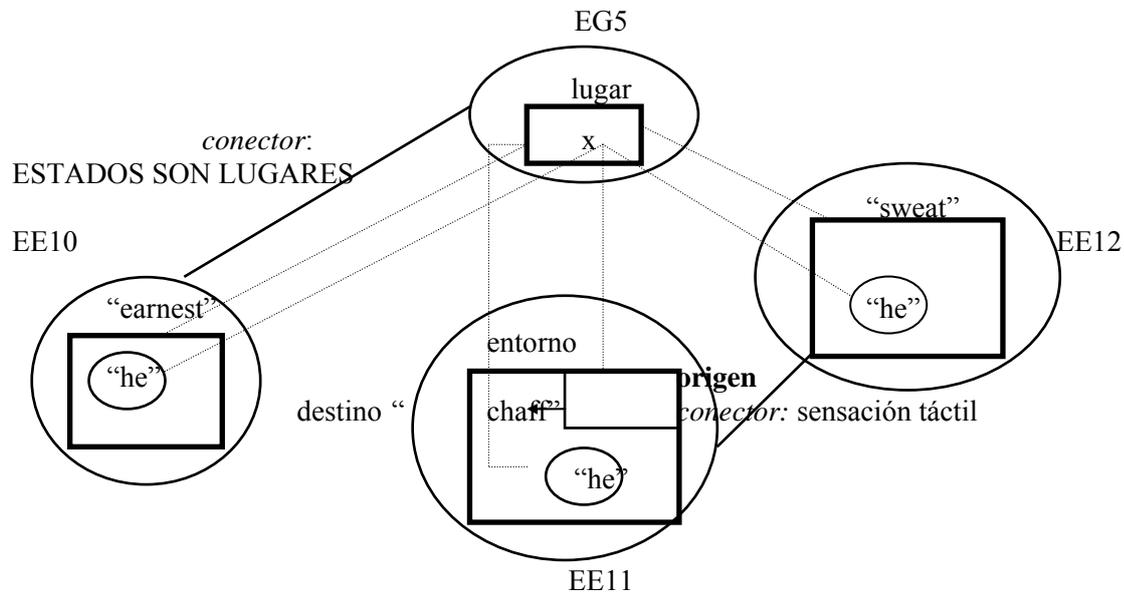
Como ya hemos apuntado en apartados anteriores, las imágenes sensoriales proliferan en la primera parte del poema (vv.4; 6-12), produciendo así en el lector sensaciones de concreción y tangibilidad. Las imágenes (táctiles y visuales) se reparten de manera ordenada a lo largo de este fragmento y no destacan por establecer correspondencias sinestésicas. Sin embargo sí hay algunas asociaciones que debemos resaltar.

En el verso 6 ("He worked in earnest in the chaff and sweat") la preposición "in" coloca a los conceptos "earnest", "chaff" y "sweat" en la misma situación, sin embargo, poco tienen que ver los unos con los otros. Para desenvolver este enredo debemos comprender que:

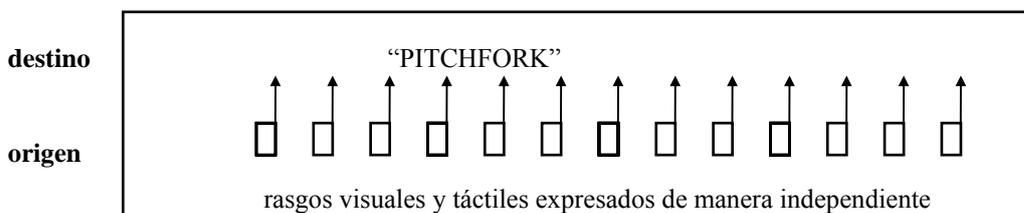
- la primera expresión ("in earnest") nace de la *metáfora conceptual* LOS ESTADOS MENTALES SON LUGARES DELIMITADOS (como en "in love");

- la segunda (“in the chaff”) parte de un *proceso metonímico* mediante el cual se destaca uno de los rasgos del entorno en el que se desarrolla el evento o acción;
- y la tercera “sweat” coordinada con “chaff” nace de *correspondencias sensoriales* entre estos dos conceptos, pues ambas activan sensaciones táctiles.

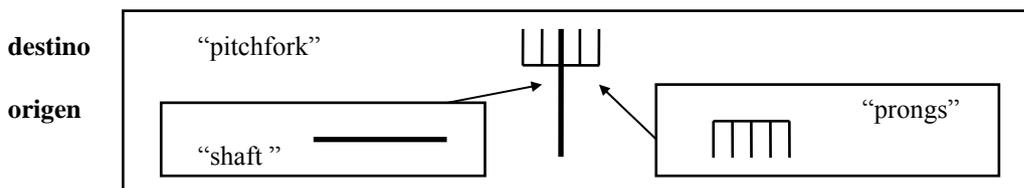
En el siguiente diagrama se observan las relaciones interesaciales que han originado la estructura.



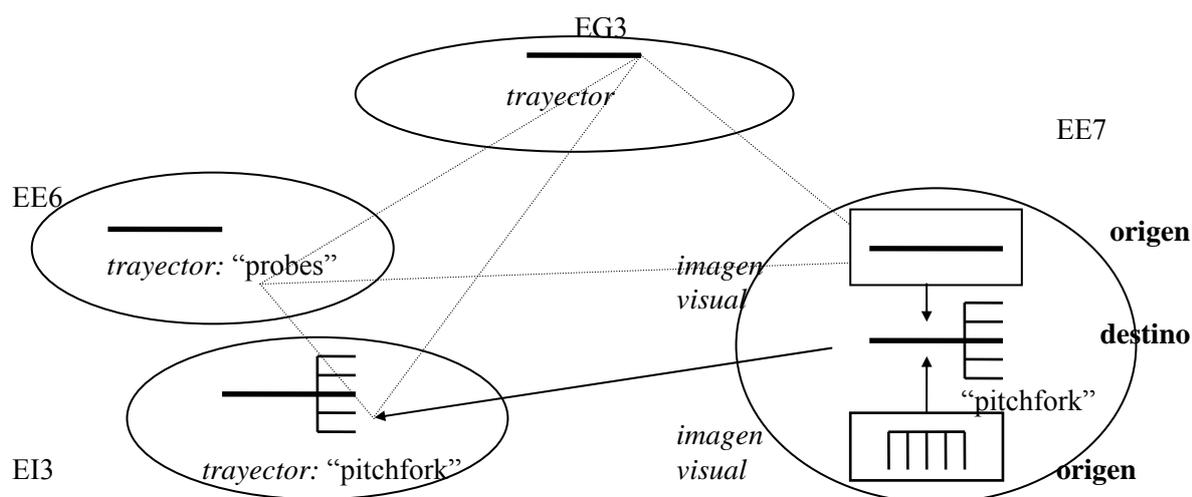
Los versos 7-12 son un conglomerado de imágenes *táctiles* y *visuales* que se organizan a través de una enumeración. A pesar de la cercanía léxica, las comas impiden que las imágenes se mezclen creando estructuras sinestésicas. Durante la lectura de este fragmento, recogemos impresiones independientes que debemos organizar mentalmente en un sólo espacio. Nuestra finalidad es completar nuestro MCI de “pitchfok”. Significa esto que debemos llevar a cabo un proceso metonímico múltiple de OenD.



Lo que hemos determinado como segunda parte del poema (correspondiente al DC *mundo conceptual*) presenta pocas imágenes sensoriales, en comparación con el cuarteto que lo precede. Pero cada una de ellas tiene algo nuevo que ofrecer al lector. Las imágenes *visuales* introducidas por el verbo “see” describen primero la vara de la bielda “the shaft of a pitchfork sailing past” (v.14) y posteriormente sus dientes o puntas “its prongs starlit and absolutely sounless” (v.16). A primera vista nos encontramos ya con un caso de *metonimia* en el que cada uno de los conceptos que se nombran completa la imagen visual de la bielda.



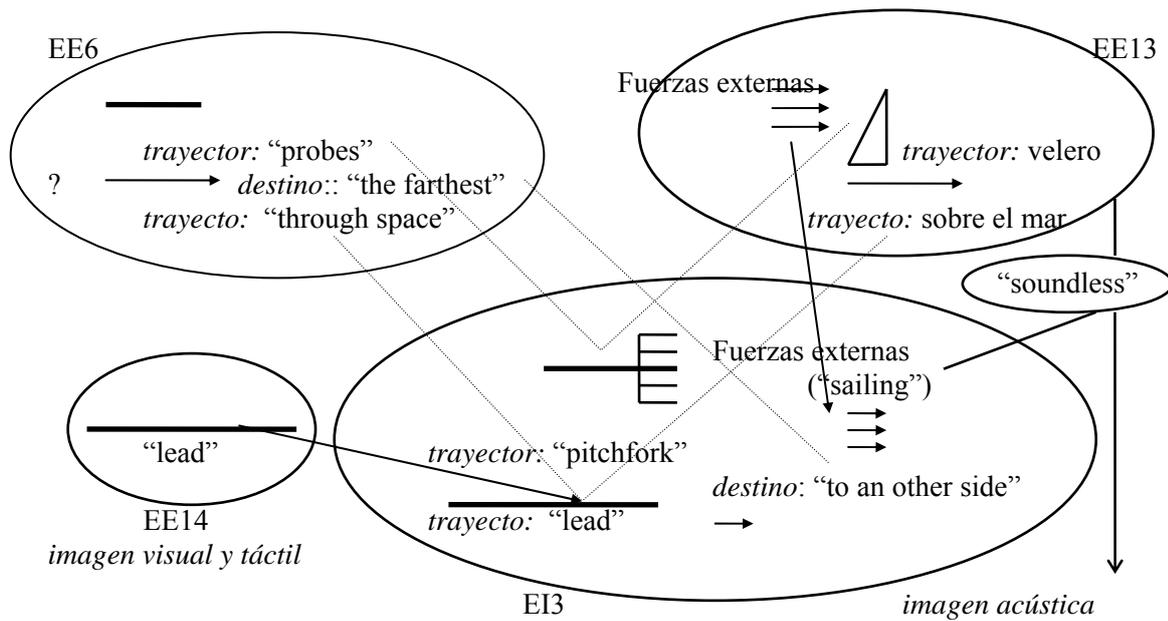
Pero además estos dos versos incluyen más imágenes visuales y una acústica vinculada con éstas. Comencemos con la imagen *visual* de luminosidad en el verso 16. A diferencia de todas las impresiones recibidas en la primera parte del poema con respecto al concepto “pitchfork”, esta sensación *visual* viene determinada por un foco de luz (“starlit”, v.16), un elemento externo y alejado de la bielda pero que logra influir en su MCI aportándole nuevos rasgos. Esta imagen visual ayuda a resaltar la parte dentada de la bielda, de la que hasta ese momento nuestra mente había prescindido al pretender establecer equivalencias entre este objeto y otros estéticamente más simples.



En EI3 es mucha la estructura emergente a partir de la relación entre los diversos elementos. Por ejemplo, se define un rasgo *acústico* (“soundless”) que reafirma la bielda como una entidad distinta a las otras con las que habíamos establecido correspondencias. El rasgo “sin sonido” no se incluye en nuestros MCIs de *jabalina* y *proyectiles*, debido a que normalmente asociamos el desplazamiento de estas entidades con sonidos fricativos. Por eso es necesario que en EI3 el desplazamiento de la bielda no se efectúe de la misma manera. Para crear en nuestra mente esta estructura emergente en EI3 nos ayudamos de:

- la imagen visual incluida en “sailing” (v.14): expresión verbal en cuyo MCI el aire no funciona como fuerza adversa, sino como ayuda al movimiento;
- la imagen visual y táctil “lead” (v.17): que provee al *trayecto* de soporte sólido para el desplazamiento del *trayector*, por lo que se evita también el sonido producido por la fricción del aire.
- La desaparición de la repetición exagerada de sonidos sibilantes, cuya percepción *precategorial* (Tsur, 1997) es equivalente a la impresión acústica del silbido producida por la fricción del aire.

En el desenredo de los versos 14-17 las imágenes juegan un papel esencial, exigiendo esfuerzos cognitivos que nos preparan para el ejercicio de comprensión de los versos finales (que destacan por su grado de abstracción). Veamos cómo se construye la estructura emergente en EI3 a partir de nuevos espacios mentales de entrada (hemos obviado los EGs porque las funciones y rasgos genéricos ya se indican en los espacios de entrada y de integración).



Para terminar, la imagen visual con que finaliza el poema “opening hand” (v.20) nace del proceso metonímico de OenD al que nos hemos referido anteriormente. El término “opening”, a través de su MCI nos transmite las ideas de salida e inicio, por encontrarse situado en el *punto de origen* del esquema de DESPLAZAMIENTO. A su vez también activa ideas diversas asociadas al ser humano a través de su relación gramatical con “hand”: generosidad, libertad etc., en resumen, rasgos vinculados con la dimensión conceptual del ser humano<sup>128</sup> (a la también que pertenece el rasgo “imaginación”). De esta manera, el texto nos incita a reconstruir los espacios anteriormente creados para acomodarlos a las nuevas estructuras mentales donde el *destino* se ha convertido en *origen* y donde se incluyen elementos procedentes del DC *mundo conceptual*. Pero esta reconstrucción será labor personal del lector.

<sup>128</sup> Según la metáfora del SER DIVIDIDO (DIVIDED PERSON METAPHOR; Lakoff, 1996)

## Integración conceptual en la expresión de *creencias y mitos*<sup>129</sup>

Salt is their precious mineral. And seashells  
are held to the ear during births and funerals.  
The base of all inks and pigments is seawater.

Their sacred symbol is a stylized boat.  
The sail is an ear, the mast a sloping pen,  
The hull a mouth-shape, the keel an open eye.

“From the Republic of Consciousness” (II, vv.4-9)  
en *The Haw Lantern*

### **3.1. FASE DE APROXIMACIÓN**

#### **3.1.1. DOMINIOS COGNITIVOS Y MODELOS COGNITIVOS IDEALIZADOS.**

Hemos dicho al iniciar nuestro trabajo que, para la construcción de significado a partir del discurso heaneyano confiamos en una *triple* competencia por parte del lector:

- en primer lugar, una competencia *lingüística* e el idioma inglés que le permita descifrar el código lingüístico de los poemas;
- segundo, una competencia *cognitiva y conceptual ordinaria* en cuanto a los procesos cognitivos de pensamiento que se ponen en funcionamiento durante el proceso de lectura y en cuanto a ciertos conocimientos que se entienden como “universales”, tales como los basados en las experiencias sensoriales y las emociones primarias propias del ser humano;
- y por último, una competencia *literaria* definida en términos de expectativas y capacidad para llevar a cabo procesos complejos de construcción de significado.

Pero también hemos señalado que el lector, como persona con entidad *física*, ocupa un lugar en un entorno concreto con unas características endémicas, y como ser *social*, comparte con otros individuos determinadas creencias sobre el mundo, las cuales no tienen porqué coincidir con las de otras comunidades de individuos. Tanto el entorno físico que el individuo ha experimentado o conoce por otros medios, como el conjunto de creencias sobre el mundo que comparte con otras personas, influyen en la creación individual de estructuras mentales o Modelos Cognitivos Idealizados.

---

<sup>129</sup> En la transcripción de fragmentos textuales el énfasis ha sido añadido en letra cursiva, cuando la cursiva aparezca en el texto original se especificará (sic) y se empleará la negrita como recurso enfático.

En el estudio que vamos a realizar a continuación el componente *universal* desempeña un papel primordial, sobre todo gracias a la enorme carga de información *sensorial*, comprensible por cualquier ser humano. Pero la construcción de significado se produce de un modo mucho más enriquecedor si disponemos de información previa sobre los MCIs de carácter *cultural* que el texto invita a activar. No obstante, como trataremos de demostrar a lo largo del capítulo, tales conocimientos previos no son indispensables para la construcción de significado coherente, aunque sí favorecen una construcción más rápida y elaborada.

Como veremos a lo largo de nuestro análisis, el discurso global de Heaney relativo a *creencias y mitos* invita a activar MCIs que se encuentran principalmente formando parte de dos Dominios Cognitivos predominantes:

1. El dominio natural
2. El dominio cristiano

Además existen otros DCs que intervienen en el *proceso lector*, entre ellos destacan los siguientes:

3. Creencias paganas: mitos populares, folklore, mitos personales
4. Mundo doméstico: fundamentalmente de índole rural
5. Persona como totalidad: en la que se pueden distinguir las diferentes partes del cuerpo (muchas veces en asociación con imágenes sensoriales), y su composición de un *cuerpo* y un *YO* (de acuerdo con la metáfora básica del SER DIVIDIDO).
6. Relaciones interpersonales: fundamentalmente conflictos, sexualidad y maternidad.

De los 31 poemas que hemos considerado en este capítulo, 30 sugieren la activación de MCIs correspondientes a uno de los dos Dominios Cognitivos predominantes. En la lectura de muchos de ellos debemos participar de ambos dominios, por lo que la dialéctica *cristianismo-naturaleza* parece ser una constante en este discurso. El poema restante, "Parable Island" (*HL*), invita a activar como dominio principal el dominio *pagano*, asociado al cristiano por responder a una misma finalidad: dar una explicación al papel del hombre en el mundo. Pero como veremos a medida que se desarrolle el análisis, también muchos de los poemas que evocan el dominio *cristiano* o el dominio *natural* sugieren MCIs de carácter *pagano*.

En el siguiente cuadro exponemos una clasificación cronológica de las composiciones en función de los dominios cognitivos principales que evocan.

Col.	Poema	naturaleza	cristianismo	paganismo (mitos, folklore)	hogar	persona	relaciones personales
<i>DN</i>	“The Diviner” “Docker” “Poor Women in a City Church” “Saint Francis and the Birds”	x		x		x	
			x		x	x	x
			x			x	
		x	x				
<i>DD</i>	“In Gallarus Oratory” “Undine” “Cana Revisited”	x	x			x	
		x		x		x	x
			x			x	x
<i>WO</i>	“The Other Side” “The Tollund Man” “Limbo”	x	x		x	x	x
		x	x	x		x	x
		x	x			x	x
<i>N</i>	“Antaeus” “Hercules and Antaeus”	x		x		x	x
		x		x		x	x
<i>FW</i>	“The Toome Road” “The Badgers” “The Singer’s House”	x		x	x		x
		x		x	x	x	
		x		x	x	x	
<i>SI</i>	“A Kite for Michael and Christopher” “Station Island: vi” “In Illo Tempore” “On the Road”	x	x	x		x	
		x	x			x	x
		x	x			x	
		x	x			x	
<i>HL</i>	“Parable Island” “Grotus and Coventina” “The Disappearing Island”	x		x		x	x
			x			x	x
			x			x	
<i>ST</i>	“Seeing Things: ii” <u>Glanmore Revisited</u> , “The Skylight” <u>Squarings</u> , “Lightenings: viii” <u>Squarings</u> , “Lightenings: xii” <u>Squarings</u> , “Crossings”, xxx	x	x			x	
		x	x		x	x	
			x			x	
			x	x		x	
		x	x	x		x	
<i>SL</i>	“Keeping Going” “Weighing In” “Saint Kevin and the Blackbird”		x	x	x	x	x
			x			x	x
		x	x			x	
<i>EL</i>	“The Little Canticles of Asturias”	x	x		x	x	

**3.1.1.a. Dominios cognitivos predominantes en el proceso de construcción de significado: naturaleza y cristianismo.**

El Dominio Cognitivo *naturaleza* se evoca en 22 de las composiciones. Desde el punto de vista conceptual, el lector competente reconoce una posible doble *función* de la naturaleza en los espacios mentales en proceso. La información procedente de tal dominio se integra de distinto modo en los espacios mentales en proceso en función del papel que desempeñe en cada uno de ellos:

- Por un lado, la información (o MCIs) del DC *naturaleza* puede ejercer un papel **activo**, como en “The Diviner” donde el agua y la rama de avellano actúa en respuesta a una llamada (“spring water suddenly broadcasting ... the hazel stirred”, vv.6, 12; *DN*) o “In Gallarus Oratory” donde la naturaleza tiene un papel purificador (“The sea a censer, the grass a flame”, v.12;*DD*).
- O puede ser simplemente un **sustrato** en el que se desarrolla la “historia”, como en “The Other Side” (“Thigh-deep in sedge and marigolds/ a neighbour laid his shadow/ on the stream”, vv.1-3; *WO*), o al inicio de “The Disappearing Island” (“Between is blue hills and those sandless shores/ Where we spent our desperate night...”, vv.2-3; *HL*).

Desde el punto de vista cognitivo, el lector competente se percatará de que, en numerosas ocasiones, la intervención de ciertos MCIs del dominio natural en los espacios en curso estimula **procesos cognitivos de correspondencia semántica** de carácter *figurativo*. Algunos de los poemas que provocan estos procesos cognitivos suelen explotar las equivalencias ente la naturaleza y el ser humano, como “Limbo” (“an infant .../ an illegitimate spawning .../ He was a minnow with hooks”, vv.2, 4, 11; *WO*), “A Kite for Michael and Christopher” (“the human soul/ is about the weigh of a snipe”, vv.12-13; *SI*); pero en otras ocasiones las correspondencias semánticas se dan entre entidades no humanas, como las suscitadas por “Seeing Things: II”, donde las equivalencias se producen entre una representación escultórica y objetos naturales (“The carved stone water/ Where Jesus stands up to his unwet knees”, vv.2-3; *ST*).

Los casos más interesantes son aquellos en los que los MCIs naturales ejercen un papel **activo** y a la vez participan en procesos de **correspondencias semánticas de carácter figurativo**. En apartados posteriores estudiaremos con mayor detenimiento cómo el discurso potencia estos procesos cognitivos de correspondencias semánticas que a la vez dan lugar al rasgo “activo” de la naturaleza; sirvan ahora estas equivalencias como ilustración:

- la equivalencia *pájaros-palabras* sugerida por “Saint Francis and the Birds” (“the birds ... listened, fluttered, throttled up ... like a flock of words”, vv. 1-3; *DN*);
- la equivalencia *agua-mujer* sugerida por “Undine” (“I ran quck for him,/ ...I rippled and I churned/ ... I alone/ Could give him subtle increase and reflection. ... Human, warmed to him”, vv.3,6,12-13, 15; *DD*),

- la equivalencia *tierra-mujer* sugerida por “The Tollund Man” (“She tightened her torc on him / And opened her fen”, vv. 13-14; *WO*), “Antaeus” (“I cannot be weaned/ Off the earth’s long contour, her river veins”, vv.6-7;*N*), y “Station Island: vi” (“Freckle-face, fox-head, pod of the broom, ... Where did she arrive from?”, vv.1-3; *SI*)
- la equivalencia *animal-ser humano* sugerida por “The Badgers” (“... the badger glimmered away/ The murdered dead,/ you thought”, vv.1, 6-7; *FW*), y “On the Road” (“I was up and away/ like a human soul/ that plumes from the mouth”, vv.28-30; *SI*).

La creación de equivalencias entre elementos del dominio *naturaleza* y elementos pertenecientes a otros dominios es una constante en la obra estudiada. Independientemente de la función *activa* o *pasiva* que adopte la naturaleza, casi todos los poemas suscitan algún tipo de correspondencia semántica en este sentido, como iremos viendo.

De los 31 poemas analizados, 22 evocan MCIs pertenecientes al DC *cristiano*. La información que en conjunto ofrecen estas composiciones en relación con el dominio cristiano es muy variada, desde elementos presentes en el mundo real; hasta información relativa a las creencias y convenciones.

#### I. INFORMACIÓN SOBRE ELEMENTOS PRESENTES EN EL MUNDO REAL

Las **comunidades monacales** evocadas por poemas como:

- “The Disappearing Island” (“Once *we* presumed to *found* ourselves for good/ ... We spent our desperate night *in prayer and vigil*”, vv.1,3;*HL*);
- “Lightenings: viii” (“when the *monks* of Clomacnoise/ were all at prayers”, vv.1-2; *ST*);

Los **lugares de culto** sugeridos por:

- los propios títulos y descripciones de “Poor Women in a City *Church*” (“Golden shrines, altar lace,/ Marble columns and cool shadows”, vv.11-12; *DN*) e “In Gallarus *Oratory*” (“A core of old dark walled up with stone / A yard thick”, vv.3-4; *DD*);
- o por otras expresiones breves de poemas como “Station Island: vi” (“the *basilica* door”, v.7; *SI*), “Saint Kevin and the Blackbird” (“inside / His *cell*”, vv.2-3; *SL*), “The Little Canticles of Asturias” (“in the great re-echoing *cathedral* gloom/ of distant Compostela”, vv.35-36;*EL*);

Las distintas **actitudes de los creyentes**:

- *beata* en “Poor Women in a City *Church*” (“whispered calls/ Take up wing to the Holy Name”, vv.9-10; *DN*) e “In Gallarus *Oratory*” (“They sought themselves in the eye of their King”, vv.8-9; *DD*);
- *evangelizadora* en “Saint Francis and the Birds” (“Francis preached love to the birds”, v.1; *DN*);
- *celosa del credo* que profesan en “The Other Side” (“we would hear his step round the gable/ though *not until after the litany*/ would the knock come to the door”, vv. 36-38; *WO*);

- *obediente* en “Station Island: vi” (“A stream of pilgrims *answering* the bell/ Trailed up the steps”, vv.15-16; *SI*);
- *piadosa y ascética* en “Saint Kevin and the Blackbird” (“Kevin .../ Is moved to pity: now he must hold his hand/ Like a branch out in the sun and rain for weeks/ Until the young are hatched and fledged and flown”, vv.7,10-12; *SL*).

Los **ritos y parafernalia** religiosa:

- la evocación de los *rezos ceremoniosos* de una de las comunidades cristianas (la católica) sugeridos en “The Other Side” (“the roasy...the litany”, vv.34, 37; *WO*)
- el uso específico del *lenguaje* empleado durante la celebración del *rito eucarístico* en “In Illo Tempore” (“Intransitively we would assist,/ confess, receive. The verbs/ assumed us”, vv.4-6);
- y la *parafernalia*, evocada especialmente por “In Illo Tempore” (“The big missal displayed and dangled silky ribbons of emerald and purple and watery white”, vv.1-3; *SI*).

Las **escrituras sagradas**:

- las fuentes *bíblicas* empleadas por la comunidad protestante evocadas por “The Other Side” (“each patriarchal dictum:/ Lazarus, the Pharaoh, Solomon/ and David and Goliath”, vv.23-25; *WO*);
- y la evocación de pasajes del *Nuevo Testamento*: el bautizo de Jesús en “Seeing Things: ii” (“Jesus stands up to his unwet knees/ And John the baptist pour out more water/ Over his head”, vv.3-5; *ST*), la resurrección de Lázaro en “The Skylight” (“the man sick of plasy/ Was lowered through the roof, had his sins frogiven,/ Was healed, took up his bed and walked away”, vv.12-14; *ST*), la crucifixión de Cristo en “Lightenings: xii” (*ST*, cursiva sic, énfasis añadido en negrita):

So paint him on **Christ's** right hand, **on a promontory**  
Scanning empty space, so **body-racked** he seems  
Untranslatable into the bliss

Ached for at the moon-rim of **his forehead**,  
By **nail-craters** on the dark side of his brain:  
***This day thou shalt ne with me in Paradise.***

(vv. 7-12)

## II. INFORMACIÓN RELATIVA A LAS CREENCIAS Y CONVENCIONES

El **mensaje cristiano**:

- el mensaje de *amor y gozo* con la predicación de San Francisco en “Saint Francis and the Birds” y la respuesta de los pájaros (“When Francis preached love to the birds,/ They listened, fluttered, throttled up/ ... His argument true, his tone light.”, vv.1-2; 10, *DN*);
- el mensaje de *piedad y sacrificio* sugerida por la actitud ascética de San Kevin en “Saint Kevin and the Blackbird” (“Kevin .../ Is moved to pity: now he must hold his hand/ Like a branch out in the sun and rain for weeks/ Until the young are hatched and fledged and flown”, vv.7,10-12; *SL*).

La **Divinidad**, cuyos rasgos principales compartidos por la cultura cristiana, y sugeridos por las composiciones son:

- su posición *elevada* (de superioridad) evocada en “Poor Women in a City Church” (“whispered calls/ Take wing up to the Holy Name.”, vv.9-10; *DN*) e “In Gallarus Oratory” (“No worshipper/ Would leap up to his God from this floor”, vv.6-7; *DD*);
- su capacidad *redentora* sugerida por “Limbo”, aunque en este caso negada, (“Even Christ’s plams, unhealed /Smart and cannot fish here.”, vv.19-20, *WO*), por “The Skylight” con el perdón y la resurrección de Lázaro (“the man sick of plasy/ Was lowered through the roof, had his sins forgiven,/ Was healed, took up his bed and walked away”, vv.12-14; *ST*) y con el mensaje de esperanza de “Lightenings: xii” (“This day thou shalt be with me in Paradise.”, v.12 sic; *ST*).

Y los distintos **estados del alma** después de la muerte del cuerpo, según se recogen en el Modelo Cultural cristiano:

- El *Limbo*: estado en que se encuentran los niños fallecidos sin haber sido bautizados (“Now Limbo will be/ A cold glitter of souls”, vv.16-17; “Limbo”, *WO*);
- El *Paraíso*: como estado de gozo posterior a la muerte, sugerido en “Lightenings: xii” (“into the bliss/ ...This day thou shalt be with me in Paradise.”, vv.9, 12 sic; *ST*),
- El *Infierno*: estado de condena del alma sugerido por la expresión “the hellish road” (v.14) en “The Little Canticles of Asturias” (*EL*) y por las imágenes sensoriales asociadas a este elemento, como veremos más adelante.

Como vemos, de manera más o menos sutil, los poemas a los que nos enfrentamos invitan al lector competente a activar numerosos MCIs en la medida en la que le sea posible, dependiendo de sus conocimientos sobre el dominio cognitivo en cuestión (*natural*, o *cristiano*). Se inician de este modo *dos procesos cognitivos complementarios*:

- primero, una *configuración* más completa del *espacio mental* en proceso (o *en foco*<sup>130</sup>), gracias a la información aportada por el propio lector,
- segundo, un *replanteamiento* del MCI previamente presente en la mente del lector, gracias a la información aportada por el discurso.

No obstante, puede ser que el lector de la obra de Heaney *no disponga de conocimientos suficientes sobre uno de los dominios* (probablemente sobre el dominio *cristiano*) para construir significado a partir de vocabulario específico o de las referencias a pasajes bíblicos. En este caso, creemos que la información sensorial y metáforas básicas como la del SER DIVIDIDO (Lakoff, 1996) y de la ICONICIDAD DE LENGUAJE (Lakoff y Turner, 1989) bastan para que el lector profano en tal dominio sea capaz de suplir este vacío y llegar a lecturas coherentes del texto. Además, en muchos

de los casos, mediante el proceso cognitivo de *asociación contrastiva*<sup>131</sup>, la dialéctica *cristianismo-naturaleza* favorece la creación de MCIs asociados al dominio *cristiano*: a través de la negación de valores vinculados al dominio *natural*. Lo veremos en el desarrollo de nuestro análisis.

En los apartados siguientes estudiaremos detenidamente todos estos aspectos, y veremos cuáles son y de qué modo se activan los MCIs que participan en la construcción de significado.

### **3.1.2. INFORMACIÓN EXPERIENCIAL**

#### **3.1.2.a. Información orientacional**

Gran parte del significado que construimos durante la lectura del discurso relativo a la expresión de *creencias* y *mitos*, viene condicionado por la información de tipo *orientacional*, la cual ayuda a configurar espacios mentales y a establecer correspondencias semánticas. Esta información *orientacional* también nos permite reconocer rasgos *genéricos* (arriba, abajo, abierto, cerrado etc.) que facilitan el proceso de esquematización, aportándonos *esquemas de imagen* que ayudan a configurar una estructura global en la que se enmarca la información específica sugerida por el discurso. En este apartado abordaremos la información *orientacional* desde su estructura genérica, con el fin de reconocer los *esquemas de imagen* que organizan la información específica evocada por el discurso heaneyano. Puesto que la información específica es necesaria para la comprensión de cada uno de los poemas, el segundo paso consistirá en observar cómo ésta se acomoda a la estructuras genéricas que hemos reconocido previamente. Por otra parte, mantendremos presente nuestra distinción en relación con los DCs principales en este capítulo: *cristianismo* y *paganismo*.

#### **I. CONTINENTES O ESPACIOS CERRADOS**

La información relacionada con la delimitación de espacios es la más abundante, junto con las imágenes de verticalidad. 21 de los 31 poemas considerados en este capítulo manifiesta cierta organización basada en esta imagen orientacional. Y ambos DCs (*cristianismo* y *paganismo*) se encuentran afectados por ella.

En lo que respecta al *DC cristianismo* reconocemos que la imagen ESPACIO CERRADO se presenta principalmente de **dos** maneras distintas: a través de la evocación de *construcciones religiosas* (1); y a través de la metáfora básica LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS de la que se nutren los dominios *estado del alma* (2) y *estado mental* (3):

---

<sup>130</sup> Véase apartado 2.4.1. “Relación entre diferentes espacios mentales” de la Primera Parte (basado en Fauconnier, 1997:49).

<sup>131</sup> Principio de “contraste” propuesto por Ruiz de Mendoza y Peña (2002).

## 1. Construcciones religiosas:

“Poor Women in a City Church” (*DN*), “In Gallarus Oratory” (*DD*), “On the Road” (*SI*), “Lightenings: viii” (*ST*), “Saint Kevin and the Blackbird” (*SL*) y “The Little Canticles of Asturias” (*EL*), presentan esta imagen a través de la evocación de *costrucciones religiosas*.

a. En “Poor Women in a City Church” (*DN*) y “The Little Canticles of Asturias” (*EL*), los edificios son medianamente grandes y de su interior recibimos impresiones *visuales* (falta de luminosidad en ambos casos) y *acústicas* (susurros y ecos respectivamente):

as *whispered calls*/ Take wing up to the Holy Name./ Thus each day *in* (esquema de recinto) the *sacred place* (construcción)/ They kneel. .../In the *gloom* (imagen visual) you cannot trace/ A wrinkle on their beewax brows. (“Poor Women in a City Church”, vv.9-15)

*In* (esquema de recinto cerrado) the *great* (dimensión) *re-echoing* (imagen acústica) *cathedral* (construcción religiosa) *gloom* (imagen visual)/ Of distant Compostela ... (“The Little Canticles of Asturias”, vv.35-36)

b. En los otros cuatro poemas se trata de construcciones pequeñas, alguna de origen natural como la gruta sugerida por “On the Road” (“through a high cave mouth/ ... to the deepest chamber”, vv.55, 60;*SI*); otros poemas sugieren sencillos oratorios “In Gallarus Oratory” (*DD*) y “Lightenings: viii” (“inside the oratory, v.2; *ST*) y “Saint Kevin and the Blackbird” (*SL*) evoca una pequeña celda (“inside/ His cell”, vv.2-3). Son construcciones que fundamentalmente destacan por evocar *sensaciones claustrofóbicas*:

- en “In Gallarus Oratory” (*DD*) la respiración se hace difícil como lo expresa “Under the black weight of their own breathing” (v.10);
- en “Saint Kevin and the Blackbird” (*SL*) la celda es demasiado estrecha (“The saint is kneeling, arms stretched out, inside/ His cell, but the cell is narrow, so / One turned palm is out the window”, vv.2-4);
- y en “On the Road” (*SI*) la zona de culto se encuentra en la más recóndita cámara de una cueva (“through a high cave mouth/ ... to the deepest chamber”, vv.55, 60).

## 2. Estados del alma (LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS)

En otros poemas asociados al *DC cristianismo*, el esquema de imagen de ESPACIO CERRADO nace de la metáfora LOS ESTADOS SON RECINTOS, por lo que la imagen no remite a lugares geográficos, sino que establece equivalencias con ellos. La metáfora, junto con la imagen orientacional, permiten crear un espacio mental correspondiente a los distintos *estados del alma*. Estos poemas son “Limbo” (*WO*), “A Kite for Michael and Christopher” (*SI*), “Lightenings: xii” (*ST*) y “The Little Canticles of Asturias” (*EL*), los estados que se evocan son el Limbo, el Cielo, el

Paraíso y el Infierno respectivamente y la imagen de espacio cerrado se muestra a través de las preposiciones “in” y “into”.

- a. “Limbo” (*WO*) evoca este estado del alma como *permanencia en un lugar físico* a través del equivalente metafórico “mar” (como veremos) junto con el adverbio “in” que le añade el rasgo “continente” o “recinto”:

He was hauled *in* (esquema de recinto) with the fish./ Now *limbo* will be/ A cold glitter of souls/ *Through* (esquema de recinto) some far *briny zone* (lugar físico e imagen táctil); vv.15-18.

- b. “A Kite for Michael and Christopher” (*SI*) emplea la preposición (“into the heavens”, v.16) añadiendo al Cielo el rasgo “recinto” o “lugar delimitado”. Lo mismo ocurre con las expresiones de “lightenings: viii”, donde el resto del vocabulario refuerza la dimensión física espacial del estado: “*untranslatable into the bliss*” (v.9) y “*thou shalt be with me in Paradise*” (cursiva sic, v.12; énfasis en negrita), donde “bliss” y “Paradise” son conceptualmente equivalentes.
- c. En “The Little Canticles of Asturias” la dimensión espacial de los estados del alma se manifiesta de modo diferente, a través de equivalencias semánticas con escenas del mundo real, escenas que se delimitan a través del vocabulario. Así el “Infierno” se corresponde con el valle gijonense al que se accede a través de la preposición “into” (“into the burning valley of Gijon”, v.2); y lo que en el modelo cultural cristiano se entiende como “Purgatorio” se corresponde con una escena rural a la que se accede mediante el verbo “entering” (“I was a pilgrim new upon the scene/ Yet entering it”, vv.20-21)

### **3. Estados mentales (LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS)**

Finalmente, en relación con el *DC cristianismo* y con la metáfora LOS ESTADOS SON RECINTOS nos encontramos algunos poemas en los que se dan equivalencias entre *estados mentales* y lugares geográficos a través de esta imagen de ESPACIOS CERRADOS. Así, se corresponden con espacios cerrados estados como:

- el *lamento* en “The Other Side” (“in the moan of prayers”, v.44; *WO*),
- el seguimiento del conjunto de *normas morales* en “Station Island: vi” (“As if I knelt for years at a keyhole / Mad for it, and all that ever *opened* was the breathed-on grill of a confessional”, vv.28-30; *SI*),
- la *sorpresa* ante lo desconocido en “Lightenings: viii” (“out of the marvellous”, v.12; *ST*),
- o la *felicidad* en “Lightenings: xii” (“into the bliss”, v.9; *ST*).

En lo que respecta a poemas relacionados con el MCI creencias y mitos de origen pagano, podemos establecer una distinción similar basada en la correspondencia de la imagen ESPACIO

CERRADO con: 1) un entorno físico, 2) un estado del *sujeto*<sup>132</sup>, entendiendo el *sujeto* como una parte del ser distinta a la dimensión corporal (según la metáfora del SER DIVIDIDO); o 3) un estado mental.

### 1. El entorno físico:

El *entorno físico* que de manera más evidente presenta una estructura genérica cerrada es el *terreno*. En numerosas ocasiones en el discurso heaneyano, la tierra se nos muestra como un ser femenino, lo que facilita la evocación del esquema de imagen CONTINENTE:

- a. por un lado, en “Antaeus” (*N*) y “Hercules and Antaeus” (*N*) la tierra adquiere la dimensión “madre” dentro del MCI *mujer*, por lo que se establecen equivalencias entre el útero materno y las entrañas de la naturaleza: “Down here *in* my cave/ I am cradled *in* the dark that *wombed* me” (vv.8,10; “Antaeus”, *N*); “*out of* his element/ the *hatching* grounds/ Of cave and souterrain” (vv.15, 20-21; “Hercules and Antaeus”, *N*)
- b. por otro, en “The Tollund Man” (*WO*) se presenta en la dimensión de “novia”, que recibe al esposo en su interior: “Bridegroom to the goddess,/ She .../opened her fen” (vv.12-14), expresión en la que además se manifiesta claramente el componente *divino* de la tierra.

### 2. Estados del sujeto:

Cuando en el discurso se evocan *estados del sujeto*, las entidades que establecen los límites materiales a lo inmaterial del *sujeto* pertenecen al dominio del mundo real: así poemas “The Badgers” (*FW*), “The Singer’s House” (*FW*), “A Kite for Michael and Christopher” (*SI*) e “In Illo Tempore” (*SI*) sugieren cuerpos de animales u objetos como CONTINENTES del *sujeto* de un ser humano cuya dimensión carnal a perecido:

- “The Badgers” (*FW*) presenta a los cuerpos de los tejones como continentes del *sujeto* humano: “When the *badger* glimmered away/ into another garden/ you stood, .../ sensing you had disturbed/ some soft returning./ *The murdered dead*,/ you thought” (vv.1-7)
- “The Singer’s House” (*FW*), hace lo mismo con el cuerpo de las focas: People here used to believe/ that *drowned souls* lived *in* (esquema de continente) the *seals*” (vv.21-22)
- mediante el proceso de *correlación*<sup>133</sup> semántica, “In Illo Tempore” (*SI*) se sirve de la expresión “seabirds cry .../ like incredible souls” (vv.11-12) para sugerir una posible integración de los dimensiones del ser en un sólo elemento (cuerpo de las aves como CONTINENTE del *sujeto/alma* como CONTENIDO).

---

<sup>132</sup> Mientras que al hablar de creencias *cristianas* empleamos la palabra “alma”, para referirnos a las creencias *paganas* utilizaremos la palabra “sujeto”. No obstante, ambos términos corresponden a una misma dimensión de acuerdo con la METÁFORA DEL SER DIVIDIDO: la dimensión no corporal del ser humano. Posiblemente porque la cultura “cristiana” de Seamus Heaney actúa como tamiz, en los poemas encontramos el término “soul” (equivalente al español “alma”) para evocar esta dimensión *sujeto* del ser humano.

<sup>133</sup> Véase Ruiz de Mendoza y Peña, 2002.

- Finalmente “A Kite for Michael and Christopher” (*SI*) evoca un objeto (una cometa) como CONTINENTE del *sujeto/alma*, la referencia a la cometa se realiza a través de procesos *metonímicos* de OenD (o la parte por el todo): “the *soul* at anchor there,/ the *string* that sags and ascends, weigh like a furrow assumed into the *heavens*”<sup>134</sup> (vv.14-16)

### 3. Estados mentales:

Finalmente, en poemas como “The Badgers” (*FW*) y “Station Island: vi” (*SI*) también observamos contextos en los que los **estados mentales** presentan una estructura genérica de ESPACIO CERRADO.

- En “The Badgers” (*FW*) los tejones interfieren en la vida habitual de los campesinos a través de un suceso cognitivo: el recuerdo de los difuntos (“*visitations* are taken for signs”, v.14). Por lo que la llegada de un ente físico (el tejón) implica la interiorización mental de ideas asociadas con este evento y con el MCI pagano en cuestión. En versos posteriores el hablante rechaza las supersticiones paganas y lo expresa a través de otra imagen de ESPACIO CERRADO: “the bogey of fern country /broke cover *in me*/ for what he is: / pig family / and not what he is painted” (vv.27-31, cursiva añadida).
- En “Station Island: vi” (*SI*), la libertad producida por la ruptura con la estricta moralidad cristiana se manifiesta mediante la apertura de un espacio cerrado y el encuentro con otro abierto: “And a *window* facing the deep south of luck/ *Opened* and I inhaled the land of kindness.” (vv.29-35).

## II. FRONTERAS

La formación de espacios diferenciados implica también la creación de límites fronterizos, que en ocasiones cobran importancia en sí mismos por ser el espacio de separación y a la vez de encuentro.

En los poemas concernientes al DC cristianismo “The Other Side” (*WO*) y “The Little Canticles of Asturias” (*EL*), las fronteras entre dos espacios mentales se especifican en sendos elementos geográficos (un río y una carretera respectivamente):

- El río en “The Other Side” establece el límite entre **dos formas de pensamiento cristiano**, pero a la vez permite su interrelación a través de elementos específicos capaces de traspasar esa frontera: “a wake of pollen / drifting to our bank”, v.20-21).
- En “The Little Canticles of Asturias” (*EL*) la carretera separa el espacio perteneciente a los vivos del perteneciente a los muertos; pero ésta no impide el contacto entre ambos **mundos (real y sobrenatural)** que se integran dentro de un espacio mental común:

---

<sup>134</sup> La integración de los elementos “cometa” y “sujeto” se produce como consecuencia de múltiples equivalencias

I felt *like a soul prayed for*.  
 I was a pilgrim new upon the scene  
 Yet entering it as if it were homeground,  
 ...  
 I was welcome, but of small concern  
 To families at work *in the roadside fields*  
 Who'd watch and wave at me *from their other world*  
 (vv.16, 20-21, 23-25)

En algunos poemas relacionados con el DC paganismo observamos también cierto interés por marcar los espacios limítrofes, en poemas como “Parable Island” (HL), “Crossings: xxx” (ST) y “Keeping Going” (SL):

- Al igual que en “The Other Side” (WO), en “Parable Island” (HL) los diferentes espacios corresponden a **maneras diferentes de ver la vida**; en este caso, sin embargo, los límites los establece no un elemento geográfico sino la información *acústica*, mucho más difícil de reconocer pero, a la vez más cercana a la noción del lenguaje como medio de transmisión conceptual:

To find out where he stands the traveller  
 has to keep *listening*- since there is no map  
 Which draws *the line* he knows he must have *crossed*  
 (vv. 11-13)

- De manera similar al poema asociado con el dominio cristiano, “The Little Canticles of Asturias” (EL), en “Keeping Going” (SL) los espacios correspondientes al **mundo real** en un entorno doméstico y al **sobrenatural** se separan mediante una especie de velo: una melena humeante (“the smoky hair/ Curtaining ...”, vv.42-43). Sin embargo, se mantiene el contacto entre ambos dominios (ubicados en el mismo espacio físico) gracias a la información *acústica*, información verbal con intención comunicativa (“Don’t go near bad boys/ In that college that you’re bound for. Do you hear me?/ Do you hear me speaking to you? Don’t forget!” (vv.43-44). Mientras el espacio físico sigue siendo el mismo, el dominio “sobrenatural” se sugiere gracias a las correspondencias topológicas entre la escena doméstica y la escena de las brujas de Macbeth y la noción de fatalidad transmitida por el vocabulario:

That scene with Macbeth helpless and desperate  
 In his nightmare - when he meets *the hags* again  
 And sees *the aparitions in the pot*-  
 I felt at home with that one all right. Hearth,  
 Steam and ululation, **the smoky hair**  
**Curtaining a cheek. ‘Don’t go near bad boys**  
**In that college that you’re bound for. Do you hear me**  
**Do you hear me speaking to you? Don’t forget!’**  
 And then the *potstick quickening the gruel*  
 the steam crown swirled, everything *intimate*  
 And *fear-swathed* brightening for a moment  
 The going *dull* and *fatal* and away.  
 (vv. 41-49)

---

conceptuales, como veremos en apartados posteriores.

- Un último poema al que queremos hacer referencia es “Crossings: xxx” (ST). En esta composición el elemento limítrofe (la cuerda) cobra especial relevancia, ya que es la entidad a través de la cual se va generando todo el espacio mental. El poema indica la existencia de **dos momentos** en el transcurso del año uno de los cuales finaliza y el otro comienza en un punto temporal (el día de Santa Brígida). En el espacio que estamos construyendo, el momento en el tiempo tiene su correspondiente físico en una cuerda. La cuerda establece el límite entre dos percepciones del mundo diferenciadas por características determinadas en cada época del año. Los detalles con respecto a las distintas maneras de pasar de un espacio a otro con ayuda de la cuerda resaltan el elemento fronterizo:

On St. Brigid’s Day the new life could be *entered*  
By going *through her griddle of straw rope*:  
The proper way for men was right leg first,

Then right arm and right shoulder, head, then left  
Shoulder, arm and leg. Women drew it down  
Over the body and stepped out of it.

(vv.1-6)

### III. PUNTOS DE REFERENCIA ESPACIAL

Al igual que las fronteras interesaciales, los puntos de referencia *espacial* se emplean para identificar los límites de los espacios mentales. Estos puntos de referencia suelen corresponderse a nivel específico con elementos geográficos y puntos cardinales. En algunos de los poemas se hace muy evidente el modo en que la evocación de estas referencias espaciales estructuran el resto del contenido del espacio mental en formación.

En lo relativo a los poemas que activan el *DC cristianismo*, “The Disappearing Island” (HL) y “Lightenings: xii” (ST) nos ofrecen dos ejemplos claros.

- En “The Disappearing Island” (HL), el espacio se crea a partir de la **delimitación geográfica** con la que se consigue transmitir nociones de estabilidad e inestabilidad:

we presumed to found (estabilidad) ourselves for good  
*between its blue hills and those sandless shores* (límites horizontales)

...  
hung our cauldron like *a firmament*, (límite vertical superior)  
The *island* broke (inestabilidad) *beneath* us like a wave. (límite vertical inferior)

(vv.1-2, 4-6).

- En “Lightenings: xii” (ST) el punto de referencia es **Cristo**, a partir del cual se organiza el resto de la información en el espacio mental: primero el ladrón a la derecha (“paint him on *Christ’s* right hand”, v.7), luego el monte donde ambos se encuentran (“on a promontory”, v.7) y finalmente el resto del entorno (“empty space”, v.8):

So paint him on *Christ’s* right hand, on a promontory  
scanning empty space

(vv.7-8)

El elemento de referencia espacial (Cristo) adquiere tanta importancia en el texto que muchos de sus rasgos físicos se proyectan hacia el otro elemento (el buen ladrón). En este caso sólo un lector conocedor del MCI *Cristo* será capaz de identificar estos rasgos como típicamente propios de tal figura:

So paint him ...  
 ..., so *body-racked* ...  
 Ached for at the moon rim of his *forehead*,  
 By *nail-craters* on the dark side of his brain

(vv.7-8, 10-11)

Otros poemas también hacen especial mención a los puntos de referencia espacial, esta vez mientras se mantienen activos MCIs relativos a creencias *paganas*.

- En poemas como “Station Island: vi” (*SI*) y “Parable Island” (*HL*) los puntos de referencia equivalen a **puntos cardinales**. En “Station Island: vi” se presenta tímidamente el punto Sur en un espacio mental en el que se integra estructura específica de dos espacios de entrada, uno correspondiente al mundo natural, y el otro correspondiente al cuerpo de una mujer:

And a window facing the deep *south* of luck  
 Opened and I inhaled the *land of kindness*.

(vv.34-35)

En “Parable Island” (*HL*) los puntos cardinales que aparecen son el Norte (al que se dirige toda la atención) el Este y el Oeste. Los diferentes puntos cardinales equivalen a distintas interpretaciones del mundo:

Somewhere in the far *north*,  
 ...  
 there lies the mountain of the shifting names.

The occupiers call it Cape Basalt.  
 The Sun’s Headstone, say farmers in the *east*.  
 Drunken *westerns* call it The Orphan’s Tit.

(vv.5, 7-10)

- Pero además de éstos puntos cardinales debemos incluir otro punto en nuestro espacio mental configurado a partir de “Parable Island” (*HL*), un **punto central** en el que concurren todas las creencias y donde se encuentra la Verdad:

*a point* where all the names *converge*  
 underneath the mountain and where (some day)  
 they are going to start to mine the *ore of truth*

(vv.16-18)

Este punto de referencia central en el mundo pagano encuentra su equivalente en la figura de Cristo en el mundo cristiano y en un elemento doméstico en el mundo privado del hablante en

“The Toome Road” (FW). En este último caso la referencia geográfico-conceptual se realiza a través de la palabra griega “omphalos” (v.17)<sup>135</sup> que significa punto central y objeto sagrado.

#### IV. FIGURA CIRCULAR

Además de espacios y límites, en el discurso relacionado con creencias reconocemos otro tipo de esquemas de imagen de carácter *geométrico* o *imaginístico*, más que *orientacional*. Así, por ejemplo el **círculo** aparece en algunas ocasiones en contextos fundamentalmente paganos.

El único caso que hemos apreciado en que la figura circular se reconozca en relación con el *DC cristianismo* se da en “Cana Revisited” (DD) con las expresiones “round-shoulderd pitchers” (v.1) y “bone-hooped womb” (v.5). Curiosamente, la primera expresión se encuentra negada (“no round-shouldered pitchers”), al igual que otras relativas a las creencias cristianas; y “bone-hooped womb” (que presenta una imagen circular más perfeccionada debido al lexema “hoop”) se muestra en un contexto en el que la propia naturaleza humana cobra tintes divinos, pero prescindiendo de elementos ajenos al mundo real:

But in the bone-*hooped* womb, rising like yeast,  
Virtue intact is waiting to be shown,  
The consecration wondrous (being their own)

(vv.5-7)

Las figuras circulares se presentan con más frecuencia asociados a MCIs de creencias y mitos *paganos*, como en “The Diviner” (DN), “Crossings: xxx” (ST) y “Keeping Going” (SL). En “The Diviner” la figura circular aparece en el movimiento del zahorí en busca de agua subterránea: “*circling* the terrain, hunting the pluck/ Of water” (vv.3-4). En “Crossings: xxx”, donde se evoca una tradición popular, la imagen circular se activa a través de la cuerda que actúa como frontera entre dos momentos temporales correspondientes a dos mundos distintos: “On St. Brigid’s day the new life could be entered / by going through her *girdle* of straw rope” (vv.1-2). “Keeping Going” es donde de forma más clara se muestra la imagen circular vinculada a experiencias paganas es en “Keeping Going”. Aquí la imagen circular aparece junto a la figura de la mujer, asociada con elementos sobrenaturales por su equivalencia con las brujas de Macbeth:

And then the potstick quickening the gruel,  
The steam *crow*n swirled, everything intimate  
And fear-swathed brightening for a moment,  
then going dull and fatal and away.

(vv.46-49)

<sup>135</sup> A través de otros poemas de Seamus Heaney, y sobre todo gracias su ensayo “Omphalos” (en *Preoccupations. Selected Prose. 1968-1978*, págs. 17-21) reconocemos que este término se emplea para designar a la bomba de agua, símbolo privado del autor. No obstante, no es necesario conocer este dato para captar la importancia de este elemento, ya que el vocablo griego transmite nociones asociadas con el culto.

## V. VERTICALIDAD

Los esquemas de imagen *orientacionales* de *verticalidad*, tanto *dinámicos* como *estáticos* son muy abundantes en el discurso heaneyano relacionado con *creencias*.

Este tipo de esquemas aparecen en numerosas ocasiones en poemas con asociaciones cristianas. En estos poemas casi siempre se da una relación entre un plano superior y otro inferior, de acuerdo con las metáforas básicas incluida en el pensamiento *cristiano*: BUENO ES ARRIBA y CONTROL ES ARRIBA, y las consiguientes metáforas convencionalizadas MUNDO CELESTIAL ES CIELO, ESTAR CON DIOS ES ESTAR EN EL CIELO.

En ocasiones en la estructura vertical se establecen relaciones **ascendentes**. Así en “Poor Women in a City Church” (*DN*), las feligresas “alzan” sus oraciones a Dios a través de ciertas entidades que funcionan como CONTINENTES, las aves: “whispered calls / Take wing up to the Holy Name.” (vv.9-10). En “Saint Francis and the Birds” (*DN*) la imagen de las aves también facilita la “elevación” de mensajes orales. Aunque no es Dios quien debe recibir el mensaje, el contenido del mismo sí tiene que ver con el ser divino, por lo que la imagen vertical ascendente invita a apreciar un acercamiento entre las entidades receptoras y Dios: “When Francis preached love to the birds, / They listened, fluttered, throttled up / Into the blue like a flock of words.” (vv.1-3).

En otros poemas se ponen de manifiesto las dudas del hablante con respecto a la verdad del credo católico, pero aún así el esquema vertical ascendente se mantiene. En “Station Island: vi” (*SI*) los feligreses avanzan hacia un templo cristiano subiendo unas escaleras, mientras el hablante, que reniega de la fe católica las baja: “A stream of pilgrims answering the bell / trailed up the steps as I went down them / Towards the bottle green, still shade of an oak.” (vv.15-18). En “In Illo Tempore” (*SI*) los creyentes alzan su ojos hacia los nombres indicados por los discursos religiosos, que se presentan como elementos equivalentes a Dios: “We adored. / And we lifted our eyes to the nouns.” (vv.6-7). El adverbio “intransitively” presente en el verso 4, afecta de manera global al espacio mental que estamos construyendo, por lo que pone en duda la existencia real de los entes a los que los *nombres* parecen referirse.

Otras veces la imagen vertical es **descendente**. Así, en “In Gallarus Oratory” (*DD*) no sólo el adorador se encuentra reducido por el ambiente mortuorio y claustrofóbico que le impide el contacto con Dios, sino que el propio ser divino dirige una mirada descendente hacia los creyentes que visitan el templo:

When you are in it alone,  
You might have *dropped*, a *reduced* creature,  
To the heart of the globe. No worshipper

Would leap up to his God off this floor.

Founded there like heroes in a barrow,  
They sought themselves in the eye of their King  
Under the black weight of their own breathing.  
And how he smiled *on them* as out they came.

(vv.4-11)

En uno de sus últimos poemas “The Little Canticles of Asturias” (*EL*) el movimiento físico descendente establece correspondencias con un cambio espiritual relacionado con el estado del alma. Aquí el vocablo decisivo que favorece la creación de equivalencias es “hellish” (v.14), que remite al *infierno*, en cuyo MCI se incluyen dimensiones *táctiles* y *visuales* presentes en el valle al que el hablante desciende: el calor abrasador, la oscuridad y las llamas, integradas en el espacio mental del valle a través de los recuerdos del hablante:

And when at midnight as we started to **descend**  
Into the **burning** valley of Gijon,  
Into its **blacks and crimsons**, *in medias res*,  
(recuerdo: refuerzo sensorial del espacio “valle”)  
It was as if my own face burned again  
In front of the fanned-up lip and crimson maw  
Of a pile of newspapers lit long ago  
One windy evening, breaking off and away  
In flame-posies, small airborne fire-ships  
Endangering the house-thatch and the stacks -  
For we almost panicked there **in the epic blaze**  
Of those **furnaces** and **refineries**  
Where the night-shift worked on in their element  
And we lost all hope of reading the map right  
And gathered speed and cursed the **hellish** roads.

(vv.1-14, cursiva sic; énfasis en negrita)

En ocasiones, encontramos momentos en los que un movimiento **ascendente** viene acompañado de otro **descendente**. Esto, ya hemos visto, sucede en “Station Island: vi” (*SI*), donde movimientos contrarios significan ruptura o separación. Pero en “The Skylight” (*ST*), otro poema más tardío, el movimiento descendente es el primer paso hacia el ascenso: primero con la entrada de la luz del sol en el cobertizo a través del techo derruido (descendente); segundo mediante la equivalencia del cobertizo con una sepultura (descendente); y finalmente por las equivalencias con la figura de Lázaro resucitado, que presenta una imagen ascendente desde el punto de vista tanto físico como espiritual a través de dimensiones asociadas con el DC *cristianismo*:

But the slates came off extravagant  
*Sky entered* and held surprise wide open.  
For days I felt like an inhabitant  
Of that house where the man sick of the palsy  
Was *lowered* through the roof, had his sins forgiven,  
Was healed, *took up* his bed and walked away.

(vv. 9-14)

En “Lightenings: viii” (*ST*) también reconocemos un doble movimiento, primero de descenso y luego de ascenso. Como en los otros poemas la noción de que el mundo celestial está

arriba se mantiene presente, y como en “The Skylight” (*ST*) se produce un encuentro entre ambos mundos. Sin embargo aquí el encuentro se da en la fase de descenso. Es el mundo de arriba, desconocido para el hombre común, el que se acerca al entorno humano (monacal) y posteriormente se aleja de él. Este encuentro se produce de manera fortuita y por un momento coloca a ambos mundos (humano y celeste o celestial) al mismo nivel, de manera que los habitantes del mundo celeste manifiestan sensaciones de carácter humano, tanto físicas como mentales:

The annals say: when all *the monks* of Clonmacnoise (dominio humano)  
 were all at prayers inside the oratory  
 A ship appeared *above* them in the air. (dominio celeste, arriba)  
 ...  
 A crewman shinned and grabbed *down* the rope (descenso),  
 And struggled to release it. But in vain.  
 ‘This man can’t bear our life *here* (encuentro de dominios celeste y humano) and will drown’,  
 (sensación física humana experimentada por un ser celeste)

The abbot said, ‘unless we help him.’ So  
 They did, the freed ship sailed, and the man *climbed back* (ascenso)  
 Out of *the marvellous* as he had known it. (impresión humana de tipo conceptual experimentada por un ser celeste)

(vv. 1-3, 7-12)

Mientras las expresiones vinculadas a MCIs *cristianos* se basan en las metáforas conceptuales BUENO ES ARRIBA y CONTROL ES ARRIBA (y en el silogismo *Dios es bueno y todopoderoso, luego Dios es arriba*), los poemas que remiten a MCIs *paganos* presentan esquemas verticales (tanto ascendentes como descendentes) basados en las metáforas conceptuales BUENO ES ARRIBA y LO REAL ES ABAJO dependiendo de la dimensión humana que se pretenda resaltar.

La imagen **descendente** se encuentra asociada con la metáfora LO REAL ES ABAJO y se presenta en poemas como “Antaeus” (*N*) y “Station Island” (*SI*), pero no siempre. Así, en “Antaeus” el ser que el poema evoca busca en el terreno los beneficios que favorecen su existencia (“In fights I arrange a *fall* on the ring / To rub myself with *sand* / That is operative / as an elixir. I cannot be weaned / Off the earth’s long contour ... “, vv. 3-7) Pero los propios versos iniciales y finales nos indican que simultáneamente está en funcionamiento otra metáfora básica que afecta a los dos polos del eje vertical BUENO ES ARRIBA / MALO ES ABAJO: “When I lie on the ground / I *rise* flushed as a rose in the morning./ ... / My elevation, my *fall*.” (vv.1-2, 20). La aparente paradoja del poema se resuelve fácilmente con la actuación conjunta de *dos ejes verticales*: a) uno en el dominio *físico*, donde se aplica la metáfora REAL ES ABAJO (“a fall on the ring”, v.3); y b) otro en el dominio *conceptual* donde se aplica la metáfora BUENO ES ARRIBA / MALO ES ABAJO (“my fall”, v.20). La paradoja no es más que la acomodación o equivalencia entre los polos *inferior* y *superior* de los respectivos ejes a través de otras dos metáfora básicas REAL ES POSITIVO y POSITIVO ES ARRIBA. Esta composición tiene una réplica en la que es la metáfora básica BUENO ES ARRIBA la que prevalece. Se trata del poema

“Hercules and Antaeus” (*N*), que genera un espacio en el que Hércules, quien surge de los cielos o del plano superior (“sky-born”, v.1) es el héroe. Mientras que Antaeus, estrechamente vinculado al terreno (plano inferior), se presenta como un ser maligno a través de la metáfora MALO ES NEGRO (“resistance and black powers / feeding off the territory”, vv.6-7).

En otro poema “Station Island: vi” (*SI*) abrazar el *modus vivendi* terrenal se indica mediante otro movimiento descendente comprensible mediante la metáfora REAL ES ABAJO: la bajada de escaleras (“a stream of pilgrims answering the bell / trailed up the steps as I went *down* them / Towards the *bottle-green, still / Shade of an oak. ...*”, vv.15-18). Aunque en un poema muy anterior, en “Undine” (*DD*), esta unión casi carnal con el terreno se manifestaba a través de una imagen ascendente: otra vez a través de una metáfora mejor asimilada por el pensamiento universal humano, la metáfora básica MÁS ES ARRIBA aplicada al dominio sensorial: “But once he knew my welcome, I alone / Could give him subtle *increase*” (vv.12-13).

También encontramos poemas en que la imagen vertical es **ascendente**, y en cuyo caso estas imágenes se asocian con dominios conceptuales más que físicos, frente al abrazo carnal entre hombre<sup>136</sup> y terreno en los poemas con imágenes descendentes. Así en “The Toome Road” (*FW*) el elemento totémico se coloca en una posición erguida: “It *stands* here still, stands vibrant as you pass, / The invisible, *untopped* omphalos.” (vv.16-17). En “The Singer’s House” (*FW*), la música, que es el punto de unión entre los muertos y los vivos, se presenta a través de una imagen vertical presente en la estructura común en inglés “raise + expresión de acción lingüística (“voice”, “song”, “prayer” etc.)”. La imagen aparece en el último verso:

People here used to believe  
that drowned souls lived in the seals.  
At spring tides they might change shape  
They loved music and swam in for a singer  
...  
When I came here first you were always singing,  
...  
*Raise* it again, man. We still believe what we hear.  
(vv.21-24, 29, 32)

Por último, podemos mencionar un poema como “A Kite for Michael and Christopher” (*SI*), a medio camino entre MCIs cristianos y paganos. Su discurso genera espacios mentales cuyo elemento principal es el alma (en sus distintas dimensiones físicas *paganas*: las aves y la cometa). En este espacio, el plano superior equivale a un estado del alma, que se corresponde con el mundo celestial del MCI *cristiano* y está asociado con la metáfora conceptual BUENO ES ARRIBA: “the soul ... / the string that sags and *ascends*, / ... into the heavens.” (VV. 14-16, énfasis añadido) Aunque como podemos observar también está presente una FUERZA descendente (el peso) que remite de nuevo a la metáfora LO REAL ES ABAJO, reforzada por la aparición de los elementos

“anchor” y “furrow” correspondientes al polo inferior: “My friend says that the human soul / is about the *weight* of a snipe / yet the soul at *anchor* there, /... / *weigh* like a *furrow* ...” (vv.12-14, 16)

### 3.1.2.b. Información sensorial

En el siguiente cuadro exponemos los *dominios sensoriales* activados por los 31 poemas analizados en este subcapítulo. Como se puede observar durante la lectura de los poemas, algunas de las composiciones pueden transmitir sensaciones que no aparecen recogidas en el cuadro. Esto se debe a que aquí mostramos preferentemente aquellas que se encuentran *directamente relacionadas con la expresión de creencias* paganas o cristianas.

#### *dominios sensoriales activados a través de la expresión de creencias*

col.	poema	vista	oído	olfato	gusto	tacto
DN	“The Diviner”	x	x			x
DN	“Docker”	x	x			x
DN	“Poor Women in a City Church”	x	x			x
DN	“Saint Francis and the Birds”	x	x			x
DD	“In Gallarus Oratory”			x		x
DD	“Undine”	x			x	x
DD	“Cana Revisited”	x				
WO	“The Other Side”	x	x		x	x
WO	“The Tollund Man”	x				x
WO	“Limbo”	x				x
N	“Antaeus”	x			x	x
N	“Hercules and Antaeus”	x			x	x
FW	“The Toome Road”	x	x			
FW	“The Badgers”	x	x	x		x
FW	“The Singer’s House”	x	x		x	
SI	“A Kite for Michael and Christopher”	x	x			x
SI	“Station Island: vi”	x	x	x	x	x
SI	“In Illo Tempore”	x	x			x
SI	“On the Road”	x	x		x	x
HL	“Parable Island”	x	x			
HL	“Grotus and Coventina”	x	x			x
HL	“The Disappearing Island”	x				x
ST	“Seeing Things: ii”	x				x
ST	<u>Glanmore Revisited</u> , “The Skylight”			x		x
ST	<u>Squarings</u> , “Lightenings: viii”			x		
ST	<u>Squarings</u> , “Lightenings: xii”	x	x			x
ST	<u>Squarings</u> , “Crossings”, xxx	x				
SL	“Keeping Going”	x	x	x		
SL	“Weighing In”	x				x
SL	“Saint Kevin and the Blackbird”	x				x
EL	“The Little Canticles of Asturias”	x	x			x

Este apartado se ha organizado en dos secciones en función del grado de diferenciación que implica cada dominio. En primer lugar nos centraremos en los dominios sensoriales menos diferenciados o *inferiores*; y en segundo en los más diferenciados o *superiores*.

<sup>136</sup> u otro ser con cualidades humanas

## I. DOMINIOS SENSORIALES INFERIORES: OLFATO, GUSTO Y TACTO

De entre todos los dominios sensoriales activados los *inferiores* (olfato, gusto y tacto) nos interesan especialmente por lo que implican desde el punto de vista *emocional* (Sweetser, 1990:37-44; Ibarretxe Artuñano, 1997). En este sentido, conviene recordar que la apreciación de las impresiones *olfativas* y *gustativas* (escasas en comparación con las *táctiles*) implica un alto grado de asimilación corporal, lo cual requiere que el sujeto se involucre aún más en su relación con el objeto. Pero, por otro lado, la sensación *táctil* es mucho más fácilmente apreciable y provoca reacciones corporales más agresivas, por lo que las impresiones táctiles influyen directamente en las apreciaciones *subjetivas* del objeto en cuestión.

### **I.1. Sensaciones olfativas y gustativas.**

En la obra que estamos abordando, reconocemos que curiosamente los MCIs que permanecen activados cuando descubrimos imágenes *olfativas* y *gustativas* son aquellos relacionados con el *paganismo*, con la búsqueda de una dimensión divina en la realidad del mundo natural. Por el contrario, cuando se mencionan los dominios *olfativo* y *gustativo* mientras se mantienen activados MCIs relacionados con el *cristianismo*, los espacios sensoriales creados aparecen vacíos (sin impresiones sensoriales) u ocupados por impresiones convencionalmente consideradas negativas. Detengámonos en el modo en que las imágenes *olfativas* y *gustativas* condicionan la apreciación de los MCIs paganos y cristianos en los poemas elegidos.

#### **I.1.a. imágenes olfativas en relación con los DCs cristianismo y paganismo y situaciones de encerramiento y apertura.**

En nuestro análisis de la expresión de *sensaciones olfativas* en poemas relacionados con la exposición de creencias, hemos identificado dos criterios que guiarán nuestra exposición: 1) su relación con la imágenes orientacionales de encerramiento y apertura, y 2) su clasificación basada en los MCIs activados durante los fragmentos discursivos en cuestión.

Los tres poemas en que más claramente se identifica la **asociación entre impresiones olfativas, imágenes orientacionales y los MCIs** de creencias son aquellos en que se produce cierto enfrentamiento entre *cristianismo* y *paganismo*: “In Gallarus Oratory” (DD), “Station Island: vi” (SI) y “The Skylight” (ST).

En los dos primeros la imagen de *enclaustramiento* se produce en un entorno cristiano, aunque perteneciente a épocas diferentes y expresado a través de diferentes elementos. “In Gallarus Oratory” (DD) sugiere la imagen de un pequeño templo cristiano en el que siglos atrás se concentraba una comunidad de creyentes. Junto a otras imágenes sensoriales, la sensación *olfativa*

refuerza la impresión de enclaustramiento, ya que en el templo la respiración resulta dificultosa por la gran cantidad de gente reunida “under the black weight of their own breathing” (v.10). En “Station Island: vi” (SI) la imagen de entorno cerrado relacionada con el dominio *cristiano*, aunque sugerida por la mención de un templo (“the basilica”, v.7), viene expresada fundamentalmente por el elemento del confesionario (propio de la tradición católica). La imagen *olfativa* está relacionada aquí de nuevo con acto de la respiración, y refuerza la sensación de estrechez y falta de apertura del entorno físico en el que se celebra el sacramento de la penitencia: “and all that ever opened / Was the breathed-on grill of a confessional” (vv.29-30).

Por el contrario cuando el encerramiento llega a su fin, el elemento humano en ambos poemas se enfrenta a un ambiente natural, en el que las imágenes *olfativas* palián las sensaciones negativas anteriores. En “In Gallarus Oratory” (DD) el espacio discursivo dedicado a las sensaciones del exterior es muy reducido, pero aún así reconocemos una atmósfera exterior purificadora: “The sea a censer and the grass a flame” (v.12). Con el vocablo “censer” la sensación *olfativa* remite también al DC *cristianismo* pero (a través de las equivalencias expresadas en el discurso) se desvincula de él y pasa a depender del mundo natural. En “Station Island: vi” (SI) el mundo natural cobra una elevada importancia. Llega a encarnarse en la figura de una mujer en la que el hombre (voz poética) busca encontrar consuelo para sus sentidos, y a la que convierte en objeto de adoración (en contraposición a la figura de la Virgen María). Frente a la neutralidad o negatividad de la imagen asociada al MCI cristiano *confesión* (“breathed-on grill”, 20), la imagen *olfativa* relacionada con el mundo natural es mucho más sensual en cuanto que implica, por un lado una relación carnal y, por otro, aromas en un aire no viciado propio de un entorno natural: “the deep south of luck / Opened and I inhaled the land of kindness” (v.34-35).

“The Skylight” (ST) es el poema que **rompe con esta organización**: *espacio cerrado* = *cristianismo*; *espacio abierto* = *mundo natural o paganismo*. El entorno en el que se produce un encuentro entre el elemento humano y el mundo natural en el poema es absolutamente cerrado, de manera que ni siquiera puede vislumbrarse el cielo desde el cobertizo natural. En “The Skylight” (ST) el encerramiento físico no implica la anulación de los sentidos como en “In Gallarus Oratory” (DD), más bien todo lo contrario. El ser humano abre su cuerpo y mente a las impresiones sensoriales que recibe de tal entorno. Así observamos en la estructura “I liked the *snuff-dry* feeling” (v.5) en contraposición a “under the black *weight* of their own *breathing*” (v.10) en “In Gallarus Oratory” (DD), estructuras ambas en las que se aglutinan imágenes *olfativas* y *táctiles*.

**I.1.b. Imágenes gustativas en relación con los DCs cristianismo y paganismo.**

Tampoco son demasiado frecuentes las *imágenes gustativas* en este tipo de poemas. Esto implica que cuando el lector se enfrenta con alguna de ellas necesita adaptar a su interpretación nuevas estructuras mentales e integrarlas de manera satisfactoria en los espacios que está creando. De nuevo podemos establecer una distinción entre aquellas impresiones *gustativas* que pertenecen al DC *paganismo* y las que pertenecen al DC *cristianismo*. Nuestra primera impresión es que las imágenes *gustativas* que recibimos cuando activamos el DC *cristianismo* son bastante escasas, en contraposición a lo que ocurre con aquellas recibidas relativas al DC *paganismo*.

En relación con las creencias cristianas tomemos el poema “The Other Side” (*WO*). Esta composición describe la relación existente entre dos comunidades cristianas separadas por sus distintas maneras de interpretar los textos sagrados. La imagen *gustativa* presente aquí no se caracteriza por expresar impresiones procedentes de alimentos o bebidas, sino por encontrarse relacionada con la *acción lingüística*: “my ear swallowing / his fabulous biblical dismissal, / that tongue of chosen people” (vv.10-12). El hecho de que el órgano que engulle el objeto no sea la boca, sino el oído, da lugar a que se pierda cualquier impresión *gustativa*<sup>137</sup>.

Existen otros poemas como “Station Island: vi” (*SI*) y “On the Road” (*SI*) donde las impresiones sensoriales transmitidas no derivan de la apreciación de objetos comestibles o bebibles, sino precisamente de la *falta* ellos. Así lo expresa en “Station Island: vi” (*SI*) la estructura “fasts and thirsts” (v.26), cuyo significado literal esconde otro más elaborado dependiente del dominio cristiano: el MCI *periodo de cuaresma*. Para el lector poco conocedor de la religión católica estas imágenes de escasez tampoco pasarán desapercibidas, puesto que, vinculadas a su modificador “virgin”, se enfrentan a las imágenes sensuales activadas por el vocablo “feasts” y “breasts” (vv.26 y 27), que forman parte del espacio mental asociado con el mundo natural o *pagano*. “On the Road” (*SI*) es otro poema en el que destaca la falta de sensaciones *gustativas*, falta que da lugar a otro tipo de sensaciones físicas (la sed) y actitud mental (expectante) y que se verbalizan en la expresión “the font of exhaustion” (v.76). En éste se entrelazan citas del Evangelio que condicionan el modo en que transcurre la otra *historia* narrada en el poema. Esto significa que los MCIs activados pertenecen al dominio *cristiano*:

There a drinking deer  
is cut into rock,  
and its haunch and neck  
rise with the contours,  
the incised outline  
curves to a strained  
*expectant muzzle*

<sup>137</sup> Como veremos en el apartado 3.2.2.c., este es un caso de sinestesia que se puede explicar a través de la conjunción de fenómenos metonímicos y metafóricos.

and a nostril flared  
at a *dried-up source*.

(vv.61-69)

Este último verso, en el que aparece la imagen *gustativa* (“a dried-up source”, v.69), produce un salto semántico y obliga al lector a realizar un *cambio de marco*, que se culmina con la expresión “the font of exhaustion” (v.76). En este momento concurren dos MCIs, dos convenciones que permiten la comprensión de la imagen:

- Primera convención: cuando observamos una imagen gráfica, una de las ideas básicas que el ser humano comparte (aunque no en todos los casos) es que ésta es una mera representación de un significado ulterior. Es decir, allí no está presente ni un ciervo ni una fuente, sino que la imagen favorece la creación mental de un ciervo y una fuente que pueden tener un referente en la realidad o no tenerlo. Lo realmente curioso en este caso es que parte de la imagen se nos presenta como una realidad (el ciervo) mientras que otra parte mantiene su estatus de imagen (la fuente), y esto es lo que nos permite comprender la paradójica expresión.
- Segunda convención: se activa gracias a las palabras textuales del evangelio, señaladas en cursiva a lo largo de “On the Road”. Mediante este recurso, la composición remite constantemente a los MCIs cristianos, entre los que encontramos la equivalencia de la “fe” como “alimento del espíritu”. Esta equivalencia se expresa en los textos bíblicos en sentencias como “quien come de mi carne y bebe de mi sangre no morirá jamás”; y en el poema se sugiere en los tres últimos versos (a través de su propia negación):

Until the long dumbfounded  
*spirit* broke cover  
to raise a dust  
in the *font of exhaustion*

(vv.73-76)

Con la ayuda de ambas convenciones, el lector reconocerá que lo que el poema transmite es cierta falta de alimento espiritual. Incluso para el lector desconocedor del credo católico la propia insatisfacción conferida por las imágenes *gustativas* permite la comprensión de este fragmento sin dificultad alguna.

Observemos ahora cómo, en contrapartida, las imágenes *gustativas* relacionadas con el DC paganismo son de índole muy distinta. A primera vista ya nos percatamos de que los poemas de esta naturaleza que hacen uso de imágenes *gustativas* son más numerosos: “Undine” (DD), “Antaeus” (N), “Hercules and Antaeus” (N), “The Singer’s House” (FW) y “Station Island: vi” (SI).

En el caso de “Undine” (DD) la imagen es pobre en comparación con el resto de imágenes sensoriales desplegadas en esta composición. Aquí el agua, que adquiere cualidades humanas, inunda las zanjas ocultándolas; al igual que el ser humano o cualquier otro ser vivo parece hacer desaparecer un alimento cuando se lo traga: “I swallowed his trench” (v.9).

“Antaeus” (N) y “Hercules and Antaeus” (N) son dos poemas cuyo motivo es absolutamente pagano, ya que describen creencias mitológicas. Son dos poemas interesantes debido a la influencia que las imágenes *gustativas* ejercen sobre el conjunto de ambas composiciones. Primero “Antaeus” nos presenta a una especie de monstruo cuya vida depende del alimento procedente de la tierra, lo cual se expresa con la estructura “I cannot be weaned / Off the earth’s long contour” (vv.6-7), en la que terreno aparece como madre. Posteriormente, en “Hercules and Antaeus” se suceden imágenes *gustativas* derivadas del poema anterior, el espacio mental que se crea es similar aunque la perspectiva cambia radicalmente. Las expresiones “feeding off the territory” (v.7) y “is weaned at last” (v.9) vuelven a estar vinculadas al monstruo *Antaeus*. Con ésta contrastan dos imágenes: 1) la imagen equivalente en *Hercules* “his mind big with golden apples” (v.3), que evita especificar el modo en que las manzanas han sido asimiladas por el héroe; y 2) una última imagen *gustativa* no tan clara, pues no se produce el acto de ingerir el alimento: “pap for the dispossessed” (v.32). Aún así podemos discernir tres modelos de alimentación en esta composición, determinados por las equivalencias activadas por la primera imagen *gustativa* y por tres estadios en un *trayecto* imaginario recorrido por el *trayector* “alimento”:

- nutrición física, correspondiente a *Antaeus*: punto intermedio en el trayecto (contacto del trayector con la boca)
- nutrición mental, correspondiente a *Hercules*: punto final del trayecto (trayector en el interior del cuerpo humano)
- nutrición emocional, correspondiente a los desposeídos o víctimas de las acciones de *Antaeus*: punto inicial del trayecto (trayector en posición estática fuera del cuerpo)

En “The Singer’s House” (FW) la imagen *gustativa* es consecuencia de otra *táctil*, la que favorece el crecimiento de los frutos del campo:

amicable weathers that bring up the *grain* of things  
their *tang* of season and store

(vv.9-11)

A la vez, la estructura discursiva en que se hallan estas imágenes remite al MCI *abundancia*. Lo cual llama la atención frente a la escasez presente en las expresiones vinculadas al dominio *cristiano*. En “Station Island: vi” (SI) también presenciemos otra imagen *gustativa* relacionada con la abundancia y a la vez vinculada con el dominio *pagano*, se encuentra en el siguiente fragmento:

As a somnolent hymn to Mary rose  
I felt an old pang that bags of grain  
And the sloped shafts of forks and hoes  
Once moked me with, at my own long virgin  
**Fasts** and thirsts, my nightly shadow **feasts**,  
Haunting the **granaries** of words like *breasts*.

(vv.22-27; cursiva sic, énfasis en negrita)

Podemos observar aquí cómo el vocablo “fasts” con el que “feasts” establece correspondencias fónicas, es diametralmente opuesto a éste desde el punto de vista semántico. Mientras el primero pertenece al dominio cristiano, el segundo se acerca al paganismo clásico. Mientras el primero implica la privación de alimento y bebida, el segundo abunda en la presencia de los mismos (sobre todo por su relación con el vocablo “granaries”), y finalmente ambas parejas de MCIs (*cristianismo-privación* y *paganismo-abundancia*) se reúnen en sendas imágenes sexuales que se vinculan con Modelos Cognitivos de *lejanía* y *cercanía*: la virginidad de María, por excelencia símbolo femenino del cristianismo; y, frente a ésta, la sensualidad de otra mujer sin nombre pero alcanzable, personificación del mundo natural.

## **I.2. Sensaciones táctiles: imágenes táctiles en relación con los DCs cristianismo y paganismo.**

De los tres dominios sensoriales inferiores, es el sentido del tacto el que ofrece mayor información en estos poemas. Reconocemos *imágenes táctiles*, de mayor o menor relevancia, en prácticamente todas las composiciones consideradas aquí, por lo que podemos deducir, *a priori*, que el componente *emocional* (siguiendo a Sweetser, 1990) siempre tiene algún papel que desempeñar en este tipo de discurso poético.

Como ocurre con el resto de la información sensorial que el poema nos transmite, las imágenes *táctiles* facilitan la evocación de ciertas estructuras conceptuales fijadas en nuestra mente, gracias a nuestra experiencia personal en el mundo y como seres sociales. Ambos tipos de MCIs son necesarios para poder construir significados coherentes a partir del discurso poético que abordamos.

En el discurso de Heaney las imágenes *táctiles* van evocando diversas dimensiones del DC cristianismo, tanto conceptuales como emocionales, comunes a toda la comunidad cristiana (preferentemente católica).

Desde el punto de vista conceptual, las imágenes remiten por ejemplo a la **tradición escultórica** del mundo cristiano: desde la cruz católico-celta en “Docker” (“blunt as a Celtic cross”, v.21, *DN*), hasta los extendidos relieves con motivos bíblicos o simbólicos en “On the Road” (“the cold hard-breasted votive granite”, v.52; “cut into rock ... / the incised outlined / curves to a strained / expectant muzzle”, vv.62, 65-67; *SI*) y en “Seeing Things: ii” (*ST*). En “Seeing Things: ii” las imágenes *táctiles* acentúan el carácter puramente representativo (no real) de la obra artística (vv.2-8) y, como en “On the Road” (*SI*), transmiten cierta sensación de frustración a partir de expectativas sensoriales no satisfechas:

...the carved stone of the water  
Where Jesus stands up to his *unwet* knees  
And John the Baptist pours out more water

Over his head: all this in bright sunlight  
On the façade of a cathedral.  
Lines hard and thin and sinuous represent  
The flowing river.

Otros ejemplos interesantes son las imágenes *táctiles* que remiten al MCI central de la cultura *cristiana*: la figura de **Jesucristo**. En los dos casos más evidentes “Limbo” (*WO*) y “Lightenings: xii” (*ST*), la información táctil que recibimos es de índole dolorosa, de acuerdo con nuestra idea de *Jesucristo* a la que asociamos la noción de “sufrimiento en la cruz” ligada a la de Cristo como “salvador”.

- En “Limbo” (*WO*), junto a la dimensión “sufrimiento”, recurrimos a la de *Jesucristo* “salvador” en su equivalente “pescador de hombres” (relacionada con las escenas del Evangelio en las cuales Jesús escogía a sus discípulos de entre los pescadores). En el espacio mental que vamos creando, en el contacto de Jesucristo pescador con agua salobre se produce la sensación *táctil* del escozor. El escozor producido por la sal en unas manos heridas por la crucifixión, incita al lector a romper con la noción de *Jesucristo* como “salvador” y le invita a reconstruir el MCI *Jesucristo*, al que se le despoja de sus cualidades esenciales como ser divino: “Even Christ’s palms unhealed, / smart and cannot fish there” (vv.19-20).
- “Lightenings: xii” (*ST*) sugiere un espacio mental que remite a una escena del evangelio en la que Cristo perdona al buen ladrón durante sus respectivas crucifixiones en el Monte Calvario. En el espacio mental que genera el poema, algunas de las cualidades sensoriales *táctiles* propias de Jesucristo se trasladan al otro elemento (el buen ladrón). Así, la expresión “Ached ... By nail-craters on the dark side of his brain” (vv.10-11) nos permite reconocer equivalencias entre el dolor físico y el sufrimiento emocional. Pero estas imágenes *táctiles* se presentan de tal manera que no hacen sino insistir en la *naturaleza material* del hombre frente al *mensaje salvador* de Cristo:

So paint him on Christ’s right hand, on a promontory  
Scanning empty space, so **body-racked** he seems  
Untranslatable into the bliss  
**Ached** for at the moon-rim of his **forehead**,  
**By nail-craters** on the dark side of his brain:  
*This day thou shalt be with Me in Paradise.*  
(vv.7-12, cursiva sic, énfasis en negrita)

Frente al espacio mental correspondiente al Paraíso, positivo por excelencia dentro de la tradición cristiana, en “The Little Canticles of Asturias” (vv.1-14; *EL*) se nos presenta su polo opuesto: el **Infierno**. El espacio mental correspondiente al Infierno se crea a través de imágenes *táctiles* de *temperatura* convencionalmente asociadas con este MCI. Primero mediante la referencia al calor emitido por los hornos en Gijón, y posteriormente estableciendo correspondencias semánticas entre este entorno y el propio Infierno a través del adjetivo “hellish” (v.14). En otro poema, “Station Island: vi” (*ST*) la imagen *táctil* del calor se presenta como elemento agresivo, pero

esta vez en un entorno cristiano: frente a la plácida sombra que brinda la vegetación, el hombre sufre el calor abrasador a la puerta de una basílica: “I was sunstruck at the basilica door / ... / like a tramped neolithic floor” (vv.7 y 10).

Otros elementos culturales propios del mundo cristiano son los que tienen que ver con la **palabra sagrada**. Curiosamente en los poemas “Dockery” (*DN*) y “The Other Side” (*WO*), donde se produce un enfrentamiento abierto entre dos interpretaciones diferentes de las enseñanzas cristianas, las acciones lingüísticas adquieren cualidades *táctiles* que entendemos como negativas cuando se refieren a cualquier discurso: agresividad física y pesadez. De las normas judeo-cristianas “Dockery” dice “Mosaic imperatives *bang* home like rivets” (v.9) y “The Other Side” dice “each patriarchal dictum / ... rolled / magnificiently, like *loads* of hay” (vv.23, 25-26). Y por otro lado, con respecto a la práctica católica del “rezo del rosario”, “The Other Side” lo evoca con la expresión “the rosary was *dragging* / mournfully” (vv.34-35).

Hemos visto cómo las imágenes *táctiles* favorecen una percepción más emocional de las dimensiones conceptuales del dominio *cristiano*. Pero también en este DC se integran componentes menos conceptuales vinculados con las vivencias de los hombres en respuesta a esta filosofía particular de la vida. En estos casos manejamos *conceptos abstractos* como “esperanza” y “amor” que en el poema se presentan a través de correlatos objetivos e impresiones sensoriales con ellos vinculados.

La emoción que une al cristianismo con el resto de las religiones y filosofías es la **esperanza** o el deseo por conocer **la Verdad** que no es otro que el negarse a creer que el ser humano es un ser contingente. En estos poemas el deseo por conocer “la Verdad” se manifiesta a través de imágenes sensoriales que en la mayor parte de los casos implican cierta frustración, como ya hemos señalado. Veamos otro caso distinto en el que el deseo por conocer esta “Verdad” se manifiesta a través de impresiones *táctiles*, se trata del poema “The Disappearing Island” (*HL*).

En “The Disappearing Island” (*HL*) la “verdad” que los monjes aceptan es la presencia de una isla en la que habitan. En el espacio mental que creamos durante la lectura, la isla sirve de apoyo físico a la comunidad monacal, dimensión que desaparece cuando leemos el verso “the land broke beneath as like a wave” (v.6). Aún así en nuestro espacio mental los monjes seguirán manteniendo sus creencias sobre la isla como tierra firme. Esto se produce porque ellos se aferran a esta idea mediante una respuesta física, como indican los versos finales:

the land sustaining us seemed to hold firm  
Only when we **embraced** it *in extremis*.  
All I believe that happened there was a vision.  
(vv.6-9, cursiva sic, énfasis en negrita)

La segunda emoción característica del dominio *cristiano* es el **amor**, enseñanza básica de esta religión. El amor que aparece asociado al cristianismo en el discurso de Heaney no es de tipo carnal (el amor carnal se reserva para contextos paganos), sino un amor espiritual hacia el universo que nos rodea. En “Saint Francis and the Birds” (*DN*) la emoción del amor se presenta como *fuera motriz* a través de la figura de los pájaros, que reciben las enseñanzas de San Francisco. Por otra parte, las palabras del santo, cargadas de la emoción del amor y transportadas por las aves (a través de la METÁFORA DE LA ICONICIDAD) destacan por su *peso ligero* (v.10). Esto choca frontalmente con otro tipo de enseñanzas cristianas caracterizadas por su *pesadez* en “The Other Side” (*WO*). Recordemos de nuevo los versos de “Saint Francis and the Birds” (*DN*) desde esta perspectiva:

When Francis preached love to the birds,  
They listened, *fluttered, throttled up*  
Into the blue like a flock of words

Released for fun from his holy lips.

...

His argument true, his tone *light*.

(vv.1-4, 10)

Otro momento en el que la emoción del amor universal se presenta mediante sensaciones *táctiles* es en “Saint Kevin and the Blackbird” (*SL*). A través de las imágenes *táctiles*, en el espacio mental que el poema genera construimos un personaje que demuestra su amor a otros seres vivos:

- primero, a través del sufrimiento y la *autonegación* en favor de otros seres vivos:

And then there was St Kevin and the blackbird.  
The saint is kneeling, arms stretched out, inside  
His cell, but the cell is narrow, so

One turned-up palm is out of the window, *stiff*  
As a *crossbeam*, when a blackbird lands  
And lays in it and settles down to nest.

(vv.1-6)

- posteriormente, mediante la *apreciación de impresiones táctiles* que le vinculan física y emocionalmente al segundo elemento, el mirlo:

Kevin *feels the warm eggs, the small breast, the tucked*  
*Neat head and claws* and, finding himself *linked*  
*Into the network* of eternal life,

Is moved to pity: now he must hold his hand  
Like a branch out in the sun and rain for weeks  
Until the young are hatched and fledged and flown.

(vv. 7-12)

- y posteriormente a través de la *mitigación de las sensaciones físicas* de agonía que puedan interrumpir ese acto de amor y sufrimiento, convencionalmente asociado al modelo de actuación cristiana:

Imagine being Kevin. Which is he?  
*Self-forgetful* or *in agony* all the time  
From the neck on out down through his hurting forearms?  
Are his fingers sleeping? Does he still feel his knees?  
Or has the shut-eyed blank of underearth

Crept up to him? ...

A prayer his body makes entirely  
For he has *forgotten self, forgotten bird*.

(vv. 14-19, 22-23)

La última escena de amor universal que vamos a comentar nace de “Weighing In” (*SL*), y da expresión a la dimensión del amor como aceptación del otro con sus virtudes y defectos. La lectura de este poema requiere la construcción de un espacio de integración en el que las imágenes *táctiles* desempeñarán un papel primordial, ya que se basan en la equivalencia entre *valores/cualidades* y *objetos* (asociada a la metáfora LAS IDEAS SON OBJETOS) y, como objetos, tienen como rasgo específico un peso determinado. En el espacio que creamos, las cualidades de cada ser humano disfrutan de un peso específico, y como elemento de conexión (o contraste) entre tales cualidades aparece la *balanza* (descrita en los versos 1-12). El *DC cristianismo* aparece en este contexto con la expresión “good tidings” y con el elemento de los ángeles:

And this is all the good tidings amount to:  
This principle of *bearing, bearing up*  
And *bearing out*, just having to

*Balance* the intolerable in others  
Against our own, ...

... Passive  
suffering makes the world go round.  
Peace on earth, men of good will, all that

Holds good only as long as the *balance* holds,  
The *scales ride* steady and the angel’s strain  
Prolongs itself at an unearthly pitch.

(vv.13-17, 19-24)

El significado que construimos a partir de “Weighing In” (*SL*) es de nuevo desesperanzador, pues en este espacio mental que estamos elaborando el mensaje divino ha llegado al individuo de manera agresiva, como muestran las imágenes *táctiles* en el modo en que el hablante se describe a sí mismo: “the obedient one you *hurt* yourself into” (v.27).

Pasemos ahora a considerar las imágenes *táctiles* que ayudan a completar las informaciones relacionadas con los *DCs natural y pagano*. En el discurso heaneyano relacionado con la cultura pagana podemos distinguir imágenes *táctiles* en poemas con distintas preocupaciones:

1) aquellos en los que la naturaleza no necesita de creencias sobrenaturales para expresarse en toda su plenitud;

2) y otros en los que el mundo natural se exhibe como mero soporte físico para realidades espirituales.

De los dos casos el segundo es mucho menos frecuente si consideramos únicamente la información *táctil* que presentan.

Entre los primeros encontramos poemas como “The Diviner” (*DN*), “In Gallarus Oratory” (*DD*), “Undine” (*DD*), “The Tollund Man” (*WO*), “Antaeus” (*N*) y “Hercules and Antaeus” (*N*). En éstos algún **elemento natural manifiesta su presencia viva** a través de sensaciones *táctiles*.

En “The Diviner” el agua se manifiesta a través de una sensación *táctil* produciendo una respuesta física en la rama de avellano: “The pluck came *sharp as a sting*. / The rod jerked with precise convulsions” (vv.5-6, cursiva añadida); en “Undine” (*DD*) el agua disfruta de cualidades humana y por tanto es el mismo elemento el que aprecia sensaciones *táctiles*: “each limb lost its *cold* freedom. Human, *warmed* to him.” (vv.14-15). Pero tanto en “The Diviner” (*DN*) como en “Undine” (*DD*) para que el agua se manifieste plenamente se requiere la presencia de un ser humano con un papel activo en esta relación hombre-agua. Esta disposición activa del hombre se expresa también a través de imágenes *táctiles*: en “The Diviner” (*DN*) el zahorí, mediante actos manuales (“a forked hazel stick / that he held *tight*”, vv.1-2; y “he *gripped* expectant wrists”, v.12); y en “Undine” (*DD*) mediante el trabajo realizado del que se nombra sólo la información de carácter *táctil* (“he *dug* a spade deep”, v.8; y “He *explored* me so completely”, v.14).

En “In Gallarus Oratory” (*DD*) reconocemos una imagen *táctil* aplicada a un elemento natural, pero que de algún modo establece relaciones con el DC *cristiano*: “the grass a *flame*” (v.12). Como ya hemos visto la imagen *olfativa* del mismo verso (“the sea a *censer*”, v.12) activa un MCI de carácter *cristiano* y ahora la *táctil* remite a otra noción cristiana (aunque no exclusiva de esta religión) del fuego como purificador: tanto el incensario como las velas son objetos integrados en nuestro MCI *iglesia*. No obstante, ambas imágenes (*olfativa* y *táctil*) se encuentran en un espacio mental relativo al dominio *natural*, totalmente diferente a otro específico del dominio *cristiano* generado a partir de los versos 1-11.

Como en “In Gallarus Oratory” (*DD*), en “The Tollund Man” (*WO*), “Antaeus” (*N*) y “Hercules and Antaeus” (*N*) la naturaleza tiene un papel activo, y ejerce su influencia sobre el individuo (hombre o monstruo). En estos tres últimos es el terreno (con cualidades femeninas) el que desempeña este rol activo, y esto se indica mediante imágenes *táctiles*. En “The Tollund Man” la tierra actúa sobre el hombre enterrado: “she *tightened* her torc on him / ... / Those dark *juices* working / Him to a saint’s kept body” (vv.13, 15-16). En el espacio creado durante la lectura de “Antaeus” la tierra se erige como protectora del monstruo a través de la estimulación *táctil*: “*Girded* with root and rock, / I am *cradled* in the dark that *wombed* me” (vv. 9-10). Y tanto en

“Antaeus” como en “Hercules and Antaeus”, el monstruo responde a los beneficios de la tierra también mediante impresiones *táctiles*. En el espacio generado con “Antaeus” el monstruo explica: “In fights I arrange a fall on the ring / To *rub* myself with sand / That is operative / As an elixir.” (vv.3-6); en el generado con “Hercules and Antaeus” la cualidad que se aplica se expresa mediante el nombre compuesto “mould-hugger” (v.8), que acentúa la relación *táctil* existente entre tierra y monstruo.

En poemas posteriores, los **elementos naturales** se convierten en **continentes de espíritus humanos**. En este caso se ha elegido a seres vivos, animales entre cuyas cualidades reconocemos rasgos de índole *táctil*, por indicaciones del discurso. “The Badgers” (FW) y “A Kite for Michael and Christopher” (SI).

En “The Badgers” (FW) las imágenes *táctiles* completan el significado global del poema en dos sentidos diferentes. La primera imagen en la que un tejón yace “untouched” (v.22) activa ideas relacionadas con respeto o temor, que se asocian con la creencia pagana de que el tejón contiene el alma de un ser humano asesinado (esas ideas de respeto y temor se reafirman con la lectura de los versos siguientes: “Last night one had me braking / But more in fear than in honour.” (vv. 23-24). La segunda imagen *táctil* se une a otra *olfativa*, ambas expresadas en el mismo verso (“*cool* from the sett and *redolent*”, v.25). En este caso las impresiones sensoriales refuerzan la dimensión mundana del tejón; y preparan al lector para recibir de los versos 30-31 la idea de que el tejón no es más que un animal: “pig family / and not at all what he is painted”.

En “A Kite for Michael and Christopher” (SI) las aves son continentes de almas, como en otros muchos poemas de Heaney. De nuevo la dimensión *táctil* desempeña un papel fundamental para elaborar el significado del ave portadora del alma este poema. La correspondencia entre el *alma humana* y la *cometa* se produce a través de una correspondencia previa entre el *alma* y el *ave*, que a su vez se basa en equivalencias *táctiles* relacionadas con el *peso* de estos dos últimos elementos:

... the human soul  
is about the *weight* of a snipe  
yet the soul at anchor there,  
the string that sags and ascends,  
*weigh* like a furrow assumed into the heavens

(vv. 12-16)

## II. DOMINIOS SENSORIALES SUPERIORES: OÍDO Y VISTA

**II.1. Sensaciones acústicas:** *imágenes acústicas en relación con los DCs cristianismo y paganismo; acción lingüística y mundo natural.*

A medida que nos separamos de las impresiones sensoriales menos diferenciadas y nos acercamos a otras más diferenciadas, la información conceptual comienza a ganar terreno. Al menos esto es lo que sucede con las **imágenes acústicas** en los poemas expresivos de creencias. Como veremos a continuación las imágenes *acústicas* se asocian con fundamentalmente a los DCs *cristianismo* y *acción lingüística*, frente a las imágenes *olfativas* y *gustativas* que preferentemente se asociaban los DCs *mundo natural* y *paganismo*. Sin embargo, no podemos ser tan categóricos en nuestra afirmación porque, en algunas ocasiones, *mundo natural* y *cristianismo* interactúan ayudados por las propias imágenes *acústicas*.

### II.1.a. *Imágenes acústicas asociadas a la ACCIÓN LINGÜÍSTICA*

En lo que a imágenes *acústicas* respecta, resulta muy difícil separar aquellas expresiones relacionadas con la *acción lingüística* de las relativas a creencias. Este vínculo entre DCs se materializa formalmente de diferentes maneras. La más evidente de todas ellas es la **transcripción literal de expresiones orales**.

En relación con el dominio cristiano, las expresiones orales nos remiten a los *textos bíblicos*, como ocurre en “The Other Side” (WO), “On the Road” (SI), y “Lightenings: xii” (ST):

- en “The Other Side” (WO) resuenan breves *sentencias* para cuya comprensión debemos activar estructuras dependientes del DC *cristianismo*: “It’s poor Lazarus, that ground” (v.4), “your side of the house, I believe, / hardly rule by the book at all” (vv.29-30);
- en “On the Road” (SI) se transcribe un *diálogo* tomado de las sagradas escrituras que condiciona nuestra interpretación del resto del poema “Master, what must I / do to be saved? (vv.17-18), “sell all you have / and give to the poor” (vv.26-27) “And follow me” (v.53);
- y el verso final de “Lightenings: xii” (ST) es reproducción de las *palabras* de Cristo en otra escena bíblica, dirigiéndose al “buen ladrón” crucificado junto a él en el Monte Calvario: “*This day thou shalt be with me in Paradise*” (v.12).

En otro poema, “Keeping Going” (SL), el lector se encuentra también con la transcripción de *sentencias orales*. La diferencia con los casos anteriores estriba en que no es necesario activar estructuras mentales relativas al cristianismo, sino que nuestra propia experiencia como seres sociales nos permite su comprensión: “Don’t go near bad boys / In that college you’re bound for. Do you hear me? / Do you hear me speaking to you? Don’t forget!” (vv.43-45). No obstante, por la situación física de las mujeres en el ambiente doméstico (equivalente a la escena de las *brujas de*

*Macbeth*) en la mente del lector permanece activado cierto MCI relacionado con el paganismo. Al lector no familiarizado con Shakespeare le servirá suficientemente la imagen *visual* de las mujeres junto al caldero, que responde a una de las imágenes prototípica del MCI *brujas*.

En relación con el mundo *natural* cercano al *paganismo*, la transcripción de producciones orales suelen corresponder a la *expresión de nombres propios*, relacionados con lugares geográficos. Poemas representativos son “The Singer’s House” (*FW*) y “Parable Island” (*HL*). Así en “The Singer’s House” (*FW*) nombres como “Carrickfergus” y “Gweebarra” representan la música producida por el mundo natural y doméstico: “When they said *Carrickfergus* I could hear/ the frosty **echo** of saltminer’s picks” (vv.1-2); “So I say *Gweebarra*/ and its **music** hits off the place/ like water hitting off granite.” (vv.13-15). Pero además, por asociación de contenidos y por la información *acústica* que recibimos a través de sinestesias fónicas, estos nombres se describen en último término como representación de una música natural codiciada por la almas de los difuntos:

People used to believe  
that drowned souls lived in the seals.  
At spring tides they might change shape.  
They loved music and swam in for a singer

...  
When I came here first you were always *singing*,  
a *hint of the clip of the pick*<sup>138</sup>  
in your winnowing climb and attack.

(vv.21-24, 29-31)

El poema “Parable Island”, por su parte utiliza los *nombres propios* como representación de las diferentes lecturas que se pueden dar a un mismo microcosmos y el modo en que diferentes creencias conviven en el mundo. El siguiente fragmento presenta la facultad del *oído* como primordial para conocer en cuáles son los MCIs que regulan la vida de cada una de las comunidades con respecto a la ansiada “verdad absoluta”, que se presenta en el poema a través de una imagen *visual*:

Somewhere in the far north, in a region  
every native thinks as ‘the coast’,  
there lies the mountain of the *shifting names*.

The occupiers *call it Cape Basalt*.  
*The Sun’s Headstone*, say farmers in the east.  
Drunken westerns *call it The Orphan’s Tit*.

To find where he stands the traveller  
has to keep *listening* ..

Meanwhile, the forked-tongued natives keep repeating  
prophecies they pretend not to believe  
about a point where *all the names converge*

---

<sup>138</sup> Sinestesia fonica producida por la equivalencia entre los rasgos *acústicos* del trabajo minero (conceptualmente expresado también en los versos 13-15) y los rasgos *acústicos* de la textura del verso.

underneath the mountain and where (some day)  
they are going to start to mine the *ore of truth*. (imagen visual)  
(vv.5-12, 14-18)

Otro modo en que se produce la expresión de acción lingüística en estos poemas es mediante la aplicación de la METÁFORA DE LA ICONICIDAD, es decir, mediante el establecimiento de correspondencias entre casos de producción oral y objetos pertenecientes al mundo tangible. Como consecuencia, las impresiones *acústicas* ceden terreno a otro tipo de impresiones sensoriales y se entienden en términos de éstas. Algunos de los ejemplos que activan el *DC cristianismo* son “my ear swallowing .. that tongue” y “the rosary dragging” (en “The Other Side”, *WO*). En otros dos poemas: “Poor Women in a City Church”, “Saint Francis and the Birds” (*DN*) y “On the Road” (*SI*) los discursos orales no se transcriben, sino que adoptan una forma diferente a través de la METÁFORA DE LA ICONICIDAD, por la que se crea un espacio mental en el que se integran producción oral y aves voladoras (y en el imágenes *acústicas* y *visuales* se entremezclan):

- en “Poor Women in a City Church” (*DN*) sólo se insinúa esta correspondencia semántica (en “whispered calls / Take wing up to the Holy Name”, vv.9-10);
- el poema de “Saint Francis and the Birds” (*DN*) explota esta metáfora, que ya se ha estudiado detenidamente (Primera Parte, Capítulo 3, apartado 3.5);
- en “On the Road” (*SI*) la METÁFORA DE LA ICONICIDAD se produce, primero entre la figura del hablante y la del ave; y segundo entre las dimensiones oral y escrita de la lengua. A la vez vocablos como “human soul” y “latin” remiten al *DC cristianismo* pues, por excelencia, es el idioma oficial de esta religión: “I was up and away / like a human soul / that plumes from the mouth / in *undulant, tenor / black-letter latin*.” (vv.28-32).

En lo que respecta al mundo natural y a las creencias paganas, el poema “The Diviner” (*DN*) es el mejor ejemplo de aplicación de la METÁFORA DE LA ICONICIDAD. Estos son los versos que nos invitan a crear un espacio mental de estas características: “The rod jerked with precise convulsions, / Spring water suddenly *broadcasting* / Through a green hazel its *secret stations*” (vv.6-8). Al contrario que en los poemas anteriores (relacionados con el *DC cristianismo*), el discurso se presenta aquí como dominio origen: por lo que el elemento material pierde por un momento sus cualidades físicas de visibilidad y tangibilidad, y adquiere las cualidades físicas de las ondas acústicas (invisibles e intangibles, y por tanto “secretas”).

En casos más aislados observamos la aparición de expresiones que describen actos de habla sin necesidad de recurrir a asociaciones entre acción lingüística y objetos sino más bien entre **acción lingüística y sensaciones físico-emocionales** sufridas por el ser humano sin mediación necesaria de entidades ajenas al hombre. Los dos poemas en que hemos reconocido estas asociaciones son “The Other Side” (*WO*) y “Station Island: vi” (*SI*) con expresiones como “moan

of prayers” (v.44) en el primero, y “a somnolent hymn to Mary rose” (v.22) en el segundo. En ambos casos las emociones son negativas, relacionadas con el dolor y la pérdida de actividad física, y también en los dos se asocian con estructuras mentales relativas al cristianismo a través de los vocablos “prayers” y “Mary”.

### II.1.b. Imágenes acústicas NO asociadas a la ACCIÓN LINGÜÍSTICA

Observemos ahora aquellos poemas en que las imágenes *acústicas* se encuentran desvinculadas de la acción lingüística. Vemos cómo estas estructuras sensoriales remiten tanto al dominio *cristiano* como a MCIs de los dominios *natural* y *pagano*.

Comencemos con las imágenes vinculadas al DC *cristianismo*. En *DN* encontramos “Docker” (*DN*), poema en el que se presenta una situación de enfrentamiento religioso. “Docker” (*DN*) utiliza **imágenes acústicas que activan los dos DCs** integrados en dicha temática. Por un lado, vocablos como “bang” (v.9), “slammed” (v.16) y “cough” (v.16) remiten al dominio *acciones agresivas* debido a una característica común: la sacudida física que en todos los casos tiene lugar y que se acopla con las posibles reacciones físicas producidas por la circunstancia emocional de “odio”. Por otro, la expresión metafórica “a factory horn will blare the Resurrection” (v.12) evoca la noción de *resurrección* (piedra angular de la cultura *cristiana*).

Pero la imagen *acústica* prototípica de la llamada cristiana es la del **repicar de una campana**. Esta imagen aparece en algunos de los poemas estudiados evocando este DC:

- En “Station Island: vi” (*SI*) el sonido de la campana es un ejemplo claro de empleo convencional de imágenes *acústicas* con fines imperativos en un entorno cristiano; y se traduce en una llamada a los feligreses cuya autoridad sólo es cuestionada por la voz poética:

I shut my ears to **the bell**.  
Head hugged. Eyes shut. Leaf ears. *Don't tell. Don't tell.*

A stream of **pilgrims answering** the bell  
trailed up the steps as **I went down** them  
(vv.13-16, sic cursiva, énfasis en negrita)

- La imagen *acústica* de la campana en “Parable Island” (*HL*) también activa MCIs procedentes del dominio *cristiano*, sin embargo el resto de la composición consigue desprenderse en gran medida de la parafernalia propia de esta cultura, reduciéndose a una expresión *minimalista* del origen del mundo y del modo en que esto ha de ser celebrado:

In the beginning there was *one bell-tower*  
which struck its *single note each day at noon*  
in honour of the one-eyed all-creator.  
(vv.19-21)

En relación con las creencias *cristianas*, así como con la vasta cultura que ha desarrollado, encontramos una última imagen *acústica*, en “The Little Canticles of Asturias” (*EL*):

And in the afternoon, **gulls in excelsis**  
Bobbed and flashed on air like altar boys  
With their turns and tapers and responses  
In the greeat re-echoing cathedral gloom  
Of distant **Compostela, stela, stela.**

(vv.32-33, cursiva sic, énfasis en negrita)

En este caso, la imagen nos remite a diferentes Modelos Cognitivos que vuelven a encontrarse integrados:

- en primer lugar, volvemos a enfrentarnos al elemento *ave voladora* al servicio de contenidos religiosos, a través de la expresión latina “in excelsis” (v.32);
- en segundo, a través de correspondencias debemos ubicar a estas entidades en un entorno profundamente enraizado en la historia de la civilización cristiana, la catedral de Santiago de Compostela;
- y en tercer lugar, ciertas expresiones léxicas del fragmento nos remiten a la lengua asociada con el cristianismo, el latín: “in excelsis” (v.32) y “stela” (v.36).

Como veremos más adelante, las equivalencias semántico-culturales entre estos vocablos latinos facilitarán el desenredo de una metáfora en la que la imagen *acústica* desempeña un papel central.

Observemos ahora otras imágenes *acústicas* vinculadas a la *naturaleza* y a ciertas creencias paganas derivadas de una apreciación del mundo natural más allá de la mera experiencia sensorial. En todos los casos estudiados los elementos naturales que activan o sufren las sensaciones *acústicas* soportan algún tipo de **humanización**.

“The Badgers” (FW), “The Singer’s House” (FW), e “In Illo Tempore” (SI) crean espacios mentales en los que se integran entidades pertenecientes a dos DCs:

- Un primer dominio, correspondiente a los *seres vivos de la naturaleza*; y
- Y un segundo dominio, correspondiente al *ser humano* entendido como una doble entidad (un cuerpo y un YO) por la METÁFORA DEL SER DIVIDIDO.

Algunas de las características de los seres vivos en cuestión (focas en “The Singer’s House” (FW), tejones en “The Badgers” (FW) y aves marinas en “In Illo Tempore” (SI)) se *integran* en un espacio mental junto con una de las partes del ser humano (el YO / alma). El hecho de que la entidad espiritual del hombre perviva y desaparezca la entidad carnal, se encuentra en relación con el MCI *muerte*<sup>139</sup>. En dos de estos poemas los animales (dotados de un YO o alma humana) producen la sensación *acústica*: en “The Badgers” (FW), “I listened / for duntings under the laurels” (vv.15-16<sup>140</sup>); y en “In Illo Tempore” (SI), “seabirds cry in the small hours / like incredible souls” (vv.11-12). Por el contrario, “The Singer’s House” (FW) ponen énfasis en la facultad del oído de los

<sup>139</sup> El MCI *muerte* se activa de modo directo a través del léxico en “The Badgers” (FW) con la estructura “the murdered dead” (v.6) y en “The Singer’s House” con “drowned souls lived in the seals” (v.22).

animales ligada a una experiencia afectiva producida por la sensación *acústica*, como muestran los siguientes versos: “drowned souls lived in the seals. (...) They loved music and swam in for a singer” (vv.22, 24). En estos casos, por un lado, las imágenes *acústicas* facilitan que el lector aprecie el componente mundano (frente al espiritual), que puede ser comprendido a través de sensaciones; por otro lado, la intangibilidad e invisibilidad de las impresiones *acústicas* favorece la creación de equivalencias con el alma humana (intangible e invisible) y le ofrece una posible manera de hacerse reconocible ante el mundo.

“A Kite for Michael and Christopher” (SI) presenta también este tipo de equivalencias senso-espirituales. Pero en este caso el componente material no es un ser vivo sino una entidad que sólo tiene movimiento cuando otros elementos influyen en ella. Aún así, en el poema se produce una animación y humanización del objeto, del que se destacan ciertas características sensoriales. Aunque son las imágenes *táctiles* las que predominan (como ya hemos señalado anteriormente), también están presentes ciertas sensaciones *acústicas*, expresadas en las palabras “drumhead” (v.3) y “stumming” (v.20), que invitan a reconocer cualidades “espirituales” en el objeto.

Las imágenes *acústicas* que “Station Island: vi” (SI) despliega mientras se activa el dominio *natural*, también son producto de una humanización del componente natural. En este caso no es un objeto determinado, sino la naturaleza en su globalidad la que adquiere cualidades humanas, en concreto femeninas. En el poema, parte de la relación que se establece entre la voz poética y la mujer-naturaleza tiene lugar a través de sensaciones *acústicas* relacionadas con la acción lingüística, fundamentalmente en su dimensión fónica. Así, las expresiones que transmiten esta relación lingüística destacan por la proliferación de sugerentes fonemas sibilantes (a modo de sinestesia fónica representando los sonidos de la naturaleza); frente al sonido imperativo de la campana:

Like a **wish** wished  
 And gone, her I **ch**ose at ‘secrets’  
 And whispered to. ...  
 ... the bent **grass**  
 Whispers on like reeds about Midas’s  
*Secrets, Secrets.* I shut my ears to the **bell**.  
 Head hugged. Eyes shut. Leaf ears. ***Don’t tell. Don’t tell.***  
 (vv.4-6; 11-14, cursiva sic, énfasis en negrita)

---

<sup>140</sup> En los versos siguientes se resalta el valor humano del tejón: “and heard intimations whispered / about being vaguely honoured” (vv.17-18)

## II.2. Sensaciones visuales: imágenes visuales en relación con los DCs cristianismo y paganismo.

Independientemente de los conocimientos que el lector posea sobre las diferentes creencias a las que se alude en los poemas, al lector no le pasarán inadvertidas la multitud de imágenes visuales que se presentan en un contexto cristiano, y tampoco que muchas de ellas se emplean también en un entorno pagano, con finalidades quizá no muy diferentes. Veamos.

En lo referente al *DC cristianismo*, hay una serie de imágenes visuales que se encargan de conformar un contexto elemental, es decir aportan los **elementos rituales** de los que la Iglesia se sirve para dar un soporte material y cultural a las creencias religiosas.

- Así en “Docker” (*DN*) se nos muestra parte de las vestimentas de un sacerdote mediante una expresión a la vez metafórica y metonímica: “The only Roman collar he tolerates / Smiles off round his sleek pint of porter” (vv.7-8); y en el mismo poema aparece un a”cruz”, el símbolo propio del cristianismo celta, también en una expresión *metafónica*: “He sits strong and blunt as a Celtic Cross” (v.13).
- En “Poor Women in a City Church” (*DN*) y en otro más tardío “In Illo Tempore” (*SI*) se nos muestra parte del ambiente interior de una iglesia. En el primero, centrándose en elementos como el material que destaca en el interior (vv.2 y 13), el altar de la Virgen María (v.4), los sepulcros dorados (v.12), las galas del altar (v.12), y finalmente los cirios (que activan el MCI *espíritu Santo* con su descripción como lenguas de fuego en “cold yellow candle-tongues”, v.8). “In Illo Tempore” (*SI*) nos ayuda a completar el espacio global dedicado al *DC cristianismo* en el discurso heaneyano a través de otros elementos rituales como el misal, ricamente ornamentado:

The big missal splayed  
and dangled silky ribbons  
of emerald and purple and watery white.

(vv.1-3)

En ambos poemas, toda esta riqueza queda en un segundo plano cuando en los espacios mentales creados se centra la atención sobre aspectos concretos muy alejados de esta parafernalia, también a través de imágenes visuales. En “Poor Women in A City Church” (*DN*) sólo el ambiente sombrío de la iglesia tranquiliza a las mujeres, pues la oscuridad sirve para disimular los rasgos propios de la vejez:

In the *gloom* you cannot trace  
A *wrinkle* on their beewax brows

(vv.14-15)

Y en “In Illo Tempore” (*SI*) la riqueza de la iglesia se torna trágica a través del elemento del *altar* asociado a su significado *pagano*, y la equivalencia de la forma sagrada con el astro sol:

Altar stone was dawn and monstrance noon,  
the word rubric itself a *bloodshut sunset*

(vv.8-9)

- La imagen de la cruz está presente no sólo en “Docker” (*DN*), también en “Limbo” (*WO*) aparece, en este caso como signo gestual realizado por el creyente: “under / The sign of her cross” (v.13-14) Como viene siendo común en el discurso de Heaney, esta imagen viene replicada en el propio poema, en este caso mediante un cambio de marco inmediato a través del adjetivo posesivo “her” que remite a la función que la madre desempeña en la muerte del hijo, función que por ser contraria a las enseñanzas de Cristo, invalida el gesto y nos remite a otro significado cristiano asociado a la palabra “cruz”, el sufrimiento propio de cada una de las personas en este mundo.
- Finalmente, como elementos *visuales* propios de la cultura cristiana se nos presentan imágenes de grabados, primero en “On the Road” (*SI*) donde encontramos la imagen simple de un ciervo bebiendo de una fuente (vv.61-69) y posteriormente en “Seeing Things: ii” (*ST*) donde se nos muestra el cuadro del bautizo de Jesús esculpido en la fachada de una iglesia (vv.2-8). De nuevo, en ambos casos se produce una réplica. En “On The Road” (*SI*), como ya hemos visto, la fuente de la que bebe el ciervo se encuentra seca (v.69), ya que es simplemente una representación. Y en “Seeing Things: ii” (*ST*) sólo la parte correspondiente a la *naturaleza* es enriquecida a través de asociaciones semánticas, mientras que el componente *cristiano* se presenta únicamente a través de la imagen:

... Jesus stands up to his unwet knees  
And John the baptist pours out more water  
Over his head: *all this in bright sunlight*  
On the façade of the cathedral. ...

...  
And yet in that utter visibility  
*The stone's alive with what's invisible:*  
Waterweed, stirred sand-grass hurrying off,  
The shadowy, unshadowed stream itself.

(vv.3-6, 10-12)

En el dominio cristiano mostrado por Heaney encontramos también otro tipo de imágenes *visuales*, como las relacionadas con la **presencia o ausencia de luz**. La luz aparece a lo largo de todas las etapas del discurso heaneyano de temática cristiana.

Tanto en *Death of a Naturalist* como en *Electric Light* la luz se presenta en forma de **fuego** en contextos religiosos íntimos, donde prevalece la sombra:

- En “Poor Women in a City Church” (*DN*) los cirios son uno de los elementos principales en el interior de la iglesia:

The *small wax candles* melt to light,  
*Flicker* in marble, reflect *bright*  
Asterisks on brass *candlesticks*:

...  
Blue *flames* are jerking on wicks.

...

Cold yellow *candle-tongues*, blue *flame*  
Mince and caper ...

...  
Marble columns and cool shadows  
Still them. In the gloom ...

(vv.1-3, 5, 8-9, 13-14)

- y en “The Little Canticles of Asturias” (*EL*) los cirios aparecen como elemento asociado a los monaguillos en el interior de la catedral de Santiago de Compostela:

... altar boys  
With their quick turns and tapers and responses  
In the great re-echoing cathedral gloom.

(vv.33-35)

La luminosidad aparece también en “Limbo” (*WO*) y “Lightenings: xii” (*ST*) en este caso en forma de resplandor **asociado con el alma humana** en diferentes estados de salvación. En “Limbo” (*WO*) el alma se muestra mediante una imagen de luz tímida (“a cold glitter”, v.17; expresada mediante procesos sinestésicos) frente a la imagen de luz plena que se presenta en “Lightenings: xii” (*ST*). Si además comparamos el estado en que las diferentes almas se encuentran en sendos poemas, podemos establecer asociaciones relacionadas con las **posibilidades de salvación**.

- En “Limbo” (*WO*) las almas de los niños muertos permanecen en un estado donde la salvación es prácticamente imposible:

Now limbo will be  
*A cold glitter of souls*  
Through some far briny zone.  
Even Christ’s palms, unhealed,  
smart and cannot fish there.

(vv. 16-20)

- Por el contrario, en “Lightenings: xii” (*ST*) el alma se ilumina en toda su plenitud momentos antes de la muerte en la esperanza de alcanzar la salvación:

And lightning? ...  
A phenomenal instant when **the spirit flares**  
With pure exhilaration before death -  
The good thief harking to the promise!

...  
*This day thou shalt be with Me in Paradise.*

(vv.1, 3-6, 12; cursiva sic, énfasis en negrita)

En algunos casos la luz aparece vinculada con imágenes *táctiles de temperatura*, en estos casos suelen convertirse en **imágenes luminosas agresivas**, de algún modo enfrentadas o vinculadas a entornos sombreados o sombríos.

- Así en “Station Island: vi” (*SI*) y “Seeing Things: ii” (*ST*) el entorno cristiano viene caracterizado por una luz brillante y abrasadora que contrasta con el ambiente fresco a la sombra de la naturaleza. En “Station Island: vi” (*SI*) el hablante sufre el azote del sol a la puerta de la basílica y corre a refugiarse a la sombra del roble:

I was *sunstruck* at the basilica door-  
 ...  
 Like a tramped neolithic floor.  
 ...  
 ... I went down them  
 Towards the bottle-green, *still*  
*Shade* of an oak.

(vv.7,10, 16-18)

En “Seeing Things: ii” (*ST*) sólo la imagen gráfica del río se asocia con nociones de frescor y sombra (“the shadowy, unshadowed stream”, v.12), mientras el resto de la imagen se asocia explícitamente a la luz y falta de humedad:

Jesus stands up to his *unwet* knees  
 And John the baptist pours ot more water  
 Over his head: all this in *bright sunlight*  
 On the façade of the cathedral.

(vv. 3-6)

- Por el contrario en “The Little Canticles of Asturias” (*EL*) la oscuridad no es lugar de reposo, sino entorno *visual* en el que se producen imágenes de *luz* asociadas al dominio *táctil*. A partir de la imagen táctil de *temperatura* el discurso genera un nuevo espacio (correspondiente a una escena rememorada) en el que el fuego se presenta en su dimensión *visual*:

It was as if my own face *burned* again  
 In front of the fanned-up lip and crimson maw  
 Of a pile of newspapers *lit* long ago  
 One windy evening, breaking off and away  
 In *flame-posies*, small airborne *fire-ships*  
 Engangering the house-thatch and the stacks -  
 For we almost panicked there in the epic *blaze*  
 Of those furnaces and refineries

(vv.4-11)

A través de las imágenes, este fragmento discursivo está ofreciendo una apariencia *visual* al MCI *Infierno*, MCI con el que se asocia este momento del VIAJE de peregrinación (al que nos referiremos en el apartado 3.1.3.a. del presente capítulo).

Las últimas imágenes *visuales* que trataremos aquí son aquellas relacionadas con la presencia de seres vivos. En concreto son las **imágenes de aves** las que aparecen con mayor frecuencia asociadas con el dominio *cristiano* en los poemas de Heaney. Las imágenes de las aves sirven a propósitos diferentes.

- En “Poor Women in a City Church” (*DN*) y “Saint Francis and the Birds” (*DN*) los pájaros aparecen como encarnación de los mensajes emitidos por la acción lingüística, como ya hemos visto ambas son producto de la METÁFORA DE LA ICONICIDAD, que se hace más evidente en “Saint Francis an the Birds” por la expresión metafórica “like a flock of words / Released from his holy lips” (vv.3-4). Para el conocedor de la cultura cristiana, en “Poor Women in a City Church” las aves cobran además significados divinos relacionados con el MCI *Espíritu*

*Santo* a través de su proximidad al vocablo “Holy”: “whispered calls / Take up wing to the Holy Name” (vv.9-10). El vocablo “Holy” está integrado en la estructura inglesa “Holy Spirit”, y según la tradición cristiana el Espíritu Santo se muestra en los textos bíblicos en la figura de un ave. Así, esta imagen *visual* vinculada a creencias cristianas completan el panorama general de elementos básicos de la cultura cristiana, panorama que vamos formando a medida que leemos los poemas de Heaney.

- En otro poema, “On the Road” (*SI*) la imagen del ave sirve como correlato objetivo del alma humana en continua búsqueda. El ave además se encuentra vinculado con el *DC cristianismo* mediante: una imagen *visual* y *táctil* relacionada con la acción lingüística en *latín* (lengua tradicional del mundo cristiano) y la evocación de una *escena bíblica*:

I was up and away

Like a human soul  
that *plumes from the mouth*  
*in undulant, tenor*  
*black-letter latin.*

I was one for sorrow,  
Noah’s dove,  
a panicked shadow  
crossing the deerpath.

(vv.28-35 y ss)

- La imagen del pájaro en “Saint Kevin and the Blackbird” (*SL*) funciona como elemento motivador de una postura determinada hacia el mundo. A través de sus actos simplemente naturales, el pájaro vincula a San Kevin con el resto de universo y obliga a que éste soporte un proceso cristiano-ascético de sufrimiento físico y finalmente de autonegación que le convierte en un eslabón más en la cadena de la vida.
- En “The Little Canticles of Asturias” (*EL*) sigue apareciendo la imagen de las aves. Esta vez se integra en un ambiente luminoso y húmedo, frente al ambiente nocturno y abrasador de los primeros versos. Como en “On the Road” (*SI*) también se vinculan las aves a la lengua latina, aunque de manera tal, que esta lengua se convierte en una dimensión propia de las aves y con la que conviven armoniosamente; no como el ave de “On the Road” (vv.28-32; *SI*) que parece querer desprenderse de esta dimensión. En “The Little Canticles of Asturias” (*EL*) la expresión latina “*in excelsis*” (v.32) define la plenitud física y mental en que las gaviotas se encuentran y la repetición final de un vocablo latino “*stela, stela*” (v.36) se presenta como sinestesia fónica del sonido producido por las gaviotas.

Las imágenes presentadas en relación con el *DC cristianismo* encuentran sus equivalentes correspondientes en las imágenes *visuales* asociadas a MCIIs paganos.

Así en el discurso de temática pagana encontramos descripciones *visuales* de **elementos materiales vinculados a diferentes creencias y mitos**.

- Una de las imágenes que sobresale es la figura del hombre de Tollund, al cual se le aplican dimensiones sagradas y físicas que favorecen la creación de correspondencias con Cristo, otro hombre que murió por motivaciones religiosas y cuyo sufrimiento se describe en “Lightenings: xii” (vv.7-11; *ST*). En “The Tollund Man” (*WO*) se describe con cierto detalle la figura y las vestiduras del hombre, que se presenta como restos bien conservados frente a los efectos de la putrefacción, equiparándolo a las reliquias de algunos santos que no han sufrido la descomposición y convirtiéndolo en mártir:

... his peat-brown head,  
The mild pods of his eye-lids,  
his pointed skin cap.  
...  
Naked except for  
The cap, noose and girdle,  
...  
Those dark juices working  
Him to a *saint's body*,

(vv.2-4, 9-10, 15-16)

- En otros poemas observamos más elementos propios de culturas paganas, así en “The Toome Road” (*FW*) encontramos un objeto perteneciente al dominio doméstico y que desempeña las funciones cuasi-religiosas a modo de de tótem personal: se trata del objeto denominado “omphalos”. El *omphalos* manifiesta cualidades de firmeza que encuentran su equivalente en el símbolo de la cruz cristiana en “Docker” (v.13, *DN*). El objeto sagrado se evoca en “The Toome Road” (*FW*) siguiendo las siguientes indicaciones: “It stands here still, stands vibrant as you pass, / The invisible, untoppled omphalos.” (vv.16-17).
- En “Parable Island” (*HL*) los elementos que se evocan son diversos. Lo esencial aquí es que tales entidades ponen de manifiesto las distintas maneras de interpretar el mundo: campanario, imágenes de ojos, círculos, postes y la “gema de la verdad”. Todos estos elementos dan un soporte material a las creencias que se desarrollaron o se van desarrollando en torno a ellos.
- En “Grotus and Coventina” (*HL*) el elemento sagrado consiste en una escultura que se erige como signo de veneración de un ser hacia otro. El componente pagano reside en que no es Dios el objeto de adoración sino una mujer.
- Finalmente reconocemos en otro poema, “Crossings: xxx” (*ST*), otro elemento pagano pero no transgresor, ya que ha buscado el modo de acomodarse a la cultura cristiana sin dejar de lado su componente imaginativo. Nos referimos a la sogá que se emplea como puerta de entrada a una nueva dimensión temporal y que se asocia con la figura de Santa Brígida.

En “The Tollund Man” (*WO*) aparece el **cuerpo humano** como núcleo fundamental de la creencia pagana a la que va vinculado, de hecho no sólo el cuerpo del hombre mártir cobra

importancia, sino también se insinúan ciertas características humanas femeninas de la naturaleza mediante la expresión: “Bridegroom to the goddess, /She tightened her torc on him / And opened her fen” (vv. 12-14). En otros poemas como “Undine” (DD), “Antaeus” (N) y “Station Island: vi” (SI) también reconocemos imágenes naturales que despliegan características de mujer.

- En el mito recreado en “Undine” (DD) el agua adquiere rasgos físicos humanos a través del contacto con el hombre, su dimensión humana aparece evocada por vocablos que designan partes del cuerpo como “flank” (v.8) y “limb” (v.14).
- En “Antaeus” (N) el terreno se presenta como una mujer en su dimensión de madre, a través de sus imágenes *visuales* en el espacio mental que creamos se integran elementos equivalentes: rívenas, cueva-útero, vientre-colina etc.

I cannot be *weaned*  
Off the earth's long contour, her *river-veins*.  
Down here in my *cave*,

Girded with *root* and rock,  
I am cradled in the dark that *wombed* me  
And nurtured in every *artery*  
Like a small *hillock*.

(vv.6-12)

Estas imágenes se mantienen presentes en “Hercules and Antaeus” (N) pues el discurso procede en los mismos términos:

Antaeus, the mould-hugger,

Is *weaned* at last  
...  
... the *cradling* dark,  
the *river-veins*, the secret *gullies*  
of his strength, the *hatching* grounds

of *cave* and *southern*

(vv.8-9; 17-21)

- Finalmente en “Station Island: vi” (SI) la naturaleza se presenta como mujer en su dimensión de amante. Mientras algunas de sus características femeninas aparecen veladas y se transmiten a través de la información *acústica* y *olfativa*, otras se manifiestan con imágenes *visuales* mucho más evidentes para el lector, pero menos sugerentes; sólo la imagen *visual* final mantiene el secreto, que únicamente podrá descifrarse mediante procesos metafóricos:

I saw her honey-skinned  
Shoulder-blades and the wheatlands of her back  
Through the keyhole of her keyhole dress

(vv.31-33)<sup>141</sup>

<sup>141</sup> Véase esta imagen *visual* en relación con la imagen orientacional de ESPACIO CERRADO en el apartado I de 3.1.2.a INFORMACIÓN ORIENTACIONAL, y en I.1. “Imágenes Olfativas” en este capítulo.

Las imágenes de **presencia o ausencia de luz** también son frecuentes en un dominio pagano. Entre los poemas que muestran este tipo de imágenes destacan “Antaeus” (*N*), “Hercules and Antaeus” (*N*), “Station Inland: vi” (*SI*) y “The Skylight” (*ST*).

- Por un lado, en algunos poemas la oscuridad tiene un valor beneficioso asociado con la naturaleza. Así, “Antaeus” (*N*) expresa el modo en que el monstruo encuentra refugio en la oscuridad: “I am cradled in the dark that wombed me” (v.10). En “Station Island: vi” (*SI*) se nos presenta un elemento del campo que proporciona refugio frente al sol abrasador “still / Shade of an oak” (vv.17-18). Y en “The Skylight” (*ST*) el hablante encuentra agradables las sensaciones que recibe en el ambiente cerrado opuesto a la luminosidad del cielo abierto: “You were the one for skylights. I opposed / Cutting into the seasoned tongue-and-groove / Of pitch pine. I liked it low and closed” (vv.1-3).
- Por otro, “Hercules and Antaeus” (*N*) y “The Skylight” (*ST*) muestran desde otra perspectiva las situaciones antes descritas. El espacio creado por “Hercules y Antaeus” se rige por las metáforas BUENO ES LUZ y MALO ES OSCURIDAD. Así a Hércules, el héroe inteligente, se le asocia con rayos de luz, mientras que Antaeus, monstruo al que se enfrenta, se mantiene vinculado a la oscuridad:

Hercules has the measure  
of resistance and *black* powers  
feeding off the territory.

...  
the challenger’s intelligence  
is a spur of *light*,  
a blue prong griping him  
out of his element

(vv.5-7, 12-15)

En el propio poema “The Skylight” también se produce un cambio de marco, ya que la *luz* aparece como *liberadora* mediante la evocación de un elemento cristiano, Lázaro:

But when the slates came off, extravagant  
*Sky entered* and held surprise wide open.  
For days I felt like an inhabitant  
Of that house where the man sick of the palsy  
Was lowered through the roof, had his sins *forgiven*,  
Was *healed*, took up his bed and walked away.

(vv.9-14)

A veces la luz también se asocia al **mundo visionario**, es decir, se encuentra asociada a imágenes que trascienden las percepciones físicas del mundo real. Tales visiones son evocadas por elementos diversos que producen resultados dispares en los distintos espacios mentales creados.

- En “The Badgers” (*FW*) los tejones (encarnación de las almas de los difuntos) y la persona que los aprecian se presentan con ciertas cualidades luminosas. Pero es evidente que se observa una carga irónica en el agente que desencadena la “iluminación”:

When the badgers glimmered away  
into another garden

you stood, *half-lit with whiskey*,  
sensing you had disturbed  
some soft returning.  
The murdered dead,  
you thought.

(vv.1-7)

- En “The Singer’s House” (FW) las imágenes de luz aparecen vinculadas con imágenes *acústicas*, de tal modo que las primeras aparecen como resultado de las segundas. Es decir, la dimensión fónica de los vocablos es la que evoca imágenes *visuales* (no necesariamente referenciales) caracterizadas por su luminosidad. La presentación de un municipio construido de “luz”, en lugar de un “material sólido”, produce que el lector establezca asociaciones con nociones del dominio *mágico o transcendental*:

When I said *Carrickfergus* I could hear  
the frosty echo of saltminers’ picks.  
I imagined it chambered and **glinting**,  
a township **built of light**.

(vv.1-4, cursiva sic, énfasis en negrita)

- En “Crossings: xxx” (ST) las imágenes de luz (que emiten los fragmentos de la cuerda de Santa Brígida) se asocian con un ambiente mágico relacionado con el proceso de transformación del mundo. A la vez, este resplandor establece correspondencias *visuales* con un “jilguero”, elemento que evoca nociones de vida nueva tras los meses de invierno:

... imagine  
The limp rope fray and *flare* like wind-borne gleanings  
Or an unhindered goldfinch over ploughland.

(vv.10-12)

- Finalmente en “Keeping Going” (SL) reconocemos correspondencias entre el mundo doméstico y el dominio de las creencias paganas mediante la imagen de una mujer con dotes visionarias (a modo de bruja de Macbeth). En este caso el momento de la visión viene marcado por un destello luminoso provocado por el vocablo “hearth”, que paulatinamente tiende hacia una imagen sombría. Esta imagen lóbrega final activa en el lector la metáfora MALO ES OSCURIDAD:

... Hearth,  
Steam and ululation, the smoky hair  
Curtaining a cheek. ‘Don’t go near bad boys  
In that college you’re bound for. Do you hear me?  
Do you hear me speaking to you? Don’t forget!’  
And then the potstick quickening the gruel,  
The steam crown swirled, everything intimate  
And fear-swathed brightening for a moment,  
Then going *dull* and *fatal* and away.

(vv.41-49)

Así como en los poemas asociados con el dominio cristiano, también en las composiciones que activan MCIs paganos reconocemos **imágenes de animales**. Sin embargo, frente la casi exclusividad de la fauna avícola en los primeros, en estos segundos la variedad de elementos

animales es algo mayor, aunque siguen predominando los pájaros. La función que desempeñan los animales en este tipo de discurso es principalmente una: **ser continentes de almas**. En “The Badgers” (*FW*) y “The Singer’s House” (*FW*), tejones y focas respectivamente se muestran como encarnación de almas humanas. La misma función desempeñan los pájaros en “A Kite for Michael and Christopher” (*SI*), en “In Illo Tempore” (*SI*) y en “On the Road” (*SI*).

- En “A Kite for Michael and Christopher” (*SI*) se nos muestra la figura de la agachadiza (“snipe”, v.13) desde su dimensión *táctil*, dimensión que permite la equivalencia entre el *pájaro* y el *alma*. Pero es su imagen *visual* activada por asociaciones la que nos permite establecer correspondencias entre este pájaro y otro, la alondra (“lark”, v.8); y al mismo tiempo entre ambos y un objeto inerte, la cometa, que termina ofreciéndose como otro continente del alma.
- En “In Illo Tempore” (*SI*) las aves se nos muestran como espíritus una vez que se ha rechazado el mundo cristiano y las creencias en lo sobrenatural, por lo que su función de continentes de almas se pone en duda:

Now I live by a famous strand  
where seabirds cry in the small hours  
like *incredible souls*

and even the range wall  
that I press down on for conviction  
*hardly tempts me to credit it.*

(vv.10-15)

- Y en “On the Road” (*SI*) MCIs cristianos y paganos se entremezclan en la figura del ave debido: por una parte, a su asociación con el lenguaje de la Iglesia; y por otra, a las muestras de rebeldía que el hablante-ave manifiesta (también mediante una imagen *visual*). Concretamente nos referimos al hecho de intentar deshacerse de la lengua latina “like a human soul that plumes from the mouth in undulant tenor black-letter latin” (vv.29-32).

Todos los rasgos *visuales* que hemos señalado en este apartado muestran que el discurso heaneyano se sirve del mismo tipo de herramientas sensoriales para lograr transmitir información relativa a dominios cognitivos opuestos (el DC *cristianismo* y el DC *paganismo* asociado al dominio *natural*). Evidentemente existen enormes diferencias entre los distintos resultados semánticos producidos por el uso de cada herramienta *visual*, pero no hemos reconocido la existencia de recursos sensoriales de transmisión semántica exclusivos de uno u otro DC.

### 3.1.3. METÁFORAS CONCEPTUALES

La información sensorial y orientacional que procede del discurso puede apreciarse fácilmente gracias a que activa nociones de carácter *primario*: es decir, en forma de imágenes esquemáticas, el recuerdo de nuestras innumerables experiencias sensoriales actúa de trasfondo conceptual para la comprensión de nuevos significados.

Pero las imágenes sensoriales favorecen además el pensamiento *figurativo*: por un lado, activan Modelos Cognitivos Idealizados, muchos de los cuales consisten en *metáforas básicas* (o *primarias*); y por otro, facilitan la comprensión de *expresiones metafóricas idiosincrásicas* (tanto generadas a partir de metáforas primarias como de metáforas idiosincrásicas).

En el discurso poético de Seamus Heaney podemos reconocer un amplio número de *metáforas básicas* que intervienen en la construcción de significado durante la *actividad lectora*. En esta sección identificaremos tales metáforas primarias y analizaremos las expresiones idiosincrásicas a partir de las cuales dichas metáforas se activan. Siguiendo la distinción de Lakoff y Johnson (1980)<sup>142</sup>, hemos organizado las metáforas básicas en tres categorías: metáforas ontológicas, metáforas orientacionales y metáforas estructurales.

#### 3.1.3.a. *Metáforas ontológicas.*

Las metáforas ontológicas son aquellas que establecen **correspondencias entre los conceptos abstractos y los conceptos concretos**. Básicamente todas parten de la metáfora primaria LAS IDEAS SON ENTIDADES y del esquema de imagen CONTINENTE. En el discurso poético de Heaney relacionado con situaciones de creencia, observamos que esta metáfora primaria adopta varias formas: 1) LAS IDEAS SON OBJETOS<sup>143</sup>, 2) UN DOMINIO CONCEPTUAL ES UN DOMINIO ESPACIAL (UN LUGAR), 3) la metáfora del SER DIVIDIDO (DIVIDED PERSON METAPHOR, Lakoff, 1996) y 4) LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS (Lakoff y Johnson, 1980).

---

<sup>142</sup> Véase Primera parte, capítulo 2, sección 2.4.2 en esta Tesis Doctoral.

<sup>143</sup> Como Sweetser (1990) y Santos y Espinosa (1996) demuestran con ejemplos de distintas lenguas, parece que en el pensamiento ordinario se encuentra activa la doble metáfora LA MENTE ES UN RECIPIENTE y LAS IDEAS SON OBJETOS EXTERNOS, así el conocimiento se entiende como una “mente *llena de ideas*”. Partiendo de esta metáfora, podemos reconocer otras también en funcionamiento como la metáfora de la ICONICIDAD DEL LENGUAJE, según la cual *las palabras son CONTINENTES de ideas*.

## I. LAS IDEAS SON OBJETOS

La metáfora básica LAS IDEAS SON OBJETOS interviene en el proceso de comprensión de poemas tanto de temática cristiana (“On the Road” (SI), “Seeing Things: ii” (ST), “Lightenings: xii” (ST), “Weighing In” (SL), etc.) como pagana (“The Toome Road” (FW), “Parable Island” (HL), “Grotus and Coventina” (HL), etc.).

Algunos poemas de temática *cristiana* parten de la idea convencional de que **la obra artística es continente de ideas**, de tal manera que obra e ideas llegan a integrarse mentalmente en una sola unidad. Así, cuando se evocan imágenes o grabados, la metáfora LAS IDEAS SON OBJETOS suele activarse inmediatamente. En algunos poemas como “On the Road” (SI), “Seeing Things: ii” (ST) y “Lightenings: xii” (ST) la metáfora se hace evidente debido a que la exposición muestra cualidades de ambos dominios: el *gráfico* y el *conceptual*.

- En el espacio generado por los versos 61-76 de “On the Road” (SI), que presentan un grabado con la figura de un ciervo bebiendo de una fuente, se integran dimensiones propias de ambos dominios (gráfico y conceptual). Mientras “the incised outline / curves to” (vv.65-66) resalta el aspecto gráfico, el vínculo con el dominio conceptual se mantiene a lo largo de los versos siguientes de manera inconsciente: “a strained / expectant muzzle /and a nostril ...” (vv.66-68). Este vínculo entre dominios se pone en evidencia con la ausencia del agua durante la acción de beber, expresado en “a dried-up source” (v.69). Esta expresión nos hace percatarnos de que, como lectores, no estamos considerando la imagen en sí misma sino las ideas que ésta evoca.
- De manera similar, en el poema “Seeing Things: ii” (ST) la metáfora LAS IDEAS SON OBJETOS se emplea para interpretar la descripción de una escultura en la fachada de una catedral: desde un punto de vista cristiano, la imagen evoca escenas de la vida de Cristo. En principio en el poema esta imagen destaca por sus características escultóricas. Sin embargo, cuando llegamos al verso 3, el vocablo “unwet” pone de manifiesto el hecho de que si Cristo está en el agua, sus rodillas deberían estar mojadas (vv.1-3):

*Claritas.* The dry-eyed Latin word  
Is perfect for the carved stone of the water  
Where Jesus stands up to his unwet knees

Lo que ocurre es que la metáfora LAS IDEAS SON OBJETOS despliega en el objeto (fachada) características de las que no dispone, integrando *imagen* y *concepto evocado* en un mismo espacio mental. Esta misma metáfora primaria permite la comprensión de los versos 10-11: “And yet in that utter visibility / The stone’s alive with what’s invisible”.

- En “Lightenings: xii” (ST) el dominio conceptual se pone de manifiesto a través de imágenes táctiles, comúnmente ajenas a la obra pictórica (que en este caso describe). Otra vez estamos haciendo uso de manera inconsciente de la metáfora LAS IDEAS SON OBJETOS, ya que estas impresiones táctiles que se evocan pertenecen a nuestro MCI cristiano *crucifixión de Cristo*, y

no a la composición pictórica (que en principio está destinada a apreciarse a través del sentido de la vista). Veamos cómo se presentan las imágenes táctiles en un dominio visual (vv.7-11, énfasis y paréntesis añadidos)<sup>144</sup>:

So *paint* (*visual*) him on Christ's right hand, on a promontory  
Scanning empty space, so *body-racked* (*táctil*) he seems  
*Untranslatable* (*táctil*) into the bliss

*Ached for* (*táctil, sentido no figurativo*) at the *moon-rim* (*visual*) of his forehead  
By *nail-craters* (*táctil y visual*) on the *dark* (*visual*) side of his brain.

El caso más claro de empleo de la metáfora LAS IDEAS SON OBJETOS en el discurso con temática cristiana es “Weighing In” (*SL*), donde se manifiesta la metáfora a través del vocablo “balance” que exhibe sus significados primario y figurativo a lo largo de los versos 13-24. En los versos 21-24 la metáfora LAS IDEAS SON OBJETOS se muestra directamente cuando el elemento *balanza* y las *ideas cristianas* se integran en un mismo espacio:

Peace on earth, men of good will, all that

Holds good only as long as the *balance* holds,  
*The scales ride steady* and the angel's strain  
Prolongs itself at an unearthly pitch.

En los poemas en los que los MCIs activados pertenecen al dominio *pagano* la metáfora LAS IDEAS SON OBJETOS es también necesaria en muchas ocasiones para construir significado a partir del discurso. “Hercules and Antaeus” (*N*) genera un espacio en el que las manzanas doradas ocupan una topología de índole conceptual que no se corresponde con su carácter material, ya que con el concepto “mente” comúnmente se asocian “ideas” y no “manzanas”: “his mind big with golden apples” (v.3). Al aparecer las manzanas vinculadas a la mente a través de una estructura gramatical, su topología en el espacio de integración es equivalente a la topología de las ideas en el espacio de entrada. Lo que implica que se han realizado asociaciones y proyecciones semánticas entre los espacios en que ambos conceptos generalmente se sitúan.

Los casos que más llaman nuestra atención en relación con los MCIs *paganos* son aquellos en que la metáfora es la encargada **de dotar de valor simbólico a un objeto**, dando lugar a expresiones idiosincrásicas. El “omphalos”, la “gema de la verdad” y la “estatua de Coventina”, son objetos que no tienen importancia en sí mismos, sino en cuanto que cada uno remite a un conjunto de ideas sobre el mundo (que configuran un MCI). A través de la metáfora el objeto se muestra dotado de entidad conceptual, y para ello despliega dimensiones coherentes con la estructura de las nociones abstractas que evoca.

- En “Toome Road” el concepto “omphalos” muestra rasgos no prototípicos de un elemento totémico expresados a través de los adjetivos: “vibrant” (v.16), “invisible” (v.17) y

---

<sup>144</sup> Ver explicación de las imágenes táctiles de este poema en Segunda parte, Capítulo 3, Sección 3.1.2.b (I.3)

“untoppled” (v.17); aunque son rasgos posibles en circunstancias determinadas. Estos rasgos del dominio *material* son compatibles con la *inmaterialidad* de las ideas que el “omphalos” representa: “vibrant” transmite información acústica e “invisible” prepara las condiciones para que el objeto no muestre su apariencia física. Del mismo modo, la denominación del objeto como “omphalos” oculta su verdadera identidad material. Por otro lado, el adjetivo “untoppled” es el encargado de establecer correspondencias entre las dos nociones de *firmeza*: una primaria o material relativa al objeto; y otra figurativa o conceptual relativa a las convicciones ideológicas.

- En “Parable Island” (*HL*) el objeto que evoca un sistema ideológico es la “gema de la verdad” (“the ore of truth”, v.18). En este caso el que se vincule el dominio *ideológico* con el dominio de la *minería* permite establecer correspondencias que actúan poniendo de relieve ciertas características del dominio ideológico. A la vez que *Verdad* y *piedra preciosa* se equiparan, se establecen equivalencias entre otras ideas sobre el mundo y la gran variedad de minerales que podemos hallar en un terreno. Al igual que unas piedras son más valiosas que otras, unas ideas sobre el mundo serán más acertadas que otras. Esta correspondencia se crea gracias a la imprecisión del concepto *valor*, que engloba dimensiones como “corrección”, “precio”, “autenticidad” etc. En la escala de los tipos de piedras las más puras y valiosas son las gemas, y del mismo modo, en la escala de las ideas la más auténtica y correcta es la Verdad.
- La metáfora LAS IDEAS SON OBJETOS interviene en la comprensión del poema “Grotus and Coventina” (*HL*). El objeto que evoca el poema es un altar dedicado a Coventina. Grotus asocia este altar con ideas relacionadas con su tierra natal: “he remembered the stone where he cut his name” (v.5) es aquí donde es necesario activar la metáfora LAS IDEAS SON OBJETOS.. En cierto momento del discurso también las respuestas conceptuales ante estímulos exteriores aparecen en forma de curso de un río, esto activa de nuevo la metáfora ontológica LAS IDEAS SON OBJETOS. Así los diferentes estados del río, con o sin caudal, iluminado o en sombra, corresponden a distintas emociones o respuestas mentales del hablante ante el estímulo conceptual asociado al objeto “stone” (v.5):

when he *remembered the stone* where he cut his name  
some *dried-up course* beneath his breast-bone started  
*pouring and darkening*

(vv.5-7)

## II. UN DOMINIO CONCEPTUAL<sup>145</sup> ES UN DOMINIO ESPACIAL (UN LUGAR)

La metáfora ontológica básica UN DOMINIO CONCEPTUAL ES UN DOMINIO ESPACIAL (LUGAR)<sup>146</sup> es también recurrente en este discurso. De hecho es necesario activar esta metáfora prácticamente en todos los poemas de Heaney relacionados con creencias.

El poema “The Other Side” (*WO*) es un claro ejemplo del uso de esta metáfora primaria, ya que a cada ideología cristiana le corresponde un lugar en un espacio geográfico. Para interpretar el propio título (en relación con la situación que presenta el poema) es necesario activar dos metáforas: una *ontológica* UN DOMINIO CONCEPTUAL ES UN LUGAR y otra *ontológico-orientacional* asociada con la primera: OPINIONES (DISTINTAS) SON PARTES (DISTINTAS) DE UN OBJETO<sup>147</sup>. Ambas metáforas son imprescindibles para construir significado coherente en el que se integren los conceptos evocados por el léxico del siguiente fragmento:

When he would stand like that  
*on the other side*  
swinging his blackthorn  
at the marsh weeds,  
he prophesied *above our scraggy acres*,  
then *turned away*  
*towards his promised furrows*

(vv.13-19)

Exceptuando “The Other Side” (*WO*), en general en el discurso de Heaney las **ideas cristianas** suelen vincularse a entornos cerrados, fundamentalmente **edificios religiosos**, mientras que las **ideas paganas** se vinculan normalmente a entornos naturales abiertos.

Un ejemplo claro es “Station Island: vi” (*SI*), que crea un espacio mental donde mantener las ideas cristianas equivale a entrar en un templo cristiano o en un confesionario, y donde mantener otras equivale a buscar refugio en la naturaleza. En “Station Island: vi” (*SI*) la metáfora UN DOMINIO CONCEPTUAL ES UN DOMINIO ESPACIAL (LUGAR) favorece la creación de correspondencias entre espacios mentales; por lo que el espacio de integración resultante es rico en imágenes orientacionales y sensoriales que activan nociones procedentes tanto del DC *mundo* como del DC *ideas*. En otros poemas como en “Poor Women in a City Church” (*DN*), “In Gallarus Oratory” (*DD*) o “Seeing Things: ii” (*ST*) esta metáfora sigue latente a pesar de que no se muestre tan abiertamente.

---

<sup>145</sup> Básicamente los términos “dominio conceptual” y “dominio cognitivo”, son equivalentes; el apelativo “conceptual” o “cognitivo” determina únicamente el punto de vista. Aquí empleamos el primero (dominio conceptual) con el significado de “estructura ideológica”, el segundo término (dominio cognitivo o DC) está tomado de la Lingüística Cognitiva y trata de recoger el rasgo “proceso mental”.

<sup>146</sup> Lingüísticamente suele expresarse mediante el uso de la preposición “en” en español e “in” en inglés, seguido del dominio conceptual en cuestión (por ejemplo, “Juan es el mejor *en música*”, “*In maths* there is a symbol for the number 3,1416”)

“Parable Island” (*HL*), “The Disappearing Island” (*HL*) y “Lightenings: viii” (*ST*) son los poemas que presentan la metáfora ontológica básica UN DOMINIO CONCEPTUAL ES UN DOMINIO ESPACIAL (LUGAR) de manera más explícita.

- En el espacio de integración creado por “Parable Island” (*HL*) los diferentes sistemas ideológicos se corresponden con diferentes lugares geográficos (lugares sólo identificables a través de acciones verbales). Incluso el elemento “gema de la verdad” producto de la metáfora LAS IDEAS SON OBJETOS ocupa un lugar geográfico determinado:

a point where all the names converge  
 underneath the mountain and where (some day)  
 they are going to start to mine the ore of truth  
 (vv.16-18)

- En “The Disappearing Island” (*HL*) para que podamos reconocer esta metáfora, los vocablos “prayer”, “vigil” (v.3) y el latino “*in extremis*” (v.8) nos ayudan a activar el MCI perteneciente al dominio *cristiano*. En el espacio mental generado se integra información procedente de los dominios *geográfico* e *ideológico*, dominios que en su estructura genérica presenta el *esquema de imagen* BASE. En el dominio *geográfico* la BASE consiste en el substrato terrestre continente de la vida; en el dominio *ideológico* la BASE consiste en los fundamentos ideológicos o religiosos, el conjunto de creencias y normas de comportamiento que configuran el *Pensamiento cristiano* y que se traduce en un modo particular de entender la vida:

The land sustaining us seemed to hold firm  
 Only when we embraced it *in extremis*.  
 All I believe that happened there was a vision.  
 (vv.7-9)

- En “Lightenings: viii” (*ST*) la metáfora UN DOMINIO CONCEPTUAL ES UN DOMINIO ESPACIAL (LUGAR) se presenta a través de la asociación del sistema ideológico cristiano con un edificio, lo que implica que aquello que procede del exterior se identifica con ideologías paganas. Esta metáfora se aplica en los espacios mentales asociados a dos dominios cognitivos:
  1. El DC correspondiente al *mundo terrestre*: en el que los ritos cristianos tienen lugar en edificios específicos y para el que el uso metafórico del vocablo “iglesia” (o “church” en inglés) ha llegado a automatizarse.
  2. El DC correspondiente al *mundo celeste*: que prototípicamente establece correspondencias con el *mundo Celestial* y que, desde la cultura cristiana, se considera como entorno con un sistema ideológico similar al suyo; no obstante, en el espacio

---

<sup>147</sup> La metáfora primaria IDEAS DISTINTAS SON PARTES DE UN OBJETO se manifiesta verbalmente en expresiones y estructuras gramaticales propias del discurso argumentativo como las indicadas por los correlativos “por una parte, ...por otra (parte), ...”

mental que sugiere el poema, al dominio celeste le corresponde otra ideología distinta a la cristiana (y por tanto pagana)

La aplicación de la metáfora a ambos espacios da lugar a un *espacio de integración* en el que el contacto entre elementos de ambos *lugares* implican un cuestionamiento de las respectivas ideologías.

### III. METÁFORA DEL SER DIVIDIDO (DIVIDED PERSON METAPHOR)

La metáfora del SER DIVIDIDO (Lakoff, 1996) considera al ser humano como una composición bidimensional: formado de un cuerpo y una mente (o un YO). De este modo, el cuerpo se convierte únicamente en CONTINENTE del YO, lo que nos permite jugar con la idea del YO como dimensión independiente que puede ser contenida en otro objeto (no necesariamente el cuerpo humano). Para comprender muchas de las composiciones poéticas de Heaney relacionadas con creencias, el lector debe seguir los siguientes pasos: 1) activar la metáfora conceptual del SER DIVIDIDO; 2) permitir, a través de la metáfora, que la dimensión YO tenga entidad individual; 3) debido al trasfondo cultural eminentemente religioso que se desprende de muchas de las composiciones objeto de estudio, identificar el YO como “entidad espiritual” o *alma*, al menos para los poemas asociados al dominio cristiano; 4) gracias a la cualidad “entidad individual” del concepto YO, permitir la creación de *vínculos* entre una entidad mental/espiritual y entidades físicas de carácter diverso, estas entidades físicas funcionarán como CONTINENTES de la entidad espiritual; y 5) permitir la equivalencia semántica entre las dimensiones objetiva y mental/espiritual, dando lugar a la metáfora conceptual EL YO ES EL CUERPO.

En el discurso heaneyano **el YO puede asociarse con objetos inertes**, como ocurre en “A Kite for Michael and Christopher” (*SI*), donde la cometa se presenta como un *YO* o *alma anclada*: “the soul at anchor there” (v.14). Pero para que tal asociación ocurra el discurso nos prepara previamente: primero, nos ayuda a establecer correspondencias entre el pájaro y la cometa (“it was far up like a small black lark”, v.8); luego, nos da las claves para vincular el YO con un ser vivo, un pájaro (“the human soul is about the weight of a snipe”, vv.12-13); y finalmente, el YO pasa a asociarse a la cometa:

Before the *kite* plunges down into the wood  
and this line goes useless  
take in your too hands, boys, and feel  
the strumming, rooted, long-tailed *pull of grief*.  
(vv.17-20)

De hecho, en el discurso de Heaney, el caso más común de activación de la metáfora del SER DIVIDIDO es el que surge de la **vinculación del YO con un ser vivo**. Entre los de temática *cristiana* (donde en consonancia con este MCI el YO equivale al alma) destaca “Limbo” (*WO*), cuyo espacio de integración nace de la metáfora ontológica LOS ESTADOS SON

RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS. En este espacio el estado del alma correspondiente al MCI *Limbo* se muestra como una corriente de agua salada (“some far briny zone”, v.18); y el elemento *alma*, que mantiene la coherencia con el dominio en que se ubica, se presenta en forma de pez (“He was a *minnow* with hooks / Tearing her open”, vv.11-12). Los poemas de temática pagana “The Badgers” (FW) y “The Singer’s House” (FW), generan espacios en los que un YO humano se manifiesta a través del cuerpo de un animal.

- El primero (“The Badgers”) es el más interesante en este sentido, ya que el animal (tejón) produce impresiones sensoriales tanto *diferenciadas* (táctil y olfativa, en “Cool from the sett and redolent/ of his runs”, vv.25-26) como *no diferenciadas* (visual en “When the badger glimmered away”, v.1; y acústica en “I listened/ for duntings under the laurels”, vv.15-16) que se asocian con la doble dimensión del tejón: su *cuerpo* (dimensión *diferenciada*) y el *YO humano* (dimensión *no diferenciada*).
- “The Singer’s House” presenta a las focas como los animales que “contienen” el YO o alma humana: “People used to believe/ that drowned souls lived in the seals” (vv.21-22). En este caso la “textura” del discurso juega un papel relevante, ya que la escasa distancia entre los vocablos “soul” y “seal” permite que éstos se asocien tanto conceptual como fónicamente con facilidad.

La metáfora del SER DIVIDIDO no da lugar necesariamente a espacios en los que el YO humano se asocia con un ser *no* humano. En el poema de temática cristiana “Lightenings: xii” (ST), la metáfora se activa cuando se establecen **equivalencias entre las propiedades físicas de un ser humano y las propiedades mentales** (o espirituales, en el dominio cristiano) **de otro ser también humano**, de manera que cuerpo y YO forman una sola unidad en el espacio de integración. Estas equivalencias sólo podrán reconocerse en caso de que el lector sea capaz de recuperar sus MCIs cristianos relacionados con la *Pasión* de Cristo: “at the moon-rim of his forehead/ By nail-craters” (vv.10-11) sugieren propiedades físicas específicas de Cristo en el momento de su crucifixión; mientras que “on the dark side of his brain” (v.11) sugiere el estado mental del segundo crucificado<sup>148</sup>. Las correspondencias entre el cuerpo de un hombre y el alma de otro se crean gracias a la imagen de esquema SUFRIMIENTO en el nivel genérico, que consigue resaltar una dimensión sobre otra en cada ser humano que interviene en la red de espacios: del elemento *Cristo*<sup>149</sup> se resalta su dimensión física, mientras que del elemento *buen ladrón* (“good thief”, v.6) se resalta su dimensión mental.

<sup>148</sup> Pero si se carece de conocimientos sobre el DC *cristianismo* también será posible realizar una lectura coherente, en ese caso las equivalencias se producirían dentro de un único dominio (un único ser humano) entre su dimensión física y su dimensión mental.

<sup>149</sup> Aunque el MCI *Cristo* exhibe propiedades divinas en el poema, el modo en que su figura se percibe es como ser humano, por lo que la metáfora conceptual del SER DIVIDIDO también es aplicable.

#### IV. LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS

El concepto “estado” engloba significados muy dispares, en esta ocasión queremos referirnos únicamente a los estados del ser humano, entendido éste como *ser dividido*. De acuerdo con la metáfora del SER DIVIDIDO podemos hablar de estados del cuerpo y estados del YO.

Ya hemos visto cómo en el discurso poético de Heaney el YO, una vez expulsado del cuerpo humano (que la contiene hasta el momento de su muerte) puede aparecer vinculada a animales u objetos, de acuerdo con las *creencias paganas*; pero cuando el discurso remite a *creencias cristianas* el YO o **alma del difunto** suele aparecer **vinculada a un lugar**. En principio el nombre que se da a los correspondientes estados del alma no tiene porqué implicar que se trate de lugares, sin embargo en los diferentes poemas esta equivalencia estado del alma-lugar es evidente.

En “Limbo” (*WO*) el *Limbo*, estado en el que se encuentran las almas de los niños que no han sido bautizados, corresponde a una zona de agua salada: “A cold glitter of souls /Through some far briny zone” (vv.17-18).

En “A Kite for Michael and Christopher” (*SI*), en la que se integran conceptos procedentes del dominio *pagano* y del dominio *cristiano*, el estado en el que el alma ansía estar es el *Celestial*, que se presenta aquí como equivalente al concepto *cielo*, a través de la metáfora orientacional DIVINO ES ARRIBA: “yet the soul at anchor there, / the string that sags and ascends, / weigh like a furrow assumed into the heavens” (vv.14-16).

En “Lightenings: xii” (*ST*) el estado del *Paraíso* equivalente al estado *Celestial* del alma cobra características de LUGAR gracias a: 1) la insistencia del discurso por resaltar la dimensión corporal del ser humano (a través de imágenes táctiles), y 2) la presencia de estructuras espaciales dinámicas (“translate” en su forma adjetiva, seguido de la preposición “into”, v.9) y estáticas (“be” seguido de la preposición “in”, v.12).

Finalmente en “The Little Canticles of Asturias” (*EL*) cada una de las secciones crea espacios mentales referidos a un estado del alma, a la vez que se describen lugares pertenecientes a la geografía asturiana.

- En la sección 1, un valle donde se ubican los hornos equivale al Infierno, equivalencia que se muestra a través de las imágenes sensoriales (vista y tacto) que transmite el lugar, las cuales también forman parte del MCI *Infierno*, y a través de la expresión “hellish roads” (v.14).
- En la sección 2 se siguen manteniendo las correspondencias entre lugares geográficos y estados del alma porque ambos MCIs se encuentran activos y sus vínculos se refuerzan con las

expresiones: “I felt like a soul being prayed for” (v.15) y “wave at me from their other world” (v.25). Ambas expresiones indican cierto contacto entre los mundos de los vivos y de los muertos y alguna posibilidad de que el mundo de los vivos interfiriera en el de los muertos; en el sistema religioso cristiano estas características son propias del MCI *Purgatorio*.

- Finalmente, nuestra mente está preparada para que en la sección 3 se produzca una liberación final del alma del difunto, y esta etapa de liberación se manifiesta con otro cambio de entorno en el que las imágenes de luz y movimiento se corresponden con el gozo Celestial. Que el final del trayecto discursivo coincida con la mención de la Catedral de Santiago de Compostela, y que las últimas palabras (“*stela, stela*”, v.36) sean latinas (al igual que “in excelsis”, v.32) facilita la asociación conceptual entre la nociones de *gozo* y *cristianismo*:

At San Juan de las Harenas  
It was a **bright day** of the body.  
Two rivers flowed together **under sunlight**  
...  
And in the afternoon, **gulls in excelsis**  
**Bobbed and flashed on air** like altar boys  
With their quick turns and tapers and responses  
In the great re-echoing **cathedral** gloom  
**Of distant Compostela, stela, stela.**  
(vv.27-29, 32-36, cursiva sic. énfasis en negrita)

Otros poemas hacen hincapié en la dimensión corporal del ser humano mostrándonos **diferentes estados del cuerpo, sin descuidar su dimensión mental/espiritual**.

En “The Tollund Man” (*WO*) que evoca claramente ritos paganos, se muestra el estado de la **muerte corporal**. El MCI *muerte* integra entre sus dimensiones la de los “ritos funerarios”, uno de los cuales es el rito de enterramiento; lo que nos lleva a la metáfora MUERTE ES SUELO. El discurso no nos señala explícitamente que el hombre de Tollund esté muerto, pero al mencionarse su presencia en el interior de la tierra, reconocemos su estado: “In the flat country nearby / Where they dug him out” (vv.5-6). Por otra parte, el discurso nos da algunas claves para incluir la dimensión YO en un espacio concreto “la ciénaga”:

- primero, el cuerpo ha sido enterrado en la ciénaga, del que luego se ha extraído (vv.5-6);
- segundo, al YO presuntamente le han sido concedidos poderes para favorecer la vida en este entorno geológico, a pesar de que el cuerpo ya no permanece allí. Esto implica que el suelo se ha convertido en nuevo CONTINENTE del YO:

... *pray*  
*Him to make germinate*

The scattered, ambushed  
Flesh of labourers,  
Stocking corpses  
Laid out in the farmyards,  
(vv.23-28)

- y finalmente, el discurso nos señala la posibilidad de que la ciénaga se contemple como *lugar sagrado*:

I could risk blasphemy,  
Consecrate the cauldron bog  
Our *holy ground* ...

(vv.21-23)

En “Crossings: xxx” (ST) y “Saint Kevin and the Blackbird” (SL) el estado del ser humano que se evoca es el de la **vida**, y aparece **íntimamente ligado al mundo natural**. Aquí la metáfora del SER DIVIDIDO no se refuerza con expresiones figurativas, sino que aparece a través de los distintos procesos que sufren cuerpo y YO/alma en cada uno de los poemas

- “Crossings: xxx” (ST) hace corresponder la vida del ser humano con la transformación de la naturaleza. Ser humano y naturaleza se renuevan al mismo tiempo a través de un proceso ritual en el que el concepto *desplazamiento* juega un papel fundamental, gracias a que los conceptos *transformación* y *desplazamiento* comparten el esquema de imagen CAMBIO. En el proceso ritual que se describe en “Crossings: xxx” la nueva vida es un LUGAR al que se accede mediante el uso de una cuerda, que realiza la función de puerta: “On St. Brigid’s Day the new life could be entered / By going through her girdle of straw rope” (vv. 1-2). Mientras el lugar en el que se produce el cambio no varía, se modifica el modo en que éste lugar único se percibe. Esto implica que lo que se produce es una nueva actitud del hombre hacia la realidad, un cambio mental, mientras el cuerpo sigue presentando las mismas características:

The open they came into by these moves  
Stood opener, hoops came off the world,  
They could feel the February air

Still soft above their heads and *imagine*  
The limp rope fray and flare like wind-borne gleanings  
Or an unhindered goldfinch over ploughland.

(vv.7-12)

El lugar adquiere una doble dimensión (sin cambio *versus* con cambio) equivalente a la doble dimensión del individuo que cruza la cuerda limítrofe: cuerpo (sin cambio en su naturaleza física) *versus* mente (con cambio en su naturaleza conceptual).

- También en “Saint Kevin and the Blackbird” (SL), la metáfora ontológica del SER DIVIDIDO se observa en las distintas transformaciones que sufren cuerpo y mente. Mientras el YO cobra identidad nueva al sentirse vinculada al resto del mundo (“finding himself linked / Into the network of eternal life”, vv.8-9), el cuerpo pierde su identidad a través de la autonegación:

Self-forgetful or in agony all the time  
From the neck on out down through his hurting forearms)  
*Are his fingers sleeping? Does he feel his knees?*  
Or has the shut-eyed blank of underneath  
Crept up through him? ...

(vv.15-19)

La metáfora LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS se activa precisamente a través de la expresión del verso 9. El estado de *vida eterna* cobra dimensiones físicas gracias a la preposición espacial dinámica “into” y al concepto “network” que, aunque abstracto, se actualiza en objetos concretos de naturaleza orgánica: en un espacio en que, mediante procesos *metonímicos*, el mirlo se entiende como PARTE DEL TODO.

### 3.1.3.b. *Metáforas orientacionales*

Las metáforas conceptuales orientacionales, como las ontológicas están presentes en nuestro pensamiento ordinario, automatizadas de tal manera que nos resulta difícil ser conscientes de ellas, aunque su influencia en la construcción de significado es enorme. En el discurso poético de Heaney que estamos abordando hay ciertas metáforas orientacionales que se presentan con recurrencia y que favorecen la comprensión de imágenes sensoriales. Las metáforas que analizaremos en este apartado son: BUENO ES ARRIBA / MALO ES ABAJO (por tanto, DIVINO ES ARRIBA, VIDA ES ARRIBA / MUERTE ES ABAJO), IMPORTANTE ES CENTRAL y OPINIONES SON PARTES DE UN OBJETO<sup>150</sup>.

#### I. BUENO ES ARRIBA / MALO ES ABAJO

Esta metáfora conceptual automatizada en nuestro pensamiento está presente también en el discurso de Heaney. Se muestra de manera más evidente en poemas como “Antaeus” (*N*) y “Hercules and Antaeus” (*N*), que favorecen la apreciación del contraste entre dos dominios: uno inferior, correspondiente a Antaeus; y otro superior, correspondiente a Hércules. La metáfora se activa durante la lectura de “Antaeus” en el verso 17 con la expresión “among the sky-born and royal”. Este verso sugiere la creación de un espacio en el que se vinculen el valor *perteneciente a la realeza*, tradicionalmente considerada el más digno de los grupos sociales (a la vez organizados de forma estratificada) y el elemento *cielo* (situado en el lugar más alto de acuerdo con nuestra percepción del mundo). No obstante el poema parece cuestionar la metáfora BUENO ES ARRIBA / MALO ES ABAJO, ya que Antaeus, perteneciente al dominio *inferior* habla en primera persona, por lo que la actitud que adopta el lector es en favor del ser *inferior*, rechazando a aquellos que amenazan su vida. Así se activa una *nueva metáfora* que permanece vigente hasta el inicio del poema “Hercules and Antaeus”: BUENO ES ABAJO / MALO ES ARRIBA. Lo que ocurre realmente, como ya hemos explicado al considerar la imagen de VERTICALIDAD en el apartado

---

<sup>150</sup> Derivada de las metáforas LA MENTE ES UN OBJETO y LA MENTE ES UN CONTINENTE DE IDEAS (Sweetser, 1990).

3.1.2.a., es producto de la acomodación de dos ejes verticales correspondientes a distintos dominios y a la confluencia de varias metáforas básicas.

“Hercules and Antaeus” presenta una situación de lucha entre los dos seres. El espacio *punto de vista* ya no se centra en la figura de Antaeus, sino en la de Hércules. En este espacio Hércules posee los valores “ser miembro de la realeza” y “haber nacido en el cielo” (“Sky-born and royal”, v.1), así como el valor “inteligencia”. Con él se asocian sensaciones de luminosidad: “the challenger’s intelligence/ is a spur of light”, vv.12-13) Frente a éste, Antaeus se asocia al mundo terrenal y a sus poderes se vinculan imágenes de oscuridad: “resistant and *black* powers/ feeding off the *territory*” (vv.6-7)

Al lector le resulta más fácil aceptar esta última disposición en la que Hércules se muestra como héroe (ser positivo) y Antaeus como monstruo amenazador (ser negativo), ya que sus respectivas posiciones en el eje vertical así como las imágenes visuales a las que están vinculados son más **coherentes con nuestros conceptos automatizados** BUENO ES ARRIBA / MALO ES ABAJO y BUENO ES LUZ / MALO ES OSCURIDAD.

La metáfora básica BUENO ES ARRIBA está presente en otras metáforas orientacionales, como DIVINO ES ARRIBA (automatizada y presente en el MCI *cristianismo*) y VIDA ES ARRIBA / MUERTE ES ABAJO (conceptos que parecen formar parte del pensamiento universal).

### **I.a. DIVINO ES ARRIBA**

Esta metáfora orientacional se encuentra en estrecha conexión con la metáfora básica BUENO ES ARRIBA. En muchos de los poemas relacionados con el sistema cristiano de creencias la metáfora aparece presente de una u otra forma. La metáfora DIVINO ES ARRIBA se encuentra automatizada de tal modo que no resulta difícil comprender por qué en “Poor Women in a City Church” (DN) las oraciones se *elevan* en forma de pájaros, o en “In Gallarus Oratory” (DD) Dios mira desde arriba. Pero la aplicación de esta metáfora nos resulta mucho más interesante cuando da lugar a formas de expresión completamente novedosas que llegan a **cuestionar la propia metáfora**, como en “A Kite for Michael and Christopher” (SI) y “Lightnings: viii” (ST).

En el espacio creado por “A Kite for Michael and Christopher” (SI) la metáfora se manifiesta a través de imágenes verticales ascendentes y por la aparición del vocablo “heavens” (v.16). No obstante el discurso nos transmite otra serie de imágenes sensoriales y orientacionales que implican una observación de la situación desde el plano superior hacia abajo invirtiendo los términos, de manera tal que lo divino esté se considere abajo y lo mundano arriba como vemos en los versos 14-16:

The soul at anchor there,  
the string that sags and ascends,  
weigh like a furrow assumed into the heavens

En este fragmento, el poema suscita la creación de equivalencias entre la cometa (el alma) y el arado, cada uno de los cuales pertenece a un dominio diferente: la cometa al dominio *cielo* y el arado al dominio *suelo*, incluso el vocablo que se emplea “furrow” (comprendido a través de procesos metonímicos) remite directamente al dominio *suelo*, por formar parte de él. Además, gracias a esta equiparación cometa arado, la sensación de peso se produce gracias al fenómeno de *gravedad* que tiene lugar en el cielo, y no en la tierra. Por tanto, en el espacio mental que creamos lo que es arriba y lo que es abajo no queda perfectamente definido, produciéndose un cuestionamiento de la metáfora.

Otro poema en el que se cuestiona la metáfora es “Lightenings: viii” (ST), en este caso no porque se modifiquen las orientaciones arriba-abajo, sino porque lo que en principio es *divino* pierde su divinidad al carecer de ciertas características propias del Dios cristiano, veamos.

- En el espacio que creamos en primer lugar, elemento “monjes” nos incita a activar el *DC cristianismo* (en el que se incluye la metáfora DIVINO ES ARRIBA) y así, ante la presencia de un barco procedente del cielo, esperamos que éste sea de índole divina: “when the monks of Clonmacnoise / Were all at prayers inside the oratory / A ship appeared above them in the air” (vv.1-3).
- Pero posteriormente, los tripulantes del barco (que *a priori* se asocian con la divinidad) muestran su naturaleza no distinta de la humana pues ni son todopoderosos (son débiles y necesitan de la ayuda de los monjes para poder *zarpas*), ni omniscientes (se maravillan ante lo que han visto en su breve parada): “‘This man can’t bear our life and will drown’, / The abbot said, ‘unless we help him.’ So / They did, the freed ship sailed, and the man climbed back / Out of the marvellous as he had known it.” (vv.9-12).

Por tanto en el espacio mental final sugerido por “Lightenings: viii” (ST) la metáfora DIVINO ES ARRIBA también termina por destruirse.

### **I.b. VIDA ES ARRIBA / MUERTE ES ABAJO**

Esta doble metáfora orientacional se encuentra también en relación con la metáfora BUENO ES ARRIBA / MALO ES ABAJO, ya que el deseo universal del ser humano es seguir viviendo. La metáfora está tan automatizada en la mente del ser humano que en el discurso de Heaney está presente tanto cuando activamos MCIs *cristianos* como *paganos*. Incluso cuando

parece que en el espacio que se está construyendo se ha producido una inversión de los términos. Veamos dos ejemplos correspondientes a diferentes MCIs.

Tomemos la situación mitológica en “Antaeus” (N). En los primeros espacios generados la situación de Antaeus parece transgredir la *metáfora orientacional básica* VIDA ES ARRIBA / MUERTE ES ABAJO, pues la caída de Antaeus al suelo implica *vida* y su separación de suelo *muerte*: “He may well throw me and renew my birth / But let him not plan, lifting me off the earth,” (vv.18-19). Sin embargo, la metáfora que **finalmente subyace** es la *metáfora básica*, y así se muestra en la expresión paradójica del último verso: “My elevation, my fall.” (v.18-20).

En el espacio generado por “The Skylight” (ST) la metáfora aparece cuando se activa el MCI *resurrección de los muertos* integrado en el sistema de creencias cristianas.

- Mediante la expresión “I felt like an inhabitant / Of that house where the man sick of the palsy / Was lowered through the roof” (vv.12-13) el poema nos invita a generar un espacio en el que el cobertizo del hablante establece equivalencias con una *tumba* a través de imágenes orientacionales de **descenso** asociadas al rito de enterramiento y por tanto al MCI *muerte*.
- Posteriormente el discurso nos sugiere un cambio en la situación de la persona evocada: primero se produce una curación tanto física como espiritual (“had his sins forgiven, / Was healed,” vv. 13-14) y luego la recuperación de la vida sugerida por la realización de movimientos, uno de ellos **ascendente** (“took up his bed and walked away”, v.14).

## II. IMPORTANTE ES CENTRAL

La metáfora orientacional IMPORTANTE ES CENTRAL, basado en el esquema de imagen CENTRO/PERIFERIA (Johnson, 1987:124-125), se muestra de manera explícita en dos poemas, “The Toome Road” (FW) y “Parable Island” (HL), y se activa en un tercero, “Lightenings: xii” (ST). Cada uno de ellos nos exige configurar o activar un tipo de sistema ideológico o MCI: “The Toome Road” (FW) nos ayuda a configurar un *mito personal*, “Parable Island” (HL) nos remite a *creencias paganas* que vamos descubriendo a medida que transcurre el discurso y “Lightenings: xii” (ST) evoca *creencias cristianas* que de algún modo invitan a ser cuestionadas.

“The Toome Road” (FW) nos ayuda a generar un espacio mental en el que aparece un elemento designado con el **término** *omphalos*. Ya hemos hablado de su carácter metafórico (de su equivalencia con un sistema ideológico resistente a influencias ajenas<sup>151</sup>), pero además este objeto ocupa una *posición central* en el espacio mental que creamos debido al término con el que se

---

<sup>151</sup> Véase apartado 3.1.3.a. “Metáfora ontológica”

denomina, “omphalos”. El término, de origen griego, evoca un MCI compuesto por distintas dimensiones como: 1) ser un objeto sagrado, 2) estar asociado etimológicamente con el vocablo de origen latino “omblijo”, parte central del cuerpo e indispensable en la nutrición del feto y 3) posición central.

“Parable Island” (*HL*) genera un espacio mental en el que el sentido de la orientación funciona desde el primer momento, el discurso nos indica cómo debemos estructurar nuestro espacio en relación con los **puntos cardinales**. En ese espacio debemos ubicar la montaña para la cual los diferentes habitantes de la nación dan distintos nombres: “somewhere in the far north” (v.5). La importancia de la montaña radica, en principio, en que sus distintos nombres activan *procesos metonímicos* que nos incitan a considerar no sólo el nombre en sí, sino todo el sistema ideológico que lo sustenta. En este sentido, el punto cardinal en que se ubica, el Norte, se asocia con métodos de orientación geográfica y con estructuras lingüísticas como “perder el norte” que proceden del pensamiento figurativo. Por este motivo, el MCI *Norte* incluye entre sus dimensiones la de “importancia”.

Por otro lado, bajo la montaña se encuentra “gema de la verdad” en: “a point where all the names converge” (v.16). Quizá el **vocablo** “converge” pasaría desapercibido si previamente no se hubiera hecho tanto énfasis en las dimensiones de orientación. En su sentido primario, este verbo implica el desplazamiento de varias líneas hacia un punto común, que prototípicamente se asocia con un punto central.

El modo en que el discurso procede en “Lightenings: xii” (*ST*) resulta en un cuestionamiento de la posición central de Cristo, y por tanto de su importancia. El proceso se produce de la siguiente manera. En primer lugar, para el conocedor de la cultura cristiana “Lightenings: xii” (*ST*) no se reducirá únicamente a la escena descrita, sino que en su mente se activará toda una serie de MCIs y DCs sobre la historia de Jesucristo y su transcendencia para el hombre. Entre esos **MCIs** activados automáticamente se encuentra la figura de Cristo como el Dios único hecho carne, y la última escena de la vida de Cristo: su crucifixión en el Monte Calvario, entre dos ladrones también crucificados; por tanto, la metáfora orientacional LO IMPORTANTE ES CENTRAL se encuentra activa en nuestra mente. Sin embargo, en el espacio mental que creamos siguiendo el discurso del poema, únicamente están presentes dos figuras (Cristo y el buen ladrón) que ocupan las posiciones “izquierda” y “derecha” respectivamente (desapareciendo la posición central). La pérdida de posición central conlleva un cuestionamiento de la importancia de la figura de Cristo, a través de la actuación de la metáfora básica LO IMPORTANTE ES CENTRAL. Hecho que se acentúa cuando las impresiones sensoriales comúnmente asociadas a Cristo se proyectan al ladrón, quien se convierte en protagonista de la escena:

So paint *him on Christ's right hand*, on a promontory  
Scanning empty space, so body-racked he seems  
Untranslatable into the bliss

Ached for at the moon-rim of his forehead,  
By nail-craters ...

(vv.7-11)

### III. LAS OPINIONES SON PARTES DE UN OBJETO y LA BALANZA DE VALORES

El vocablo “converge” que en “Parable Island” (HL) activa la metáfora conceptual IMPORTANTE ES CENTRAL (a través de imágenes prototípicas de convergencia) también implica la participación de otra metáfora *orientacional*: LAS OPINIONES SON PARTES DE UN OBJETO. En realidad esta metáfora orientacional procede de la metáforas ontológicas LA MENTE ES UN OBJETO y LA MENTE ES UN RECIPIENTE DE IDEAS (Sweetswer, 1990) que está a un paso de la metáfora LA MENTE ES UN RECINTO (o LA MENTE ES UN LUGAR DELIMITADO). Así, la mente puede tener *partes y orientaciones*. El hecho de que el discurso suscite la ubicación de distintos sistemas ideológicos en diferentes puntos cardinales es una muestra de la actualización formal de esta metáfora en el poema “Parable Island”. Este no es el único caso evidente en que se activa la metáfora básica LAS OPINIONES SON PARTES DE UN OBJETO. En los casos que exponemos a continuación el concepto *opiniones* engloba los distintos valores y formas de comportamiento inducidos por un sistema ideológico.

- En un poema anterior, “The Other Side” (WO) a cada uno de los sistemas ideológicos de base cristiana le corresponde *una orilla del río* (he would stand like that / on the other side”, vv.13-14) y *una parte de la casa* (“Your side of the house, I believe, / hardly rule by the book at all”, vv.29-30).
- “Weighing In” (SL) sugiere una concatenación de espacios regidos por la metáfora LOS VALORES SON OBJETOS con un peso específico que puede medirse en una balanza. Así, primero sitúa los defectos de los otros en un lado de la balanza y los del propio hablante en otro: “just having to/ Balance the intolerable in others/ Against our own” (vv.15-17). Y lo mismo hace con un modo de comportamiento coherente con las enseñanzas cristianas (en un lado) y comportamientos regidos por sistemas ideológicos distintos (en el otro lado): “having to abide/ Whatever we settled for and settled into/ Against our better judgement” (vv. 17-19). Para conseguir esta sensación de dos lados en lucha uno contra el otro, el lector debe recurrir a la metáfora ontológica LAS IDEAS SON OBJETOS y al esquema de imagen de la BALANZA (Johnson, 1987).
- Y “Lightenings: xii” (ST) a través del MCI *crucifixión de Cristo* y el DC que evoca (Cristo en la posición central flanqueado por el “buen ladrón” a la DERECHA y el ladrón no arrepentido a la IZQUIERDA) activa momentáneamente la información metafórico-orientacional LOS

VALORES SE SITÚAN A UNO Y OTRO LADO DE LA BALANZA. No obstante, esta metáfora deja de estar activa cuando el lector se percata de que el componente situado a la IZQUIERDA no forma parte del espacio mental en proceso; mientras que sí se sugiere el elemento de la DERECHA: “the good thief ... on Christ’s right hand” (VV.6-7).

### 3.1.3.c. Metáforas estructurales

Además de metáforas conceptuales básicas de tipo *ontológico* y *orientacional*, el discurso heaneyano relativo a creencias y mitos suscita la evocación de metáforas básicas de tipo *estructural*. Las más evidentes son: SABER ES VER (asociada a BUENO ES LUZ / MALO ES OSCURIDAD) y LA NATURALEZA ES UNA PERSONA.

#### I. SABER ES VER

La metáfora básica SABER ES VER se encuentra profundamente asimilada en nuestro sistema conceptual, cuando utilizamos enunciados como “ya veo a qué te refieres”, “¿ves lo que te digo?” o expresiones idiomáticas como “andarse con ojo” estamos empleando esta metáfora básica. En el discurso que ahora estudiamos la metáfora también se encuentra presente, y en algunos casos se muestra abiertamente, como en “Parable Island” (HL), “The Disappearing Island “ (HL) y “Lightenings: viii” (ST).

Como ya hemos visto, “Parable Island” (HL) muestra equivalencias entre el dominio material y el ideológico a través del elemento *gema de la verdad* (“the ore of truth”, v.18), que activa la metáfora ontológica básica LAS IDEAS SON OBJETOS. Este elemento de orden material permite que “la verdad” pueda ser perceptible a través de los sentidos y por tanto conocida.

“The Disappearing Island” (HL) muestra el uso automatizado de la metáfora SABER ES VER a través de la expresión “All I believe that happened there was a vision” (v.9). Si entendemos el concepto “visión” como “lo apreciado por el sentido de la vista”, este poema parece poner en cuestión el uso de la metáfora, ya que los acontecimientos que se producen en el espacio se aprecian mediante impresiones táctiles:

The island broke beneath us like a wave.  
The land sustaining us seemed to hold firm  
Only when we embraced it *in extremis*.  
All I believe that happened there was a vision.

(vv.6-9)

En principio la metáfora apropiada sería SABER ES TOCAR y el vocablo “vision” no se acomodaría al discurrir de los hechos. Pero como sabemos, el MCI activado por este vocablo incluye dimensiones relativas a dos dominios distintos: el dominio de *lo real* y el dominio de *lo*

*imaginado o soñado*. Si tomamos la segunda noción de “vision”, correspondiente al dominio de *lo imaginado o soñado* (procedente del uso automatizado de la metáfora SABER ES VER), las impresiones táctiles y este vocablo se acomodan perfectamente y la metáfora sigue siendo apropiada.

“Lightenings: viii” (*ST*) es el poema en que la metáfora SABER ES VER se presenta de manera más evidente, y por partida doble. En el espacio mental que el lector genera, los monjes observan un barco procedente del cielo, lo que les pone en contacto con lo que *a priori* es el mundo divino:

when the monks of Clonmacnoise  
were all at prayers inside the oratory  
A ship appeared above them in the air.

(vv.1-3)

Sin embargo éstos no son los únicos observadores en este espacio mental. Desde el plano superior, los seres (que finalmente se muestran como humanos) se acercan al mundo terrestre y descubren una realidad nueva, como sugieren los versos finales: “the man climbed back / Out of the marvellous as he had known it” (vv.11-12). Puesto que estos seres no son divinos sino humanos, el modo en que el tripulante del barco ha conocido esta nueva realidad es mediante impresiones visuales. Por tanto, la metáfora SABER ES VER también se activa en este dominio.

Debido a que para que se produzca visibilidad es necesaria la presencia de luz, y puesto que en nuestro sistema conceptual conocer es positivo mientras que desconocer es negativo, la metáfora básica SABER ES VER se encuentra en estrecha relación con otra metáfora básica que pasamos a comentar a continuación: BUENO ES LUZ / MALO ES OSCURIDAD.

#### **I.a. BUENO ES LUZ / MALO ES OSCURIDAD**

La presencia de la *luz* es constante en los espacios generados por el discurso de Heaney, en la mayor parte de los casos la *luz* permite **observar los elementos presentes** y por tanto **reconocer su existencia**, tanto en el dominio real como espiritual (en este sentido, recuérdense los poemas “Limbo” (*WO*) y “The Badgers” (*FW*) donde la luz manifiesta la presencia de almas). En estas ocasiones se activa la metáfora VER ES SABER. Pero además en muchas ocasiones la presencia de luz activa la doble metáfora básica BUENO ES LUZ / MALO ES OSCURIDAD que se percibe en contextos tanto *paganos* como *cristianos*, aunque no necesariamente se presenta en su doble dimensión. En los poemas de Heaney, cuando el discurso activa la doble dimensión de la metáfora BUENO ES LUZ / MALO ES OSCURIDAD suele producirse primero un **cuestionamiento de la misma**.

Los poemas que activan MCIs *paganos* sugieren este *cuestionamiento* de modo *muy evidente*, pero posteriormente esta **metáfora conceptual recupera su lugar en el sistema conceptual del lector**.

Así, en “Antaeus” (*N*) la oscuridad aporta beneficios al ser: “I am cradled in the dark that wombed me” (v.10), pero en “Hercules and Antaeus” (*N*) quien sale victorioso es el poseedor de la luz, Hércules (vv.12-16, texto entre paréntesis añadido):

the challenger's intelligence  
is a spur of light,  
a blue prong graiping him (Antaeus)  
out of his element  
into a dream of loss

“Station Island: vi” (*SI*) al principio ayuda a generar un espacio en el que la luz aparece como agresora, cuando está presente en un contexto religioso (“I was sunstruck at the basilica door”, v.7), y la falta de luz como apaciguadora (“still shade of an oak”, v.18). Pero al final, cuando en otro espacio mental el hablante ha conseguido calmar sus penas por el contacto con el mundo natural, la luz vuelve a aparecer (esta vez con efectos beneficiosos) gracias a las equivalencias establecidas con un nuevo espacio mental creado a partir de una cita incluida en el discurso:

*As the little flowers that were all bowed and shut  
By the night chills rise on their stems and open  
As soon as they have felt the touch of sunlight  
So I revived in my own wilting powers  
And my heart flushed, like somebody set free.  
Translated, given, under the oak tree.*

(vv.36-41, cursiva sic. énfasis en negrita)

De manera similar, “The Skylight” (*ST*) nos coloca en el punto de vista del hablante, quien disfruta con sus apreciaciones sensoriales en la oscuridad:

You were the one for skylights. I opposed  
cutting into the seasoned tongue-and-groove  
Of pitch pine. I liked it low and closed,  
Its claustrophobic nest-up-in-the-roof  
Effect. ...

(vv.1-5)

Pero finalmente, cuando la techumbre se derrumba y penetra la luz del cielo, el hablante se siente salvado. Lo que indica que en último término impera la metáfora BUENO ES LUZ.

En los poemas en los que se activan MCIs *cristianos* la metáfora BUENO ES LUZ / MALO ES OSCURIDAD también aparece **cuestionada** de alguna manera. Aunque los procesos mentales que tienen lugar para que esto se produzca funcionan a la inversa. Exceptuando “Station Island: vi” (*SI*), en principio al lector **no se le plantea abiertamente que la metáfora básica no sea correcta**, pero a medida que transcurre el discurso **se le dan claves para que llegue a esta conclusión**.

En “Seeing Things: ii” (ST) el espacio integrado por la representación escultórica es introducido mediante la palabra latina “*Claritas*” (v.1). En este espacio toda la imagen visual se presenta en un entorno luminoso que permite su *visibilidad*. Activamos aquí a la vez la metáfora SABER ES VER pues la luz nos permite conocer la imagen grabada. No obstante, el discurso sólo permite que parte del grabado se encuentre dotado de una realidad que trasciende su mera imagen *visual*: se trata de la correspondiente al mundo natural. En el espacio mental que genera el discurso, lo que está vivo no es lo visible, sino el mundo evocado; y sólo la parte *no cristiana* del grabado es capaz de remitir a ese mundo vivo, en el que lo que *predomina* no es la luz sino la *sombra*:

An yet in that utter visibility  
The stone’s *alive with what’s invisible*:  
Waterweed, stirred sand-grass hurrying off,  
The *shadowy, unshadowed stream* itself.

(vv.10-13)

“Lightenings: xii” (ST) vuelve a presentarnos en primera instancia un espacio regido por la luz: “And lightning? ... / A phenomenal instant when the spirit flares / With pure exhilaration before death” (vv.1, 4-5). El cuestionamiento de la metáfora BUENO ES LUZ se produce cuando se observan los obstáculos impedimentos que parecen impedir al alma acceder al Paraíso, lo que puede modificar nuestro concepto de *luz*. Entre estos obstáculos se encuentran no sólo impedimentos físicos que dificultan el traslado (recordemos la metáfora LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS), sino también psíquicos pues de la expresión “the dark side of his brain” (V.11) sugiere una falta de preparación espiritual para tal traslado (a través de la metáfora MALO ES OSCURO). Estos obstáculos nos invitan a una relectura del vocablo “lightning” a través de un nuevo concepto de *luz* como “imagen visual engañosa” similar al de *espejismo*.

## II. LA NATURALEZA ES UNA PERSONA

La metáfora conceptual LA NATURALEZA ES UNA PERSONA puede reconocerse a través de expresiones automatizadas como “la naturaleza es sabia”. En concreto la naturaleza suele corresponderse con una mujer, como indica la expresión “la madre naturaleza” (“mother nature” en inglés). Desde nuestro punto de vista, ésta es la metáfora *estructural* más ampliamente desarrollada en la obra que ahora abordamos. Poemas como “Undine” (DD), “The Tollund Man” (WO), “Antaeus” (y “Hercules and Antaeus”, en N) y “Station Island: vi” (SI) explotan este carácter femenino que el hombre asocia a la naturaleza. En todos los casos **la equivalencia naturaleza-mujer aparece asociada al dominio pagano**: mediante la evocación de *mitos* (en “Undine” (DD), “The Tollund Man” (WO), “Antaeus” y “Hercules and Antaeus”, ambos en N) o la preferencia del hablante por una ideología no cristiana (en “Station Island: vi”, SI)

En “Undine” (DD) se resalta una parte concreta del mundo natural, el *agua*, y este elemento es el que despliega características femeninas como **amante**. Las equivalencias entre el contacto físico hombre-agua y hombre-mujer se manifiestan a través de claves lingüísticas, como la mención de *partes del cuerpo* (“he dug a spade deep in my flank”, v.8; “each limb ...”, v.14) y fundamentalmente la expresión final que remite a las *propiedades humanas* que el agua adquiere a través de este contacto físico: “Human, warmed to him” (v.15).

En el espacio mental que el lector genera a partir de “The Tollund Man” (WO), la naturaleza (con el valor de *divinidad* según las creencias mitológicas) vuelve a desplegar características de mujer en su faceta de **novia y amante**. A modo de metonimia en ambos dominios una parte concreta de la naturaleza, *la ciénaga*, manifiesta características propias de una parte concreta de la mujer, su *aparato genital*. A través de la imagen orientacional de PENETRACIÓN, la ciénaga se entiende como lugar de consumación de la unión entre una *mujer* y un *hombre*, entre la tierra y “el hombre de Tollund” y finalmente entre la *divinidad* y el *ser humano*. Al hacerse equivalente ambas partes de distintos dominios a través del esquema de imagen PENETRACIÓN, el lector establece también asociaciones de tipo *sensorial*, en concreto *táctil*:

*Bridegroom to the goddess,*  
  
*She tightened her torc on him*  
*And opened her fen*  
*Those dark juices working*  
*Him to a saint's kept body*  
  
(vv.12-16)

En “Antaeus” (N) la naturaleza se muestra en su faceta de **madre**. Durante el discurso se sugiere la creación de equivalencias entre el mundo natural y distintas partes del cuerpo de la mujer, haciendo hincapié en aquella que la distingue como madre: el vientre hinchado. Por otro lado, el discurso también aporta claves para incluir en el elemento *naturaleza* valores de tipo psíquico debido a la actitud que la tierra adopta hacia Antaeus (su bebé) actitud que se presenta con los verbos “nurture” (v.11) y “cradle” (v.10).

Finalmente en “Station Island: vi” (SI) la naturaleza vuelve a mostrarse en su faceta de **mujer amante**; éste es el modo más apropiado ya que en el poema se vislumbra la angustia del hablante por comportarse según las normas morales de la Iglesia. El discurso indica que en el espacio mental generado debemos establecer correspondencias metafóricas entre el mundo natural y el cuerpo de una mujer, de nuevo, a través de un doble proceso metonímico. La metáfora se produce entre los dos ORÍGENES o *puntos de referencia* de las respectivas metonimias: una *ventana*, que se presenta como punto de acceso al DC *naturaleza* (DESTINO) en la primera metonimia, y la *zona genital*, como punto de acceso al DC *mujer* (DESTINO) en la segunda. Esta

equivalencia bastante simple en principio se complica a través de la profusión de imágenes *visuales* (“I saw... through the keyhole of her keyhole dress”, vv.31-33) y *orientacionales* (“deep south”, v.34) que, paradójicamente, dificultan la comprensión del significado:

Until that night I saw her honey-skinned  
Shoulder-blades and the wheatlands of her back  
Through the wide keyhole of her keyhole dress  
And a window facing *the deep south* of luck  
*Opened* and I inhaled the land of kindness.

(vv.31-35)

### 3.1.4. METÁFORA DE LA ICONICIDAD DEL LENGUAJE.

Como Tsur (1997a,b) expone en su obra, **cada una de las piezas de la composición poética influye en la apreciación de la globalidad**. Así, no sólo el lector competente tiene en cuenta el significado del mensaje (transmitido a través de las claves lingüísticas léxico-gramaticales) sino que la propia forma del mismo juega un papel decisivo en la percepción global unificada. La dimensión puramente formal, la **“textura”**, de la composición aporta un “plus” de información fundamentalmente de carácter *experiencial* (sensorial y orientacional) que influye en nuestra interpretación del mensaje. Esta información se sustenta en:

1. la forma gráfica de las palabras, secuencias y combinaciones se aprecia a través de la *vista*;
2. las cualidades acústicas de los sonidos emitivos (o evocados) durante la lectura se aprecian a través del *oído*;
3. la propia articulación de los sonidos dirige nuestra atención hacia los órganos fonatorios, prototípicamente localizados en la cavidad bucal (lo que lo asocia al sentido del *gusto*, aunque la equivalencia no es exacta; nos referiremos a ellas como “sensaciones *orales*”);
4. y la disposición del texto en agrupaciones y estructuras simétricas en la página activa sensaciones de tipo *orientacional* (basadas en las nociones de “cantidad”, de “orden” o “secuenciación”, de “descenso” etc.).

Gracias a la propia naturaleza del lenguaje y a la metáfora de la iconicidad, la dimensión formal del discurso poético no se queda únicamente en la transmisión de impresiones sensoriales (visuales o acústico-articulatorias):

- Primero, la *naturaleza comunicativa* de la lengua implica que la forma se emplee como soporte material para la transmisión de información conceptual. El sistema semiótico de una lengua condiciona el modo en que el mensaje puede transmitirse (Tsur, 2001).
- Segundo, la “textura” aporta las condiciones formales que maximizan la apreciación de grupos semántico-formales individuales y unificados; sobre todo en poesía, donde la rima, el encabalgamiento, y otros rasgos específicos de su textura, aportan estas condiciones necesarias (Tsur, 1997a,b).

- Y tercero, la *metáfora conceptual* de LA ICONICIDAD DEL LENGUAJE (Lakoff y Turner, 1989) nos permitirá suponer ciertas equivalencias semántico-formales de tipo convencional cuya transgresión y efectos pueden explicarse según las teorías de Tsur. La metáfora aparece en este apartado enriquecida por las aportaciones de Tsur (1997a) sobre la posible apreciación de rasgos *precategoriales* en la dimensión fónica del discurso, rasgos que favorecen la creación de *sinestias fónicas*. La hipótesis de la iconicidad del lenguaje supone la existencia de **equivalencias entre la dimensión formal del texto y la información que se pretende transmitir**, por lo que el lector tratará de recrear las equivalencias forma-concepto en los procesos de construcción de significado.

En este apartado abordaremos la este tipo de información sensorial en su relación con la evocación de DCs y MCIs y con la dinámica de espacios mentales. Tomaremos como idea central la hipótesis de la “iconicidad del lenguaje”. Lo hemos organizado en dos secciones. En la primera estudiaremos algunas de las posibles equivalencias forma-concepto desde el punto de vista *fónico-articulatorio*. Y en la segunda se abordarán desde el punto de vista *gráfico*.

#### **3.1.4.a. Dimensión fónica: producción articulatoria e impresión acústica.**

Las características fónicas de una composición *poética* aportan una estructura formal que interviene en el modo de apreciación del contenido. La más evidente de estas estructuras, es la disposición de la emisión de voz en **secuencias temporales** determinadas por la **división del texto en versos y estrofas**. La disposición en versos implica una pausa necesaria al final de cada uno de ellos, pausa que al menos corresponde al tiempo necesario para desplazar nuestra mirada de derecha a izquierda, hasta el inicio del verso siguiente.

Esta acción coloca al último vocablo tónico en posición preferente en la memoria a corto plazo. Su imagen visual, su realización fónica y el MCI que activa se mantienen en la mente durante más tiempo que el resto de las palabras tónicas. Desde el punto de vista fónico esto da lugar a que consciente o inconscientemente el lector preste mayor atención a la realización articulatoria de este vocablo, así como a la impresión acústica que produce. No es necesario, sin embargo, que el lector lleve a cabo una lectura en voz alta: representación gráfica, rasgos articulatorios e impresión acústica pertenecen al mismo MCI (la palabra en cuestión), por lo que todas estas dimensiones serán evocadas conjuntamente de manera inconsciente.

Si, como decíamos, la disposición en verso contribuye a la apreciación sobresaliente de los rasgos formales de los últimos vocablos tónicos, será sencillo reconocer ciertas regularidades sensoriales (visuales, acústicos y orales) en esta posición. Esto da lugar a lo que tradicionalmente se conoce como “rima”. Siguiendo a Tsur (1997b), la rima es una de las *condiciones* que:

1. facilitan la captación de impresiones globales unificadas
2. refuerzan la apreciación de equivalencias fónicas entre dos vocablos que pueden llegar a vincularse conceptualmente.

No obstante, en la obra heaneyana objeto de análisis, las regularidades fónicas no son exclusivas de la posición final de verso, ni tampoco destacan precisamente por recaer en esa posición. Muchas veces el lector reconoce secuencias de sonidos similares en el interior de un verso o la frecuencia de un sonido en distintas posiciones a lo largo de la composición.

En todo caso, independientemente de la ubicación de los vocablos que presentan este rasgo recurrente, podemos aplicar la siguiente hipótesis: gracias a la metáfora de la **ICONICIDAD DEL LENGUAJE**, el lector establecerá algún tipo de **relación de equivalencia entre la dimensión fonica** (acústica y articulatoria) **y la dimensión conceptual**. A partir de aquí podemos establecer otra hipótesis resultantes que, aunque expresado en otros términos, cuentan con la aprobación de la Poética Cognitiva de Tsur (1979a,b):

- PRIMERA HIPÓTESIS: la situación de prominencia fónica se aprecia como indicación del grado de importancia del concepto evocado.
- SEGUNDA HIPÓTESIS: los vocablos que se hallan conectados a través de correspondencias fónicas tienden a asociarse conceptualmente.
- TERCERA HIPÓTESIS: el lector competente aprecia la dinámica de espacios mentales de acuerdo con el modo en que los distintos esquemas de repetición fónica se distribuyen en el poema.

Estas tres hipótesis resultantes de la aplicación de la metáfora de la **ICONICIDAD DEL LENGUAJE** guiarán el desarrollo de este apartado.

En los que respecta a la dimensión fónica de las composiciones, en el presente capítulo abordaremos la obra objeto de estudio distinguiendo dos tipos de poemas por motivos puramente organizativos:

1. Con el fin de ilustrar estas tres hipótesis, en este apartado estudiaremos la repetición fónica en aquellos poemas en los que se observe una secuencia “rimal” clara que ofrezca coherencia articulatoria y acústica a la composición. Aunque entendemos que estas hipótesis también pueden cumplirse en composiciones sin un esquema rimal marcado.
2. En el apartado 3.2.2.d. estudiaremos la repetición fónica en posición interna, en los poemas que no destaquen por su regularidad en la “rima”. En dicho apartado entendemos que la coherencia acústico-articulatoria se consigue a través de la repetición fónica en posición “no rimada”. Fundamentalmente estos poemas nos servirán para ilustrar el modo en que la dimensión fónica forma parte *integrante* de los espacios mentales.

A continuación ofrecemos una clasificación aproximada de los poemas según el grado de regularidad fónica en posición final de verso<sup>152</sup>. Esta clasificación responde a motivos organizativos y toma como base el rasgo más sobresaliente de cada composición. Entendemos que, por la dinámica individual del poema, cada uno puede formar parte de más de una categoría, por lo tanto se trata de categorías abiertas. Como mostramos en la tabla el **grado de regularidad secuencial es muy bajo**, sólo 11 de los 31 poemas estudiados ofrecen repetición fónica perfectamente apreciable junto con un esquema secuencial relativamente claro, y no todos son del todo coherentes con el esquema que parecen presentar. Desde el punto de vista cronológico, observamos fácilmente que los poemas **se alejan del prototipo de esquema regular a medida que avanzamos en el tiempo**, fundamentalmente a partir de los poemas pertenecientes a *Field Work* (1979).

Col.	Poema	5	4	3	2	1	0
DN	“The Diviner”		x				
	“Docker”					x	
	“Poor Women in a City Church”		x				
	“Saint Francis and the Birds”		x				
DD	“In Gallarus Oratory”		x				
	“Undine”			x			
	“Cana Revisited”		x				
WO	“The Other Side”					x	
	“The Tollund Man”					x	
	“Limbo”					x	
N	“Antaeus”		x				
	“Hercules and Antaeus”					x	
FW	“The Toome Road”		x				
	“The Badgers”					x	
SI	“The Singer’s House”			x			
	“A Kite for Michael and Christopher”			x			
	“Station Island: vi”		x				
	“In Illo Tempore”				x		
	“On the Road”				x		
HL	“Parable Island”					x	
	“Grotus and Coventina”					x	
	“The Disappearing Island”					x	
ST	“Seeing Things: ii”		x				
	“The Skylight”		x				
	“Lightenings: viii”					x	
	“Lightenings: xii”		x				
	“Crossings: xxx”					x	
SL	“Keeping Going”					x	
	“Weighing in”				x		
	“St Kevin and the Blackbird”			x			
EL	“The Little Canticles of Asturias”			x			

Todas las composiciones de la categoría 4 son apropiadas para el estudio de la primera y segunda hipótesis. Pero los pertenecientes a *Death of a Naturalist* (1966), *Door into the Dark* (1969) y

<sup>152</sup> La numeración indica el grado de regularidad de la repetición fónica a final de verso (“rima”): rima perfecta y esquema regular (5); rima parcial y esquema con cierta regularidad (4); rima parcial y sin regularidad (3); rima visual y

*North* (1973) son rigurosos en cuanto a la preservación de la estructura de frecuencia fónica en posición final, por lo que éstos no nos permitirán reconocer correspondencias entre dinámica espacial y dinámica rimal en el sentido que sugiere la tercera hipótesis.

## **I. PRIMERA HIPÓTESIS: IMPORTANCIA CONCEPTUAL ES IMPORTANCIA FÓNICA**

Ya hemos adelantado al referirnos a la Poética Cognitiva de Tsur (*Primera Parte*, Capítulo 2, apartado 2.7.), que la **posición “rimada” es una de las condiciones que permiten que un vocablo o vocablos se aprecie como más prominente**. Según Tsur (1997a) la repetición de sonidos en la rima produce que tales sonidos se mantengan en la Memoria a Corto Plazo y resalten frente al resto. Esto podría dar lugar a efectos conceptuales distintos, dependiendo de si los vocablos fónicamente equivalentes pertenecen a una estructura conceptual unificada (*convergente*) o por el contrario se trata de vocablos conceptualmente *divergentes*. Con respecto a la primera hipótesis debemos resaltar que los poemas de la categoría 4 tienden a presentar una estructura fónico-conceptual *convergente*, en el sentido de que los MCIs y DCs predominantes se activan y/o refuerzan a través del léxico que aparece en posición *rimada*. Como ejemplo tomaremos tres poemas de distintas épocas: “The Diviner” (*DN*), “The Toome Road” (*FW*) y “Lightnings: xii” (*ST*).

A través de los vocablos situados en posición “rimada”, “The Diviner” (*DN*) consigue activar dos grupos conceptuales:

- Por un lado, evoca los *dominios natural y lingüístico*, fundamentales en la construcción del significado global del poema: “stick” /k/ (v.1, rimado con “pluck”, v.3) y “V” /vi:/ (v.2, rimado de modo muy imperfecto con “professionally” /i/, v.4).
- Por otro, otros vocablos en posición de rima activan *conceptos relativos a imágenes sensoriales y movimientos espaciales* que actúan de manera figurativa, y que a su vez evocan y refuezan el rasgo “cualidad extraordinaria” incluido en el MCI *zahorí*, e indispensable en el espacio mental: “pluck” /k/ (v.3 con “stick”, v.1), “sting” y “broadcasting” (vv.4-6) y “stirred” /ɜ:/ (v.12 rimado con “word”, v.10).

Finalmente el término “word” /ɜ:/ (v.10) actúa como refuerzo del dominio *lingüístico* activado en los primeros versos, a la vez que fónicamente se corresponde con el vocablo final del poema (“stirred”, v.12) estableciendo así vínculos con esta imagen motriz y por tanto con el dominio *natural* que la estructura “the hazel stirred” (v.12) sugiere.

---

forzada con cierta regularidad (2); rima visual o forzada y sin regularidad (1); sin rima (0).

Con sólo una lectura detallada de los vocablos rimados en “The Toome Road” (*FW*), el lector es capaz de realizar dos acciones mentales:

- Crear espacios mentales:
  - 1) uno correspondiente a un “lugar abierto” asociado con el dominio *bélico*, gracias a los vocablos rimados “cars” /l..ɑ:z/ y “tyres” /l..aɪəz/ (vv.1-2, sonido vocálico largo + z), “turrets” /l... its/ (v.4, rimado con “branches” /l... ɪz/<sup>153</sup> v.3), y “headstones” /nz/ y “guns” /nz/ (vv.14-15); y
  - 2) otro correspondiente a un “lugar cerrado” asociado con el dominio *privado*, contrario al *bélico*: mediante los vocablos rimados “sleeping” /l.. i:pɪŋ/ y “keeping” /l..i:pɪŋ/ (vv.6-7), “sheds” /l..edz/(v.8, rimado con “reds” /l..edz/ v.9), y las palabras semánticamente opuestas “visitant” /l..ɪsɪtənt/ y “distant” /l..ɪstənt/ (vv.12-13).
- preparar la producción articulatoria y la recepción acústica de la última y más relevante palabra del poema: “omphalos”, pues el sonido sibilante en posición final es recurrente a lo largo de todo el poema (“cars”, v.1; “tyres”, v.2; “branches”, v.3; “turrets”, v.4; “roads”, v.5; “sheds”, v.8; “reds”, v.9; “headstones”, v.14; “guns”, v.15; “pass”, v.16; “omphalos”, v.17). El espacio mental en el que participa “omphalos” presenta un MCI con unos rasgos sensoriales y conceptuales determinados que modifican el modo en que se aprecia el espacio mental global del poema.

“Lightenings:, xii” (*ST*), el último poema que presenta un grado de regularidad relativamente elevado y reconocible, también muestra con claridad el cumplimiento de la primera hipótesis. En este caso los vocablos rimados se encuentran situados en intervalos de tres versos. El primero es un vocablo deíctico “this” (v.3) que sirve de SB (que introduce el espacio mental posterior). El resto de los vocablos finales conectado fónicamente (y/o visualmente) activan y refuerzan uno de los MCIs (*crucifixión de Cristo*) directamente asociados al espacio mental en progreso: “promise” (v.6), “bliss” (v.9) y “Paradise” (v.12). La grafía correspondiente a la palabra final “Paradise” muestra equivalencias visuales con “promise”, lo cual engaña al lector, que realiza un intento fallido de completar la regularidad fónica. Este intento frustrado desde el punto de vista fónico, se corresponde con el intento frustrado, desde el punto de vista conceptual, por acomodar la información antitética procedente de tales versos:

- el verso 9 (“Untranslatable into the bliss”), según el cual el individuo no puede ser trasladado al lugar donde se alcanza el gozo celestial;

---

<sup>153</sup> Aunque fonológicamente la pronunciación prototípica de la terminación “es” es /ɪz/, la posición final de la sibilante (precediendo a una pausa) invita a la realización *sorda* /ɪs/. Lo mismo ocurre con el resto de las consonantes finales sonoras /z/ en posición final de verso, todas ellas permiten una pronunciación *sorda* en /s/.

- y el verso 12, (“*This day thou shalt be with me in Paradise*”), que asegura la presencia futura del individuo en el gozo del Paraíso.

## II. SEGUNDA HIPÓTESIS: EQUIVALENCIA CONCEPTUAL ES EQUIVALENCIA FÓNICA

Según Tsur (1997a) la percepción gestáltica de la obra poética contribuye a que el lector competente extreche los **vínculos conceptuales entre vocablos fónicamente equivalentes**. La hipótesis de la existencia de una correspondencia semántica entre vocablos a final de verso asociados fónicamente, tiende a cumplirse en casi todas las composiciones analizadas. Sin embargo, no todos los poemas estudiados manifiestan un cumplimiento claro de la misma. En este apartado presentaremos: primero, tres poemas de diferentes etapas en que se observa una correspondencia fónico-conceptual entre los vocablos en cuestión (“*Saint Francis and the Birds*” en *DN*, “*Station island: vi*” en *SI* y “*Seeing Things: ii*” en *ST*); y finalmente, nos referiremos a una composición (“*Cana Revisited*”, *DD*) en la que la correspondencia fónico-conceptual es menos evidente por presentar una funcionamiento distinto al del resto de los poemas estudiados.

El poema “*Saint Francis and the Birds*” (*DN*) presenta una estructura fónica “rimal” muy clara. Organizado en tercetos, el primer y tercer verso de cada uno de ellos presentan correspondencias fónicas, de manera que se establecen asociaciones entre los vocablos “*birds*” /l.. ɜ:dz/ y “*words*” /l.. ɜ:dz/ (vv.1 y 3), “*lips*” /l.. ips/ y “*capas*” /l..eips/ (vv.4 y 6) y “*played*” /l..eid/ y “*made*” /l..eid/ (vv.7 y 9). El poema finaliza con un verso independiente (v.10); pero este verso independiente se mantiene conectado fónicamente con los tercetos anteriores, a través de la equivalencia fónica entre los términos “*flight*” /l..lart/ y “*light*” /lart/ en los versos 8 y 10.

Teniendo en cuenta, desde el punto de vista conceptual, los espacios mentales que el poema va generando, el MCI *comunicación* activado al inicio del poema y la METÁFORA DEL CANAL o CONDUCTO, podemos reconocer equivalencias semánticas entre los siguiente vocablos asociados fónicamente:

- “*birds*” y “*words*” (vv.1,3) se encuentran conectados conceptualmente a través de una *metáfora* idiosincrásica (las palabras son pájaros) expresada lingüísticamente mediante la expresión “*like a flock of words*” (v.3), y a su vez derivada de la METÁFORA DEL CANAL O CONDUCTO,
- “*lips*” y “*capas*” (vv.4,6), a través de procesos *metonímicos*, evocan respectivamente los elementos que funcionan como “emisor” y “receptor” en la relación comunicativa que tiene lugar en el espacio mental en proceso,

- “played” y “made” (vv.7,9) se asocian semánticamente por evocar acciones, es decir actitudes activas por parte de los elementos implicados en el proceso comunicativo: el emisor (“made”) y el mensaje (“played”),
- finalmente, “flight” y “light” (vv.8,10) se asocian semánticamente por un doble motivo:
  1. primero, porque cada uno de estos vocablos aparece vinculado a una de las dos ideas asociadas metafóricamente, “flight” caracteriza a los pájaros y “light” caracteriza al tono del mensaje emitido,
  2. y segundo, porque en un DC más universal, es decir no ceñido a la interpretación del poema, las ideas de “vuelo” y “ligereza” aparecen íntimamente vinculadas en el MCI *pájaros*. Esta segunda asociación semántica influye en que se perciba con mayor nitidez la metáfora en que se fundamenta el poema: las palabras son pájaros.

El poema posterior en el tiempo “Station Island: vi” (*SI*) también es claro ejemplo de la relación *fónico-conceptual* entre vocablos en posición final de verso. Esta composición, con una organización fónico-secuencial menos estricta presenta repetición fónica entre versos alternos, en unos casos, y entre versos contiguos, en otros. La relación fónica entre vocablos en posición final de verso consigue aumentar el efecto de creación (y refuerzo) de categorías conceptuales. Así, el poema ayuda a organizar los contenidos en dos polos: uno *positivo*, correspondiente a los DCs *naturaleza* y *relación sexual*, y otro *negativo*, correspondiente al DC *cristianismo*:

- a veces los vocablos “rimados” se asocian y pasan a pertenecer a la misma categoría, como “fern-swish” /ʌ... ɹ..wɪʃ/ y “wish” /ʌwɪʃ/ (vv.2,4) en el polo *positivo* y “keyhole” /l/ y “confessional” /l/ (vv.28,30) en el polo *negativo*;
- otras veces, la asociación fónica entre vocablos de distintos DCs refuerzan los vínculos conceptuales entre ambos dominios, como ocurre con “bell” /ʌ..eɪ/ y “don’t tell” /ʌ... ˈtɪ..eɪ/ (vv.13,14,15) en el polo *negativo*, y “feasts” /ʌ..sts/ y “breast” /ʌ..st/ (vv.26,27) en el *positivo*;
- y en otras ocasiones vocablos de diferentes categorías se asocian fónicamente produciendo un enfrentamiento entre las categorías a las que pertenecen, como “grain” /ʌ..eɪn/ y “Virgin” /ʌ... ɹɪn/ (vv.23,25) o “shut” /ʃʌt/ y “sunlight” /sʌ... ɪt/<sup>154</sup> (vv.36,38).

No obstante lo que prima en el poema es la asociación fónica entre vocablos que evocan conceptos ubicados en el *mismo polo* conceptual (en la misma categoría). Como ilustración de esta tendencia en “Station Island: vi”, sirvan las siguientes parejas o trios de vocablos “rimados” fónica o visualmente: “grass/ Midas’s<sup>155</sup>” (vv.11,12), “farm/ air/ star” (vocal larga y retrofleja /ɑ:/ en los

<sup>154</sup> entendiendo que existe una correspondencia entre el rasgo “sibilante” de /ʃ/ y /s/.

<sup>155</sup> que admite tanto la realización /s/ como /sɪz/.

tres casos en sílaba tónica; vv.18,19,21), “*opened / skinned*” /nd/ (vv.29,31), “*back / luck*” /l..k/ (vv.32,34), “*dress / kindness / powers*” /s/<sup>156</sup> (vv.33,35,39) y la pareja con la que finaliza la composición “*free / tree*” /l..i:/ (vv.40,41) cuya correspondencia fónica sirve como conclusión semántica para el poema.

“Seeing Things: ii” es ejemplo del grado máximo de equivalencia fónico-conceptual. Esto se debe a que gran parte de las correspondencias fónicas se producen entre vocablos formalmente idénticos: “*water / water*” (vv.2,4), “*lines / lines*” (vv.6,8), “*itself/itself*” (vv.13,16) o con la misma base morfológica “*visibility / invisible*” (vv.10,11). Sin embargo esta perfecta correspondencia formal esconde una equivalencia conceptual menos completa:

- El vocablo “*water*” a pesar de activar el concepto “elemento líquido (H<sub>2</sub>O)” sugiere una entidad con unas cualidades distintas a las del agua, pues de hecho es el nombre que se aplica a un detalle concreto de una entidad sólida (la piedra). El hecho de que “*water*” se repita incide sobre esta paradoja lingüístico-conceptual. Pero además cada vocablo “*water*” remite a un elemento distinto en cada uno de los los espacios en progreso, pues cada uno designa un rasgo concreto (y distinto) del elemento piedra (una zona determinada de la fachada):

...the carved stone of the *water*  
Where Jesus stands up to his unwet knees  
And John teh Baptist pours out more *water*  
Over his head ...

(vv.2-5)

- También el vocablo “*lines*” evoca dos elementos equivalentes en dos espacios mentales distintos: en el primero, las líneas cobran protagonismo, pues a través de la metáfora de la iconicidad recogen un significado ulterior a sus propias dimensiones; en el segundo, las líneas se presentan como mero soporte espacial que establece los límites para un nuevo espacio mental:

... *Lines*  
Hard and thin and sinuous represent  
The flowing river. Down between the *lines*  
Little antc fish are all go. ...

(vv.6-9)

- “*Visibility*” e “*invisible*” (vv.10-11), a pesar de mostrar raíces morfológicas equivalentes, expresan significados radicalmente opuestos debido al morfema negativo “*in-*”. Pero a la vez, el rasgo negativo de “*invisible*” indica ideas contrarias a las expuestas por los versos siguientes (vv.12-13), donde lo invisible se describe con rasgos sólo apreciables a través del sentido de la

<sup>156</sup> “*powers*” admite la realización /s/ por encontrarse en posición final de verso, precediendo a una pausa.

vista; de este modo vocablos antitéticos terminan expresando ideas equivalentes relacionadas con la visibilidad:

And yet in that utter *visiblility*  
 The stone is alive with what's *invisible*:  
 Waterweed, stirred sand-grains hurrying off,  
 The shadowy, unshadowed stream itself.

(vv.10-13)

- El término “itself” por su caracter enfático, refuerza el concepto al que se asocia gramaticalmente. Así, su contenido semántico depende del elemento la que modifican. En el verso 13 se asocia al concepto evocado por “stream” y en el verso 16 al evocado por “life”. Pero a pesar de sus diferencias semánticas, “life” y “stream” aparecen vinculados por pertenecer a estructuras léxica y gramaticalmente equivalentes. La posibilidad de una equivalencia conceptual entre ambos elementos queda reforzada porque los conceptos con los que “life” se asocia a través de la cópula “like” pertenecen a los mismos DCs que el concepto evocado por “stream”: el dominio *natural* y el dominio *movimiento ondulante*.

The shadowy, unshadowed stream *itself*.  
 All afternoon heat weavered on the steps  
 And the air we stood up to our eyes in wavered  
 Like the zig-zag hyeroglyph for life *itself*.

(vv.13-15)

Frente a lo que ocurre en estos poemas, en “Cana Revisited” (DD) las equivalencias fónicas parecen producirse simplemente con un efecto sensorial: “stewards” y “words” /dz/, (vv.1,4) “supplies” e “implies” /plɑɪz/ (vv.2,3), “yeast” y “feast” /i:st/ (vv.4,8), y “shown” y “own” /l.. oun/ (vv.6,7), aunque puedan establecer vínculos semánticos, no aportan a primera vista ningún tipo de asociación.

No round-shouldered pitchers here, no *stewards* *a*  
 To supervise consumption or *supplies* *b*  
 And water locked behind the taps *implies* *b*  
 No expectation of miraculous *words*. *a*

But in the bone-hooped womb, rising like *yeast*, *c*  
 Virtue intact is waiting to be *shown*, *d*  
 The consecration wondrous (being their *own*) *d*  
 As when the water reddened at the *feast*. *c*

No obstante, no podemos hablar de *divergencia* en la estructura de rima que propone Heaney, por dos motivos:

- Por un lado, la rima simétrica de cada estrofa, sobre todo la rima de los versos 1 y 4, y 5 y 8 que sugieren inicios y finales, sirve para resaltar la unidad conceptual de cada cuarteto, facilitando la percepción del contraste entre la “negatividad” de la primera y la “positividad” de la segunda.

- Por otro lado, el efecto sensorial producido por las equivalencias fónicas invita a establecer correspondencias semánticas basadas en la propia regularidad fónica del poema. El poema presenta una organización rigurosa: los versos se disponen en grupos de cuatro y las equivalencias fónicas se establecen de manera tal que el primer y cuarto verso de cada estrofa parecen “envolver” fónicamente al segundo y tercero. Es fácil establecer correspondencias formales entre el esquema fónico del poema y la forma evocada por la dimensión conceptual: el vientre que recoge al embrión en gestación.

### III. TERCERA HIPÓTESIS: DINÁMICA ESPACIAL ES DINÁMICA FÓNICA

Según Tsur (1997a), los esquemas de rima *abab* suelen requerir un esfuerzo cognitivo menor porque cada pareja se aprecia como una estructura conceptualmente unificada. Los esquemas de tipo *abab* suelen requerir mayor esfuerzo cognitivo porque es mayor la distancia entre los versos que se perciben como conceptualmente vinculados. Según los experimentos de Tsur, cualquier modificación en el esquema de rima anterior produce cierta inseguridad fónica que se traduce en inseguridad semántica. Podemos deducir, por tanto, que un esquema de rima determinado ofrece una **sensación de unidad semántica** que **finaliza cuando el esquema de rima cambia**. Traducido *en términos integracionales*, podemos decir que **el desarrollo de los distintos espacios mentales** sugeridos por el discurso puede encontrarse **condicionado por las regularidades e irregularidades del “esquema de rima”** del poema. Veamos cómo repercute la *irregularidad* del esquema de “rima” en la dinámica espacial en las composiciones de la categoría 4 posteriores a *North* (a partir de *Field Work*, 1979). Estos poemas, que presentan un esquema de “rima” más o menos regular, son menos rigurosos que los anteriores. La disposición regular en estrofas tiende a desaparecer y, cuando se mantiene, los esquemas fónicos de las estrofas no son equivalentes entre sí. Nuestra tercera hipótesis sugiere que **las variaciones en el esquema fónico de una composición, facilitan la percepción de los distintos espacios mentales** que participan dinámicamente en la construcción de significado. En este sentido, los poemas que mejor muestran esta equivalencia fónico-conceptual son “The Toome Road” (*FW*), “Station Island: vi” (*SI*) y “The Skylight” (*ST*).

“The Toome Road” no presenta una división estrófica, sin embargo el esquema de “rima” sugiere cierto tipo de división formal.

- Los primeros versos establecen equivalencias fónicas entre dos parejas de versos contiguos dejando un quinto verso suelto, el cual mantiene equivalencias fónicas menos completas con vocablos anteriores en posición final. Esto ocurre durante los 10 primeros versos, donde los siguientes vocablos “rimados” crean dos grupos de cinco versos: “cars/tyres” (vv.1,2),

“branches/turrets” (vv.3,4) y “roads” (v.5) por un lado; y “sleeping/keeping” (vv.6,7), “sheds/reds” (vv.8,9) y “tell” (v.10) por otro.

- Posteriormente en verso 11 queda suelto, pues el vocablo “latch” parece no corresponderse fónicamente con ningún otro en posición final.
- Los seis versos finales se organizan fónicamente en parejas gracias a los siguientes vocablos “rimados”: “visitant / distant” (vv.12,13), “headstones / guns” (vv.14,15) y “pass / omphalos” (vv.16,17).

Si observamos esta disposición fónica con mayor detenimiento, podemos establecer correspondencias con la dinámica de espacios mentales.

En primer lugar, nos damos cuenta que cada grupo de versos da las indicaciones semánticas apropiadas para producir un espacio mental momentáneamente completo, donde el quinto verso nos abre las puertas hacia un nuevo espacio mental que sólo se completará tras un encabalgamiento:

- Los primeros cuatro versos ayudan a configurar un espacio mental fundamental asociado con el dominio *bélico*; y el quinto (unido a ellos por la terminación sibilante) comienza a construir un espacio en el que el elemento privado adquiere protagonismo:

One morning early I met armoured cars	<i>a</i>
In convoy warbling along on powerful tyres,	<i>a</i>
All camouflaged with broken alder branches,	<i>b</i>
And headphoned soldiers standing up in turrets.	<i>b</i>
How long were they <i>approaching my roads</i>	<i>c</i>
<i>As if they owned them? ...</i>	

(vv.1-6)

- Otros cuatro versos (vv.6-9) facilitan la creación de espacios mentales asociados con dominio *privado*. Y el verso 10 (unido a los dos anteriores por el fonema /e/ en sílaba tónica) indica una posible ampliación del espacio *privado*, pues sugiere la posibilidad de que el hablante comparta la información que posee. No obstante este espacio se mantiene incompleto debido al encabalgamiento permanente durante los versos 10-13:

... The whole country was sleeping.	<i>d</i>
<i>I had rights-of-way, fields, cattle in my keeping,</i>	<i>d</i>
Tractors hitched to buckrakes in open sheds,	<i>e</i>
Silos, chill gates, wet slates the greens and red	<i>e</i>
Of outhouse roofs. <i>Whom should I run to tell</i>	<i>f</i>
...	

(vv.6-10)

Superado este esquema doble de cinco versos, nos enfrentamos al verso suelto (v.11) que se cierra con el vocablo “latch”. “Latch” /lætʃ/ no sólo no mantiene equivalencias con ningún otro vocablo en posición final (lo cual rompe el esquema fónico de la composición), sino que además

semánticamente evoca un concepto relacionado con ideas de cierre y distanciamiento (y por lo tanto con un intento de comunicación frustrado):

Among all those with their back doors <i>on the latch</i>	<i>g</i>
For the bringer of bad news, that small-hour visitant	<i>h</i>
Who, by being expected, might be kept distant?	<i>h</i>
(vv.11-13)	

La aportación fónico-semántica del vocablo “latch” es por tanto decisiva para la construcción espacial. Su presencia implica un *cambio de marco* que dará lugar a la creación de espacios mentales que actúan como respuesta individual (por parte del hablante) a la situación evocada en los versos 1-10, y donde los destinatarios del mensaje son los elementos “invasores” y no los “invadidos”. Esta respuesta se expresa con los versos finales:

Sowers of seed, erectors of headstones ...	<i>i</i>
charioteers, above your dormant guns,	<i>i</i>
It stands here still, stands vibrant as you pass,	<i>j</i>
The invisible, untoppled omphalos.	<i>j</i>
(vv.14-17)	

Observemos el cumplimiento de la tercera hipótesis en poemas con una organización secuencial en estrofas. “Station Island: vi” (SI) presenta tres estrofas, cada una de las cuales finaliza con una pareja de versos “rimados”: “bell” y “tell” (vv.13-14) en la primera, “feasts” y “breasts” (vv.26-27) en la segunda, y “free” y “tree” (vv.40-41) en la tercera. Así, las pausas interestróficas no implican necesariamente una ruptura de la “rima”. De hecho, cuando la rima se mantiene, a pesar de la pausa, es cuando la equivalencia fónica cobra mayor fuerza repercutiendo en la dinámica de espacios. Esto es lo que ocurre gracias a los vocablos finales “bell” y “tell” en los versos 13, 14 de la primera estrofa, y 15 de la segunda (reforzado además por la repetición léxica en los versos 13 y 15, finalizados en “bell”, y 14, que finaliza con la doble estructura “Don’t tell. Don’t tell”). Desde el punto de vista semántico, podemos observar cómo el vocablo “bell” evoca un concepto asociado a sensaciones acústicas, y de manera equivalente la conjunción fónica en estos versos favorece cierta apreciación acústica que se nos antoja similar a la dimensión acústica del concepto evocado.

... I shut my ears to the **bell**.  
 Head hugged. Eyes shut. Leaf ears. *Don’t tell. Don’t tell.*

A stream of pilgrims answering the **bell**  
 (vv.13-15, cursiva sic, énfasis en negrita)

Debido a sus vínculos fónico-conceptuales, *este trío de versos conectan dos estrofas*, y a la vez *los espacios mentales* configurados a partir de ellas. Veamos cómo sucede:

- La primera estrofa sugiere la creación de *dos espacios contrarios* asociados a los dominios *natural-sexual* y *religioso* respectivamente, y a los que las equivalencias fónicas aportan

consistencia formal. Al espacio asociado con el dominio *natural* le corresponden versos que tienden a terminar en vocablos que incluyen fonemas sibilantes, como “fern-swish” (v.2), “wished” (v.4), “secrets” (v.4), “houses” (v.6); “grass” (v.11) y “Midas’s” (v.12), reforzado con la estructura doble “Secrets, secrets” con que se completa el espacio. Mientras que al espacio mental asociado con el mundo *religioso* le corresponden versos en los que esta repetición fónica no se aprecia y predominan las equivalencias fónico-visuales entre vocablos con grafía “oo”, como “door” (v.7), “stool” (v.9) y “floor” (v.10):

Freckle-face, foxhead, pod of the broom,  
 Catkin-pixie, little fern-swish:  
 Where did she arrive from?  
 Like a wish wished  
 And gone, her I chose at ‘secrets’  
 And whispered to. When we were playing houses.  
 I was sunstruck ay the basiliza **door** -  
 A stillness far away, a space, a dish<sup>157</sup>,  
 A blackened tin and knocked over **stool** -  
 Like a tramped neolithic **floor**  
 Uncovered among dunes where the bent grass  
 Whispers on like reeds about Midas’s  
*Secrets, secrets*. I shut my ears to the bell. (sic)

(vv.1-13, la cursiva señala las correspondencias fónicas entre los rasgos sibilantes, y la negrita las correspondencias fónico-visuales)

- La segunda estrofa sugiere la creación de *dos espacios contrarios* correspondientes a dos respuestas distintas ante una misma impresión sensorial (el sonido de una campana, vv.13-15):

respuesta a: A stream of pilgrims answering the bell  
 Trailed up the steps ...

respuesta b: ... as I went down them  
 Towards the bottle-green, still  
 Shade of an oak. Shades of the Sabine farm  
 Late summer, country distance, not an air:

...

(vv.15-27)

La primera equivalencia entre estrofas consiste en la presencia de dos espacios contrarios en cada una de ellas. El hecho de que los espacios sean contrarios produce que el lector empareje cada uno de los primeros con uno de los segundos mediante relaciones de equivalencia. La primera respuesta se asociará al EM del dominio *religioso* y la segunda respuesta al EM del dominio *natural*.

No ocurre lo mismo con la segunda y tercera estrofas de “Station Island: vi”. La tercera estrofa aparece distanciada de las anteriores porque comienza a desarrollar un esquema rimal distinto, iniciado por el vocablo “keyhole” (v.28) que nada tiene que ver con el pareado anterior (“feasts / breasts”, vv.26-27). Esto implica que el lector tiende a configurar un espacio mental

<sup>157</sup> Excepción: “dish” no pertenece al dominio *natural* pero pude funcional como “recordatorio” del sonido sibilante frente a los sonidos vocálicos oscuros /ɔ:/ y /u:/.

independiente del resto. Sin embargo esta independencia semántica no es real, ya que de nuevo podemos establecer correspondencias semánticas entre el nuevo espacio (con subespacios incluidos) y los anteriores, que sirven como *base* y *espacios de entrada* para la construcción del espacio de integración final.

“The Skylight” (*ST*) también presenta una estructura formal en estrofas, la primera visiblemente más amplia que la segunda. Esta estructura secuencial equivale a una división del texto desde el punto de vista fónico, pues cada una de las estrofas muestran un esquema “rimal” distinto.

- En la primera estrofa los cuatro primeros versos se asocian fónicamente de manera alterna (vv.1,3 /ouzd/ y vv. 2,4 /u:f/), mientras que los cuatro siguientes se asocian en parejas de versos consecutivos (vv.5 ,6 /ɪ.. i:lɪŋ/ y vv.7,8 /ɪ.. ætʃ/):

You were the one for skylights. I opposed	<i>a</i>
cutting into the seasoned tongue-and-groove	<i>b</i>
Of pitch pine. I liked it low and closed,	<i>b</i>
Its claustrophobic nest-up-in-the-roof <sup>158</sup>	<i>a</i>
Effect. I liked the snuff-dry feeling,	<i>c</i>
The perfect, trunk-lid fit of the old ceiling.	<i>c</i>
Under there, it was all hutch and hatch.	<i>d</i>
The blue slates kept the heat like midnight thatch.	<i>d</i>

(vv.1-8)

- La segunda estrofa mantiene una rima alterna de manera tal que el fragmento se organiza en tercetos encadenados, pues el primero y tercer verso se asocian fónicamente (“extravagant/ inhabitant” /... ɪ... .. ənt/, vv.9,11), al igual que el cuarto y el sexto (“palsy / away” /□/, vv.12,14, aunque en este caso más gráfica que fónicamente), y los versos intermedios también establecen equivalencias fónicas (“open / forgiven” /ɪ... ..əŋ/, vv.10,13):

But when the slates came off extravagant	<i>e</i>
Sky entered and held surprise wide open.	<i>f</i>
For days I felt like an inhabitant	<i>e</i>
Of that house where the man sick of the palsy	<i>g</i>
Was lowered through the roof, had his sins forgiven,	<i>f</i>
Was healed, took up his bed and walked away.	<i>g</i>

(vv.9-14)

Esta división en estrofas, acompañada de un esquema rimal distinto para cada una de ellas, coincide con la construcción de espacios mentales relativamente independientes. Fónicamente, la estructura de la segunda (vv.9-11) estrofa sorprende debido a que la primera (vv.1-8) finaliza con la presencia de parejas de versos consecutivos vinculados fónicamente. Los versos 5-8, conectados a modo de pareados, hacen hincapié en el concepto o la sensación de “seguridad” gracias los vocablos en posición rimada, muchos de los cuales se asocian a la noción de “protección”:

... I liked the snuff-dry feeling,  
 The perfect, trunk-lid fit of the old *ceiling*.  
 Under there, it was all hutch and *hatch*.  
 The blue slates kept the heat like midnight *thatch*.

(vv.5-8)

Pero al iniciarse la segunda estrofa (vv.9-14) en la que este esquema rimal desaparece, la sensación de *seguridad fónica* desaparece también, y con ella la sensación de *seguridad conceptual*. Esto se debe a que es necesario un mayor esfuerzo cognitivo para procesar la segunda estrofa, ya que la mente debe adaptarse a un nuevo esquema fónico (Tsur, 1997). A medida que transcurre el discurso, el lector competente se percatará de que los versos empiezan a rimar de manera alterna; y así comienza a crear un espacio nuevo en el que toda sensación de *seguridad física* transmitida por vocablos como “ceiling”, “hatch” y “thatch” desaparece cuando se derrumba el elemento material que la garantizaba. La alternancia fónica es la que aporta consistencia a la segunda estrofa, tanto desde el punto de vista formal como conceptual: los versos entrelazados fónicamente se corresponden con el entrelazado o la *integración* de distintos espacios mentales, espacios asociados a distintos Dominios Cognitivos y que el texto sugiere de manera paulatina:

But when the slates came off extravagant (DC *casa*)  
 Sky entered and held surprise wide open. (DC *lo inesperado*)  
 For days I felt like an inhabitant (DC *casa*)  
 Of that house where the man sick of the palsy (DC *enfermedad*, DC *cristianismo*- MCI *Lázaro*)  
 Was lowered through the roof, had his sins forgiven, (DC *entierro*, DC *cristianismo*)  
 Was healed, took up his bed and walked away. (DC *medicina*, DC *cristianismo*- MCI  
*Lázaro* - MCI *milagro* equivalente a DC *lo inesperado*)  
 (vv.9-14)

Con ayuda de los poemas que ofrecen un esquema más o menos regular de repetición fónica a final de verso, en esta sección hemos tratado de demostrar el cumplimiento de tres hipótesis. Primero, hemos visto cómo muchos de los vocablos en posición fónica prominente activan o refuerzan DCs y MCIs básicos para la construcción de significado. Segundo, también hemos observado que gran parte de los vocablos asociados fónicamente mantienen algún tipo de asociación conceptual entre sí. Y tercero, en los casos en los que el esquema “rimal” no es del todo regular, hemos observado correspondencias entre estas variaciones fónicas y la dinámica de espacios mentales.

Recordemos, no obstante, que todas estas correspondencias fónico-conceptuales encuentran su base en la dimensión gráfica del discurso, pues en nuestros días la escritura es el soporte más frecuente del discurso literario. Veamos en la siguiente sección otros rasgos conceptuales que pueden percibirse a través del formato *gráfico*.

---

<sup>158</sup> “groove” admite la realización sorda del fonema /v/ en /f/, por encontrarse en posición final, ante pausa.

Con ayuda de los poemas que ofrecen un esquema más o menos regular de repetición fónica a final de verso, en esta sección hemos tratado de demostrar el cumplimiento de tres hipótesis. Primero, hemos visto cómo muchos de los vocablos en posición fónica prominente activan o refuerzan DCs y MCIs básicos para la construcción de significado. Segundo, también hemos observado que gran parte de los vocablos asociados fónicamente mantienen algún tipo de asociación conceptual entre sí. Y tercero, en los casos en los que el esquema “rimal” no es del todo regular, hemos observado correspondencias entre estas variaciones fónicas y la dinámica de espacios mentales.

Recordemos, no obstante, que todas estas correspondencias fónico-conceptuales encuentran su base en la dimensión gráfica del discurso, pues en nuestros días la escritura es el soporte más frecuente del discurso literario. Veamos en la siguiente sección otros rasgos conceptuales que pueden percibirse a través del formato *gráfico*.

### **3.1.4.b. Dimensión gráfica: secuencias y agrupaciones.**

Cuando hablamos de la metáfora conceptual de la ICONICIDAD DEL LENGUAJE, estamos haciendo referencia a esta conjunción de factores que se localizan en la “textura” del discurso y que (de modo muchas veces inconsciente por parte del lector) resaltan o añaden información al significado global sugerido por la composición.

Como es evidente en el discurso *escrito*, las palabras y secuencias de palabras se disponen en la página formando agrupaciones. En el caso de la composición poética en lengua inglesa, la disposición se produce en forma de versos y estrofas que se organizan de izquierda a derecha y de arriba a abajo a lo largo de la página. Aunque esta organización parece inocua, pues se fundamenta en las reglas convencionales de escritura en este idioma, su existencia favorece una serie de apreciaciones *conscientes o inconscientes* por parte del lector:

1. Ayudado de estas convenciones, el lector entiende que lo que está “arriba” corresponde al “inicio” y lo que está “abajo” corresponde al “final”. Y por tanto, el cuerpo del poema corresponderá al desarrollo de la “historia”<sup>159</sup>.
2. Debido a la tendencia del ser humano a establecer clasificaciones sobre cualquier información adquirida, y sobre todo, gracias a la metáfora básica del CANAL o CONDUCTO (según la cual el MENSAJE ES CONTINENTE DE IDEAS), el lector considerará, *a priori*, que la estructura en estrofas corresponde a una organización del significado: de modo tal que *a cada* estrofa o sección le corresponde *una* estructura conceptual.

---

<sup>159</sup> La noción de “historia” en este trabajo es de carácter *genérico* y engloba otras nociones como la de “razonamiento”.

Pero como veremos a continuación, es precisamente la ruptura con esas ideas preconcebidas lo que aporta mayor carga significativa al significado global. Pues en la actividad lectora, como en cualquier ámbito de la vida, lo inesperado es lo que resalta.

### **I. PRIMERA IDEA CONVENCIONAL: INICIO ES ARRIBA, FIN ES ABAJO**

Los poemas que mejor se adaptan a esta primera convención despliegan una estructura lineal. Los “primeros” y “últimos” versos corresponden a los momentos “inicial” y “final”, y el “cuerpo” del texto sugiere el desarrollo de la “historia”. En el discurso que estamos abordando es difícil reconocer estructuras lineales puras. En la mayor parte de las composiciones los versos finales sugieren un replanteamiento del contenido inicial (transmitido por los primeros versos) ofreciendo así una estructura circular. En este apartado nos centraremos en ambas estructuras.

1. Primero, nos fijaremos en aquellos casos en los que se aprecie una estructura lineal clara. En éstos, el desarrollo de la “historia” se produce de manera ordenada, es decir, lo anterior en el espacio corresponde a lo anterior en el tiempo o en el razonamiento lógico.
2. Y en segundo lugar, estudiaremos en qué consiste la estructura circular predominante en la obra que estamos abordando.

A continuación ofrecemos una clasificación de los poemas que analizamos aquí, en función del tipo de estructura que despliegan (lineal o circular).

Col.	Poema	e. lineal	e. circular
<i>DN</i>	“The Diviner”	x	x
	“Docker”	x	
	“Poor Women in a City Church”		x
	“Saint Francis and the Birds”		x
<i>DD</i>	“In Gallarus Oratory”	x	
	“Undine”	x	
	“Cana Revisited”		x
<i>WO</i>	“Limbo”	x	x
<i>N</i>	“Antaeus”		x
	“Hercules and Antaeus”	x	
<i>SI</i>	“The Singer’s House”		x
	“On the Road”	x	
<i>HL</i>	“The Disappearing Island”	x	
<i>ST</i>	“Seeing Things: ii”	x	
	“The Skylight”	x	
	“Lightenings: viii”	x	x
	“Crossings: xxx”	x	x
<i>SL</i>	“Keeping Going”		x
	“St Kevin and the Blackbird”	x	x
<i>EL</i>	“The Little Canticles of Asturias”	x	

**I.a. Estructura lineal**

Curiosamente, casi todos los poemas que presentan una estructura lineal en la obra objeto de estudio, se fundamentan en el esquema de imagen del VIAJE. El elemento del VIAJE que ocupa la posición predominante no es en todos el mismo: se observa una tendencia a que la atención se dirija hacia el *punto final del trayecto*, aunque también destaca el elemento *trayector* por su presencia en todas las composiciones. En el siguiente cuadro se enumeran las composiciones que participan del esquema de imagen VIAJE; y se especifican los componentes del viaje que el texto sugiere (x) y el elemento más sobresaliente en cada una de ellas (x).

Col.	Poema	<i>trayector</i>	<i>inicio</i>	<i>trayecto</i>	<i>fin</i>	<i>vehículo</i>
DN	“Dockers”	x	x		x	
DD	“In Gallarus Oratory”	x	x	x	x	
	“Undine”	x	x	x	x	
N	“Hercules and Antaeus”	x	x	x	x	x
SI	“On the Road”	x		x	x	x
HL	“The Disappearing Island”	x			x	
ST	“The Skylight”	x	x		x	
	“Lightenings: viii”	x	x	x	x	x
	“Crossings: xxx”	x		x	x	x
EL	“The Little Canticles of Asturias”	x	x	x	x	x

A. En consonancia con la idea convencional de que los **fragmentos inicial y final** del poema **corresponden** respectivamente **al inicio y fin de la “historia”**, encontramos composiciones en los que se cumple con las pautas de la convención: como “Dockers” (DN), “In Gallarus Oratory” (DD) y “The Little Canticles of Asturias” (EL), que indican explícitamente estos puntos del trayecto.

En el espacio mental que engloba toda la información evocada por el poema “Dockers” (DN) reconocemos un “lugar A”, un “lugar B”, y un elemento que ocupa una posición en cada uno de los espacios sugeridos por el primero y el último verso del poema.

- El verso 1 nos indica (con un deíctico, con los rasgos del elemento “trabajador” y por medio de asociaciones prototípicas) cuál es el “lugar A”: un bar o establecimiento de características similares

There, in the corner, staring at his drink

- Los elementos que componen el espacio final nos indican las características del “lugar B”: el hogar

Tonight the wife and children will be quiet  
At slammed door and smoker’s cough in the hall.

El tiempo verbal que corresponde al primer espacio es el “presente”, y el correspondiente al último es el “futuro”; lo que nos indica que se ha producido un cambio en la dimensión espacio-tiempo. Es decir, se ha producido un “desplazamiento”. El “lugar A” se convierte en *punto inicial* y el “lugar B” en *punto final*. El elemento “trabajador”, que ocupa ambas posiciones, es el *trayector*. Pero el *trayecto* que éste recorre no aparece evocado por el texto; en compensación, durante los versos 5-12 el texto invita a realizar un “viaje cognitivo” por los múltiples espacios mentales evocados, para lo cual debemos echar mano de procesos metonímicos y metafóricos.

De modo similar a “Docker”, los versos “iniciales” y “finales” de “In Gallarus Oratory” (DD) corresponden respectivamente a los puntos “inicial” y “final” de un desplazamiento. Tampoco aquí la composición se plantea de manera simétrica.

- La *situación inicial* se describe en 10 versos:

You can still feel the community pack  
 This place ...  
 They sought themselves in the eye of their King  
 Under the black weight of their own breathing.

(vv.1-2/9-10)

- El *trayecto* tan sólo en uno (v.11)

And how he smiled at them as out they came,

- Y la *situación final* sólo en el último (v.12)

The sea a censer and the grass a flame.

El hecho de que el espacio inicial se desarrolle durante 10 versos, da lugar a que el “lugar A” *punto inicial* desempeñe diversas funciones en los distintos subespacios que se van generando. Muchos de ellos basados, a su vez en el esquema de VIAJE:

- En el subespacio sugerido por los versos 2-4, el equivalente al “lugar A” desempeña la función de *punto de destino*

...it’s like going into a turfstack,  
 A core of old dark walled up with stone,  
 A yard thick.

- En el espacio sugerido por los versos 5-6, otro equivalente al “lugar A” desempeña también el papel de *punto de destino*

You might have dropped, a reduced criature,  
 To the heart of the globe.

- Pero en el subespacio sugerido por los versos 6-7, el equivalente a “lugar A” ocupa la función de *punto de origen*. No obstante la partícula negativa “No” anula este desplazamiento

... No worshipper  
Would leap up to his God off this floor

Como vemos, el desplazamiento en estos versos (“dropped”, “reduced”) se produce de *arriba* a *abajo*, en consonancia con el proceso de lectura ordinario, que tiene lugar de la parte *superior* a la parte *inferior* de la página. En el único espacio en que se sugiere un desplazamiento de *abajo* a *arriba* (“leap up”), éste queda anulado mediante una negación (vv.6-7). Este es un claro ejemplo del modo en que la disposición del texto favorece la apreciación de la información conceptual que éste transmite, a través de sensaciones visuales reales e información orientacional procedente del desplazamiento de nuestra mirada a lo largo de la página.

“The Little Canticles of Asturias” (*EL*) despliega una estructura de VIAJE casi completa, si no fuera porque los espacios mentales que configuran el viaje parecen formar parte de otro viaje mucho mayor. Esto se debe a que en el lector común conocedor de las tradicionales rutas europeas (y sobre todo el lector español), inmediatamente activará en su mente el MCI *camino de Santiago* y lo empleará como Dominio Cognitivo en el que se enmarca el trayecto descrito en el poema. En el espacio generado además del *trayecto* (compuesto por diferentes puntos de la geografía asturiana) y el *punto de destino* (sugerido por el vocablo “Compostela” en el verso 36) también reconocemos:

- un *trayector* (el hablante y sus acompañantes)
- un *vehículo* (por la expresión “gathered speed” del verso 14, suponemos que es un vehículo motorizado)
- la *duración* del viaje (algo superior a seis horas), precisamente la secuencia del viaje se reconoce gracias a la dimensión temporal.

Si consideramos la dimensión formal del texto, podemos reconocer que el esquema lineal de viaje se corresponde con el esquema formal del texto. La primera sección (vv.1-14) sugiere el comienzo de un tramo del camino, gracias al vocablo “started” (v.1). En el espacio *temporal* corresponde a la media noche y en el *espacial* a la localidad de Gijón:

And when at midnight as we started to descend  
Into the burning valley of Gijon  
(vv1-2)

La segunda sección (vv.15-27) comienza con la expresión “on the way” (v.15), que sugiere la continuidad del camino. Se nombra un segundo punto en el trayecto (Piedras Blancas) durante el recorrido mañanero. La visita al territorio en torno a Piedras Blancas parece terminar en el último verso de la sección, donde vuelve a mencionarse

Next morning on the way to Piedras Blancas  
... near Piedras Blancas.  
(vv.15 y 26)

Y en la tercera y última sección se sugiere un espacio temporal del medio día, debido a las sensaciones visuales de luminosidad que se transmiten. A este momento le corresponde el espacio “San Juan de las Harenas” con toda la información que sobre este enorme se aporta en el poema. Posteriormente se emplea el vocablo “afternoon”, lo que indica que el día sigue transcurriendo. Percibimos de este modo que el trayecto aún continúa. De hecho el último verso nos evoca un lugar geográfico que (gracias al MCI activado) percibimos como *final del trayecto*: la catedral de Santiago de Compostela:

At San Juan de las Harenas  
It was a bright day of the body.  
Two rivers flowed under sunlight.  
...  
And in the afternoon ...  
...  
In the great re-echoing cathedral gloom  
Of distant Compostela, *stela, stela.*

(vv.27-29; 32; 35-36)

“The Little Canticles of Asturias” esconde además un segundo VIAJE. Mientras el “cuerpo humano” realiza un desplazamiento a través del espacio geográfico, el componente “espiritual” también realiza un VIAJE. Este viaje “espiritual” también se acomoda a las características formales del poema; y gracias a la información recibida de nuestro MCI *Camino de Santiago*, su *punto de destino* se entiende en consonancia con el *punto de destino* del cuerpo (Santiago de Compostela). Así en el viaje “espiritual”:

- la primera sección corresponde la *punto de incio* (el infierno, asociado con las imágenes táctiles y visuales presentadas en este fragmento, v.14)
- la segunda sección al *camino* (confiando en las sensaciones evocadas por el fragmento y asociadas con el purgatorio, vv.15 y 25)
- y la tercera al *punto de destino* (la salvación del alma, asociada con las imágenes de luz y la noción de Compostela, v.36).

**B.** En otras composiciones, el *punto inicial* aparece **precedido por una breve introducción**, postergándolo a versos posteriores. Pero esto no impide que se reconozca claramente la estructura lineal del VIAJE.

En “The Skylight” el inicio de la “historia” se encuentra precedido por la reflexión del verso 1 (“You were the one for skylights. I opposed”). Pero lo realmente interesante en esta composición es la presencia de un doble VIAJE en el que un mismo lugar funciona como *punto inicial* para un desplazamiento y *punto final* para otro. Veamos en qué consisten los dos viajes:

A primera vista el desplazamiento que sobresale es el que presenta al “hablante” como *trayector*. A grandes rasgos la estructura del poema (inicio-cuerpo-fin) se corresponde con este *primer viaje*:

- Los versos 2-8 sugieren desde la perspectiva del hablante, las sensaciones que produce el cobertizo: *punto de inicio* de su traslado.
- Los versos 9-10 evocan el momento en que se produce el cambio,
- y los versos 11-14 sugieren la salida del *trayector* hacia un *punto final* indefinido de destino. Quizá este sea el fragmento más interesante en este sentido, ya que estos últimos versos nos sugieren la equivalencia del “hablante” con la figura bíblica de “Lázaro”; de modo tal que se proyecta en el primero (el hablante) la función de *trayector* del segundo (Lázaro):

For days I felt like an inhabitant  
Of that house where the man sick of the palsy  
Was lowered through the roof, had his sins forgiven,  
Was healed, took up his bed and walked away.

El *segundo viaje* tiene como elemento *trayector* al “cielo”, en sí mismo *punto inicial*. El *punto final* es el mismo “cobertizo” que era *punto inicial* en el viaje anterior. Precisamente este segundo desplazamiento viene sugerido por los versos 9-10, momento que desencadena el desplazamiento principal:

But when the slates came off, extravagant  
Sky entered and held surprise wide open.

“The Skylight” no es el único poema en que el momento inicial de la historia no coincide exactamente con el primer verso del poema; ni el único en que el esquema de VIAJE se percibe por partida doble, como ya hemos visto. En “Lightenings: viii” el desplazamiento no comienza hasta el verso 3 en el que se define el *punto inicial* del movimiento (a su vez *punto final* de otro movimiento no especificado):

The annals say: when the monks of Clomacnoise  
were all at prayers inside the oratory  
A ship appeared above them in the air.

- La situación inicial se describe a lo largo de los versos 4-6:

The anchor dragged along behind so deep  
It hooked itself into the altar rails  
And then, as the big hull rocked to a standstill

- el verso 7 presenta el primer desplazamiento explícito, de *arriba* a *abajo*; la propia disposición del texto en la página es de arriba a abajo, lo cual favorece la percepción de la imagen orientacional:

A crewman shinned and grappled down the rope

- La permanencia en el plano inferior (*punto final*) por parte del *trayector* se percibe durante la lectura de tres versos y medio:

And struggled to release it. But in vain.  
'This man can't bear our life here and will drown,'

The abbot said, 'unless we help him.' So  
they did, ...

(vv.8-11)

Los dos últimos versos del poema (vv.11-12) sugieren el acontecimiento final de la "historia", así pues el poema despliega una estructura lineal

...the freed ship sailed, and the man climbed back  
Out of the marvellous as he had known it.

El evento final corresponde a un nuevo desplazamiento, esta vez de *abajo a arriba*. A este segundo viaje se le da importancia en cuanto que el *trayector* vuelve con unas características distintas a las que posee su equivalente en el primer viaje (*de arriba a abajo*). Este desplazamiento se produce rápidamente, si lo comparamos con el primero, que se desarrolla a lo largo de 9 versos (vv.3-11). La propia disposición gráfica del poema sobre la página (*de arriba a abajo*) no acompaña a este desplazamiento (*de abajo a arriba*). Sin embargo, a través del contenido que se plantea, del cambio que se produce en el *trayector*, este último desplazamiento nos invita a "viajar" al espacio *inicial* del poema (correspondiente a la parte *superior* de la página). Por lo que podríamos hablar de una estructura *circular* de más difícil apreciación.

**C.** En algunas ocasiones como en "Undine" (*DD*) y en "On the Road" (*SI*) los elementos *punto de origen* y *trayecto* se quedan en un segundo plano. Y **la atención del lector se centra en el trayector y en el punto de destino.**

"Undine" (*DD*) remite a un desplazamiento definido por un *punto de origen* expresado en el primer verso (las zarzas y el sedimento), un *trayecto* evocado por el vocablo "drains" (v.2) y un *punto de destino* sugerido por el verso 3:

He slashed the briars, shovelled up grey silt  
To give me right of way in my own drains  
And I ran quick *for him*.

(vv.1-3)

Los dos elementos predominantes en este viaje son el *trayector* y el *punto de destino*:

- El *punto de destino* es de naturaleza humana y a su vez se comporta como *vehículo*, pues es la entidad que permite el desplazamiento.

- El *trayector* (el agua o la Ondina) presenta ciertas características humanas, debido a su naturaleza mitológica. Las cualidades humanas comienzan a percibirse con la propia capacidad expresiva de la Ondina y se mantiene con la apreciación de rasgos físicos y emocionales evocados a lo largo del discurso.

En el momento de encuentro entre *trayector* y *destino*, estos dos elementos desarrollan una relación recíproca basada en sus naturalezas humana y pseudohumana. Esta relación recíproca se manifiesta formalmente a lo largo del poema a través de la alternancia en la disposición de los pronombres personales con que se designan. veamos cómo se disponen los *indicadores de persona* a lo largo de todo el discurso:

**He** slashed the briars, shovelled up grey silt  
To give **me** right of way in **my** own drains  
And **I** ran quick for **him**, cleaned out **my** rust.

**He** halted, saw **me** finally disrobed,  
Running clear, with apparent unconcern.  
The **he** walked by **me**. **I** rippled and **I** churned

Where ditches intersected near the river  
Until **he** dug a spade deep in **my** flank  
And took **me** to **him**. **I** swallowed **his** trench

Gratefully, dispersing **myself** for love  
Down in **his** roots, climbing **his** brassy grain -  
But once **he** knew **my** welcome, **I** alone

Could give **him** subtle increase and reflection.  
**He** explored **me** so completely, each limb  
Lost its cold freedom. Human, warmed to **him**.

Finalmente, *trayector* y *destino* se integran en una estructura simétrica desde las perspectivas fónica y conceptual: “Human warmed to him” (v.15). En esta estructura, cada uno de los elementos se encuentra situado en un polo de la secuencia (“human” *inical* y “him” *final*), pero comparten rasgos fónicos y conceptuales que los vinculan:

- Fónicamente, la pronunciación de los términos “human” y “him” la articulación de sonidos aspirados y nasales.
- Conceptualmente el *trayector* adopta la característica de ser “humano”, lo cual le asocia semánticamente con el *destino*.

En “On the Road” (*SI*), el esquema de viaje propuesto al inicio de la composición no se mantiene en el resto del discurso. El poema genera diversos viajes con elementos distintos, viajes que se suceden a medida que progresa la lectura del texto. Como norma general, la transición entre dos viajes se produce coincidiendo formalmente con palabras textuales tomadas de las Sagradas Escrituras. Desde el punto de vista conceptual estas palabras del Evangelio nos remiten a un

enésimo viaje que actúa como trasfondo, cuya interpretación se asocia al comportamiento cristiano ideal:

*Master, what must I  
do to be saved?  
...  
Sell all you have  
and give to the poor.  
...  
and follow me.*

(vv.17-18;26-27;53):

Veamos en qué consisten los otros viajes sugeridos por el discurso y cuál es el término del esquema genérico que mayor relevancia presenta en cada uno de ellos.

En el primer viaje sugerido por “On the Road” no reconocemos el *punto de origen*. El poema comienza evocando el *trayecto* (una carretera), el *trayector* (el hablante) y el *vehículo* (un automóvil). Esta presentación se desarrolla durante los 16 primeros versos.

- La figura del *trayector* se genera a través de la evocación de las sensaciones experienciales sufridas por esta figura durante el viaje:

The road ahead  
kept reeling in  
at a steady speed,  
the verges dripped.

(vv.1-4)

- El *vehículo* se coloca en posición prominente a través asociaciones metonímicas activadas por las sensaciones táctiles que produce una parte del vehículo:

In my hands  
like a rested trophy,  
the empty round  
of the *steering wheel*.

(vv.5-8)

- Y en cuanto al *trayecto*, en este primer espacio (1er viaje) se incluyen subespacios que evocan nuevos *trayectos* equivalentes al *trayecto* principal, “la carretera”:

The trance of driving  
made all roads one:  
the seraph-haunted Tuscan  
footpath, the green  
Oak-alleys of Dordogne  
or that track through corn  
where the rich young man  
asked his questions -

(vv.9-16)

Dos versos tomados del Evangelio (17-18) indican la transición hacia un segundo viaje. A la vez que se mantiene activo el primer viaje, el texto nos sugiere un segundo desplazamiento

(vv.19-25). En él se especifican: el *trayecto*, correspondiente a las distintas posiciones del hablante a lo largo de su propio viaje, y el *trayector*, un ave que realiza el mismo viaje pero en un plano superior y cuya descripción es bastante detallada:

Or the road where the bird  
with an earth-red back

and a white and black  
tail, like parquet  
of flint and jet,  
wheeled over me

in visitation.

Las palabras de las Escrituras (vv.26-27) dan paso a un tercer viaje producto de la integración entre los *trayectores* anteriores: “el hablante” y “el ave”:

I was up and away

like a human soul  
that plumes form the mouth  
in undulant, tenor  
black letter latin.

...

(vv.28-32 y ss)

En este caso el énfasis se pone en las sensaciones que experimenta el *trayector* en el *trayecto* (a través de la generación de subespacios mentales, donde se retoma el esquema de VIAJE):

If I came to earth  
it would be by way of  
a small east window  
I once squeezed through,

...

(vv.36-40 y ss)

Tras otro verso tomado del Evangelio (v.53), el tercer viaje se reanuda, aunque aquí lo que cobra mayor importancia es el *punto de destino*, al que se dedican 17 versos, coincidiendo con el final del poema:

*to the deepest chamber.*

*There* a drinking deer  
is cut into rock,  
its haunch and neck  
rise with the contours,

the incised outline  
curves to a strained  
expectant muzzle  
and a nostril flared

at a dried-up source.  
For my book of changes  
I would meditate  
that stone-faced vigil

until the long dumbfounded  
 spirit broke cover  
 to raise a dust  
 in the font of exhaustion.  
 (vv.60-76)

Así el poema comienza sugiriendo un espacio mental correspondiente al cuerpo, continúa sugiriendo otro correspondiente a la imaginación y finaliza construyendo uno final correspondiente al espíritu humano<sup>160</sup>. Por este motivo, el lector entenderá el poema globalmente como *un único viaje* desde la dimensión corporal a la dimensión espiritual.

**D.** Casos más singulares son aquellos en los que el *modo* en que se desarrolla el viaje y el *vehículo* que lo hace posible, se presentan **en la posición más relevante**. Es el caso de los poemas “Hercules and Antaeus” (*N*) y “Crossings: xxx” (*ST*), donde respectivamente los *vehículos* “Hércules” y “la cuerda” y su intervención en el proceso de desplazamiento, acaparan nuestra atención.

El poema “Hercules and Antaeus” (*N*) se desvincula de la presentación lineal de la información, aunque el final del desplazamiento coincide aproximadamente con el final de la composición. Por el contrario, la información transmitida por los versos iniciales y finales se concentra en los elementos *vehículo* y *trayector* respectivamente.

- El elemento principal del esquema (con cuya descripción comienza el poema, vv.1-5) es el *vehículo* (Hércules con el valor “inteligencia”), entidad que a la vez desempeña la función de *agente*. La descripción del *vehículo* continúa en los versos 12-14 (texto entre paréntesis añadido).

Sky-born and royal,  
 snake-choker, dung-heaver  
 his mind big with golden apples,  
 his future hung with trophies,  
  
*Hercules* has the measure  
 ...  
 the challenger's *intelligence*  
 is a spur of light,  
 a *blue prong* graiping him (*Antaeus*)

- El *trayector* (*Antaeus*, quien sufre el desplazamiento) se indica primeramente en los versos 6-8 de “Hercules and Antaeus”, que remiten al poema “Antaeus”:

resistance and black powers  
 feeding off the territory.  
*Antaeus*, the mould-hugger,

<sup>160</sup> A través de correspondencias y asociaciones mentales que iremos descubriendo en este trabajo.

- El *desplazamiento* en sí se produce en el espacio sugerido por los versos 9;11 y 15-16:

is weaned at last:  
...  
now he is raised up  
...  
*out of his element*  
*into a dream of loss*

- El *punto de origen* se detalla en los versos 17-21:

and *origins* - the cradling dark,  
the river veins, the secret gullies  
of his strength,  
the hatching grounds  
  
of cave and souterrain

- Los versos 25-30 sugieren brevemente el *modo* en que se realiza el desplazamiento (ayudado del vehículo) y sobre todo el *punto final* de ese desplazamiento que aproximadamente coincide con el el final del poema:

Hercules *lifts his arms*  
in a remorseless V  
his triumph unassailed  
by the powers he has shaken,  
  
and *lifts and banks Antaeus*  
high as a profiled ridge,

- Y finalmente los dos últimos versos (31-32) enfocan de nuevo la atención sobre el *trayector* y su nueva función en este último espacio:

a sleeping giant,  
pap for the dispossessed.

En este caso los puntos *inicial* y *final* del desplazamiento no coinciden con los versos iniciales y finales del poema. De hecho, los versos iniciales y finales ofrecen información sobre el *vehículo* (vv.1-5) y el *modo* en que se realiza el viaje (vv.25-30). Y a éstos se dedica un amplio número de versos en comparación con otros elementos del esquema.

La última composición que consideraremos por su estructura lineal es “Crossings: xxx” (ST). Este poema, destaca precisamente por la descripción que se realiza del propio desplazamiento. La cuerda, *trayecto* a través del cual se produce este desplazamiento, es a su vez *vehículo*, pues el cambio que trasciende lo meramente físico no puede ser posible si no es por medio de este material. La cuerda no es sólo el lugar que se atraviesa sino lo que hace posible el desplazamiento. Por otra parte, esta composición destaca porque su dimensión formal lineal no se corresponde con la estructura lineal del desplazamiento, que aparece fragmentada.

- En el primer verso se enuncia el *punto de destino* seguido de la acción de desplazamiento, y en los últimos versos el *punto de destino* se retoma aportando información sobre cómo percibe el *trayector* dicho *punto de destino*:

On St. Brigid's Day the new life could be entered  
 ...  
 The open they came into by these moves  
 Stood opener, hoops came off the world,  
 They could feel the February air

Still soft above their heads and imagine  
 The limp rope fray and flare like the wind-borne gleanings  
 Or an unhinched goldfinch over ploughland.

(vv.1, 7-12)

- En ningún momento se especifica cuál es el *punto de origen* (que se entiende por el contexto) por lo que no hay un espacio formal que le corresponda.
- Sin embargo, a lo largo del cuerpo del poema el discurso sí se centra en el *trayecto* que se debe recorrer (“By going through her girdle of straw rope”, v.2) y, sobre todo en los distintos *modos* en que se realiza el desplazamiento (vv.3-6). De esta manera, el *vehículo* se mantiene “en foco” a través del modo en que los distintos *trayectores* intercatúan con él:

The proper way for men was right leg first,  
 Then right arm and right shoulder, head, then left  
 Shoulder, arm and leg. Women drew it down  
 Over the body and stepped out of it.

Tanto “Hercules and Antaeus” (*N*) como “Crossings: xxx” (*ST*) destacan porque la organización de las ideas en el texto no se corresponde con el esquema secuencial lógico del VIAJE. Esto parece deberse a que los elementos a los que se da más relevancia no forman parte del esquema bipolar básico (*punto de origen / punto de destino*), con el que es más fácil establecer correspondencias formales basadas en la secuenciación.

### **I.b. Estructura circular.**

Además de los casos estudiados, la estructura lineal también está presente en poemas que no despliegan el esquema genérico de VIAJE, como “The Disappearing Island” (*HL*) o “Seeing Things: ii” (*ST*). Por otro lado, muchos de los poemas con estructura lineal despliegan una segunda estructura de tipo circular de manera más o menos evidente. Cuando hablamos de la estructura “circular” de una composición, nos referimos a que el último espacio *en foco* durante el proceso lector es equivalente al espacio inicial *base* que se configura a partir de los primeros versos del poema. La estructura *circular* “parece” predominar en el discurso analizado frente a la estructura *lineal*. En realidad este efecto se produce porque la estructura *lineal* es coherente con esquemas

genéricos convencionales de PROGRESIÓN, mientras que la estructura *circular* choca con este esquema básico y por lo tanto es más notable.

A. En la obra que estamos abordando reconocemos algunas composiciones en las que la **estructura lineal convive con la estructura circular**. Hemos visto esta doble estructura en poemas que despliegan el esquema genérico de VIAJE, como “Lightenings: viii” y “Crossings: xxx”<sup>161</sup> (*ST*). Y algo similar ocurre con poemas como “The Diviner” (*DN*), “Limbo” (*WO*) y “Saint Kevin and the Blackbird” (*SL*), donde la progresión de la “historia” (no necesariamente un VIAJE) viene acompañada por una equivalencia semántica entre los espacios inicial y final generados durante el proceso lector. Veamos cómo se produce esta doble estructura en cada uno de ellos.

La estructura *lineal* de “The Diviner” se acomoda perfectamente a la progresión formal del texto.

- La primera estrofa (vv.1-4) describe la actividad llevada a cabo por el zahorí:

Cut from the green hedge a forked hazel stick  
That he held tight by the arms of the V:  
Circling the terrain, hunting the pluck  
Of water, nervous, but professionally

- Y la segunda (vv.5-8) evoca la respuesta del agua a dicha actividad.

Unfussed. The pluck came sharp as a sting.  
The rod jerked with precised convulsions,  
Spring water suddenly broadcasting  
Through a green hazel its secret stations.

- La tercera estrofa (vv.9-12) sugiere un nuevo espacio (consecuencia de los anteriores) en el que el zahorí y otras personas intercambian acciones, creando una “subhistoria” con estructura lineal:

The bystanders would ask to have a try  
He handed them the rod without a word.  
It lay dead in their grasp till nonchalantly  
He gripped expectant wrists. The hazel stirred.

Como podemos observar, tres son los elementos que se ponen de manifiesto en el espacio final sugerido por esta última estrofa: la vara de avellano, las manos del zahorí y la capacidad (exclusiva del zahorí) para realizar una actividad determinada. Todos estos elementos se encuentran ya presentes en los espacios creados por las dos primeras estrofas. Tanto en los primeros espacios (vv.1-8) como en los subespacios sugeridos por el último verso, tales elementos mantienen una relación determinada: las manos del zahorí están en contacto con la rama de avellano, y esto origina el descubrimiento del agua. El contacto es directo en el primer espacio (v.2) e indirecto en el último

(v.12), pero los rasgos de “contacto” y de “descubrimiento” son equivalentes. Por el contrario, en el espacio inicial de la “subhistoria” (vv.9-11) la relación entre los distintos elementos se destruye, y la capacidad del *zahorí* no se presenta. La estructura *circular* radica, por tanto, en la presentación de un espacio final de la “subhistoria” (sugerido por el último verso) equivalente al espacio *base* (generado por las primeras estrofas de la composición).

La estructura de “Limbo” (*WO*) es *lineal*, en cuanto que presenta una historia basada en el esquema VIAJE con: un *punto de origen*, sugerido por los versos 7-14 (las manos de una madre), un *trayecto* sugerido por el verso 15 (el río) y un *punto de destino* sugerido por los versos 16-18 (el mar / el limbo):

As she stood in the *shallows*  
Ducking him tenderly

Till the frozen knobs of her wrists  
Were dead as the gravel,  
He was a minnow with hooks  
Tearing her open.

She waded in under  
The sign of her cross.  
*He was hauled in with the fish.*  
Now *limbo* will be

A cold glitter of *souls*  
*Through some briny zone.*

(vv.7-18)

El desplazamiento (que se presenta de manera lineal) tiene una continuación en los versos finales (vv.19-20), los cuales sugieren un espacio imaginado en el que el *trayector* (el niño) podría cubrir un segundo *trayecto* (del interior del agua al exterior del agua) ayudado por un *vehículo* (las manos de Cristo). Este espacio imaginado no lleva a cabo su realización debido al adverbio negativo “not” que anula el segundo desplazamiento:

Even Christ’s palms, unhealed,  
Smart and cannot fish there.

No obstante este segundo desplazamiento imposible de realizar nos remite al espacio inicial *base* correspondiente a los primeros versos de la composición (vv.1-5), y desde el que se generan el resto de los espacios:

Fishermen at Ballyshannon  
Netted an infant last night  
Along with the salmon.  
An illegitimate spawning.

---

<sup>161</sup> A cuya estructura linera-circular ya nos hemos referido en el apartado anterior.

El espacio final es equivalente al inicial en cuanto que ambos comparten estructura genérica: un niño es extraído del mar a través de la actividad pesquera (por lo que nos encontramos frente a una estructura *circular*); pero difieren en muchos aspectos, entre ellos la dimensión del “niño” que se pone de relieve, gracias a la metáfora del SER DIVIDIDO: en el espacio inicial “el cuerpo” y en el final “el alma”. La *pesca* inicial sí tiene realización en el espacio mental global sugerido por el poema, frente a la *pesca* final, que no se produce. Esto favorece el cuestionamiento de ciertos MCIs cristianos, como iremos descubriendo.

Durante la primera sección (vv.1-12) “Saint Kevin and the Blackbird” (*SL*) plantea un discurso completamente *lineal* basado en una secuencia de acontecimientos. Comienza la primera estrofa sugiriendo la intención del santo, y la posición física que adopta:

And then there was Saint Kevin and the blackbird  
The saint is kneeling, arms stretched out, inside  
His cell ...

(vv.1-3)

A partir de aquí (vv.3-10) las escenas se suceden: conceptualmente, a través de relaciones *causa-efecto*; y formalmente, a través de *conectores textuales*. En los versos 10-12 se ofrece la resultante disposición del santo, que en principio se plantea como el final de la “historia”:

... now he must hold his hand  
Like a branch out in the sun and rain for weeks  
Until the young are hatched and fledged and flown.

La segunda sección se detiene en un punto concreto de la “historia”, el momento *final* (equivalente a los versos 10-12). Parte de esta segunda sección es en sí misma un conglomerado de subespacios que comparten el esquema de VIAJE:

From the neck on out down through his hurting forearms?  
...  
Or has the shut-eyed blank of underearth

Crept up through him? Is there distance in his head?

(vv.16, 18-19)

Pero, como hemos dicho, este poema también ofrece una estructura *circular*. Esto se debe fundamentalmente al *léxico* empleado en los últimos versos, que sugiere un espacio equivalente al propuesto por los primeros:

‘To labour and not to seek reward,’ he prays.

A prayer his body makes entirely  
For he has forgotten self, forgotten bird  
And on the riverbank forgotten the river’s name.

(vv.21-24)

Cuando la “historia” parece haber transcurrido por derroteros distintos a la primera intención del santo (sugerida por los versos 1-3, en la primera sección), los vocablos “prays” y “prayer” nos devuelven a esta primera intención. La permanencia en una posición determinada ya no sólo resulta de la necesidad de preservar una vida, sino principalmente de la propia intención del santo: la oración.

**B.** En la obra de Heaney encontramos otro tipo de poemas con **estructura circular**. En estos casos también reconocemos una **secuencia de acontecimientos lineal básica**, pero ésta queda en segundo plano. Frente a la percepción de relaciones secuenciales, el discurso potencia la realización de **procesos cognitivos de razonamiento conceptual**, a través del desarrollo del subespacios que mantienen algún elemento *en foco* o ayudado por la *fragmentación* de la composición, o mediante de su propia estructura *circular*. En estas composiciones la estructura lineal prototípica (inicio-desarrollo-fin) no se acomoda a la estructura (inicio-cuerpo-fin) de la dimensión formal, favoreciendo otro tipo de correspondencias semántico-formales. Poemas que muestran este rasgo estructural son: “Saint Francis and the Birds” (DN), “Cana Revisited” (DD) y “Keeping Going” (SL).

Tomemos como ejemplo el poema “Saint Francis and the Birds” (DN). La “historia” básica es sencilla: punto *inicial* San Francis predica, punto *medio* los pájaros escuchan y punto *final* los pájaros responden con un revoloteo. La “historia” se transmite en tan sólo los tres primeros versos:

When Francis preached love to the birds  
They listened, fluttered, throttled up  
Into the blue ...

(vv.1-3)

Pero su interpretación se complica como consecuencia de los procesos de integración, a cuyo desarrollo nos obliga la expresión “like a flock of words” (v.3) junto con los versos restantes (vv.4-10). De este modo el proceso de *razonamiento* (la creación de asociaciones y correspondencias entre dos espacios de entrada, en suma, la *integración conceptual*) viene determinado por más de dos tercios de la composición. Gracias a los dos últimos versos, el lector consigue la elaboración completa del espacio:

Which was the best poem Francis made,  
His argument true, his tone light.

Y son estos versos los que aportan la información necesaria para establecer vínculos con el espacio inicial (de los versos 1-3): los vocablos “poem”, “argument” y “tone” evocan un mismo dominio cognitivo (el *lingüístico*), sugerido con anterioridad únicamente por los versos 1-3.

A partir de “Cana Revisited” (DD) descubrimos dos “historias” que ocupan diferentes posiciones en la disposición del texto.

- La primera “historia”, sugerida por el título y por la primera estrofa, evoca la escena correspondiente al MCI cristiano *el milagro de las bodas de Caná* (según el cual Cristo convirtió el agua en vino). La primera estrofa ayuda a configurar un espacio integrado por elementos asociados con el banquete y por las palabras milagrosas. Es interesante observar que, aunque estos elementos aparecen negados, la mente humana crea un espacio en el que sí existen (pues el texto los sugiere):

No round-shouldered pitchers here, no stewards  
To supervise consumption or supplies  
And water locked behind the taps implies  
No expectation of miraculous words

- La segunda “historia” viene evocada por los versos 5-7 y remite al proceso de gestación de un ser vivo:

But in the bone-hooped womb, rising like yeast,  
Virtue intact is waiting to be shown,  
The consecration wondrous (being their own)

Hasta este punto, ambas historias permanecen abiertas, el discurso no especifica el desenlace de las mismas. Es el último verso (v.8) el que expresa un *desenlace*; pero este desenlace corresponde a la primera “historia”, y no a la segunda, como cabría esperar por la disposición del contenido en estrofas.

As when the water reddened at the feast.

De este modo, el poema despliega una estructura *circular*; pues el último verso remite al espacio evocado por los cuatro primeros. No obstante este verso no se desvincula de la segunda “historia”, ya que forma parte de su espacio a través de los procesos de integración sugeridos por la conjunción comparativa “as” (v.8).

El poema “Keeping Going” (SL) destaca por su longitud y por la gran cantidad de espacios mentales que sugiere su lectura. Descubrir una secuencia de acontecimientos es hartamente complicado al principio. Por su carácter fragmentado, el poema parece haberse creado con la intención de dificultar la construcción de significado. Ni siquiera los pronombres ayudan a establecer relaciones entre los elementos que configuran los espacios mentales. Pero el vocabulario mismo del texto nos sugiere ciertos vínculos secuenciales:

- entre la segunda y la penúltima sección

But the slop of the actual job  
Of brushing *walls*, the watery *grey*  
Being lashed on in broad swatches, the drying out

*whiter and whiter*, all that worked like magic:  
(sección 2, vv.15-18)

*Grey matter like gruel flecked with blood*  
In spatters on the *whitewash*. A clean spot  
Where his head had been, other stains subsumed  
In the parched *wall* he leaned his head against  
(sección 5, vv.50-53)

- y entre la primera y última

The *piper* coming from far away is you  
With a *whitewash* for a *sporrán*  
Wobbling round you, a *kitchen* chair  
Upside down on your shoulder, your right arm  
Pretending to tuck the bag beneath your elbow,  
(sección 1, vv.1-5)

You called the *piper's* *sporrans* *whitewashed* brushes  
And then marched us through the *kitchen*  
(sección 6 y última, vv.71-72)

Aunque la construcción de espacios requiere un enorme esfuerzo cognitivo por parte del lector, finalmente parece que *inicio* y *desenlace* de la “historia” coinciden respectivamente con las dos primeras secciones del poema y con las dos últimas. Por el contrario, las secciones intermedias no remiten al *desarrollo* de esta “historia”. Esto implica que el lector percibe una estructura *circular* y no *lineal* en la composición: aparentemente sólo las últimas secciones se encuentran vinculadas con las primeras, y las secciones intermedias parecen sugerir espacios mentales desconectados del espacio *inicial*. Pero, a la vez, es precisamente esta estructura *circular*<sup>162</sup> la que indica al lector que, muy probablemente, exista una conexión entre los espacios evocados y la “historia” con la que se inicia y finaliza el poema. Y es en el momento en que se da lectura a las últimas secciones cuando los procesos de razonamiento asociativos, de equivalencia y de proyección semántica logran su clímax.

C. Finalmente, reconocemos composiciones en los que no se percibe ninguna secuencia de acontecimientos lineal. Lo que se produce es un **proceso de razonamiento** en torno a una situación o en relación a un elemento concreto del espacio mental base. Este proceso de razonamiento se ve favorecido por la creación de *subespacios*, que mantienen tal elemento o situación en el punto de mira, y por la propia estructura *circular* de la composición. Poemas de este tipo son: *Poor Women in a City Church*” (*DN*), “*Antaeus*” (*N*) y “*The Singer’s House*” (*SI*).

“*Poor Women in a City Church*” (*DN*) presenta claramente una estructura *circular*, gracias a la presentación de elementos sugeridos por la última estrofa que nos remiten a elementos expresados en las estrofas anteriores. Desde el punto de vista formal, el poema consta de 3 estrofas;

---

<sup>162</sup> Junto con la convención (el MCI) de que todo poema pretende transmitir un significado global.

desde el punto de vista semántico-formal, las dos primeras estrofas (vv.1-10) forman un primer espacio y la tercera (v.10-15) un segundo. Los últimos versos remiten a los primeros creando espacios equivalentes, pero diferentes entre sí por las relaciones establecidas entre los elementos en cada espacio y por los MCIs que se ponen en juego. Ambos espacios manifiestan su equivalencia a través de la propia “textura” del discurso, como mostramos a continuación:

- primero, se produce la *repetición* de ciertas *estructuras léxicas* como “kneel” (vv.7 y 12), “altar” (4 y 12), “marble” (2 y 13) y sobre todo “wax” que abre y cierra la composición (vv.1 y 15);
- segundo, el léxico transmite *impresiones sensoriales equivalentes*: táctiles, el frío expresado por “cold” (v.8) y “cool” (v.13); y visuales, relativas al rostro expresado por “dough-faced” (v. 6) y “beewax brows” (v.15);
- tercero, el léxico de la tercera estrofa establece *vínculos fónicos* notorios con ciertos vocablos de los espacios anteriores decisivos en la construcción de significado: destaca sobre todo la agrupación consonántica /ks/ en estructuras como “wax” (v.1), “Asterisks” y “candlesticks” (v.3), “wicks” (v.5) en la primera estrofa y “beewax” (v.15) en la última, cerrando el poema.

La estructura *circular* de “Antaeus” (N) también se encuentra indicada por el léxico, el cual, al evocar MCIs que participan de los mismos DCs (el MCI *tierra* y el esquema de imagen VERTICALIDAD), establece equivalencias entre la primera y la última estrofa:

When I lie on the *ground*  
I *rise* flushed as a rose in the morning.  
In fights I arrange a *fall* on the ring  
To rub myself with *sand*  
(vv.1-4)

Among the skyborn and royal  
He may well throw me and renew my birth  
But let him not plan, *lifting* me off the *earth*,  
My *elevation*, my *fall*.  
(vv.17-20)

Las imágenes orientacionales ARRIBA y ABAJO (vinculadas al eje VERTICAL) juegan un papel decisivo; ya que son las que configuran los espacios *inicial* y *final* y en torno a una de las cuales (ABAJO) gira el contenido sugerido por las estrofas intermedas. Este es un poema que no requiere demasiado esfuerzo cognitivo a pesar de desembocar en una estructura paradójica: “My elevation, my fall” (v.20).

- La primera estrofa (vv.1-4) expone claramente los beneficios de estar ABAJO creando la metáfora novedosa *bueno es abajo* a partir de las metáforas básicas LO REAL ES ABAJO y lo REAL ES POSITIVO.
- En la última estrofa se pone en juego esta equivalencia así como su polo opuesto: MALO ES ARRIBA (vv.17-19).

- Pero finalmente en el último verso se impone la metáfora básica MALO ES ABAJO a través del vocablo “fall” (v.20) empleado en su uso figurativo convencional.

Los espacios inicial (vv.1-2) y final (vv.19-20) expresan conceptos e imágenes orientacionales contrarias (*positivo* y *abajo* en el primero, y *negativo* y *arriba* en el segundo). Pero a la vez ofrecen una estructura *circular*, ya que los elementos que participan en ambos son equivalentes.

Desde el punto de vista conceptual, “The Singer’s House” (SI) presenta una estructura fragmentaria y multiespacial, que implica un enorme esfuerzo cognitivo por parte del lector en el proceso de construcción de significado. Este esfuerzo recibe su recompensa cuando el discurso muestra cierto grado de consistencia, gracias a los versos finales, que indican la presencia de una estructura *circular*. Como en los poemas vistos anteriormente, la estructura *circular* se manifiesta fundamentalmente a través de la repetición léxica y fónica, que permite establecer correspondencias con los espacios sugeridos por los primeros versos. Veamos cómo se percibe esta *circularidad*.

Desde el punto de vista formal, el poema consta de ocho estrofas de cuatro versos. El primer verso de la primera (vv.14) y de la cuarta (vv.13-16) introducen un locativo (“Carrickfergus”, v.1 y “Gweebarra”, v.13). Las estrofas 2 y 3 se encuentran vinculadas a la 1 a través de: los MCIs activados, sobre todo “la sal” y su cualidad cristalina; y los conectores textuales, fundamentalmente la conjunción “and” al inicio de la tercera estrofa. Las estrofas 5, 6 y 7 se encuentran vinculadas a la 4 a través de los encabalgamientos entre estrofas (vv.16-17 y 24-25) y del deíctico “here” (v.21) que especifica que no se ha producido ningún tipo de movimiento espacial. La estrofa 8 establece vínculos tanto con “Carrickfergus” como con “Gweebarra” por varios motivos, y son estos vínculos los que permiten reconocer una estructura circular y dar consistencia global al texto:

- El deíctico “here” (v.29) es equivalente al “here” del segundo espacio (v.21) y por tanto remite a “Gweebarra”.
- El término “pick” (v.30) tiene su correspondiente en la estructura “saltminers’ picks” (v.2) en el espacio de “Carrickfergus”.
- las características fónicas del verso 30 se corresponden con los rasgos fónicos de vocablos presentes en los versos que configuran los espacios de “Carrickfergus” y “Gweebarra”. El verso 30 destaca por la profusión de consonantes oclusivas precedidas de la vocal breve /ɪ/:

a *hint* of the *clip* of the *pick*

y en la construcción de los espacios “Carrickfergus” y “Gweebarra” intervienen vocablos fónicamente equivalentes al verso 30: como “picks” (v.2), “glinting” (v.3) y “built” (v.4) para “Carrickfergus”; y “hits” (v.14), “hitting” (v.15) y “glittering” (v.16) para “Gweebarra”. Pero

además, desde el punto de vista conceptual, todos estos vocablos son indispensables para la construcción del espacio en proceso.

- Finalmente, el último párrafo comienza evocando la capacidad del canto, la cual sólo se percibe acústicamente (v.29):

When I first came here you were always singing

Precisamente a estas palabras le sigue el verso 30, que destaca por su “textura” fónica. A través de la dimensión fónica del lenguaje empleado en el verso 30, el lector puede reproducir cierto tipo de música, música vinculada a los dos espacios anteriores por la equivalencia de los rasgos fónicos. Pero también esta música se asocia directamente a los versos que introducen ambos espacios, donde la sensación acústica se presenta en primer plano gracias a los versos de percepción:

When they said Carrickfergus I could hear  
the frosty echo of saltminers' picks. (vv.1-2)

So I say to myself Gweebarra  
and its music hits off the place. (vv.13-14)

Según la primera convención identificada, los versos iniciales y finales de un poema corresponden respectivamente al inicio y final de una “historia” o del desarrollo de una idea. Por las composiciones que hemos analizado, observamos que no siempre esto es así. No obstante, la composición nos aporta suficientes claves formales para que el lector sea capaz de reconocer una estructura distinta a la *lineal* (en concreto aquí, la *circular*).

Las composiciones que hemos analizado en este apartado presentan estructuras lineales y circulares muy evidentes. El considerar estos poemas y no otros se debe a que muestran con mayor claridad el modo en que la dimensión formal del discurso se acomoda a la dimensión conceptual y ayuda en el proceso de construcción de significado. Esto sin embargo no impide reconocer estructuras de este tipo en otros poemas que reservamos para ilustrar la segunda convención.

## II. SEGUNDA IDEA CONVENCIONAL: LA FORMA LINGÜÍSTICA ES CONTINENTE DE IDEAS, POR TANTO, LA FRAGMENTACIÓN FORMAL ES EQUIVALENTE A LA FRAGMENTACIÓN CONCEPTUAL.

Según esta convención, cuando el lector se presenta ante un poema lo que debería esperar a priori es que las unidades sintácticas finalicen al tiempo que finaliza un verso y que las unidades semánticas, los espacios mentales en proceso, completen su desarrollo al tiempo que se concluye una estrofa. Sin embargo, con mucha frecuencia los poemas no funcionan exactamente así. Es precisamente cuando las unidades conceptuales continúan su desarrollo en un verso o estrofa distinta (lo que denominamos “encabalgamiento”) cuando el lector cobra mayor conciencia de la dimensión formal del discurso. De sus estudios empíricos sobre entonación poética (Tsur, 1998e: 222-265; 2000), Tsur desprende que ante un caso de encabalgamiento el lector se encuentra en una disyuntiva: ¿debería obedecer al desarrollo semántico según indican las construcciones sintácticas, o por el contrario debería acomodar su entonación a la disposición formal en versos? En la obra de Heaney podemos descubrir momentos en los que se mantiene una equivalencia formal-conceptual en la disposición gráfica del texto. Pero son también muchos los casos en los que el lector debe tomar decisiones sobre el camino que debe seguir en el caso de encabalgamiento, y en último término, sobre el modo de *integrar esta divergencia cognitiva en el espacio global consistente y unificado* que (el lector entiende) debe sugerir el poema.

Los poemas que vamos a considerar a continuación aparentemente pueden clasificarse en tres grupos en función del tipo de fragmentación formal que presentan.

- El **primer grupo** destaca por la longitud de las composiciones. Estas están formadas por tres o más secciones, y cada una de las secciones se dispone en estrofas.
- El **segundo grupo** está formado por poemas más breves dispuestos en estrofas.
- Y el **tercero** destaca porque su lectura no se encuentra interrumpida por pausas largas. Es decir, los versos se siguen unos a otros sin establecerse grupos estróficos o secciones.

Aunque esta distinción implica en ocasiones que los poemas compartan características en lo referente a su estructura conceptual, esto no ocurre necesariamente. Observaremos a continuación cómo composiciones aparentemente similares desde el punto de vista de la fragmentación formal presentan unas equivalencias semántico-formales muy distintas, como ya se adelanta en el siguiente cuadro.

La fragmentación formal es equivalente a la fragmentación conceptual<sup>163</sup>

Col.	grupo	Poema	5	4	3	2	1	0
WO	1	The Other Side				x		
	1	The Tollund Man				x		
FW	3	The Toome Road			x			
	2	The Badgers		x				
SI	2	A Kite for Michael and Christopher		x				
	2	Station Island: vi				x		
	2	In Illo Tempore		x				
HL	1	Parable Island		x				
	2	Grotus and Coventina		x				
ST	3	Seeing Things: ii			x			
	2	Lightenings: xii				x		
SL	1	Weighing In					x	

Observando las columnas de la derecha, nos damos cuenta de que no hemos reconocido ninguna composición en la que no se de cierto grado de equivalencia entre la fragmentación conceptual y la fragmentación formal. También observamos que los poemas del primer grupo presentan distintos grados de equivalencia. Lo mismo ocurre con los grupos restantes, aunque en estos casos podemos observar tendencias hacia un grado de equivalencia mayor.

### II.a. Poemas fragmentados con tendencia a preservar la convención.

Los poemas que presentan una correspondencia formal-conceptual más perfecta son en su mayoría del grupo 2; poemas como “The Badgers” (FW) , “A Kite for Michael and Christopher” (SI) “In Illo Tempore” (SI) y “Grotus and Coventina” (HL); pero también hay composiciones que, siendo de otros grupos, participan de este grado de correspondencia semántico-formal, como “Parable Island” (HL) del grupo 1. Que la fragmentación formal y conceptual coincidan no implica necesariamente que el modo en que se presente la información sea lineal o caótica; aunque en estos casos elegidos se tiende hacia una falta de organización conceptual rigurosa<sup>164</sup>.

Esta falta aparente de organización conceptual sumada a la fragmentación formal rigurosa del texto se observa en “The Badgers” (FW). El poema se compone de seis estrofas, cada una de las cuales finaliza con un punto (excepto la segunda que termina con signo de interrogación). En principio este modelo de puntuación sugiere que cada fragmento finaliza con el desarrollo de una idea; y aunque así ocurre de hecho, esto no quiere decir que a cada estrofa le corresponda una única idea, como veremos.

<sup>163</sup> La segunda columna indica el grupo en el que se ubican si tenemos únicamente en cuenta la disposición formal del texto. En las columnas numeradas hemos querido identificar diferentes grados de acomodación a esta segunda convención. Si aparentemente la convención se cumple en el poema, se marcará el número 5 (+convencional) y si no se cumple en absoluto, se marcará el 0 (-convencional).

<sup>164</sup> Esto se debe a que en el apartado anterior hemos empleado los poemas de estructura lineal para ejemplificar la primera convención.

- En principio la primera estrofa (vv.1-5) parece desarrollar una idea completa

When the badgers glimmered away  
 into another garden  
 you stood, half-lit with whiskey.  
 sensing you had disturbed  
 some soft returning.

pero los versos 6-7 de la segunda (vv.6-13) añaden información al espacio sugerido por éstos

The murdered dead,  
 you thought.

y el resto de la segunda estrofa propone una nueva idea: alternativa a la información aportada por los versos 6-7:

But could it not have been  
 some violent  
 shattered boy  
 nosing out what got mislaid  
 between the cradle and the explosion,  
 evenings when windows stood open  
 and the compost smoked down the backs?

(vv.8-13)

A partir de este momento, cada una de las estrofas restantes sugieren varios espacios.

- Cada una de las dos estrofas intermedias sugieren espacios distintos, no asociados entre sí explícitamente por medio de conectores textuales; esto se produce en la tercera estrofa, donde el verso 14 y los versos 15-18 sugieren espacios independientes,

Visitations are taken for signs. (v.14)  
 At a *second* house I listened  
 for duntings under the laurels  
 and heard intimations whispered  
 about being vaguely honoured

(vv.15-18)

al igual que en la cuarta, con las parejas de versos consecutivos:

And *to read* even by carcasses  
 the badgers have come back. (vv.19-20)

*One* that grew notorious  
 lay untouched in the roadside. (vv.21-22)

*Last night* one had me braking  
 but more in fear than in honour. (vv.23-24)

- Pero por el contrario, cada una de las dos últimas estrofas (vv.25-31 y 32-38) sugieren espacios más claramente asociados entre sí, a cada uno de los cuales le corresponde un fragmento bien definido. Así, en la quinta estrofa los versos 25-29 proponen un espacio configurado por un elemento central “el tejón” que permanece *en proceso* durante los cinco

versos. Los versos 30-31, vinculados a los anteriores por el signo de puntuación (:) mantienen la atención sobre este elemento al añadir información sobre el mismo:

Cool form the sett and redolent  
of his runs under the night,  
the bogey of fern country  
broke cover in me  
for what he is:  
pig family  
and not at all what he is painted.  
(vv.25-31)

La última estrofa comienza con los versos 32-33, formalmente desvinculados del espacio anterior, pero conceptualmente asociados a él a través de las correspondencias semánticas: “The life we’re shown” (v.33) es equivalente a “what he is” (v.29), y esta equivalencia se desarrolla en los cinco versos restantes vv.34-38 donde el elemento “tejón” vuelve a permanecer *en proceso*:

How perilous is it to choose  
not to love the life we’re shown?  
His sturdy dirty body  
and interloping grovel.  
The intelligence in his bone.  
The unquestionable houseboy’s shoulders  
that could have been my own.  
(vv.32-38)

Como vemos, “The Badgers” (*FW*) destaca por varios motivos en lo que respecta a esta segunda convención:

1. por el hecho de que las pausas interestróficas marcan el final de un espacio y el comienzo de otro,
2. porque a cada estrofa no le corresponde un sólo espacio, sino varios (a veces sin aparente conexión entre ellos),
3. y porque la secuenciación de estrofas en el poema no se corresponde con una secunciación lineal de los espacios.

“A Kite for Michael and Christopher” (*SI*) propone una correspondencia semántico-formal más convencional. Al menos eso parece al leer las tres primeras estrofas, las cuales finalizan con un punto (.). Las tres primeras estrofas sugieren tres espacios distintos pero asociados entre sí: conceptualmente, por la presencia del elemento común “cometa”; y formalmente, por la presencia del pronombre “it”:

- la primera estrofa (vv.1-3) presenta a la “cometa” en un espacio mental con unas coordenadas espacio-temporales determinadas:

All through that Sunday afternoon  
a kite flew above Sunday,  
a tightened drumhead, an armful of blown chaff.

- la segunda (vv.4-7) evoca el proceso previo de creación de dicho elemento:

I'd seen it grey and slippy in the making,  
I'd tapped it when it dried out white and stiff,  
I'd tied the bows of newspaper  
along its tail.

- y la tercera (vv.8-11) recupera el momento de la primera estrofa y añade información sensorial sobre la cometa:

But now it was far up like a small black lark  
and now it dragged as if the bellied string  
were a wet rope hauled upon  
to lift a shoal.

Pero la cuarta estrofa (vv.12-16) introduce un nuevo *punto de vista* “my friend” y un nuevo elemento sobre el que se centra la atención “the human soul”. Esto da lugar a la creación de nuevos espacios asociados entre sí, en cuya configuración no intervienen los elementos anteriores “yo” y “cometa”, y cuyos límites coinciden con el inicio (“My friend”) y fin (signo de puntuación final) de la estrofa:

My friend says that the human soul  
is about the weight of a snipe  
yet the soul at anchor there,  
the string that sags and ascends,  
weigh like a furrow assumed into the heavens.  
(vv.12-16)

No obstante las primeras estrofas (vv.1-11) y la cuarta (vv. 12-16) se encuentran conectadas formalmente a través del adverbio deíctico “there” (v.14), en sí mismo un SB que marca un subespacio equivalente al espacio construido por las estrofas primera (vv.1-3) y tercera (vv.8-11). Las equivalencias semánticas favorecidas por el léxico del poema (los pronombres y adverbios deícticos) se materializan formalmente en la última estrofa (vv.17-23). La lectura de esta estrofa genera un espacio de integración que recoge toda la información conceptual, sensorial y orientacional procedente de los espacios anteriores, cuyo clímax se alcanza en el verso 20. Como corresponde a una fragmentación convencional, la creación de este espacio de integración comienza con la lectura del verso 17 (inicio de la estrofa) y finaliza con el punto final:

Before the *kite* plunges down into the wood  
and this line goes useless  
take in your two hands, boys, and feel  
the *strumming, rooted, long-tailed pull of grief*.  
You were born for it.  
Stand in here in front of me  
and *take the strain*.  
(vv.17-23)

“In Illo Tempore” (SI) es un buen ejemplo de la total correspondencia entre fragmentación conceptual y fragmentación formal. Cada una de las estrofas desarrolla un espacio mental asociado a un Dominio Cognitivo distinto. Todos los espacios generados por la composición establecen

asociaciones entre sí; pero los distintos DCs activados (correspondientes a estrofas distintas) proponen asociaciones con otros DCs y MCIs, asociaciones distintas a las relaciones establecidas entre los espacios mentales. Es en el nuevo DC activado en cada estrofa donde radica la fragmentación conceptual, aunque los DCs activados anteriormente se sigan manteniendo.

- La primera estrofa (vv.1-3) activa un MCI asociado con el DC “religión cristiana”: la parafernalia religiosa:

The big missal splayed  
and dangled silky ribbons  
of emerald and purple and watery white.

- La segunda (vv.4-6) sugiere conceptos relacionados con el dominio lingüístico, el espacio en proceso se sigue elaborando durante la lectura del verso 7 en la tercera estrofa (lo cual rompe con la correspondencia rigurosa forma-contenido):

Intransitively we would assist,  
confess, receive. The verbs  
assumed us. We adored.

And we lifted our eyes to the nouns.

- Los versos restantes de la tercera estrofa (vv.8-9) activan un nuevo DC: el rito del sacrificio religioso (en su doble acepción):

Altar stone was dawn and monsternoon,  
the word rubric itself a bloodshot sunset.

- La cuarta estrofa (vv.10-12) nos conduce a crear un espacio basado en el DC “costa”:

Now I live by a famous strand  
where seabirds cry in the small hours  
like incredible souls

- Y la quinta y última (vv.13-15) evoca nociones relacionadas con el dominio de la “fe”:

and even the range wall of the promenade  
that I press down on for conviction  
hardly tempts me to credit it.

Algo similar ocurre con “Grotus and Coventina” (*HL*). El poema consta de dos estrofas (vv.1-8 y 9-18) de cada una de las cuales podemos desprender el último verso. Como en “In Illo Tempore”, a cada una de las estrofas le corresponde uno o más espacios asociados a un Dominio Cognitivo distinto.

- Por un lado, los versos 1-7 de la primera estrofa evocan un espacio<sup>165</sup> en el que participa el dominio *mitológico*, aunque no es necesario tener conocimientos sobre este dominio para

---

<sup>165</sup> Espacio matriz que origina otros espacios mentales a través de relaciones de causalidad.

comprender la “historia” evocada. La estructura “Far from home” (v.1) y las *formas verbales* en tiempo pasado funcionan como constructores de espacio (SBs):

*Far from home* Grotus *dedicated* an altar to Coventina  
Who holds in her right had a waterweed  
And in her left a pitcher spilling out a river.  
Anywhere Grotus *looked* at running water he *felt* at home  
And when he *remembered* the stone where he *cut* his name  
Some dried-up course beneath his breastbone *started*  
Pouring and darkening - ...

- Por otro, los versos 9-17 de la segunda evocan una “historia” privada asociada al dominio *doméstico*. En este caso los constructores de espacio son fundamentalmente los *pronombres personales* y *adjetivos posesivos*, que colocan a la primera y segunda persona en posición central (frente a la tercera del espacio anterior correspondiente a los versos 1-7):

Remember when *our* electric pump gave out  
Priming it with bucketfuls, *our* idiotic rage  
And hangdog phone-calls to the farm next door  
For somebody please to come and fix it?  
And when it began to hammer on again,  
Jubilation at the tap’s full force, the sheer  
Given fact of water, how *you* felt *you’d* never  
Waste one drop but know its worth better always.  
Do *you* think *we* could run through all that one more time?

Entre ambos espacios se establecen vínculos debido a la presencia de elementos equivalentes que favorecen la percepción de un esquema genérico común: el elemento “agua”, un elemento que permite la producción de agua, un elemento con rasgos humanos, y la capacidad humana del recuerdo. Esta relación entre los espacios generados por los versos 1-7 y 9-17 se formaliza en cada uno de los últimos versos de ambas estrofas: conceptualmente a través de *procesos de integración*, y formalmente mediante la presencia de estructuras léxico-gramaticales en las que participan términos que evocan información de los distintos espacios.

- En el verso 8 de la primera estrofa el pronombre posesivo “his” evoca el primer espacio (sugerido por los versos 1-7) y el pronombre personal “me” introduce un segundo espacio (correspondiente a los versos 9-17). Estas formas personales forman parte de una misma *estructura gramatical* en el texto, lo cual permite la apreciación de la *integración conceptual*.

... more or less the way  
The thought of his stunted altar works on me.  
(vv.7-8)

- En el verso 18 de la segunda estrofa aparecen los pronombres personales “I” y “you” (asociados al segundo espacio) y los nombres propios “Grotus” y “Coventina” (asociados al primero):

I’ll be Grotus, you be Coventina

Formalmente cada uno de los pronombres aparece relacionado gramaticalmente con uno de los nombres propios a través de un verbo copulativo. Vincular *gramaticalmente* estos elementos textuales, implica asociar semánticamente sus correspondientes MCIs, lo que da lugar a un nuevo proceso de *integración conceptual*:

“Parable Island” (*HL*) es un poema perteneciente a lo que hemos catalogado como grupo 1; es decir, es una composición extensa que se dispone en secciones a su vez constituidas por párrafos. Esta disposición sugiere a primera vista una fragmentación estricta del contenido, que veremos si realmente se produce. Las cuatro secciones que presenta el poema son de extensión irregular aunque se reconoce un patrón decreciente: 5 estrofas en la sección I, 4 en la II, 3 en la III y 2 en la IV. No obstante el número de versos correspondiente a cada estrofa se mantiene en tres (excepto en la estrofas inicial y final de la sección I, que constan de cuatro y cinco versos respectivamente). En cuanto a los signos de puntuación, observamos que en las secciones I y III cada pausa interestrófica coincide con un signo de puntuación, lo cual indica que el desarrollo de la idea ha llegado a su fin, por el momento. Esto no es así en las secciones II y IV, las cuales destacan por la profusión de encabalgamientos entre estrofas. Desde el punto de vista conceptual, cada una de estas secciones favorece la activación de procesos mentales asociados con un tipo distinto de información.

- En la SECCIÓN I (vv.1-18) destaca la información de tipo *orientacional*, que permite la construcción de un espacio mental de acuerdo a unas coordenadas geográficas. El léxico relativo a las fronteras y los puntos cardinales es el que permite la creación de tal espacio, léxico como “border” (v.2), “north” (v.5), “east” (v.9), “westerns” (v.10), “map” (v.12) o “point” (v.16).
- En la SECCIÓN II (vv.19-30) propone espacios que responden al *esquema genérico UNO*. El primer verso sugiere la idea de unidad numérica a través del vocablo “one” (v.19) y posteriormente se refuerza con otros términos equivalentes “single” (v.20), “each” (v.20), “one-eyed” (v.21). Pero a través de este esquema de la UNIDAD o SINGULARIDAD la sección II se encuentra vinculada con la sección I, la cual finaliza con la creencia en la existencia de una verdad única: “the ore of truth” (v.18).
- El espacio mental sugerido por la SECCIÓN III supone un *cambio de marco*, pues se basa precisamente en la *inexistencia de una idea única*. Está compuesto por subespacios que presentan distintas alternativas de interpretación sobre una misma realidad, por lo que el marco genérico se modifica sustancialmente.
- Y finalmente la SECCIÓN IV nos presenta un espacio correspondiente a una *visión privada* de la realidad de la isla, la cual vuelve al esquema genérico de INTERPRETACIÓN ÚNICA. Esta sección pone de manifiesto la inconsistencia de esta interpretación, equivalente a la descrita en los versos 1-4, y de este modo dota al poema de una estructura *circular*. Transcribimos aquí los versos que manifiestan claramente esta estructura circular:

I  
Although they are an occupied nation  
and their only border is an inland one  
they yield to nobody in their belief  
that the country is an island.

...

(vv.1-4)

IV  
... the man  
who took to his bed, it seems, and died convinced

that the cutting of the Panama Canal  
would mean the ocean would all drain away  
and the island would disappear by aggrandizement.

(vv.41-45)

Como hemos señalado, la disposición formal de las distintas estrofas es distinta dependiendo de la sección en que se ubiquen, influyendo también en el modo en que se percibe el contenido.

- La SECCIÓN I destaca por el punto final que señala el final de cada estrofa y por la longitud de la última (de 5 versos) que difiere de todas las demás en el poema. El punto al final de estrofa invita a pensar que la elaboración de la idea que se sugiere ha llegado a su fin, y así ocurre en esta sección. La primera estrofa (vv.1-4) propone una creencia única sobre la totalidad de la isla:

Although they are an occupied nation  
and their only border is an inland one  
they yield to nobody in their belief  
that the country is an island.

la segunda (vv.5-7) corresponde a un punto geográfico determinado de la isla, el norte:

Somewhere in the far north, in a region  
every native thinks of as 'the coast',  
there lies the mountain of the shifting names.

la tercera (vv.8-10) menciona las distintas actitudes de los habitantes de la isla (en distintos puntos cardinales) sobre la montaña ubicada en el punto "norte":

The occupiers call it Cape Basalt.  
The Sun's Headstone, say the farmers in the east.  
Drunken westerns call it The Orphan's Tit.

la cuarta (vv.11-13) da pautas sobre el método más apropiado de localización en la isla:

To find out where he stands the traveller  
has to keep listening - since there is no map  
which draws the line he knows he must have crossed.

y la quinta (vv.14-18), la más extensa del poema, nos ofrece la idea central del mismo: la búsqueda de una verdad única que explique la realidad:

Meanwhile, the forked-tongued natives keep repeating  
prophecies they pretend not to believe  
about a point where all the names converge  
underneath the mountain and where (some day)  
they are going to mine the ore of truth.

- La SECCIÓN II comienza, como la I, presentando una primera estrofa (vv.19-21) que finaliza con un punto. Esta estrofa presenta un espacio mental construido por indicaciones temporales, y que responden las esquema genérico UNO:

In the beginning there was one bell-tower  
which struck its single note each day at noon  
in honour of the one-eyed creator.

Sin embargo el resto de las estrofas presentan un *encabalgamiento* final que las conecta formal y semánticamente entre sí. El último verso de la segunda estrofa (vv.22-24) incluye una pausa interna, señalada gráficamente por un punto (.). Tras el punto comienza a desarrollarse una nueva estructura gramatical que genera un nuevo espacio, el cual se sugiere en los dos versos siguientes (vv. 25-26, pertenecientes a la tercera estrofa):

... But even there  
  
you can't be sure that parable is not  
at work already retrospectively,  
(vv.24-26)

- a partir de las indicaciones textuales de la tercera estrofa, tras la pausa final del verso 26 (.) el lector crea un nuevo espacio mental. Gracias al SB “since”, este nuevo espacio mantiene una relación *causa-efecto* con el anterior, siendo el segundo la causa del primero. El nuevo espacio no termina de crearse durante la lectura de la tercera estrofa, sino que debemos continuar en la cuarta (vv.28-30) para completar toda la información necesaria. Formalmente esto se muestra a través de un encabalgamiento abrupto en el que la estructura “full of ...” aparece truncada:

since all their early manuscripts are full  
  
of stylized eye-shapes and recurrent glosses  
in which those old revisionists derive  
the word *island* from roots in *eye* and *land*.

Desde el punto de vista formal, la sección II presenta cierto grado de desorganización que se corresponde con la inseguridad del contenido planteado, inseguridad manifestada también formalmente a través de la estructura léxico-gramatical “we can't be sure” (v.25).

- En la SECCIÓN III la evocación de situaciones reales se organiza por estrofas: a la primera corresponde “the stone circles” (v.2) y a la segunda “a post-hole” (v.4). Y en cada una de estas dos estrofas las diferentes interpretaciones se disponen en oraciones bien diferenciadas, pues cada interpretación corresponde a un verso distinto, por tanto las pausas finales indican un cambio de espacio:

Now archeologists begin to gloss the glosses.  
To one school, the stone circles are pure symbol;  
to another, assembly spots or hut foundations.

One school thinks a post-hole in an ancient floor

stands first of all for a pupil in an iris.  
The other thinks a post-hole is a post-hole. And so on -

La última estrofa propone un espacio mental en el que las diferentes interpretaciones tienen cabida y en las que estas mantienen una relación de enfrentamiento, enfrentamiento que se ha manifestado formalmente en las estrofas anteriores (vv.31-36) a través de la alternancia de espacios:

like the subversives and collaborators  
always vying with a fierce possessiveness  
for the right to set 'the island story straight'

- Finalmente la SECCIÓN IV, dispuesta sólo en dos estrofas (vv.40-42 y 43-45) muestra una presentación formal prácticamente ininterrumpida por signos de puntuación. Las únicas interrupciones visibles corresponden a:
  1. una coma en el interior del verso 41, que da lugar a la introducción a un nuevo espacio mental,
  2. un inciso flanqueado por comas (“, it seems,”; v.42),
  3. y el espacio en blanco correspondiente a la división estrófica.

El espacio interestrófico se salva formal y conceptualmente gracias a un encabalgamiento; este hecho, junto a la casi total falta de puntuación en la sección, conduce a que el contenido expuesto se entienda dentro de un único y completo espacio mental, a partir de la coma del verso 41. No obstante el inciso (v.42), desde su dimensión formal, funciona conceptualmente como un toque de atención, una advertencia sobre la dudosa veracidad de la creencia que se está exponiendo.

The elders dream of boat journeys and havens  
and have their stories too, like the man  
who took to his bed, *it seems*, and died convinced

that the cutting of the Panama Canal  
would mean the ocean would all drain away  
and the island would disappear by aggrandizement.

(vv.40-45)

La amplia extensión de “Parable Island” (*HL*) nos permite observar distintas formas de satisfacción de la *segunda convención*. En esta composición, la disposición formal exclusiva de cada sección (estrofas y signos de puntuación) favorece la apreciación de: 1) los espacios mentales sugeridos, como estructuras cognitivas individuales, y 2) los distintos grados de independencia que dichos espacios establecen entre sí.

## **II.b. Satisfacción de la segunda convención en poemas breves sin fragmentación estrófica.**

Un menor grado de equivalencia, aunque también bastante elevado lo presentan poemas del grupo 3: “The Toome Road” (*FW*) y “Seeing Things: ii” (*ST*). A pesar de que no se disponen en estrofas ni secciones, el lector cree vislumbrar cierto tipo de fragmentación formal. Esto se debe a que ambos poemas presentan una estructura conceptual lineal. Y esta estructura lineal permite reconocer claramente una secuencia de ideas y asociarlas a un grupo de versos contiguos sin demasiada dificultad.

Formalmente “The Toome Road” (*FW*) es un poema de 17 versos formando una única estrofa. Cada uno de estos versos inicia una estructura semántico-formal indicada generalmente por un signo de puntuación previo, o en ausencia de éste, por un SB que sugiere un nuevo espacio. Así, en los versos iniciales (vv.1-4) el primer verso carece de puntuación final, pero el segundo comienza con la preposición “in” que introduce una nueva idea, “el modo en que se realiza la acción”:

One morning early I met armoured cars  
In convoy, warbling along on powerful tyres,  
All camouflaged with broken alder branches,  
And headphoned soldiers standing up in turrets.

(vv.1-4)

Desde el segundo verso hasta el verso 8, la puntuación al final del verso se mantiene; pero entre los versos 9-10 vuelve a producirse un encabalgamiento, en este caso con finalización abrupta, ya que un punto en mitad del verso 10, a modo de cesura, indica un cambio semántico:

Of outhouse roofs. Whom should I run to tell

Hasta este momento los signos gráficos de puntuación nos han facilitado la comprensión del significado, pues cada punto (.) o signo de interrogación (?) indican la completa elaboración de una idea:

- desde el constructor de espacio “One morning” (v.1) hasta el punto final del verso 4, se sugiere la presencia de los militares;
- desde la fórmula interrogativa “How long” con la que comienza el verso 5 hasta el signo interrogativo del verso 6, se produce un cuestionamiento sobre la dimensión temporal de la ocupación:

How long were they approaching down my roads  
As if they owned them? ...

- desde la cesura, hasta el punto final del verso 6 se sugiere la actividad del resto de los habitantes del entorno:

... The whole country was sleeping

- y desde el pronombre en función de sujeto “I” con el que se introduce el verso 7 hasta la cesura del verso 10 se evoca el derecho del hablante a actuar libremente en ese entorno:

I had rights-of-way, fields, cattle in my keeping,  
Tractors hitched to buckrades in open sheds,  
Silos, chill gates, wet slates the greens and reds  
Of outhouse roofs. ...

Pero a partir del verso 10 los signos de puntuación parecen sustituirse con mayor frecuencia por vocablos funcionales (las preposiciones “among” y “for”, y el pronombre relativo “who”). Estos vocablos funcionales actúan de dos modos:

- por un lado, indican la introducción de una nueva idea
- por otro, establecen conexiones semántico-formales entre esta nueva idea y la anterior.

Esta conexión semántico-formal durante los versos 10-13 (indicada por las palabras funcionales) se refuerza con la creación de una supraestructura gramatical, marcada formalmente por la fórmula interrogativa “Whom” (posterior a la cesura, v.10) y el símbolo gráfico “?” (situado al final del verso 13):

...Whom should I run to tell  
Among all those with their back doors on the latch  
For the bringer of bad news, that small-hours visitant  
Who, by being expected may be kept distant?

Por último, los versos 14-17 vuelven a presentar pausas finales indicadas por signos de puntuación, también reconocemos otros signos a modo de cesura. Frente a lo que sucede en los versos 10-13, los símbolos gráficos invitan a una lectura pausada que favorece la apreciación y asimilación progresiva de las distintas ideas. Estos versos finales sugieren un espacio mental en el que se *integra* la información presentada en el resto de la composición:

Sowers of seed, erectors of headstones ...  
charioteers, above your dormant guns,  
It stands here still, stands vibrant as you pass,  
The invisible, untoppled omphalos.

“Seeing Things: ii” (ST) se compone de 16 versos. En este caso no percibimos en los primeros ocho versos puntuación final que indique formalmente la finalización del desarrollo de una idea:

*Claritas.* The dry-eyed Latin word  
Is perfect for the carved stone of the water  
Where Jesus stands up to his unwet knees  
And John the Baptist pours out more water  
Over his head: all this in bright sunlight  
On the façade of the cathedral. Lines  
Hard and thin and sinuous represent  
The flowing river. Down between the lines  
Little antic fish are all go. Nothing else.

(vv.1-9)

La falta de puntuación final resalta debido a la presencia de pausas marcadas por un punto (.) cuando el verso aún no ha llegado a su fin, en los versos 6 y 8. Curiosamente en estos dos versos reconocemos, tras el punto y finalizando la secuencia de verso, la presencia del vocablo “lines”. Así, este término se percibe en posición marcada, acentuada por la presencia de un encabalgamiento posterior:

- Entre los versos 6 y 7, el encabalgamiento es muy abrupto, ya que el nombre se separa de sus modificadores “hard and thin and sinuous” (v.7) y del verbo “represent” (v.7):

On the façade of the cathedral. Lines  
Hard and thin and sinuous represent  
The flowing river. ...

(vv.6-8)

- Entre los versos 8 y 9 “Down between the lines / Little antic fish ...” el encabalgamiento es más suave, pues al menos reconocemos rápidamente la función que el concepto “líneas” desempeña en el espacio mental que vamos a crear, ya que las preposiciones aparecen junto a su complemento antes de que se produzca el encabalgamiento:

The flowing river. Down between the lines  
Little antic fish are all go. Nothing else.

El punto final en el verso 9 marca formalmente la fragmentación del discurso en dos partes. La primera (vv.1-9) destaca por la ausencia de signos de puntuación, si lo comparamos con la segunda (vv.10-16) donde el discurso se encuentra interrumpido con mayor frecuencia por pausas marcadas con puntos y comas (:), comas (,) o puntos (.). En la segunda parte reconocemos en concreto dos características formales que lo distinguen de los versos 1-9:

- signos de puntuación en posición final de verso (frente a la ausencia de éstos en la primera parte);
- y comas yuxtaponiendo palabras de la misma clase (como en los versos 12-13) frente a la polisíntesis presente en el verso 7 de la primera parte.

El texto dice así:

And yet in that utter visibility  
The stone is alive with what's invisible:  
Waterweed, stirred sand-grass hurrying off,  
The shadowy, unshadowed stream itself.  
All afternoon, heat wavered on the steps  
An the air we stood up to our eyes in wavered  
Like the zig-zag hieroglyph for life itself.

(vv.10-16)

Teniendo en cuenta los signos de puntuación, parece claro que el discurso se divide formalmente en dos fragmentos, veamos si esta división formal corresponde a una división conceptual.

Desde el punto de vista conceptual ambos fragmentos destacan por la activación de parejas de MCIs contrarios, MCIs que se evocan de manera directa en los versos 10-11:

And yet in that utter visibility  
The stone's alive with what's invisible:

- La primera pareja de MCIs está relacionada con la información sensorial: “la visibilidad” ayudada por la presencia de luz, en los versos 1-9; y la “invisibilidad” de la que se habla en los versos restantes, paradójicamente en términos de información visual.
- La segunda pareja de MCIs, definida por el vocablo “alive”, corresponden a la “vida” y a la “falta de vida”. La primera parte parece sugerir un espacio repleto de “vida”, pero en este espacio impera la forma gráfica frente a la realidad vital: estructuras como “carved stone” (v.2), “Lines / Hard and thin and sinuous represent” (vv.6-7) nos indican esa preferencia. Por el contrario la segunda parte sugiere un espacio mental que evoca la realidad (y no evoca *a priori* una representación gráfica), aunque finalmente se sirve de los términos gráficos para transmitir a esa realidad “viva”: “And the air we stood up to our eyes in wavered / Like the zig-zag hieroglyph for life itself.” (vv.15-16).

Tanto “The Toome Road” (*FW*) como “Seeing Things: ii” (*ST*) son poemas que no presentan fragmentación estrófica. Sin embargo los signos de puntuación nos aportan las claves formales para poder apreciar las partes de las que consta el texto. Al mismo tiempo, la distinta disposición de estas marcas gráficas a lo largo del poema ayudan a reconocer la dinámica de espacios mentales y las conexiones que se establecen entre ellos.

### **II.c. Menor satisfacción de la segunda convención en poemas con fragmentación formal muy clara.**

En la tabla reconocemos otros poemas que presentan una disposición más fragmentada (grupo 1 y grupo 2) y que paradójicamente se sitúan en un polo inferior en la escala de equivalencia semántico-formal. Principalmente “The Other Side” (*WO*) y “The Tollund Man” (*WO*) destacan por mostrar una apariencia de equivalencia semántico formal cuando consideramos las secciones en su globalidad, cada una de ella desarrollando una idea. Pero si nos detenemos en las estrofas que componen cada sección observamos cómo el límite de la idea no corresponde con el límite de la estrofa. Esto último también ocurre con los poemas del grupo 2 “Station Island: vi” (*SI*) y “Lightenings: xii” (*ST*).

Cada una de las secciones de “The Other Side” (*WO*) desarrollan un espacio mental distinto. Mientras el esquema genérico BIPARTITO se mantiene en las tres secciones, varía el entorno en el que se desarrolla la “historia” de la sección. La PRIMERA SECCIÓN sugiere un espacio asociado al dominio rural en el que se resalta el alejamiento entre dos elementos. La SEGUNDA propone un espacio asociado con las escrituras sagradas, en el que se produce un intento de acercamiento entre los dos elementos principales, sin resultado satisfactorio. Y la

TERCERA vuelve a sugerir un espacio rural, pero en éste se sugiere la posibilidad de encuentro entre los dos elementos contrarios. Mientras las secciones “contienen” ideas completas, cada una de las estrofas de cada sección parecen no mantener una equivalencia semántico-formal tan clara, sobre todo a medida que avanza el discurso. La PRIMERA SECCIÓN mantiene una equivalencia semántico-formal bastante convencional. Pero en la segunda y tercera la convención no se respeta. Veamos algunos ejemplos.

- En la SEGUNDA SECCIÓN los encabalgamientos son abundantes, de manera que las ideas (espacios mentales) no llegan a completarse hasta estrofas siguientes. Así, una enumeración queda interrumpida por una pausa entre dos estrofas (vv.24-25), y el verbo “faltered” (v.28) queda excesivamente descolgado de su sujeto (vv.24-25) por integrarse en una estrofa distinta al resto de los componentes gramaticales de dicha oración, estrofa que propone una nueva idea (vv.29-30):

Lazarus, the Pharaoh, Solomon  
and David and Goliath rolled  
magnificently, like loads of hay  
too big for our small lanes,  
  
or faltered on a rut -  
'Your side of the house, I believe,  
hardly rule by the book at all.'

(vv.24-30)

- En la misma línea se desarrolla la dinámica semántico-formal de la TERCERA SECCIÓN. Aquí la idea que se elabora en la segunda estrofa (vv.37-39) no finaliza hasta el primer verso de la estrofa siguiente; lo hace de modo abrupto, y el resto del verso se dedica a elaborar una nueva idea:

though not until after the litany  
would the knock come to the door  
and the casual whistle strike up  
  
on the doorstep. 'A right-looking night,'

(vv.37-40)

La cuarta estrofa “contiene” dos ideas: la primera se sugiere en los versos 43-44, y la segunda se inicia en el verso 45 y continúa en la estrofa siguiente:

But now I stand behind him  
in the dark yard, in the moan of prayers.  
He puts a hand in a pocket  
  
or taps a little tune with the blackthorn  
shyly, as if he were party to  
lovemaking or a stranger's weeping.

En esta quinta estrofa (46-48) la longitud de los versos no se corresponde con la elaboración completa de las ideas por lo que algunas estructuras gramaticales quedan truncadas. Por último,

en la sexta estrofa (vv.49-51) de la tercera sección se sugieren dos ideas contrarias conectadas por la conjunción “or”:

Should I slip away, I wonder,  
or go up and touch his shoulder  
and talk about the weather

Ambas ideas forman parte de una misma construcción interrogativa, pero la última parte de la pregunta aparece descolgada en un último y solitario verso (v.52):

or the price of grass-seed?

Sin embargo, el subespacio que se sugiere en este último verso se encuentra conectado al sugerido por el verso 51, pues ambos dependen de la acción de hablar (“talk”, v.51). Y juntos forman parte de un espacio mayor: la segunda alternativa (vv.50-52); frente a la primera alternativa sugerida en la introducción de la estrofa: “Should I slip away (?)” (v.49).

“The Tollund Man” (WO) vuelve a presentarse con una estructura en secciones, cada una de las cuales introduce y finaliza una nueva idea. Esto se indica claramente a través de los componentes gramaticales de los primeros versos.

- La PRIMERA SECCIÓN se introduce con el verso “Some day I will go to Aarhus” (v.1). Gracias al constructor SB “Some day”, ayudado de la forma verbal “will go”, se nos propone la creación de un espacio mental con la dimensión “tiempo futuro impreciso”. En el espacio que el verso sugiere, el elemento “I” se coloca como *punto de vista* a través de su aparición como sujeto, el verbo y la preposición “go to” evocan el esquema VIAJE y el complemento “Aarhus” se encarga de construir la dimensión “lugar” *punto de destino*.
- La SEGUNDA SECCIÓN no especifica una dimensión temporal, pero “I” siendo el elemento que impone el *punto de vista*. Esta atemporalidad se resalta a través de la forma verbal “could” que establece una hipótesis aplicada al presente o al futuro (v.21):

I could risk blasphemy

- Y en la TERCERA SECCIÓN el elemento que establece la relación con el resto deja de ser “I” (que se convierte en receptor), y el rol de *agente* corresponde al significado impreciso transmitido por los versos 33-34. Pero el *punto de vista* sigue siendo el hablante y también se mantiene la atemporalidad de la segunda sección gracias a la forma verbal “should” (v.35)

Something of his sad freedom  
As he rode the tumbrel  
Should come to me ...

(vv.33-35)

La sección se cierra con una **vuelta** al “tiempo futuro” indicada por la forma verbal “will”, a la dimensión “lugar” *punto de origen* en el desplazamiento del verso 1, y la función del hablante

como protagonista (aunque no protagonista de una acción controlada, sino de una emoción incontrolada)

I will feel lost,  
Unhappy and at home.  
(vv.43-44)

Estos versos finales producen la apreciación de una estructura *circular* cerrada, fundamentada en el esquema mental VIAJE CON RETORNO. El viaje de *ida* no se realiza físicamente, sino de forma imaginada, como sugieren las formas verbales atemporales “could” y “should”. Y el viaje de *vuelta* se realiza a través de un progreso no físico sino emocional; ya que la actividad de retorno (sugerida por “at home”) se realiza como sensación (de familiaridad) y no como retorno físico real o imaginado.

Pero mientras las secciones establecen límites formales a los límites conceptuales en “The Tollund Man”, las estrofas no funcionan del mismo modo.

- La PRIMERA SECCIÓN comienza con una correspondencia casi perfecta entre idea y estrofa, como sugieren los signos de puntuación, pero ya en la tercera estrofa (vv.9-12) una de las ideas principales, que comienza en el verso 12, se ve truncada por la presencia de una pausa interestrófica. Esta idea no finaliza hasta el verso 18 (el segundo de la quinta estrofa).

...  
Bridegroom to the goddess,  
  
She tightened her torc on him  
And opened her fen,  
Those dark juices working  
Him to a saint's kept body,  
  
Trove of the turfcutters'  
Honeycombed workings.  
(vv.12-18)

Observando la cuarta estrofa (vv.13-16) reconocemos un encabalgamiento abrupto (vv.15-16) que obliga a modificar la acentuación del pronombre “him” (de átono a tónico) y su grafía (añadiendo una mayúscula inicial) ambas características nuevas establecen correspondencias fónicas y gráficas con el carácter sagrado que, desde la dimensión conceptual, se adjudica a este elemento. También observamos cómo los versos 17 y 18 se encuentran desconectados del elemento al que caracterizan (“Him”, v.16) a través de otra pausa interestrófica: este encabalgamiento favorece que la mente del lector permanezca por unos momentos centrada en el carácter sagrado de esta entidad.

- La SEGUNDA SECCIÓN presenta una estructura formal que se acopla de modo satisfactorio con las ideas desarrolladas. Es cierto que el sentido transmitido por el verso 24 de la primera estrofa no finaliza en éste; pues el verbo “germinate”, que ocupa la posición final, se encuentra

vinculado con elementos presentados posteriormente asociados con la estructura “flesh of labourers” (v.26)

... and pray  
Him to make germinate  
  
The scattered, ambushed  
Flesh of labourers,  
... (vv.23-26)

No obstante, de algún modo forma y contenido se corresponden. El vocablo “germinate” activa nociones asociadas con el DC *tierra* activado por el vocablo “groud” (v.23), en su misma estrofa:

I could risk blasphemy,  
Consecrate the cauldron bog  
Our holy ground and pray  
Him to make germinate  
(vv.21-24)

mientras que el resto de las estructuras asociadas gramaticalmente con “germinate” remiten al DC *violencia*, por lo que no sorprende que pertenezcan a otras estrofas distintas:

The scattered, ambushed  
Flesh of labourers,  
Stockinged corpses  
Laid out in the farmyards,  
  
Tell-tale skin and teeth  
Flecking the sleepers  
Of four young brothers, trailed  
For miles along the lines.  
(vv.25-32)

- La TERCERA y última SECCIÓN da muestras también de algún encabalgamiento interestrófico, aunque de nuevo podemos observar cierta equivalencia semántico-formal. El encabalgamiento se produce entre la primera y la segunda estrofa: desde el punto de vista gramatical los verbos “driving” (v.35), “saying” (v.36), “watching” (v.38) y “knowing” (v.40) comparten morfología y mantienen una relación de yuxtaposición; pero esta enumeración de acciones comienza al final de la primera estrofa y se extiende por toda la segunda. La falta de equivalencia semántico-formal se produce fundamentalmente porque una de las acciones enumeradas (“saying”) se presenta formalmente de manera truncada: una pausa interestrófica entre los versos 36-37 se interpone en el desarrollo fluido de la idea:

Something of his sad freedom  
As he rode the tumbrel  
Should come to me, driving,  
Saying the names  
  
Tollund, Grabaulle, Nebelgard,  
Watching the pointing hands

Of country people,  
Not knowing their tongue.  
(vv.33-40)

No obstante podemos identificar ciertos rasgos conceptuales que justifican esta fragmentación: mientras en la primera estrofa (vv.33-36) se hace énfasis en las posibles equivalencias entre el hombre de Tollund y el hablante, en la segunda (vv.37-40) el espacio en proceso se centra en la relación del hablante con el entorno. La equivalencia entre las fragmentaciones formal y conceptual vuelve a manifestarse claramente en la última estrofa del poema, la cual genera un espacio final que integra toda la información expresada a lo largo del poema:

Out there in Jutland  
In the old man-killing parishes  
I will feel lost,  
Unhappy and at home.  
(vv.41-44)

Tampoco se produce una equivalencia semántico-formal en “Station Island: vi” (SI). La partición en tres estrofas no responde a una organización del contenido en unidades conceptuales o espacios mentales, y esto se manifiesta principalmente en las dos primeras estrofas. Es fácil reconocer que la *primera estrofa* (vv.1-14) sugiere *dos* espacios mentales básicos distintos.

- El primero de ellos nace de los versos 1-6 y se centra en un elemento *en foco* al que se le adjudican rasgos propios de un ser humano femenino y de la naturaleza, es por tanto en sí mismo un *espacio de integración*:

Freckle-face, fox-head, pod of the broom,  
Catkin-pixie, little fern-swish:  
Where did she arrive from?  
Like a wish wished  
And gone, her I chose at ‘secrets’  
And whispered to. When we were playing houses.  
(vv.1-6)

- El segundo espacio responde a unas dimensiones espacio-temporales especificadas en el verso 7 a través de la información sensorial (“sunstruck”) y orientacional (“at the basilica door”). El resto de los versos añaden información sobre todo de índole sensorial (táctil y acústica especialmente) a ese espacio mental *en proceso*:

I was **sunstruck** (visual-táctil) at the basilica door -  
A stillness far away, a space, a dish,  
A blackened tin and knocked over stool -  
Like a **tramped** (táctil) neolithic floor  
Uncovered among dunes where the bent grass  
**Whispers** on (acústica) like reeds about Midas’s  
*Secrets, secrets* (acústica, sinestesia fónica). I shut my eyes to the bell (acústica).  
Head hugged. Eyes shut. Leaf ears. *Don’t tell. Don’t tell* (acústica, sinestesia fónica).  
(vv.7-14; cursiva sic, énfasis en negrita)

La *segunda estrofa* no comienza ofreciendo información sobre un nuevo espacio. Más bien se produce una ampliación del espacio anterior, producto de una relación causa-efecto:

A stream of pilgrims answering the bell  
Trailed up the steps as I went down them

(vv.15-16)

Los lazos entre este tercer espacio y el segundo (vv.7-14) son más fuertes que los lazos entre el primero y el segundo espacio, sugeridos por la primera estrofa. Como ya hemos visto (sección 3.1.4.a), el elemento que permite el vínculo se expresa en el verso 15 con la palabra “bell”, vocablo que por otra parte mantiene equivalencias secuenciales y fónicas con la estructura doble “*Don’t tell. Don’t tell*” (v.14) de la estrofa anterior; pues “bell” y “Don’t tell” se encuentran en posición rimada, y la propia estructura doble de “Don’t tell” sugiere equivalencias de tipo semántico-fónico con el sonido producido por una campana. El resto del fragmento sugiere dos espacios entrelazados, ambos activados como respuesta a la situación anterior:

- primero, se propone una respuesta de aceptación ante la información acústica

A stream of pilgrims answering the bell  
Trailed up the steps ...

(vv.15-16)

- y segundo, se propone una respuesta de rechazo voluntario ante tal información acústica

... as I went down them  
Towards the green bottle, still  
Shade of an oak. ...

(vv.16-18)

Todos estos espacios mantienen entre sí estrechas relaciones de equivalencia o de causa efecto, por lo que su evocación en el mismo párrafo se adecúa a la relación convencional forma-contenido. Sin embargo, desde el punto de vista semántico-formal debemos reconocer: 1) que estos espacios han sido desencadenados por los versos 6-14 del primer párrafo, y 2) la multiplicidad de espacios que genera la lectura de esta estrofa, además de los espacios propuestos por los versos 15-16 y 16-18:

- Los versos 18-21 proponen un espacio en el que se evoca la situación resultante:

... Shades of the Sabine farm  
Late summer, country distance, not an air:  
Loosen the toga for wine and poetry  
*Till Phoebus returning routs the morning star.*

- Los versos 22-27 proponen un nuevo espacio. Este nuevo espacio está asociado con el espacio global anterior (vv.16-21), pues el hablante se sigue manteniendo *in focus*; pero es alternativo a éste, ya que el hablante responde física (e involuntariamente) ante la información acústica. Ahora la emoción (transmitida a través de imágenes sensoriales) gana terreno a la voluntad, frente al espacio propuesto por los versos 6-21:

As a somnolent hymn to Mary rose  
**I felt an old pang** that bags of grain  
And the sloped shafts of forks and hoes

Once mocked me with, at my own long virgin  
Fasts and thirsts, my nightly shadow feasts,  
Haunting the granaries of words like *breasts*.

(vv.22-27; cursiva sic, énfasis en negrita)

- Finalmente, en relación con la reacción física transmitida, los versos 22-27 favorecen la creación de subespacios de carácter metafórico que se centran en los donios sensoriales.

La *tercera* y última *estrofa* puede considerarse como una única unidad conceptual, aunque en cierto modo se encuentra vinculada al espacio anterior. El espacio evocado está dotado de rasgos específicos que lo diferencian de los anteriores. Mientras el *punto de vista* sigue siendo el hablante en primera persona, el *foco* pasa de centrarse exclusivamente en un elemento (la naturaleza-mujer en los versos 1-3, y el hablante en los versos 4-27) a repartir su atención entre dos elementos: el hablante, sufridor de las sensaciones y la mujer-naturaleza, povocadora de tales sensaciones. Pero lo que realmente distingue a esta estrofa de las anteriores desde el punto de vista conceptual es que reúne todas las estructuras formales necesarias para proponer un *espacio de integración* en el que se elaboren las ideas aportadas por la primera y segunda estrofa del poema. La estrofa activa MCIs asociados con el *campo*, con la *sexualidad*, con la *religión* y con la noción de *libertad* a través del vocabulario presentado y establece relaciones de contenido a través de las estructuras gramaticales. En el fragmento hemos marcado en negrita algunas estructuras gramaticales sencillas que muestran con claridad la relación entre dos dominios; pero el lector podrá percatarse además de la profusión de nexos y preposiciones (subrayados) que enlazan semánticamente los dominios evocados, vínculo gramatical que se resalta a través de la escasez de signos de puntuación:

As if I knelt for years at a keyhole  
Mad for it, and all that ever opened  
was the breathed-on grill of a confessional  
Until that night I saw **her honey-skinned**  
**Shoulder-blades** and the **wheatlands of her back** (*campo + sexualidad*)  
Through the wide keyhole of her keyhole dress  
And a window facing the deep south of luck  
Opened and I inhaled the **land of kindness**. (*campo + sexualidad*)  
As little flowers that were all bowed and shut  
By the night chills rise on their stems and open  
*As soon as they have felt the touch of sunlight*, (*campo*)  
So I revived in my own wilting powers +  
And my heart flushed, like somebody set free. (*sexualidad + libertad*)  
Translated, given, under the oak tree.

(vv.28-41, cursiva sic, énfasis en negrita y subrayados)

El poema “Lightenings: xii” se compone de cuatro estrofas de tres versos cada una. Esta regularidad formal sugiere *a priori* una regularidad conceptual que en cierta medida también se produce. Formalmente podemos distinguir dos partes en la composición, si nos fijamos en los signos de puntuación.

- La primera parte corresponde a las dos primeras estrofas (vv.1-6), y destaca por la profusión de signos de puntuación:

And lightening? One meaning of that  
Beyond the usual sense of alleviation,  
Illumination, and so on, is this:

A phenomenal instant when the spirit flares  
With pure exhilaration before death -  
The good thief in us harking to the promise!

- Y la segunda, correspondiente a la tercera y cuarta estrofas (vv.7-12), destacan por la escasez de marcas de pausa:

So paint him on Christ's right hand, on a promontory  
Scanning empty space, so body-racked he seems  
Untranslatable into the bliss

Ached for at the moon-rim of his forehead,  
By nail-craters on the dark side of his brain:  
*This day you shalt be with Me in Paradise.*

Esta fragmentación formal en dos partes invita a distinguir dos partes desde el punto de vista conceptual. De hecho cada una de las partes propone espacios mentales asociados a distintos Dominios Cognitivos. El espacio correspondiente a la primera se encuentra asociado al dominio *lingüístico*; mientras que el espacio mental correspondiente a la segunda parte se encuentra asociada al dominio *representación pictórica*. Pero ambos espacios se encuentran vinculados a través de la información aportada por el verso final de cada una de las partes:

The good thief in us harking to the promise!

...

*This day you shalt be with me in Paradise.*

(vv.6 y 12)

Estos versos aportan información asociada al MCI *crucifixión de Cristo* (del dominio *cristiano*), creando un subespacio que actúa como conexión entre la primera y la segunda parte, las cuales sugieren espacios relacionados con el dominio *espiritual*.

Así pues, la primera impresión ofrecida por la composición no coincide exactamente con la organización conceptual del discurso, pero es fácil reconocer otro tipo de correspondencias semántico-formales que den coherencia al discurso.

#### **II.d. Máximo alejamiento de la segunda convención: “Weighing In” (SL).**

El menor grado de equivalencia lo encontramos en un poema del grupo 1, “Weighing In” (SL). Como en los otros poemas de este mismo grupo, es posible reconocer el desarrollo de una idea en cada una de las secciones. Sin embargo el discurso da lugar a multitud de espacios y subespacios que difícilmente se acomodan a la disposición en estrofas. El poema se estructura en

cuatro secciones que constan de cuatro tercetos. Esta rigidez formal no se corresponde sin embargo con la organización conceptual en espacios mentales.

La PRIMERA SECCIÓN (vv.1-12) es la más convencional desde el punto de vista semántico-formal, ya que desarrolla un único espacio de manera completa; es decir la elaboración del espacio finaliza con el punto final del verso 12. No obstante el interior de la sección manifiesta rasgos de desorganización formal:

- casos de encabalgamiento (vv.3-4, 9-10),
- cierta irregularidad en la *cantidad* de sílabas tónicas en los versos de final de estrofa (vv.3 y 12 frente a vv.6 y 9)
- y la presencia de *pausas gráficas* que no corresponden a pausas interestróficas.

Esto da lugar a que el contenido no se vaya apreciando de un modo fluido, sino de manera interrumpida, mientras se salvan los obstáculos formales. En la transcripción del fragmento hemos marcado en negrita las pausas no interestróficas; los signos gráficos que indican yuxtaposición no se han considerado como pausas:

The 56 lb. weight. A solid iron (pausa gráfica no interestrófica)  
Unit of negation. Stamped and cast  
With an inset, rung-thick, moulded, short crossbar  
(encabalgamiento)

For a handle. Squared-off and harmless-looking  
Until you tried to lift it, then a socket ripping,  
Life-belittling force - (cantidad de sílabas tónicas inferior a la del verso 3)

Gravity's black box, the immovable  
Stamp and squat and square-root of dead weight.  
Yet balance it  
(encabalgamiento)

Against another one placed on a weighbridge -  
On a well-adjusted, freshly greased weighbridge -  
And everything trembled, flowed with the give and take. (cantidad de sílabas tónicas superior a la de los versos 6 y 9)  
(vv.1-12)

Desde el punto de vista conceptual, podemos señalar que el espacio mental correspondiente a la primera sección se construye gradualmente, a través de información sensorial detallada que impide ver el espacio de una manera global. De este modo, la manera en que se presenta la información conceptual se acopla con la disposición formal del texto, dificultando más aún la lectura.

El resto de las SECCIONES (2, 3 y 4) corresponden a proyecciones figurativas de la imagen de la balanza (presentada en la primera sección). Desde el punto de vista conceptual los espacios mentales sugeridos por todas ellas establecen equivalencias semánticas por regirse por la estructura genérica de DOS POLOS. Desde el punto de vista formal, todas presentan rasgos de desorganización pues:

- los encabalgamientos entre estrofas son constantes,

- y las pausas gráficas no corresponden necesariamente con la pausa interestrófica.

A esta desorganización formal se suma el hecho de que la información conceptual no permite crear espacios mentales definidos por SBs o por elementos concretos, y los que se crean siguiendo unos parámetros de concreción suelen implicar procesos metafóricos, con lo cual la situación concreta a la que se remite permanece velada. Estos rasgos semántico-formales que comparten las SECCIONES 2, 3 y 4 se manifiestan claramente en los siguientes versos finales, pertenecientes a la CUARTA y última SECCIÓN. En este fragmento las pausas no interestróficas que indican el final de una oración o cláusula se han señalado con negrita:

Two sides to every question, yes, yes, yes ...  
 But every now and then, just weighing in  
 Is what it must come down to, and without  
(encabalgamiento abrupto)

Any self-exculpation or self-pity.  
 Alas, one night when follow-through was called for  
 And a quick hit would have fairly rankled,  
(encabalgamiento, menos abrupto por la  
 presencia de pausa interestrófica)

You countered that it was my narrowness  
 That kept me keen, so got a first submission.  
 I held back when should have drawn blood  
(encabalgamiento, menos abrupto por la  
 presencia de un nexa al inicio de la siguiente estrofa)

And that way (*mea culpa*) lost an edge.  
 A deep mistaken chivalry, old friend.  
 At this stage only foul play cleans the slate.  
(vv.37-48)

Llegados a este punto del análisis, en el que hemos identificado la información experiencial y conceptual que se desprende del discurso objeto de estudio, debemos ahora embarcarnos en la *tarea de construcción de significado*. Para ello, será necesario identificar los *espacios mentales* sugeridos por cada composición, así como reconocer el modo en que la información recogida hasta el momento se *integra* en dichos espacios y dar cuenta de las *relaciones dinámicas* que se establecen entre tales espacios mentales. Pasemos pues a la **Fase de Construcción de Significado**.

## **3.2. FASE DE CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADO**

### **3.2.1. Espacios mentales y cambios de marco**

La información sensorial y orientacional, metáforas y metonimias, DCs y MCIs se integran en el discurso a través de la creación de diferentes *espacios mentales*. Los espacios mentales se crean en la cognición humana a partir de claves lingüísticas aportadas por el discurso. Se encuentran vinculadas entre sí a través de distintos tipos de relaciones, como la secuenciación temporal, espacial, el factor causa-efecto, o las equivalencias conceptuales y correspondencias topológicas (que pueden derivar en la creación de metáforas conceptuales). La red de espacios mentales es dinámica, cualquier información a portada a un espacio *en proceso* puede “flotar” (Fauconnier, 1997) hacia espacios anteriores y, en último término, es capaz de modificar los MCIs que actúan en el proceso de interpretación.

Los espacios mentales sugeridos por el *discurso poético* de Heaney cuyo componente temático es el de “creencias”, son buen ejemplo del dinamismo de las redes de espacios y del modo en que, gracias a este dinamismo, la disposición de la secuencia de espacios influye en la manera en que se percibe la información conceptual transmitida por el texto. Cuando observamos este discurso con detenimiento observamos que en este *proceso de percepción de la información conceptual y de creación de espacios mentales intervienen dos factores contrarios*:

1. Los **cambios de marco** (Coulson, 2001): la aparición de información que suscita la creación de un espacio mental cuya estructura parece desconectada de los espacios creados anteriormente, o un espacio mental que se basa en nociones radicalmente opuestas o distintas a las anteriores.
2. El MCI derivado de nuestro pensamiento gestáltico de que cualquier obra artística (poética en este caso) está dotada de **coherencia interna**.

Tras la lectura de los 31 poemas que abordamos en relación con las temáticas religiosa y mítica, creemos reconocer **tres modos diferentes de disposición de los espacios mentales**. Los enunciamos en función del grado de esfuerzo cognitivo necesario para la construcción de significado coherente por parte del lector.

- TIPO 1. No hay cambios de marco notables. Los cambios se integran en el discurso manteniendo la consistencia del mismo. Desde el punto de vista conceptual no se produce ningún tipo de cuestionamiento (los cambios más rotundos se utilizan fundamentalmente para establecer equivalencias, por lo que en realidad no se produce un cambio de marco).

- TIPO 2. Los cambios de marco se producen principalmente al final, resultando desde el punto de vista conceptual en un cuestionamiento de las nociones puestas en juego. Los cambios de marco en otro punto del discurso comúnmente favorecen la presencia del cambio de marco final, que conllevará el cuestionamiento.
- TIPO 3. Diferentes marcos interactúan a lo largo de la composición produciendo un progreso y resultando conceptualmente en un cuestionamiento de MCIs. El esfuerzo cognitivo necesario para construir significado es mucho mayor que en las redes de tipo 1 y 2. Conceptualmente suele coincidir con situaciones dialécticas.

COL.	TIPO 1	TIPO 2	TIPO 3
<i>DN</i>	"The Diviner"	"Docker" "Poor Women in a City Church" "Saint Francis and the Birds"	
<i>DD</i>		"In Gallarus Oratory" "Undine" "Cana Revisited"	
<i>WO</i>			"The Other Side" "The Tollund Man" "Limbo"
<i>N</i>	"Antaeus" "Hercules and Antaeus"		
<i>FW</i>		"The Toome Road" "The Badgers"	"The Singer's House"
<i>SI</i>			"A Kite for Michael and Christopher" "Station Island: vi" "In Illo Tempore" "On the Road"
<i>HL</i>		"Parable Island" "Grotus and Coventina" "The Disappearing Island"	
<i>ST</i>	"Crossings: xxx"	"The Skylight" "Lightenings: viii" "Lightenings: xii"	"Seeing Things: ii"
<i>SL</i>	"Saint Kevin and the Blackbird"		"Keeping Going" "Weighing In"
<i>EL</i>	"The Little Canticles of Asturias"		

## I. TIPO 1

Los discursos que producen este tipo de red espacial no son muy frecuentes en los textos estudiados. **Tanto** poemas de **temática pagana como cristiana** pueden desplegar una red de espacios donde **no se producen cambios de marco agresivos**; pero el modo en que esta red aparece evoluciona a lo largo de la producción heaneyana.

En poemas de los primeros volúmenes, esta red espacial sencilla coincide con la presencia de cierto elemento *narrativo*. Los espacios mentales que no pertenecen a la secuencia de acontecimientos en sí misma son originados por correspondencias metafóricas perfectamente integradas en el progreso de la historia. En “The Diviner” (DN) el *cambio de marco* se produce en la segunda de las tres estrofas (vv.6-8):

Cut from the green hedge a forked hazel stick  
That he held by the arms of the V  
Circling the terrain, hunting the pluck of water, nervous, but professionally

Unfussed. (nuevo espacio) The pluck came sharp as a sting.  
The rod jerked with precise convulsions,  
(cambio de marco, creación de un espacio de naturaleza metafórica)  
*Spring water suddenly broadcasting*  
*Through a green hazel his secret stations.*

El cambio aunque bastante inesperado, no modifica sustancialmente el esquema de imagen al que responde el espacio anterior, más bien lo que ocurre es que este nuevo espacio sugiere una *equivalencia entre las estructuras genéricas* de: a) la rama de avellano respondiendo a la presencia de agua y b) la antena de radio recibiendo ondas sonoras. Más adelante vuelve a procurirse un *cambio de marco* con respecto a los versos 7-8; pero en realidad los nuevos espacios sugeridos mantienen vínculos conceptuales y topológicos con el primer espacio (vv.1-4): persona buscando agua con la ayuda de una rama de avellano. En el doble espacio generado por la estrofa tercera (determinado por la intervención o no intervención del zahorí, vv.9-11; 11-12) el esquema genérico que rige la narración se mantiene. Además también se mantienen las cualidades que el elemento más relevante del poema “el zahorí” presenta en los primeros espacios (vv.1-8) y se resaltan precisamente a través de esta secuencia espacial de “negación + afirmación”:

(espacio 1 “negativo”)  
*The bystanders would ask to have a try.*  
*He handed them the rod without a word.*  
It lay *dead in their hands* till (SB - espacio 2 “positivo”) nonchalantly  
*He gripped expectant wrists. The hazel stirred.*

En los espacios originados por “Antaeus” y “Hercules and Antaeus” (N), poemas de la primera etapa, tampoco observamos un cambio de marco, cada uno de ellos considerado de manera independiente. Si en algún momento los espacios en formación no se conectan de manera

secuencial o a través de relaciones causa-efecto con los anteriores, aquellos parecen vinculados a éstos (es decir a la “historia”) por medio de correspondencias topológicas. En “Antaeus” a través de la metáfora estructural EL TERRENO ES UNA MUJER. En el siguiente fragmento los espacios mentales sugeridos son al menos tantos como los DCs principales activados, pero la apreciación global de un discurso entrelazado permite conectar todos los espacios en un único espacio de integración. El texto señalado en cursiva activa el DC *madre* y el resto el DC *tierra*:

I cannot be *weaned*  
Off the earth’s long contour, her river-*veins*.  
Down here in my cave,

Girded with root and rock,  
I am *cradled* in the dark that *wombed* me  
And *nurtured* in every *artery*  
Like a small hillock.

(vv.6-12)

y en “Hercules and Antaeus” a través de la doble metáfora básica BUENO ES LUZ / MALO ES OSCURIDAD y de la equivalencia imaginística entre los rayos de luz y los objetos punzantes. Esto supone al menos dos espacios entrelazados (aunque según la *hipótesis de las entradas combinadas*<sup>166</sup> podemos descubrir algunos más) uno correspondiente a la lucha entre Hercules y a Antaeus, otro correspondiente a la antítesis luz-oscuridad (vv.5-7, 12-15, el texto que sugiere el DC *luz-oscuridad* se ha señalado con cursiva):

Hercules has the measure  
of resistance and *black* powers  
feeding off the territory.

... the challenger’s intelligence  
is a *spur of light*,  
a blue prong gripping him  
out of his element

Pero cuando “Antaeus” y “Hercules and Antaeus” se consideran conjuntamente, sí observamos un cambio radical de marco en función del *punto de vista* adoptado en cada uno de las composiciones. El modo en que el factor *punto de vista* influye en la percepción de una misma situación se manifiesta claramente en este par de poemas. Cuando el “punto de vista” parte del personaje de Antaeus, se activan las metáforas novedosas derivadas de las orientacionales básicas REALIDAD ES ABAJO Y TIERRA ES ABAJO (BUENO ES ABAJO y BUENO ES OSCURIDAD). Por el contrario, cuando el “punto de vista” parte de un espacio integrado por el elemento “Hércules” como figura principal, se activan las metáforas convencionales BUENO ES ARRIBA, BUENO ES CIELO y BUENO ES LUZ.

---

<sup>166</sup> Ruiz de Mendoza (1998), Ruiz de Mendoza y Peña (2002), Ruiz de Mendoza y Santibáñez (2004).

Mucho más adelante, en *Seeing Things* el poema “Crossings: xxx” (ST) vuelve a mostrar esta disposición de espacios de tipo 1. Los espacios mentales (E1, E1a, E1b) se van generando primero por medio de *relaciones secuenciales* (vv.1-6):

(E1) On St. Brigid’s Day the new life could be entered  
By going through her griddle of straw rope:  
(E1a) The proper way for men was right leg first,  
  
Then right arm and right shoulder, head, then left  
Shoulder, arm and leg. (E1b) Women drew it down  
Over the body and stepped out of it.

Durante los versos 7-12 se crea un nuevo espacio mental (E2) vinculado a los anteriores por el factor *causa-efecto*.

(E2-efecto)  
The open they came into *by these moves* (causa- E1,E1a,E1b)  
(E2a- cambio de punto de vista)  
Stood opener, hoops came off the world,  
They could feel the February air  
  
Still soft above their heads and imagine  
The limp rope fray and flare like wind-borne gleanings  
Or an unhindered goldfinch over ploughland.

Puesto que el desplazamiento es mínimo y el lapso de tiempo muy reducido en relación con el ciclo de un año, este nuevo espacio (E2) es equivalente al espacio *base* (E0, correspondiente al tiempo y lugar inmediatamente anteriores al cruce). Pero incluye algunas modificaciones, producidas por nuevos espacios mentales incluidos en él, espacios generados por un cambio en el “punto de vista”. Ahora la información sensorial se percibe desde el punto de vista de los individuos que realizan el desplazamiento, quienes a la vez generan nuevos espacios mentales a través de su “imaginación”. A pesar de estas modificaciones, los territorios presentes en cada uno de los espacios mentales son equivalentes, y las relaciones entre los dos espacios matrices (correspondientes a los momentos anterior y posterior al cruce de la cuerda limítrofe) son temporales y de causa efecto, lo cual indica que la consistencia semántica se mantiene y nuestro viaje por la red espacial se produce de manera fluida.

Todos los poemas que hemos considerado hasta el momento responden a una temática pagana o folklórica, no encontramos ejemplos del tipo 1 en poemas de temática cristiana hasta los últimos volúmenes, con “Saint Kevin and the Blackbird” (SL) y “The Little Canticles of Asturias” (EL). Los espacios mentales generados durante la lectura de estos dos poemas son más variados, no obstante, se mantiene la coherencia a lo largo del discurso hasta su momento final.

“Saint Kevin and the Blackbird” (SL) despliega una red de espacios basada en relaciones de *causa-efecto* (E1, E1a, E1b, E1c ...) que van completando el espacio *base*. Durante la PRIMERA SECCIÓN, la red procede de una secuenciación de causas que dan lugar a efectos únicos:

(E1) And then there was St Kevin and the blackbird.  
The saint is kneeling, arms stretched out, inside  
His cell, but the cell is narrow, *so* (E1a)

One turned-up palm is out of the window, stiff  
As a crossbeam, *when* (E1b) a blackbird lands  
And lays in it *and* (E1c) settles down to nest.

(E1d) Kevin feels the warm eggs, the small breast, the tucked  
Neat head and claws and, (E1e) finding himself linked  
Into the network of eternal life,

Is moved to pity: (E1f) now he must hold his hand  
*Like* (E1f) a branch out in the sun and rain for weeks  
*Until* (E1g) the young are hatched *and* (E1h) fledged *and* (E1i) flown.  
(vv.1-12, los SB se han señalado en cursiva)

En la SEGUNDA SECCIÓN el discurso nos da la posibilidad de concebir dos efectos contrarios para una misma causa generando dos espacios mentales distintos (E1x y E1y):

Imagine being Kevin. Which is he?  
(E1x) Self-forgetful *or* (E1y) in agony all the time  
From the neck on out down through his hurting forearms?  
(E1x) Are his fingers sleeping? (E1y) Does he still feel his knees?  
*Or* (E1x) has the shut-eyed blank of underearth

Crept up through him? ...  
(vv.14-19)

Pero sólo uno de ellos (E1x) se mantiene *en proceso* hasta el final de la composición:

For he has forgotten self, forgotten bird  
And on the riverbank, forgotten the river's name.  
(vv.23-24)

Mientras se va completando el espacio mental relativo al primer efecto posible (la autonegación), y antes de que se finalice su creación, el discurso nos invita a generar nuevos espacios (E2-E3) que *a priori* se vinculan a los anteriores, no por relaciones de causa-efecto, sino gracias a la presencia de MCIs cristianos, activados en los primeros versos:

‘To labour and not to seek reward,’ he prays,  
A prayer his body makes entirely  
(vv.21-22)

Pero estos nuevos espacios se asocian con el espacio mental (E1x) previamente *en proceso* (autonegación) gracias a la conjunción causal “for” (v.23) que activa una nueva relación causa-

efecto entre el espacio generado por los versos 23 y 24 (causa: E4) y el generado por el verso 22 (efecto: E3).

A prayer his body makes entirely  
For he has forgotten self, forgotten bird  
And on the riverbank forgotten the river's name.  
(vv.22-24)

Por otro lado, si consideramos la red de espacios en su globalidad, observamos un *efecto* final (E3 correspondiente a la “oración”, v.22) perfectamente coherente con la *causa* inicial (E1a, el espacio base en que Saint Kevin se prepara para orar, vv.2-3).

La red de espacios mentales generada por “The Little Canticles of Asturias” (*EL*) funciona a través de la secuenciación espacio-temporal, activada mediante el esquema de imagen VIAJE. Básicamente la secuencia se compone de tres espacios dispuestos formalmente en tres secciones. Cada uno de estos espacios se mantiene *en proceso* durante toda la sección correspondiente; y otros espacios mentales que se generan a partir de estos tres espacios sirven para completarlos, a través de:

1. proyecciones metafóricas
  2. nueva información que se incluye directamente en el espacio
- Así en el primer espacio (E1) las correspondencias metafóricas se activan gracias a los versos 4-9 y el vocablo “hellish” (v.14), que invitan a establecer equivalencias entre tres situaciones con un común esquema visual-táctil. Y la nueva información que completa E1 de manera directa procede de los versos 10-14.

It was as if my own face burned again  
In front of the fanned-up lip and crimson maw  
Of a pile of newspapers lit long ago  
One windy evening, breaking off and away  
In flame-posies, small airborne fire-ships  
Endangering the house-thatch and the stacks -  
For we almost panicked there in the epic blaze  
Of those furnaces and refineries  
Where the night-shift worked on in their element  
And we lost all hope of reading the map right  
And gathered speed and cursed the *hellish* roads.  
(vv.4-14)

- En el segundo espacio (E2) las proyecciones metafóricas se activan gracias al verso 16 (“I felt like a soul being prayed for”), al verso 22 (“The Gaeltacht, say, in the nineteen fifties”), y a la construcción “their other world” (v.25) que resaltan el distanciamiento de los elementos que componen E2 a través de la presencia de dos dimensiones espirituales (la de los vivos y la de los muertos) y de dos dimensiones temporales (el siglo XIX y finales del siglo XX - inicios del

XXI). Por su parte la nueva información que completa E2 de manera más directa se recibe a través de los versos 17-20 y 23-26.

I saw men cutting aftergrass with scythes,  
Beehives in clover, a windlass and a shrine,  
The maize like golden cargo in its hampers.  
I was a pilgrim new upon the scene  
(vv.17-20)

Where I was welcome, but of small concern  
To families at work in the roadside fields  
Who'd watch and wave at me from their other world  
As was the customs still near Piedras Blancas.  
(vv.23-26)

- El último espacio (E3) se completa tanto con información coherente con la realidad que rodea al hablante:

Two rivers flowed together under sunlight.  
Watercourses scored the level sand.  
The sea hushed and glittered outside the bar.  
And in the afternoon, gulls *in excelsis*  
Bobbed and flashed on air ...  
(vv.29-33, sic)

como con la creación de un nuevo espacio hijo vinculado a éste a través de equivalencias metafóricas:

... like altar boys  
With their quick turns and tapers and responses  
In the great re-echoing cathedral gloom  
Of distant Compostela, *stela, stela*.  
(vv.33-36, sic)

Lo realmente interesante de la red espacial sugerida por “The Little Canticles of Asturias” es que, así como los espacios E1, E2 y E3 mantienen una relación secuencial, muchos de los espacios integrados en ellos a través de equivalencias metafóricas, tejen una red paralela basada en MCIs cristianos. Estos espacios hijos también mantienen una relación secuencial basada en el progreso espiritual a través de diferentes estadios (Infierno - Purgatorio - Cielo) hasta conseguir la salvación del alma. Esta relación secuencial comparte el esquema de imagen VIAJE con la “historia” básica que se va construyendo, por lo que mantiene la coherencia del discurso y no produce ningún tipo de cuestionamiento.

## II. TIPO 2

El segundo tipo de red espacial es mucho más frecuente en este discurso. Prevalece fundamentalmente en los dos primeros volúmenes (*DN* y *DD*) y en otros de publicación más reciente (*HL* y *ST*). Este grupo se encuentra formado por **textos tanto de temática cristiana como pagana**.

El discurso de segundo tipo se caracteriza por el **cambio de marco final, el cual conlleva una situación de sorpresa producida principalmente por la integración de elementos ya presentes en los espacios mentales anteriores**. Ejemplos de este tipo son “Dockery” y “Saint Francis and the Birds” (*DN*), “Undine” (*DD*), “The Toome Road” (*FW*) y “Parable Island” y “Grotus and Coventina” (*HL*). Pero además, mediante este cambio de marco, en muchos de estos poemas se produce un cuestionamiento final, como en los poemas “Poor Women in a City Church” (*DN*), “In Gallarus Oratory” y “Cana Revisited” (*DD*), “The Badgers” (*FW*), “The Disappearing Island” (*HL*), “The Skylight” y las composiciones viii y xii de “Lightenings” (*ST*).

### II.a. RED DE TIPO 2 *sin* cuestionamiento conceptual.

En el primer poema citado, “Dockery” (*DN*), vemos como las imágenes sensoriales favorecen la integración conceptual en el momento final del discurso. Las imágenes acústicas funcionan como *conectores* de la información conceptual a través de los distintos espacios hasta llegar al último donde se establece la asociación entre imágenes acústicas contrarias de manera explícita. “Dockery” invita a crear un primer espacio (E1) en el que participan imágenes acústicas de quietud y silencio en el que la figura principal es un trabajador portuario (vv.1-4 y más adelante, completándolo, vv. 13-14):

There, in the corner, staring at his drink.  
The cap juts like a gantry's crossbeam,  
Cowling plated forehead and sledgehead jaw.  
Speech is clamped in the lips' vice.  
...  
He sits, strong and blunt as a Celtic cross,  
Clearly used to silence and an armchair

y un segundo espacio (E2) correspondiente a la mente del trabajador, que nace del primero. E2 está integrado por un encadenamiento de subespacios (E2a, E2b ...) cuyo denominador común es la presencia de imágenes acústicas (no orales):

(E2a) That fist would *drop a hammer* on a Catholic -  
(E2a1) Oh yes, that kind of thing could start again.  
(E2a2) The only Roman collar he tolerates  
(E2b3) Smiles all around his sleek pint of porter.

(E2b) Mosaic imperatives *bang* home like rivets;  
(E2c) God is a foreman with certain definite views  
Who orders life in shifts of work and leisure.  
*A factory horn will blare* the Resurrection.

(vv.5-12)

En un último espacio (E3) aparecen imágenes acústicas presentes en el entorno doméstico del trabajador y asociadas con todas las que participan en los espacios mentales anteriores (E1 y E2): el silencio y las imágenes acústicas estridentes. Incluso el elemento “trabajador” en E3 realiza la misma función de *agente* que su equivalente en E2: interrumpir un silencio que impera en su entorno físico por su incapacidad o renuncia a usar la lengua como medio de expresión. Los versos finales ponen en evidencia cómo, a modo de diálogo, las imágenes acústicas de silencio y ruido se provocan mutuamente, mientras el lenguaje como medio de comunicación sigue sin aparecer:

Tonight the wife and children will be *quiet*  
*At slammed door and smoker's cough* in the hall.

(vv.15-16)

Existen poemas como “Saint Francis and the Birds” (*DN*) y “Undine” (*DD*) en los que el cambio de marco final invita a un replanteamiento de las relaciones existentes entre los espacios en juego, pues lo que en principio parece una mera equivalencia de estructuras (basado en la metáfora de la iconicidad del lenguaje LAS PALABRAS SON OBJETOS en “Saint Francis and the Birds” y en la metáfora básica LOS ACONTECIMIENTOS SON ACCIONES en “Undine”) finalmente resulta en una perfecta integración de información. La integración se produce de manera tal que los elementos resultantes, aunque coherentes con sus equivalentes en los dos espacios de entrada, son a la vez distintos a los mismos<sup>167</sup>.

Otros poemas como “The Toome Road” (*FW*) y “Grotus and Coventina” (*HL*) despliegan una red de espacios en la que el cambio de marco implica la presencia de un elemento de carácter mítico privado (el denominado “omphalos” en el primero y explícitamente “la bomba de agua” en el segundo<sup>168</sup>). En ninguno de los casos el cambio de marco supone un cuestionamiento de los MCIs en curso. Así, en “The Toome Road” el espacio mental activado inicialmente se mantiene presente, en paralelo al espacio mental final, donde el elemento “omphalos” aparece como respuesta privada a la realidad que rodea al hablante:

O charioteers, above your dormant guns,  
It stands here still, stands *vibrant* as you pass,  
The invisible, untopples omphalos

(vv.15-17)

---

<sup>167</sup> Véase explicación del proceso de integración conceptual derivado de estos poemas en la Primera Parte: para “Saint Francis and the Birds” Capítulo 3, sección 3.5.1 y para “Undine” Capítulo 2, sección 2.5.8.

<sup>168</sup> Ambos equivalentes si consideramos la explicación de Heaney en su ensayo “Omphalos” (Heaney, 1984:17-21)

Por su parte en “Grotus and Coventina” los mismos MCIs (“nostalgia”, “agua”, “necesidad”) presentes en el espacio correspondiente a la pareja de amantes (E1), vuelven a manifestarse en el espacio correspondiente a la situación privada del hablante (E2) en el que intervienen elementos distintivos a los de E1. Estos MCIs compartidos son los que hacen posibles la interpretación del verso 18, que sugiere un espacio de integración final (E3) para cuyo desenredo necesitamos echar mano de toda la información presente en los espacios E1 y E2: “I’ll be Grotus, you be Coventina”.

Más complicado es el caso de “Parable Island” (*HL*), que comienza con un espacio base carente de coherencia interna entre la realidad de un territorio y las creencias de sus habitantes sobre dicho territorio:

Although they are an occupied nation  
and their only border is an *inland* one  
they yield to nobody in their belief  
that their country is an *island*

(vv.1-4)

A partir de aquí los cambios de marco se suceden, y muchos de ellos funcionan como parejas enfrentadas a través de la presentación de distintas opciones. Sin embargo, ninguna de las diferentes alternativas logra dar una respuesta convincente a la búsqueda de “la Verdad”. Finalmente, llegamos al último de los espacios sugeridos. El discurso nos invita a crear un marco diferente con respecto a los espacios inmediatamente anteriores. El cambio de marco final no implica que se modifique el rumbo de la composición, más bien al contrario, ya que este último espacio es coherente con el espacio inicial *base* en su incapacidad por descubrir la Verdad:

The elders dream of boat-journeys and havens  
and have their stories too, like the one about the man  
who took to his bed, it seems, and died convinced

that the cutting of the Panama Canal  
would mean the ocean would all drain away  
and the island disappear by aggrandizement.

(vv.40-45)

## **II.b. RED DE TIPO 2:** *con* cuestionamiento conceptual.

Como hemos adelantado, muchos de los poemas con red de tipo 2 finalizan con un *cambio de marco* que coincide con un **cuestionamiento** de ciertas nociones puestas en juego en espacios anteriores. “Poor Women in a City Church” (*DN*), e “In Gallarus Oratory” y “Cana Revisited” (*DD*), todos ellos poemas que **activan MCIs relacionados con el cristianismo**, presentan este tipo de red. En todos los casos **el espacio final participa de las nociones y elementos presentes en los espacios anteriores, pero un cambio en la relación entre elementos supone el cuestionamiento de tales nociones.**

Así, en “Poor Women in a City Church” (*DN*) mientras activamos en un primer momento la noción de *calma espiritual* que, presentimos, participa en el último espacio a través de: 1) la presencia del verbo “still” en el discurso (v.14), y 2) el dominio religioso en el que se desarrolla la situación; la noción que finalmente se muestra apropiada es la de *calma emocional*. Esto se debe a que el dominio en el que se desarrolla la “historia” actúa en los individuos no como experiencia “espiritual” sino como experiencia “física”, pues disimula o alivia los defectos físicos, no los del alma, como cabe esperar por el DC activado:

Thus each day in the sacred place  
They kneel. Golden shrines, altar lace,  
Marble columns and cool shadows  
Still them. (c.m.) In the gloom you cannot trace  
A wrinkle on their beewax brows.

(vv.11-15)

El cambio de marco con el que finaliza “In Gallarus Oratory” (*DD*) viene determinado por un desplazamiento del elemento *trayector* de un lugar cerrado asociado con el dominio *cristianismo* (E1) a un lugar abierto asociado con el dominio *naturaleza* (E2). En la elaboración de E2 participa un espacio distinto (E2a, asociado al dominio *ritos eclesiásticos*) con el que parte de la estructura específica de E2 establece correspondencias metafóricas. Mientras en E1 las imágenes sensoriales y orientacionales que recibimos son *negativas* y resultan en un alejamiento de la divinidad contrario al acercamiento que los fieles persiguen (vv.8-10); las que recibimos en E2 (vv.11-12) son *positivas*, de alivio y contacto con la divinidad (a través de la recuperación de elementos cristianos: el incensario y la llama purificadora, v.15), a pesar de que el entorno destinado al culto corresponde E1:

Founded there like heroes *in a barrow*,  
They sought themselves in the eye of their King  
Under the black weight of their own breathing,  
And how he smiled on them as (c.m.) *out they came*,  
The sea a censer and the grass a flame.

(vv.8-12)

En el espacio de integración (E2, vv.11-12) es la propia naturaleza (mar y hierba) la que favorece estas sensaciones, pero son los elementos del rito eclesiástico procedentes de E2a (incensario y llama) los que permiten comprender el modo en que la naturaleza actúa. A través de este cambio de marco (del interior al exterior) no se renuncia a la divinidad sino que se cuestionan ciertos MCIs pertenecientes al DC *cristianismo*, como pueden ser la conducta ascética y el alejamiento de los placeres naturales como los métodos apropiados para alcanzar la santidad.

También se consigue este efecto de cuestionamiento de la verdad cristiana gracias al cambio de marco con el que finaliza “Cana Revisited” (*DD*). Los dos espacios básicos activan dos MCIs contrarios: *ausencia* en E1 (vv.1-4), frente a *presencia* en E2 (vv.5-7); a la vez que evocan

dos dominios distintos: el de la *historia de Jesucristo*, concretamente el pasaje de las bodas de Caná (en E1), y el del desarrollo de un feto en el vientre de una madre (en E2):

(E1: ausencia, negativo)

*No* round-shouldered pitchers here, *no* stewards  
To supervise consumption or supplies  
And water locked behind the taps implies  
*No* expectation of miraculous words.

(E2: presencia, positivo)

But in the bone-hooped womb, rising like yeast,  
Virtue intact is waiting to be shown,  
The consecration wondrous (being their own)

(vv.1-7)

De nuevo para la interpretación de E2 necesitamos crear otro espacio (E2a): vinculado a E2 a través de correspondencias metafóricas, y asociado a E1 por compartir DC (v.8):

(E2a) As when the water reddened at the feast.

Mediante el contraste entre la “historia” sucedida en E2 y la “historia” sucedida en E2a, el lector competente reconoce el hecho paradójico de que sea el mundo *cotidiano* y *natural* (presente en E2) el que muestre la presencia de lo extraordinario.

En colecciones posteriores encontramos composiciones de temática *cristiana* en el que se muestra una tendencia clara a sugerir la **puesta en cuestión de MCIs profundamente arraigados en la cultura cristiana**. En “The Disappearing Land” (*HL*) este cuestionamiento aparece algo más velado. Pero los poemas de *Seeing Things* “Lightenings: viii y xii” sugieren la polémica de manera abierta.

El cambio de marco final sugerido por “The Disappearing Island” (*HL*) tiene lugar debido a un cambio en el tipo de impresiones sensoriales a las que el discurso remite. Mientras en el primer espacio (E1), bien definido a través información espacial y temporal (vv.1-5), la “historia” se transmite a través de imágenes táctiles:

The island **broke beneath** us like a wave

The land **sustaining** us seemed to **hold** firm  
Only when we **embraced** it *in extremis*

(vv.6-8; cursiva sic, énfasis en negrita)

el espacio final (E2), correspondiente a las creencias del hablante en relación con la “historia”, se encuentra configurado por información que no es coherente con E1 (v.9):

All I **believe** that happened there was a vision

A través de la doble acepción del vocablo “vision” el discurso sugiere esta falta de coherencia: si tomamos la acepción de “visión” como “cosa imaginada o soñada”, E2 niega los acontecimientos

producidos en E1; y si tomamos la acepción “cosa vista”, la imagen visual imprecisa en E2 es inconsistente con las experiencias táctiles precisas descritas en E1. Esta falta de coherencia entre E1 (lo experimentado) y E2 (lo creído) resalta la puesta en cuestión de las creencias de este individuo. En último término, y a través de la metáfora LO PARTICULAR ES GENERAL, se pondrán objeciones a todas sus creencias, incluidas las cristianas por su condición de monje.

“Lightenings: viii” (ST) presenta una dinámica de espacios similar. Primero el poema nos sugiere la creación de un espacio (E1) en el que se desarrolla un acontecimiento extraño<sup>169</sup>:

...when the monks of Clomacnoise  
were all at prayers inside the oratory  
A ship appeared above them in the air.

The anchor dragged along behind so deep  
It hooked itself into the altar rails  
And then, as the big hull rocked to a standstill,

A crewman shinned and gripped down the rope  
And struggled to release it. ...

(vv.1-8)

Y posteriormente se produce un cambio de marco marcado fundamentalmente por la estructura “but in vain” (v.8). Este cambio de marco pondrá en funcionamiento el replanteamiento de los principios básicos del mundo cristiano. En este caso el cambio de marco tiene lugar debido a la destrucción de la metáfora cristiana DIVINIDAD ES CIELO. El cambio de marco, presenta un espacio (E2, formado por otros dos E2a en el DC *cielo* y E2b en el DC *tierra*) en el que desaparece las cualidades de inmortalidad y omnisciencia de los moradores del cielo:

... But (cambio de marco - E2) in vain.  
*‘This man can’t bear our life here and will drawn’,*

The abbot said, ‘unless we help *him.*’ So  
They did, *the freed ship sailed,* and *the man climbed back*  
*Out of* the marvellous as he had known it.

(vv.8-12, el texto que sugiere el E2a *cielo* se ha marcado con cursiva, el resto pertenece al E2b *tierra*)

Por un lado, esta “falta de conocimiento” sobre la especie humana por parte de los seres celestes, invita a criticar la creencia de que el ser humano es importante para Dios. Por otro, el hecho de que los habitantes del mundo celeste (tal como los monjes los conocen) no son ni inmortales ni omniscientes ni omnipotentes, también invita a cuestionar incluso la existencia de Dios. Por tanto, ya no hallamos sentido al motivo de nuestros rezos y sacrificios, la esperanza de que un ser divino y celestial nos ayude en nuestro mundo terrenal; y la actividad de los monjes resulta absurda.

<sup>169</sup> Previo a este espacio reconocemos un espacio inicial *base* del que parte la “historia” narrada y que favorece la creación del resto de los espacios mentales (v.1) “The annals say:”

“Lightenings: xii” (*ST*) nos presenta tres espacios mentales muy distintos entre sí que aparecen conectados mediante la puesta en juego de un mismo MCI (la resurrección) y de una esperanza que quedará frustrada según transcurre el discurso:

- El primero (E1) corresponde al dominio metalingüístico y se encuentra formado por otros espacios hijos (uno de ellos creado a través de correspondencias metafóricas y en el que se activan MCIs del dominio cristiano).

(E1) And lightning? (E1a) *One meaning of that*  
Beyond (E1b) the usual sense of alleviation,  
(E1c) Illumination, and so on, *is this:*

(E1a) *A phenomenal instant when the spirit flares*  
*With pure exhilaration before death -*  
(E1a', metafórico) *The good thief in us harking to the promise!*  
(vv.1-6)

- El segundo (E2) se vincula a E1 a través de la extensión del dominio evocado por dicha metáfora, y corresponde a las directrices que guiarán la pintura de un cuadro basado en el MCI *crucifixión de Cristo*. E2 La particularidad de este espacio es que no se ciñe a la escena bíblica en cuestión, sino que la relación entre roles y valores en E2 no coincide con la relación prototípica entre roles y valores en el MCI. Fundamentalmente se modifica el grado de importancia de cada uno de los individuos, quedando “el buen ladrón” en posición principal y Cristo como un mero punto de orientación. Pero además las cualidades físicas pertenecientes al prototipo de Cristo se aplican ahora al buen ladrón a través de imágenes táctiles, resaltando así su dimensión “carnal”, que impide el tránsito al mundo “espiritual”:

(E2, extensión de E1a)  
*So paint him on Christ's right had, on a promontory*  
*Scanning empty space, so body-racked he seems*  
*Untranslatable into the bliss*

*Ached for at the moon-rim of his forehead,*  
*By nail-craters on the dark side of his brain:*  
(vv.7-11)

- Finalmente se produce un *cambio de marco* con un nuevo espacio (E3). Nuestros conocimientos del MCI *crucifixión de cristo* vuelven a actuar en el proceso de comprensión, creando un espacio mental en el que Cristo dice las siguientes palabras transcritas literalmente en el texto (v.12):

*This day thou shalt be with Me in Paradise* (sic)

Pero toda la carga informativa de E2 influye en el modo en que percibimos estas palabras, como una promesa imposible de cumplir debido a las cualidades específicas del buen ladrón en E2 (“untranslatable into the bliss”, v.9).

Frente a todos estos poemas que ponen en cuestión las creencias cristianas, encontramos un poema “The Skylight” (*ST*) donde lo que se pone en el punto de mira es la estrechez mental del que sólo confía en la realidad perceptible por los sentidos.

- En principio el poema nos presenta un espacio (E1) configurado por dos distintos puntos de vista (v.1):

(E1a) You were the one for skylights. (E1b) I opposed

- Inmediatamente otros dos espacios (E2 y E3) amplían uno de estos puntos de vista. E2 y E3, vinculados por la presencia de entornos naturales equivalentes, son contrarios en lo que respecta a las sensaciones evocadas por ambos. En E2 el entorno natural es cerrado y el hablante disfruta con la presencia de todas las entidades naturales que lo conforman:

Cutting into the seasoned tongue-and-groove  
Of a pitch pine. I *liked* it low and closed,  
Its claustrophobic, nest-up-in-the-roof  
Effect. I *liked* the snuff-dry feeling,  
The perfect, trunk-lid fit of the ceiling.  
Under there, *it was all hutch and hatch*.  
The blue slates kept the heat like midnight thatch.

(vv.2-8)

En E3 el entorno natural muestra una apariencia más degradada y una nueva entidad natural (el cielo) entra en el campo de experiencia del hablante:

*But* (SB) when the slates came off, extravagant  
Sky entered and held surprise wide open.

(vv.9-10)

- Los últimos versos del discurso sugieren un cuarto espacio (E4) vinculado con E3 a través de correspondencias metafóricas que se manifiestan por indicación de la preposición “like”, pero que a la vez procucen un cambio de marco debido al nuevo MCI que entra en juego:

For days I felt *like* (SB- E4, c.m.) an inhabitant  
Of that house where the man sick of the palsy  
Was lowered through the roof, had his sins forgiven,  
Was healed, took up his bed and walked away.

(vv.11-14)

E4 remite al dominio *cristianismo* en concreto al MCI *resurrección de Lázaro*. Puesto que E4 activa ciertos MCIs cristianos de carácter “positivo” y debido a que a través de la preposición “like” se establecen correspondencias metafóricas entre E4 y E3 (espacio en el que se derrumba el cobertizo “natural” del hablante), los MCIs que parecen cuestionarse son todos aquellos que no acepten otra realidad distinta a la que nuestras estrechas mentes sean capaces de reconocer. Esta es la idea que parece expresarse en el último verso que puede sugerir un nuevo espacio en el que la

voz poética (como su equivalente Lázaro) sufre un cambio: “(I) was healed, took up / *my* bed and walked away” (v.14, la cursiva indica una modificación en la transcripción del texto).

### III. TIPO 3

Los poemas que despliegan una red de tipo 3 destacan por la dificultad que entraña su lectura. **Los cambios de marco se suceden** de manera tal que obligan al lector a realizar un **esfuerzo cognitivo muy superior al necesario en los poemas anteriores**. A esto se le suma el esfuerzo que requiere establecer las conexiones apropiadas entre los distintos espacios mentales. Tales conexiones son posibles gracias a los numerosos MCIs que se ponen en juego en relación con los dos DCs principales: **el dominio cristiano y el dominio natural**, dominios que **se enfrentan de manera dialéctica** en muchos de los poemas del TIPO 3.

Fundamentalmente encontramos composiciones con este modelo de red en dos colecciones *Wintering Out* de 1972 (“The Other Side”, “The Tollund Man” y “Limbo”) y *Station Island* de 1984 (“A Kite for Michael and Christopher”, “Station Island: vi”, “In Illo Tempore” y “On the Road”), aunque también encontramos algunos poemas en esta misma línea en colecciones posteriores como “Seeing Things: ii” en *Seeing Things* (1991) y en “Keeping Going” y “Weighing In” en *The Spirit Level* (1999). La diferencia básica de los poemas de *Spirit Level* con respecto a los demás es que el dominio cognitivo que se enfrenta al dominio *cristiano* es el de la *violencia*, y no el del mundo *natural*, como ocurre en el resto de las composiciones.

La mayor parte de estos poemas destacan por su longitud, con lo cual realizar un examen detallado del modo en que se se generan los espacios mentales implicaría dedicar demasiado espacio. Creemos que es suficiente centrarnos en cinco poemas que ilustren la dinámica espacial que despliegan las principales controversias a lo largo de la producción heaneyana:

- “The Other Side” (*WO*) como ejemplo del enfrentamiento y convivencia de dos comunidades cristianas,
- “The Tollund Man” (*WO*) como ejemplo del enfrentamiento entre dos modelos de santidad (el pagano y el cristiano),
- “Station Island: vi” (*SI*) y “Seeing Things: ii” (*ST*) como muestra de la lucha entre la artificialidad cristiana y lo verdadero del entorno natural,
- y “Weighing In” (*SL*) como modelo de la lucha entre el modelo cristiano de comportamiento y la llamada de las pasiones humanas.

“The Other Side” (*WO*) consiste en una lucha dialéctica entre dos modelos cristianos de concepción el mundo, lucha que finaliza con un cuestionamiento sobre las relaciones entre las dos comunidades a través de un cambio de marco. “The Other Side” se compone de 3 secciones a lo

largo de los cuales se va tejiendo una sola red espacial. La PRIMERA SECCIÓN nos sugiere un espacio *base* (E1) que se mantiene *en proceso* durante toda la sección. Este espacio se encuentra configurado por dos subespacios: E1a, correspondiente al *punto de vista*, al hablante y su entorno físico y adyacente a E1b, correspondiente al “vecino” y su entorno físico:

Thigh-deep in sedge and marigolds  
a neighbour laid his shadow  
on the stream, vouching

‘It’s poor Lazarus that ground,’  
and brushed away  
among the shaken leafage:

(vv.1-6)

Como ya se observa en estos versos, E1 también da lugar a otros espacios de índole figurativo, que participan en su elaboración. Estos espacios (E1c, E1d ...) hacen uso de MCIs del *dominio cristiano* para su configuración (“It’s poor Lazarus that ground”, v.4), y mantienen conexiones de tipo metafórico con E1a y E1b. Durante toda esta sección E1a y E1b se encuentran activados en paralelo y sufren una comparación permanente, como ejemplo más evidente obsérvense los versos 17-21:

he profesied above *our scraggy acres*,  
then turned away  
towards *his promised furrows*  
on the hill, a wake of pollen  
drifting to our bank, next season’s tares.

La SEGUNDA SECCIÓN invita a crear un espacio nuevo (E2) asociado con E1a, por la presencia del hablante, pero basado en MCIs *cristianos* que se vinculan con el espacio E1b:

(E2 asociado con E1a)  
For days *we* would rehearse  
(vínculo con E1b) each patriarchal dictum:  
Lazarus, the Pharaoh, Solomon

and David and Goliath rolled  
magnificiently, (E2a) like loads of hay  
too big for *our* small lanes

(vv.22-27)

Como vemos, de nuevo el texto (vv.25-27) nos conduce a la creación de un espacio (E2a) de carácter figurativo que completa a E2. En este subespacio (E2a) otra vez se pone de manifiesto la comparación entre E1a y E1b, espacios con los que establece correspondencias metafóricas. Pero además en esta misma sección se produce otro *cambio de marco* generado por un nuevo espacio (E3). E3 se encuentra configurado por un lugar distinto al de E1 (una casa), aunque el esquema básico BIPARTITO se mantiene:

‘Your side of the house, I believe,  
hardly rule by the book at all.’

(vv.29-30)

De hecho poco a poco E3 se va manifestando como subespacio dependiente de E2. Esta dependencia se pone de manifiesto gracias al vocablo “book” (v.30) que a modo de metonimia remite a los textos sagrados que se evocan en E2 y al propio esquema bipartito. E3 resulta ser un subespacio de otro espacio matriz (E4) ya que no es más que la verbalización de un pensamiento que pertenece a un individuo (el vecino). Asociado con E3, de E4 cuelga otro subespacio (E4a) con el que las cualidades del individuo en E4 establecen correspondencias metafóricas; y de E4a cuelga otro (E4b), de nuevo conectado con E4a a través de correspondencias metafóricas:

(E4) His brain was (E4a) a whitewashed kitchen  
hung with texts, swept tidy  
(E4b) as the body of the kirk.

(vv.31-33)

La TERCERA SECCIÓN comienza con un nuevo *cambio de marco*. El discurso invita a crear un espacio (E5) en el que la casa ya no aparece como elemento metafórico, sino como lugar cerrado dentro y fuera del cual se realizan acciones distintas, que dan lugar a dos subespacios. A cada uno de estos subespacios le corresponde uno de los elementos humanos presentes en la composición: el hablante en E5a y el vecino en E5b:

(E5)  
Then sometimes when (E5a) the rosary was dragging  
mournfully on in the kitchen  
we would hear (E5b) his step round the gable  
  
though not until (E5a) after the litany  
(E5b) would the knock come to the door  
and the casual whistle strike up  
  
on the doorstep. ...

(vv.34-40)

En E5a se integran MCIs pertenecientes al dominio *católico* (el rosario, v.34; y la letanía, v.37) que encuentran sus equivalentes contrarios en el discurso del vecino (presumiblemente *protestante*) en espacios anteriores. Por su parte, en E5b los equivalentes acústicos son sonidos (vv.38-39) y conversación informal contrarios tanto a sus equivalentes en E5a (dominio católico) como a sus equivalentes acústicos en espacios anteriores pertenecientes al dominio protestante:

... ‘A right-looking night,’  
he might say, ‘I was dandering by  
and says I, I might as well call.’

(vv.40-42)

El discurso continúa con la generación de un espacio (E6) que comparte todas las cualidades de E5 pero que debido al SB “now” y al modo indicativo de las formas verbales “stand, puts, taps” presenta una realidad más certera que la de su equivalente (E5), donde la forma verbal “would” (v.38) introduce el modo “subjetivo” en que se presenta la acción. De E6 se descuelga un espacio con el que establece correspondencias metafóricas introducido por el SB “as if”:

(E6)  
But now (E6a) I stand behind him  
in the dark yard, in the moan of prayers.  
(E6b) He puts a hand in a pocket  
  
or taps a little tune with the blackthorn  
shyly, as if he were party to  
lovmaking or a stranger’s weeping.  
  
(vv.42-48)

La composición finaliza con un nuevo momento dialéctico, pero esta vez se trata de la sugerencia de dos modos de comportamiento ante la presencia del vecino. A cada una de estas opciones le corresponde un espacio mental que participa de las propiedades de E6: E6x, en el que la reacción es de alejamiento; y E6y, en el que la reacción es de encuentro y diálogo sobre temas mundanos de la vida cotidiana, frente a la temática ético-religiosa que se presentaba en los producción oral de espacios anteriores:

(E6x) Should I slip away, I wonder,  
or (E6y) go up and touch his shooulder  
and talk about the weather  
  
or the price of grass-seed?  
  
(vv.49-52)

“The Other Side” finaliza sin establecer cuál de las dos opciones es la correcta, aunque la cantidad de texto relativo a E6y es bastante mayor, lo que implica que permanece durante más tiempo en la mente del lector. Su colocación en último lugar, además favorece que sea la opción que finalmente quede en la memoria retentiva, así la forma textual nos incita a pensar que la segunda (E6y) es la opción correcta.

“The Tollund Man” (WO) también es un poema extenso que consta de tres secciones. A medida que se teje la red espacial, siguiendo las indicaciones del discurso, los conocimientos procedentes de distintos dominios cognitivos intervienen en su composición: conocimientos sobre la muerte, la sexualidad, la violencia, la historia y los modelos culturales paganos y cristianos. Esta red espacial se caracteriza por generar un cambio de marco al final, o prácticamente al final, de cada sección. La PRIMERA SECCIÓN comienza con la creación de un espacio mental *base y punto de vista* (E1) centrado en la figura del hablante, quien expresa su determinación (“I will go”,

v.1) y sus deseos en primera persona. Este espacio genera un subespacio (E1a) correspondiente al deseo (vv.2-6 y ss) y cuya figura principal es el elemento objeto: el hombre de Tollund:

*Some day* (SB - E1) I will go to Aarhus  
(E1a) To see his peat-brown head,  
The mild pods of his eye-lids,  
His pointed skin cap.

In the flat country nearby  
Where they dug him out, ...

(vv1-6)

E1a se mantiene *en proceso* durante la mayor parte de la sección, hasta que aparece un *cambio de marco* producido por la presencia de un ser divino, ser que actúa sobre el hombre de Tollund de manera inesperada. El nuevo espacio (E2) es en sí mismo un espacio de integración en el que se proyecta estructura específica procedente dos espacios: E1a, del que se importa la figura del hombre; y E2a, espacio vinculado al dominio “sexualidad”, del que se importa la figura de la mujer y gran parte de la información específica (se han señalado en cursiva los versos que más explícitamente manifiestan información de los MCIs “mujer” y “sexualidad”, que conforman *espacios de entrada*):

*Bridegroom to the goddess,*

*She tightened her torc on him  
And opened her fen,  
Those dark juices working  
Him ...*

(vv.12-16)

E2 se completa con un nuevo subespacio (E2b) en el que se activan MCIs relativos:

- al dominio *cristiano*, a través del vocablo “saint” en el verso 16: “*Those dark juices working / Him to a saint’s kept body*”,
- y al dominio *pagano*, al asociarse esta figura “santa” con una divinidad distinta a la del Dios cristiano.

La sección finaliza con transmisión de nueva información que ayuda a completar el espacio E1a (vv.17-20). Pero ahora gracias a E2 esta vuelta a E1a conllevará mucha más carga informativa relativa al modo y, sobre todo, al motivo por el que este cuerpo se ha conservado. En este caso los MCIs relativos a creencias paganas desempeñan un importante papel:

Trove of the turfcutters’  
Honeycombed workings.  
Now his stained face  
Reposes at Aarhus.

La SEGUNDA SECCIÓN comienza sugiriéndonos un nuevo espacio (E3), basado en MCIs cristianos, que implica un *cambio de marco* radical; aunque sus vínculos con E2 son evidentes. En

este espacio el hablante propone un mito privado de índole pagano que se enfrenta con las creencias tradicionales cristianas. Es un espacio de integración cuya estructura genérica nace del dominio *cristiano*, como se observa por el vocabulario empleado (“holy ground” y “pray” v.23). Pero esta estructura genérica se completa con información específica de un entorno distinto, lo cual convierte a este espacio en uno *pagano*:

(cambio de marco)  
 I could risk *blasphemy*,  
 consecrate the cauldron bog  
 Our holy ground and pray  
 Him ...  
 (vv.21-24)

A través de la intención que presenta el hablante en E3, se crea un nuevo espacio (E3a) que sugiere su creencia en ciertas cualidades de omnipotencia pertenecientes al hombre de Tollund en E3 (en concreto su capacidad de resucitar a los muertos). Esta creencia indudablemente se considera blasfema, según el modelo cultural cristiano. Pero E3a a la vez constituye un *cambio de marco* porque la información que se pone en juego pone el dominio de la “muerte por violencia” en primer plano. E3a contiene en sí mismo varios subespacios que corresponden a diferentes situaciones de muerte y violencia que a la vez producen más cambios de marco:

... and pray  
 (E3a) Him to make germinate  
 (cambio de marco principal, E3a1) The scattered, ambushed  
 Flesh of labourers,  
 (cambio de marco, E3a2) Stockinged corpses  
 Laid out in the farmyards,  
 (cambio de marco, E3a2') Tell-tale skin and teeth  
 Flecking the sleepers  
 Of four young brothers, (cambio de marco, E3a2'') trailed  
 For miles along the lines.  
 (vv.23-32)

La TERCERA SECCIÓN comienza invitándonos a crear un nuevo espacio (E4) que implica otro *cambio de marco*. En este caso la estructura genérica de una situación correspondiente al “hombre de Tollund” (E4a), se corresponde con la de una situación privada del hablante, expresada mediante los versos siguientes, y que genera otro espacio en el que se produce la integración (E4b). El primer punto de conexión entre ambos espacios es un “vehículo” que vincula a dos “trayectores”: el hombre de Tollund y el hablante. El segundo punto de conexión es el “lugar” en el que se desarrollan los hechos (Jutlandia), que sólo varía en cuanto que los momentos en que se realizan ambos viajes son diferentes (el espacio principal E4 se ha señalado en cursiva , E4a y E4b completan E4):

*Something of his sad freedom*  
 (E4a) As he rode the tumbrel

*Should come to me*, (E4b) driving,  
Saying the names

Tollund, Grabaulle, Nebelgard

(vv.33-37)

E4b sigue completándose a medida que continúa el discurso, con un subespacio que añade información relativa a los habitantes rurales de Jutlandia. Estos individuos hablan una lengua distinta a la suya y mantienen una postura determinada asociada al rezo cristiano que, de nuevo, activa MCIs del dominio *cristiano*. Esta postura de los campesinos recuerda el carácter *divino* de la tierra (“the goddess”, v.12), elemento físico del que depende su subsistencia:

*Watching the pointing hands*  
Of country people,  
Not knowing their tongue.

(vv.38-40)

El último espacio (E5) se crea siguiendo los mismos parámetros que E4b, pero en este caso se presta más atención a las emociones sufridas por el hablante, a partir de las cuales se produce un último *cambio de marco* y se sugiere un nuevo espacio en el que el territorio que se evoca ya no es Jutlandia sino otro<sup>170</sup>:

(E5)

Out there in Jutland  
In the old man-killing parishes  
I will feel lost,  
Unhappy and (cambio de marco E5a) *at home*.

(vv.41-44)

*Hasta ahora*, los poemas que despliegan este tipo de red no expresan un rechazo explícito de la religión cristiana. Es cierto que en muchos casos los MCIs del dominio cristiano producen cambios de marcos en el discurso, pero por el momento, *el lector percibe el cristianismo como estructura de la que se importa información específica* que permite la creación de comparaciones y equivalencias, más para iluminar una escena que para ser el centro de atención en sí misma. Lo que veremos en el estudio de los dos poemas siguientes es el **Modelo Cultural cristiano como escenario principal** sobre el que los cambios de marco y otros DCs influirán de manera negativa.

“Station Island: vi” (SI) junto con poemas como “On the Road” (SI) y “Seeing Things: ii” (ST), muestran valor “verdadero” de la naturaleza, frente a la “artificialidad” del mundo cristiano.

“Station Island: vi” (SI) es el caso más claro de rechazo de las creencias cristianas para abrazar la realidad del mundo natural. En “Station Island: vi” la estructura del MCI *naturaleza*

---

<sup>170</sup> Presumiblemente el hablante se refiere al territorio irlandés, por ser éste el lugar de origen del autor, sin embargo para el lector podría ser cualquier otro, ya que 1) la poesía no tiene porqué ser autobiográfica y 2) para realizar una lectura comprensiva de un poema no es indispensable que el lector conozca los datos privados del autor.

establece correspondencias con la del MCI *mujer*, así ambos dominios participan en un mismo espacio de integración:

Freckle-face, fox head, pod of the broom,  
Catkin-pixie, little fen-swish:  
Where did *she* arrive from?  
(vv.1-3)

A propósito de esta correspondencia, el contenido sexual en este discurso es muy elevado. La relación entre el hablante y la naturaleza-amante aparece velada por la profusión de expresiones metafóricas, lo que genera nuevos espacios:

(Em) As if I knelt for years at a keyhole  
Mad for it, (En) and all that ever opened  
Was (Eo *cristianismo*) the breathed-on grille of a confessional  
(Ep *sexualidad*) Until that night I saw her honeyskinned  
Shoulder-blades and (Ep<sup>i</sup> *naturaleza*) *the wheatlands* of her back  
(Ep<sup>ii</sup>) Through the keyhole of her keyhole dress  
(Ep<sup>iii</sup>) And a window facing the south of luck  
Opened and (Ep<sup>iv</sup>) I inhaled the land of kindness.  
(vv.28-35, a Ep<sup>i</sup> sólo pertenece el texto en cursiva)

El dominio *cristiano* aparece en momentos concretos del discurso produciendo diferentes efectos:

- primero, ciertos MCIs cristianos ayudan a configurar un espacio (E2) radicalmente distinto al espacio mental *base*, produciendo un *cambio de marco* (v.7). Este espacio incluye además un subespacio (E2a) que refuerza el cambio de marco a través de elementos antitéticos no naturales (vv.8-9); y otro subespacio (E2b) con el elemento “I” en E2 establece equivalencias de tipo *sensorial* (vv.10-11):

... her I chose at ‘secrets’  
And whispered to. When we were playing houses.  
(cambio de marco, E2) I was *sunstruck* at the basilica door -  
(E2a) A stillness far away, a space, a dish,  
A blackened tin and knocked over stool -  
Like (E2b) *tramped* neolithic floor  
*Uncovered* among dunes ...  
(vv.5-11)

- posteriormente, en E3 los elementos procedentes del dominio *cristiano* (como la basílica y la campana) actúan como entorno físico al que el hablante responde a través de su acción de desplazamiento. Estos elementos tienen carácter metonímico, lo que implica que, mientras el hablante se aleja físicamente de esos objetos, espiritualmente se está alejando de las enseñanzas de la Iglesia:

... (E3) I shut my eyes to the bell  
Head hugged. Eyes shut. Leaf ears. *Don’t tell. Don’t tell.*

A stream of pilgrims answering the bell  
Trailed up the steps as I went down them

(vv.13-16, sic)

- más adelante, el dominio *cristiano* reaparece a través de la participación de la figura de la Virgen María en uno de los espacios, imagen femenina (cristiana) cuyas cualidades contrastan con las de la imagen femenina (natural) principal en el poema. La evocación de María activa sensaciones de sufrimiento expresadas en el discurso mediante estructuras metafóricas, por lo que en proceso de construcción de significado se ha de crear un nuevo espacio:

(E4 *cristianismo*) As a **somnolemnt** hymn to Mary rose  
(E4a) I felt **an old pang** that bags of grain  
And **the sloped shafts of forks and hoes**  
Once mocked me with, at my own **long virgin**  
**Fasts and thirsts**, (E4b, c.m.) my nightly shadow feasts,  
Haunting the granaries of (E4b' c.m.) words like (E4b'', c.m. *sexualidad*) *breasts*.  
(vv. 22-27, cursiva sic, énfasis en negrita)

- Finalmente, el último espacio en el que se recurre a MCIs cristianos (el MCI *confesión*) se crea en el momento previo a la liberación final; de modo que se contrastan dos métodos liberadores basados en distintos MCIs: la *confesión cristiana*, que según el MCI cristiano garantiza la liberación espiritual, y el *encuentro carnal*, que garantiza cierto tipo de liberación física (véanse arriba los versos 28-35).

Los frecuentes *cambios de marco* (producidos por la activación intercalada de DCs y MCIs cristianos y paganos) junto con la gran cantidad de *imágenes sensoriales* de carácter *metafórico* que presenta el discurso, implica la creación de numerosos espacios mentales, entre los que el lector debe establecer las conexiones pertinentes. La profusión de espacios mentales interconectados supone un enorme esfuerzo cognitivo durante la actividad lectora. “Station Island: vi” expresa una experiencia de angustia ante dos modos de enfrentarse al mundo (siguiendo la estricta moral cristiana o disfrutando de los placeres que ofrece la naturaleza). El hablante se encuentra en una situación difícil; pero también el lector, quien debe abrirse paso en la maraña de espacios mentales interconectados. Si consideramos las sensaciones como un continuo bipolar (con un polo *positivo o máximo* y o otro *negativo o mínimo*), podemos decir que el sufrimiento espiritual del hablante se encuentra en el extremo máximo; lo mismo ocurre con el esfuerzo cognitivo requerido al lector. De este modo, el contenido expresado por el poema y los procesos mentales experimentados por el lector se encuentran en una relación de equivalencia.

De los dos poemas que estamos a analizando, “Seeing Things: ii” es el que propone un cuestionamiento menos abierto o radical, pero también se produce un enfrentamiento marcado por los *cambios de marco*; veamos cuál es su dinámica espacial. En los primeros versos “Seeing Things:ii” (*ST*) genera un espacio asociado al dominio lingüístico (E1), del que derivan el resto de los espacios mentales:

Claritas. The dry-eyed Latin word  
Is perfect for ...  
(vv.1-2)

El espacio posterior (E2), que resulta de E1, se basa en la *metáfora de la iconicidad*; y aunque se trata de una “imagen grabada”, su esquema topológico corresponde a un dominio *natural* y se va completando con la información específica relativa a una *escena bíblica*:

... (E2) the carved stone of the water  
Where Jesus stands up to his unwet knees  
And John the Baptist pours out more water  
Over his head:  
(vv.2-5)

El primer *cambio de marco* se produce cuando el lector recupera la idea de que el espacio en proceso tiene el valor de “imagen grabada”, y no el valor de “situación real”:

... all this (E3, c.m.) in bright sunlight  
On the façade of the cathedral. ...  
(vv.5-6)

Mediante el proceso de *flotación o retroalimentación* se corrige el espacio mental anterior (E2) y se continúa completando el nuevo espacio (E3), cuyo valor es el de “realidad”.

... Lines  
Hard and thin and sinuous represent  
The flowing river. Down between the lines  
Little antic fish are all go. Nothing else.  
(vv.6-9)

De nuevo se produce un *cambio de marco* en el poema. El discurso vuelve a recuperar la imagen de la iconicidad, aunque en este caso fuera de toda convención, pues E4 es producto de procesos imaginativos que se desvían de los límites establecidos por la “imagen”:

And yet in that utter visibility  
(E4, c.m.) The stone is alive with what’s invisible:  
(E4a) Waterweed, stirred sand-grain hurring off,  
The shadowy, unshadowed stream itself.  
(vv.10-13)

En el espacio E5, la información específica cambia con respecto a la presentada en E2, E3 y E4:

(E5)  
All afternoon, heat weavered on the steps  
And the air we stood up to our eyes in wavered  
Like the zig-zag hieroglyph for life itself.  
(vv.14-16)

Pero entre los espacios E2, E4 y E5 se establece una relación de *equivalencia* por dos motivos:

- ambos espacios han compartido el valor “situación real”,

- ambos espacios comparten topología genérica, a pesar de que los valores de la información específica de E5 convencionalmente no encajen con dicho esquema genérico

Y entre los espacios E3 y E5 se establece otra relación de equivalencia porque ambos espacios:

- comparten el valor “situación real”
- se asocian de algún modo al DC *iconicidad*, aunque de manera inversa.

Frente a lo que cabría esperar, en “Seeing Things: ii” (*ST*) los *cambios de marco* son precisamente los encargados de dotar al poema de consistencia; aunque esto conlleve construir un *espacio de integración* final para el que es necesario recurrir a distintas estrategias cognitivas (como veremos en el apartado 3.2.2. del presente capítulo).

El discurso de “Weighing In” (*SL*) introduce cambios de marco mucho más drásticos, los MCIs que se ponen en juego son múltiples y las conexiones entre los diferentes espacios se basan en un esquema de imagen bipolar procedente del primer espacio mental (que invita a la construcción de una balanza). Este esquema de imagen de los DOS POLOS se proyecta a lo largo de todo el poema incluido el cambio de marco final. La temática y el esquema de imagen son equivalentes a los planteados por “The Other Side”, pero el modo en que se presenta la información y la dinámica espacial es muy distinta. El poema, compuesto de cuatro secciones, comienza sugiriendo un espacio mental en el que la única figura presente es una balanza. El espacio (E1) se crea paulatinamente gracias a la información sensorial detallada, transmitida durante la PRIMERA SECCIÓN. Es en el último tramo, cuando el discurso evoca el carácter bipolar de la balanza:

(E1) ...

Gravity’s black box, the immovable  
Stamp and squat and square-root of dead weight.  
Yet *balance it*

*Against another one* placed on a weighbridge -  
On a well-adjusted, freshly greased weighbridge -  
And everything trembled, flowed with *give and take*.

(vv.7-12)

La SEGUNDA SECCIÓN (E2) comienza con un cambio de marco motivado por la presencia de la expresión “good tidings” (v.13) asociada al dominio *cristiano*. Pero los valores de “gravedad” y “bipolaridad” se mantienen, aunque en este caso se aprovecha la acepción figurativa del léxico empleado:

And this is (E2, c.m.) all the *good tidings* amount to:  
This principle of bearing, bearing up  
And bearing out, just having to abide  
Whatever we settled for and settled into  
Against our better judgement.

(vv.13-19)

Esta sección genera además otros dos espacios. El primero (E3), sugerido por una única oración, engloba toda la información recogida en el espacio anterior:

... Passive  
Suffering makes the world go round.  
(vv.19-20)

El segundo (E4), se asocia con E3 al establecerse relaciones de causa-efecto entre el sufrimiento pasivo y el estado de paz. Al tiempo, las fórmulas “peace on earth” y “men of god will” (v.21) reactivan el DC *cristiano*. E4 muestra también un carácter bipolar. Esta bipolaridad en E4 se resalta a través de un último espacio (E4a), equivalente a E1, con el que establece correspondencias metafóricas, y en cuya configuración también participan MCIs *cristianos*:

Peace on earth, men of good will, (E4) all that  
Holds good only as the balance holds,  
(E4a) *The scales ride steady and the angels' strain*  
Prolongs itself at an unearthy pitch.  
(vv.21-24)

La TERCERA SECCIÓN comienza sugiriéndonos un espacio (E5) que se inicia con una negación de ciertos MCIs *cristianos*. El fragmento destaca por la presencia de elementos lingüísticos que implican negación (el verbo “refuse”, v.25; y el adverbio negativo “not” en dos ocasiones). Esta negación implica que primero se debe crear un espacio configurado por ciertos elementos y relaciones, y luego negar ese espacio. La construcción de significado se torna más complicada cuando los espacios negativos se intercalan con otros positivos (como en el activado por la expresión “to cast the stone”, v.25) con los que a su vez establecen correspondencias, porque también implican una negación de MCIs *cristianos*. Así el discurso se mueve entre la presencia de dos polos, uno positivo y otro negativo; mientras los conceptos se encuentran buscando su camino entre otros dos polos: el correspondiente a la moralidad cristiana, y el correspondiente al dominio de las pasiones humanas:

(E5, justicia pagana) To refuse the other cheek. To cast the stone.  
(E5', moralidad cristiana) Not to do so sometime, not to break with  
The obedient one you hurt yourself into  
Is to fail (E5'', vinculado con E5) the hurt, the self, the ingrown rule.  
(vv.25-28)

Los dos espacios principales (E6 y E7) que se generan a partir de este momento durante la TERCERA SECCIÓN se hallan vinculados a E5 porque se encuentran integrados por conceptos equivalentes y porque los elementos que configuran los espacios se mueven entre dos polos. En ambos espacios los MCIs *cristianos* desempeñan un papel fundamental: en E6, porque remite a un escena de Jesucristo:

(E6)

When soldiers mocked  
Blindfolded Jesus and *he didn't strike back*

They were neither shamed nor edified, although  
Something was made manifest - the power  
Of *power not exercised*, of hope inferred

By the powerless forever.

(vv.29-34)

y en E7 mediante una expresión informal que se emplea de modo paradójico, pues el discurso expresa la opción opuesta a la cristiana:

... Still, *for Jesus' sake*,  
Do me a favour, would you, just this once?  
*Prophesy, give scandal, cast the stone.*

(vv.34-36)

La CUARTA y última SECCIÓN está formada por tres espacios mentales que mantienen el mismo marco estructural constituido por DOS POLOS permanente en toda la composición. El primer espacio (E8) se centra en esta dimensión genérica bipolar; pues, a través del distributivo “every” y la construcción adverbial “every now and then”, el discurso remite a situaciones de *toma de decisiones* ordinarias y no determinadas:

(E8)

*Two sides* to every question, yes, yes, yes ...  
But every now and then, just *weighing in*  
Is what it must come down to, and without

Any self-exculpation or self-pity.

(vv.37-40)

El segundo (E9) mantiene el marco de *bipolaridad* y la cualidad de “elección”, pero esta vez la topología aparentemente es de carácter específico, remite a una situación de conflicto producida en un espacio temporal concreto “one night” (v.41). No obstante, el léxico no permite que obtengamos detalles específicos de tal situación. Los únicos vocablos que transmiten impresiones sensoriales - “hit” y “rankled” (v.42), “narrowness” (v.43), “blood” (v.45) y “edge” (v.46) - parecen emplearse de modo figurativo. Y los hechos concretos a los que el hablante se refiere no se presentan abiertamente, pues se emplean vocablos abstractos para definir tales situaciones: “follow-through” (v.41) y “submission” (v.44):

(E9)

Alas, one night when follow-through was called for  
And a quick hit would have fairly rankled,

You countered it was my narrowness  
That kept me keen, so got a first submission.

**I held back when I should have drown blood**

And that way (*mea culpa*) lost an edge.

(vv.41-46, cursiva sic, énfasis en negrita)

E9 destaca además porque en él vuelven a intervenir MCIs procedentes del dominio cristiano; se activan a través de la fórmula “*mea culpa*” (v.46). Con la ayuda de esta expresión, el lector recupera la información relacionada con el dominio *cristiano* procedente de los espacios anteriores y establece las correspondencias oportunas. Así los espacios E7 y E9 se asocian por desplegar una estructura genérica equivalente:

- un individuo (Jesucristo en E7; el hablante en E9),
- dos opciones (no violencia; sí violencia),
- una decisión (no violencia)
- y el poder o falta de poder que implican cada una de las opciones.

Las opciones elegidas en E7 y E9 son equivalentes semánticamente, sin embargo los efectos producidos son opuestos. Esto da lugar a un “salto semántico”<sup>171</sup> expresado en el verso 47:

A deep mistaken chivalry, old friend

Por consiguiente obtenemos un *cambio de marco* que rompe con la sensación de equilibrio y pacifismo transmitida a lo largo del discurso. El *cambio de marco* origina un nuevo espacio (E10) con el que se rechaza el esfuerzo por mantener el equilibrio de la balanza, lo que a la vez cuestiona los valores y normas de comportamiento cristianas (v.48):

At this stage only foul play cleans the slate.

Observando los tipos de red que el lector va configurando siguiendo las indicaciones del discurso heaneyano en estos poemas, parece posible identificar una evolución cronológica *conceptual* en la obra estudiada que se transmite a través de las *diferentes dinámicas espaciales* sugeridas. El *diferente esfuerzo cognitivo* que cada composición requiere por parte del lector es buena prueba de los cambios en el grado de enfrentamiento dialéctico-conceptual evocado por la obra. Así, es en las composiciones **intermedias** cuando **la dinámica espacial es más compleja y el esfuerzo de procesamiento requerido es mayor**; lo que parece sugerir que la presencia y el enfrentamiento entre diferentes opciones conceptuales llega a su clímax.

---

<sup>171</sup> Siguiendo la terminología de Seana Coulson (2001)

### **3.2.2. Redes de integración**

Considerar detalladamente los espacios de integración que se configuran durante el discurso poético de Seamus Heaney relacionado con el factor “creencias”, sería una labor titánica. Por tal motivo hemos decidido enfocar este apartado tomando como base punto de partida **la información sensorial**, que por su carácter experiencial tan relevante es en el proceso de comprensión de cualquier discurso. En consecuencia, **analizaremos el modo en que la información sensorial se integra en espacios elaborados mediante procesos cognitivos de asociación y equivalencia**. Y concretamente nos centraremos en el modo en que metáforas y metonimias intervienen en el proceso de desenredo de los espacios de integración.

En este apartado respetaremos el orden previamente establecido en la sección dedicada a la información sensorial<sup>172</sup>. Así, comenzaremos tratando los dominios sensoriales inferiores (olfato, gusto y tacto) y luego los superiores (oído y vista), para finalmente abordar las imágenes desde su aparición conjunta en situaciones de procesos sinestésicos.

A primera vista, las imágenes sensoriales pueden responder a la clasificación primaria “literalidad” o “figuración”, hecho que hemos querido manifestar en cada uno de los primeros 5 apartados. Este proceso de clasificación en “imágenes literales” e “imágenes figurativas” responde sólo a una necesidad cognitiva de organizar los contenidos; pero asumimos que en ambos casos las capacidades asociativa e imaginativa de la mente humana son indispensables para la construcción de significado.

Así, cuando analizamos las imágenes sensoriales en este discurso, llegamos a la conclusión de que, a pesar de su aparente “literalidad” en algunos casos, éstas forman parte importante de los espacios de integración, desempeñando funciones relevantes para la construcción de significado. Por otro lado, los “espacios de integración” en los que participan suelen generar estructura emergente, la cual a veces invita a un **replanteamiento de los MCIs** activados. En estos casos, las imágenes sensoriales pueden ser los desencadenantes de ese replanteamiento, y por tanto (literal o figurativo) su papel es decisivo en la *construcción de significado durante el proceso lector*.

---

<sup>172</sup> Segunda Parte, Capítulo 3, Sección 3.1.2.b

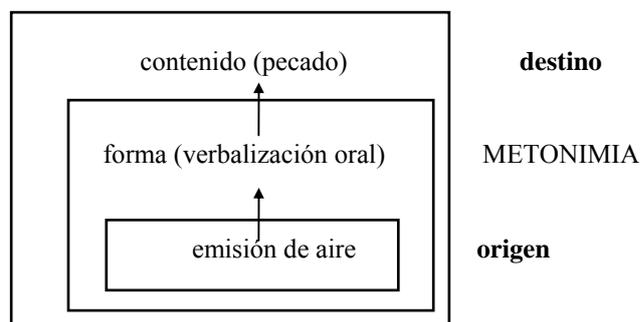
### 3.2.2.a. PAPEL DE LOS DOMINIOS SENSORIALES INFERIORES EN EL PROCESO DE INTEGRACIÓN CONCEPTUAL

#### I. IMÁGENES OLFATIVAS.

Es por todos conocida la tendencia del ser humano a relacionar olores con ciertas experiencias propias vividas anteriormente, aunque en su momento no fuéramos conscientes de estar recibiendo tales impresiones olfativas. Desde un punto de vista *experiencial*, las imágenes olfativas en un discurso parecen favorecer la generación mental de emociones extraídas de nuestra propia experiencia en el mundo (Ibarretxe Antuñano, 1997). En la obra poética de Heaney relativa a mitos y creencias encontramos casos concretos de imágenes olfativas; y aunque no son muy frecuentes, su presencia desempeña una función fundamental en la construcción de significado.

En algunos de los poemas que ahora abordamos reconocemos la presencia de estas imágenes olfativas que presentan un significado “literal” como en “Station Island: vi” (SI) en “breathed-on grill of a confessional” (v.30) y en “Lightenings: viii” donde se hace referencia al propio **acto respiratorio** (“this man can’t bear our life here and will drown”, v.9). Este significado literal de la imágenes no implica que no oculten significados ulteriores, los cuales debemos buscar en su relación con los MCIs activados en el texto.

- La forma verbal “breathed-on” (en posición atributiva) se comprende a través de procesos *metonímicos* (de OenD) que se llevan a cabo fácilmente al activarse el MCI *confesión*. Este MCI implica cierto tipo de comunicación verbal que en el caso de la “confesión cristiana” se produce de manera oral.



La imagen olfativa no sólo se emplea para designar de manera metonímica un contenido conceptual (como indica la figura), sino que además activa sensaciones asociadas a ambientes enrarecidos. Estas sensaciones contrastan con la acción expresada por el verbo “open”, cuyo MCI se asocia a nociones de ventilación y aire fresco, nociones que la imagen olfativa consigue minar:

..., and all that ever opened

Was the breathed-on grill of a confessional  
(vv.29-30)

Los versos posteriores sugieren imágenes olfativas que aparecen a modo de contraste, resaltando las diferencias entre el dominio cristiano y el dominio natural-pagano al que ambos espacios pertenecen:

And a window facing the deep south of luck  
Opened and I inhaled the land of kindness.  
(vv.34-35)

- La acción respiratoria en “Lightenings: viii” (*ST*) es sumamente importante para la construcción de significado. Esta acción resalta la presencia de un cambio de marco. Primeramente el texto había sugerido un espacio basado en los MCIs cristianos de carácter metafórico DIVINO ES ARRIBA y CELESTE ES CELESTIAL, a cuyos integrantes se les asocia *a priori* el valor de “inmortalidad”. Pero posteriormente, a pesar de que los versos anteriores ya nos sugieren cierta incapacidad por parte de los seres celestes, las alarmas saltan en el verso 9, cuando la noción de “respiración” se aplica a estos seres se da al traste con estas concepciones básicas del cristianismo:

A crewman shinned and grappled down the rope  
And struggled to release it. But in vain.  
‘This man can’t bear our life here and will drown’,  
  
The abbot said, ‘unless we help him.’  
(vv.7-10)

A parte de éstos, existen poemas en las que las imágenes olfativas literales se preocupan más por las **impresiones sensoriales** que por el hecho respiratorio en sí mismo. En estos casos, en los poemas estudiados, las impresiones sensoriales nos ayudan a identificar el carácter material y real de los objetos con los que la voz poética se relaciona.

- Al leer los versos 25-26 de “The Badgers” (*FW*) construimos mentalmente la imagen de un tejón “redolent / of his runs under the night”, impresión sensorial que hace hincapié en la realidad mundana del tejón frente a la sinrazón de ciertas creencias tradicionales: “pig family / and not at all what he is painted” (vv.30-31).
- En otro poema, “Keeping Going” (*SL*), las imágenes olfativas relacionadas con aromas son más abundantes. Fundamentalmente están vinculadas con situaciones propias del mundo doméstico rural como en “those smells brought tears to the eyes, we inhaled / A kind of greeny burning ...” (vv.13-14); “a black divide like a freshly-opened, pungent, reeking trench” (vv.22-23); “It smelled of hill-fort clay / And cattle dung” (vv.35-36). No obstante, estas situaciones reales en “Keeping Going” se convierten en una puerta abierta a la superstición y el paganismo, y esto se produce mediante la correspondencia de estructuras genéricas basadas en imágenes visuales.

En otros casos, la propia expresión de la imagen olfativa obliga al lector a reconocer su significado figurativo, y por tanto a establecer correspondencias semánticas entre los elementos o sensaciones mencionadas.

Por un lado, presenciamos casos de metáforas tanto idiosincrásicas como convencionales que debemos desenredar en nuestro proceso de interpretación.

- Una imagen olfativa, que activa asociaciones figurativas, es la del mar como incensario en “In Gallarus Oratory” (DD). Como ya hemos observado, para comprender esta imagen debemos echar mano de nuestro conocimiento del mundo cristiano donde el incienso se empleaba tradicionalmente en los templos para camuflar los malos olores de las multitudes allí agolpadas. Pero en este poema sólo se consigue apaciguar este hedor cuando los fieles salen del lugar sagrado a través del contacto con el mundo natural. Así esta imagen implica la creación de dos espacios mentales con dos dominios distintos entre los que se establecen correspondencias y que dan lugar a un nuevo espacio de integración:

			EI conector ( <i>trayector</i> : creyentes)	
EG	EE1 (DC: <i>cristianismo</i> )	EE2 (DC: <i>naturaleza</i> )	Ela	EIb
lugar	lugar cerrado: oratorio	lugar abierto	lugar cerrado: oratorio	lugar abierto
situación del aire	enrarecido	fresco	enrarecido	fresco
elementos que producen buen olor	incensario	mar	-----	mar = incensario

- También la expresión convencional *nosing out* en los versos 9-10 de “The Badgers” (“some shattered boy / nosing out what got mislaid”) sugiere equivalencias semánticas. Su acepción literal nos remite al propio acto de olfatear, propio de los animales, lo que le permite establecer correspondencias entre los elementos “chico” y “tejón” (animal que en el poema responde a la creencia pagana de que en estos animales se encarnan las almas de los difuntos).

EG	EE1	EE2	EI
sujeto	chico	tejón	chico = tejón
relación	buscar	olfatear	“nosing out”
objeto	x	x	“what got mislaid”

## II. IMÁGENES GUSTATIVAS.

Al igual que las olfativas, las imágenes gustativas (aunque poco frecuentes en el discurso poético de Heaney relativo a mitos y creencias) desempeñan un papel fundamental en los espacios de integración en que se ubican. En muchos casos, ayudan a activar o a mantener presentes los MCIs que intervienen en el proceso de construcción de significado, y a menudo favorecen la creación de contrastes imprescindibles para el desenredo del espacio de integración.

En lo que respecta a las imágenes gustativas en los poemas estudiados, las de carácter “literal” no son muy numerosas y lo son sólo aparentemente ya que esconden metáforas básicas convencionalizadas.

- En “Station Island: vi” (*SI*) la expresión “fasts and thirsts” (v.26) es literal en el sentido de que de hecho está evocando a las privaciones de los católicos durante el periodo de cuaresma. Pero este ayuno físico no se queda sólo ahí, sino que responde a MCIs tradicionales del mundo católico: 1) el ayuno físico, equivale a un ayuno espiritual y sirve como medio para purificar el alma y prepararla para la Pascua de Resurrección, y 2) la metáfora consolidada en el dominio católico de que **MÁS SACRIFICIO FÍSICO ES MÁS RECOMPENSA ESPIRITUAL**.
- En “On the Road” (*SI*) la expresión “drinking deer” (v.61) remite a una representación gráfica por lo que ni hay ciervo real ni éste está bebiendo. Así para interpretar la imagen (visual más que gustativa) hacemos uso de otra metáfora básica, la metáfora de la **ICONICIDAD**, según la cual la imagen se corresponde con la idea que evoca. Con la estructura “at a dried-up source” (v. 69), el poema despierta nuestra consciencia sobre el uso inconsciente de esta metáfora, pues por un instante (atrapado en “dried-up”) la imagen deja de ser “evocadora de ideas” para convertirse en “objeto real”. Es en este momento, en el que se rompe con la metáfora convencional, cuando la imagen gustativa cobra mayor fuerza:

There a drinking deer  
is cut into rock,  
and its haunch and neck  
rise with the contours,  
the incised outline  
curves to a strained  
expectant muzzle  
and a nostril flared  
at a dried -up source.

(vv.61-69)

La imagen gustativa en “On the Road” nos sugiere un espacio mental en el que se integran cualidades de dos dominios, el DC *realidad* (que configura EE1) y el DC *imagen gráfica* (que configura EE2). De EE2, EI recoge la información sensorial relativa al diseño gráfico

(información visual y táctil). El marco por el que se estructura el espacio de integración (EI) procede de EE1 y también de EE1 parte toda la información conceptual específica. La imagen gustativa nace de la integración de información conceptual (de EE1) e información sensorial (de EE2).

EG	EE1	EE2	EI
imagen mental	entidades (conceptos)	grabado	entidad = grabado

Hay otras expresiones que hacen más patente la presencia de significados figurativos, probablemente porque éstas son de carácter idiosincrásico y requieren un mayor esfuerzo cognitivo para el lector. Fundamentalmente hemos reconocido metáforas y metáforas sinestésicas, en algún caso relacionadas con procesos metonímicos. Como observaremos, en casi la totalidad de los ejemplos prima el MCI *paganismo* debido a que existe una mitificación del mundo natural.

En “Undine” (DD), “Antaeus” (N), “Hercules and Antaeus” (N) y “Station Island: vi” (SI) las imágenes gustativas nacen de una **personificación de la naturaleza**, es decir, es necesario establecer correspondencias metafóricas entre la naturaleza (o alguno de sus elementos) y el ser humano. Curiosamente en todos los casos la naturaleza se nos presenta en forma de *mujer* aunque el modo en que se aprecia a la mujer es distinto dependiendo de cada poema.

- En “Undine” existe una equiparación entre el agua y una mujer que habla en primera persona. Como el mito y el poema indican ella es mujer en cuanto que se relaciona con un hombre. En este caso determinado, el agua posee algunas cualidades físicas del ser humano, por lo que la forma verbal “swallowed” (v.9) es fácilmente inteligible.
- En “Antaeus” y “Hercules and Antaeus”, la tierra en todas sus formas geográficas, adopta las características de una madre de la que *Antaeus* se nutre, por lo que las imágenes gustativas desprendidas de “weaned” (“Antaeus”, v.6) y “feeding off” (“Hercules and Antaeus”, v.7) pueden ser fácilmente comprendidas por el lector.
- Por su parte, en “Station Island: vi” se establecen correspondencias entre la naturaleza (ya en un sentido más amplio) y un elemento femenino que en este caso despliega toda su sensualidad, a la par que la despliega el mundo natural. La expresión “my nightly shadow feasts, / Haunting the granaries of words like *breasts*.” (vv. 26-27, sic) nos ayuda a crear un espacio de integración en el que se importa información del MCI *naturaleza* (con el vocablo “granaries”); del MCI *placer carnal* (que incluye a la vez *voracidad* expresado en “feasts” y *relación sexual* expresado en “breasts”); y del MCI *lenguaje* entendido como representación fónica del mundo real (expresado en “words”).

La expresión “the font of exhaustion” (v.76) en “On the Road” (SI) da lugar al establecimiento de equivalencias semánticas contrarias a lo visto anteriormente. En principio los elementos y sensaciones que se ponen en juego, a través de la expresión “font”, son de índole

similar: impresiones gustativas que se derivan de un elemento natural; pero su modificador pone de manifiesto una sensación no gustativa que remite al cansancio físico: “exhaustion”. Ese cansancio físico es a la vez metonimia de un cansancio espiritual, conclusión a la que el lector llega a través de la metáfora del SER DIVIDIDO. Para que no se pierda la coherencia, el lector entonces se ve forzado a buscar un correspondiente no físico en el vocablo “font” y lo encuentra en el MCI al que el poema constantemente remite: las creencias cristianas.

### **III. IMÁGENES TÁCTILES.**

A diferencia de lo que ocurre con los otros dos dominios inferiores, las imágenes táctiles “literales” abundan en este tipo de discurso heaneyano. Denominarlas “literales” no implica obviar que los significados que estas estructuras transmiten son complejos y están ligados a los dominios y MCIs que el lector activa durante la lectura del poema; por lo que pueden dar lugar a “interpretaciones” diferentes al significado “literal” que en apariencia pretende transmitir. La información táctil literal aparece en contextos tanto cristianos como paganos.

- Algunas veces remite a *acciones manuales* expresadas por estructuras como “held tight” (v.2) y “gripped” (v.12) en “The Diviner” (DN); “taps” (v.46) en “The Other side” (WO), “tapped” (v.5) y “take ... in your hands” (v.19) en “A Kite for Michael and Christopher” (SI), “the range wall of the promenade/ that I press down” (vv.13-14), “holds in her right hand” (v. 23) en “Grotus and Coventina” (HL), “embrace” (v.8) en “The Disappearing Island” (HL) etc.
- Otras veces remite a impresiones de *temperatura*, como en “frozen knobs of her wrists” (v.9) en “Limbo” (WO), “sun-warmed cliff” (v.56) en “On the Road” (SI), “the blue slates kept the heat” (v.8) en “The Skylight” (ST), “feels the warm eggs” (v.7) en “Saint Kevin and the Blackbird” (SL), etc..
- Las imágenes que evocan situaciones de *compresión o estiramiento* forzado también están presentes en estructuras como “held tight” (v.2) en “The Diviner” (DN), “shawls drawn tight” (v. 6-7) en “Poor Women in a City Church” (DN), “A tightened drumhead” (v.3) en “A Kite for Michael and Christopher” (SI); y frente a estas la expresión metonímica “loosen the toga” (v.20) en “Station Island: vi” (SI).
- También reconocemos impresiones de *rozamiento* indicadas por “brushed away” (v. 5) en “The Other Side” (WO), “to rub myself with sand” (v.4) en “Antaeus” (N), “soft-nubbed” (v.57) y “face-brushed” (v.59) en “On the Road” (SI).
- Y finalmente podemos señalar imágenes literales de *sufrimiento corporal*, sobre todo presentes en dos situaciones asociadas con la temática cristiana, y que reconocemos a través de

expresiones como: “body-racked” (v.8) en “Lightenings: xii” (ST); y en “Saint Kevin and the Blackbird” (SL), “in agony” (v.15), “hurting forearms” (v.16), “fingers sleeping” (v.17).

Frente a todas estas imágenes literales que se encuentran asociadas a la noción de contacto físico, encontramos dos expresiones de índole táctil que se refieren precisamente a esa falta de contacto. En los dos casos la falta de contacto se produce en situaciones específicas de creencias: una pagana, en “The Badgers” (FW) donde estos animales, entendidos como encarnación de almas de personas asesinadas, permanecen “untouched in the roadside” (v.22); y en “Lightenings: xii” (ST), donde el cuerpo del ladrón crucificado parece “untranslatable into the bliss” (v.9). Pero en cada uno de los casos la información en que se integra esta imagen es tan compleja que no podemos decir que se traten de imágenes literales.

En la mayor parte de los casos las imágenes táctiles se encuentran integradas en contextos figurativos. En la fase de construcción de significado la mente debe llevar a cabo el desenredo de procesos metafóricos y metonímicos.

Las metáforas más interesantes son las que implican al significado del poema en su totalidad; las imágenes táctiles que se presentan **favorecen** en este caso **la apreciación** de tales **metáforas globales**.

Así en el espacio de integración sugerido por “Undine” (DD), el hecho de que el agua adquiriera cualidades de una mujer, tanto físicas como emocionales, le permite reconocer impresiones táctiles relacionadas con el cuerpo humano como indican los versos 8-9 y 14-15: “he dug a spade in my flank / And took me to him. .../ He explored me so completely, each limb / Lost its cold freedom. Human warmed to him”. El último verso es un ejemplo del uso de información táctil (que implica un necesario contacto físico) para calificar información totalmente opuesta (en la que el contacto físico es nulo): una estructura en la que la imagen táctil aporta información sensorial a un concepto abstracto: “each limb / Lost its cold freedom” (v15). Creemos que esta proyección de significado se realiza a través de procesos metafóricos en los que se encuentra implicada una metáfora básica asociada con el MCI *libertad* (noción asociada con los seres vivos y en concreto con el ser humano): LIBRE ES EN LUGAR ABIERTO frente a PRESO ES EN LUGAR CERRADO.

Por un lado, el agua tiene cualidades propias de los líquidos que le permiten adaptarse a cualquier forma e introducirse por cualquier grieta, por lo que, de no estar contenido en un recipiente cerrado, podemos decir que disfruta de un valor equivalente a un bien humano “la libertad”. Por otro, La metáfora da lugar a una imagen orientacional LUGAR ABIERTO, que no es sino un *esquema de imagen* generado a partir de la información abstracta. La noción de “libertad”

se asocia prototípicamente a la falta de ataduras emocionales o físicas y, por tanto, a la falta de contacto físico. Esto sugiere a la vez una carencia del calor producido por el contacto de dos cuerpos. Las proyecciones metafóricas entre el hombre y el agua, vinculadas a los procesos esquematización y a las impresiones sensoriales asociada a elementos y esquemas dan lugar a esta metáfora en el EI. En el siguiente cuadro vemos cómo finalmente la única característica definitoria de la Ondina es la temperatura (“Human warmed to him”), ya que la negación expresada por el verbo “lost” no indica claramente si la imagen esquemática pervive o, por el contrario, se pierde junto con la sensación táctil de frescor que la caracteriza en EE1.

EG	EE1	EE2	EI
entidad	agua	ser humano	Ondina
sensación táctil	fresco	cálido	cálido
propiedad	liquido	sólido	¿?
valor: (esquema) LUGAR ABIERTO	cualidad: flexibilidad	bien: libertad	¿(esquema) LUGAR ABIERTO?

En “Limbo” (WO) la creación de equivalencias entre “el niño ahogado en el río” y “un pez” resulta en la comprensión de una serie de imágenes táctiles de diferente naturaleza presentes a lo largo del poema y asociadas a los MCIs *pesca, dolor, muerte y cristianismo*. En relación con las imágenes táctiles, en los espacios mentales generados a partir del poema la pesca se realiza de dos maneras:

- *Primera pesca*: “he was a minnow with hooks / Tearing her open” (vv.11-12).

En esta imagen del pez se activa el MCI *pesca con anzuelo*, pero lo que realmente interesa es el elemento “anzuelo” ya que es el que permite la imagen táctil. En este caso debemos crear un espacio mental de integración en el que se concilie la información específica de otros dos espacios (de entrada). EE1, correspondiente a la imagen de la madre ahogando a su hijo en el agua; y EE2 correspondiente al pescador capturando a un pez en el agua. En cada uno de estos EEs se incluyen dos relaciones *causa-efecto* que encuentra su equivalente en el otro. En el espacio genérico lo indicamos así: “A causa un perjuicio a B”.

EG1	EE1	EE2
causante	madre	pescador
perjudicado	hijo cualidad: recién nacido	pez cualidad: pequeño
perjuicio	perjuicio: muerte	perjuicio: muerte dolor

En EI esta información genérica (perjuicio-causante-perjudicado) permanece, pero se modifica el sentido en que se establece esta relación y los elementos que participan en ella. Esto se debe a que en EE1 percibimos valores relacionados con uno de sus elementos (la madre) que implican la existencia de un tercer espacio EE1a. EE1a responde a la misma estructura genérica (causante-

perjudicado-perjuicio) y de él también se importa información específica. Pero el papel principal de EE1a es aportar el *marco* sobre el que se configura el Espacio de Integración (EI1). Veamos cómo queda la relación de espacios hasta el momento.

EG1	EE1	EE1a	EE2
causante	madre	muerte del niño (EE1)	pescador
perjudicado	hijo <i>cualidad:</i> recién nacido	madre	pez <i>cualidad:</i> pequeño
perjuicio	perjuicio: muerte	perjuicio: dolor	perjuicio: muerte dolor

En EI1 se integra información de todos estos espacios en torno al marco impuesto por el espacio EE1a y de acuerdo con la estructura genérica procedente de EG1. Pero la información específica procede de EE1 y EE2. Esto se produce a través del empleo *metonímico* del elemento “anzuelo” (“hook”) asociado con: 1) las figuras del pescador y el pez; 2) la idea de la muerte; y 3) la sensación de dolor. El anzuelo mantiene su rol en EI pero la dirección en que se produce la relación causa-efecto depende de EE1a; veámoslo en el cuadro.

EG1	EE1a (marco)	EE2	EI1
causante	muerte del niño (EE1)	pescador <i>medio:</i> anzuelo	hijo=pez <i>medio:</i> anzuelo
perjudicado	madre	pez <i>cualidad:</i> pequeño	madre
perjuicio	perjuicio: dolor	perjuicio: muerte dolor	perjuicio: dolor

- *Segunda pesca:* “Christ’s palms, unhealed, / Smart and cannot fish there” (vv. 19-20).

En esta segunda pesca, realizada a mano, vuelven a confluír informaciones procedentes de diferentes espacios, para cuya creación el lector recurre a estructuras mentales diversas, como la metáfora LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS y los MCIs *pesca con las manos* (en el dominio *pesca*) y *Jesucristo* (en el dominio *cristianismo*). El agua, del que se resalta su cualidad salobre, es el elemento que produce la sensación táctil de escozor. En lo referente a los espacios mentales que vamos construyendo, comenzamos con un espacio de entrada correspondiente al dominio *pesca* (EE3) y otro (EE4) correspondiente al dominio *cristiano* (concretamente el MCI *Jesucristo como salvador*). El vínculo entre ambos espacios lo establece la metáfora LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS que configura el espacio genérico (EG2). Por otra parte, en EE4 se incluyen ciertos valores del MCI *Jesucristo* que dan lugar a otros dos espacios mentales: el valor “pescador de hombres” genera EE4a, y el valor “muerte en la cruz” genera EE4b<sup>173</sup>. Es EE4b el que permite la creación de la imagen táctil, ya que

<sup>173</sup> Estos MCIs se activarán sólo cuando se disponga de conocimientos previos sobre la cultura cristiana. Si esto no es así, el propio texto favorece al menos la creación del MCI *Dios como salvador* (presente en las culturas monoteístas): el

el elemento “Cristo” en EE4 mantiene la cualidad de las llagas en EE4b, cualidad que pasará a formar parte del espacio de integración. Veamos cómo queda la relación interespacial.

EG2	EE3	EE4	EE4a	EE4b	EI2
causante	pescador	Cristo	Cristo - pescador	Cristo - crucificado <i>cualidad:</i> daños corporales (llagas)	Cristo <i>cualidad:</i> llagas en las manos
receptor	pez	niño	hombres	hombres	hijo=pez
cambio	movimiento	salvación	salvación	salvación	salvación
lugar 1	mar	Estado: Limbo	Estado:sin Dios	Estado: Limbo	Limbo = mar
lugar 2	fuera del agua	Estado: Paraíso	Estado: con Dios	Estado: Paraíso	Con Dios = fuera del mar

El elemento *metonímico* “manos heridas” desempeña un papel primordial en este espacio de integración, ya que debido al dolor que se produce al contacto con el agua del mar, no se efectúa la pesca y por tanto tampoco la salvación.

La metáfora LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS y la del SER DIVIDIDO, por la que gran parte de la humanidad cree que el hombre está dividido en *cuero* y YO (*alma* en la cultura cristiana), favorece la comprensión de imágenes táctiles en otros poemas como “A Kite for Michael and Christopher” (SI) y “Lightenings: xii” (ST).

En “A Kite for Michael and Christopher” (SI) las indicaciones lingüísticas nos guían hacia la construcción de un espacio de integración en el que intervienen: 1) la noción “heavens” que forma parte del DC *cristianismo* y que responde a la metáfora LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS, y 2) la noción “furrows” que se asocia con el DC *trabajo rural*; estructuras mentales vinculadas entre sí a través de una imagen sensorial (el peso) que a la vez asocia los dominios *hombre* y *ave*. Veamos cómo se efectúa el desenredo de esta compleja imagen expresada así:

the human soul /is about the weight of a snipe  
yet the soul at anchor there,  
the string that sags and ascends,  
weigh like a furrow assumed into the heavens.

(vv. 12-16)

En primer lugar tenemos un espacio mental que se ha ido configurando a lo largo del discurso en el que aparece el elemento de la cometa con su movimiento ascendente y su fuerza en

---

lugar evocado “agua salada” se asocia a sensaciones de sufrimiento a través de las indicaciones textuales; y un “cambio de lugar” implica, por tanto, alivio. Así, quien produce o tiene la capacidad de producir alivio es “el salvador”. El MCI *crucifixión*, aunque deseable para la comprensión del texto, tampoco es indispensable ya que las asociaciones anteriores del “agua” con “sensaciones de dolor” siguen proyectándose hasta la escena de Cristo, quien también sufrirá (al igual que cualquier ser en contacto con el líquido).

el arrastre. En la elaboración de este espacio mental (en sí mismo un espacio de integración), algunas de las cualidades de la cometa se corresponden con las de una alondra (“now it was far up like a small black lark”, v. 8)<sup>174</sup> y otras con las de una cuerda de pesca (“now it dragged as if the bellied string / were a rope hauled upon / to lift a shoal”, vv.9-11). El espacio mental elaborado se convierte en un espacio de entrada (EE1) para crear un nuevo espacio de integración (EI). Otros EEs que generamos y que ayudan a configurar EI son: EE2, correspondiente a la agachadiza, ave de entre cuyas cualidades se resalta su peso específico; EE3, correspondiente al dominio de las creencias sobre la alma y su paso a otra vida después de la muerte del cuerpo; y EE4, correspondiente al trabajo en el campo mediante el elemento del campo arado. El proceso de asociación entre espacios mentales se realiza a través de las imágenes táctiles, como mostramos en el esquema de espacios que componen la red de integración.

EG	EE1	EE2	EE3	EE4	EI
fuerza 1	cometa	agachadiza	alma	arado	alma = cometa
cualidad táctil	tirón	peso	peso	peso	peso
cambio	ascenso	ascenso	Ascensión (MCI <i>crístianismo</i> )	roturación	ascenso
lugar	cielo	cielo	Cielo	campo	Cielo = campo
fuerza 2 (contraria)	manipulador	gravedad	cuerpo	manipulador	manipulador (que tiene cuerpo y alma)

- En primer lugar, EE1 y EE2 ya se encuentran vinculados por la cualidad “cometa” equivalente a “ave” en EE1 (en sí mismo un espacio de integración).
- EE2 y EE3 establecen correspondencias a través de la imagen táctil, relacionada con el peso, que procede de un MCI del dominio *pagano*: el peso del alma es equivalente al peso de una agachadiza.
- Y EE1 y EE4 mantienen asociaciones de equivalencia a través del elemento *metonímico* del arado, entre cuyas características se encuentra el ejercer una fuerza contraria a la del manipulador, al igual que ocurre con la cometa.

En el espacio de integración se genera estructura nueva, la cual establece las relaciones entre los distintos componentes del espacio, componentes importados de EE1, EE2, EE3 y EE4.

En otros poemas la sensación táctil no está integrada tan claramente en una metáfora global que afecte a todo el poema. No obstante, es **esencial para reconocer las proyecciones y asociaciones semánticas** que se están llevando a cabo.

<sup>174</sup> Véase el punto **II.2.b.** en el apartado **II.2. Sensaciones visuales** de este capítulo.

En “Lightenings: xii” (ST) el acontecimiento de la salvación está íntimamente conectado con la imagen táctil “untranslatable” (v.9), a través de la metáfora LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS. En el espacio mental que el lector crea la dimensión corporal del hombre prima sobre su dimensión espiritual gracias a las imágenes táctiles “body racked” (v.8) y “nail-craters” (v.11), pero la metáfora del SER DIVIDIDO se mantiene y es la que habilita las conexiones entre los espacios de entrada. Los versos que expresan todo este cruce de relaciones cierran el poema:

... so body racked he seems  
Untranslatable into the bliss  
Ached for at the moon-rim of his forehead,  
By nail-craters on the dark side of his brain:  
*This day thou shalt be with me in Paradise.*

(vv.8-12, sic)

En principio, con ayuda del MCI *cristianismo*, que nos remite a la vida de Jesucristo, configuramos un primer espacio correspondiente al Monte Calvario en el momento de la crucifixión de Cristo (EE1). El elemento “Cristo” tiene una serie de características entre las que destacan las magulladuras que sufre su cuerpo y su misión salvadora. En otro espacio EE2 tenemos al “buen ladrón” también en el Monte Calvario, su alma atormentada por su mala vida y buscando la salvación. Entre los espacios EE1 y EE2, como *conector*, la promesa salvadora de Cristo. Ambos espacios EE1 y EE2 comparten información genérica que se abstrae en el espacio genérico. EG está configurado según el *marco* determinado por la metáfora del SER DIVIDIDO, y esta configuración genérica se traslada a un nuevo espacio (EI1) donde toda la información específica importada establece nuevas relaciones. Mediante procesos *metonímicos*, en EI1 confluyen los elementos equivalentes “frente” (EE1) y “mente” (EE2):

- Primera metonimia (O en D): ambos elementos constituyen las dimensiones física y cognitiva de uno único (el cerebro).
- Segunda metonimia (O en D): a través de la metáfora del SER DIVIDIDO, se asocian respectivamente con las dimensiones corporal y espiritual del ser humano.

La equivalencia que se establece entre ambos elementos “frente” y “mente” a través de las metonimias, y la equivalencia que se establece entre los dos tipos de sufrimiento, “físico” y “espiritual”, da lugar a que las impresiones táctiles procedentes de EE1 puedan aplicarse a la información “espiritual” procedente de EE2.

<b>EG1</b>	<b>EE1</b>	<b>EE2</b>	<b>EI1</b>
Persona	Cristo	buen ladrón	buen ladrón
Lugar: cruz en el Monte Calvario	cruz en el Monte Calvario (centro)	cruz en el Monte Calvario (derecha)	cruz en el Monte Calvario (derecha)
Daños	<i>daño físico</i> 1. magulladuras en el cuerpo 2. heridas en la frente por la corona de espinas 3. llagas en las extremidades por los clavos	<i>daño físico</i> 1. magulladuras en el cuerpo <i>daño espiritual</i> 2. remordimientos por sus malas acciones	<i>daño físico</i> 1. magulladuras en el cuerpo 2. llagas en la mente
rol	misión salvadora	creencia en la promesa salvadora	

Por otro lado tenemos otros dos espacios de entrada EE3 correspondiente a la creencia cristiana de la *resurrección del alma humana*, y EE4 correspondiente al traslado de un cuerpo herido de un lugar a otro. Ambos comparten estructura genérica relacionada gracias a la metáfora LAS SITUACIONES SON LUGARES aplicada a EE3. La sensación táctil (evocada por el cuerpo magullado y reactivada por el verbo “ache”) es indispensable para desenredar el espacio de integración (EI2); pues de este modo se resalta la dimensión física del ser humano, lo que ayuda a entender la aparente incapacidad del hombre para alcanzar el “lugar espiritual”. Veamos cómo se configura EI2 a partir de toda esta información genérica y específica.

<b>EG2</b>	<b>EE3</b>	<b>EE4</b>	<b>EI2</b>
Persona	alma	cuerpo	cuerpo (daños en EI)
Lugar 1:	mundo terrenal: cruz en el Monte Calvario (derecha)	cruz en el Monte Calvario (derecha)	cruz en el Monte Calvario (derecha)
Lugar 2:	mundo celestial: “bliss” = felicidad, bienaventuranza	lugar geográfico: ¿?	“bliss ached for” = felicidad espiritual a través del sufrimiento físico
cambio de lugar	salvación	traslado	traslado

En “Lightenings: xii” vemos además cómo la expresión común “ached for” aprovecha su doble significado, descubriendo la metáfora convencionalizada que esconde, basada en las metáforas del SER DIVIDIDO y de la ICONICIDAD (SUFRIMIENTO ESPIRITUAL ES SUFRIMIENTO CORPORAL).

Algo similar ocurre en otro poema “Weighing In” (SL), que aprovecha la metáfora básica LAS CUALIDADES SON OBJETOS anclada en las expresiones ordinarias “balance” (v.16) y “bear” (v. 14), sus correspondientes en castellano “sopesar” y “soportar” también parece tener su origen en esta metáfora. Esta metáfora se hace evidente para el lector ya en el verso 14, tras haberse

enfrentado a 12 versos que suscitan la creación de un espacio mental en el que el único elemento presente es una “balanza”. Doce versos se emplean para describir la morfología de la balanza, que en nuestro espacio mental aparecerá con todo lujo de detalles; este espacio se configurará como primer espacio de entrada (EE1). En la segunda sección del poema (vv.13-24) nos servimos de EE1 para poder interpretar toda la información que en principio se refiere al segundo espacio de entrada (EE2). En EE2 se presentan los seres humanos como individuos con cualidades y valores distintos y a la vez comparables. La información específica de EE2 tiene una estructura genérica convencionalizada por la que todos los valores específicos se pueden clasificar como “buenos” o “malos”. Por otro lado, a través del MCI *cristianismo* reconocemos el papel que desempeñan los “ángeles” en EE2. El “ángel” es un elemento *metonímico* de OenD que nos remite a todo el conjunto de creencias y valores que configuran el MCI.

El espacio de integración importará: de EE1 el soporte material (la balanza), y de EE2 el contenido conceptual (el enfrentamiento entre valores según el MCI cristiano). El elemento “ángeles” de EE2 funciona como nexo de unión entre ambos espacios de entrada, ya que entre las cualidades del MCI *ángel* encontramos rasgos conceptuales (asociados a las creencias cristianas) y rasgos físicos similares a los del ser humano (que implican la posibilidad de que, en el espacio mental que creamos, adquieran otros rasgos físicos: como los de carácter táctil). Veamos como queda la relación de espacios en este caso:

<b>EG</b>	<b>EE1</b>	<b>EE2</b>	<b>EI</b>
equilibrio	balanza	equilibrio	balanza
objeto A'	objetos A	valores cristianos	valores cristianos
cualidad de A'	peso de A	bueno	peso de valores cristianos
objeto B'	objetos B	otros valores	otros valores
cualidad de B'	peso de B	malo	peso de otros valores
método	gravedad	enseñanzas cristianas: “good tidings”	esfuerzo de los ángeles

De todos los dominios sensoriales inferiores, es el *tacto* (el menos diferenciado) el que aporta mayor carga de información a los espacios que vamos configurando. En muchos de los poemas su presencia permite poner de manifiesto la dimensión “física” de situaciones y conceptos comúnmente asociados a dominios espirituales, lo cual favorece la creación de espacios configurados por entidades “concretas” y más comprensibles para el lector. Veamos ahora de qué modo influyen los dominios sensoriales superiores en el desenredo de los espacios de integración.

### 3.2.2.b. PAPEL DE LOS DOMINIOS SENSORIALES SUPERIORES EN EL PROCESO DE INTEGRACIÓN CONCEPTUAL

#### I. IMÁGENES ACÚSTICAS.

Ya hemos visto<sup>175</sup> cómo las imágenes acústicas se encuentran asociadas a acciones comunicativas (fundamentalmente a través de su dimensión discursiva, aunque no exclusivamente). Los poemas de Heaney que estamos abordando despliegan un importante potencial en este sentido, sobre todo en lo que se refiere a expresiones “literales” evocadoras de situaciones de comunicación oral (las cuales a su vez sugieren sensaciones acústicas no necesariamente explícitas en el texto).

Son frecuentes los verbos que designan tanto **producción** como **recepción de enunciados orales**, e incluso en ciertos poemas encontramos vocablos que evocan una situación de falta de expresión oral.

- Con respecto a la *producción oral* encontramos enunciados como “ask” y “asked” en “The Diviner” (v.9, *DN*) y en “On the Road” (v.16, *SI*), “whispered calls”, “whispered” y “whispers” en “Poor Women in a City Church” (v.9, *DN*), “The Badgers” (v.17, *FW*) y “Station Island: vi” (vv.6 y 12, *SI*), “preached” en “Saint Francis and the Birds” (v.1, *DN*), “singing” en “The Singer’s House” (v.29, *FW*), “repeating” en “Parable Island” (v.14, *HL*) “speaking” en “Keeping Going” (v.45, *SL*).
- En lo referente a *recepción de manifestaciones orales* encontramos expresiones como “listened” o “listening” en “Saint Francis and the Birds” (v.2, *DN*) y “Parable Island” (v.12, *HL*), “heard” y “hear” en “The Badgers” (v.17), “The Singer’s House” (v.32, *FW*) y en “Keeping Going” (vv.44-45, *SL*) y “harking to the promise” en “Lightenings: xii” (v.6, *ST*).

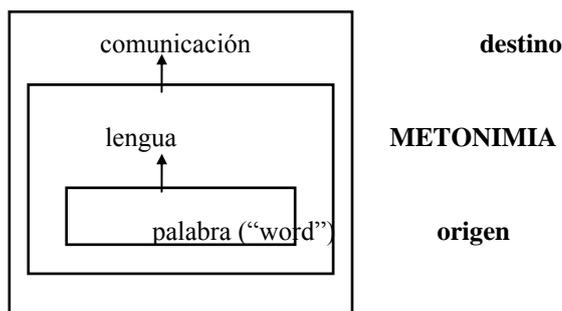
En estos casos, en el espacio mental que creamos se produce algún tipo de comunicación lingüística entre dos o más hablantes. Estos hablantes se encuentran caracterizados dentro del espacio mental mediante rasgos acústicos que les da la facultad de influir o verse influidos por el resto de los elementos del espacio.

Pero en otras ocasiones el léxico pone de manifiesto situaciones en las que la sensación acústica que transmite es precisamente la **falta de manifestaciones orales** como en “quiet” en “Dock” (v.15, *DN*), “don’t tell, don’t tell” en “Station Island: vi” (v.14, *SI*) y “dumbfounded” en “On the Road” (v.73, *SI*). En todos estos casos observamos la presencia de al menos dos elementos enfrentados, uno de los cuales se encuentra incapacitado para expresarse libremente.

---

<sup>175</sup> Capítulo 3 de la *Segunda Parte*; sección 3.1.2.b; apartado II.1.

Un caso similar de falta de manifestaciones orales es “The Diviner” (*DN*). En “The Diviner” no existe enfrentamiento entre elementos, precisamente es el único poema con expresión de *falta de manifestaciones orales* en el que el MCI *cristianismo* no aparece evocado. El silencio en este caso se produce por voluntad propia del zahorí, y se expresa a través de una estructura metonímica convencionalizada: “without a word”, (v.10). Esta estructura, que ordinariamente entendemos como “literal” esconde una metonimia de OenD. La palabra “word” activa el dominio cognitivo *sistema lingüístico*, que a su vez remite a un DC superior: *la comunicación*.



El zahorí, aún sin emitir palabras, no interrumpe la comunicación; ya que ésta se produce a través de acciones físicas. Su silencio permite al lector centrarse en otro tipo de transmisión, aquella en la que un *elemento natural*, el agua, es el protagonista:

The rod jerked with precise convulsions,  
Spring water suddenly broadcasting  
Through a green hazel his secret stations.

The bystanders would ask to have a try.  
He handed them the rod without a word.

(vv.6-10)

Hay otros poemas en los que **imágenes acústicas** literales **de carácter no lingüístico** presentan un comportamiento similar, en el sentido de que imágenes acústicas permiten la manifestación de un elemento escondido. Nos referimos a “The Toome Road” (*FW*) y “A Kite for Michael and Christopher” (*SI*).

En “The Toome Road” (*FW*) la imagen sensorial más interesante se transmiten a partir del adjetivo “vibrant” (v.16), esta expresión, en principio literal, esconde además un significado ulterior relacionado con el Modelo Cognitivo que se activa a través de la palabra “omphalos” (v.17), a la que modifica. El término “omphalos”<sup>176</sup> es de origen griego y activa nociones relacionadas con “posición central” y “objeto sagrado”; lo cual implica que el objeto del que se trata es uno de vital importancia para el hablante y que además disfruta de cualidades sagradas o divinas. Aplicando el MCI de *divinidad* (donde destaca su componente espiritual) y la METÁFORA DE LA ICONICIDAD (por la que LA REALIDAD ES IMAGEN) el lector llega a la conclusión de que el objeto, representación de un ser divino, es el ser divino en sí mismo que,

carente de cuerpo, adopta una entidad física para demostrar su existencia. El modo más apropiado por el que un espíritu invisible puede manifestar su vida a través de un ser inerte es mediante la transmisión de impresiones acústicas (también invisibles) que además poseen la capacidad de interferir en el comportamiento de quien reciba su mensaje.

En “Kite for Michael and Christopher” (*SI*) los vocablos “drumhead” (v.3) y “strumming” (v.20) presentan el componente acústico de otro objeto inerte que se mueve en cuanto que en él intervienen otros elementos. Aparentemente estas imágenes sensoriales son literales puesto que se refieren al ruido producido por la cometa al moverse dentro de la ventana de viento. No obstante, la cadena de metáforas novedosas que el poema activa (EL PESO DEL ALMA ES EL PESO DE UN PÁJARO; LA COMETA ES UN PÁJARO; EL PESO DE UN ALMA ES EL PESO DE UNA COMETA) junto con la METÁFORA DE LA ICONICIDAD, crea un espacio de integración en el que la cometa es continente de un alma. En este espacio de integración las impresiones acústicas se presentan como la *forma de manifestación* por parte de la entidad espiritual.

Las imágenes acústicas más evidentes para el lector son aquellas a cuyo significado no se accede con facilidad, ya que forman parte de *expresiones figurativas*. La capacidad imaginativa del lector, necesaria para construir significado en cualquier situación, debe agudizarse más en estos casos en los que se produce el proceso de proyección semántica de maneras diversas.

En algunos casos las estructuras léxico-gramaticales nos remiten a proyecciones semánticas en los que **el dominio DESTINO adquiere características acústicas a través del dominio ORIGEN**. Así en “The Diviner” (vv.7-8, *DN*) el agua toma esta cualidad de las emisiones radiofónicas (a través de un punto de contacto de índole visual: la rama de avellano cuya estructura se acopla con la de una antena de radio<sup>177</sup>):

Spring water suddenly broadcasting  
Through a green hazel its secret stations.

En “Docker” el ciclo vida-muerte toma la cualidad acústica de un entorno laboral, con el que establece correspondencias en los versos 10-12:

God is a foreman with certain definite views  
Who orders life in shifts of work and leisure.  
A factory horn will blare the Resurrection

Estos versos se comprenden en tres planos conceptuales que configuran tres espacios mentales interrelacionados y que responden al esquema genérico de CAMBIO DE UN ESTADO *INICIAL* A UN ESTADO *FINAL* ATRAVESANDO UNA *SITUACIÓN CONCRETA*, la imagen acústica será la que se acople con el resto de las situaciones concretas que producen el cambio:

---

<sup>176</sup> Véase S. HEANEY (1984)

<sup>177</sup> Ver explicación en el apartado II.2.b. de II.2. “Imágenes visuales”, en este capítulo.

- EE1: los trabajadores son liberados de sus tareas en el momento en el que suenan una sirena;
- EE2: según las creencias cristianas, los hombres son liberados del “pecado original” en el momento en que Cristo resucita;
- EE3: el hombre es liberado de los sufrimientos del cuerpo en el momento de su muerte.

De estos espacios, EE3 es el que ofrece el marco conceptual sobre el que se acopla la estructura específica procedente de EE1 y EE2. La imagen acústica prevalecerá en el espacio de integración como elemento que produce el cambio, como mostramos en el esquema:

EG	EE1	EE2	EE3	EI
situación inicial	trabajo	pecado original	sufrimiento	vida = trabajo
momento de cambio	sirena	muerte y resurrección de Cristo	muerte	sirena
situación final	tiempo libre	vida eterna	sin sufrimiento	resurrección = tiempo libre

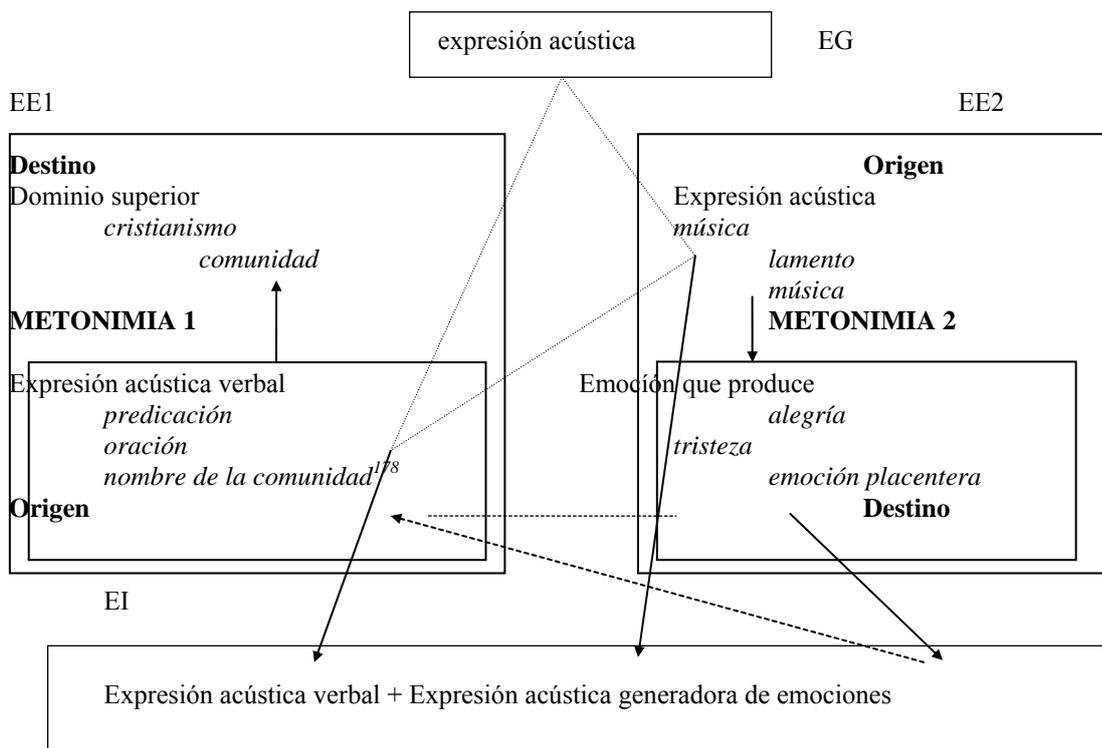
Pero en la mayor parte de los casos de metáforas en las que intervienen imágenes acústicas, las correspondencias entre dominios se producen precisamente a través de la **correspondencia de estructura acústica entre ambos dominios**. En “Saint Francis and the Birds” (*DN*) las correspondencias se establecen entre la predicación religiosa y la música como muestran los siguientes versos 1-2 y 7-8:

When Francis preached love to the birds  
They listened ...  
Danced on the wing, for sheer joy played  
And sang

En “The Other Side” (*WO*) son la oración y el lamento los que comparten estructura con la expresión “the moan of prayers” (v.44). Y en “The Singer’s House” (*FW*) la estructura acústica de la actividad de la naturaleza y humana se acopla con la estructura acústica de la música, ambas estructuras a su vez se concretizan en la dimensión fónica de ciertos vocablos: nombres propios que designan el espacio en el que la actividad natural y humana tienen lugar (véanse especialmente los versos 1-4 y 29-32). En todos estos casos (“Saint Francis and the Birds”, “The Other Side” y “The Singer’s House”) los procesos mentales que se llevan a cabo son muy similares. Para mejor comprensión de la dinámica espacial, sígase el diagrama ofrecido a continuación.

- Para crear el primer espacio (EE1) partimos de un modo de expresión: “predicación” y “oración” en los dos primeros y “sonido de la actividad humana” y “nombre de la comunidad” en “The Singer’s House”. Esta expresión acústica activa mediante asociaciones metonímicas de OeND un dominio superior que la engloba: el *cristianismo* en las dos primeras y el *comunidad* en la tercera.

- Para crear EE2 partimos de un modo de expresión que se sirve de las impresiones acústicas: “la música” en el primero y en el tercero, y “el lamento” en el segundo. Mediante asociaciones metonímicas de DenO, y ayudados por las claves del discurso y nociones prototípicas, activamos nuestro concepto de la emoción que tal expresión produce: alegría en “Saint Francis and the Birds”, dolor o tristeza en “The Other Side” y algún tipo de emoción placentera en “The Singer’s House”.
- Las imágenes acústicas de ambos espacios (EE1 y EE2) permiten observar equivalencias estructurales y generan EG (cuya estructura se reduce a la noción de “expresión acústica”). En el espacio de integración (EI) la toponimia correspondiente a la imagen acústica despliega estructura específica procedente de los espacios de entrada, y junto a ella otras nociones vinculadas a la información acústica en los respectivos espacios. Puesto que la relación interespacial es dinámica, la estructura que integra EI puede proyectarse hacia cualquiera de los espacios de entrada, permitiendo así la creación de nuevas correspondencias. En la figura la flecha discontinua indica la *flotación* o proyección de estructura de EI a uno de las entradas (EE1) y la línea discontinua la nueva equivalencia establecida entre expresión oral en EE1 y emoción en EE2.



<sup>178</sup> Par una información más detallada sobre la capacidad el nombre “Carrickfergus”, véase II.2.b en la sección II.2. “Sensaciones Visuales” de este capítulo.

## **II. IMÁGENES VISUALES.**

Suele ser habitual en cualquier discurso que las imágenes visuales predominen por encima de las otras imágenes sensoriales. Esto se debe a que como seres humanos, nuestro sentido de la vista es el más mediato. Para percibir sensaciones visuales no necesitamos mantener un contacto directo con el objeto en cuestión, lo que implica cierto distanciamiento (Sweetser, 1990). Además, entre nuestras estructuras mentales se encuentra la creencia de que lo que vemos corresponde a la realidad, mientras que el resto de nuestros sentidos pueden ser engañosos.

En el discurso heaneyano de preocupación religiosa o mítica las imágenes visuales son innumerables. Su importancia no sólo radica en la presentación de situaciones y objetos, de manera aparentemente objetiva, sino que también: 1) favorece la activación de MCIs y DCs ya presentes en la mente del lector, y 2) participa junto con otros sentidos en espacios de integración, de los que puede generarse estructura nueva.

En el discurso que estamos abordando reconocemos principalmente cuatro tipos de imágenes visuales de carácter “literal”. Estas imágenes evocan las características visibles de personas, animales, objetos y situaciones.

En “Poor Women in a City Church” (*DN*), “The Tollund Man” (*WO*), y “Saint Kevin and the Blackbird” (*SL*) reconocemos imágenes visuales que nos sugieren tres modelos diferentes de **personas**, con algunas características equivalentes: todos son creyentes que realizan acciones físicas en honor a la divinidad a la que adoran, y cuyos cuerpos acusan algún tipo de decadencia. Curiosamente en ninguno de los casos se ofrece información relativa a la expresión facial y las puntualizaciones sobre el rostro producen otro efecto distinto al de “expresión de sensaciones”.

- “Poor Women in a City Church” (*DN*) presenta la imagen de unas mujeres orando en una iglesia católica. Están arrodilladas en la penumbra, su vestimenta es negra y sus rostros parecen tersos. No obstante la propia forma lingüística expresa que esa apariencia es equívoca, ya que son las sombras las que disimulan la decadencia del cuerpo humano: “Old dough-faced women with their black shawls ...kneel at the stalls / ... In the gloom you cannot trace / A wrinkle on their beewasx brows.” (vv.6-7, 14-15)
- “The Tollund Man” (*WO*) muestra la imagen de un hombre que da su vida por satisfacer a la diosa-tierra. A través de las claves lingüísticas en el espacio en formación incluimos los rasgos visuales de su cuerpo, conservado en la ciénaga:

his peat-brown head,  
The mild pods fo his eyelids,  
His pointed skin cap.

...  
Naked except for  
The cap, noose and girdle

(vv.2-3, 9-10)

- Finalmente, “Saint Kevin and the Blackbird” (*SL*) ofrece la imagen de un hombre que ha alcanzado la santidad por su dedicación a Dios, fundamentalmente en este poema exhibe su dedicación al universo que le rodea, hasta el punto de poner en peligro su propia vida. Las imágenes visuales que se nos muestran se basan en información orientacional, y son tan específicas que se puede reproducir fielmente la posición del santo:

The Saint is kneeling, arms stretched out, inside  
His cell, but the cell is narrow, so  
One turned-up palm is out the window,

(vv.2-4)

Las características visibles de los **animales** que aparecen en estos poemas no se presentan con detalle, aunque son suficientes para establecer las correspondencias oportunas. Es más importante la **función** que éstos desempeñan en los diferentes espacios mentales, siempre **relacionada con visiones** que trascienden el dominio de las apariencias.

- En “The Badgers” (*FW*) el tejón sólo muestra estas características al calificar su cuerpo como “His sturdy dirty body” (v.34) cuando se le reconoce como animal exento de cualquier tipo de vínculo con el ultramundo: “pig family / and not at all what he’s painted” (vv. 30-31).
- En “A Kite for Michael and Christopher” (*SI*) sólo uno de los dos tipos de pájaro presentados despliega rasgos de apariencia: “a small black lark” (v.8). Esta descripción es excesivamente breve en comparación con el detalle sensorial con que se presenta el elemento de la cometa; pero sirve para completar el espacio mental correspondiente a este objeto, a través de las equivalencias que el lector establece entre “la alondra” y la imagen de una cometa en lo alto y a contraluz. El verso 9, “now it was far up like a small black lark”, expresa la correspondencia visual entre la cometa y la alondra. La imagen orientacional transmitida por la forma lingüística (válida para ambas entidades) la preposición “like” (que funciona como conector entre ambas nociones) y la mención de algunos rasgos visibles de la alondra, incitan a establecer otras correspondencias visuales más allá de la mera impresión orientacional. Así, cuando se nos presenta en el poema otro pájaro, éste también prestará sus rasgos físicos a la cometa, lo que dará lugar a la metáfora principal del poema.
- En “On the Road” (*SI*), la imagen visual del ave es bastante más rica, desenvocando en la creación de correspondencias visuales. Esto facilita que se centre la atención en el elemento que

servirá de *trayector* en la creación de espacios mentales durante el resto del discurso: “the bird with an earth-red back / and a white and black / tail, like a parquet of flint and jet” (vv.19-23)

Otros elementos que muestran su apariencia física en el discurso son objetos determinados relacionados con vivencias filosóficas o espirituales. En algunos casos se trata de **objetos** que adquieren **cualidades extraordinarias** a medida que progresa el discurso.

- En “Cana Revisited” (DD) el agua pone de manifiesto sus rasgos extraordinarios precisamente a través de una imagen visual vinculada al MCI cristiano *milagros de Cristo*: “when the water reddened at the feast” (v.8). El rasgo “cambio de color” está vinculado a una entidad sin vida y para la consecución de este “cambio” es necesario un agente externo. En contraposición la entidad viva aparece caracterizada por rasgos de tipo orientacional, de progreso y crecimiento, asociadas a una situación considerada ordinaria: la gestación de una vida:

But in the bone-hooped womb, rising like yeast,  
Virtue intact is waiting to be shown,  
The consecration wondrous (being their own)  
As when the water reddened at the feast.

(vv.5-8)

La equivalencia sugerida por la partícula “as” pone de manifiesto el carácter extraordinario del cambio natural. La red de integración urdida por las recalones interesaciales se plasma, en grandes líneas, en el siguiente cuadro.

EG	EE1	EE2	EI
entidad	agua	feto	feto = agua
función	paciente	agente	agente
cambio	color	dimensión	dimensión = color

- En “A Kite for Michael and Cristopher” (SI) la cometa es el elemento fundamental. El espacio mental correspondiente a la cometa se crea a través de imágenes sensoriales, muchas de ellas visuales, aunque también táctiles y acústicas:

a tightened drumhead, an armful fo blown chaff.  
I’d seen it grey and slippy in the making,  
I’d tapped it when it dried out white and stiff,  
I’d tied the bows of newspaper along its six-foot tail.

(vv.3-7)

La cometa adquiere dimensiones sobrenaturales cuando en su espacio mental se integra más adelante un elemento ajeno a su MCI: un alma humana. Y esto se consigue a través de la imagen táctil del peso, ayudada previamente por otra imagen visual ( la de la alondra, v.8)<sup>179</sup>.

<sup>179</sup> Véase “**Imágenes táctiles**” en la sección 3.2.2.a de este capítulo.

*conector: categoría "ave"*

<b>EG</b>	<b>EE1</b>	<b>EE2</b>	<b>EE3</b>	<b>EE4</b>	<b>EI</b>
entidad	alondra	agachadiza	cometa	alma	alma
ascenso	ascenso	ascenso	ascenso	Ascensión	ascenso
rasgo visual	negra pequeña	.....	negra pequeña	.....	.....
rasgo táctil	.....	peso X	peso Y	peso X	peso Y = X

En otras ocasiones los **objetos** presentados mediante imágenes visuales evocan algún **aspecto de la vida religiosa** (cristiana o pagana).

Así, en “In Illo Tempore” (*si*) se presenta el misal con todo lujo de detalles visuales. Con la presentación de este objeto accedemos al dominio cristiano debido a que su componente elemental es el lenguaje eucarístico. La finalidad de este discurso del misal es acercarnos al mundo divino; sin embargo, durante la lectura del poema el texto religioso pierde toda su pretendida capacidad referencial, debido al adverbio “intransitively”<sup>180</sup>:

The big missal splayed  
and dangled silky ribbons  
of emerald and purple and watery white.

Intransitively we would assist,  
confess, receive. ...

(vv.1-5)

La expresión metalingüística “intransitively” sugiere la existencia de un elemento paciente, una entidad determinada sobre la que el agente actúe. Sólo en los versos 5-7 reconocemos estructuras gramaticales de “sujeto + verbo+ objeto”:

... The verbs  
assumed us. We adored.

And we lifted our eyes to the nouns.

Estos casos sugieren espacios mentales en los que una de las funciones, en esta relación transitiva, se encuentra cubierta por elementos del dominio lingüístico y no del divino (como cabría esperar). La relación de espacios queda reflejada en el siguiente cuadro:

<sup>180</sup> De los versos transcritos sólo los primeros (1-3) muestran la imagen visual literal, en contraste con la imagen visual frustrada “we lifted our eyes to the nouns” (v.7) de índole figurativa.

EG	EE1	EE2	EI	EE3	EI
agente	sujeto sintagma nominal	Dios	“the verbs”	nosotros	nosotros
relación	verbo	apropiarse (“assume”)	implicar (“assume”)	alzar los ojos	alzar los ojos
paciente	objeto sintagma nominal	nosotros	nosotros	Dios	“the nouns”

En “Parable Island” (*HL*) son muchos los detalles visuales que se presentan, por ejemplo los vinculados con la veneración a un elemento divino, el “one-eyed all-creator” (v.21): “one bell-tower”(v.19), “noon” (v.20), “stylized eye-shapes” (v.28), “stone circles” (v.32), “a pupil in an iris” (v.35). Las imágenes visuales pertenecen a la categoría sensorial superior (prototípicamente asociada al conocimiento, como muestra la metáfora VER ES SABER). No obstante estas imágenes visuales están lejos de ofrecer una verdad fidedigna. Lo observamos en los versos 19-30 (cursiva sic, énfasis en negrita):

In the beginning there was one bell-tower  
which struck its single note each day at noon  
in honour of the **one-eyed all creator**.

At least this was the original idea  
missionary scribes record they found  
in autochthonous tradition. But even there

**you can’t be sure** that parable is not  
at work already retrospectively,  
since all their early manuscripts are full

of **stylized eye-shapes** and recurrent glosses  
in which those **old revisionists derive**  
**the word island from roots in eye and land**.

“Grotus and Coventina” (*HL*) nos presenta la imagen de una escultura dedicada a Coventina. Coventina es un ser al que Grotus adora, por lo que la escultura tiene carácter metonímico. El discurso sólo especifica los rasgos visuales de aquellas partes de la figura que se asocia con el agua:

in her right hand a waterweed  
And in her left a pitcher spilling out water  
(vv.2-3)

El hecho de centrar la atención en el componente líquido, permite establecer correspondencias entre la escultura y una bomba de agua, elemento acaba siendo el principal del discurso. El espacio de integración se manifiesta lingüísticamente en el verso 18: “I’ll be Grotus, you be Coventina”.

Este EI se genera a partir de la equivalencia estructural basada en equivalencias visuales entre ambos espacios:

- a) la imagen de Coventina derramando agua, y
- b) la imagen de la bomba como fuente de agua.

De los espacios mentales correspondientes a ambos dominios se importa la estructura específica que se adapte a la estructura genérica común. Pero además de EE1 se proyecta el valor “adoración” (que tan relevante es en ese espacio), valor que se aplica a todos los elementos de EI, convirtiendo a la bomba en elemento sagrado para el hablante.

Finalmente consideraremos un último elemento que se describe con gran precisión en “Weighing In” (*SL*) y que influirá en el proceso de comprensión de los versos siguientes: la balanza. En este caso imágenes visuales y táctiles trabajan a la par. Los primeros versos presentan sólo imágenes visuales, las cuales permiten ir configurando una imagen mental del objeto con mayor facilidad que si se experimentan las táctiles en primer término:

Stamped and cast  
With an inset, rung-thick, moulded, short crossbar  
For a handle. Squared-off and harmless-looking  
...  
Stamp and squat  
(vv.2-4, 8)

A medida que transcurre el discurso son las imágenes táctiles y el esquema básico de BALANZA (Johnson, 1987) las que favorecen la creación de correspondencias con otros espacios generados posteriormente<sup>181</sup>.

En muchos de los poemas reconocemos imágenes visuales que presentan **entornos en los que se producen vivencias**. A veces son meramente orientativas como en “The Disappearing Island” (*HL*) donde las imágenes visuales configuran los límites del espacio (v.2). Pero otras veces las imágenes visuales de carácter aparentemente literal nos ayudan a activar conceptos que trascienden lo meramente sensorial.

Por ejemplo, en los versos 7-9 de “Station Island: vi” (*SI*) se nos presentan imágenes de la puerta de la basílica, iluminada por los rayos de un sol agresivo. Los elementos que configuran esa imagen visual son artificiales y escasos, frente a la exuberancia sensorial del ambiente natural en el resto del poema:

I was sunstruck at the basilica door -  
A stillness far away, a space, a dish,  
A blackened tin and knocked over stool

---

<sup>181</sup> Véase “**información orientacional**” en el apartado 3.1.2.a. e “**imágenes táctiles**” en el apartado 3.2.2.a. de este capítulo.

En otro poema posterior “Keening Going” (SL) la escena de la mujer con función profética se presenta a través de imágenes visuales aparentemente literales (vv.41-49), aunque la correspondencia de la mujer con una bruja de Macbeth, y los juegos visuales de vapor, cabello, luces y sombras incitan a establecer conexiones con el ambiente tenebroso asociado a los ritos de brujería. La imagen de situación profética no aparece aislada en el poema, sino que se presenta dentro de una red de asociaciones en la que se integran otras imágenes visuales equivalentes. Al inicio del poema se muestra una imagen visual (resaltada por otras olfativa y táctil) en la que un hombre prepara en un cubo la materia semilíquida con la que trabaja, el vocablo “magic” en el verso 18 facilita la creación de correspondencias con escenas posteriores:

Until spring airs spelled lime in a work-bucket  
 And a potstick to mix it in with water.  
 Those smells brought tears to the eyes, we inhaled  
 A kind of greeny burning and thought of brimstone.  
 But the slop of the actual job  
 Of brushing walls, the watery grey  
 Being lashed on in broad swatches, then drying out  
 Whiter and whiter, all that worked like magic.

(vv.11-18)

Los elementos que componen este espacio son equivalentes a los presentes en la escena prototípica de las brujas (39-40) y en la escena doméstica de la mujer al puchero cocinando gachas (41-49), ambas escenas con capacidad profética. En versos posteriores aparece otro elemento “grey matter” equivalente a las gachas por cuestiones analógicas:

Grey matter like gruel flecked with blood  
 In spatters on the whitewash. A clean spot  
 Where his head had been, other stains subsumed  
 In the parched wall ...

(vv.50-53)

La imagen que presenta es de carácter trágico y se muestra como réplica a la escena de los versos 11-18. Los colores que integran ambos espacios y la pared (el elemento en que se manifiestan los colores) favorecen la creación de correspondencias. La relación interespacial puede representarse así:

secuencia de los hechos (acusa-efecto en EI)

EG	EE1	EE2	EE3	EE4
persona	trabajador	bruja	mujer	trabajador
materia	blanqueador	poción	gachas	sesos
recipiente	cubo	puchero	puchero	cabeza
utensilio	cepillo	palo de puchero	palo de puchero	
receptor	pared	Macbeth	niño	pared

Finalmente, en “The Little Canticles of Asturias” (*EL*) las escenas que se muestran mediante imágenes visuales funcionan como soporte material sobre el que se sustenta la información relativa a los dominios espirituales ajenos al mundo real.

- En la PRIMERA SECCIÓN, la información visual logra detener el ritmo del discurso, centrando la atención sobre situaciones en las que el hablante sufrió impresiones táctiles equivalentes, y descubriendo nuevas emociones asociadas a estas situaciones. De este modo el lector se sirve de estas imágenes visuales, y las emociones suscitadas, para completar el espacio de integración sugerido por el vocablo “hellish” (v.14)

In front of the fanned-up lip and crimson maw  
Of a pile of newspapers lit long ago  
One windy evening, breaking off and away  
In flame-posies, small airorne fire-ships  
Endangering the house-thatch and the stacks

(vv.5-9)

- En la SEGUNDA SECCIÓN se presenta con cierto detalle una escena del mundo rural. En el espacio mental que se crea, esta escena pertenece al dominio de los vivos, caracterizado prototípicamente por la presencia de actividad y trabajo físico; alejado del dominio de los muertos, en el que se encuentra el hablante, inactivo y deambulante:

I saw men cutting aftergrass with scythes.  
Beehives in clover, a windlass and a shrine,  
The maize like golden cargo in its hampers

(vv.17-19)

Y en la sección última, la escena marítima que se evoca activa nociones de gozo y libertad, a través de las imágenes de luz y del movimiento excitado de las aves (ayudados por la expresión *in excelsis*); y genera un espacio mental procedente del dominio espiritual, con el que será fácil establecer correspondencias gracias a las metáforas básicas BUENO ES LUZ y EMOCIÓN ES MOVIMIENTO<sup>182</sup>:

It was a bright day of the body.  
Two rivers flowed together under sunlight.  
Watercourses scored the level sand.  
The sea hushed and glittered outside the bar.  
And in the afternoon, gulls *in excelsis*  
Bobbed and flashed ...

(vv.29-33)

Las imágenes visuales literales que hemos presentado aquí remiten a significados ulteriores evocados durante el proceso de construcción de significado. Pero *a priori* la existencia de estos significados ulteriores no se expresa de manera tan evidente como en las formas lingüísticas de carácter claramente figurativo. Muchas de las imágenes sensoriales figurativas han sido abordadas

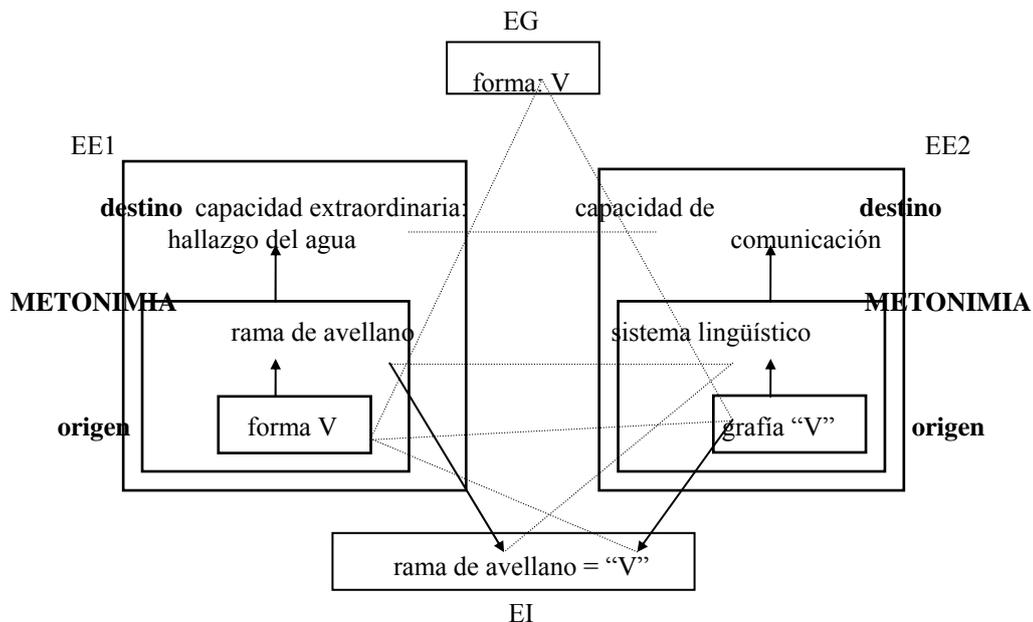
<sup>182</sup> Recordemos el poema “Saint Francis and the Birds” donde se emplea una imagen visual similar con efectos parecidos.

a lo largo de este trabajo, por lo que aquí nos centraremos en aquellas de índole visual que no hayan sido tratadas o de las que debemos aportar nueva información.

En primer lugar queremos hacer mención a aquellas expresiones que favorecen la creación de **correspondencias entre la imagen visual de dos objetos**. En estos casos, la equivalencia de estructuras suele ser resultado de procesos metonímicos de OenD en los que formas visuales nos remiten a estructuras mucho más complejas. Un ejemplo interesante es la presencia de la grafía “V” en “The Diviner” (DN) y “Hercules and Antaeus” (N). En ambos casos diferentes formas visuales se acoplan a esta grafía: en el primero la forma bifurcada de la rama, y en el segundo los brazos alzados del héroe en señal de victoria. Pero la correspondencia no se queda aquí, sino que implica la proyección de estructura a través de procesos metonímicos. Veamos por ejemplo lo que ocurre en “The Diviner”, que comienza así:

Cut from the green hedge a forked hazel stick  
That he held tight by the arms of the V:  
Circling the terrain, hunting the pluck  
Of water, nervous, but professionally  
(vv.1-4)

“The Diviner” sugiere un espacio en el que la rama es el método material empleado en situaciones extranaturales que trascienden las leyes de la física; mientras que la “V” es parte del complejo sistema comunicativo al que luego hará referencia el poema: el lenguaje humano. En esta figura presentamos esta relación interespacial, en la que intervienen metáfora y metonimia.



Recordemos que las relaciones interespaciales son dinámicas por lo que estas correspondencias y proyecciones hacia el espacio de integración pueden dar lugar a proyecciones inversas que modifiquen la estructura específica de los espacios de entrada. Así, la equivalencia de

los elementos “rama de avellano” y “grafia” en EI puede sugerir correspondencias entre los distintos dominios cognitivos activados metonímicamente: el hallazgo del agua y el sistema comunicativo. Estas correspondencias en último término invitan a crear EI en los que se incluyen dimensiones de ambos dominios. En este caso la integración de la información perteneciente a los dos dominios en cuestión se verbaliza en el poema en los versos 5-8:

... The pluck came sharp as a sting.  
The rod jerked with precised convulsions,  
Spring water suddenly broadcasting  
Through a green hazel its secret stations.

Las correspondencias visuales son muy frecuentes en este discurso y *a priori* fáciles de reconocer y comprender por el lector. Fijémonos en otros casos de este tipo.

En “Docker” (*DN*) el tradicional alzacuello blanco sobre la vestimenta negra de los sacerdotes católicos encuentra su equivalente en la forma de la espuma en una pinta de cerveza negra. Las diferentes asociaciones mentales activadas por el lector en relación con ambas formas visuales dan lugar a la ironía presente en el espacio de integración, que evoca un mundo en el que conviven ambas imágenes y actitudes frente al mundo:

the only Roman Catholic Collar he tolerates  
Smiles off round his sleek pint of porter  
(vv.7-8)

En uno de los espacios mentales creados a través de “Poor Women in a City Church” (*DN*), las mujeres exhiben una piel tersa sólo comparable a la cera de las velas. De nuevo, aquí la imagen parece inocua, no obstante la mención de la cera como componente elemental del lugar sagrado y la necesaria ausencia de luz para alcanzar tal apariencia potencia la creación de nuevas asociaciones y correspondencias y la percepción de la ironía:

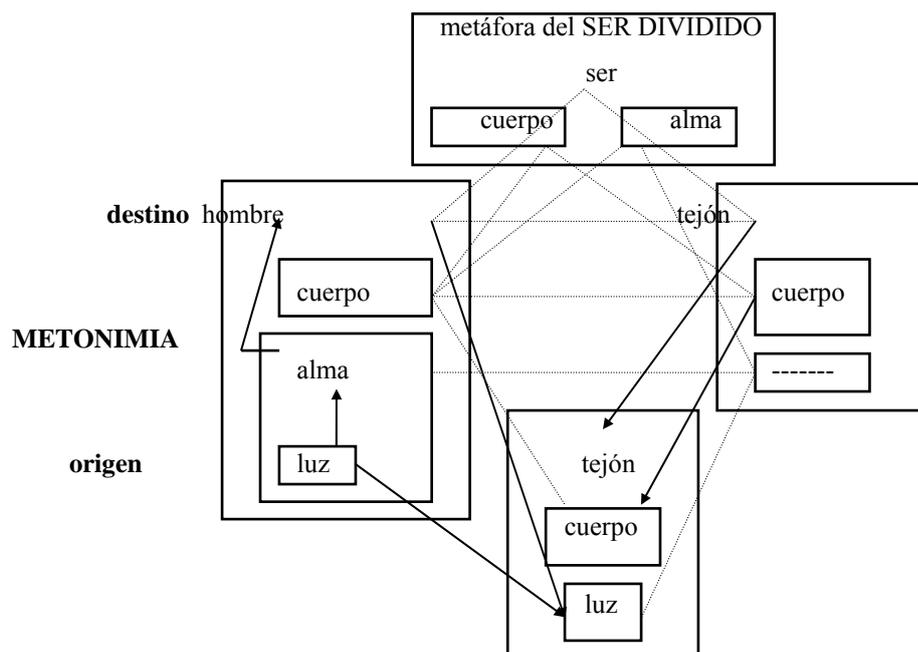
In the gloom you cannot trace  
A wrinkle on their beewax brows.  
(vv.14-15)

Finalmente podemos señalar la expresión “he must hold his hand / Like a branch” en “Saint Kevin and the Blackbird” (v.10-11, *SL*). Esta expresión, en la que se establecen correspondencias visuales, casi pasa desapercibida en el poema debido a lo sencillo que resulta para el lector establecer correspondencias metafóricas a partir de la misma. El motivo de esta simplicidad reside en que los 10 versos anteriores han incitado a la creación de un espacio mental en que: 1) los brazos del santo aparecen estirados perpendiculares al cuerpo, véase la equivalencia visual con el tronco de un árbol y sus ramas; y 2) la mano del santo se ha vinculado estrechamente con el mirlo, que anida y procrea en su palma en lugar de hacerlo en una rama, como es habitual en muchas de las aves.

Por delante de las equivalencias basadas en las similitudes visuales entre objetos, a lo largo del discurso relacionado con creencias, las imágenes asociadas con la **presencia o ausencia de luz** son las más frecuentes. No es extraño, por tanto, reconocer en los poemas imágenes figurativas en las que la luz sea el componente fundamental. En la mayor parte de los casos metáfora y metonimia actúan conjuntamente para desenredar el espacio de integración. Veamos el modo en que logramos construir significado a partir de imágenes visuales de luz. Para ello nos centraremos en tres poemas: “The Badgers” (FW), “The Singer’s House” (FW) y “Lightenings: xii” (ST); la primera y la última determinadas por la METÁFORA DEL SER DIVIDIDO, aunque los elementos que participan en la red de integración y sus relaciones son bien distintas.

En “The Badgers” (FW) reconocemos dos imágenes complementarias activadas por las expresiones “the badger glimmered away” (v.1) y “half-lit with whiskey” (v.3). Ambas imágenes se encuentran relacionadas con el mundo visionario.

- Según las creencias paganas, las almas de las personas asesinadas habitan en los cuerpos de los tejones. Y esto puede comprenderse a través de la *metáfora del SER DIVIDIDO*: mientras se acepta que el hombre está formado por un cuerpo y un YO, la aplicación de esta metáfora a los animales no está extendida, lo que permite que el animal se convierta en mero soporte carnal del YO humano. En esta doble dimensión, sólo el cuerpo es visible. Si el YO se hace visible debe hacerlo de un modo coherente con su carácter inmaterial. Según nuestros MCIs (que no corresponden con el saber de la ciencia física) la luz es consistente con este carácter inmaterial. De este modo, la expresión “the badger glimmered away” (v.1) permite la apreciación de un rasgo del espíritu a través del cuerpo del tejón y así logra evocar una dimensión doble en el animal “poseído”. El modo en que toda esta información construye significado coherente, sólo puede reconocerse a través de procesos *metafóricos* (metáfora del SER DIVIDIDO) y *metonímicos*. Estos procesos quedan reflejados en la siguiente figura.



- La expresión "half-lit with whiskey" (v.3) funciona de manera similar, aunque da lugar a dos interpretaciones. La primera, y más común evoca el color rosado que la piel adquiere con la ingesta de alcohol y el efecto calórico que este produce. La segunda, y más interesante desde nuestro punto de vista es la relativa a la capacidad visionaria. En este caso, el rasgo "luminoso" se proyecta desde el concepto alma (con el que hemos asociado la luz) a la persona que es capaz de recibir esa impresión. La relación interespacial quedaría así:

EG	EE1 (OBJETO)	EE2 (SUJETO)	EI (SUJETO)
ser	tejón	hombre	hombre
cuerpo	cuerpo	cuerpo	cuerpo
alma	alma de un hombre	alma	alma
apariciencia	luz	-----	luz

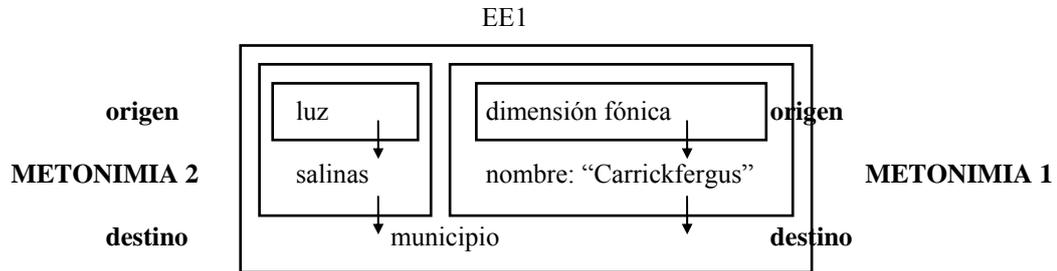
En "The Singer's House" (FW) descubrimos otra imagen:

When I said *Carrickfergus* ...  
 I Imagined it chambered and glinting  
 a township built of light

(vv.1, 3-4)

La imagen de luz forma parte esencial de un lugar imaginado activado por una situación de acción verbal. La luz como material de construcción, y la presencia de seres extraordinarios en este espacio mental (vv.21-24) lo muestran como un lugar ajeno al mundo real. El espacio generado por el poema a partir de esta acción verbal puede desenredarse mediante procesos *metafóricos* y *metonímicos*. Por un lado, la dimensión fónica del nombre propio "Carrickfergus" es la que provoca la imagen visual, y esto debe interpretarse a través de procesos metonímicos (metonimia 1). Por otro, a través de la referencia a la luz como material de construcción, la expresión resalta

una característica determinada de un elemento concreto de un municipio: las salinas, capaces de reflejar la luz del sol. Este municipio se designa con el nombre propio “Carrickfergus” (metonimia 2).



La metáfora se produce por la presencia de dos espacios de entrada entre los que se establecen equivalencias. El primero, constituido por los edificios que forman parte de un municipio y el segundo por las salinas ubicadas en una zona concreta. El punto de conexión se produce a través de la noción “material de construcción”, como se observa en la tabla.

EG	EE1	EE2	EI
construcción	edificios	salinas	municipio
material	piedra, ladrillo etc. (propiedad: resistencia)	sal (propiedad: refleja la luz)	luz
nombre	nombre	“Carrickfergus”	Carrickfergus

En “Lightenings: xii” (ST) el espíritu humano “flares / with pure exhilaration” (vv.4-5). El espacio mental creado a partir de esta imagen visual puede desenredarse a través de procesos metafóricos y asociativos. La imagen se basa en la metáfora del SER DIVIDIDO y en otras *metáforas básicas*. Según metáfora del SER DIVIDIDO, el alma no disfruta de otro soporte físico más que el aportado por el cuerpo. En el espacio generado por la imagen de “Lightenings: xii” el alma se hace visible en forma de luz, como ocurre en “The Badgers” (FW) ya que la luz es consistente con el carácter inmaterial del espíritu. A esta proyección de estructura visual hacia la entidad “espíritu” en el espacio de integración, debemos añadir las metáforas BUENO ES LUZ y MEJOR ES MÁS. Estas metáforas forman parte de nociones convencionalizadas sobre el mundo; y así, el lector reconocerá con facilidad que a mayor cantidad de luz, mayor será la sensación positiva (expresada mediante el sustantivo abstracto “exhilaration”). Integrando toda esta información a partir de procesos metafóricos, podemos construir un significado que parafraseamos de la siguiente manera: 1) el espíritu atraviesa un momento de exaltación, 2) el espíritu se hace visible mediante la luz, y 3) debido a que la sensación se encuentra en su grado máximo, la luminosidad debe alcanzar también su grado máximo.

Hay otros momentos del discurso en que las expresiones lingüísticas fuerzan la creación de **correspondencias y proyecciones metafóricas mucho más inesperadas**. Por ejemplo en “The

Other Side” (WO) y “In Illo Tempore” (SI) encontramos imágenes visuales de índole figurativo muy novedosas y alejadas de las habituales en el discurso de Heaney relativo a creencias y mitos.

Los espacios mentales que se generan durante la lectura de “The Other Side” (WO) vienen determinados por la presencia inicial de dos espacios correspondientes a distintos MCIs relacionados con el DC *cristianismo*. Esta división permanece en los espacios creados por dos imágenes visuales que vamos a considerar.

- La primera imagen viene sugerida por los siguientes versos:

each patriarchal dictum:  
Lazarus, the Pharaoh, Solomon  
and David and Goliath rolled  
magnificiently like loads of hay  
too big for our small lanes

(vv.24-27)

La imagen aparece conectada a otra de carácter táctil, y se encuentra íntimamente asociada con otras de tipo orientacional, según las cuales protestantismo y catolicismo están en polos opuestos de un mismo dominio. Al protestantismo le corresponde el *polo positivo* (la abundancia, expresada en “promised furrows”, v.19) mientras que al catolicismo le corresponde el *negativo* (la pobreza, expresada en “scraggy acres”, v.17). En la imagen visual de los versos 26-27 se sigue haciendo uso del Dominio Cognitivo *mundo rural* para crear las imágenes, y siguiendo la línea anterior, al protestantismo le corresponde el polo positivo plasmado en “loads of hay / too big” (vv.26-27) y al catolicismo el negativo, expresado por “small lanes” (v.27). A la vez, los nombres bíblicos con los que establecemos la equivalencia funcionan de manera metonímica favoreciendo la imagen visual. Los nombres aparecen en lugar de los textos bíblicos y estos textos en lugar de las normas cristianas que el individuo protestante pretende inculcar; así la evocación de la Biblia permite establecer correspondencias físicas entre el soporte físico de la obra (el libro como materia) y el elemento rural de la carga de heno. Las equivalencias entre el libro y el heno serán fundamentalmente de orden táctil y no visual, pero el polo positivo de la sensación táctil de gravedad (“loads”) establece equivalencias con el polo positivo de la sensación visual de tamaño (“too big”), y a la vez con el nivel máximo en cuanto a la dificultad de comprensión o cumplimiento de las normas transmitidas.

+	“each patriarchal dictum”	“loads”	“too big”	protestantismo
-			“narrow”	catolicismo
<b>polos</b>	<b>dificultad</b>	<b>peso</b>	<b>dimensión</b>	<b>MCI</b>

- La segunda imagen a la que hacemos referencia corresponde a los versos 31-33:

his brain was a whitewashed kitchen  
hung with texts, swept tidy  
as the body of the kirk

Esta imagen, transmitida por un hablante perteneciente al dominio católico, comienza generando un subespacio asociado con el dominio protestante, en un espacio común dividido; el otro subespacio, asociado al dominio católico, viene evocado por las palabras de un hablante del dominio protestante:

‘Your side off the house, I believe,  
hardly rule by the book at all.’

(vv.29-30)

Aproximadamente esta relación entre espacios quedaría reflejada así.

EG	EE1	EE2	EI
Todo	Comunidad	Casa	Casa
Parte 1	católicos	x habitaciones	x habitaciones
rasgos de parte 1	creencias, normas (1)	sin especificar	normas católico romanas
material de parte 1	ritos: rosario, letanía	sin especificar	(sin Biblia)
Parte 2	protestantes	cocina	cocina
rasgos de parte 2	creencias, normas (2)	limpia y ordenada	limpia y ordenada:
material de parte 2	Biblia	lejía, escoba y otros utensilios de cocina	Biblia

Pero además esta imágenes se encuentra vinculada con una parte concreta del cuerpo de un protestante (el cerebro). Para conseguir desenredar esta maraña de ideas, debemos acudir a procesos metonímicos además de metafóricos.

- Por un lado, debemos reconocer la mención del cerebro como procedimiento metonímico, ya que remite a una parte concreta del ser humano. Si se menciona el cerebro y no otro órgano del cuerpo, es porque en éste se produce toda la actividad mental. Una organización apropiada de las conexiones neuronales implicará un comportamineto mental adecuado: es decir, desde el punto de vista ético o moral, un cerebro bien organizado se asocia a la posesión de una serie de conceptos “buenos” (ideas, valores y normas de comportamiento).
- Por otro lado, en este poema el cerebro es al hombre como la cocina a la casa. En los versos 34-35 observamos que la cocina es el centro de la vida doméstica religiosa:

the rosary was dragging  
mournfully on in the kitchen

Es esta función central que cerebro y cocina desempeñan en cada uno de sus dominios, lo que permite establecer equivalencias entre ellos.

EG	EE1	EE2	METONIMIA
todo	hombre	casa	destino
↑	↑	↑	
parte principal	cerebro	coicna	origen

De este modo la conexión interespacial es múltiple, produciendo un EI en el que se encuentran presentes todas estas nociones.

Para terminar con las imágenes exclusivamente visuales, queremos analizar otra que llama poderosamente nuestra atención por el dramatismo que transmite. Pertenece al poema “In Illo Tempore” (SI):

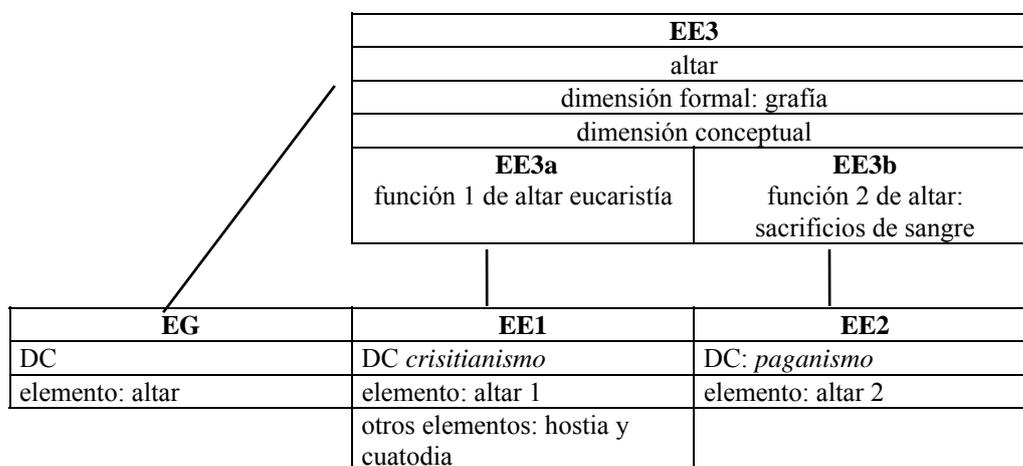
Altar stone was dawn and nonstrance noon,  
the word rubric itself a bloodshot sunset.  
(vv.8-9)

Para poder desenredar el espacio mental que genera, debemos configurar 4 espacios de entrada.

- EE1: asociado al dominio *crisitano* en el que se encuentran los elementos: altar, custodia y hostia sagrada.
- EE2: asociado al dominio *pagano* en el que se encuentran los elementos: altar y sacrificio (muerte de un ser vivo en honor a una divinidad)
- EE3: asociado al dominio *lingüístico* y compuesto por las dimensiones conceptual y formal de la palabra “altar”.
- EE4: asociado al dominio *día* en el que encontramos tres subespacios relativos a las diferentes fases del sol: amanecer, mediodía y atardecer.

Los diferentes espacios aparecen asociados entre sí a través de diferentes procesos mentales que generan distintos espacios genéricos:

- EE1 y EE2, se vinculan a través de sendos elementos equivalentes activados por el término “altar”, que a su vez, con ayuda de las claves del discurso, genera su propio espacio (EE3). En EE3 incluimos la dimensión gráfica del vocablo (“the word rubric”, v.9) y la doble dimensión conceptual vinculada a los MCIs *rito crisitano* y *rito pagano* respectivamente, que a su vez establece vínculos con los espacios EE1 y EE2 a través de sus MCIs.



- Otro de los elementos de EE1 es la hostia sagrada: en concreto la forma redonda que presenta y su movimiento ascendente y descendente en manos del sacerdote, equivalen a la forma redonda del sol y a su movimiento ascendente y descendente a lo largo del día, que generan EE4.

EG	EE1	EE4
DC	DC <i>cristianismo</i>	DC <i>día</i>
elemento	elemento: hostia	elemento: sol
forma: redonda	forma: redonda	forma: redonda
movimiento ascendente	movimiento ascendente	amanecer
movimiento descendente	movimiento descendente	atardecer

- Finalmente EE4 activa una metáfora convencional según la cual LA VIDA ES UN DÍA, y por consiguiente EL NACIMIENTO ES EL AMANECER, LA MADUREZ ES EL MEDIODÍA y LA MUERTE ES EL ATARDECER. Así, a través de la metáfora se establecen vínculos entre EE4 y EE2 (donde el elemento muerte necesariamente está presente). Al crearse estos vínculos parte de la estructura específica de ambos espacios tiende a corresponderse, sobre todo aquella relacionada con los elementos que presentan la misma topología (atardecer y muerte): en este caso es el color rojo del cielo y el rojo de la sangre lo que refuerza la apreciación de estos vínculos.

EG	EE4	EE4a	EE2
MCI	MCI: <i>día</i>	MCI: <i>vida</i>	MCI: <i>sacrificio pagano</i>
elemento	sol	persona	sacrificado
estadio 1	amanecer	nacer	nacimiento
estadio 2	mediodía	madurez	.....
estadio 3	atardecer	morir	sacrificio de sangre
color en estadio 3	rojo (cielo)	.....	rojo (sangre)

Las imágenes visuales son las más frecuentes en el discurso que estamos estudiando. No obstante, su efecto es mayor cuando se combinan con otro tipo de imágenes sensoriales como suele ocurrir en las composiciones analizadas. Esta combinación resulta a menudo en la generación de espacios que se alejan de la objetividad prototípicamente adscrita a las impresiones visuales. El caso más extremo de juego intersensorial es el que da lugar a metáforas sinestésicas, algunas de las cuales consideramos a continuación.

### 3.2.2.c. VÍNCULOS INTERSENSORIALES Y METÁFORA SINESTÉSICA: PROCESO DE INTEGRACIÓN CONCEPTUAL

Si entendemos la sinestesia como metáfora (y no como patología) y la incluimos en nuestro modelo integracional, podemos definir la *metáfora sinestésica* como la proyección de información desde dominios sensoriales de distinto tipo a un espacio de integración común. Como los estudios sobre sinestesia y metáfora sinestésica parecen indicar (Osgood, 1980; Tsur, 1998d) los dominios sensoriales presentan *estructuras continuas bipolares*, y las distintas impresiones de un dominio sensorial se ubican en cada punto del continuo de tal dominio. Esta ESTRUCTURA BIPOLAR, compartida a *nivel genérico* por todos los dominios sensoriales, es la que se entenderá como el **espacio genérico** que permite la correspondencia entre impresiones sensoriales de distinta índole. En cuanto a los **espacios de entrada**, en muchos casos es posible identificar un dominio sensorial ORIGEN y otro DESTINO si somos capaces de reconocer el dominio más significativo en esta relación espacial. No obstante, ni siempre es tan sencillo identificar las entradas ORIGEN y DESTINO, ni sólo el esquema BIPOLAR facilita la comprensión de una expresión sinestésica. Como veremos, también la *metonimia* juega un papel importante en el proceso de *desenredo* del **espacio de integración**.

Resulta interesante observar que, en consonancia con los resultados de los estudios sobre metáfora sinestésica (Ullmann, 1957; Shen, 1997; Tsur, 1998d), también en la obra de Heaney la mayor parte de estas metáforas sinestésicas se producen desde los dominios sensoriales *inferiores*, o menos diferenciados (*gusto* y *tacto*) hacia los dominios *superiores*, o más diferenciados (*vista* y *oído*): lo denominaremos sinestesias de TIPO 1. Pero, esto no siempre es así. Lo observamos en las metáforas sinestésicas que denominamos de TIPO 2 y de TIPO 3:

- En el TIPO 2 las equivalencias intersensoriales se producen entre dominios de la misma categoría. Se puede producir en la categoría *superior* (TIPO 2a) del dominio *vista* al dominio *oído* y viceversa; y en la categoría *inferior* (TIPO 2b) con diversas combinaciones.
- El TIPO 3 es el caso más interesante de metáfora sinestésica. Es aquel en el que el dominio *inferior* o menos diferenciado (*tacto*) importa información del dominio *superior* o más diferenciado (*vista*).

En la tabla que ofrecemos a continuación las metáforas sinestésicas de TIPO 1 se encuentran en el cuadrante inferior izquierdo, las del TIPO 2a en el cuadrante superior izquierdo, las del TIPO 2b en el cuadrante inferior derecho, y las del TIPO 3 en el cuadrante superior derecho. Si el número de metáforas sinestésicas en cada casilla es mayor de 1, se señala con el texto “Xv.”, variando X en función del número de casos localizados. A simple vista se observa una prevalencia

de las metáforas sinestésicas de TIPOS 1 y 2a, es decir aquellas en las que los dominios sensoriales superiores participan como receptores de estructura específica.

TIPO 2a		TIPO 3				DESTINO
<b>+ diferenciado, objetividad, intelecto - contacto físico</b>	vista	oído	olfato	gusto	tacto	
vista		The Little Canticles of Asturias Poor Women in a City Church	In Gallarus Oratory		Seeing Things In Gallarus Oratory	
oído	The Little Canticles of Asturias The Singer's House On the road					
olfato					The Skylight	
gusto		The Other Side	The Singer's House		The Singer's House	
tacto	Poor Women in a City Church (2 v.) Undine The Other Side Hercules and Antaeus (2 v.) Lightenings: xii	Saint Francis and the Birds The Other Side (2 v.)	In Gallarus Oratory			<b>-diferenciado, subjetividad emoción, + contacto físico</b>
<b>ORIGEN</b>						

TIPO 1

TIPO 2b

**TIPO 1: proyecciones semánticas<sup>183</sup> DE dominios sensoriales inferiores A dominios sensoriales superiores.**

Los poemas analizados que predominantemente activan metáforas sinestésicas con proyección de información de dominios inferiores a dominios superiores pertenecen a las primeras colecciones. “Saint Francis and the Birds” (*DN*), “Poor Women in a City Church” (*DN*), “Undine” (*DD*), “The Other Side” (*WO*) y “Hercules and Antaeus” (*N*) aunque en alguno de los últimos poemas también se percibe este tipo de proyección, como en “Lightenings: xii” (*ST*).

La mayor parte de estas composiciones sugieren una proyección semántica del dominio táctil al dominio visual (extremos opuestos en el continuo de información sensorial). En casi todos los casos de sinestesia que hemos encontrado **la imagen táctil sirve para caracterizar entidades que carecen de cualidades materiales** (es decir, no son ni sólidos ni líquidos).

Muchas veces las impresiones táctiles aportan rasgos novedosos a sensaciones visuales, así en a “cold yellow candle-tongues” y “blue flame mince” (v.8-9), en “Poor Women in a City Church” (*DN*), la llama de los cirios manifiesta impresiones visuales comúnmente asociadas a ésta; pero las impresiones táctiles que se le atribuyen (frío y desgranamiento) no corresponden a la que tradicionalmente se asocia con el fuego. Al contrario, estos rasgos son opuestos a los valores prototípicos del fuego (cálido y gaseoso), lo que favorece que se resalten los rasgos visuales.

En “The Other Side” (*WO*) la imagen visual transmitida por la noción “sombra” se materializa a través de la expresión verbal en la estructura “laid his shadow” (v.2). Lo mismo ocurre con las imágenes visuales de luz y oscuridad en “Hercules y Antaeus”, que adquieren rasgos táctiles mediante las siguientes estructuras:

- “the challenger’s intelligence / is a spur of light” (vv.12-13) y “a blue prong griping him” (v.14), basadas a su vez en la metáfora básica SABER ES VER y en nuestro conocimiento de la necesidad de la luz para la obtener imágenes visuales. Aquí la imagen táctil (expresada por “spur” y “prong” aporta un rasgo de agresividad a la luz (equivalente a inteligencia) necesaria para herir a Antaeus, la entidad a la que se enfrenta Hercules.
- “cradling dark” (v.17) donde la imagen táctil, a través de su asociación con sensaciones afectivas (contrarias a las agresivas), actúa acentuando la contraposición entre las impresiones visuales de luz y oscuridad.

---

<sup>183</sup> Empleamos la expresión “proyecciones semánticas” de manera no del todo correcta, ya que durante el proceso de desenredo no se realizan *proyecciones* sino que se reconocen equivalencias a partir del espacio de integración y los distintos grados de importancia de la información de entrada en los espacios de integración.

También **conceptos asociados al dominio acústico** se encuentran **enriquecidos por** la información procedente del **dominio táctil**. Por ejemplo, ya hemos visto cómo la expresión “his tone light” (v. 10) en “Saint Francis and the Birds” (*DN*) sugiere una imagen táctil de gravedad que aporta rasgos a una imagen acústica, gracias a la metáfora de la **ICONICIDAD** aplicada a las expresiones de “acción verbal”.

En “The Other Side” (*WO*) reconocemos otras imágenes acústicas que también se encuentran relacionadas con la “acción verbal” y se ayudan de las impresiones táctiles para transmitir un significado más elaborado.

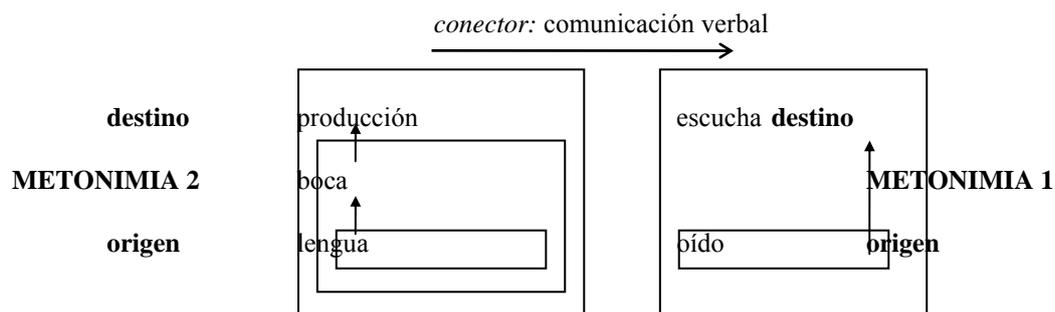
- Con los versos 23-26 se aplican a la acción verbal impresiones táctiles de gravedad que se asocian con el MCI de *autoridad*, activado por el adverbio “magnificiently”. A su vez la impresión de gravedad establece correspondencias con la sensación visual de volumen, vinculada a la información etimológica básica integrada en el adverbio: “each patriarchal dictum / ... rolled / magnificiently like loads of hay” (vv.23, 25-26)
- En el verso 34 (“the rosary was dragging mournfully”) el adverbio “mournfully” activa la noción de *aflicción* equivalente a la sensación táctil transmitida por “dragging”, la equivalencia se establece mediante la metáfora **SUFRIMIENTO ESPIRITUAL ES SUFRIMIENTO CORPORAL**.

Pero no sólo el dominio inferior del tacto exporta información menos diferenciada a una estructura del dominio superior. Aunque esto ocurre preferentemente así en este discurso, también reconocemos algún caso en el que el dominio del *gusto* se ve involucrado en este tipo de proyecciones. Los versos de “The Other Side” que transcribimos a continuación indican que debemos llevar a cabo dos procesos cognitivos de naturaleza figurativa interconectados: uno metafórico-sinestésico y otro metonímico:

my ear swallowing his fabulous biblical dismissal,  
that tongue of chosen people

(vv.10-12)

- En primer lugar, para deshacer el espacio de integración generado debemos percatarnos de la metonimia relacionada con la “historia” que tiene lugar. La “historia” en este caso es una acción verbal de naturaleza oral. En un acto de habla como mínimo encontramos una acción de expresión y otra de comprensión. Los órganos primarios y por excelencia asociados con dichas acciones son la boca (particularmente la lengua) y el oído, aunque para que se produzcan hay muchos otros elementos del cuerpo que toman parte en las mismas.



En esta imagen no hay ningún intermediario entre ambos órganos (lengua y oído); no hay ondas sonoras que circulen por el aire, sino que se produce un contacto directo entre la lengua del hablante y el oído del oyente. Ahora bien, también podemos considerar “tongue” como una expresión convencionalizada, con lo que la imagen visual no será tan cruda.

- En segundo lugar, el vocablo “swallowing” aplicado a “ear” da lugar a la sinestesia, pues contenidos gustativos y acústicos se entremezclan. En este caso se debe a las correspondencias establecidas entre dos partes del cuerpo, la boca y el oído: físicamente, son dos orificios que se encuentran en la cara; y funcionalmente, por un lado ambos se relacionan con la acción lingüística, y por otro los dos son órganos receptores. Pero he aquí la diferencia, el tipo objeto que reciben es de distinta índole, la boca recibe objetos orgánicos (alimentos) creando sensaciones gustativas, mientras que el oído recibe ondas sonoras creando sensaciones acústicas. Esta es por tanto una sinestesia en la que la sensación gustativa caracteriza a la acústica.

	dominio gustativo	dominio lingüístico →		
<b>EG</b>	<b>EE1</b>	<b>EE2</b>	<b>EE3</b>	<b>EI</b>
agente	persona	persona	persona	oído
orificio	boca	boca (órgano fonatorio específico: <b>lengua</b> )	<b>oído</b>	oído
función	<b>tragar</b>	articular	escuchar	tragar
objeto	alimento	sonidos (lengua)	sonidos ( <b>lengua</b> )	lengua (órgano fonatorio)

**TIPO 2: proyecciones semánticas entre dominios sensoriales de la misma categoría.**

Puesto que hemos dividido los dominios sensoriales en dos categorías (superiores e inferiores) serán dos las posibilidades que encontremos con respecto a las proyecciones semánticas de un dominio a otro pertenecientes a la misma categoría.

**TIPO 2a: proyecciones semánticas intersensoriales en la categoría superior.**

Este tipo de proyecciones se activan a partir de poemas que principalmente pertenecen a volúmenes tardíos, como “The Singer’s House” (*FW*), “On the Road” (*SI*) y “The Little Canticles of Asturias” (*EL*) aunque ya se encuentra presente en algunos poemas de *Death of a Naturalist*: “Saint Francis and the Birds” y “Poor Women in a City Church”.

Comencemos con las composiciones anteriores en el tiempo. Tanto “Saint Francis and the Birds” como “Poor Women in a City Church” invitan a crear un tipo similar de imagen acústico-visual basado en la metáfora de la ICONICIDAD DEL LENGUAJE. Así, en “Saint Francis and the Birds” la expresión “flock of words” (v.3) sugiere la creación de un espacio de integración (EI) en el que la imagen acústica de naturaleza lingüística (las palabras), se integra junto con la imagen visual de orden físico (los pájaros). Precisamente es esta integración intersensorial explícita la que nos da la clave para realizar el desenredo satisfactorio del poema.

La imagen acústico-visual de las aves en “Poor Women in a City Church” corresponde también a este modelo. La expresión “whispered calls / take wing up to the Holy Name” (vv.9-10) es la encargada de indicarnos que debemos crear el espacio de integración apropiado. En este EI la sensación visual se importa de un espacio de entrada multisensorial (EE1) relacionado con el dominio *aves*, con el fin de aportar características a elementos procedentes de otro espacio de entrada (EE2): un espacio mental de *acción verbal oral* (exclusivamente acústico).

Más adelante en “The Singer’s House” (*FW*) encontramos otro caso en el que imágenes acústicas y visuales actúan conjuntamente en el espacio de integración. La expresión “I see the glittering sound / framed in your window” (vv.16-17) sugiere al lector un espacio mental en el que la imagen acústica toma apariencia visual; y ambas ayudan a crear un espacio donde una escena doméstica (presentada visualmente) se ve enriquecida por el componente acústico:

I see the glittering sound  
framed in your window,  
knives and forks set on oilcloth,

(vv.16-18)

En casos como estos, distinguir qué dominio sensorial presta cualidades y qué dominio las recibe es bastante complicado, más bien consideramos que ambas imágenes intervienen en el espacio de integración de manera simétrica. En este sentido, en “On the Road” (*SI*) encontramos una imagen donde, en un principio, se ponen en evidencia las dimensiones fónicas (acústicas) y gráficas (visuales) de una lengua de modo simétrico. Aunque, en este caso, la imagen que parece primar es la visual, pues es fácil reconocer correspondencias visuales entre la forma caligráfica y el movimiento del ave, que dejan el componente acústico en un segundo término:

I was up and away  
 Like a human soul  
 that plumes from the mouth  
 in undulant, tenor  
 black-letter latin.  
 (vv.28-32)

Otra expresión sinestésica acústico-visual, en la que es difícil determinar cuál es el dominio ORIGEN y cuál el DESTINO, es la que nos ofrece “The Little Canticles of Asturias” (*EL*). Los versos 35-36 nos sugieren un espacio donde las imágenes visuales y acústicas se integran completando un mismo espacio de manera simétrica, y generando la creación de correspondencias intersensoriales. En el EI las sensaciones acústicas prestan su apoyo a las visuales, pero sin que ambas sensaciones se resten importancia mutuamente:

In the great re-echoing cathedral gloom  
 Of distant Compostela, *stela, stela.*  
 (vv.35-36)

Esta imagen sinestésica (en E3) a su vez está vinculada a espacios creados anteriormente en los que las imágenes visuales y acústicas son protagonistas. Ya que aparece como escenario en un espacio (E2) en el que ciertos elementos (los “monaguillos”) se descubren como equivalentes a las “gaviotas” (en E1), debido a los rasgos acústicos y visuales que despliegan:

And in the afternoon, gulls <i>in excelsis</i>	—————→	E1
Bobbed and flashed on air like altar boys	—————→	E2
With their quick turns and tapers and responses	—————→	E3
In the great re-echoing cathedral gloom	—————→	E3
Of distant Compostela, <i>stela, stela.</i>	—————→	E3

(vv.32-36)

**TIPO 2b:** *proyecciones semánticas intersensoriales en la categoría inferior.*

Las situaciones en las que se producen proyecciones sinestésicas entre dominios sensoriales inferiores son muy escasas. Se reducen a espacios sugeridos en momentos muy concretos y dispersos en el discurso poético que abordamos. Son sólo tres los poemas en los que hemos reconocido sinestesias de este tipo: “In Gallarus Oratory” (DD), “The Singer’s House” (FW) y “The Skylight” (ST).

Con la expresión “Under the black weight of their own breathing”, en “In Gallaus Oratory” (v.10), se genera un espacio en el que la imagen táctil añade información específica a la imagen olfativa. Esto se produce porque existe un acoplamiento entre los diferentes polos de las sensaciones. El polo “aire viciado” equivale al de “gravedad”<sup>184</sup> por la dificultad que entraña realizar cierto tipo de acciones en ambas circunstancias: la respiración en el dominio *olfativo* y la movilidad en el dominio *táctil*. Podemos reconocer además que esta expresión permite la intervención del dominio *visual* para caracterizar la imagen olfativa, hecho que responde al TIPO 3 de metáfora sinestésica y que veremos posteriormente.

En el espacio generado por “The Singer’s House” (FW) una imagen táctil y otra gustativa participan conjuntamente, ayudadas por nociones esquemáticas de cantidad:

and amicable weathers  
that bring up the grain of things,  
their tang of season and store,  
are all the packing we’ll get.

(vv.9-12)

La expresión gustativa (expresada en “tang”, v.11) parece encontrarse al servicio de la impresión táctil y de la noción de cantidad. Para desenredar la sinestesia debemos llevar a cabo diversos procesos de asociación y equivalencia semántica:

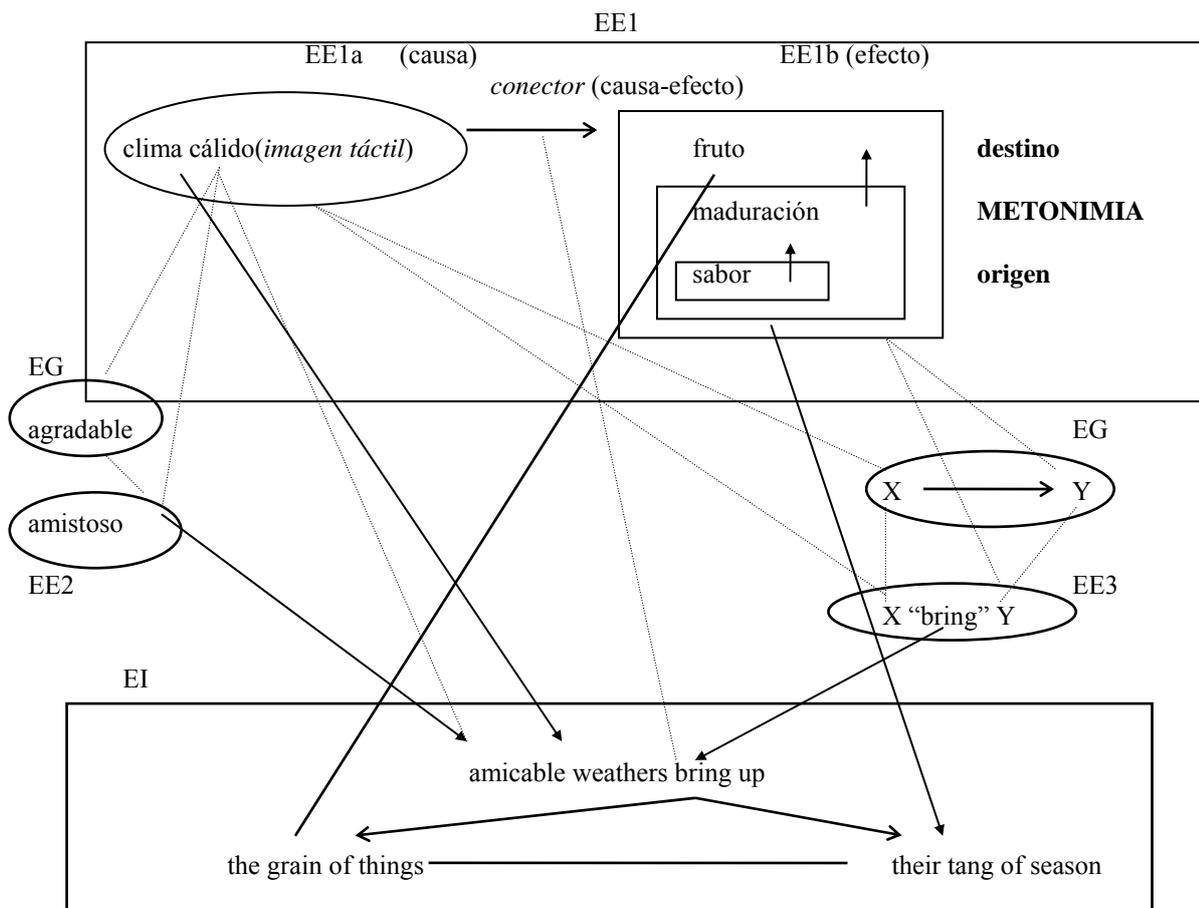
- será necesario recurrir una relación *causa-efecto* relativo a nuestro conocimiento (o MCI) del campo: cuando la temperatura es agradable (“amicable weathers”, v.9) el campo comienza a dar sus frutos que en un momento dado maduran y se recogen (“season and store”, v.11);
- necesitaremos reconocer la metonimia de OenD expresada mediante la estructura gramatical “tang of season” (v.11), por la que se nombra el sabor “tang” para referirse al estado de maduración “season” y en último término al fruto.

---

<sup>184</sup> Por tanto, el de “aire puro” al de “ligereza”. Es conveniente destacar este polo por las asociaciones que plantearemos más adelante (véase TIPO 3).

- finalmente estableceremos correspondencias entre las posibles impresiones transmitidas por el aire (olfato y tacto) y la impresión gustativa “tang”, la cual sólo puede apreciarse mediante el contacto directo con el objeto.

En el siguiente diagrama exponemos el modo en que se produce la integración de imágenes sensoriales. En el gráfico se sugieren algunos de los espacios mentales que también intervienen en el proceso de integración conceptual.



Para comprender la expresión “the snuff-dry feeling” (v.5) en “The Skylight” (FW), debemos llevar a cabo un proceso sinestético diferente. En este caso es la imagen olfativa la que añade estructura a la sensación táctil; y, al contrario que en “In Gallarus Oratory” (DD) la metáfora no se produce por correspondencias entre polos sensoriales. La comprensión de esta expresión es posible gracias a la creación de una estructura genérica en la que reconocemos dos aspectos: 1) la impresión recibida y 2) el método por el que se percibe la impresión. Esta estructura genérica se completa en el espacio de integración con información específica procedente de dos dominios

sensoriales distintos. Del dominio táctil se importa la sensación (sequedad), mientras que del dominio olfativo se importa el método de recepción (la aspiración). La unión de ambos aspectos en una estructura léxico-gramatical compuesta, indica la estrecha relación que la información de los dos dominios sensoriales mantiene en el espacio de integración.

EG	EE1	EE2	EI
<b>impresión</b>	impresión táctil	impresión olfativa	impresión (“feeling”)
calidad	<b>sequedad</b>	olor ?	sequedad (“dry”)
método receptor	tacto	<b>aspiración</b>	aspiración (“snuff”)

**TIPO 3: proyecciones semánticas DE dominios sensoriales superiores A dominios sensoriales inferiores.**

Las expresiones basadas en imágenes sinestésicas de tipo 3 son las más escasas. Sólo hemos reconocido dos poemas (de los 31 estudiados) en que se sugiere la proyección de información sensorial de dominios superiores a dominios inferiores.

El primero pertenece a *Door into the Dark* (1969), “In Gallarus Oratory”, y en el espacio de integración que sugiere, la imagen visual favorece la apreciación de cualidades olfativas y táctiles: “Under the black weight of their own breathing” (v.10). Esto se debe a que el color negro se asocia prototípicamente a la sensación de oscuridad, que a su vez sugiere (también prototípicamente) la “incapacidad” de quien la sufre. Así podemos establecer correspondencias entre: 1) este polo del dominio visual y 2) los polos “aire enrarecido” y “pesadez” propios de los dominios olfativo y táctil (cuya correspondencia hemos explicado en el apartado destinado al tipo 2b). Además la noción de “oscuridad” se sitúa en el polo opuesto al de “luminosidad”, y hemos de recordar que, en inglés, la sensación de luz se expresa con el vocablo “light”, que ofrece también la acepción táctil de “ligereza”.

El segundo poema “Seeing Things: ii” forma parte de una colección mucho más tardía: *Seeing Things* (1991), y ofrece un espacio de integración muy elaborado sugerido por los versos 14-16:

heat wavered on the steps  
 And the air we stood up to our eyes in wavered  
 Like the zig-zag hieroglyph for life itself.

Los versos 14-16 se entienden como respuesta a las impresiones que el lector ha ido recibiendo a lo largo del poema. Veamos cómo se produce.

- Durante la lectura de los versos 1-13, el lector va creando espacios mentales cargados de imágenes visuales de contenido simbólico. En los primeros versos (2-6), el discurso presenta una imagen táctil que aporta estructura a una impresión visual. A la interpretación de este espacio se accede mediante procesos cognitivos basados en la metáfora de la ICONICIDAD<sup>185</sup>:

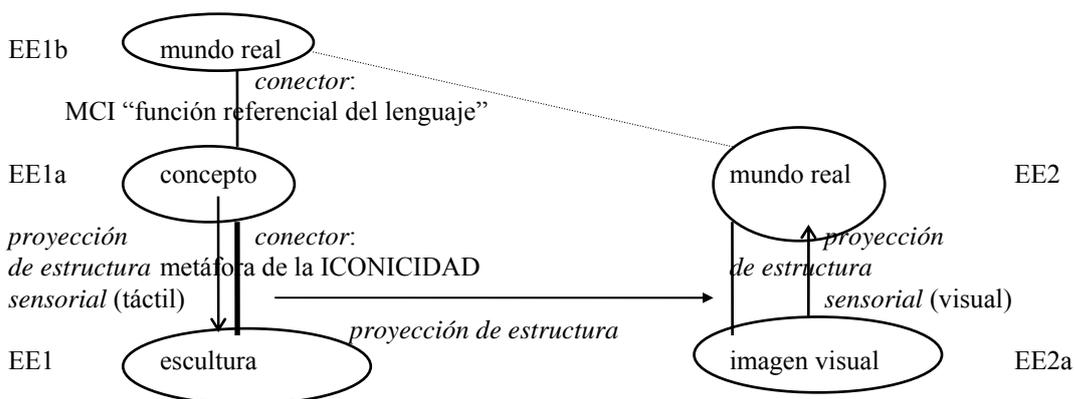
...the carved stone of the water  
Where Jesus stands up to his unwet knees  
And John the Baptist pours out more water  
Over his head: all this in bright sunlight  
On the façade of the cathedral. ...

- A partir del verso 14 cambian las tornas, y los elementos pertenecientes al mundo real (caracterizados por sensaciones táctiles) aparecen descritos mediante imágenes visuales, como si de una imagen gráfica de orden simbólico se tratara.

All afternoon, heat wavered on the steps  
And the air we stood up to our eyes in wavered  
Like the zig-zag hieroglyph for life itself.

(vv.14-16)

Las imágenes orientacionales de VERTICALIDAD que aparecen en ambos fragmentos (con la expresión “up to”, vv.3 y 15) enfatizan las correspondencias táctilo-visuales entre los dos espacios mentales que generan. En el siguiente diagrama mostramos el modo en que se desarrolla la red de integración sugerida por el discurso.



<sup>185</sup> Para comprender el modo en que funciona la metáfora, véase la explicación de la imagen del ciervo (del poema “On the Road”), en el apartado **I.2.a.** de **I.2. Sensaciones gustativas** en este capítulo.

- Por un lado, construimos una red de espacios asociados, generados a partir de una imagen (la escultura de los versos 2-6). la imagen genera un primer espacio (EE1) y sugiere un segundo (EE1a) correspondiente al concepto evocado por la imagen al que se le asocian sensaciones táctiles. Debido a la convención de la “función referencial del lenguaje”, el hablante (y también el lector) considera que esa imagen evoca una situación real (EE1b).
- Por otro lado, los versos 14-16 transmiten una situación real para el hablante (EE2) transmitida a través de rasgos sensoriales propios de una imagen gráfica. Por tanto el lector debe importar la estructura que relaciona EE1 y EE1a al espacio EE2, de manera que pueda crear un nuevo espacio EE2a (equivalente a EE1) que aporte los rasgos sensoriales propios de una imagen visual.

Las imágenes sensoriales desempeñan un papel fundamental en el desenredo de espacios de integración. Ayudadas de metáforas básicas y de imágenes orientacionales, y gracias a su carácter universal, las imágenes sensoriales son un punto de arranque sólido para la configuración de espacios mentales en el proceso de construcción de significado. Y la disposición prototípica de los dominios sensoriales en dos polos (uno positivo y otro negativo) permiten la creación de correspondencias intersensoriales que, a menudo, favorecen el desenredo de metáforas isiosincrásicas. Pero no es únicamente el componente conceptual sugerido por el discurso lo que aporta un valor a la composición poética. Su dimensión formal, la “textura” del discurso ofrece unos rasgos visuales (y sobre todo acústicos) que también pueden formar parte de los espacios de integración.

### 3.2.2.d. INFORMACIÓN FÓNICA PROCEDENTE DE LA “TEXTURA” DE LA COMPOSICIÓN: DOMINIOS ACÚSTICO Y ARTICULATORIO.

Cualquier lectura en voz alta de un texto implica experiencias articulatorias en las que participan los órganos fonatorios: pulmones (para la exhalación de aire), laringe (para la producción de sonidos sordos o sonoros), y cavidades oral y nasal (que intervienen en la cualidad del sonido producido). Escuchar un mensaje oral implica experiencias de carácter acústico en la que participan los órganos del oído. Pero una tercera opción (la más generalizada en la actualidad) es realizar una *lectura silenciosa* del texto. Llevar a cabo una lectura silenciosa no significa la privación de impresiones fónicas (orales o acústicas). Como recientemente está demostrando la NTL (*Neural Theory of Language*)<sup>186</sup>, las conexiones neuronales permiten activar impresiones sensoriales cuando evocamos conceptos asociados con tales sensaciones en el mundo físico. Y esto es lo que parece ocurrir cuando leemos en silencio: nuestras impresiones visuales se asocian construyendo palabras, y las palabras son conceptos multidimensionales entre los que se incluye la dimensión gráfica pero también la articulatoria y la acústica. Las conexiones neuronales permiten que las dimensiones acústicas, articulatoria y gráfica se activen conjuntamente aunque a priori sólo se aprecie una de ellas.

En estrecha relación con el tipo de impresiones que el lector recibe de la “textura” de la composición, encontramos una de las convenciones más extendidas del género poético: *la posibilidad de personalizar la información transmitida por el texto*. Según esta convención, tanto en el acto *artístico* como en el *estético* la persona en contacto con el poema se involucra de manera personal e incluso emocional. Puesto que la experiencia articulatoria origina sensaciones a medio camino entre el gusto y el tacto, podemos decir que la experiencia articulatoria es menos diferenciada que la impresión acústica y que, por tanto, demanda mayor implicación emocional por parte del lector<sup>187</sup>. Creemos por tanto que, frente al componente acústico, el articulatorio es el que influye más directamente en la construcción de significado a partir del discurso poético; por este motivo en este apartado nos centraremos fundamentalmente en esta dimensión, aunque no daremos de lado al componente acústico y nos referiremos a él cuando lo creamos necesario.

En el apartado 3.1.4.a de este capítulo clasificamos los poemas en función del grado de regularidad en las equivalencias fónicas presentadas a final de verso. Como mostramos en la tabla,

---

<sup>186</sup> Consúltase la página web “<http://www.icsi.berkeley.edu/NTL/>”. Gorge Lakoff expone un a muestra de tales descubrimientos en “The Brains Concepts”, su conferencia inaugural del 8 *Congreso Internacional de Lingüística Cognitiva* desarrollado en la Universidad de La Rioja en verano de 2003.

<sup>187</sup> Algunos autores como V. Nabokov reconocen que las sensaciones que él experimenta ante los fonemas no proceden de impresión acústica sino de la articulatoria. Nabokov padece la patología de la sinestesia y a este respecto señala: “ I present a fine case of coloured hearing. perhaps ‘hearing’ is not quite accurate, since the colour sensation seems to be produced by *the very act of my orally forming a given letter while I imagine its outline.*” (énfasis en cursiva; Nabokov citado en J. Harrison, 2001:131).

existe una tendencia hacia la irregularidad en este tipo de correspondencias, pues son más de una veintena los poemas que presentan irregularidades ya sea en el esquema de rima, ya en el tipo de equivalencias fónicas que se establecen. Esto sugiere que la dimensión fónica de estas composiciones podría caracterizarse por otros rasgos distintos a la tradicional “rima”. Como iremos comprobando, las equivalencias fónicas más notables no se producen en posición final; y su presencia repercute en el modo en que se percibe el significado.

La hipótesis que dirige el desarrollo de este apartado es la siguiente: debido a la maturaleza gestáltica del pensamiento, los espacios mentales son en sí mismos espacios de integración unificados en los que participa información de distinta índole (información sensorial, orientacional y conceptual procedente de DCs, MCIs, y de otros espacios mentales). Así, **la información acústico-articulatoria transmitida por la “textura” de la composición desempeña un papel en los espacios mentales en proceso**: ya hemos hablado de la implicación emocional que la forma fónica puede potenciar; pero además su participación puede desencadenar *procesos metafórico-sinestésicos* (derivados de la apreciación de rasgos *precategoriales*) algunos de los cuales estudiaremos en este apartado.

Un análisis de la dimensión fónica en relación con la dimensión conceptual sugerida por el propio texto, muestra que en estas composiciones podemos distinguir al menos tres tipos de *correspondencias sinestésicas* basadas en la metáfora de la ICONICIDAD DEL LENGUAJE:

1. Los rasgos (o experiencias acústico-articulatorias) de un sonido apreciado de modo “precategorial” (Tsur, 1997a) son equivalentes a las experiencias sensoriales asociadas al concepto evocado.
2. Puesto que los vocablos asociados fónicamente suelen establecer vínculos conceptuales para crear “percepciones unificadas” (1997a), la *longitud* de una estructura unificada fónica y conceptualmente, establece relaciones de equivalencia con el rasgo “magnitud” o “importancia” del principal concepto evocado.
3. Cuando una impresión acústico-articulatoria acompaña a la creación de espacios asociados con un DC concreto, si esa impresión acústico-articulatoria presenta una frecuencia elevada en algún punto posterior del discurso, activará el DC al que se ha asociado anteriormente con el fin de mantener la coherencia gestáltica.

No obstante, como el propio Tsur indica, es imposible *predecir* cuáles son las sensaciones percibidas por cualquier tipo de estructura poética (incluida la estructura fónica). veamos qué consigue transmitir Heaney a través de su uso específico del sistema fonológico inglés.

PRIMERA EQUIVALENCIA: EXPERIENCIA SENSORIAL ACÚSTICA EN EL DOMINIO REAL ES EXPERIENCIA SENSORIAL ACUSTICA EN EL DOMINIO LINGÜÍSTICO<sup>188</sup>

Los fragmentos que manifiestan un alto grado de repetición fónica, y las estructuras en las que las combinaciones fónicas impiden una realización articuladora fluida, favorecen que la mente del lector entre su atención en los órganos fonatorios. El punto y el modo de articulación de las consonantes, y la forma que adoptan la cavidad bucal y los labios en la pronunciación de las vocales, son los rasgos<sup>189</sup> que el lector aprecia de manera relativamente más consciente. Por tanto son los rasgos que más directamente influyen en la construcción de los espacios de integración.

Las **consonantes oclusivas** se caracterizan por un cierre abrupto de determinadas regiones del aparato fonatorio (la glotis, la región linguo-velar, la región linguo-alveolar, los labios etc.) impidiendo la salida del aire, para después permitir su salida. El sonido producido por el aire liberado es equivalente al del sonido producido por dos materiales que chocan. Estos dos rasgos “oclusión de una región fonatoria determinada” y “plosión del aire” influyen en el modo se interpreta una estructura, pues intervienen como refuerzo de conceptos o aportando nociones nuevas. Observemos estas estructuras en algunos de los poemas analizados. En ellas podemos distinguir maneras diferentes de aprovechar los rasgos acústico-articulatorios de las consonantes oclusivas.

“Docker” (DN) emplea las consonantes oclusivas en una estructura gramático-conceptual que condiciona el significado global del poema: “speech is clamped in the lips’ vice” (v.4). El espacio mental sugerido por este verso *integra* información procedente de dos espacios de entrada asociados a dos dominios cognitivos: el *lingüístico* (EE1) y el de la *marquetería* (EE2). A través de proyecciones metafóricas establecemos equivalencias entre las dos partes que caracterizan al tornillo de banco (“vice”) y los dos labios que permiten la producción del sonido y por tanto la comunicación lingüística (a través de procesos metonímicos). El *espacio de integración* se configura a partir del esquema genérico de un material con dos partes, pero el *marco* se importa de EE2. De EE2 se importa la noción de impedimento, compresión y, falta de movilidad. Si en EE2 el tornillo comprime la tabla impidiendo su movilidad, en EI el material dotado de dos partes impide la libre expresión lingüística. La estructura “lip’s vice” integra y comprime gramaticalmente los conceptos materiales procedentes de ambos EEs convirtiéndolos en uno único con los siguientes rasgos: 1) metonímicamente se asocia con el dominio *lingüístico-comunicativo* y 2) impide el libre movimiento de algo.

---

<sup>188</sup> La equivalencia ya fue apuntada por el Formalismo Ruso a principios del siglo XX, pero los estudios de Tsur sobre los rasgos *precategoriales* aportan una base empírica.

<sup>189</sup> Véase las obras de Chubiger (1970) y Roach (2000).

EG	EE1	EE2	EI
material: dos partes	exterior de la boca: dos labios	tornillo de banco. dos partes	material: dos labios
función	<p><b>origen</b> fonación ↓ METONIMIA expresión verbal  comunicación <b>destino</b> lingüística</p>	inmovilización de una tabla	<p>imposibilidad de expresión verbal  ↓ imposibilidad de comunicación lingüística</p>

Desde el punto de vista fónico, la articulación de la estructura acompaña al contenido expuesto a través de la creación de equivalencias fónico-conceptuales. Por un lado, el punto de articulación predominante es los labios, con la pronunciación del fonema /p/. Por otro lado la acumulación de fonemas oclusivos (/p/ y /k/) alternados con fonemas sonoros (vocales, nasales y laterales) produce la interrupción constante de la sonoridad, lo cual se corresponde con la interrupción de la actividad comunicativa (desde el punto de vista conceptual).

En “The Other Side” (WO) encontramos los versos 45-46: “He puts a hand in a pocket / Or taps a little tune with the blackthorn”, donde el verso 45 ya adelanta sonidos relevantes en la comprensión del verso 46. En este caso el rasgo “oclusivo” establece equivalencias táctiles entre los órganos fonatorios que producen la oclusión y los materiales que chocan entre sí; y el rasgo “plosivo” establece equivalencias acústicas entre el sonido producido por la liberación del aire en la fonación, y el sonido producido por el choque de los materiales. Algo similar ocurre en los versos finales (vv.29-32) de “The Singer’s House” (FW) en los que la idea que se expresa es precisamente esta equivalencia entre la realización fónica del lenguaje y los sonidos del mundo natural. Para poner de manifiesto esta equivalencia sugerida conceptualmente, la propia dimensión formal del texto, en concreto la estructura fónica de los versos 30-31, aprovecha los rasgos “oclusivo” y “plosivo” de los fonemas /t/, /k/ y /p/ (ayudados de la sonoridad de nasales, laterales y vocales *agudas*<sup>190</sup>):

When I came here first you were always singing,  
a *hint* of the *clip* of the *pick*  
in your winnowing *climb* and *attack*  
Raise it again, man. We still believe what we hear.

(vv.29-32)

En “The Tollund Man” (WO) reconocemos el verso 4 “The pointed skin cap”, en el que consonantes oclusivas y vocales con diferentes cualidades acústico-articulatorias se combinan para reforzar la consistencia del concepto evocado.

<sup>190</sup> Véase Jakobson (1956:66-68) y M. Schubiger (1970:52-55)

- Por un lado, la estructura comienza y finaliza con el fonema /p/. En su primera realización el rasgo oclusivo seguido por la liberación del aire sugiere el comienzo de una nueva estructura fónica. La segunda realización implica el final de la estructura, no sólo por que se produce un cierre de los órganos fonatorios (en el mismo punto de articulación) sino porque tras el cierre tiene lugar una pausa, lo que implica que la expulsión de aire no es indispensable, y que si ésta se produce, no conlleva la fonación de nuevos sonidos.
- Por otro lado, en el juego de vocales, las más abiertas o retrasadas (correspondientes a las grafías “o” y “a”) se sitúan en los extremos de la estructura, mientras que las más cerradas y adelantadas (correspondientes a la grafía “i” en “pointed” y “skin”) se sitúan en el centro de la estructura. Esto da lugar a correspondencias entre las impresiones acústicas y articulatorias y forma visual de la gorra. Acústicamente las vocales cerradas y adelantadas producen sonidos *agudos*, lo cual las coloca en el polo *positivo* del continuo acústico. Articulatoriamente las vocales cerradas y adelantadas implican que la lengua se desplaza hacia la parte más elevada de la cavidad bucal, llegando a tocarse el techo con la realización del sonido velar /k/ correspondiente a las grafías “k” y “c” en posición marginal rodeando al fonema /i/ “skin cap”. Así, la realización articulatoria del vocablo “skin” se coloca en la zona elevada de la cavidad bucal, y por tanto en el polo *positivo* del continuo visual de “altura”.

Que acústica y articulatoriamente la estructura fónica corresponda a una secuencia *negativa-positiva-negativa*, produce la creación de correspondencias con el concepto “gorra terminada en punta”, cuyos rasgos visuales también responden a la estructura genérica *negativo-positivo-negativo*, si comenzamos por uno de los bordes de la gorra (base o polo *negativo*), pasamos por la zona más elevada (punta o polo *positivo*) y terminamos en otro de los bordes (base o polo *negativo*).

Las **consonantes fricativas** se caracterizan por permitir que el aire salga a través de una apertura estrecha, de manera tal que el hablante reconozca cierto rozamiento producido por el aire en un punto de articulación concreto. Que la atención del lector se centre en el rasgo de “rozamiento” cuando se produce la conjunción de sonidos fricativos, implica que sea consciente de otros rasgos como “la salida del aire” y el “sonido silbante” originado. En los poemas estudiados la acumulación de consonantes fricativas produce efectos relacionados tanto con la fricción como con el sonido producido. la apreciación de estos rasgos precategoriales permite la creación de equivalencias con sonidos del mundo real.

Ambos rasgos se perciben en el verso introductorio de “Undine” (DD): “He slashed the briars, shovelled up grey silt” (v.1), donde el rozamiento del aire en la realización fónica equivale al rozamiento de los materiales (cuchillo, zarzas, pala y sedimentos) en el espacio mental

correspondiente al trabajo de limpieza de un cauce; y donde el sonido producido por la fonación equivale al sonido producido por este rozamiento en el entorno rural.

“Parable Island” (*HL*) se sirve de las realizaciones fricativas en conjunción con las oclusivas, como vemos en los versos 37-39. En este caso, las percepciones precategoriales refuerzan la sensación de encontrarnos ante un discurso conceptualmente unificado. Tras dos versos en los que el aire fluye libremente gracias a la presencia de fonemas fricativos y a la ausencia de fonemas oclusivos, la presencia de sonidos oclusivos en el verso 39 parece sugerir un cambio conceptual:

like the subversiveness and collaborators  
always vying with a fierce possessiveness  
for the right to set the ‘island story’ straight.

(vvv. 37-39)

Conceptualmente los versos 19-38 expresan la proliferación de escuelas y personajes que se atreven a realizar interpretaciones sobre el mundo. La libre salida del aire favorecida por los fonemas fricativos de los versos 37-38, permite establecer correspondencias entre las dimensiones formal y conceptual, ya que la libertad expresiva que sugiere el discurso es equivalente a la libertad fonatoria que sugiere la “textura” fonica. Desde el punto de vista conceptual, el último verso del fragmento (v.39) evoca cierta necesidad, por parte de cada uno de los individuos que conforman el espacio mental, de ofrecer la interpretación única y verdadera del mundo, lo cual impediría la proliferación de otras interpretaciones. Desde el punto de vista formal, la presencia de fonemas oclusivos interrumpe la libre salida del aire, que sólo consigue escapar a intervalos, y que al final de verso queda interrumpida totalmente por la presencia de del fonema /t/ y por una pausa que marca el final de la sección. Mediante el rasgo de “interrupción”, vuelven a establecerse correspondencias semánticas entre las dimensiones conceptual y formal.

Cuando se trata de fonemas fricativos es extraño que uno de los rasgos (acústico o articulatorio) predomine sobre el otro. Pero en ocasiones, podemos observar cierta predominancia del rasgo articulatorio frente al acústico. Ocurre así en estructuras como “brushed away / among the shaken leafage” (vv.5-6) en “The Other Side” y “whitewash brush(es)” que aparece reiteradamente en “Keeping Going” (vv.1,9,71), donde la equivalencia se produce entre la fricción producida por el aire y la fricción producida por el cepillo sobre la pared.

En los poemas estudiados también reconocemos estructuras en las que la realización fónica implica una ligera curvatura de la lengua mediante retroflexión o a lo largo de la misma, produciendo los **sonidos aproximantes // y /r/**. Estos movimientos linguales producen ciertos efectos sensoriales con los que otro tipo de experiencias sensoriales mantienen equivalencias. Veamos algunos ejemplos.

Formalmente, en la estructura “rippled and churned” (v.6) de “Undine” (DD) las aproximantes, en conjunción con otro tipo de consonantes, producen que el lector se esfuerce por adaptar la lengua a las distintas formas y posiciones requeridas. Con mucha probabilidad, el lector competente será consciente de la elevada frecuencia en que se lleva a cabo la curvatura de la lengua en una estructura tan breve. Conceptualmente estos vocablos contribuyen a la formación de un espacio en el que el agua realiza movimientos agitados. De este modo ambas dimensiones (formal y conceptual) despliegan un esquema genérico equivalente basado en la noción de movimiento y por tanto la sensación oral establece correspondencias con la experiencia evocada conceptualmente. En un poema más tardío “The Little Canticles of Asturias” reconocemos una estructura para cuya comprensión debemos realizar el mismo tipo de correspondencias sinestéticas: “turns, and tapers and responses” (v.34).

En otros poemas como “The Other Side” (WO), “A Kite for Michael and Christopher” (ST) y “Lightnings: viii” (ST) las aproximantes vuelven a favorecer la construcción de significado a través de impresiones sensoriales relacionadas con la articulación. La profusión de sonidos retroflejos, implica que para su pronunciación debemos curvar la punta de la lengua hacia arriba y atrás, lo cual impide una salida fluida del aire. Los sonidos laterales permiten la salida del aire por los lados de la lengua, en este caso la atención se centra en la forma específica que adopta la lengua, y por tanto en el esfuerzo mental y muscular que se debe realizar para su correcta pronunciación.

- En “The Other Side” (WO) y “A Kite for Michael and Christopher” (ST) reconocemos estructuras como las siguientes: “the rosary was *dragging* mournfully on” (vv.34-35) en el primero; “it *dragged* as if the bellied string / were a rope hauled upon / to lift a shoal.” (vv.10-11) y “the strumming, rooted, long-tailed *pull of grief*” (v.20) en el segundo. Conceptualmente estas estructuras evocan cierto tipo de dificultad, relacionada con el esfuerzo físico y con la noción de movimiento. En cada una de ellas los sonidos aproximantes funcionan como soporte acústico cohesionado que enfatiza el concepto principal (señalado en cursiva). De este modo, las dimensiones formal y conceptual de estos fragmentos discursivos manifiestan, de nuevo, un esquema genérico equivalente basado en dos rasgos “desplazamiento” (del aire o del rosario entendido en su sentido metafórico-metonímico) y “grado de dificultad del desplazamiento” (ambos en el polo *positivo*).
- En “Lightnings: viii” las consonantes *aproximantes* producen un efecto articulatorio similar al anterior en las expresiones “The anchor dragged” (v.4) y “A crewman shinned and grappled down the rope / And struggled to release it” (vv.7-8). Pero además acústicamente las *aproximantes* juegan en combinación con las *oclusivas*, de manera tal que producen una impresión acústica equivalente a la impresión evocada conceptualmente: el sonido del ancla

rozándose y finalmente enganchándose en verja. El cambio fónico en el verso 5 sugiere además la conclusión de un espacio mental en proceso y el comienzo de otro:

The anchor *dragged* along behind so deep  
It hooked itself into the *altar rails*  
And then, as the **big hull** *rocked to a standstill*,

(vv.4-6)

Las **consonantes nasales** también favorecen la apreciación de sensaciones cuando se producen con cierta frecuencia, sensaciones que influyen en el modo en que se construyen los espacios mentales. El rasgo característico de las nasales es que, para su correcta pronunciación, el velo del paladar se baja impidiendo la salida del aire por el conducto oral, y obligando a que este pase por el conducto nasal, produciendo un tipo de resonancia acústica distinta a correspondiente al resto de los fonemas. Por este rasgo característico, la acumulación de sonidos nasales en una estructura, supone que lector y oyente cobrarán relativa consciencia de esta cualidad acústica sobresaliente, lo que en ocasiones aportará rasgos sensoriales precategoriales al espacio mental en proceso. Aunque la acumulación de sonidos nasales no es tan frecuente en la obra estudiada, sí reconocemos algún ejemplo ilustrativo, como el verso 3 de “A Kite for Michael and Christopher” (SI). El verso sugiere información con la que se completará el espacio mental dedicado a la cometa: “a tightened drumhead, an armful of blown chaff”. En este fragmento, los sonidos nasales establecen equivalencias con las sensaciones acústicas producidas por el vuelo de una cometa, sensaciones que a la vez se encuentran reforzadas por correspondencias de tipo metafórico-conceptual sugeridas por el vocablo “drumhead” (v.3). La imagen acústica se repite versos después gracias al vocablo “strumming” (v.20) donde tanto la nasalización como los rasgos acústicos de la vocal se corresponden con los del vocablo “drumhead”, recordando la asociación metafórica de la cometa con el instrumento musical y reforzando así las impresiones acústicas que tratan de evocarse.

No sólo las consonantes influyen en la construcción de significado. También los rasgos acústico-articulatorios de las vocables desempeñan un papel relevante en el proceso. Lo hemos observado en “The Tollund Man” (WO) con la expresión “pointed skin cap” (v.4) y ahora presentamos otros ejemplos más. “In Illo Tempore” (FW) y “Crossings: xxx” (ST) aprovechan la posición redondeada de los labios en la pronunciación de los fonemas vocales; y “The Disappearing Island” (HL) provoca efectos orientacionales a través de la posición articulatoria de los órganos bucales.

El verso “Altar stone was dawn and monstrance noon” (v.8) de “In Illo Tempore” (FW) destaca por el encadenamiento de vocales y diptongos redondeados /ɔ:/, /ou/ y /u:/. La progresión

hacia una vocal más cerrada y redondeada se encuentra en consonancia con la progresión conceptual en relación con las imágenes visuales que transmite.

- Por un lado, el redondeamiento de los labios evoca el esquema genérico (visual) de CÍRCULO, y el concepto que este verso evoca literalmente es el del “sol” que también ofrece una forma redondeada.
- Por otro, el fonema /u:/ (más cerrado que los anteriores) cierra la secuencia de sonidos vocálicos coincidiendo conceptualmente con el final del movimiento del sol del horizonte a su cénit.

Desde el punto de vista más figurativo, la imagen del astro sol se corresponde con la forma de la Hostia Sagrada, también redonda, y su movimiento en el cielo se corresponde con el movimiento de la Hostia hacia arriba y hacia abajo en la celebración eucarística. Así pues, la forma redondeada de los labios durante todo el verso no sólo es equivalente y acentúa la forma de los conceptos evocados directamente, sino también sugiere a la forma de un elemento vital en la cultura religiosa cristiana y la acompaña durante su movimiento ascendente a lo largo de todo el verso.

La posición redondeada de los labios también se aprecia en los versos 7-8: “The opener they came into by these moves, / Stood opener, hoops ...”. En este caso la concatenación de vocales que requieren esta posición labial favorecen la apreciación de la impresión visual asociada al vocablo “hoops”, impresión que “flota” y se proyecta al resto de los espacios configurados, pues evoca la forma redondeada que adopta la cuerda (“her girdle of straw rope”, v.2) durante el proceso de traslado o de transformación.

Los versos 4 y 5 de “The Disappearing Land” (*HL*) destacan por la profusión de vocales abiertas para cuya pronunciación la parte posterior de la lengua se mantiene en su posición baja y alejada del paladar. “...*hearth / and hung our cauldron*” (/ɑ:/, /ʌ/, /ɔ:/). Esto da lugar a que la posición de los órganos fonatorios en la cavidad bucal acentúen la hoquedad del interior de la boca. Desde el punto de vista conceptual, el vocablo “cauldron” /kɔ:ldrən/ evoca un elemento caracterizado por su aspecto de material hueco y cuya función asociada es la de continente. De este modo la forma lingüística (a través de la experiencia articulatoria) y el concepto (a través de la morfología que se le asocia) comparten el esquema genérico ELEMENTO HUECO. Por otro lado, esta correspondencia formal puede dar lugar a correspondencias de tipo conceptual (por ejemplo la correspondencia metafórica LA BOCA ES CONTINENTE DE IDEAS) que favorecen interpretaciones menos literales.

SEGUNDA EQUIVALENCIA: MÁS VOLUMEN CONCEPTUAL ES MÁS DURACIÓN FÓNICA

La profusión de un tipo determinado de fonemas en fragmentos concretos del texto, invita a apreciar cierta coherencia conceptual que vincule los términos conectados fónicamente (Tsur, 1997a). La percepción de sonidos equivalentes a lo largo de una estructura textual más o menos larga, puede producir al menos dos efectos:

- Que las equivalencias fónicas aumenten o refuercen la prominencia semántica del principal concepto evocado.
- Que las estructuras lexico-gramaticales que se perciben junto con rasgos fónicos precategoriales sugieran espacios mentales en los que se incluya el rasgo de “duración”, “longitud” o “volumen”. En este sentido, los respectivos polos positivos de las nociones espacio-temporales de “longitud”, “volumen” y “duración” permiten crear correspondencias entre los *rasgos formales asociados al concepto* desarrollado y los *rasgos fónicos desplegados por la estructura lingüística*. Es decir, debido a la metáfora de la ICONICIDAD DEL LENGUAJE, cuando el fonema se repite a lo largo de una estructura, la longitud de la estructura se considerará equivalente a la dimensión o importancia del elemento conceptualmente más relevante. Veamos algunos ejemplos de esta equivalencia.

Podemos reconocer estructuras sencillas de nombre más modificador en las que los términos empleados establecen equivalencias fónicas; de manera tal que la dimensión fónica refuerza la coherencia conceptual, como en los versos 7, 8 y 13: “Roman Collar” (/l... .. ə. ,... .. ə/), “pint of porter” (/l p.. t ə p.. t ə/) y “Celtic cross” (/l k.. k.. /). Pero además, si como ocurre en “Docker” (DN), el sentido del texto nos indica que el concepto evocado tiene una elevada importancia en la construcción de significado, la longitud de tal estructura fónico-gramatical influirá en la apreciación visual del elemento y reforzará la idea de “importancia”, pues todos estos rasgos se sitúan en el polo *positivo* de sus respectivas dimensiones.

Algo similar ocurre en otros poemas como “The Other Side” (WO) en el que los sonidos laterales aportan coherencia fónica a la expresión “fabulous biblical dismissal” (v.11). Conceptualmente, en el espacio que construimos a partir de los versos 10-11 esta expresión evoca “el objeto engullido”: “My ear swallowing / his fabulous biblical dismissal”. Formalmente, la consistencia fónica de “fabulous biblical dismissal” invita a activar el polo *positivo* de “duración de la repetición fónica” en el dominio *acústico*. Por equivalencias metafóricas se activará consecutivamente: el polo *positivo* de “magnitud del objeto” en el dominio *visual*, el polo *positivo* de “dificultad de la actividad de tragar” en el dominio *gustativo*, y el polo *positivo* de “dificultad de comprensión” en el dominio *conceptual*. De este modo la forma fónica de la estructura influye finalmente en la apreciación de su significado.

En otras ocasiones la duración de las expresiones con consistencia fónica influye en el modo en que se aprecian no sólo objetos evocados, sino también *procesos*. En “Hercules and Antaeus” (*N*) aparecen expresiones como “golden apples” (v.3) y “challengers intelligence” (v.12) que muestran su relación conceptual a través de las repeticiones fónicas, y cuya longitud condiciona la apreciación del grado de magnitud o importancia de las entidades evocadas. Pero también nos enfrentamos a otra estructura conceptualmente asociada a las anteriores, que conceptualmente evoca un objeto y un proceso, y formalmente destaca por la profusión de fonemas bilabiales y aproximantes: “a blue prong graiping him” (v.14). La profusión de estos fonemas a lo largo de casi la totalidad del verso (y los elementos indispensables de la cláusula gramatical) invita a configurar un espacio en el que se destaque el grado de longitud del objeto y la duración del proceso de linchamiento. Por otro lado la duración del proceso se enfatiza a través de la gramática del discurso: la prolongación de la cláusula a lo largo de los tres versos siguientes:

a blue prong graiping him  
out of his element  
into a dream of loss

and origins - ...

(vv.14-17)

Veamos otro ejemplo, este tomado de “Grotus and Coventina” (*HL*). Los versos 6-7 dicen:

Some dried-up course beneath his breastbone started  
Pouring and darkening - ...

En esta ocasión el fonema aproximante /r/ se aprecia durante los dos versos. La posición postnuclear de la grafía “r” se traduce articulatoriamente en un alargamiento de la vocal y una posible retroflexión de la lengua. Si esta retroflexión se produce, el lector cobrará consciencia del proceso de expulsión del aire y será fácil establecer la equivalencia entre el movimiento del aire en el dominio *articulatorio* y el movimiento del agua en el dominio *conceptual*. El hecho de que la retroflexión de la lengua se venga produciendo desde el verso 6 aporta el rasgo de “duración”, que se une al de “movimiento” en el espacio de integración. Por otro lado, el proceso de oscurecimiento en el dominio *visual* evocado por el término “darkening” (v.7) también se traduce en un “oscurecimiento” formal: al igual que la impresión de “oscuridad” se sitúa en el polo *negativo* del dominio *visual*, las últimas vocales realizadas en estos versos /ɔ:/ y /ɑ:/ producen frecuencias graves y por lo tanto se sitúan en el polo *negativo* del dominio *acústico*.

Observemos finalmente lo que ocurre en “Saint Kevin and the Blakbird” (*SL*). En el poema reconocemos dos momentos en los que se da este tipo de equivalencias relacionadas con la longitud del discurso desde el punto de vista fónico. La primera se presenta en el verso 12: “Until the young

are hatched and fledged and flown”. Desde el punto de vista gramatical, la conjunción “until” nos indica que nos encontramos ante un espacio mental en construcción en regido por la dimensión temporal de “duración”. Desde el punto de vista conceptual, la secuencia de formas verbales nos remite a distintos momentos en el proceso de crecimiento de un ave, lo cual añade información conceptual al rasgo “duración” del espacio mental en proceso. La estructura fónica de los términos de origen verbal favorecen la apreciación de dos dimensiones:

- 1) La dimensión de “proceso” por la concatenación de fonemas que comparten punto y modo de articulación: “hatched” (/tʃ/) y “fledged” (/dʒ/) presentan fonemas africados cuyo punto de articulación es la zona postalveolar; y “fledged” y “flown” presentan grupos consonánticos formados por un fonema fricativo labiodental /f/ y el fonema lateral /l/.
- 2) La dimensión de “duración” porque la concatenación de estos fonemas aporta una consistencia fónica a la concatenación gramatical, que a su vez remite a una serie de procesos vitales situados en momentos consecutivos del tiempo. Lo cual da lugar a que la “longitud” de la estructura fónica se acople con la “duración” del proceso evocado.

La segunda ocasión en que observamos este tipo de equivalencia corresponde al verso 16: “From the neck on out down through his hurting forearms?”. Desde el punto de vista fónico, este verso puede dividirse en dos partes: la articulación de la primera parte supone ciertas dificultades para la salida del aire, ya que los fonemas oclusivos /k/ y /t/ (“From the neck on out down”) impiden su salida durante unos instantes. A partir del vocablo “through” desaparecen las oclusivas y el aire sale con libertad, a pesar de su rozamiento (por los fonemas fricativos y la retroflexión de la lengua). Esto da lugar a un múltiple efecto:

- 1) Desde el punto de vista conceptual el espacio mental creado se encuentra definido por el esquema de imagen VIAJE, en el que reconocemos un *punto de partida* (el cuello) y un *trayecto* (los brazos), e intuimos la noción de “movimiento”. Fónicamente la estructura del verso distingue estos dos elementos: el *punto de partida* se señala con el fonema oclusivo /k/ y el *trayecto* se señala con fonemas fricativos y vocales largas ligeramente retroflejas.
- 2) El hecho de que la segunda parte del verso permita la salida del aire implica que el lector experimenta la sensación de “movimiento” en sus propios órganos sensoriales. Esta dimensión de “movimiento” será la que actúe como estructura genérica que permita la correspondencia entre dominios.
- 3) Y puesto que el movimiento del aire (desde el punto de vista fónico) se produce a la par que el movimiento evocado conceptualmente, la “longitud” de la estructura fónica fácilmente se verá como equivalente a la “duración” del viaje en el espacio mental.

### TERCERA EQUIVALENCIA: DOMINIO COGNITIVO ES SONIDO

Muchas de las composiciones analizadas en este trabajo presentan una equivalencia fónico-conceptual basada no tanto en las equivalencias sensoriales entre el dominio lingüístico y el dominio real (entre las experiencias *acústico-articulatorias* producidas por la “textura” y las experiencias *sensoriales* asociadas a los conceptos evocados) como en la recurrencia de ciertos sonidos en la configuración de espacios mentales asociados a un DC concreto. Siguiendo a Tsur (1997a), esto puede deberse a que el lector tiende a percibir la repetición de rasgos acústicos como refuerzo conceptual a uno de los vocablos que manifiestan estos rasgos fónicos. El lector competente tratará de construir “percepciones unificadas”, para lo cual puede activar DCs más o menos amplios que recojan todos los conceptos evocados por el léxico en cuestión. Parece que los poemas de Heaney favorecen la creación de estas percepciones unificadas a través de la “textura fónica”. El lector puede llegar a ser consciente de esta asociación fónico-semántica cuando se topa con circunstancias como las siguientes:

1. Cuando una secuencia de fonemas equivalentes aparece interrumpida por la presencia de fonemas distintos en cuanto a punto y modo de articulación; como ocurre en “The Other Side” (WO)
2. O la más frecuente, cuando la secuencia de sonidos equivalentes se produce en estructuras léxico-gramaticales que sugieren información relevante y a la vez remiten fónicamente a información anterior o posterior asociada con ésta. Lo observamos por ejemplo en “The Tollund Man” (WO), “Parable Island” (HL) y “On the Road” (FW)

En las líneas anteriores hemos hablado de los versos 5-6 de “The Other Side”, en los que establecemos correspondencias entre la fricción del aire en los órganos fonatorios y la fricción de un elemento sobre otro en el espacio mental sugerido. Si seguimos leyendo la composición los sonidos fricativos siguen manteniéndose mientras se configura un espacio mental asociado al dominio cognitivo *naturaleza* y a la noción de “abundancia”. La secuencia de fricativas alveolares y postalveolares se interrumpe cuando comienza a configurarse el espacio mental correspondiente al territorio del hablante, y se retoma en el verso 9, que sugiere la presencia del hablante en territorio contrario (el otro lado). En el fragmento transcrito marcamos las estructuras que evocan el espacio protestante (*rico*) con letra cursiva, y el espacio católico (*pobre*) con letra normal, para que se observe claramente la presencia o ausencia de sonidos fricativos alveolares /s/ y postalveolares /ʃ/ y su correspondiente sonoro en la terminación africada /dʒ/ en “age”:

*and brushed away*  
among the *shaken* leafage:

I lay where *his slea sloped*

*to meet our fallow  
nested on moss and rushes,*

(vv.5-9)

En los versos 16 y 17 la presencia de dos estructuras gramaticalmente equivalentes, asociadas a dos espacios distintos (el protestante y el católico) muestra el modo diferente en que los dos dominios se manifiestan fónicamente:

*at the marsh weeds,  
he prophesied above our scraggy acres*

En la articulación de “marsh weeds” se mantiene la salida constante del aire, en la articulación de “scraggy acres” el movimiento fluido del aire se ve interrumpido por las consonantes oclusivas velares /k/ y /g/, lo cual sugiere cierto tipo de impedimento que se proyecta al plano conceptual. En suma, la desaparición de consonantes fricativas concatenadas en parte de los versos 7-8 y la aparición de consonantes oclusivas en el verso 17 refuerza la vinculación de los sonidos fricativos alveolares y postalveolares con el espacio mental asociado al DC *riqueza natural*. Y así, cuando el verso final del poema vuelve a presentar una secuencia de sonidos fricativos alveolares (“price of grass seed”, v.52), los conceptos evocados toman mayor fuerza: pues conceptualmente, se asocian con el dominio *natural* (abandonado en el verso 21) con la creación de espacios mentales pertenecientes a otro tipo de dominios cognitivos; y formalmente, recuperan el sonido fricativo alveolar, no presente en los versos anteriores e inconscientemente vinculado a la riqueza del mundo natural:

*should I slip away, I wonder,  
or go up and touch his shoulder  
and talk about the weather*

*or the price of grass-seed?*

(vv.49-52)

En “The Tollund Man” (WO) los fonemas oclusivos velares /k/ y /g/ aparecen por primera vez en posición prominente en la estructura “pointed skin cap” (v.4), que ya hemos analizado. El papel de este tipo de consonantes en el poema no se queda en este punto, sino que poco a poco va manifestándose más abiertamente. A medida que avanza el poema reconocemos otras estructuras asociadas que presentan oclusivas velares :

- primero estructuras conceptualmente asociadas con el cadáver, las cuales manifiestan rasgos específicos del mismo:

*gruel ...  
caked in his stomach,  
Naked except for the cap, noose and girdle*

(vv.7-10)

- posteriormente estructuras relacionadas con una entidad sagrada, la diosa tierra: “Bridegroom to the goddess” (v.12), “her torc” (v.13); y a su acción “sagrada” sobre el hombre de Tollund:

Those dark juices working  
Him to a saint's kept body

(vv.15-16)

- en la segunda sección, primero las oclusivas velares aparecen asociadas al dominio *sagrado* en su versión hereje:

I could risk blasphemy,  
Consecrate the cauldron bog  
our holy ground

(vv.21-22)

- y luego se asocian a elementos relacionados con el dominio *muerte por violencia*:

The scattered, ambushed  
Flesh of labourers,  
stockinged corpses  
Laid out in the farmyards,

Tell-tale skin and teeth  
Flecking the sleepers

(vv.25-30)

De este modo, toda la información que se presenta a través de expresiones lingüísticas con este rasgo fónico, aporta nueva estructura a un solo elemento: “el hombre de Tollund”. En principio en el espacio correspondiente al cadáver, muchos de los rasgos específicos se expresaban haciendo uso de fonemas oclusivos velares. Paulatinamente este espacio se va completando con información procedente del dominio de los *sagrado* y del dominio de la *muerte por violencia*. En este proceso la dimensión fónica sirve como vínculo formal entre los conceptos y dominios que completan el espacio mental correspondiente al “hombre de Tollund” (en sí mismo un *espacio de integración*), pues la “oclusión velar” es un rasgo formal característico de las expresiones evocadoras de tales dominios.

“On the Road” (*FW*) es un poema extenso que no presenta regularidad fónica en posición final de verso, aunque en ocasiones se perciben sonidos equivalentes. Una equivalencia fónica que se advierte con cierta facilidad es la presentada por vocablos “questions” (v.16), “visitation” (v.25) y “exhaustion” (v.76). Aunque estos vocablos están muy alejados entre sí desde el punto de vista espacial, se encuentran *en posición marcada* y por este motivo el lector mantiene presente sus rasgos fónicos. “Questions” y “visitation” son las palabras que preceden a citas bíblicas señaladas gráficamente con letra cursiva. Esta indicación gráfica supone una ruptura *fónica* con los versos anteriores: pues obligan a modificar la entonación del discurso.

The trance of driving  
made all roads one:  
the seraph-haunted, Tuscan  
footpath the green

oak-alleys of Dordogne  
or that track through corn  
where the rich young man  
asked his **questions** -

*Master, what must I  
do to be saved?*  
Or the road where the bird  
with an earth-red back

and a white and black  
tail, like parquet  
of flint and jet,  
wheeled over me

in **visitation**.  
*Sell all you have  
and give to the poor.*

(vv.9-18, cursiva sic, énfasis en negrita)

Desde el punto de vista conceptual, los vocablos preceden a la construcción de espacios vinculados entre sí y asociados al DC *cristianismo*. Todo esto implica que otro vocablo posterior, con el grupo fónico correspondiente a la grafía “tion”, producirá dos efectos:

1. preparará al lector para enfrentarse a otra cita bíblica,
2. activará el DC *cristianismo*.

Sin embargo en el resto del poema no encontramos ningún otro vocablo con este rasgo fónico hasta el último verso, con la aparición de “exhaustion”, vocablo con el que finaliza el discurso.

For my book fo changes  
I would meditate  
that stone-faced vigil

until the long dumbfounded  
spirit broke cover  
to raise a dust  
in the font of **exhaustion**.

(vv.70-76)

Tras “exhaustion” no aparece ninguna cita bíblica, pero aún así el DC *cristianismo* se activa o refuerza a través de las asociaciones fónico-semánticas realizadas anteriormente. Esta evocación del DC *cristianismo* es fundamental para construir el espacio de integración final, en el que se integra información procedente de este DC a través de procesos metafóricos, como vimos anteriormente.

Las equivalencias fónicas juegan un papel primordial para la construcción de significado en “Parable Island” (HL). Desde el primer párrafo el poema sugiere la imprecisión del término “island” como calificación de un territorio concreto:

Although they are an occupied nation  
and their only border is *an inland one*  
they yield to nobody in their belief  
that the country is an *island*.

(vv.1-4)

En primer lugar, la dimensión fónica asocia las palabras “island” e “inland” (/ˈ... lænd/) y pone de relieve la relación antitética que entre ellas existe. Frente a esta información paradójica, la dimensión fónica también da la clave para que el lector construya un significado coherente que explique la utilización del término “island”. La explicación se aportará en la segunda sección del poema (vv.19-30), donde se pondrá de manifiesto la vinculación entre el término “island” /ˈaɪlənd/ y las referencias a la silueta de un ojo (“eye” /aɪ/) durante la segunda parte:

In the beginning there was one bell-tower  
which struck its single note each day at noon  
in honour of the one-**ey**ed all-creator.

At least this was the original idea  
missionary scribes record they found  
in autochthonous tradition. But even there

you can't be sure that parable is not  
at work retrospectively,  
since all their early manuscripts are full

of stylized **eye**-shapes and recurrent glosses  
in which those old revisionists **derive**  
**the word island** (/ˈaɪlənd/)**from roots in eye** (/aɪ/) **and land** (/lænd/).

(vv.19-30, cursiva sic, énfasis en negrita)

Mientras prácticamente la totalidad de la segunda parte sugiere un espacio mental aparentemente desvinculado del espacio originado por la sección anterior, en el verso 30 se muestra explícitamente su conexión interespacial, gracias a la dimensión formal. En este verso se percibe claramente la homofonía entre la palabra “island” y el posible vocablo compuesto “eyeland”, lo cual permite dar una explicación al primer espacio mental evocado (vv.1-4) y facilita la integración de la información procedente de los versos 19-29 en un espacio mental común que permita completar el concepto estudiado, “island”, que se convierte en sí mismo en un *espacio de integración* y en Dominio Cognitivo temporal.

# Conclusiones

## 1. SOBRE LA FINALIDAD DE ESTA TESIS DOCTORAL.

Las preocupaciones que han motivado esta Tesis Doctoral se encuentran vinculadas a la teorías literarias más modernas, como el modelo “reader-response” y el Análisis del Discurso, modelos abiertos que entienden que la *actividad literatura presenta un componente dinámico que trasciende el propio texto* (convirtiéndolo en “discurso”); que reconocen la **intervención del lector en la actividad literaria**; y que consideran que *otras disciplinas de carácter sociológico y cognitivo pueden aportar nuevos datos* que iluminen el estudio del discurso literario. Nuestro trabajo ha pretendido ser una aportación a la disciplina poetológica denominada **Poética Cognitiva**, disciplina de reciente nacimiento que elige como soporte *teórico* los descubrimientos de la Lingüística Cognitiva.

El estudio que hemos realizado considera la obra literaria desde una perspectiva *lectora*: la obra como punto de partida para la construcción de significados y emociones en un *lector competente*. No ha sido nuestra intención rechazar el postulado de la Lingüística Cognitiva, según el cual todos disfrutamos de los recursos cognitivos necesarios para comprender cualquier tipo de expresión del pensamiento humano. De hecho los procesos cognitivos que se han considerado en la actividad analítica son los mismos que los empleados en el pensamiento ordinario. Sin embargo hemos considerado indispensable que el lector de poesía presente una doble competencia: 1) una *competencia lingüística* en el idioma en que la obra está creada (inglés en nuestro caso) y 2) una *competencia literaria* que a grosso modo entendemos como “*disposición mental determinada* distinta a la del lector de discursos no especializados”. Basándonos en los principios propuestos por Wilson y Sperber (2002) en su “Teoría de la Relevancia” y en la definición menos estrecha de las aportadas por Culler (1975:115) en el Capítulo 1 hemos propuesto una definición del concepto

“Competencia Literaria” que está en mayor consonancia con las teorías cognitivas con las que íbamos a trabajar; el resultado ha sido el siguiente:

La competencia literaria se entiende como: la capacidad del lector para generar significado *coherente y cohesionado* a partir de un texto literario (especialmente poético), respondiendo favorablemente ante *indicaciones discursivas complejas* mediante la recuperación de *conceptos y convenciones no explícitos* y la creación de *asociaciones* conceptuales y formales entre los distintos elementos del discurso, desencadenando *procesos cognitivos* de construcción de significado *más elaborados y menos predecibles* que los ordinarios y, en último término, generando significado con un alto grado de *relevancia* en el momento de la lectura.

Aunque el polo en el que hemos centrado nuestra atención no es el *artístico* sino el *estético* (terminología de Iser, 1980: 50-69), no ha sido nuestra intención dejar de lado la participación del *autor* (Seamus Heaney) en la actividad literaria. De hecho, una pieza fundamental de esta Tesis Doctoral ha sido considerar el discurso como producto de ciertos procesos cognitivos llevados a cabo en la mente del autor, procesos que de algún modo son equivalentes a los que el lector llevará a cabo en su actividad lectora e interpretativa. En concreto hemos estudiado el modo en que el discurso poético de Seamus Heaney guía al lector en la reproducción de los procesos cognitivos que lo originaron.

Este trabajo se ha sustentado en la idea de que gracias a su competencias lingüística y literaria, el receptor-lector es capaz de *construir significado* a partir de las *claves lingüísticas* aportadas por el texto. Hemos aceptado la idea de que las interpretaciones sobre una misma obra literaria pueden ser múltiples (algunas llevando la capacidad imaginativa y asociativa del ser humano hasta límites insospechados). Pero también hemos postulado que, para que estas interpretaciones sean posibles y aceptables, deben fundamentarse en un **significado básico común** a todas ellas. Creemos que este paso previo a la aparición de interpretaciones es fácilmente reconocible si atendemos a los **procesos cognitivos** involucrados en la construcción de significado, procesos cognitivos que cualquier mente humana puede llevar a cabo y que nos pueden guiar hacia la construcción de una *interpretación nuclear*<sup>191</sup>, con la que todas las interpretaciones ulteriores (de enfoque psicológico, sociológico, filosófico etc.) deben ser compatibles. Nuestro propósito último en esta Tesis Doctoral ha sido precisamente éste: **realizar un análisis detallado de parte de la obra poética de Seamus Heaney con el fin de llegar a la construcción de interpretaciones nucleares**. Pero nuestro interés no se ha centrado en qué lecturas posteriores se pueden realizar a partir de estas interpretaciones nucleares; sino en los **procesos cognitivos que las producen**.

Para llevar a cabo esta investigación, ha sido necesario definir el soporte conceptual en que se basa nuestro método de análisis, así como delimitar el material primario sobre el que hemos

---

<sup>191</sup> Traducción del término “core interpretation” sugerido por Ruiz de Mendoza en comunicación personal.

llevado a cabo dicho el análisis, tareas que abordamos en el Capítulo 2 de la *Primera Parte* y en el Capítulo 1 de la *Segunda Parte*, respectivamente:

1. En primer lugar hemos buscado un **soporte metodológico** coherente que reúne descubrimientos procedentes tanto de la disciplina *lingüística*, como de disciplinas de orden *cognitivo*, pues consideramos que el significado se construye en la mente del ser humano, y que la lengua es el soporte material que aporta las claves para que tal construcción se realice con éxito. Como soporte metodológico hemos elegido la orientación semántico-cognitiva de la Lingüística Cognitiva. Nos hemos apoyado en la *Teoría de la Integración Conceptual* desarrollada por M. Turner y Gilles Fauconnier, y a ella añadimos las aportaciones sobre *MCI*s y *DC*s, sobre *proyecciones semánticas* de tipo *metafórico*, *metonímico* y *metafórico-sinestésico* y la *hipótesis de las entradas combinadas*, aportaciones realizadas por autores tan diversos como G. Lakoff, M. Johnson, S. Coulson, F. Ruiz de Mendoza o R. Tsur (por citar sólo los más relevantes).
2. Definida la orientación metodológica, ha sido necesario un **acotamiento del material** susceptible de análisis. Tras una ilustración de la aplicación del método sobre tres poemas de autoría heaneyna elegidos al azar (segunda parte, capítulo 2), hemos realizado un análisis de un conjunto de 31 poemas. El punto de conexión ha sido que estos 31 poemas dan expresión a creencias y mitos, nociones muy *concretas* de índole *conceptual* que el lector recibirá a través de impresiones y experiencias *universales*.

## **2. SOBRE LA FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.**

El método de análisis que hemos aplicado está basado en el proyecto de M. Turner y G. Fauconnier (1998; 2001; 2002), según el cual cualquier expresión comunicativa de naturaleza humana (el discurso oral, la literatura, la imagen gráfica, o incluso la música y las matemáticas) activa en el receptor ciertos procesos cognitivos de carácter imaginativo y asociativo<sup>192</sup>. Tales procesos originan estructuras mentales *temporales*, denominadas **espacios mentales**. Los *espacios mentales* se encuentran configurados por conceptos sugeridos por la expresión y por las relaciones establecidas entre tales conceptos. En los espacios mentales participa información procedente de estructuras cognitivas *estables*, los *DC*s y *MCI*s. Según la Teoría de la Integración Conceptual, una expresión origina múltiples espacios mentales que se relacionan entre sí de manera *dinámica* a través de **procesos asociativos** y de **equivalencia**. Como ya hemos visto, desde la perspectiva lectora una expresión originará al menos cuatro espacios mentales: 1) el **espacio de integración**, en el que aparece en clave conceptual toda la información *comprimida* en la expresión formal, y que

---

<sup>192</sup> Naturalmente, en el caso del discurso literario, cuanto más desarrolladas se encuentren las competencias lingüística y literaria del lector, mejor será la calidad del proceso cognitivo.

desencadena el proceso de *desenredo*, por el cual se genera al menos tres espacios más; 2) al menos dos **espacios de entrada**, estructuras mentales asociadas a los MCIs a partir de las cuales recibimos información específica; y 3) al menos un **espacio genérico**, es decir la estructura genérica que permite las relaciones de correspondencia entre elementos de los espacios de entrada.

Básicamente, el método que hemos propuesto se fundamenta en el hecho de que cualquier texto es capaz de desencadenar una red de estructuras temporales (espacios mentales) con la que se intenta reproducir el significado que el autor pretende transmitir. Podemos definir los espacios mentales como estructuras:

- a) de orden *conceptual*, no lingüístico;
- b) con carácter *asociativo*, se relacionan con otras estructuras mentales temporales tejiendo redes;
- c) *dinámicas*, en cuanto que la información que las configura puede estar sujeta a cambios a través de su relación con otros espacios mentales
- d) que se configuran a partir de las claves *lingüísticas* que aporta el texto
- e) y para cuya configuración es necesario acudir a información procedente de los MCIs y DCs que el lector comparte con una comunidad de individuos.

Grosso modo, hemos considerado que el proceso de construcción de significado a partir de un texto literario se realiza así:

1. Primero, el lector reconoce las grafías como grupos de letras que forman palabras, entre las que se establecen *relaciones formales* (gramaticales y secuenciales).
2. Segundo, las palabras evocan conceptos y las relaciones formales entre las distintas palabras sugieren relaciones semánticas entre los conceptos correspondientes. Los conceptos y las relaciones semánticas que se establecen entre ellos configuran *espacios de integración*.
3. Tercero, para reconocer el significado del espacio de integración, el lector procede a su *desenredo*, creando nuevos espacios mentales (espacios de entrada) asociados a los distintos DCs y MCIs activados. En cada uno de estos espacios de entrada sólo participa parte de la información específica del espacio de integración. Existirán tantos espacios de entrada como DCs y MCIs distintos se evoquen, de manera que *toda la información* encuentre su lugar en los espacios de entrada.
4. Cuarto, el lector tratará de descubrir el esquema o *esquemas genéricos* que permitan establecer relaciones de equivalencia entre los distintos espacios de entrada.
5. Quinto, la información específica se proyectará de nuevo al espacio de integración teniendo en cuenta un *marco de integración* que puede corresponderse con el espacio genérico de un espacio de entrada concreto.
6. Sexto, una vez de vuelta al espacio de integración, el lector será capaz de reconocer la *coherencia* de las relaciones establecidas entre los distintos elementos y de la posible *estructura*

*emergente*, entendida como la elaboración del espacio de integración a partir de nueva información de entrada (de acuerdo con la hipótesis de las *entradas combinadas*).

Estos procesos son llevados a cabo de manera inconsciente por el lector. En principio, al tratarse de procesos cognitivos ordinarios, deberíamos pensar que funcionan de manera similar en cualquier lector, de modo que todos puedan llegar a conclusiones similares. No obstante, como ya hemos señalado, el *discurso poético* requiere un alto grado de esfuerzo en la actividad de procesamiento cognitivo; así cierto grado de *competencia literaria* (en los términos descritos en esta Tesis Doctoral) favorecerán la calidad de estos procesos.

7. Finalmente, cuando el lector ya haya reconocido la coherencia del espacio de integración, podrá hacer un uso mayor de sus capacidades imaginativas y asociativas, y buscar interpretaciones que no contradigan esta coherencia básica.

Para el desenredo del espacio de integración, tan importante como la información específica activada por el léxico es la información procedente de estructuras cognitivas *estables*: los DCs y MCIs. Muchos de los DCs están en relación con nuestros órganos sensoriales, de hecho el mundo se percibe a través de ellos, por lo que una recreación mental de una situación activa información de tipo sensorial (o experiencial). Los MCIs son estructuras conceptuales almacenadas en la mente, como los *esquemas de imagen* y las *convenciones*, muchas de ellas de tipo metafórico, como las *metáforas orientacionales*, la *metáfora de la iconicidad del lenguaje* y otras metáforas denominadas *metáforas básicas*. Pero también son MCIs cualquier tipo de convención procedente de nuestras experiencias del mundo así como los valores y creencias que aprendemos de nuestra comunidad; para un lector competente, también las *convenciones poéticas* son MCIs a los que puede recurrir. Compartir MCIs con el autor de un texto facilita la comprensión de dicho texto, pues los espacios de entrada serán más accesibles y completos que si se desconocen las convenciones culturales de las que el autor hace uso. En la obra que hemos estudiado, el conocimiento de los MCIs en cuestión parece facilitar la labor, sin embargo hemos creído observar en el discurso heaneyano claves universales (de índole orientacional y sensorial) que suplen la falta de conocimientos culturales y poético-formales tradicionales por parte del lector, y que permiten desenredar los espacios de integración de manera coherente. Este hecho apoya nuestra tesis que confía en que las capacidades cognitivas ordinarias para realizar lecturas significativas del texto literario.

### 3. SOBRE LA UTILIDAD DEL MÉTODO INTEGRACIONAL.

La Primera Parte de esta Tesis Doctoral concluye con la sistematización del método de análisis. El método (que hemos calificado como *integracional*) ha sido el rudimento a través del cual hemos podido poner de manifiesto los procesos cognitivos que se activan durante la actividad lectora para la construcción de significado. En él hemos considerado apropiado distinguir dos fases.

1) La **fase de aproximación**, con la que se busca sacar a la luz:

- a. información de tipo *sensorial* y *orientacional*, perceptible a través de las imágenes transmitidas por el texto, y de su propia “textura”
- b. información de tipo *conceptual*, presente como DCs y MCIs en la mente del lector y activadas a través de las indicaciones textuales.

2) Y la **fase de construcción de significado**, que busca esclarecer el modo en que toda esta información se aglutina e interactúa a través de la creación de *espacios de integración conceptual*.

Este método de análisis se ha puesto en práctica a modo de prueba sobre tres poemas de Seamus Heaney correspondientes a distintas etapas de su actividad creativa: “The Barn” en *Death of a Naturalist*, 1966; “Sunlight” en *North*, 1975; y “The Pitchfork” en *Seeing Things*, 1991. El proceso de aplicación se reproduce en detalle con finalidad ilustrativa en el Capítulo 2 de la *Segunda Parte*.

Sustentados en el Método Integracional, en dicho capítulo hemos profundizado en los procesos cognitivos que intervienen en la lectura de los tres poemas mencionados, pertenecientes a distintos poemarios y que presumiblemente responden a inquietudes autoriales distintas, o al menos modificadas por los conocimientos adquiridos con el paso de los años. Aunque desconozca quién es Seamus Heaney o cuál es su trayectoria vital, el lector competente es capaz de reconocer la diversidad de intereses en los poemas. Para que se produzca el intercambio de información es necesario que Seamus Heaney y lector compartan ciertas estructuras cognitivo-conceptuales, como mínimo las siguientes: unas *habilidades cognitivas* de carácter ordinario capaces de generar procesos cognitivos similares (asociativos, de equivalencia y de integración), una serie de *experiencias senso-motrices* ordinarias que permanecen en la Memoria a Largo Plazo en forma de MCIs y un conjunto de *convenciones* (MCIs) que variará dependiendo del grado de acercamiento o distancia existente entre las comunidades socio-culturales de autor y lector.

Durante el análisis de “The Barn”, “Sunlight” y “The Pitchfork”, la perspectiva integracional, nos ha permitido observar el modo en que nuestras experiencias humanas en el mundo (y su posterior organización mental en DCs y MCIs) intervienen en el proceso de construcción de significado. La forma textual de cada uno de los poemas nos ha guiado en la

activación y desactivación de determinados rasgos en los MCIs involucrados, y ha dirigido nuestros procesos cognitivos de asociación y creación.

Tomando como punto de partida las estructuras mentales *estables* activadas por estos poemas, hemos observado que los **tres comparten muchos de los DCs y MCIs**, incluidas *metáforas conceptuales* y *estructuras genéricas*; pero a la vez **cada uno** de estos poemas se ha percibido como una composición individual **con sus propias particularidades semánticas**. Por eso hemos caído en la cuenta de que no sólo las estructuras estables intervienen en nuestra labor de comprensión; de lo contrario, los resultados semánticos de los tres poemas serían similares. Tras nuestro análisis *integracional* hemos llegado a la conclusión de que **la singularidad** de cada uno de ellos **radica** en algo más: **en la capacidad de cada composición para activar procesos cognitivos que permitan distintos tipos de asociaciones y correspondencias entre los conceptos evocados**. Esta capacidad depende de la propia disposición de los elementos en el texto (sus relaciones gramaticales, sus correspondencias formales, la ubicación de cada palabra, en definitiva, la “textura” de la composición). Con nuestro análisis ilustrativo creemos haber lanzado luz sobre el papel que desempeña la “**textura**” durante la lectura significativa.

1. En primer lugar (y fundamentalmente) las **relaciones** secuenciales, gramaticales, de equivalencia fónica etc. establecidas entre los elementos **formales** del texto, **sugieren la dinámica de procesos cognitivos** que se debe llevar a cabo para captar el significado idiosincrásico del poema. Este análisis de los tres poemas nos ha permitido observar cómo los procesos cognitivos de asociación y de equivalencia (como la *combinación*, la *correspondencia estructural*, la *metáfora* y la *metonimia*) son los encargados de la creación de estructuras conceptuales originales, llamadas *espacios mentales*, a partir de las cuales reconocemos las particularidades de cada uno de los poemas. Guiados por el discurso, nuestra cognición ha llevado a cabo los procesos de correspondencias y proyección semántica entre los diferentes espacios, hilvanando una intrincada red de relaciones interesaciales mediante la cual tratamos de reconocer significados coherentes en sí mismos y cohesionados con el resto del entramado.
2. En segundo lugar, gracias a la *metáfora de la iconicidad del lenguaje*, la propia “textura” de las composiciones aporta un “**plus**” de significado de tipo sensorial que de manera consciente o inconsciente **participa en el espacio de integración** influyendo en la semántica global del texto. Como ejemplo, descubrimos que el lector no disfruta con los últimos versos de “Sunlight” sólo por sus caprichos fónicos (la *consonancia*, en términos crítico-literarios tradicionales); sino porque, de manera más o menos consciente, a través de la apreciación de los rasgos fónicos establece correspondencias sensoriales con los rasgos acústicos que se desprenden del significado del texto.

Finalizamos este capítulo con la convicción de que el Método Integracional es lo suficientemente **abierto** como para que **cualquier peculiaridad del poema pueda explicarse a través de los espacios de integración**, sin tener que recurrir a explicaciones crítico-literarias tradicionales. Como consecuencia, este primer acercamiento a la obra de Heaney ha producido varios resultados preliminares:

1. Reafirma nuestra sospecha de que cualquier persona puede disfrutar de una composición poética, y que para ello no es necesario (aunque puede ayudar bastante) que en el proceso de lectura intervengan conocimientos teóricos o biográficos específicos. Simplemente el lector debe dejar actuar la mente confiando en las *capacidades cognitivas* de las que hace uso en su realidad cotidiana y en su *competencia literaria*, que ayuda a mejorar la calidad de la recepción.
2. Descubre el Método Integracional como un recurso analítico apropiado para poner de manifiesto aspectos semántico-formales del texto que parecen inapreciables durante la lectura ordinaria.
3. Descubre el Método Integracional como un modelo de lectura que permite al lector acceder de manera *consciente* a los procesos de construcción de significado, ayudándole a ubicar cada pieza (conceptual o formal) en la estructura semántica global que configura el poema.
4. Aporta una base metodológica que rinde cuenta de los componentes discursivos que originan la impresión de unificación y consistencia de la composición poética.

#### **4. SOBRE LA INTEGRACIÓN CONCEPTUAL EN EL DISCURSO POÉTICO HEANEYANO: LA EXPRESIÓN DE MITOS Y CREENCIAS.**

La parte nuclear de nuestro estudio práctico se ha presentado en el Capítulo 3 de la Segunda Parte. Consiste en un análisis del modo en que diversos poemas de autoría heaneyana permiten la construcción semántica en torno a dos temáticas: *mitos* y *creencias*. La elección del motivo religioso o mitológico se debe a:

- 1) nuestro convencimiento de que la existencia de creencias de tipo trascendental responden a una **necesidad universal** del ser humano por dar sentido a su existencia;
- 2) y al hecho de que, a la vez, esa necesidad universal se traduce en **Modelos Culturales particulares** (MCIs) elaborados por los distintos grupos sociales.

Nuestro interés por la expresión de creencias ha nacido precisamente de una inquietud por observar cómo la necesidad universal de *coherencia* en todos los ámbitos de la realidad humana, junto con *experiencias universales* de tipo orientacional y sensorial posibilitan la transmisión de información conceptual *particular*.

En nuestro análisis del corpus de 31 poemas hemos mantenido las dos fases del *Método Integracional*, fases dispuestas en dos apartados (3.1. Fase de Aproximación y 3.2. Fase de Integración). En las páginas restantes iremos desgranando las conclusiones extraídas del estudio correspondientes a cada uno de los aspectos que componen ambas fases.

## **A. FASE DE APROXIMACIÓN**

### **1. Dominios Cognitivos y Modelos Cognitivos Idealizados**

Nuestro estudio ha desvelado que la mayor parte de las composiciones activan MCIs asociados con dos dominios principales: el **DC naturaleza** y el **DC cristianismo**. En lo relativo al segundo DC, el lector que posea conocimientos previos sobre la cultura cristiana tendrá mucho camino recorrido. Quien sea lego en la materia necesitará crear estructuras mentales que suplan esa falta, con ayuda del propio discurso. Otros MCIs también evocados con frecuencia se asocian al **DC mundo doméstico**, al **DC relaciones personales** (sobre todo conflictos, sexualidad y maternidad) y al **DC persona**.

Los DCs principales, *naturaleza* y *cristianismo* **conviven en perfecta armonía en poemas de corte universal**, cuya comprensión apenas requiere esfuerzo cognitivo “extra” para construir conceptos cristianos específicos, en caso de no poseerlos. En concreto nos podemos referir a poemas muy distantes en el tiempo pero que comparten muchos MCIs: “Saint Francis and the Birds” (*DN*, 1966) y “Saint Kevin and the Blackbird” (*SL*, 1996). Sin embargo, esto no es la más frecuente en la obra estudiada. En general, estos dominios aparecen enfrentados y presentan un desarrollo inverso a medida que avanzamos cronológicamente en el corpus poético:

1. A través de nuestro estudio hemos reconocido una presencia constante de MCIs asociados a la *naturaleza* a lo largo de toda la producción poética estudiada. La información específica asociada a estos MCIs naturales, a menudo funciona como **substrato** en el que se desarrolla la “historia”; pero hemos observado que su papel es más interesante cuando desempeña una función **activa** y a la vez establece **correspondencias metafóricas** con otros MCIs. Esto se da principalmente de manera más explícita en poemas de las primeras décadas, hasta *Station Island* (1984) donde encontramos “Station Island: vi”, el último poema en que observamos la *equivalencia naturaleza-mujer* tan presente en el discurso de Heaney hasta este momento. A partir de *The Haw Lantern* (1987) desaparece la equivalencia *naturaleza-mujer* y el papel *activo* de la naturaleza es mucho menos evidente.
2. También hemos advertido que, mientras desaparece el papel *activo* de la naturaleza, el DC *cristianismo* sufre el proceso inverso en cuanto a grado de importancia temática.. Desde *SI* en adelante los MCIs pertenecientes a este DC cobran mayor protagonismo. Lo que antes habían

sido tímidos acercamientos al mundo cristiano, que se quedaban en rasgos superficiales de esta cultura percibidos a través de los sentidos, se transforma en *SI* en un reconocimiento claro de MCIs específicos de tipo conceptual. Las composiciones más tardías se plantean de modo tal que el lector se ve obligado a profundizar en creencias específicas del dominio *cristiano*.

- a. En *SI* (1984) los DCs *cristianismo* y *naturaleza* comparten protagonismo: unas veces apoyándose conceptualmente actuando en la misma dirección, pero sobre todo en lucha constante, permitiendo la creación de equivalencias entre *naturaleza* y *paganismo*. En cualquier caso, **la presencia conjunta de ambos dominios siempre favorece la comprensión del significado global.**
- b. Cuando en las composiciones más tardías se activa el DC *cristianismo*, los MCI's evocados son cada vez más específicos. Este hecho es más evidente en los poemas de *ST* (1991), donde se evocan pasajes bíblicos como la resurrección de Lázaro y el bautismo y la crucifixión de Cristo. En estos últimos volúmenes el DC *naturaleza* tiende a perder su papel activo, por lo que **la información del DC *cristianismo* se coloca en primer plano.** A la vez, percibimos que los poemas ofrecen una información elaborada, es decir, generan nueva estructura o modifican la estructura del MCI cristiano en cuestión. **La elaboración dirige con fuerza la atención del lector hacia dicho MCI,** que corre el riesgo de desmontarse. El caso más extremo de *elaboración* con el consiguiente replanteamiento de MCI's cristianos específicos es "Lightenings: xii" (*ST*, 1991), donde el entorno *natural* desaparece por completo.

En lo referente al resto de los DCs predominantes, observamos la mayor parte de los MCI's evocados se basan en experiencias humanas universales:

1. El **dominio doméstico**, como entorno ordinario en el que la "historia" tiene lugar, es accesible a todo individuo, por su *naturaleza social* que le impulsa a vivir en comunidades familiares; los espacios mentales vinculados al dominio doméstico pueden construirse a partir de sus equivalentes en las culturas específicas de cada lector.
2. En cuanto a las **relaciones interpersonales evocadas**: los conflictos, la sexualidad y la maternidad son dominios cognitivos que proceden de experiencias humanas universales, por lo que su evocación será *inmediata* para cualquier ser humano.
3. Mención especial merece el DC **persona**, sugerido por la práctica totalidad de los poemas a través de la evocación de *partes del cuerpo humano* (lo cual introduce o refuerza información de tipo sensorial) o mediante el uso de la *metáfora* del SER DIVIDIDO (metáfora íntimamente ligada al deseo universal de transcendencia del ser humano y por tanto a las creencias cristianas o paganas sobre su destino).

## 2. Información Experiencial: orientacional y sensorial

La información sensorial y orientacional es la más accesible para cualquier ser humano. Todos los seres humanos estamos dotados de sentidos que nos permiten interactuar con el entorno que nos rodea. Existe el convencimiento general de que (excepto en el caso de que alguno de nuestros sentidos se encuentre atrofiado) todos, hombres y mujeres, somos capaces de apreciar las sensaciones físicas básicas. Esta “universalidad” de las sensaciones es la que permite que la información experiencial se transmita de manera inmediata al lector. En los poemas estudiados hemos visto que **la información experiencial favorece la creación de significado conceptual**.

### 2.a. INFORMACIÓN ORIENTACIONAL

En lo referente a la **información orientacional**, hemos reconocido ciertos esquemas de imagen recurrentes: el ESPACIO CERRADO que funciona como CONTINENTE o RECINTO, la FRONTERA, el PUNTO DE REFERENCIA ESPACIAL, la FIGURA CIRCULAR y el EJE VERTICAL (con movimientos DESCENDENTE y ASCENDENTE). Y observamos cómo estos esquemas de imagen aparecen asociados a los dos principales DCs del discurso abordado.

1. El espacio CERRADO suele asociarse al *cristianismo*, mientras que el ABIERTO se vincula a la *naturaleza*. En numerosas ocasiones estos espacios **desencadenan impresiones sensoriales**, las cuales se asocian automáticamente al dominio en cuestión. El DC *cristianismo* se muestra además a través de la evocación de estados mentales y estados del alma que también se expresan como RECINTOS y a menudo se describen a través de impresiones sensoriales.
2. El esquema de FRONTERA suele presentarse cuando el poema transmite **informaciones conceptuales aparentemente incompatibles**, fundamentalmente cuando expresa: distintas maneras de concebir el mundo, distintas actitudes ante el entorno, y distintas dimensiones convencionales de la realidad. En todos estos casos la FRONTERA se marca a través de un elemento concreto de índole sensorial: un río, una melena, una cuerda, una variación fónica etc.
3. Cuando la “historia” asociada con el dominio *cristiano* no tiene lugar en un edificio, los PUNTOS DE REFERENCIA funcionan como límites geográficos que proporcionan una imagen de ESPACIO CERRADO, como en “The Disappearing Land” (HL, 1987). Pero además de esta utilidad de la **multiplicidad** de PUNTOS DE REFERENCIA como **elementos limítrofes**, estos poemas también suelen activar un PUNTO DE REFERENCIA **único** al que se le hace corresponder con **información conceptual especialmente relevante** en el espacio mental en proceso. Dirigir la atención hacia un punto espacial concreto significa, en la realidad cotidiana, distinguir este punto como prominente frente al resto. Del mismo modo, dirigiendo la atención hacia un punto concreto, el discurso coloca al concepto asociado con este punto en posición sobresaliente. Así se consigue por ejemplo, que el poema “The Toome Road” (FW, 1979) transmita la relevancia del “mito privado” asociado con el *punto central* expresado por el

vocablo “omphalos”, “Parable Island” (*HL*, 1987) la de la codiciada “verdad” asociada con un *punto geográfico* determinado (el Norte), o “Lightenings: xii” (*ST*, 1991) la del MCI *Jesucristo* asociado con la “imagen de Cristo en la cruz”, en sí misma punto de referencia para el resto del cuadro.

4. La imagen CIRCULAR no es demasiado frecuente en estas composiciones. Pero curiosamente, cuando aparece **suele asociarse a dominios *paganos***, y en el caso de que se encuentre vinculada al *cristiano*, existirá un componente folklórico o natural que prevalecerá sobre el cristiano. Así esta imagen orientacional no se presenta de manera equilibrada en lo que respecta a los principales DCs, de hecho no es el círculo sino la CRUZ el tipo de figura geométrica equivalente que se asocia al DC *cristianismo* aunque no es demasiado frecuente (“Docker”, *DN*; “Limbo”, *WO* y “Lightenings: xii”, *ST*).
5. El esquema de imagen que indudablemente sobresale de entre todos es el EJE VERTICAL en torno al cual el pensamiento ordinario construye importantes metáforas básicas de las que estas composiciones se nutren. El eje vertical ofrece la posibilidad de percibir dos polos (uno superior y otro inferior) y dos movimientos (uno ascendente y otro descendente). En relación con los dos polos del eje vertical, hemos reconocido la presencia de la doble metáfora básica BUENO ES ARRIBA / MALO ES ABAJO, en torno a la cual también se comprende el sentido metafórico de los movimientos ascendente y descendente. Esta metáfora básica se percibe en cualquier tipo de discurso, de los aquí estudiados, independientemente del carácter del mito o creencia evocado.
  - a) Cuando el discurso evoca MCIs *cristianos*, el plano SUPERIOR suele asociarse a “la divinidad” o a “la dimensión espiritual” y el INFERIOR a la “vida terrenal”: aunque esta asociación a veces se ve invertida como en “A Kite for Michael and Christopher” (*SI*), o cuestionada como en “Lightenings: viii” (*ST*).
  - b) Frente a la polémica equivalencia BUENO ES ARRIBA presente en el discurso de Heaney y asociada al dominio *cristiano*, también apreciamos una tendencia a mostrar el carácter positivo del polo INFERIOR del EJE VERTICAL asociado a la metáfora REAL ES ABAJO. Poemas como “The Diviner” (*DN*), “The Tollund Man” (*WO*), “Antaeus” (*N*), “Station Island: vi” (*SI*) o “The Skylight” (*ST*) exponen los beneficios que ofrece el contacto con la tierra, en el plano INFERIOR: el agua, la santidad, los alimentos, la sensualidad etc. No obstante, la metáfora básica BUENO ES ARRIBA sigue prevaleciendo sobre la equivalencia novedosa BUENO ES ABAJO, pues el mismo discurso cede ante el pensamiento ordinario con respecto a la metáfora orientacional a la que recurre, como reconocemos en la estructura paradójica “my elevation, my fall” (“Antaeus”, v. 20 en *N*).

## 2.b. INFORMACIÓN SENSORIAL

Al igual que la información orientacional, la **información sensorial** también ofrece estructura de carácter experiencial a los espacios mentales en curso, facilitando así el proceso de comprensión del texto y la creación de nuevos MCIs, en caso de que no se disponga de ellos. Puesto que, según nuestro pensamiento convencional, para la mayor parte de los seres humanos el órgano de la vista es el que aporta una carga informativa más fidedigna, no nos resulta extraño que el **dominio VISUAL** sea el que el discurso estudiado **active con mayor frecuencia**. En las composiciones analizadas, las imágenes visuales permiten evocar o crear elementos que configuran los distintos DCs (*cristianismo* y *naturaleza-paganismo*). En concreto, muchas de las impresiones visuales favorecen la creación de espacios rituales asociados al *dominio cristiano*, gracias a ellas el lector desconocedor de la cultura cristiana puede *visualizar* un entorno en el que fijar otra información específica aportada por el texto. Lo que sí llama poderosamente nuestra atención es la **enorme cantidad de imágenes TÁCTILES** presentadas en estas composiciones. Su carácter menos diferenciado coloca al dominio *táctil* en el polo menos objetivo del continuo sensorial (si atendemos a la metáfora convencional MÁS DISTANCIA ES INTELLECTO / MENOS DISTANCIA ES EMOCIÓN). Implica esto que, **de acuerdo con la convención, la carga emotiva de estas composiciones es muy elevada**. Apenas existe distinción, a este respecto, en función de los DCs principales activados.

1. Durante la lectura, el lector se sirve de las **imágenes TÁCTILES de temperatura, dolor y peso** para construir espacios mentales que asociará con uno u otro dominio cognitivo, lo cual condicionará el modo en que en último término se percibe el DC en cuestión. Por otro lado, generados estos espacios mentales, el lector desconocedor de la creencia evocada comenzará a crear MCIs que completen esta laguna conceptual. Para crear estos MCIs se servirá principalmente de la información procedente de la composición. Así las imágenes *táctiles* tan frecuentes en este discurso desempeñarán un importante papel: aportarán información de tipo “emocional”, y este **carácter emocional influirá en la posterior clasificación del nuevo MCI con respecto a los polos BUENO-MALO** según los cuales tendemos a organizar el mundo. En el caso de que el MCI de la creencia en cuestión se hallara previamente presente en la mente del lector, la lectura del texto invitará al lector a **comparar el espacio mental creado**, caracterizado por unas “emociones”, **con el MCI al que se asocia, así como sus respectivas ubicaciones con respecto a los polos positivo y negativo**. En este sentido, algunos poemas de preocupación *cristiana* destacan por presentar imágenes de sufrimiento físico, como “Limbo” (*WO*), “Station Island: vi” (*SI*), “Lightenings: xiii” (*ST*) y “Saint Kevin and the Blackbird” (*SL*), mientras que las imágenes táctiles asociadas al dominio *natural* son mucho más complacientes, como se observa en “Undine” (*DD*) “Antaeus” (*N*) y también en “Station Island: vi” (*SI*).

2. La información procedente de los restantes **dominios inferiores (OLFATO y GUSTO)** es **bastante más escasa**. No obstante, cuando la recibimos durante la lectura de estas composiciones, nos percatamos de su importante función en la creación de espacios mentales. Debido a su escasez, estas imágenes llaman nuestra atención, y por ese motivo la información que nos transmiten se coloca en primer plano.

a) Las **imágenes olfativas** son escasas, pero cuando se presentan manifiestan claramente una **equivalencia entre**: por un lado, **dos polos** en función de los cuales se clasifican las sensaciones olorosas (*muy agradable* y *muy desagradable*); y por otro, los **DCs principales** en el discurso que ahora abordamos (la *naturaleza* y el *cristianismo*). Esta equivalencia de los polos agradable y desagradable con los DCs *naturaleza* y *cristianismo*, favorece que los MCIs asociados con estos DCs se sitúen respectivamente en los polos *positivo* (o BUENO) y *negativo* (o MALO) con los que ordinariamente valoramos el mundo. “In Gallarus Oratory” (DD) y “Station Island: vi” (SI) ilustran claramente la tendencia hacia esta equivalencia en el discurso heaneyano.

b) Algo similar ocurre con la **información gustativa**, que aunque escasa, suele percibirse en este discurso **vinculada al dominio natural**. Esta asociación pone énfasis en la dimensión sensual de la naturaleza, frente a la dimensión espiritual de la religión. En contraposición a los ayunos de “Station Island: vi” (SI) y la sensación de sed insatisfecha de “On the Road” (SI) en entornos *cristianos* (que tampoco se ven compensados por alimento espiritual), poemas como “Undine” (DD), “Antaeus” (N) o “Station Island: vi” (SI) nos muestran las necesidades del cuerpo satisfechas en un entorno natural.

Mientras las impresiones sensoriales *menos diferenciadas* presentan el lado más físico y sensual del dominio *natural*, el **dominio espiritual** (independientemente del credo que evoque) **manifiesta su presencia a través de otros rasgos más diferenciados**.

1. Las **impresiones ACÚSTICAS** (comúnmente asociadas a la *acción verbal*) se perciben a menudo como la herramienta de comunicación de la que se sirve el ente *espiritual*. Esto ocurre fundamentalmente en **contextos paganos**, donde las imágenes acústicas **proceden de la realidad ordinaria de los elementos naturales**. Por el contrario, en los **contextos cristianos** las imágenes acústicas **proceden de situaciones relativas a las capacidades humanas de creación simbólica**, y más que una “presencia” de la entidad *espiritual* sugieren una **“invocación”**:

a) unos sonidos como el producido por el repique de las campanas o la sirena de una fábrica, artilugios artificiales que marcan “tiempos” de reunión con la dimensión *espiritual* en el dominio *cristiano*;

- b) otras veces, la dimensión espiritual se invoca mediante oraciones y expresiones orales tomadas de textos bíblicos, las cuales se alejan de la sencillez propia del dominio *natural*.
2. La información del **dominio VISUAL** también contribuye a activar el dominio espiritual (como opuesto al dominio carnal). En este caso, se produce a través sensaciones de *luminosidad*. Tanto en el dominio *cristiano* como en el *pagano* la luz activa nociones de “transcendencia” y “superioridad”, con ayuda de la asociación del rasgo “imprecisión física” que las nociones “alma” y “luz” comparten; y activando como resultado la metáfora básica BUENO ES LUZ / MALO ES OSCURIDAD. Paradójicamente, el discurso de Heaney tiende a rechazar esta metáfora básica, a través de asociaciones intersensoriales: la luz suele asociarse con imágenes táctiles agresivas en el dominio *cristiano*, y la oscuridad con sensaciones agradables de diversa índole en el dominio *natural-pagano*.

### **3. Metáforas Conceptuales**

En nuestro análisis hemos reconocido que la información sensorial transmitida por el discurso a menudo potencia la activación de metáforas conceptuales básicas. También hemos percibido que, en el proceso de construcción de significado, debemos hacer uso de las mismas metáforas básicas independientemente del dominio cognitivo principal (naturaleza o cristianismo) que se esté evocando.

#### 3.a. METÁFORAS ONTOLÓGICAS

Metáforas ontológicas como LAS IDEAS SON OBJETOS, LOS DOMINIOS CONCEPTUALES SON DOMINIOS GEOGRÁFICOS (LUGARES), LOS ESTADOS SON OBJETOS Y LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS permanecen presentes, se trate de evocar dominios *cristianos* o *paganos*. Algunas de ellas se admiten como válidas en todos los contextos, pero lo que fundamentalmente caracteriza a este discurso es el **planteamiento de otras alternativas que den al traste con las metáforas básicas convencionales**.

La metáfora LAS IDEAS SON OBJETOS (o METÁFORA DE LA ICONICIDAD) se activa con una frecuencia similar en ambos dominios; e incluso los OBJETOS manifiestan rasgos sensoriales similares, aún tratándose de dominios distintos. Pero la metáfora LOS ESTADOS SON OBJETOS se activa preferentemente en relación con dominios *paganos*. Ambas metáforas se encuentran en relación directa con la METÁFORA DEL SER DIVIDIDO, activa en los dos dominios principales (*cristiano* y *pagano*). En principio esta metáfora permite que una de las partes del objeto (el cuerpo) se perciba a través de sensaciones no diferenciadas (olfato, gusto y tacto) y

otra parte (el alma o las ideas) a través de sensaciones más diferenciadas (oído y vista) pero a la vez menos precisas, como acabamos de señalar. Pero además las proyecciones *metonímicas* permiten otras combinaciones, como el empleo de sensaciones no diferenciadas (táctiles) para evocar la *dimensión espiritual* (“A Kite for Michael and Christopher”, *SI*). En el dominio *paganos*, la METÁFORA DEL SER DIVIDIDO favorece la libre asociación entre “cuerpos” y “almas” dando lugar a mitos que vinculan los dominios *natural* y *espiritual* (“The Badgers”, *FW*; “The Singer’s House”, *FW*; “A Kite for Michael and Christopher”, *SI*). Pero en el dominio *cristiano* este tipo de combinación entre almas y cuerpos de origen distinto no suele producirse; cuando ocurre, puede darse entre: 1) almas humanas y animales (“Limbo”, *WO*), o 2) entre dos seres humanos (“Lightenings: xii”, *ST*), en ambos casos con resultados mucho más sorprendentes que en el dominio *paganos*.

En lo que respecta a la metáfora LOS DOMINIOS CONCEPTUALES SON DOMINIOS GEOGRÁFICOS (LUGARES), el discurso trata de marcar diferencias entre las creencias *cristianas* y las *paganas* a través de impresiones sensoriales enfrentadas. La metáfora LOS ESTADOS SON RECINTOS / LUGARES DELIMITADOS es mucho más frecuente al evocar el dominio *cristiano* (“Limbo”, *WO*; “The Little Canticles of Asturias”, *EL*). Además, cuando se trata del DC *cristianismo*, el discurso tiende a cuestionar otras METÁFORAS BÁSICAS ligadas a la metáfora LOS ESTADOS SON LUGARES y arraigadas en las creencias cristianas y como DIVINO ES ARRIBA (“Lightenings: viii”, *ST*) y CAMBIO DE ESTADO ES CAMBIO DE LUGAR (“Lightenings: xii”, *ST*).

### 3.b. METÁFORAS ORIENTACIONALES

En el discurso reconocemos la evocación de otras metáforas básicas de tipo *orientacional* que participan en la construcción de espacios tanto *paganos* como *cristianos*, aunque de nuevo **tienden a cuestionarse** en algún momento. La metáfora BUENO ES ARRIBA/ MALO ES ABAJO invierte los términos otorgando el rasgo “positivo” al mundo *natural* (“Antaeus”, *N*) a través de la metáfora LO REAL ES ABAJO; y la metáfora IMPORTANTE ES CENTRAL se pone en entredicho en el dominio *cristiano* (“Lightenings: xii”, *ST*). No obstante **otras** metáforas orientacionales **permanecen intactas** como LAS OPINIONES SON PARTES (“The Other Side”, *WO*; “Parable Island”, *HL*).

### 3.c. METÁFORAS ESTRUCTURALES

El discurso sugiere además metáforas de tipo *estructural*. En relación con la noción de **conocimiento conceptual**, la metáfora SABER ES VER se mantiene presente en dominios tanto paganos como cristianos, así por ejemplo el mundo transcendental se presenta a través de imágenes luminosas (“Hercules and Antaeus” , *N*; “Lightenings: xii”, *ST*) o encarnándose en objetos descriptibles desde un punto de vista visual (“Lightenings: viii”, *ST*). Esta metáfora también llega a cuestionarse en algunos momentos, cuando **otros sentidos** como el *tacto* o el *olfato* se presentan en primer término, **manifestando una realidad distinta a la apreciada visualmente** (“The Badgers”, *FW*; “The Disappearing Island”, *HL*).

En lo que respecta a nuestro pensamiento figurativo ordinario, la menos frecuente de las metáforas básicas estructurales que presenta el discurso es LA NATURALEZA ES UNA MUJER. Quizá esta sea la metáfora básica que da lugar a la **manifestación más evidente de expresiones metafóricas idiosincrásicas**, y también **la menos cuestionada**. El rasgo “femenino” de la naturaleza se manifiesta en poemas tan dispares y sugerentes como “Undine” (*DD*), “The Tollund Man” (*WO*), “Antaeus” y “Hercules and Antaeus” (*N*) y “Station Island: vi” (*SI*); pero según observamos en los poemas analizados, en la producción poética más reciente esta metáfora se abandona y así en “Saint Kevin and the Blackbird” (*SL*) la evocación de la tierra no implica ningún rasgo “femenino”.

## 4. Metáfora de la Iconicidad del Lenguaje

Al tratar la METÁFORA DE LA ICONICIDAD DEL LENGUAJE hemos planteado el estudio desde dos perspectivas: una *fónica* y otra *gráfica*.

### 4.a. PERSPECTIVA FÓNICA.

La **dimensión FONICA** se aprecia a través del *oído* en su dimensión acústica, y a través de los órganos *orales* en su dimensión articulatoria. En cuanto a esta dimensión, hemos establecido tres hipótesis convencionales, observando su funcionamiento en la repetición de fonemas o secuencias en posición final del verso (o “rima”, perfecta o imperfecta).

1. Para la primera, **IMPORTANCIA CONCEPTUAL ES IMPORTANCIA FÓNICA**, hemos reconocido que los **MCIs principales de cada poema suelen activarse y reforzarse mediante el léxico en posición rimada**. En algunos casos, la repetición fónica prepara al lector para la posterior presencia de un vocablo, fónicamente equivalente a los anteriores, y semánticamente prioritario para la construcción de significado.

2. Para la segunda hipótesis, EQUIVALENCIA CONCEPTUAL ES EQUIVALENCIA FÓNICA, hemos reconocido que **los vocablos “rimados” tienden a asociarse semánticamente**, pues el lector es capaz de percibir rasgos conceptuales equivalentes entre los distintos MCIs evocados por tales vocablos. En muchas ocasiones la creación de equivalencias semánticas entre vocablos rimados aporta consistencia a un dominio cognitivo, ya que estas equivalencias resultan en un **refuerzo fónico-conceptual** del DC con el que se asocian.
3. Para la tercera hipótesis, DINÁMICA ESPACIAL ES DINÁMICA FÓNICA, hemos observado que los diferentes esquemas rrimales en un poema (independientemente de su disposición en estrofas) transmiten la sensación de fragmentación formal mediante las distintas impresiones acústicas y/o articulatorias recibidas por el lector. En último término, esta **división formal que distingue fragmentos fónicamente cohesionados**, y diferentes de los otros, **potencia la creación de grupos conceptuales diferenciados**.

#### 4.b. PERSPECTIVA GRÁFICA

La **dimensión GRÁFICA** se aprecia a través de la vista. Un esquema rimal regular (apreciado acústicamente) no tiene porqué coincidir necesariamente con una estrofa o grupo de estrofas (apreciadas visualmente), como hemos comprobado en el discurso de Heaney. Por tanto, tampoco las agrupaciones en estrofas corresponderán necesariamente a grupos conceptuales relativamente independientes. Por ese motivo no podemos decir que se cumplan todas las hipótesis convencionales derivadas de la METÁFORA DE LA ICONICIDAD DEL LENGUAJE desde la perspectiva GRÁFICA. Las **dos hipótesis** que hemos planteado en este sentido toman como base la disposición del texto en la página y las nociones de tipo orientacional sugeridas por tal disposición:

1. **INICIO ES ARRIBA y FIN ES ABAJO**, es decir, las palabras situadas en la parte superior de la página corresponden al “inicio” de la “historia”, y las situadas en la parte inferior corresponden al “final”. Para observar el cumplimiento de esta hipótesis nos hemos fijado en aquellos poemas que ofrecían **estructuras semánticas lineales y circulares**.

- a) En el primer caso nos hemos centrado en los discursos en los que se reconoce una estructura típicamente *lineal* basada en el esquema de VIAJE y hemos estudiado si el inicio del VIAJE corresponde a los primeros versos y el final a los últimos. El resultado tiene diferentes matices, pues el esquema de VIAJE no se ofrece completo en cada discurso, sino que a menudo se potencian unos elementos del esquema sobre otros (*trayector* y *vehículo* en “Hercules and Antaeus”, *N*; *trayector* y *punto final* en “Lightenings: xii”, *ST*, etc.), o existen otros elementos conceptuales que no pertenecen al esquema y que también requieren de espacio físico para sus correspondientes gráficos (“Lightenings: viii” o “Lightenings: xii”, *ST*). En algunas ocasiones la disposición formal del poema se adapta a la convención, pero son más numerosos los casos en los

que **la prominencia otorgada a uno de los elementos específicos del VIAJE, o la ausencia de algún elemento, trastoca el orden convencional.**

- b) También hemos percibido que en ocasiones el propio esquema de viaje produce estructuras conceptuales *circulares*, es decir, los versos finales aunque sean coincidentes con el final del trayecto, invitan a iniciar un nuevo VIAJE: un viaje mental hacia la información inicial (“The Tollund Man”, *WO*; “Saint Kevin and the Blackbird”, *SL*). Esto ocurre también en otros poemas de estructura lineal, que invitan a un replanteamiento de la información inicial, por lo que el final del texto escrito no “contiene” la última información evocada, que corresponde a la información inicial (“Saint Francis and the Birds”, *DN*; Lightenings: viii”, *ST*). Otras veces una “historia” lineal se presenta con una organización no equivalente, ya que el punto final se sugiere tanto en los versos iniciales como finales (“Limbo”, *WO*; “Hercules and Antaeus”, *N*). En estos casos, como es frecuente en el discurso de Heaney, **la información final implica un replanteamiento de la información inicial** produciendo de nuevo una estructura circular.

2. **FRAGMENTACIÓN CONCEPTUAL ES FRAGMENTACIÓN FORMAL**, es decir, la fragmentación formal en estrofas o secuencias corresponde a una organización del contenido en grupos conceptuales. Esta segunda convención nos indica *a priori* que la fragmentación formal en grupos o secciones equivale a una fragmentación del contenido en ideas completas. Es decir, el lector se presenta ante un texto desconocido con la idea convencional de que a cada fragmento o sección le corresponde la elaboración de una idea. Hemos visto que en la obra estudiada esto no es así necesariamente. En muchos casos una misma idea puede elaborarse a lo largo de varias estrofas, y asimismo una sola estrofa puede sugerir múltiples espacios mentales. No obstante, sí hemos creído ver una **equivalencia forma-contenido** (en el sentido de la 2ª convención) que **va más allá de la apreciación consciente de estrofas y secciones**. Según nuestro análisis, la **puntuación gráfica** juega un papel mucho más relevante en la fragmentación conceptual, pues desempeña varios cometidos:

- a) Marca el final de un espacio y el inicio de otro, como corresponde a su uso ordinario.
- b) Formalmente, el discurso puede dividirse en partes en función de la disposición específica de los signos de puntuación a lo largo del mismo. A menudo esta partición del discurso ayuda establecer límites conceptuales para los distintos espacios evocados.
- c) Su presencia o ausencia influye en el modo en que se construye el contenido, favoreciendo o dificultando este proceso.

## **B. FASE DE CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADO**

### **1. Espacios Mentales y Cambios de Marco**

Durante el análisis de cada uno de los poemas, los DCs y MCS, las imágenes *sensoriales*, impresiones *orientacionales*, y *metáforas básicas* reveladas nos han ido ofreciendo claves conceptuales para el reconocimiento de esquemas genéricos y específicos, en torno a los cuales podemos construir **espacios mentales**. La “textura” de las composiciones a su vez han favorecido la percepción de límites formales para las agrupaciones conceptuales en curso, organizadas gracias a dichos esquemas. Nuestro siguiente paso en este estudio ha sido observar:

- 1) cuáles son estas estructuras conceptuales concretas organizadas en torno a los esquemas genéricos y específicos, (es decir, cuáles son los *espacios mentales* que el texto sugiere),
- 2) en qué sentido estas estructuras se encuentran interrelacionadas a modo de red y
- 3) qué rasgos dinámicos se observan en la red espacial.

Para dar respuesta a estas cuestiones, hemos hecho uso de los conceptos “topología”, “correspondencia”, “asociación”, “cambio de marco” y “flotación”.

El análisis de los poemas en función de estas nociones nos ha permitido distinguir **TRES TIPOS DE RED**. Esta clasificación indica el grado de **esfuerzo cognitivo requerido para construir las múltiples relaciones existentes en la red espacial** sugerida por cada poema. En este sentido, el concepto *cambio de marco* nos ha ayudado enormemente, ya que a mayor número de “cambios de marco” en la red, mayor esfuerzo cognitivo se requiere. Como hemos comprobado, a veces el cambio de marco es resultado de un **cambio en el punto de vista**, puede implicar la **construcción de un esquema genérico nuevo**, y a menudo produce la **flotación** de información a espacios anteriores. En la obra estudiada, ambos procesos (el *cambio de marco* y la *flotación*) suelen resultar en situaciones dialécticas o en el posible replanteamiento de ciertas convenciones o creencias. El **corpus analizado destaca por la presencia de cambios de marco** (Tipos 2 y 3):

1. El TIPO 1, el menos común, *carece* prácticamente de cambios de marco, y los que se producen no rompen con la tónica general de la red espacial.
2. El TIPO 2 engloba los poemas en los que el cambio de marco ocurre *en el estadio final* del discurso. En estos casos se suele producir un cambio de esquema genérico que puede dar lugar un replanteamiento, sobre todo de MCIs cristianos.
3. El TIPO 3 recoge aquellas composiciones en las que se reconocen *múltiples cambios de marco* a lo largo del discurso. En estos casos, los cambios de marco suelen mantener la topología pero ofreciendo *informaciones específicas semánticamente enfrentadas* que resultan en situaciones dialécticas (tanto en el dominio cristiano como pagano). Por el contrario en otros poemas los

cambios de marco implican *cambios estructurales pero mantienen la información específica*, y resultan en una impresión de pensamientos concatenados aunque no enfrentados.

De nuestro análisis de la disposición espacial hemos extraído las siguientes conclusiones:

1. A pesar de que los dominios que se ponen en juego son más dispares en los primeros poemas (*DN, DD*), pues en ellos intervienen nociones procedentes de MCIs cristianos y paganos, estas composiciones suelen implicar un menor esfuerzo cognitivo por parte del lector. La red espacial, que suele ser de tipo 1 o tipo 2, suele conformarse en torno al espacio *base* que permanece *en proceso* a lo largo de la composición, y el *cambio de marco* final nace de una integración de informaciones específicas procedentes de los espacios anteriores y que no rompen, o apenas rompen, con la coherencia del discurso. Algunos de los poemas posteriores siguen esta misma línea, en *N* y *FW*.
2. Las composiciones intermedias (*WO, FW, SI*) comienzan a desplegar redes espaciales mucho más complejas (Tipo 3) en las que los cambios de marco son constantes y en las que espacios suelen relacionarse de manera dialéctica. Sobre todo en *Station Island* la confrontación ideológica se acentúa dando lugar a redes espaciales de difícil construcción debido a la gran cantidad de cambios de marco y las constantes relaciones de equivalencia que se crean entre los distintos espacios.
3. En las compilaciones más recientes (*HL, ST, SL* y *EL*) reconocemos redes de los tres tipos. El discurso comienza a ser más claro que en colecciones anteriores, pero la crítica de los MCIs cristianos es mucho más mordaz. Esto se consigue no tanto por la aparición de espacios que se enfrentan de manera dialéctica (Tipo 3) sino fundamentalmente a través de espacios de integración en los que la información sensorial y los procesos metafóricos y metonímicos desempeñan un papel decisivo.

## **2. Redes de Integración**

Una vez identificada grosso modo la red espacial de cada composición, el dinamismo de cada una de ellas se ha abordado de modo más detallado en el apartado 3.2.1., considerando los múltiples espacios mentales que intervienen en la construcción de significado y que el lector genera con ayuda de sus propios conocimientos. Para el estudio del proceso de construcción de significado, hemos entendido el *significado* como producto de un *proceso de integración conceptual* en el que interviene información procedente de múltiples espacios mentales. Así, el lector que se enfrenta a un espacio mental ya *elaborado* y *comprimido* (espacio de integración) debe recorrer un proceso de *desenredo* que le permita reconstruir la red espacial que lo ha generado. En su tarea de desenredo, sus propios MCIs (que no tienen por qué ser como los del autor) juegan un importante papel. En este apartado hemos llevado a cabo esta tarea de desenredo teniendo en cuenta los diversos procesos a través de los cuales el lector construye el significado y

posteriormente interpreta el texto. En este sentido, hemos dejado de lado las posibles interpretaciones, ciñéndonos a la labor de construir significados básicos con los que toda interpretación debe ser compatible. De nuestro análisis hemos extraído las siguientes conclusiones:

1. Para el desenredo de los espacios de integración asumimos los postulados de Turner y Fauconnier sobre la existencia de otros espacios de los que el lector se sirve para construir significado: los espacios de *entrada*, que dan cuenta de la información específica; y los espacios *genéricos*, que dan cuenta de las estructuras abstractas que dos o más espacios de entrada comparten, y los cuales permiten la creación de correspondencias. Creemos haber percibido que, como apuntan Ruiz de Mendoza y Peña (2002), **toda la información implicada en el espacio de integración se encuentra asociada a MCIs que en sí mismos se constituyen como espacios de entrada.**
2. Asimismo hemos empleado muchos de los términos de los que Turner y Fauconnier se sirven, entre ellos el de *proyección semántica*. Sin embargo, en cuanto a dicho término, creemos que es **más apropiado hablar de equivalencias o correspondencias semánticas**, pues estamos considerando el proceso de *reconstrucción*, donde ya no se “producen” proyecciones semánticas, sino que se “reconocen”.
3. Con el fin de dotar al texto de una organización coherente y reducir al máximo una tarea inabarcable en la práctica, hemos abordado el estudio de las redes de integración desde la perspectiva *sensorial*. Siguiendo esta organización no encontramos ninguna dificultad para iniciar el desenredo de los espacios de integración partiendo de las imágenes sensoriales, lo que nos invita a pensar que las *experiencias universales* (orientacional y sensorial), así como la *dimensión formal* del texto (tal como lo aprecia un lector no necesariamente conocedor del prosodia y versificación en la literatura en lengua inglesa) **son suficientes para provocar la activación de otro tipo de información conceptual y desencadenar el proceso de construcción de significado.**
4. La clasificación que hemos establecido en esta sección de la Fase de Construcción de Significado se basa en el carácter “literal” o “figurativo” de las imágenes:
  - a. Creímos conveniente distinguir las imágenes “literales” de las reconocidas como “figurativas” porque aparentemente no presentan dificultad en el desenredo del espacio mental que generan, sin embargo las imágenes que aquí hemos considerado “literales” se han manifestado como claves lingüísticas que nos permiten acceder a significados ulteriores que trascienden la interpretación literal, y así lo hemos demostrado con algunos ejemplos ilustrativos.
  - b. Las expresiones “figurativas” tradicionalmente se consideran como características del lenguaje literario (aunque no exclusivas de éste) y son las que aparentemente ofrecen

datos más interesantes sobre los procesos dinámicos en los espacios de integración, en ellas hemos centrado la mayor parte del estudio.

Los resultados del estudio a partir de las imágenes sensoriales ha confirmado nuestra sospecha de que, al menos en el *discurso poético*, su clasificación en dos categorías (“literal” y “figurativa”) es muy imprecisa y poco fiable; ya que **en todos los casos las expresiones lingüísticas transmisoras de información sensorial dan lugar a estructuras mentales complejas para cuya formación es necesario recurrir a las capacidades asociativas e imaginativas de la mente humana.**

5. Como hemos dicho, en la Fase de Construcción de Significado hemos analizado sobre todo (aunque no exclusivamente) la expresión de pensamiento “figurativo”, en el sentido tradicional de la palabra. Por tal motivo, los espacios de integración estudiados destacan por la **proliferación de equivalencias de tipo metafórico, metonímico y metafórico-sinestésico.**

- a) Durante el análisis de las *equivalencias METAFÓRICAS*, hemos descubierto que en este discurso es arriesgado hablar de espacio o información ORIGEN y espacio o información DESTINO, pues la riqueza de este discurso radica en que el espacio final consigue **“integrar” la información aportada por múltiples espacios de entrada.** La integración de la información se produce de manera tal que **da lugar a una estructura semántica original** (distinta a la estructura específica de los espacios de entrada) **en la que se establecen nuevas relaciones y que puede presentar una estructura genérica distinta a la de los espacios de entrada principales.**
- b) Sin embargo, las *equivalencias METONÍMICAS* sí nos dan esta posibilidad. Como hemos visto a lo largo del trabajo las metonimias que sugiere este discurso son preferentemente de tipo **Origen en Destino.**
- c) En muchas ocasiones el discurso sugiere una COMBINACIÓN de *equivalencias metafóricas y metonímicas*, en ese caso la *metonimia* suele ser la que permita la **creación de correspondencias metafóricas** no viceversa.
- d) A pesar de que, como decimos, resulta arriesgado hablar de ORIGEN y DESTINO en las relaciones metafóricas, en lo que respecta a *METÁFORAS SINESTÉSICAS* creemos reconocer dominios *sensoriales* ORIGEN y DESTINO. Un estudio de la dirección en la que produce el intercambio de información sensorial, nos indica que los dominios *más diferenciados* son los más afectados en este sentido, ya que no sólo se produce intercambio de información sensorial entre los dos dominios superiores, sino que en muchas ocasiones los dominios *inferiores* también les aportan rasgos. La “proyección” de información hacia dominios *menos diferenciados* es mucho más reducida y se suele dar entre los propios dominios *inferiores*. En este sentido, la **profusión de imágenes táctiles, olfativas y gustativas en este discurso y la dirección en que se producen las**

**metáforas sinestésicas** (generalmente desde dominios *inferiores*) **favorecen la apreciación de rasgos no diferenciados** y por tanto la evocación de “emociones”, frente a la “objetividad” con la que se asocian los dominios *superiores*.

6. Además de la información sensorial identificada en primer término, en el proceso de desenredo, observamos la necesidad de echar mano de los rasgos conceptuales ya reconocidos en la Fase de Aproximación: *información orientacional e imágenes esquemáticas, Dominios Cognitivos y Modelos Cognitivos Idealizados* (entre los que se encuentran las *metáforas conceptuales básicas*). Un conocimiento rudimentario de la cultura cristiana favorece además el proceso de desenredo, ya que disponer de los MCIs en cuestión implica un procesamiento más rápido de la información del discurso. Sin embargo, hemos observado que el **discurso de Seamus Heaney nos ofrece las indicaciones necesarias para crear espacios mentales ad hoc que suplanten a estos MCIs en caso de no poseerlos**. En estos casos la capacidad asociativa de la mente juega un papel primordial, así cómo la activación de metáforas básicas como la del SER DIVIDIDO y las convenciones (aceptadas por unos, rechazadas por otros, pero conocidas por todos) de la *existencia de la Divinidad* y de la *transcendencia del hombre*. De hecho, son estas las mismas actividades y estructuras cognitivas que se ponen en juego cuando construimos espacios asociados al dominio pagano.
7. No sólo la información sensorial sugerida por el discurso interviene en el desenredo de los espacios mentales. También hemos observado que la **información sensorial procedente de la “textura” del discurso contribuye en esta tarea**. Así reconocemos que las **sensaciones acústicas**, pero sobre todo las **experiencias articulatorias** desempeñan al menos las siguientes funciones en el proceso de desenredo de los poemas analizados:
- a) Cuando la actividad fonatoria entraña una dificultad sobresaliente, en el espacio en proceso se incluirá el **rasgo “dificultad”** que tratará de acomodarse a la información conceptual específica.
  - b) La acumulación de fonemas con rasgos similares a lo largo de una estructura semánticamente cohesionada, **refuerza la cohesión semántico-formal** de dicha estructura y la coloca en **posición prominente** en el discurso.
  - c) La acumulación de fonemas con rasgos articulatorios similares (oclusión, fricación, nasalización, rotación ...) coloca la experiencia fonatoria en cuestión en primer término; y **se hace equivaler con experiencias sensoriales similares compatibles** en el espacio mental en proceso. Esta equivalencia se produce sobre todo en relación con el **dominio natural**, aunque también está presente al activarse otros dominios como el de las **relaciones personales** (violencia y sexualidad). Generalmente, el dominio *cristiano* no presenta estas características en el discurso.

- d) Cuando una estructura, relativamente larga que sugiere **información actancial y relaciones secuenciales**, se caracteriza por la acumulación de fonemas con rasgos acústicos o articulatorios similares, la dimensión fónica dota a dicha estructura de cohesión y aporta al espacio mental en proceso el rasgo de “**duración**”.
- e) Cuando un rasgo acústico o articulatorio se asocia en un momento concreto a un DC relevante en el poema, la **aparición frecuente de dicho rasgo** en otro punto de la textura de la composición **evocará dicho DC**. Esto ocurre fundamentalmente en relación con el **DC naturaleza** que a menudo adquiere rasgos fricativos, de los que prácticamente carece el DC *cristianismo* y con el que aparece enfrentado.

En resumen, y volviendo a las cuestiones que planteamos al iniciar nuestro trabajo en relación al corpus literario, creemos haber demostrado muchos datos que pueden resumirse en tres:

1. Los **procesos cognitivos necesarios** durante la lectura de estas composiciones poéticas no son diferentes a los utilizados en otros campos de la expresión humana, pues **se basan en nuestras capacidades ordinarias** de *imaginación y asociación* y en nuestras experiencias como seres con cualidades *físicas y motoras* comunes de las que se derivan *convenciones universales*, y como personas pertenecientes a una comunidad que puede inculcarnos sus propias *convenciones o particulares*. **Sin embargo:**
  - a) un cierto grado de **competencia literaria** por parte del lector favorecerá la apreciación de asociaciones y equivalencias de las que el lector de textos no específicos puede no ser consciente;
  - b) un conocimiento previo de los **MCI**s **cristianos** permiten un procesamiento más inmediato y seguro de la información que la obra de Seamus Heaney estudiada pretende transmitir.
2. Cada composición poética origina **un espacio de integración unificado, cohesionado y coherente pero a la vez libre** de ataduras lógicas y convencionalismos: un nuevo espacio relativamente independiente de los MCI's principales que lo originaron, en el que se establecen *relaciones inesperadas* entre los elementos que la configuran pero que pueden entenderse a través de *procesos cognitivos ordinarios*.
3. Las composiciones de autoría heaneyana expresivas de creencias hacen uso de una serie de **estrategias que se repiten** a lo largo de todo el corpus estudiado. No obstante estas estrategias **no siempre dan los mismos resultados** y podemos observar una **progresión** en la obra estudiada. Los rasgos más evidentes de progresión son:
  - a) la paulatina **desaparición del papel activo de la naturaleza** y sobre todo de la equivalencia *naturaleza-mujer*, mientras van cobrando protagonismo los MCI's *cristianos*;

- b) un **aumento en la complejidad de la dinámica espacial** en las composiciones de **la etapa intermedia**, de *Wintering Out* (1972) a *The Haw Lantern*, (1987); para posteriormente combinar en los volúmenes dinámicas de diferente complejidad;
- c) la *creciente* presencia de composiciones que sugieren un **cuestionamiento de los MCIs cristianos como estrategia poética**. Este cuestionamiento favorecido por las distintas dinámicas espaciales **llega a su clímax** en el volumen *Seeing Things* (1991) y *disminuye* posteriormente en los últimos poemarios.

## **BIBLIOGRAFÍA**

### **1. BIBLIOGRAFÍAS**

MLA *International Bibliography of Books and Articles on the Modern Languages and Literature*.  
New York: The Modern Language Association of America.

### **2. OBRA DE SEAMUS HEANEY**

#### **2.1. OBRA POÉTICA ANALIZADA**

1966. *Death of a Naturalist*. London: Faber and Faber, (edición empleada, 1986).

1969. *Door into the Dark*. London: Faber and Faber, (primera edición, 1972).

1972. *Wintering Out*. London: Faber and Faber.

1975. *North*. London: Faber and Faber.

1979. *Field Work*. London: Faber and Faber.

1984. *Station Island*. London: Faber and Faber.

1987. *The Haw Lantern*. London: Faber and Faber.

1991. *Seeing Things*. London: Faber and Faber.

1996. *The Spirit Level*. London: Faber and Faber.

2001. *Electric Light*. London: Faber and Faber.

#### **2.2. OTRAS OBRAS CITADAS**

1984. *Preoccupations. Selected Prose 1968-1978*. London: Faber and Faber Limited, (primera edición de 1980).

### **3. MATERIAL METODOLÓGICO**

#### **3.1. GENERAL.**

ABAD GARCÍA, P. 2001. *Poetología. Teoría Literaria y Poesía en Lengua Inglesa*. Valladolid: Servicio de Publicaciones e Intercambio Editorial Universidad de Valladolid.

BIRCH, D. 1989. *Language Literature and Critical Practice. Ways of Analysing Texts*. London: Routledge.

Burke, S. 1998. *The Death and the Return of the Author*. Edinburgh: Edinburgh University Press

- LODGE, D. (ed.). 1997. *Modern Criticism. A Reader*. London: Longman. (Primera edición de 1988).
- LEITCH, V. B. 1988. *American Literary Criticism from the Thirties to the Eighties*. New York: Columbia University Press.
- NEWTON, K. M. (ed.). 1993. *Twentieth Century Literary Theory*. London: Macmillan Press.
- ORTONY, A. (ed.). 1986. *Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. (Primera edición de 1979).
- SEBEOK, A. T. (ed.). 1971. *Style in Language*, Cambridge, Mass..
- SCHUBIGER, M. 1989. *Introducción a la Fonética* (Edición española preparada por Francisco Zamora Salamanca y Micaela Carrera de la Red). Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad de Valladolid.

### **3.2. ESPECÍFICO: *Estructuralismo y neocrítica***

- JAKOBSON, R. 1956 (2ª ed. 1971) *Fundamentals of Language*, La Haya, Mouton.
- JAKOBSON, R. 1971. "Closing Statement: Linguistics and Poetics" en SEBEOK, A. T. (ed.), págs. 350-377.
- MUKAROVSKY, J. 1970. "Standard Language and Poetic Language" en FREEMAN (ed.), págs. 40-56.
- MUKAROVSKY, J. 1976. *On Poetic Language*. Lisse: The Peter Derrida Press.
- SAUSSURE, F. 1973. *Curso de Lingüística General*. Buenos Aires: Editorial Losada, S.A.
- WIMSATT, W. K. y BREADSLEY, M. C. 1946. "The Intentional Fallacy", en LODGE. 1997. Págs.
- WIMSATT, W. K. y BREADSLEY, M. C. 1949. "The Affective Fallacy", en LODGE. 1997. Págs.

### **3.3. ESPECÍFICO: *Reader-oriented theories***

- BARTHES, R. 1997 (1968). "The Death of the Author" en LODGE. 1997. *op. cit.* págs. 167-172.
- CULLER, J. 1975. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*. London/Henley: Routledge y Kegan Paul. (ver esp. "Literary Competence" págs. 113-130 y "Poetics of the Lyric" págs. 161-188.).
- FISH, S. 1980. *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretative Communities*. Cambridge, MA: Harvard University Press. (ver esp. "Literature in the Reader: Affective Stylistics" págs. 21-67; "Is There a Text in this Class?" págs. 303-321 y "What makes an interpretation acceptable?" págs. 338-355).

- HOLLAND, N.H. 1968. *The Dynamics of Literary Response*. New York: Oxford University Press.
- HOLUB, R. 1984. *Reception Theory. A Critical Introduction*. London: Methuen.
- INGARDEN, R. 1973. *The Cognition of the Literary Work of Art*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- INGARDEN, R. 1973a. *The Literary Work of Art: An Investigation on the Boirdelines fo Ontology, Logic and the Theory of Literature*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- ISER, W. 1974 *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Becket*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- ISER, W. 1978 (original alemán 1976) *The Art of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: John Hopkins University Press.
- ISER, W. 1980 (1974). "The Reading Process: a Phenomenological Approach" en TOMPKINS. 1980. *op. cit.* págs. 50-69.
- JAUSS, H.R. 1975. "Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literature", *Poetica*, vol.7, no.3-4. Págs. 325-344.
- JAUSS, H.R. 1982 (original alemán 1977). *Aesthetic Experience and Literary Hermeneutics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- JAUSS, H.R. 1982a. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- POULET, G. 1980. (1972). "Criticism and Experiences of Interiority" en TOMPKINS. 1980. *op. cit.* págs. 41-49.
- TOMPKINS, J. P. (ed.) 1980. *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*. Baltimore: The John Hopkins University Press.
- TOMPKINS, J. P. 1980. "The Reader in History: the Changing Shape of Literary Response" en TOMPKINS. 1980. *op. cit.* págs. 201-232.

### **3.4. ESPECÍFICO: Análisis del Discurso y Estilística**

- CARTER, R. y P. SIMPSON (eds.). 1989. *Language Discourse and Literature. An Introductory Reader in Discourse Stylistics*. London: Unwin Hyman.
- CHING, M. K. L., M. C. HALEY y R. F. LUNSFORD (eds.) 1980. *Linguistic Perspectives on Literature*. London: Routledge y Kegan Paul.
- COOK, G. 1994. *Discourse and Literature: The Interplay of Form and Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- HALLIDAY, M. A. K. 1986 (e.o. 1978). *Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning*. London: Edward Arnold.
- DIJK, T.A. van y KINTSCH, W. 1983. *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic Press.

- FREEMAN, D. C. (ed.). 1970. *Linguistics and Literary Style*. New York: Holt, Rinehart and Winston Inc.
- FREEMAN, D. C. (ed.). 1981. *Early Modern Stylistics*. London: Methuen.
- RUMELHART D.E. y J.L. McCLELLAND. 1981. "Interactive Processing through Spreading Activation" en LESGOLD, A.M. y C.A.PERFETTI (eds.). 1981. *Interactive Processes in Reading*. Hillsdale, NJ: Erlbaum, págs. 37-60.
- SCHMALHOFER, F. y D. GLAVANOV. 1986. "Three Components of Understanding a Programmer's Manual. Verbatim, Propositional, and Situational Representations. *Journal of Memory and Language*, 25, págs. 279-294.
- ZWAAN, R. A. 1993. *Aspects of Literary Comprehension. A Cognitive Approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

### **3.5. ESPECÍFICO: Lingüística Cognitiva y Poética Cognitiva**

- ALONSO, P. 2003. "Conceptual Integration as a Source of Linguistic Coherence: A Theoretical Approach with Some Examples from William Boyds "My Girl in Skin-Tight Jeans"" en *Atlantis. Revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*. Vol. 25, Número 2. Págs. 13-23.
- BARCELONA SÁNCHEZ, A. (ed.). 2000. *Metaphor at the Crossroads*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter.
- BARCELONA SÁNCHEZ, A. 2002. "Clarifying and applying the notions of metaphor and metonymy within cognitive linguistics. An update" en R. DIRVEN y R. PÖRINGS, págs. 207-277 (versión original: 1998. *Special Issue of Atlantis. Journal of the Spanish Association for Anglo-American Studies* 19-1, págs 21-48).
- BROCKMAN, J. 1999. "'Philosophy in the Flesh' A Talk with George Lakoff" en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/interview.pdf> y en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/>
- BRUGMAN, C. 1990. "What's the Invariance Hypothesis?" *Cognitive Linguistics*. 1-2. págs. 257-266.
- COULSON, S. 2001. *Semantic Leaps. Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*. Cambridge: Cambridge University Press (ver esp. capítulo 6: "Conceptual Blending in Metaphor and Analogy", págs. 162-202).
- COULSON, S. y G. FAUCONNIER. 1999. "Fake Guns and Stone Lions: Conceptual Blending and Privative Adjectives" en FOX, B., D. JURAFSKY y L. MICHAELIS (Eds.) *Cognition and Function in Language*. Palo Alto, CA: CSLI. (También en <http://cogsci.ucsd.edu/~coulson/Fake/fakeguns.html>).
- COULSON, S. y T. MATLOCK. 2001. "Metaphor and the Space Structuring Model" en *Metaphor and Sym*. 16(3), págs. 295-316. (También en <http://cogsci.ucsd.edu/~coulson/ssm.htm>).

- CROFT, W. 1993. 'The Role of Domains in the Interpretation of Metaphors and Metonymies'. *Cognitive Linguistics*, 4. Págs. 335-370. (También en R. DIRVEN y R. PÖRINGS, págs. 161-205).
- CUENCA, M.J. y J. HILFERTY. 1999. *Introducción a la Lingüística Cognitiva*. Barcelona: Ariel Lingüística.
- DIJK, T.A. VAN y W. KINTSCH. 1983. *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic Press.
- DIRVEN, R. y R. PÖRINGS (eds.). 2002. *Metaphor and Metonymy in Comparison and Contrast*. Cognitive Linguistics. Research. 20. Berlin-New York: Mouton the Gruyter.
- DIRVEN, R. y M. VERSPOOR. 1998. *Cognitive Explorations of Language and Linguistics*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- FAUCONNIER, G. 1990. "Domains and Connections" *Cognitive Linguistics*. 1-1. Págs. 151-174.
- FAUCONNIER, G. 1994. (e.o. 1985) *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FAUCONNIER, G. 1997. *Mappings in Thought and Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FAUCONNIER, G. y E. SWEETSER (eds.).1996. *Spaces Words and Grammar*. Chicago, London: Chicago University Press. (ver esp. Fauconnier, G. y E. Sweetser. "Cognitive Links and Domains: Basic Aspects of Mental Space Theory", págs. 1-28; Sweetser, E, "Mental Spaces and the Grammar of Conditional Constructions", págs. 318-333).
- FAUCONNIER, G. y M. TURNER. 2001. "Conceptual Integration Networks" en <http://www.inform.umd.edu/EdRes/Colleges/ARHU/Depts/English/englfac/MT...cin.htm>; version web ampliada. (Version original en *Cognitive Science*. Volume 22, Number 2, April-June 1998, págs. 133-187).
- FAUCONNIER, G. y M. TURNER. 2002. *The Way We Think: Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities*. New York: Basic Books.
- FILLMORE, C. J. 1977. "Scenes and Frame Semantics" en ZAMBOLLI, A. (ed.) *Linguistic Structures Processing*. Amsterdam: North-Holland.
- FILLMORE, C. J. 1982. "Frame Semantics" en LINGUISTIC SOCIETY OF KOREA (ed.) *Linguistics in the Morning Calm*. Seoul: Hanshin Publishing Company, págs. 111-137.
- FREEMAN, D. C. 1995. "'Catch(ing) the nearest way': *Macbeth* and the cognitive metaphor." *Journal of Pragmatics* 24, págs. 689-708.
- FREEMAN, M. 1999. "A Cognitive Approach to Dickinson's Metaphors" en G. Grabher, R. Hagenbüchle, C. Miller *The Emily Dickinson Handbook*. Amherst: The University of Massachusetts Press. Págs. 258-272.
- FREEMAN, M. 2000. "Poetry and the scope of metaphor: Toward a cognitive theory of literature" en A. BARCELONA SÁNCHEZ (ed.). 2000, págs. 253-281.

- GIBBS, R. W. y S. B. NASCIMENTO. 1996. "How we talk when we talk about love: Metaphorical Concepts and Understanding of Poetry" en R. J. KREUZ y M.S. MacNealy (eds.) *Empirical Approaches to Literature and Aesthetics*, LII. Norwood: Ablex Publishing Corporation. Págs. 291-307.
- GIBBS, R. W. y JR.G.J. STEEN. (eds.). 1997. *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- GONZÁLEZ-MÁRQUEZ, M. e I. MITTELBERG (eds.). *Methods in Cognitive Linguistics*: Ithaca. John Benjamins; en prensa.
- GOOSSENS, L. 1990. "Metaphonymy: the interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action" en *Cognitive Linguistics* 1-3. Págs 323-340. También en L. GOOSSENS, P. PAUWELS, etc. págs 159-174 y en R. DIRVEN y R. PÖRINGS, págs. 349-377).
- GOOSSENS, L. 1995. "From Three Respectable Horses' Mouths. Metonymy and Conventionalization in a Diachronically Differentiated Data Base" en L. GOOSSENS, P. PAUWELS, etc. págs 175-204.
- GOOSSENS, L., P. PAUWELS, etc. 1995. *Metaphor, Metonymy and Linguistic Action in a Cognitive Perspective*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- GRADY, J.E., T. OAKLEY, COULSON, S. 1999. "Blending and Metaphor" <http://cogsci.ucsd.edu/~coulson/joe1.html> (Versión original: 1997 en R.W. GIBBS y JR.G.J. STEEN, págs. 101-124).
- HIRAGA, M. 1999. "Blending and an Interpretation of Haiku" *Poetics Today*, 20:3. Págs. 461-482.
- HIRAGA, M. K. 2000. "Iconicity as Principle of Composition and Interpretation: A Case Study in Japanese Short Poems." en P. VIOLI. *Phonosymbolism and Poetic Language*. Turnhout, Belgium: Brepols, págs 147-169.
- HIRAGA, M. K. 2002. "The Interplay of Metaphor and Iconicity: A Cognitive Approach to Poetic Texts." en T. KOMENDZINSKI (ed.) *Theoria et Historia Scientiarum: International Journal for Interdisciplinary Studies*, VI/1 (special issue on Metaphor), págs. 179-244.
- HIRAGA, M. K. 2003. "Hidden Melodies of Personified Flowers: The Interplay of Metaphor and Iconicity in Japanese *Tanka*" comunicación expuesta en *The 8<sup>th</sup> International Cognitive Linguistics Conference*. 20-25 de julio de 2003. Logroño: Universidad de la Rioja.
- IBARRETXE ANTUÑANO, I. 1997. "Metaphorical mappings in the sense of smell" en R. W. GIBBS y JR.G.J. STEEN, págs 29-45.
- JOHNSON, M. 1987. *The Body in the Mind. The bodily basis of meaning, imagination and reason*. Chicago, London: University of Chicago Press.
- KWIATKOWSKA, A. 1990. "Cognitive Linguistics and the Analysis of Poetry" en *Linguistica Silesiana*, 11. Págs. 29-36.

- LAKOFF, G. 1982. "Categories: An Essay in Cognitive Linguistics" en LINGUISTIC SOCIETY OF KOREA (ed.) *Linguistics in the Morning Calm*. Seoul: Hanshin Publishing Company, págs. 139-193.
- LAKOFF, G. 1987. *Women Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press. (edición empleada: 1997).
- LAKOFF, G. 1990. "The Invariance Hypothesis". *Cognitive Linguistics*. 1-1. Págs. 39-74.
- LAKOFF, G. 1996. "Sorry, I'm Not Myself Today: The Metaphor System for Conceptualizing the Self", en FAUCONNIER, G. y E. SWEETSER (eds.), págs. 91-123.
- LAKOFF, G. 2003. "The Brain's Concepts. The role of the Sensory-Motor System in Reason and Language" conferencia inaugural de *The 8<sup>th</sup> International Cognitive Linguistics Conference*. 20-25 de julio de 2003. Logroño: Universidad de la Rioja.
- LAKOFF, G. y M. JOHNSON. 1980. *Metaphors We Live By*. London: The University of Chicago Press.
- LAKOFF, G. y M. JOHNSON. 1999. *Philosophy in the Flesh*. New York: Basic Books.
- LAKOFF, G. y M. TURNER. 1989. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Language*. London: The University of Chicago Press.
- LANGACKER, R W. 1990. *Foundations of Cognitive Grammar (Volume I)*. Stanford, California: Stanford University Press.
- LANGACKER, R W. 1991. *Foundations of Cognitive Grammar (Volume II)*. Stanford, California: Stanford University Press.
- LANGACKER, R W. 1993. 'Reference-point constructions' en *Cognitive Linguistics*. 4-1. Págs. 1-38.
- LANGACKER, R W. 1999. *Grammar and Conceptualization*. Berlin: Mouton de Gruyter. Cognitive Linguistics Research.
- MARKS, L. E. 1990. "Synaesthesia: Perception and Metaphor" en F. BURWICK y W. PAPE. *Aesthetic Illusion. Theoretical and Historical Approaches*. Berlin: Walter de Gruyter. Págs 28-40.
- PAUWELS, P. y A. M. SIMON-VANDERBERGEN. 1995. "Body Parts in Linguistic Action: Underlying Schemata and Value Judgements" en L GOOSSENS, P. PAUWELS, etc. págs 25-69.
- PIRES DE OLIVERA, R. 2000. "Interview with George Lakoff" en DIRVEN, R., W. HAWKINS, E. SANDIKCIOGLU (eds.). 2001. *Language and Ideology.(I) Theoretical Cognitive Approaches*. Amsterdam: J.Benjamins. págs. 23-47.
- RADDEN, G. y Z. KÖVECSES. 1999. "Towards a Theory of Metonymy" en K-U. PANTHER y G. RADDEN (eds.) *Metonymy in Language and Thought*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. Págs. 17-59.

- REDDY, M. J. 1979 "The Conduit Metaphor - A Case of Frame Conflict in our Language about Language" en ORTONY, A. 1986, págs. 284-324.
- RUIZ DE MENDOZA, F. J. 1998. "On the nature of blending as a cognitive phenomenon", *Journal of Pragmatics* 30/3, Amsterdam: North-Holland, págs. 259-274.
- RUIZ DE MENDOZA, F. J. 2000. "The role of mappings and domains in understanding metonymy" en A. BARCELONA SÁNCHEZ (ed.). 2000, págs. 109-132.
- RUIZ DE MENDOZA, F. 2004. "Integración conceptual e inferencias pragmáticas", conferencia ofrecida en las jornadas *Lengua y Sociedad en los albores del Siglo XXI*. Universidad de Valladolid, 29 de mayo.
- RUIZ DE MENDOZA, F. J. y O. I. DÍEZ VELASCO. 2002. "Patterns of Conceptual Integration" en R. DIRVEN y R. PÖRINGS (eds.), págs. 489-532 (versión original: 1997. "Metaphor, metonymy and conceptual interaction" en *Atlantis. Journal of the Spanish Association for Anglo-American Studies* 19-1, págs. 281-295).
- RUIZ DE MENDOZA, F. J. y S. PEÑA. 2002. "Cognitive operations and projection spaces" *Jezikoslovlje* 3.1-2. Croacia, Osijek: Facultad de Educación de la Universidad J. Strossmayer, págs. 131-158.
- RUIZ DE MENDOZA, F. J. y F. SANTIBÁÑEZ SÁENZ. 2004. "Content and formal cognitive operations in construing meaning", *Italian Journal of Linguistics* 16 (1); en prensa.
- SANTOS DOMÍNGUEZ, L.A. y R. M. ESPINOSA ELORZA. 1996. *Manual de Semántica Histórica*. Madrid: Editorial Síntesis, S. A.
- SEMINO, E. 1995. "Schema theory and the analysis of text worlds in poetry" *Language and Literature*. 4-2. págs. 79-108.
- SEMINO, E. 1997. *Language and World Creation in Poems and Other Texts*. (esp. Part III, chapter 7: "Schema Theory and the analysis of poetic text worlds", págs. 160-194) London and New York: Longman.
- SEMINO, E. y J. CULPEPER (eds.) 2002. *Cognitive Stylistics. Language and Cognition in Text Analysis*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- SHEN, Y. 1997. "Cognition and the Use of Figurative Language in Poetry: The Case of Poetic Synaesthesia" en S. TÖTÖSY de ZEPETNEK y I. SYWENKY (eds.) *The Systemic and Empirical Approach to Literature and Culture as Theory and Application*. Hungary: Zepetneck Printing Limited. Págs. 169-179.
- SHEN, Y. y M. COHEN. 1998. "How come silence is sweet but sweetness is not silent: a cognitive account of directionality in poetic synaesthesia" en K. WALES *Language and Literature. Journal of the Poetics and Linguistics Association*. vol. 7, nº 2. England: Sage Publications. Págs. 123-140.

- STJERNFELT, F. 1995. "We can't go on meeting like this: A Cognitive Theory of Literature? The Fall of the Wall between Linguistics and the Theory of Literature". *Nordic Journal of Linguistics*. 18 (2), Oslo: Scandinavian University Press. Págs. 121-136.
- STOCKWELL, P. 2002. *Cognitive Poetics. An Introduction*. London y New York: Routledge.
- SWEETSER, E. 1990. *From Etymology to Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SWEETSER, E. 1996. "Reasoning, Mappings, and Meta-metaphorical Conditionals" en SHIBATANIX, M y S.A. THOMPSON. *Grammatical Constructions*. Oxford: Clarendon Press. págs. 221-233.
- TSUR, R. 1982. *What is Cognitive Poetics?* Papers in Cognitive Poetics. Tel-Aviv: The Katz Research Institute for Hebrew Literature, Tel-Aviv University.
- TSUR, R. 1997a. "Rhyme and Cognitive Poetics" en <http://www.tau.ac.il/~tsurxx/>.
- TSUR, R. 1997b. "Postscript: Cognitive vs. Historic Poetics" en <http://www.tau.ac.il/~tsurxx/>.
- TSUR, R. 1998a. " "EVENT STRUCTURE" Metaphor and Reductionism (an exercise in functional criticism)" en [http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Emily\\_Dickinson.html](http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Emily_Dickinson.html).
- TSUR, R. 1998b. "Lakoff's Roads Not Taken" en [http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Stock\\_Responses.html](http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Stock_Responses.html).
- TSUR, R. 1998c. "Light, Fire Prison. A Cognitive Analysis of Religious Imagery in Poetry" en [http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Kostandin\\_Lakoff\\_2.html](http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Kostandin_Lakoff_2.html).
- TSUR, R. 1998d. "Some Comments on the Lakoffean Conception of Spatial Imagery" en [http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Spatial\\_Imagery\\_Lakoff.html](http://www.tau.ac.il/~tsurxx/Spatial_Imagery_Lakoff.html).
- TSUR, R. 1998e. *Poetic Rhythm. Structure and Performance*. Berna: Peter Lang.
- TSUR, R. 2000. "The Performance of Enjambments, Perceived Effects, and Experimental Manipulations" en <http://www.tau.ac.il/~tsurxx/>.
- TSUR, R. 2001. "Onomatopoeia: Cuckoo-Language and Tick-Tocking. The Constraints of Semiotic Systems" en <http://www.tau.ac.il/~tsurxx/>.
- TURNER, M. 1987. *Death is the Mother of Beauty*. London-Chicago: University of Chicago Press.
- TURNER, M. 1990. "Aspects of the Invariance Hypothesis". *Cognitive Linguistics*. 1-2. págs. 247-255.
- TURNER, M. 1991. *Reading Minds. The Study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton: Princeton University Press.
- TURNER, M. 1996. *The Literary Mind. The Origins of Thought and Language*. Oxford: Oxford University Press.
- TURNER, M. y G. FAUCONNIER. 1998. "Metaphor, Metonymy and Binding" en BARCELONA, A. (Ed.) *Metonymy and Metaphor*. Mouton de Gruyter. (También en R. DIRVEN y R. PÖRINGS, págs. 469-487 y en <http://www.wam.umd.edu/~mturn/WWW/metmet.html>).

UNGERER, F. y SCHMID, H. J. 1996. *An Introduction to Cognitive Linguistics*. Harlow, England: Longman.

### 3.6. OTRAS OBRAS CITADAS

BARLETT, F.C. 1932. *Remembering:; A Study in Experimental and Social Psychology*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

CHOMSKY, N. 1968. *Language and Mind*. New York: Harcourt Brace Jovanovich

CHOMSKY, N. 1969a. *Current Issues in Linguistic Theory*. The Hague: Mouton.

CHOMSKY, N. 1969b. *Lingüística Cartesiana: un capítulo del pensamiento racionalista*. Madrid: Gredos.

HARRISON, J. 2001. *Synaesthesia. The Strangest Thing*. Oxford: Oxford University Press.

HERNSTEIN-SMITH, B. 1968. *Poetic Closure*. Chicago: Chicago University Press.

LEWIS, D.K. 1969. *Convention: A Philosophical Study*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

LEWIS, D.K. 1975. "Languages and Language" en K. GUNDERSON (ed.), *Language, Mind, and Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 3-35.

OSGOOD, C. E. 1980. "The Cognitive Dynamics of Synaesthesia and Metaphor" en R. P. HONECK y R.R. HOFFMAN (eds.). *Cognition and Figurative Language*. Hillsdale: Erlbaum, 1980. Págs. 203-238.

RICHARDS, I. A. 1936. *The Philosophy of Rhetoric*. London: Oxford University Press.

ROACH, P. 2000. *English Phonetics and Phonology*. Cambridge: Cambridge University Press.

SANFORD, A. J. 1985. *Cognition and cognitive psychology*: New York: Basic Books.

SPERBER, D. y D. WILSON. 1995 (1986). *Relevance, Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.

ULLMAN, S. 1957. *The Principles of Semantics*. Oxford: Basil Blackwell (esp. capítulo V,2 "Panchronistic Tendencies in Synaesthesia", págs. 266-289).

ULLMAN, S. 1964. *Style and Language*. Oxford: Basil Blackwell.

WILSON, D. y D. SPERBER. 2002. "Relevance Theory" en [http://perso.club-internet.fr/sperber/relevance\\_theory.htm](http://perso.club-internet.fr/sperber/relevance_theory.htm) (también en WARD, G. y L. HORN (eds.) *Handbook of Pragmatics*. Oxford: Blackwell).

## **PÁGINAS WEB DE INTERÉS RELACIONADAS CON LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA**

### **1. PROYECTOS.**

Center for Research in Language (CRL) Newsletter: <http://crl.ucsd.edu/newsletter/>

The FrameNet Project: <http://www.icsi.berkeley.edu/~framenet/index.html>

International Cognitive Linguistic Association (ICLA): <http://cognitivelinguistics.org>

The Metaphor Center: <http://metaphor.uoregon.edu/metaphor.htm>

The Neural Theory of Language: <http://www.icsi.berkeley.edu/NTL/>

### **2. AUTORES.**

COULSON, S.: <http://cogsci.ucsd.edu/~coulson/>

TURNER, M.: <http://www.wam.umd.edu/~mturn/>

TSUR, R.: <http://www.tau.ac.il/~tsurxx/>