

ESQUEMAS DE IMÁGENES Y CONSTRUCCIÓN DEL ESPACIO

Mercedes FORNÉS GUARDIA
Francisco J. RUIZ DE MENDOZA IBÁÑEZ
Universidad de La Rioja

BIBLID [0213-2370 (1998) 14.1: 23-43]

El análisis de la expresión del espacio en La sonrisa etrusca de J. L. Sampedro demuestra que el planteamiento de la semántica cognitiva en torno a la metáfora no es incompatible con un punto de vista pragmático, si se atiende a la relación entre cognición y comunicación. Así, el uso de estructuras mentales genéricas como las "image-schemata" son consecuencia natural de dicha relación. También hemos demostrado que las metáforas relacionadas con el espacio se basan, en la novela, en los esquemas del camino y el recipiente.

The analysis of the dimension of space in J. L. Sampedro's La Sonrisa Etrusca shows that cognitive semantics approach to metaphor is not incompatible with a pragmatic perspective if the latter takes into account the relationship between communication and cognition. Then, the use of such generic mental structures as image-schemata is a natural consequence of this relationship. We also illustrate the cognitive effects of metaphorical use based on the path and container schemata in the novel.

El tratamiento de la metáfora ha experimentado, en nuestros días, un salto cualitativo respecto a su consideración en la retórica tradicional. Esto obedece a un cambio en la percepción de los hechos retóricos que dejan de entenderse –tal como se hacía en la tradición retórica– como usos “anómalos” del lenguaje o violaciones del sistema, para pasar a verse como un aprovechamiento específico de las posibilidades que el propio sistema nos ofrece.

Así, si hace unos años la lingüística estudiaba la metáfora únicamente como una de las causas del cambio semántico en las lenguas, y cualquier otro aspecto que incumbiera a este fenómeno se

consideraba campo de estudio de la retórica y de la estilística; hoy, lo estrictamente lingüístico tiene cada vez mayor relevancia para el estudio de la metáfora.

A la formación de este nuevo marco ha contribuido, de manera muy significativa, el desarrollo de las teorías cognitivas, para las que la metáfora debe concebirse como una de las formas de organización del pensamiento de los seres humanos. La metáfora es, entonces, un fenómeno que atañe no sólo a la actividad lingüística, sino también a la forma en que los seres humanos concebimos el mundo. Dos hechos pueden tenerse en cuenta para hacer esta afirmación: por una parte, el uso frecuente de expresiones metafóricas en el lenguaje cotidiano y, por otra, la existencia de expresiones metafóricas idénticas o semejantes en muchas lenguas. Todo ello es muestra de que las metáforas más comunes no son expresiones aisladas, sino conjuntos organizados que reflejan nuestra concepción de la realidad, tal como lo prueban Lakoff y Johnson (1980), Lakoff y Turner (1989) y Lakoff (1992).

Llevando este razonamiento aún más allá, y como corolario del mismo, Lakoff y Turner (1989) han defendido que el lenguaje literario no hace uso de ningún mecanismo lingüístico peculiar. Los procedimientos metafóricos, convencionales y empleados de forma más o menos inconsciente por todos los hablantes, son reelaborados por el escritor, pero siempre de acuerdo con unos mismos mecanismos cognitivos. De ahí que la innovación, inherente al texto literario, no atente contra la comunicabilidad del mismo. Si el lector es capaz de interpretarlo es porque posee las herramientas necesarias; lo literario no se distingue, en ese sentido, de cualquier otro uso de la lengua; la única diferencia radica en que la función "estética" de lo literario conduce a apurar hasta el límite los recursos que la lengua nos ofrece.

A partir de estos supuestos, que compartimos con el cognitivismo, nos disponemos a analizar el uso metafórico en una narración, *La sonrisa etrusca*, de J. L. Sampedro. En ella hay una dimensión que es prominente, la del espacio, que mantiene un valor

simbólico a lo largo de toda la novela, y que se plasma en un uso extendido no sólo de déicticos, muy abundantes, sino también de expresiones referenciales de todo tipo.

El aspecto en el que nos centraremos es en la metáfora, que guarda alguna relación con lo espacial, primeramente, porque creemos que a través de este procedimiento, el de la expresión metafórica, se configura el valor simbólico del espacio en la novela, o, al menos, es uno de los procedimientos que tienen mayor relevancia en ella. En segundo lugar, porque el análisis resultante nos permitirá formular algunas propuestas que, creemos, representan un refinamiento del tipo de análisis normalmente aceptado en semántica cognitiva.

La relación entre metáfora y espacio ha sido ya ampliamente estudiada, desde una perspectiva cognitiva, especialmente por George Lakoff y también por su colaborador Mark Johnson (ver Lakoff, 1989; Johnson, 1987). De sus análisis sobre la metáfora relacionada con el espacio en inglés es relevante la idea de que este tipo de metáforas se organizan, sobre todo, en torno a dos conceptos básicos que son el de recipiente y el de camino. El primero es una representación abstracta tridimensional, mientras que el segundo se relaciona con la noción de movimiento y su trayectoria¹.

El análisis de las metáforas estudiadas en la obra escogida muestra cómo las imágenes expresadas por J. L. Sampedro siguen estrechamente estas dos estructuras conceptuales, que se aplican al interior del personaje protagonista para designar estados emocionales, sentimientos, ideas, recuerdos, etc. También se expresa, a través de la dimensión espacial, la relación que el protagonista mantiene con otros personajes que aparecen en la novela y su forma de comunicarse con ellos. La adopción del dominio de lo espacial como fuente para la expresión metafórica por parte del autor no es casual. Se ha señalado, con frecuencia, que, en esta dimensión, es mucho más fácil establecer unidades discretas o segmentar un continuo de lo que puede serlo en dominios no directamente perceptibles como los de los sentimientos, ideas, recuerdos, relaciones, etc.

Analizaremos, por lo tanto, los textos, en función de los dos grandes dominios señalados –“esquemas de imágenes” o “image-schemas”, en términos de Lakoff–: el del camino y el del recipiente. A ellos se añadirá un tercero, también estudiado por Lakoff (originalmente en Talmy y en Johnson), que es el de la fuerza, que organiza el desarrollo del movimiento a lo largo del camino –sea para favorecer el viaje o para obstaculizarlo– o que, en el caso del recipiente, determina los movimientos que se pueden producir en su interior.

1. *Los esquemas de imágenes*

En una bien conocida propuesta, Lakoff (1987) distingue, al menos, cuatro formas de estructurar el conocimiento que se reflejen en el uso lingüístico: la organización proposicional, las proyecciones metafóricas, las proyecciones metonímicas, y la esquematización de imágenes. Como resultado de estos sistemas de estructuración consideramos la existencia de marcos, metáforas, metonimias y esquemas de imágenes. Lakoff denomina a estas entidades conceptuales “modelos cognitivos idealizados”. En Ruiz de Mendoza (1996) se ha señalado que existen dos dimensiones de clasificación de los diferentes modelos cognitivos: por un lado, hay modelos operativos (como la metáfora y la metonimia) y no operativos (como los marcos y los esquemas de imágenes); por otro, hay modelos abstractos (como los esquemas de imágenes) y no abstractos (como todos los demás, en el tratamiento convencional de la semántica cognitiva)². La función de los modelos abstractos es la de permitir una mayor aplicabilidad a la vez que disminuyen los esfuerzos de procesamiento.

Esta observación es muy importante si queremos conciliar la teoría de la organización del conocimiento con la de la comunicación. En primer lugar, como hablantes no podemos esperar que nuestros receptores realicen más esfuerzo del imprescindible para llegar a

interpretar nuestro mensaje. De la misma manera, cuando nos situamos en el papel de receptores, nosotros mismos tendemos al mínimo esfuerzo interpretativo. Esto implica que nuestros mecanismos cognitivos están preparados para estas expectativas. Asimismo, como veremos más adelante al comentar los ejemplos de nuestro corpus, entender estos sencillos principios comunicativos nos permite, en una productiva simbiosis entre la teoría de la comunicación y la de la cognición, formular hipótesis plausibles sobre el modo en que se organiza nuestro conocimiento. Por ejemplo, es esperable que los puntos de acceso a nuestro conocimiento sean sumamente simples, pudiéndose enriquecer según surja la necesidad, mediante sucesivas activaciones que vendrán sugeridas por pautas de la situación de uso.

De acuerdo con el modelo clásico de análisis de esquemas de imágenes (Lakoff, 1987, 1989; Johnson, 1987), cada uno de estos consta de unos elementos estructurales básicos además de una lógica interna. Mediante los ejemplos de nuestro corpus ilustraremos, como ya señalamos, los esquemas de camino y de recipiente, así como la idea asociada de control. Propondremos que las expectativas de economía cognitiva nos conducen a activar esquemas de imágenes con preferencia sobre otros modelos cognitivos no genéricos y que, cuando la activación de otro modelo cognitivo es insoslayable, esta se produce de forma parcial, guiada por la estructura básica del esquema de imágenes, proceso al que denominaremos *enriquecimiento esquemático*. Finalmente, sugerimos que nuestro estudio cumple con todos los requisitos de una teoría de la comunicación en la que se contemple la relación de equilibrio que existe entre economía cognitiva y efectos comunicativos³.

2. *El camino*

El esquema de camino consta de unos elementos estructurales básicos: un punto de partida, una trayectoria o camino y un punto

de llegada o destino. Existen también otros elementos, como los mojones en el camino, las entidades que siguen su curso y los posibles obstáculos, que enriquecen el esquema más básico (ver Lakoff, 1989: 119). De esta estructura se desprende una lógica básica: 1) para ir del punto inicial u origen al final debe pasarse por cada punto intermedio del camino; 2) cuanto más se avance, más tiempo transcurre. Las metáforas más corrientes a las que se aplica este esquema hacen corresponder propósitos con destinos (lograr un propósito es llegar a un destino). También se puede aplicar a acontecimientos complejos, que tienen un estado inicial (origen), una secuencia de estadios intermedios (camino) y un estado final (destino).

En la novela que estudiamos el esquema de camino se proyecta a varios campos notoriales distintos. Encontramos, por ejemplo, un tipo de imágenes, muy frecuentes no sólo en español sino también en otras lenguas, como las que responden a la correspondencia del tipo la comunicación es un viaje⁴, donde las palabras son los viajeros que salen de un punto de partida, el emisor, para llegar a la meta que es el receptor: “¿Cómo le salen esas palabras tranquilas mientras por la cabeza le pasan tantas rarezas?” (225)⁵. Nótese que el tipo de comunicación (pausada) se expresa como un atributo de los viajeros.

Encontramos en la novela otras expresiones cotidianas como “De ahí se pasó a discutir...” (314) o “Alto, por ahí no pasó” (317) donde los locativos señalan un mojón, un punto en el camino de la conversación; o también “Por el pasillo le llega un llanto infantil” (29), “El viejo, en vez de batirse en retirada, como los demás días, sigue gustoso la charla” (103), en las que los verbos reflejan el tipo de movimiento que se lleva a cabo.

En los dos últimos ejemplos, hay, sin embargo, una diferencia interesante en cuanto al sujeto del movimiento⁶, puesto que en el primero es el sonido el que se mueve a través del camino mientras que, en el segundo, la atención se focaliza en el anciano que está atento a la comunicación, lo que se refleja en que el anciano va por el mismo camino que aquello que se dice⁷. En este ejemplo, por

otra parte, el retroceder, que equivale a no estar atento a la conversación, se expresa mediante una metáfora más compleja que supone un enriquecimiento añadido del esquema básico de camino. La lógica del esquema básico, que se basa en el especificado más arriba para el genérico, es la que sigue:

(a) La charla es un objeto que avanza (esto es, se dirige hacia un objetivo).

(b) El viejo va detrás de dicho objeto recorriendo la misma trayectoria.

(c) Seguir la misma trayectoria supone controlar el objeto (incluyendo el posible objetivo).

(d) Retroceder implicaría alejarse del objeto y, por tanto, perder el control del mismo.

La metáfora añadida se desarrolla sobre la base de los puntos (c) y (d), que son complementarios. Batirse en retirada invoca nuestro conocimiento sobre batallas y abre un abanico de posibilidades equivalente a todos los elementos del modelo cognitivo sobre batalla. Este incluye normalmente la idea de que los soldados se batan en retirada cuando de proseguir la lucha corren auténtico peligro de derrota e incluso aniquilación. Sin embargo, en nuestro texto –dentro del contexto que nos proporciona la novela– batirse en retirada equivale a la conducta, habitual en el anciano, de perder el interés por la conversación, frente a la nueva actitud de interesarse por ella. Aquí, batirse en retirada focaliza únicamente la implicación lógica de que continuar una batalla supone un gasto de energía y recursos enormes (mayores y de más riesgo que en muchas otras actividades). El anciano calcula si el beneficio que se obtiene de permanecer atento a la charla compensa el esfuerzo que conlleva. Ello implica que, si decide estar atento, es porque la charla contiene esta vez suficientes elementos de interés.

Otras metáforas muy interesantes y elaboradas se dan cuando el esquema de camino se proyecta a otros campos, que tienen mayor relevancia dentro de la novela: el del recuerdo y el de la muerte y la vida.

En correspondencia con el esquema metafórico, los recuerdos se ven como viajeros que llegan desde un punto lejano al aquí, en el que se sitúa el personaje que recuerda. Debe señalarse, sin embargo, que en este caso se superpone otra metáfora: la de que el tiempo es espacio y, por lo tanto, el paso de un tiempo (el pasado) a otro (el presente) es visto como un recorrido a través de un camino. Así se explican expresiones como "... No sabrás de dónde vienen [mis palabras]" (219), "Ahora, ya ves, me vuelve David" (256) o "Me traes a David, a Dunka y a los viejos pastores" (219), en la que la presencia del verbo *traer* implica la existencia de un elemento que favorece el recuerdo —en este caso, el nieto—, que debe entenderse como un elemento que propulsa el movimiento a través del camino y lo controla.

Algunas veces, en cambio, la dificultad del camino o algún obstáculo dificultan el recorrido de los recuerdos hacia el presente; así sucede, respectivamente en "Como tirando de unas riendas paró en seco sus cavilaciones al asomarse —como suele últimamente— a desconocidos vericuetos⁸ interiores por los que se acercaba una figura" (167) y "¿En qué tropieza el torrente de las memorias? ¿qué roca han de saltar aún esas aguas represadas para liberarse del todo?" (304). Obsérvese que en estos casos se da también una diferencia que ya ha sido señalada antes y es la focalización en el sujeto en el primer caso, focalización que no se da en el segundo. La presencia del complemento "como tirando de unas riendas" y del verbo *asomarse* muestran por parte del sujeto la voluntad de recordar, que no se da en el segundo caso, en el que el torrente es visto como una fuerza de la naturaleza no sometida a control por parte del sujeto, exactamente igual que en otras metáforas que aparecen en el texto, en las que encontramos términos como *terremoto* o *vendaval*. La falta de control por parte del sujeto se refleja, además, en otro hecho: los recuerdos son, en esta metáfora, agua, y ello los distingue de la idea de personas o viajeros que van por un camino que aparece en las otras expresiones que se han mencionado. El agua, efectivamente, recorre un camino, pero un camino que nadie puede controlar desde el momento en que se trata de un líquido⁹.

El obstáculo que recorren los recuerdos puede adoptar formas muy diversas. Hemos visto que puede ser una roca que impide el paso del agua. En otros casos, es una puerta cerrada que sólo permite el paso cuando se abre: "...Así se abre un portalón al campo en la memoria del hijo y entran por él pastores y castañares, lumbrés de sarmiento y canciones, hambres infantiles y manos maternas" (139)¹⁰. Se hace evidente que el procedimiento de enriquecimiento metafórico se desarrolla en estos ejemplos sobre uno solo de los elementos constitutivos del esquema de camino, la existencia de obstáculos potenciales.

Otro de los campos nocionales activados a lo largo del discurso es, como ya hemos señalado, el de la muerte y su oposición a la vida; de ahí que, aunque no abunden las metáforas, sí presentan un grado de elaboración que va más allá de imágenes estereotipadas¹¹. Por ejemplo, consideremos las metáforas relacionadas con la vejez y la muerte del protagonista: "...El viejo y el niño avanzan compañeros, como sobre un camino, por ese tiempo que les está uniendo. Ambos, hombro con hombro, en extremos opuestos de la vida" (68). La metáfora del camino encuentra dos elaboraciones que se superponen. En una, la vida se ve como un camino, en el cual vejez y juventud están en puntos opuestos, cercanos a la meta y a la salida, respectivamente. En otra, el viejo y el niño se acompañan mutuamente recorriendo juntos parte del camino de la vida; en esta segunda se focaliza su avance conjunto.

La muerte es vista desde perspectivas distintas: como una puerta que está al final de la vida¹² –“Serenos ante la puerta que pronto traspasará, porque ya sabe vencer al destino” (335)– y también como algo que está cercano pero cuya presencia no se puede adivinar porque no está presente ante la vista, exactamente igual que un objeto que está situado en el otro extremo de una esquina: “La muerte está ahí, al otro extremo del pasillo, a la vuelta de las esquinas de la vida” (293)¹³. Si, en este caso, aparece un rasgo espacial en la metáfora que corresponde no tanto a una carretera o a un camino en el campo como a un espacio urbano se debe a la constitución del espa-

cio sobre el que se proyecta dicha metáfora: una vivienda, que se distingue del camino llano o más o menos ondulado típico en las metáforas que siguen este esquema.

3. *El recipiente*

Según Johnson (1987), percibimos nuestros cuerpos como contenedores o recipientes y como cosas que se hallan en los recipientes. La estructura básica del recipiente consta de un interior, unos límites y un exterior. Según Lakoff, esta estructura da lugar a una lógica básica de inclusión, según la cual, si *a* está en *b* y *b* en *c*, entonces *a* está en *c*.

Esta lógica no es sino parte de un sistema más complejo del que distinguiremos los siguientes componentes:

(a) Sea *a* un elemento y sean *b* y *c* recipientes; si *a* está en *b* y *b* en *c*, entonces *a* está en *c*.

(b) Al tener límites, la capacidad de un recipiente es limitada; es decir, no puede contener más que un número finito de elementos.

(c) En un recipiente puede haber entidades de dos tipos cognitivamente básicos: personas u objetos (los animales y las plantas pueden disfrutar, según convenga a la situación, de una u otra cualidad; los sucesos y situaciones se suelen tratar como objetos).

(d) El interior de un recipiente puede resguardar de cualquier evento del exterior o bien imposibilitar la salida; también se puede dar una combinación de ambas posibilidades.

De la conjunción de estas dos últimas lógicas, obtenemos otras dos:

(e) Si hay dos o más entidades dinámicas en un interior, estas pueden interactuar más fácilmente que si están separadas por los límites del recipiente; si alguna de las entidades tiene voluntad (capacidad de decisión), podrá intentar controlar (es decir, imponer restricciones de comportamiento) a las demás.

(f) Si una entidad con potencial controlador está fuera de un recipiente y desea controlar a otra entidad o entidades del interior del mismo, cuanto más lejos se encuentren éstas de las lindes con el exterior, más difíciles son de controlar.

Veamos seguidamente los ejemplos de nuestro corpus.

El recuerdo, uno de los "leit motiv" que se repiten a lo largo de la novela se expresa no sólo a través de metáforas relacionadas con el camino, sino también con un recipiente: "Pero en la mente del viejo no cabe ahora más que una historia, la misma de todas las noches" (213). El recipiente tiene, como hemos señalado, una capacidad limitada. En este caso, la mente, que es vista como recipiente, sólo puede contener una entidad, una misma historia. Puesto que nuestro modelo cognitivo sobre la mente la concibe como contenedor de múltiples pensamientos, información e ideas, la metáfora aquí cancela nuestra expectativa normal. La idea que se transmite, por implicación, es la de que la historia obsesiona al viejo, pues ocupa el espacio mental entero.

La dimensión de profundidad de la mente vista como recipiente refleja la lejanía en el tiempo: "El viejo se abisma en la vieja historia" (17), "Lo llevo tan adentro, se dice, que es como el corazón, uno se olvida de él" (185), "Tú ahora sacas de mis adentros tantos olvidos" (219), "Sumergiéndose en el olor de allá, el de su vida entera" (232). Estas metáforas se explican en función de la parte (f) del sistema lógico del esquema de contenedor. En algunos casos existe control sobre lo que se recuerda y lo que no. Cuando algo está tan profundo que uno se olvida de ello, el recuerdo queda fuera de control por parte del individuo mientras que ese control sí existe por parte de quien recuerda cuando "se abisma en la vieja historia" o cuando otro le impele al recuerdo, "sacándole los olvidos de los adentros".

La imagen del recipiente se proyecta no sólo en el campo de los pensamientos o de los recuerdos sino también en otro que no había aparecido hasta ahora: el de los sentimientos. El ser humano es visto entonces como un espacio en cuyo interior —parte (c) del sistema lógico del contenedor— se albergan objetos, los sentimientos,

que pueden o no moverse y afectar o no a la forma del recipiente. Así, por ejemplo, una emoción repentina es vista como un objeto que provoca una explosión dentro del contenedor: “¡La pareja etrusca! recuerda de golpe, en una explosión interior” (301), “Estalla un globo en su pecho” (232), mientras que se “Siente un vacío” (232) ante la ausencia de sentimientos definidos. El factor control determina, tal como se ha visto también al hacer referencia al esquema anterior, el comportamiento del personaje ante sus propios sentimientos; así, una forma de reaccionar ante un sentimiento que no nos gusta es salir del recipiente, lo que implica un desdoblamiento del yo, estudiado ya por Lakoff (1993): “Ella toma una zarpa entre sus manos y la oprime de un modo que acaba de desconcertar al hombre. Su salida es marcharse a la cocina y preparar el desayuno” (225). La salida del recipiente implica en este caso una reacción a la situación no deseada que se ve como un contenedor en el que el protagonista se siente, de alguna manera, aprisionado.

Otro campo nocional en el que se proyecta el esquema del recipiente es en el de las relaciones humanas. Las personas son, entonces, objetos que ocupan un mismo espacio geográfico o recipiente, si se sienten unidas: “Pero esta noche, al menos, habitamos el mismo país, estamos juntos” (143), “El tiempo se les pasa volando, acogidos a esa isla de intimidad que han creado para ellos en medio del bullicio” (180), “¡Ahora lo veo claro, niño mío, a lo que vengo cada noche!, a hacer aquí una casa nuestra dentro de ésta, a vivir juntos tú y yo, compañeros de partida...” (197), “...En el territorio acotado por el mágico pacto...” (217), “Va amainando la lluvia sin que se den cuenta. Fuera es otro mundo” (154).

Dos personas que no se comprenden mutuamente, que no sostienen buenas relaciones, habitan, en cambio, espacios distintos, ocupan recipientes diferentes, sea cual sea su extensión: “La vida les ha distanciado, llevándoles a mundos diferentes” (18)⁴, “Verdaderamente, tu padre... –suspira-. No le comprendo... No, no le comprendo. Es de otro planeta” (188).

No son estos, sin embargo, los casos que nos parecen más interesantes en torno a este esquema, sino otros en los que es necesario recurrir al contexto total de la novela para poder comprender su mecanismo de proyección. Se trata de ejemplos en los que el recipiente no es un espacio objetivo sino algo subjetivo, construido por el protagonista por medio de dos rasgos: la luz y la blancura: "El recinto es un planeta de luna y sombra para ellos solos" (68), "La ventana es toda luna; el suelo un lago plateado; la cuna y su sombra una isla de roca. En la almohada hecha espejo se refleja serena la copia de la luna" (67-68), "Mala claridad para una emboscada de aquéllas, pero buena para esta guerra" (67), "En la alcobita, silencio y penumbra. En el silencio, el alentar de Brunettino ya dormido; en la penumbra, el nácar de su carita. Y, gozando de ese mundo, el viejo sentado sobre la moqueta" (136). En todos los casos, la metáfora refleja la idea de que el recipiente es algo benéfico, algo que protege y donde las personas se sienten cómodas y seguras¹⁵. Ello puede no sorprender cuando lo que crea ese espacio es la nieve caída en el exterior, —"La nieve les envuelve desde fuera con su vigorosa blancura como para protegerles: no se aventuran los lobos sobre nevada reciente, donde dejarían huellas delatorias" (217)— no sólo porque la idea de estar en un espacio cerrado, caliente, cuando fuera ha nevado y hace frío sugiere protección, calor, comodidad, etc., sino también porque, tal como se expresa en el ejemplo, la nieve es, en este caso, una forma de defensa ante un supuesto enemigo, los lobos.

Más chocante puede parecer que este valor benéfico se atribuya, simultáneamente, a la luz y a la sombra. La coexistencia de estas imágenes se explica únicamente a través del contexto y, por ello, son las más personales de las aparecidas en toda la obra y las que se someten con mayor dificultad a los esquemas de análisis lakoffianos. Si elementos que son antitéticos como la luz y la sombra pueden ser ambos benéficos, a pesar de que la falta de luz suele considerarse, en nuestro ámbito cultural, como algo negativo es porque esa luz es, únicamente, la de la luna. Luz y sombra son, entonces, benéficas porque las dos son elementos que pertenecen a un mismo dominio

conceptual, el de la noche. Se plantea, entonces, otra pregunta: ¿por qué la noche, en esta obra, es benéfica cuando en nuestra tradición cultural suele asociarse con el miedo y el peligro? La respuesta se sitúa en el contexto de la obra: la noche es benéfica porque es el momento en que los dos protagonistas pueden estar solos —en su propio mundo— sin interferencias de otros seres humanos, que en ese momento están durmiendo y no pueden, por lo tanto, atacar a los dos personajes. Además, a lo largo de la novela son muy frecuentes las menciones a la época en que el anciano fue partisano. Este hecho pesa también en la valoración que se hace de la noche en la novela. Ese es el momento en que la partida escondida en la montaña puede salir de su escondrijo sin temor a ser atacada por los alemanes.

Estos últimos ejemplos son un caso extremo de lo que hemos denominado “enriquecimiento” de la estructura cognitiva básica del esquema de imágenes; asimismo, demuestran que dicho proceso se puede llevar a cabo, de forma coherente con la topología del esquema, mediante modelos cognitivos de cualquier índole: no sólo proposiciones, sino también imágenes concretas. El resultado que se consigue importa comunicativamente, pues aporta una gran cantidad de efectos contextuales respetando el principio de economía: así, cuando se habla de que el recinto es “un planeta de luna y sombra para ellos solos”, se está sólo invocando los elementos (d) y (e) de la lógica del recipiente, que se enriquecen, a través de las imágenes, mediante el contraste de luz y sombra; la implicación central se obtiene de los elementos citados, que son parte de la estructura lógica del esquema, mientras que el resto de las implicaciones contextuales (sensación de bienestar, de soledad benéfica, etc.) son o bien subsidiarias, o bien un apoyo de la anterior.

4. *El control*

Un último aspecto, que consideramos relevante para el estudio de los mecanismos que determinan la formación de metáforas en la

obra estudiada, es el del control que la persona tiene sobre su interior. A lo largo de la obra coexisten metáforas que reflejan la presencia o ausencia de ese control. Así, en “El viejo acaba flotando como un corcho a la deriva y perdiendo interés por lo circundante y casi por sí mismo” (72), la incapacidad de dirigir el movimiento a través del agua refleja una pérdida de control del yo, que, en cambio, se recupera en “Ese femenino final reinstala al hombre en terreno firme” (223), terreno en el que el ser humano sí puede controlar sus movimientos.

Determinados fenómenos meteorológicos pueden constituirse en fuerza que arrastra al yo y le impide el control de sí mismo: “Cesa el terremoto interior y el mundo vuelve a su orden” (82), “La guerra era un vendaval. Se nos llevaba a todos, cada uno por nuestro lado...” (345), control que, algunas veces es sostenido por otros factores como una emoción – “¡Volverían a encerrarte con tus miedos, esos que se agarran muy dentro!” (235)–, el recuerdo – “Al hombre ya no le encadena la sombra de Dunka” (335)–, o la enfermedad, que se convierte, para ello, en un ser animado: “Es como una bicha que se me pasea por dentro y a ratos muerde” (70).

Conviene mencionar, por último, dos imágenes en las que se refleja perfectamente la diferencia entre la existencia o no de control ante un determinado fenómeno: “El niño, antes de caer nuevamente en el sueño, echa un bracito en torno al flaco cuello” (235), “Quedan sueños, sin embargo, flotando en la alcobita” (185). En el segundo, se ven sueños que ocupan un recipiente, sin que el sujeto tenga sobre ellos ninguna capacidad de control. En el primero, en cambio se da una intervención del sujeto, puesto que es este quien realiza el movimiento de introducirse en el recipiente. No es este, sin embargo un movimiento controlado, voluntario, puesto que se expresa a través del verbo *caer*. La imagen podría expresarse, en cambio, a través de otras formas que sí reflejarían la existencia de ese control: “el niño, antes de conciliar nuevamente el sueño...”¹⁶.

Estas imágenes reflejan dos criterios o dimensiones distintas en la relación del individuo con aquello que le acontece. Por una parte,

el individuo puede estar presente o ausente en una determinada imagen metafórica: cuando los sueños flotan en una alcoba, cuando los recuerdos son un torrente desbocado o personas que caminan a través de una senda, el individuo que experimenta esas actividades está, sin embargo, totalmente ausente de ellas. En otros casos, el individuo está presente, como cuando cae en el sueño o cuando es arrastrado por un vendaval o sacudido por un terremoto. El grado mayor de participación se da, sin embargo, cuando ese individuo no sólo está presente sino que también controla la actividad en la que está involucrado, como sucede cuando es él quien se mueve a través del camino que conduce al recuerdo, o cuando traspasa la puerta que le conduce al más allá.

Las imágenes pueden ser las mismas, como en el caso del recuerdo, pero son vistas desde una perspectiva distinta, que puede explicarse, en términos gestálticos o experienciales, a través de las nociones de *figura* y *fondo*, empleadas por Fauconnier y Langacker para designar la relación perceptiva existente entre un estímulo realizado (figura) sobre otros (fondo)¹⁷. Así, en unos casos, el individuo se constituiría en figura —el individuo está presente, el individuo controla— mientras que, en otros casos, es percibido como el fondo en el que se desarrollan acontecimientos que se erigen en figura.

El interés de una perspectiva como la que se acaba de señalar radica en que nos permite engarzar, una vez más, los aspectos meramente cognitivos de la metáfora con los pragmáticos, puesto que la percepción de un determinado elemento como figura o fondo depende de ambos criterios. La percepción nos marca qué debemos considerar figura y qué fondo (pensemos en una expresión como “la niebla está delante de la montaña”). Lo que marca la presencia de la locución preposicional *delante de* es la posición que ocupan, en un espacio físico, el hablante, la niebla y la montaña) pero un hablante tiene también poder para determinar qué posición debe ocupar en el contexto un determinado elemento¹⁸, y, entonces, nos estamos situando en el campo de lo pragmático.

5. Conclusiones

De nuestro análisis se desprenden varias conclusiones que atañen tanto a la teoría de la comunicación como a la de la cognición. Así, proponemos que existen modelos cognitivos genéricos y específicos. Los esquemas de imagen pertenecen al grupo de los primeros; sin embargo, se pueden enriquecer por proyección de partes de otros modelos para producir determinados efectos comunicativos. Dicho enriquecimiento no puede, en modo alguno, violar la estructura cognitiva esencial del modelo genérico. De hecho, es esta estructura la que sirve al receptor de pauta para la activación selectiva de aquellas partes de otros modelos que se hacen necesarias para el procesamiento completo, a la vez que lo más económico posible, del mensaje en curso. Igualmente, sostenemos que existen diversos niveles de enriquecimiento del esquema básico, niveles que se pueden explotar comunicativamente. Así, podemos seleccionar sólo un elemento del esquema genérico para basar en él nuestro mensaje, o bien podemos basarnos en más elementos. Sólo cuando se excede el límite de la estructura genérica es cuando procedemos al enriquecimiento de la misma recurriendo a otros modelos cognitivos. Este proceso garantiza un equilibrio lo más ajustado posible entre economía de producción/ procesamiento y el efecto comunicativo perseguido.

NOTAS

1. Dejamos fuera, en este estudio, las metáforas de tipo orientacional (basadas en los conceptos de 'delante', 'detrás', 'izquierda', 'derecha'), que no tienen relevancia en el corpus estudiado.
2. De hecho, se puede argüir que existen, por lo menos, modelos proposicionales y metafóricos abstractos. Piénsese en las gramáticas de la narración de Rumelhart y Thorndyke. Estas se basaban en una estructura global de planes conducentes a objetivos. Estos dos elementos conforman un modelo cognitivo abstracto. Algo parecido se puede decir del tratamiento que Lakoff y Turner (1989) hacen de las metáforas genéricas y los proverbios (véase Ruiz de Mendoza y Orta, para más detalles).

3. Nos referimos, como es bien evidente, al modelo de Sperber y Wilson.
4. Esta metáfora no es sino una de las posibles especificaciones de otra más genérica según la cual las actividades dirigidas a un objetivo son viajes. Lakoff (1992) ha establecido la existencia de proyecciones en varios niveles, con mecanismos de herencia de un nivel a otro para dar cuenta de las relaciones que existen entre distintas especificaciones de la metáfora del viaje: LA VIDA ES UN VIAJE, UNA CARRERA PROFESIONAL ES UN VIAJE, etc. Es interesante notar que metáforas como *subir en la escala social* combinan la metáfora genérica mencionada antes con la de MÁS ES ARRIBA. Existe, pues, una confluencia de distintos modelos cognitivos sobre el patrón proporcionado por el esquema de imágenes. Lakoff omite mencionar, no obstante, una cuestión importante: el sentido auténtico de todas estas metáforas pende de una única correspondencia, a saber, los destinos son objetivos. Todas las demás se subordinan a esta, de tal forma que si bien es posible elaborar metáforas que focalicen en concreto alguno de los elementos del viaje frente a otros, que se entenderían como potenciales (por ej. los impedimentos al viaje), es imposible concebir ninguna de estas metáforas sin la correspondencia que señalamos. Esta es precisamente la que posibilita el establecimiento de los mencionados mecanismos de herencia.
5. Obsérvese que en el ejemplo se contraponen la misma metáfora, que se emplea proyectada en el campo de las ideas, las cuales son, en este caso, las que viajan por el campo de la mente.
6. La misma diferencia se encuentra en dos imágenes que presentan ya un grado mayor de elaboración de la metáfora: "Sus relatos nos abren nuevos horizontes sobre la persistencia de los mitos en el folklore calabrés" (252) y "La voz, al reanudar su marcha, se ha hecho lenta y grave" (304). De ellos es especialmente interesante el segundo, en el que los adjetivos que modifican a *voz* son respectivamente metafórico y no metafórico; en el primero se la califica en tanto que objeto que se desplaza a poca velocidad por el canal mientras que *grave* es un adjetivo que está presente en el campo notional de *voz*. Una de las acepciones de *grave*, lexicalizada en español es la siguiente: 'Acúst. Dícese del sonido bajo, esto es, de aquel cuya frecuencia de vibraciones es pequeña por oposición al sonido agudo'. Podemos pensar, sin embargo, que este uso fue, originariamente metafórico y derivado de la acepción primaria del término 'Dícese de lo que pesa'. Las dos acepciones están tomadas de RAE-92, s.v. *grave*.
7. Tal como se refleja en el hecho de que la primera acepción que aparece en el DRAE del verbo seguir sea 'ir después o detrás de uno' (RAE-92, s.v. *seguir*).
8. DRAE-92: *vericuetu* 'lugar o sitio áspero, alto o quebrado, por donde no se puede andar sino con dificultad'.
9. Así sucede también en "en su mar interior refluye la imagen de Dunka" (28), aunque en este caso el esquema conceptual que domina es el del recipiente, lleno de agua en este caso, que puede estar más o menos alejada según los movimientos del líquido (refluir: 'volver hacia atrás o hacer retroceso un líquido'). Existe, además, otra diferencia con respecto al camino: el movimiento no se produce hacia adelante sino hacia atrás. Ello refleja la concepción antropológica que subyace en la metáfora: no somos peces sino seres que vivimos en la tierra y, por lo tanto, contemplamos los movimientos del mar desde la playa.

10. Se combinan en este caso el esquema del camino y el del recipiente. Al final del camino por el que se mueven los recuerdos se encuentra un recipiente que es la memoria activa del personaje. De ahí que sea posible la presencia de la puerta, que separa la memoria remota de la memoria cercana o de la memoria consciente.
11. Sí puede considerarse como un estereotipo la cercanía de la muerte como un camino que va cuesta abajo, en el que alguien no puede controlar el movimiento porque la velocidad le impulsa hacia el final de la cuesta, como en "Al final, ya cuesta abajo, empezó a beber y tuve que cuidarle meses y años..." (301). La imagen de este movimiento descendente nos remite, además, a la metáfora *MÁS ES ARRIBA, MENOS ES ABAJO*, una de cuyas especificaciones posibles es que la vida y la salud son arriba mientras que la enfermedad y la muerte son abajo (piénsese en expresiones como cayó enfermo, cayó muerto).
12. Donde, como se ha visto ya respecto a la memoria, se superponen camino y recipiente. La vida es vista como un camino con una puerta al final pero también como un todo, un recipiente cuya salida es una puerta.
13. Para comprender el ejemplo en el contexto de la novela, deben tenerse en cuenta dos datos: por una parte, que la frase refleja la perspectiva de los hijos del anciano, que, en la escena, están en la otra punta del pasillo; por otra, que se ha producido una metonimia entre el anciano a punto de morir y la muerte misma.
14. En esta expresión, como en otras ya vistas anteriormente, coexisten los esquemas del camino y el recipiente, que se presenta al final de la ruta y es distinto para cada una de las personas implicadas.
15. Por contraposición a la vida urbana en general, que es vista como un recipiente con poderes maléficos, al que se califica de trampa, trampa que es tanto mayor cuanto más profundo es el recipiente: "Ahora a cada lado, les encajonan las casas. Muros por todas partes, menos hacia delante, para atraer al coche cada vez más hacia el fondo de la trampa" (21), "Esc ático es un palomar por encima de la trampa urbana" (152).
16. Obsérvese que este verbo se emplea, sobre todo, cuando el individuo no puede dormir y hace algún esfuerzo para conseguirlo: "intentó conciliar el sueño", "no podía conciliar el sueño", etc.
17. Una interesante revisión de la aplicación de estos conceptos en algunas teorías lingüísticas puede verse en López.
18. El empleo del término *contexto* es totalmente intencional puesto que pretende remitir a la teoría de Sperber y Wilson (ver), en la que el término abarca no sólo el contexto lingüístico y extralingüístico sino también el conocimiento del mundo.

OBRAS CITADAS

- Eco, Umberto. *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1987.
- Fauconnier, Gilles. *Mental Spaces*. 2ª ed. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. [primera edición: Massachusetts Institute of Technology: 1985].
- Issacharoff, M. y Madrid, L. *Pensamiento y lenguaje. El cerebro y el tiempo*. Madrid: Fundamentos, 1994.
- Johnson, Mark. *The Body in the Mind: the Bodily Basis of Meaning, Reason and Imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- Lakoff, George. "Some Empirical Results about the Nature of Concepts," *Mind & Language* 4, 1-2 (1989): 103-129.
- . *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987.
- . "The Invariance Hypothesis: is abstract reason based on image-schemas?" *Cognitive Linguistics* 1-1 (1990): 39-74.
- . "The contemporary theory of metaphor." *Metaphor & Thought*. Ed. A. Ortony. 2ª ed. Cambridge: University Press, 1992. 202-251.
- . "The internal structure of the self", *Annual Berkeley-UCSD Cognitive Linguistics Conference*. La Jolla, Cal.: 1993. 1-19.
- y Johnson, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press, 1980.
- y Turner, M. *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago y Londres: The University of Chicago Press, 1989.
- Langacker, Ronald. *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol. 1. *Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press, 1987.
- López García, Ángel. *Fundamentos de Lingüística Perceptiva*. Madrid: Gredos, 1989.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Ruiz de Mendoza, Francisco José. "Blended Spaces and the Pragmatic Approach to Cognition" (1996), en prensa.
- y Otal, José Luis. "Some notes on abstract cognitive models." *Actas del XIV Congreso de AESLA, 1996*. Tarragona: en prensa.
- Rumelhart, D.E. "Notes on a schema for stories." *Representation and Understanding*. Ed. D. Bobrow y A. Collins. New York: Academic Press, 1975. 211-236.

- Sampedro, José Luis. *La sonrisa etrusca*. 14ª reimp. Madrid: Alfaguara, 1989.
- Sperber, Dan y Wilson, Deirdre. *Relevance*. 2ª ed. Oxford: Basil Blackwell, 1995.
- Talmy, L. "Force Dynamics in Language and Thought." *Papers from the Parasession on Causatives and Agentivity*. Chicago: Chicago Linguistic Society, 1985.
- Thorndyke, P.W. "Cognitive structures in comprehension and memory of narrative discourse." *Cognitive Psychology* 9 (1977): 77-110.
- Vicente Cruz, B. "En torno a la semántica y la pragmática de la metáfora: una revisión crítica." *Prágmalingüística* 1 (1993): 307-334.

