



Culturales

ISSN: 1870-1191

revista.culturales@uabc.edu.mx

Universidad Autónoma de Baja California  
México

Aguilar Leyva, Oquitzin  
Enfocando la metáfora visual: ópticas cognitivas I  
Culturales, vol. VIII, núm. 16, julio-diciembre, 2012, pp. 33-84  
Universidad Autónoma de Baja California  
Mexicali, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=69425813002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica  
Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal  
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# *Enfocando la metáfora visual: ópticas cognitivas I*

Oquitzin Aguilar Leyva  
*Universidad de Guadalajara*

*Resumen.* La reflexión en torno a la *metáfora* ha acompañado el devenir del pensamiento occidental desde sus orígenes. Desde las tentativas iniciales de su elucidación, acuñadas en la Retórica y Poética aristotélicas, hasta las modernas teorías de la interacción emergidas ya bien entrado el siglo veinte, se ha acumulado un gran número de acercamientos cuyo censo y comentario constituyen materia prima de no pocas monografías, como las de Hawkes (1972) y Ricoeur (1980), por citar algunas destacadas. Lejos de buscar prolongar dichos esfuerzos, nuestra aportación se inspira en el creciente auge de iconos en la comunicación mediática contemporánea para desarrollar una reflexión, tanto sobre la plausible existencia de la *metáfora visual y/o audiovisual*, como de los términos teórico-metodológicos con los que su análisis podría ser encarado. De corte teórico, la pesquisa que aquí avanzamos busca acercarnos a un encuadramiento para explorar la metáfora visual en tanto instrumento de comunicación, describiendo los *procesos fundamentalmente cognitivos* que su actualización en todo momento presupone...

*Palabras clave:* 1. metáfora audiovisual, 2. cognición,  
3. metáfora cognitiva, 4. dominios cognitivos, 5. espacios mentales.

*Abstract.* Reflections on the *metaphor* have accompanied the development of Western Thought since its origins. Beginning with initial attempts at its elucidation, coined by Aristotelian *Rhetoric* and *Poetics*, and moving on to the modern theories of interaction that emerged well into the 20th century, we have accumulated an important range of intellectual approaches whose scope and commentary constitute the raw material of not a few monographs, including those of Hawks (1972) and Ricoeur (1980), to mention some of the most prominent. Far from pretending to prolong these efforts, our contribution focuses on the growing proliferation of icons in contemporary media communication, to develop an analysis as much on the plausible existence of the *visual/audiovisual metaphor*, as on the theoretic-methodological terminology in which its studies can be conducted. The theoretical inquiry we present here, seeks to move towards a framework that explores the visual metaphor as a communication tool, describing mainly the *fundamental cognitive processes* that its accomplishment in all moments presupposes...

*Keywords:* 1. audiovisual metaphor, 2. cognition,  
3. cognitive metaphor, 4. cognitive domains, 5. mental spaces.

*culturales*

VOL. VIII, NÚM. 16, JULIO-DICIEMBRE DE 2012  
ISSN 1870-1191

I. Reminiscencias y derivas

PRODUCTO DE TRATAMIENTOS HETEROGÉNEOS QUE DESDE HACE algún tiempo proliferan tanto en la teoría cinematográfica como en la teoría estético-pictórica o en el análisis publicitario, el estudio de las *metáforas audio/visuales* se presenta al no iniciado como un complejo caleidoscopio de temáticas difíciles de sistematizar.<sup>1</sup>

Temprano en este espectro emergen los obstáculos, incluso desde la denominación y por ende delimitación del objeto de estudio: “metáfora visual” (Carroll, 1994), “metáfora pictórica” (Forceville, 1998), “metáfora fílmica” (Whittock, 1990), “cine-metáfora” (Eikhenbaum, 1927), “metáfora cinemática” (Giannetti, 1972), “metáfora multimedia” (Forceville, 1999) o “metáfora monomodal y multimodal” (Forceville, 2006a), son los ejemplos de una terminología acaso excesiva, que acusa una redundante difracción de miradas sobre el mismo fenómeno.

El concepto *metáfora pictórica* suele emplearse para las imágenes estáticas, mientras que *metáfora fílmica*, *cine-metáfora* y *metáfora cinemática* refieren a aquellas que tienen lugar en

<sup>1</sup> En teoría cinematográfica, Eisenstein (2001), Martin (1955), Mitry (1963), Metz (1975) son los autores de referencia; Gombrich (1952, 1959) lo es, por su parte, para la estético-pictórica, mientras que Barthes (1964), Eco (1968), Durand, (1970) abordan la metáfora en el análisis publicitario. A lo largo de este pasaje introductorio, que abarca hasta la página 45, nos basamos principalmente, aunque no de manera exclusiva, en el trabajo doctoral de Ortiz (2009), quien realiza un minucioso y útil resumen de pensadores que desde diversas barricadas han reflexionado sobre la metáfora visual. Basados en la obra referida, proponemos esta vez una sistematización de carácter conceptual, no autorial, que nos permitirá ojear más fácilmente las coincidencias o distanciamientos temáticos y conceptuales entre los diversos autores recopilados. Las referencias puntuales de cada autor citado en esta introducción podrán consultarse en Ortiz, 2009, “La metáfora visual incorporada: aplicación de la teoría integrada de la metáfora primaria a un corpus audiovisual”, tesis doctoral, Departamento de Comunicación y Psicología Social, Universidad de Alicante, España. Defensa: julio de 2008. Un resumen puede ser encontrado en <http://www.um.es/tonosdigital/znum18/secciones/estudio-20-metaphora.htm>.

el cine. El término de acepción más amplia y que adoptaremos para éste ejercicio es el de “metáfora visual”, pues sin reparar sobre el medio en el que han sido generadas incluye tanto a las imágenes estáticas como aquellas en movimiento.

Ahora bien, dado que históricamente el estudio de la *metáfora* amanece en el terreno de las expresiones verbales, no es de extrañarnos que varias de sus temáticas y tesis explicativas hayan sido calcadas, *mutatis mutandis*, al estudio de la metáfora visual, delimitando con ello las coordenadas de su reflexión. En virtud de su recurrencia en la literatura especializada, dos de estas *reminiscencias verbales* nos parecen decisivas.

La primera emana justamente del mundo clásico, donde el sustantivo *μεταφορα* procede del verbo *μεταφερω*, que significa *llevar a otra parte, transportar, trasladar, transferir, cambiar, mudar, trocar, confundir, enredar*. En griego, *metáfora* significa literalmente *traslación* o *transferencia* e indica, etimológicamente, la posición de una cosa en lugar de otra (Boquera, 2005:15).

Para Aristóteles, la metáfora consiste así en *trasladar a una cosa un nombre que designa otra* (*Poética*, 1457b, 5-20), mientras que para Quintiliano o Cicerón la expresión metafórica presupone que la palabra que ha sido trasladada *sustituya* a la otra, la del uso habitual, en virtud de algún tipo de *similitud*. En la tradición grecolatina la metáfora es, pues, una “figura mediante la cual un signo es sustituido por otro que comparte con el primero al menos un rasgo semántico semejante” (Ortiz, 2009:19).<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Sustitución y semejanza son los rasgos cardinales que más tarde darían fundamento a dos de las principales tesis semánticas sobre la metáfora. La tesis *sustitutiva* y la tesis *comparada*. La primera, en la que se basa toda la retórica clásica, defiende que una palabra empleada en su sentido ‘propio’ se *sustituye* por otra palabra ‘extraña’, y así se convierte en una metáfora. Ello es posible porque entre ambas palabras (la sustituida y la sustituta) existe *semejanza* o *analogía*. La metáfora es simplemente otra manera de expresar lo que se podría haber expresado de forma más literal. Para Boquera, “esta es una visión que se basa sobre todo en aspectos léxicos, y que considera esta sustitución como algo decorativo. Para los defensores de la tesis sustitutiva, la metáfora es, sobre todo, un elemento retórico cuya función es la de embellecer el lenguaje y producir agrado en el receptor de la misma” (Boquera, 2005:33-34). La segunda tesis, la *comparativa*, considera

Al paso del tiempo dichos dictámenes conocerían modificaciones, aunque sus epígonos continuarían en esa búsqueda de *relación-de- semejanza-entre-dos-términos-o-palabras*; su fallo retumba incluso hasta nuestros días, tanto en los ámbitos más consagrados (RAE: “tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita”)<sup>3</sup> como en la *doxai* más ordinaria del *ciberespacio*: “La metáfora establece una relación de identidad total entre dos seres, reflexiones o conceptos, de tal manera que para referirse a uno de los elementos de la metáfora se organiza el nombre de otro”.<sup>4</sup>

Calcada al universo de lo visual, esta búsqueda de *similitudes* quizá explica la pléyade de autores atareados en caracterizar las correspondencias entre los dos elementos de la metáfora, el *término literal*<sup>5</sup> y el *figurativo*,<sup>6</sup> obviamente entendidos, ya no como palabras, sino como elementos icónico-visuales: figuras de algo. Una metáfora visual será, entonces, aquella imagen o secuencia en la que percibimos o intuimos alguna semejanza entre dos elementos (presentes o no en el plano, *imágenes a y b*, en *presentia/ausentia*) que pueden incluso sustituirse:<sup>7</sup>

---

que en la metáfora siempre hay una comparación implícita y condensada; siendo cualquier metáfora reducible a una comparación entre cosas o sucesos sin que haya en este proceso ninguna pérdida cognitiva. Para entender afirmaciones metafóricas, promulga esta tesis, hay que entender la comparación que se establece entre los términos.

<sup>3</sup> Diccionario de la RAE, 22<sup>da</sup> edición, <http://buscon.rae.es/draeI/Srvlt/Obte%20rHtml?LEMA=met%C3%A1fora&SUPIND=0&CAREXT=10000&NEDIC=No>. Consultado en septiembre de 2011.

<sup>4</sup> Wikipedia, <http://es.wikipedia.org/wiki/Met%C3%A1fora>. Consultado en septiembre de 2011.

<sup>5</sup> El tenor o dato, en Richards, 1936, y Kennedy, 1982, o la image, en Clifton, 1983.

<sup>6</sup> La *gloss*, en Clifton, 1983; el “vehículo” o “transmisión”, en Richards, 1936, y Kennedy, 1982, en Ortiz, 2009.

<sup>7</sup> La razón por la que varios de estos críticos han considerado que de la unión de dos planos cinematográficos o de dos figuras icónicas se obtiene una metáfora es porque creen que el proceso es equivalente a unir dos palabras (Giannetti, 1972 y 1975). Se trataría así de un juego de sintagmas y paradigmas, ya no lexicales, sino visuales.



*Imagen a*



*Imagen b*<sup>8</sup>

### *Travesías*

A partir de los postulados anteriores, el *navío de la metáfora visual* es a menudo orientado hacia *dos muelles* predilectos de reflexión. El primero lo constituyen las tentativas por establecer tipologías de *presentialausentia* de los dos términos icónicos que conforman la metáfora: Metz (1975), Wittcock (1990), Groupe  $\mu$  (1992) y Forceville (2007) ofrecen para ello diferentes principios clasificatorios, ya estructuralistas, lógicos o neoretóricos, que buscan definir en qué medida ambas figuras *aparecen* —o no— en una imagen y/o secuencia filmica, y si pueden o no considerarse en tanto metáforas visuales.

Este muelle no está libre de polémicas. Un ejemplo típico de ellas lo constituye el concepto de *homoespacialidad*, definido como la *coexistencia, en un mismo espacio o plano, de los dos elementos que componen la metáfora*. Para ciertos autores, como Carroll (1994 y 1996),<sup>9</sup> para poder hablar de metáforas visuales

<sup>8</sup> En la imagen a, el *término literal* lo constituyen las pinzas, cuya cuidadosa disposición permite al espectador observar también el *término figurativo*, el esqueleto de un pez. En la imagen b, por su parte, vemos elementos que provienen tanto del término literal, la coladera de calle, como del término figurativo, los platos, cuya aparición y ordenamiento nos hacen pensar la coladera como un “secador de vajilla”. En estos ejemplos, ambas metáforas visuales contienen el elemento de similitud (icónica) entre los términos puestos en relación.

<sup>9</sup> “Homospaciality, in this sense, is a necessary condition for visual metaphor. It serves to link disparate categories in visual metaphors physically in ways that are functionally equivalent to the way that disparate categories are linked grammatically in verbal metaphor” (Carroll, 1994:198, en Ortiz, 2009:124).

## Culturales

dicha coexistencia es fundamental, prototípica e imperativa; aunque otros expertos opinen lo contrario (Forceville, 2007).<sup>10</sup> Veredicto final no existe aún al respecto:



Imagen c



Imagen d<sup>11</sup>

El *segundo muelle* de reflexión lo articulan despliegues investigativos con ánimos más formalistas y generales (Kennedy, 1982; Cliffton, 1983; Eco, 1968, o Durand, 1970), que en diversas producciones icónicas pretenden identificar varias figuras de la *retórica clásica*: la metonimia, la sinécdoque, el quiasma, la hipérbole, el símil... y por supuesto la metáfora.

Creemos que estos ánimos clasificatorios abonan –aunque a veces no lo reconozcan o no lo alcancen a ver– a una pretendida *formalización lógica del pensamiento*, sobre la pista de que *todas las figuras discursivas reflejan* –en alguna medida– *los movimientos de la Razón*.

Ciertamente interesantes, es no obstante raro que tales iniciativas agoten dicha hebra, pues paradójicamente la impronta retórica que las motiva también las orilla hacia una concepción

<sup>10</sup> Este autor reconoce la posibilidad de existencia de metáforas visuales que sólo muestran uno de los términos inmiscuidos, con lo cual no existe coexistencia (Ortiz, 2009).

<sup>11</sup> La homoespacialidad se cumple en la figura d, pues observamos tanto la figura del continente africano como la cara de una joven de raza negra. En la imagen c sólo se cumple a medias, pues el violoncelo sólo es “implicado” mediante los elementos pintados en el dorso de la mujer y por supuesto el contorno de su cuerpo. El instrumento musical está sólo *parcialmente* presente.

restringida de la Retórica, que ve en tales *figuras simples* “ornamentos estilísticos del discurso”.<sup>12</sup>

Aunque en la mayor parte de los autores<sup>13</sup> los ánimos clasificatorios de figuras hayan superado la reflexión sobre las correspondencias entre el pensamiento/Razón y la expresión (ya sea ésta verbal o visual), tendencias más recientes revisan la problemática buscando brindarle su justa relevancia (Phillips y McQuarrie, 2004 y 2008).<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Ello con frecuencia sucede en propuestas épigonas de las tesis *sustitutiva* y *comparada* de la metáfora, donde el carácter ornamental de esta y otras figuras discursivas, su validez estética y su aplicación en la literatura son motivo de más reflexión y páginas que la relación que aquellas establecen con el pensamiento y el conocimiento. La limitación de la óptica sobre las figuras depende en gran medida de la manera en que los autores asumen el universo retórico. Los que siguen a Aristóteles destacan como fundamental la relación entre argumentación –y por tanto la Razón– y la forma de la expresión. *Retórica* y *Poética* son los dos brazos de la *Retorica* ampliada que propone el Estagirita. Sin embargo, el curso histórico que como disciplina seguiría la retórica fue limitando su concepción ampliada para reducirla a un mero repertorio de figuras estilísticas (Barthes). La esencia de la retórica que Aristóteles defendía, aquella relación entre la expresión y la razón, fue poco a poco sustituida por clasificaciones de figuras “ornamentales” del discurso. Dumarsais es el más flagrante ejemplo de ello.

<sup>13</sup> “La pensée visuelle” (1976), de Rudolph Arnheim, es desde luego una excepción.

<sup>14</sup> Pensamos específicamente en los trabajos de Phillips y McQuarrie (2004 y 2008), quienes proponen una matriz de diferenciación de las figuras retóricas cruzando dos dimensiones: la estructura visual de tales figuras y las operaciones de sentido (McQuarrie y Phillips, 2008:3-23). De manera general, *Go Figure, New Directions in Advertising Rhetoric* (2008) compila propuestas contemporáneas sobre la aplicación de la perspectiva retórica al fenómeno publicitario. Se trata aquí de la búsqueda de un conocimiento causal del discurso que, basado en algunos postulados de la psicología (cognitiva o no), pretende descubrir las recetas generales y los principios organizativos con que podemos identificar las elecciones estilísticas discursivas más eficaces (cf. persuasivas) en un contexto determinado. Dado el cruce de coordenadas que propone (retórica y pensamiento), esta obra resulta innovadora y ciertamente interesante, aunque la distinción entre estilo y el contenido en la que se basa, así como la valorización del primero, presta sin duda flanco a *impasses* epistemológicos, pues parece nuevamente acudir a una cierta visión “ferroviaria” del proceso comunicativo, donde el “contenido” no únicamente está escindido de la “forma”, sino que además es algo que se puede “encerrar” en un contenedor para ser “transmitido”. Los procesos del pensamiento,



En este mismo muelle, la obsesión clasificatoria ha también alimentado ánimos por inventariar los procedimientos audiovisuales, ya técnicos, ya diegéticos, con que se “generan” metáforas visuales. Algunos tratamientos en esta línea (Eisenstein; Dart, 1968; Giannetti, 1972 y 1975; Clifton, 1983; Forceville, 2006a; Carrol, 1994; Hausman, 1989; Aldrich, 1968) realizan rigurosos análisis de imágenes artísticas o de comunicación mediática.

Es entonces cuando el montaje (*cf.* el ritmo y la fragmentación), las yuxtaposiciones de imágenes, los ángulos de toma, la amplitud de los encuadres y la ubicación de los elementos en el cuadro<sup>15</sup> acaparan el *devant* de la *scène* de la reflexión sobre la metáfora visual, constituyendo, además, la base para tipologías sobre el número de medios con que se ejecuta su realización (*cf.* modal, multimodal en Forceville, 2004, 2005b, 2006a y 2007, por ejemplo).

Al dirigir la mirada sobre los diferentes procedimientos técnicos de la imagen, algunos autores como Wolheim (1987) o Carroll (1994 y 1996) proponen que, más que “extraer” o “detectar” *similitudes* “objetivas” entre los términos, la manifestación metafórica visual las *genera*, habilitando—mediante sus artilugios formales— un vínculo “no motivado”.

---

en *Go Figure*, se vuelven algo así como “decodificadores de significados”, más que productores de los mismos. Para nuestra perspectiva no existe separación entre estilo y contenido, entre forma y fondo, pues la significación—como veremos más adelante— “no se contiene” en un mensaje, sino que se produce a partir de todos los índices textuales y operaciones generales del pensamiento, tales como la integración conceptual. Para nosotros, la forma es siempre el fondo. Cabe, sin embargo, señalar que a pesar del palimpsesto de acercamientos difractados que propone, y que le impiden avanzar o alistarse en una perspectiva general y/o unitaria de los procesos mentales de construcción semántica (lo cual no es su objetivo), *Go Figure* rectifica sin duda la antaño y gratuita obsesión clasificatoria de figuras discursivas, buscando sistematizarlas conforme sus efectos sobre la psique del receptor (*cf.* las “respuestas del consumidor”).

<sup>15</sup> Habría también que contar el parecido físico de los elementos a cuadro, los enfoques de cámara, la iluminación, el decorado, la actuación de personajes y puesta en escena, los movimientos de cámara (aceleración, ralentización, congelación), la música, la sonorización, las distorsiones (granos de película y filtros) y los efectos de posproducción, entre otros.

Propuestas como la anterior modifican sensiblemente un concepto axial para los teóricos clásicos de la metáfora, el de “similitud” (que exige una *semejanza* –manipulable en términos sintagmáticos– entre los términos que la componen), pues para los estudiosos de la metáfora visual tal *semejanza no necesariamente existe entre los elementos*, sino que *es producida* gracias al tratamiento técnico que sobre éstos implementa el productor de la imagen.<sup>16</sup>



*Imagen e*<sup>17</sup>

La segunda reminiscencia que ha trascendido del terreno de lo verbal para orientar la reflexión sobre la metáfora visual gira en

<sup>16</sup> En el ámbito de lo verbal, la noción de similitud es un concepto central de la *tesis comparada* de la metáfora. Para los estudiosos inscritos a ella la metáfora supone que dos cosas que en principio parecen diferentes tienen algo en común y esto las convierte en comparables. Más tarde, la *tesis interaccionista* evolucionará tal concepto, al sostener que la metáfora no se limita tan sólo a formular una similitud, sino que la crea. Para Black (1966:47), por ejemplo, es mejor decir que la “metáfora crea la semejanza” en lugar de decir que “formula una semejanza que existiera con anterioridad”, es decir que la metáfora puede implicar la existencia de una comparación pero que no es simplemente una comparación: es más, porque en los términos de la metáfora no sólo se contemplan similitudes sino también diferencias (Boquera, 2005:34,33).

<sup>17</sup> En la imagen e, la similitud entre ambas figuras *in presentia* no es motivada, pues “objetivamente” no existe una relación de semejanza necesaria entre el pelo de las personas y los equinos. No obstante, la forma en que las figuras han sido dispuestas por el productor de la imagen hace que estos elementos se vuelvan similares y la metáfora pueda funcionar. La imágenes a menudo generan dicha “semejanza” inmotivada, utilizando diversas herramientas como la iluminación, los encuadres, los colores, los ángulos de toma e incluso los sonidos.

## Culturales

torno a la dicotomía “literal vs. metafórico”. Esta dicotomía resulta peculiar, pues con frecuencia ha orientado la atención hacia el problema de la *recepción de la metáfora*, donde además suele apelar al concepto de “incongruencia”: un espectador identifica una metáfora por su desviación o *ilogicidad* en torno al resto del discurso donde la expresión metafórica aparece, reconocimiento que desata una *interpretación figurativa* de la frase.<sup>18</sup>



*Imagen f<sup>9</sup>*

<sup>18</sup> Ésta es una actitud típica en los seguidores de la tesis *interaccionista* de la metáfora. Para ellos la creación de similitudes es posible gracias a la interacción (también denominada oposición verbal), y no a una mera sustitución o comparación, entre dos conceptos semánticos: la expresión utilizada metafóricamente y el contexto literal que la rodea (Boquera, 2005:34 y 33). Aunque en la metáfora la atención se centra en una palabra, que es la que nos hace sospechar que nos podemos encontrar ante un uso metafórico del lenguaje, los interaccionistas postulan que también hay que tener en cuenta su interacción con las demás palabras que la conforman, que la rodean y la arropan, porque una metáfora sólo adquiere pleno sentido en el contexto inmanente. La tesis interaccionista defiende que la expresión metafórica, en conjunto, no es sustituible por otra, a menos que ésta pierda una parte de su significado. Es decir, las metáforas no se pueden parafrasear. Tampoco se sustituye en la metáfora un significado literal por otro, como postula la tesis sustitutiva, sino que se sustituye todo un sistema de connotaciones. El interaccionismo destaca que entre la metáfora y el contexto que la rodea existe cierta incompatibilidad o incongruencia semántica que sólo puede resolverse si se pone en marcha un proceso interpretativo de la expresión metafórica, buscando lo que tienen en común campos semánticos diferentes.

<sup>19</sup> La incongruencia de la situación que presenta la imagen f, unas sillas vacías dispuestas en un vasto llano, despertaría en el espectador una interpretación metafórica, que en este caso podría ser la metáfora “de la soledad” o “el abandono”.

Extendiéndose al universo de lo visual, la idea de que toda *metáfora es un uso desviado o incongruente del lenguaje* (Bonsiepe, 1968) colocó ante los expertos –como Dart (1968) o Giannetti (1972 y 1975)– el enigma de por qué un espectador alcanza a entender tal o cual imagen o secuencia fílmica como “metafórica” (y no como literal), siendo que para el entendimiento social, la imagen comporta –algunos como Arhheim (1927) o Martin (1955) dirán “de manera abusiva”– un halo de “objetivismo” (cf. como “representación de la realidad”).

La metáfora visual –concluye Dart (1968), a nuestro gusto prematuramente– se sirve de sus procedimientos técnicos y formales para generar tal sensación de *incongruencia*, y con ella, su interpretación figurativa.

Autores como Clifton (1983), Johns (1984), Carroll (1994) o Forceville (2006a) soslayan de plano la dicotomía *literal vs. metafórico* y la problemática de las incongruencias discursivas, para mejor explorar la importancia que, tanto el *contexto textual* pero sobre todo el *situacional*<sup>20</sup> –y con éste el reconocimiento que de la *intencionalidad* del enunciador hace el receptor–<sup>21</sup> revisten para un funcionamiento comunicativo “exitoso” de la metáfora.<sup>22</sup> Una vía a nuestro parecer mucho más prometedora.

<sup>20</sup> En el ámbito de lo verbal, las *tesis sustitutiva y comparada* de la metáfora, a diferencia de la *interaccionista*, la *pragmática* y la *lingüístico-cognitiva*, no tienen en cuenta el contexto en el que las metáforas se utilizan, y consideran la metáfora sólo como un hecho del lenguaje; en cambio, las demás tesis la consideran como un instrumento del lenguaje y también del pensamiento en el que el contexto juega un papel preponderante. Se centran en su dimensión comunicativa (Boquera, 2005:27-28).

<sup>21</sup> Al contrario de lo que opina Whittock (1990), para Forceville no es necesario que la metáfora se cree intencionalmente por el autor para que exista (Ortiz, 1999:146).

<sup>22</sup> Con esta postura se exhibe un salto de lo semántico hacia lo pragmático. A diferencia de las *tesis semánticas*, la tesis pragmática de la metáfora no la relaciona con el sentido de la frase o de la palabra, sino con el de la enunciación (también llamada “proferencia”; en inglés *utterance* y en alemán *Äußerung*), es decir, con aquello que un emisor dice en una situación comunicativa concreta, y que puede transportar significados de forma implícita para que entren en funcionamiento *estrategias inferenciales* que nos ayuden a interpretar ese enunciado de manera *relevante*. Ello depende del contexto, de la situación, del hablante, del oyente, del



Imagen g<sup>23</sup>

### *Avistando puerto: de las palabras al pensamiento*

Sirva el panorama descrito para destacar que varios analistas entienden a la *metáfora visual* mediante conceptos o temáticas que tradicionalmente rigen al estudio de las metáforas verbales y que, al volverse demasiado formalistas, encierran al análisis de la imagen en una curiosa *camisa de fuerza*: ésta tiene por tela lo lingüístico y por cierre un neoestructuralismo no siempre confesado.

---

tema, del conocimiento del mundo. El contexto es una parte esencial en la comprensión de una situación comunicativa, y la metáfora crea nuevas interpretaciones de un contexto determinado, a la vez que el propio contexto ayuda a entenderla. Para los pragmatistas, el oyente adquiere mayor importancia y, sobre todo, el estudio de la forma en que el oyente intentará dotar a las palabras del hablante de sentido comunicativo, aunque éstas parezcan absurdas o carentes de sentido (Boquera, 2005:51-52).

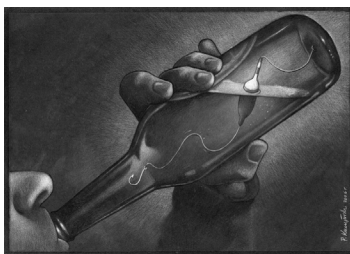
<sup>23</sup> Para entender la metáfora propuesta por la imagen g, el espectador deberá no únicamente reconocer en ella la célebre figura del psicólogo S. Freud, sino además conocer las líneas generales de la teoría que éste propone (*cf.* el pensamiento del ser humano está en gran parte e inconscientemente dirigido por su libido y deseo). El éxito comunicativo de tal metáfora visual también dependería del reconocimiento de la intención del enunciador o creador de la imagen, que aquí podría ser una *burla simplista de los postulados teóricos del austriaco*. Un espectador que no conozca el contexto, la situación y la intención citadas no construirá cabalmente el sentido metafórico de esta imagen.

## *Enfocando la metáfora visual: ópticas cognitivas I*

La posición radical de esta actitud la representaría, por ejemplo, Eikhenbaum (1927): “Si la metáfora verbal no toma cuerpo en la conciencia del espectador hasta convertirse en una imagen visual clara (es decir, que el sentido literal es revestido por el sentido metafórico), *la cine-metáfora no se plasma en la conciencia del espectador sino hasta convertirse en una proposición verbal completa*” (Ortiz, 2009).

*Reminiscencias verbales* como la anterior no siempre generan unanimidad, pues felizmente algunos autores conceden a la metáfora visual *una vida más allá de las palabras*. Una existencia propia.

La noción que a menudo detona tal postura es el concepto de *seein as*,<sup>24</sup> el cual esgrime que toda metáfora, ya verbal, ya visual, opera una analogía, no entre dos palabras o elementos icónicos, sino entre dos ideas. *Toda metáfora nos permite ver una idea en términos de otra*.



*Imagen h*<sup>25</sup>

Johns (1984), por ejemplo, subraya que la metáfora visual es una yuxtaposición de elementos *familiares* de una forma poco

<sup>24</sup> Wollheim, Aldrich, Laurot, Clifton, Johns, Wollheim o Hausman consideran que la característica fundamental de la metáfora es el *seeing as* (Ortiz, 2009). Un artículo resumido de la obra se encuentra en [http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art\\_id=364#\\_ftn18](http://www.unav.es/fcom/comunicacionysociedad/es/articulo.php?art_id=364#_ftn18).

<sup>25</sup> El curioso anzuelo dispuesto al interior de la botella en la imagen h nos permite asociar la idea de “la muerte del pez” con “la muerte del alcohólico”. En efecto, podemos distinguir elementos visuales o figuras icónicas que construyen la metáfora, pero sobre todo la imagen nos permite asociar dos ideas. La similitud reside en la idea de que tanto el pez como el alcohólico mueren a causa de su boca.

*familiar*, que *conecta ideas* que no lo estaban con anterioridad. Por su parte, Hausman (1989) defiende que la metáfora puede darse tanto en las artes verbales como en las no verbales, pues los *componentes operativos funcionan para ambos registros* (Ortiz, 2009).

Más contundente, Forceville (2006a) considera que las metáforas no son un mero asunto del lenguaje, sino que también corresponden al pensamiento, y no es, por ende, necesario que el espectador traduzca verbalmente una metáfora visual o multimodal a palabras, ni que demuestre su existencia parafraseándola.

En esta misma línea, Whittock (1990) asume que independientemente de la sustancia (verbal o visual) en que se manifieste, la metáfora es la presentación de una idea en términos de otra que pertenece a una categoría diferente, y que transforma nuestro concepto de la primera idea fundiéndola con la idea recién creada.<sup>26</sup>

Entendiendo que se trata de una relación de ideas y no sólo de palabras o iconos, Laurot (1970) postula, por su parte, que las metáforas expresan la visión de sus autores sobre algún tema o situación, y que las necesitan para expresar sus *concepciones del mundo*,<sup>27</sup> mientras que Gombrich (1952, 1959, 1963 y 1972) —aun más radical y diametralmente opuesto a Eikhenbaum— considera que las obras visuales expresan con metáforas hondas experiencias de la vida humana que *no podrían ser expresadas mediante palabras* (Ortiz, 2009).

El recurrente eco de posturas como las anteriores ha ido pau-

<sup>26</sup> Para percibir o concebir una cosa en términos de otra es necesario —considera el autor— reestructurar y modificar el “tenor/dato” de la metáfora en cuanto *vehicle/transmisión*. El dato y la transmisión interactúan para producir un nuevo concepto (Ortiz, 2009).

<sup>27</sup> “(...) specific metaphors are born from the passionate and compassionate vision of the man who made them — not as a film maker conjuring up cinematic images, but as a man inscribing his vision onto the world. He makes metaphors because he has to, out of an inner necessity: there is no other way to project his moral vision upon the reality his consciousness has shown him to exist. In other words, revolutionary metaphor is the result of the conscience acting on the knowledge the consciousness provides” (Laurot, 1976:581-582, en Ortiz, 2009).

latinamente orientando el navío de la metáfora, sea ésta verbal o visual, hacia el problema de la *cognición y los procesos del pensamiento*. Será precisamente en este *puerto* donde nuestro artículo *anclará el navío*, con el objetivo de explorar con minuciosidad los postulados que la semántica cognitiva contemporánea propone al respecto.

Al rebasar el tantas veces apelado antagonismo *verbal vs. visual*, el paraje se vislumbra a nuestro parecer fructífero, pues inaugura perspectivas sobre el rol esencial que las *operaciones metafóricas* revisten para el pensamiento y la conceptualización humanos, además de ofrecer *astuciosos* útiles para la intelección de las metáforas visuales.

## *II. Miradas semántico-cognitivas*

Más que contemplar a la metáfora como un simple fenómeno lingüístico, una desviación del sentido literal o una figura estilística del discurso, la *semántica cognitiva de última generación* la entiende como una operación cognitiva de construcción de significados que rige cotidianamente nuestra actividad mental y que se refleja en el uso del *lenguaje*.

Los gérmenes pioneros de esta óptica podrían ser rastreados al menos desde Richards, quien en *The Philosophy of Rhetoric* (1936) la vislumbra como un mecanismo discursivo que permite mantener en actividad dos pensamientos de manera simultánea (Nubiola, 2000). Aquí, la metáfora ya no es concebida como un mero desplazamiento o traslación de palabras, sino como una *interacción* entre pensamientos, un intercambio entre dos ideas.

Tres décadas más tarde, Max Black prolongaría dicha perspectiva al proponer en *Models and Metaphors* (1962) una suerte de *gramática lógica* del funcionamiento metafórico. Para este autor, aquella *relación entre dos ideas* que es la metáfora es posible en virtud de las creencias y valores vigentes entre la comunidad de hablantes que la utiliza. La metáfora evoca cier-



## Culturales

tos lugares comunes disponibles para los participantes, suprime ciertos detalles, acentúa otros, y organiza así la visión sobre ambos términos inmiscuidos en las construcciones metafóricas. Por ello la metáfora es un mecanismo que proporciona lo que el autor denomina un *insight*: una determinada visión sobre algo.

No será, sin embargo, hasta 1980 cuando la célebre publicación *Metaphors We Live by*, de George Lakoff y M. Johnson, consolide el estudio de la metáfora en tanto proceso mental, al erigirlo junto a la *teoría de los prototipos* y la *gramática cognitiva* como uno de los pilares y ejes principales de la *investigación semántica sobre la cognición* (Cuenca & Hilferty, 1999).

La esencia de la metáfora –proponen Lakoff y Johnson (1980)– consiste en “entender y experimentar un tipo de cosa en términos de otra”, dinámica que constituye una herramienta cognitiva fundamental para aprehender y organizar el conocimiento de nuestro mundo. Extendámonos sobre esta propuesta, pero comenzando desde sus raíces...

## Posicionamientos

En su dimensión epistemológica, la propuesta de Lakoff y Johnson ejerce un radical alejamiento respecto de las perspectivas *objetivistas* de la cognición, ontológicamente cartesianas, que propugnan por una *escisión* entre *Res* y *Cogito*, entre Mundo y Pensamiento. Tal separación presupone, por un lado, la existencia de un “mundo real” independiente del ser que lo percibe o lo busca comprender, y por el otro, la de *una razón trascendental* independiente de nuestra existencia corpórea:

La explicación tradicional mantiene que la capacidad de pensar y razonar de forma adecuada es abstracta y no está necesariamente corporeizada en ningún organismo. Por tanto, la racionalidad y los conceptos son trascendentales, en el sentido de que trascienden o van más allá de las limitaciones físicas de cualquier organismo. Puede ocurrir que los conceptos y la razón abstracta estén encarnados en

## *Enfocando la metáfora visual: ópticas cognitivas I*

seres humanos o en máquinas o en otros organismos, pero existen de forma abstracta, independientemente de cualquier encarnación (Lakoff, 1987).<sup>28</sup>

En el drama de este cisma decretado, la cognición ha sido enfocada como un *espejo* que *refleja* directamente al mundo objetivo, exterior; y al pensamiento racional como una manipulación de símbolos abstractos:

...estos símbolos obtienen su significado por medio de una correspondencia con el mundo construida objetivamente, es decir, *independiente de la forma de comprender de los organismos*. Un conjunto de símbolos situados en correspondencia con un mundo estructurado objetivamente se entiende como *una representación de la realidad*. En el enfoque objetivista, todo el pensamiento racional implica la manipulación de símbolos abstractos, a los que únicamente se da significado a través de correspondencias con las cosas (entidades y categorías supuestamente existentes) en el mundo externo (Iglesias, 2006).

Ubicados en las antípodas de estas posturas, Lakoff *et al.* consideran que, en vez de estar alejado del mundo, el pensamiento es producto de las interacciones físicas del ser humano con él, pues a través de la *experiencia* y la percepción *motosensorial* de lo físico y lo social la cognición identifica y abstrae *patrones* o *esquemas* mentales *que en lo sucesivo la estructurarán* y cuya *proyección metafórica* hacia niveles cognitivos más complejos originará la elaboración de conceptos. Este proceso estructura la cognición y hace posible la capacidad inferencial de los seres humanos (Ruiz de Mendoza, 2001).

Conocida como “experiencialismo” o “realismo experiencial”, dicha apuesta defiende que lejos de ser directo u objetivo el acceso a la realidad (y las representaciones que de ella hacemos) se encuentra filtrado por nuestra naturaleza corpórea: la cognición

<sup>28</sup> George Lakoff, “Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about Mind”, University of Chicago Press, Chicago, 1987, pp. xi-xii. En “La ciencia cognitiva, introducción y claves para su debate filosófico”, Lino Iglesias (2006).

## Culturales

depende del cuerpo, está *in-corporada, encarnada* en él (cf. “embodiement”, Johnson, 1987). Barcelona (2000) habla de una “*corporeización* del pensamiento”, mientras que para Muñoz (2006)

...la mente no es simplemente un “espejo de la naturaleza” y los conceptos no son meramente “representaciones internas de la realidad externa”. *Los conceptos reflejan la naturaleza corporal de la gente que los elabora*, ya que dependen de la percepción gestáltica y de los movimientos motores y, en gran medida, son el resultado de un proceso de la imaginación humana que depende de nuestra capacidad de formar imágenes mentales, de organizar nuestro conocimiento en categorías de nivel básico y de comunicarnos (Muñoz, 2006:13).

Filosóficamente, se trata de una posición *neoprotagórica* (Turner, 1992): “el hombre es la medida de su mundo” (cf. “*Panton metron anthropos*”), pues las representaciones que de la “realidad” se construye dependen de su interacción con el entorno. *Cogito* y *Res* no sabrían estar por ende disociados, como tampoco jamás lo están Mente y Cuerpo.

En este contexto, “metáfora” es el nombre que se asigna a la *proyección de estructuras mentales* abstraídas mediante los mecanismos motores y perceptivos como base para la construcción de inferencias abstractas; la metáfora es aquella herramienta de *proyección* cognitiva esencial para la percepción, la comprensión y la *significación* de nuestra realidad (Nubiola, 2000).<sup>29</sup>

## Primado de universalidad

La experiencia a la que el “experencialismo” alude es eminentemente básica, interindividual y muchas veces universal,<sup>30</sup>

<sup>29</sup> La experiencia corporal del mundo genera esquemas que, en virtud de la capacidad humana de proyección metafórica, son abstraídos para formar conceptos. Dichos esquemas generados permanecen en nuestra cognición, y en su momento son utilizados como filtros que a su vez influyen en nuestra experiencia corporal del mundo, y por tanto en su conceptualización y significación.

<sup>30</sup> La universalidad a la que apuesta esta óptica no reside en el hecho de que la

pues se funda en las características generales del cuerpo humano, sus capacidades genéticas heredadas y nuestro funcionamiento físico en el medio: “Experiential basicness is a relative matter. Yet, because our bodies are very much alike with respect to their physiological make up, we would expect to find commonly shared (if not universal) gestalt structures for many of our physical interactions with our environment” (Johnson, 1987:62).

Ahora bien, puesto que la forma de nuestra experiencia en tanto seres humanos es universal, los esquemas o *gestalts* que de ella extraemos no son privativos de una persona, y en no pocas ocasiones una comunidad dada termina por interpretarlos y codificarlos. Se convierten así en *modelos culturales compartidos* que nos ayudan a entender el mundo: son *esquemas* que le proyectamos a éste para interpretarlo y significarlo.

Razón sea trascendente (es decir, parte de la estructura del universo), sino en que disponemos cuerpos que se sitúan, perciben, mueven y tratan *de forma parecida* al medio que habitan, y en consecuencia desarrollamos nuestras mentes encarnadas usando recursos *comunes*. Entre las habilidades comunes de que disponemos, Muñoz ofrece un listado no exhaustivo pero interesante: 1. Podemos experimentar un cierto rango de colores, tonos, gustos, olores y sensaciones táctiles. 2. Tenemos noción de la extensión espacial en las que se manifiestan las configuraciones espaciales. 3. Sentimos el paso del tiempo. 4. Experimentamos un conjunto de emociones. 5. Tenemos habilidades cognitivas aplicables a cualquier dominio de experiencia y que son esenciales para la emergencia de conceptos específicos en sucesivos niveles de complejidad organizativa: a) Podemos comparar dos experiencias y registrar su similitud o diferencia entre ellas. b) Podemos usar una estructura como base para categorizar otra. c) Tenemos la capacidad de abstracción (esquemización) y con ella de concebir situaciones que varían en grado de especificidad o detalle. d) Somos capaces de dirigir y enfocar nuestra atención, y estructurar escenas en términos de una organización de figura/fondo (que puede ser reversible). e) Tenemos la habilidad de establecer relaciones: concebir entidades en relación con otras. f) Somos capaces de agrupar un conjunto de entidades en función de su similitud, proximidad o alguna otra relación y manipular ese grupo como una entidad unitaria para propósitos de orden superior. Este proceso dual de agrupamiento y manipulación produce una reificación conceptual que puebla nuestro mundo mental con “cosas abstractas” expresadas mediante nombres. g) Tenemos la capacidad de rastrear caminos mentales a través de estructuras complejas. h) Podemos analizar secuencialmente una estructura estática o podemos ver situaciones cambiantes de forma holística. i) Proyectamos semejanzas y experiencias en procesos metafóricos y metonímicos (Muñoz, 2006a:15-16).

## Culturales

### *Acercando lupas: los ingredientes*

Dos son los tipos de esquemas o *gestalts experienciales* que articulan el *nivel preconceptual* de la cognición:<sup>31</sup> las estructuras de nivel básico y los *esquemas de imagen*. Extendámonos sobre ellos para en su momento comprender el papel fundamental que la proyección *metafórica* desempeña para el pensamiento.

### *Categorías de nivel básico*

Basados en los estudios de Berlin, Rosca y Mervis, Lakoff y Johnson postulan la existencia de una clase de categorías que se ajusta óptimamente a nuestras experiencias corporales de las cosas (*c.f.* percepción gestáltica) y a ciertas diferencias extremadamente importantes de nuestro entorno natural. Dichas categorías se denominan *categorías de nivel básico*.<sup>32</sup>

Como resultado de sus características, el nivel básico tiene otras prioridades sobre los niveles superiores e inferiores: los niños lo nombran y entienden antes y es el primero en introducirse en el lenguaje. Se dice que este nivel es cognitivamente “básico” en el sentido de que tiene una prioridad cognitiva en la comprensión

<sup>31</sup> Es decir, “un todo que los seres humanos encontramos más básico en sus partes” (Lakoff y Johnson, 1985:110). En otros términos, las experiencias de la interacción de nuestro cuerpo con el entorno modelan los esquemas preconceptuales, que a su vez y en gran medida organizan la estructura del nivel conceptual de la cognición. Por eso este último es “indirectamente significativo”: requiere la mediación de la experiencia humana.

<sup>32</sup> Siguiendo a Iglesias (2006), podemos citar algunas de sus características: *a)* Es el nivel más alto en el que se puede representar toda la categoría mediante una sola imagen mental. Por ejemplo, se puede reconocer a un coche por su forma y clasificarlo como tal, pero no a un vehículo. *b)* Es el nivel más alto en el que los miembros de la categoría tienen formas generales que se perciben de la misma manera. *c)* Es el nivel en el que se organiza la mayoría de nuestro conocimiento. En general, a no ser que seamos expertos, sabemos mucho más, por ejemplo, de coches que de vehículos en general. *d)* Es el nivel que parece correlacionarse más directamente con acciones no lingüísticas en el desarrollo de la persona.

de nuestra experiencia, mientras que los otros niveles se crearían por procesos conceptuales imaginativos que en última instancia conectarían con el nivel básico.

### *Esquemas de imágenes*

El segundo tipo de estructura preconceptual son los *esquemas de imagen*, extensamente analizados por Johnson (1987) en *The Body in the Mind* y generados por las interacciones de nuestro cuerpo con su entorno natural y social. Se trata de patrones o estructuras dinámicas recurrentes que se originan en nuestras sensaciones corporales cotidianas: los movimientos que realizamos en el espacio, las manipulaciones que hacemos de los objetos, las interacciones perceptivas (Johnson, 1987:29).

Dichos esquemas son “directamente significativos”; operan como estructuras abstractas en las que las partes se relacionan con el todo, y pueden desarrollarse metafóricamente en formas más abstractas de cognición (Johnson, 1987; Cuenca y Hilferty, 1999; Ortiz, 2009).

Tales *patrones de orden* pueden percibirse con independencia del material concreto en el que se manifiestan (*cf.* tesis de *transponibilidad*). En efecto, al funcionar como una estructura abstracta de una imagen mental, los esquemas pueden corresponder a un amplio rango de diferentes experiencias particulares que se manifiestan con la misma estructura.

Un ejemplo sería el esquema de *fuerza coactiva*. Éste se originaría en la medida en que, a lo largo de la experiencia de vida, nuestro cuerpo se ve cotidianamente sometido a todo tipo de fuerzas externas (*p.e.*, la gravedad, el viento, la luz) e internas, o incluso cuando nuestro cuerpo experimenta la sensación de ejercer una fuerza al desplazar objetos. Tanto si nosotros ejercemos una fuerza o bien si en nosotros actúa una, se genera paulatinamente un *esquema* repetitivo de tal experiencia física.

Otro ejemplo de esquema podría ser el de RECIPIENTE o CONTENEDOR. Se origina en la medida en que, a lo largo de la

## Culturales

experiencia de vida, nuestros cuerpos funcionan como recipientes en los que pueden entrar cosas (alimento, agua, aire) o de los que salen cosas (productos del metabolismo de alimentos y agua, aire, sangre, hijos). Incluso, nosotros mismos nos movemos en espacios delimitados (habitaciones, ropa, vehículos) y sacamos o metemos objetos dentro y fuera de contenedores. En todos estos casos existe un patrón recurrente, una *estructura relevante similar* que implica el esquema preconceptual del CONTENEDOR, y una orientación DENTRO-FUERA.

Los autores vislumbran la posibilidad de que exista un inventario *finito* de esquemas de imagen,<sup>33</sup> aunque a nuestro parecer y como lo explicaremos más adelante (“De arbitrarios e *impases*”, *infra*, p. 60) los métodos empleados para identificarlos –mayoritariamente lingüísticos– no permiten tal delimitación, pues varias aplicaciones de esta teoría a fenómenos de significación se ven en la necesidad de postular la existencia de cada vez mayor cantidad de esquemas o bien de sus innumerables combinaciones.

### *La proyección metafórica*

Ahora bien, el desarrollo del nivel conceptual de la cognición es posible gracias a la proyección de esquemas preconceptuales provenientes de un dominio mental concreto hacia otro más abstracto, y así sucesivamente; se trata de la proyección de unas *gestalt* –a menudo más básicas– sobre otras más complejas, fenómeno que nos permite por ejemplo comprender situaciones o fenómenos que nos parecen inéditos o nuevos.

Y esto es justamente *la esencia de la metáfora: una proyección de elementos y estructuras cognitivas desde un dominio mental*

<sup>33</sup> Johnson (1987:126) cita los siguientes: RECEPTÁCULO, OBSTRUCCIÓN, CAPACITACIÓN, RECORRIDO, CICLO, PARTE-TODO, LLENO-VACÍO, REPETICIÓN, SUPERFICIE, EQUILIBRIO, CONTRAFUERZA, ATRACCIÓN, VÍNCULOS, CERCA-LEJOS, FUSIÓN, EMPAREJAMIENTO, CONTACTO, OBJETO, COACCIÓN, SUPRESIÓN DE RESTRICCIONES, MASA, CÁLCULO, CENTRO-PERIFERIA, ESCALA, ESCISIÓN, SUPERPOSICIÓN, PROCESO, COLECCIÓN.

*hacia otro*. Ella representa –asevera Lakoff– el *procedimiento cognitivo principal en los seres humanos* (!!).

En sí, el entendimiento de situaciones abstractas a partir de la proyección de estructuras preconceptuales ligadas a la experiencia física constituye en todo sujeto el primer *proceso metafórico*, denominado “primario”. Los niños, por ejemplo, no diferencian los dos ámbitos entre los que opera una proyección, sino que los mezclan.

En ellos, las experiencias subjetivas o emocionales y aquellas corporales a menudo ocurren juntas: para un bebé, por ejemplo, la experiencia subjetiva de *afecto* se fusiona muchas veces con la experiencia sensorial de *calor* al ser sostenido en brazos. Con el tiempo, el niño aprenderá a separar ambos dominios; pero el cruce de asociaciones entre ellos permanecerá bajo la forma del *esquema cognitivo calor=afecto*,<sup>34</sup> cuya *proyección* le permitirá más tarde comprender *expresiones metafóricas* como “*una sonrisa cálida*”, “*una fría mirada*”, “*un tibio recibimiento*”.

Ahora bien, la extensión de la dinámica proyectiva a niveles más abstractos produce –postulan Lakoff *et al.*– un segundo tipo de metáfora, denominada “compleja”; construida a partir de las metáforas primarias y formas de conocimiento común, tales como los modelos culturales o los conocimientos y creencias ampliamente compartidos en una cultura. *Los conceptos se construyen creando metáforas complejas a partir de metáforas primarias*.

Al operar en niveles distintos, ya *primarios* o *complejos*, la dinámica de proyección metafórica “nos permite comprender un tema o sujeto relativamente abstracto o inherentemente desestructurado, en términos de otro más concreto, o al menos de tema más altamente estructurado” (Lakoff, 1993: 245); es decir,

<sup>34</sup> Directamente ligadas a la experiencia, estas *metáforas primarias o atómicas* emergen de manera automática e inconsciente durante el desarrollo del infante en contacto con su mundo. En términos neuronales, se trataría de la asociación de una experiencia, principalmente sensoriomotora –el calor del abrazo en el caso del ejemplo referido– con una experiencia subjetiva –el cariño–; a través de la interconexión de áreas del cerebro dedicadas cada cual a uno u otro de estos tipos de experiencia.



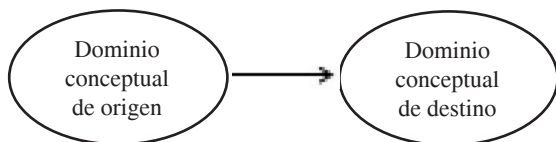
## Culturales

nos hace entender y razonar el segundo dominio en términos de la estructura de las relaciones conceptuales del primero, es decir, de su “lógica”.

Para Nubiola (2000), sería “nuestro afán por estructurar coherentemente nuestra experiencia, lo que nos lleva a proyectar un dominio conceptual sobre otro, y a entender una realidad en términos de otra”.<sup>35</sup> Parente (2000) lo entiende, por su parte, en estos términos:

Comprendemos conceptos abstractos o no completamente delimitados en nuestra experiencia –tales como emociones, las ideas y el tiempo– por medio de otros conceptos que entendemos con más claridad: orientaciones espaciales, objetos, etc. Ciertos tipos de experiencia cultural (el amor, el tiempo, las ideas, la felicidad, la salud, la moralidad) son captados sobre la base de conceptos no abstractos (Parente, 2000:3).

En esta tesitura, el análisis cognitivo de una proyección metafórica distingue siempre –y al menos– dos dominios mentales: uno de *origen*, de donde se tomará cierta estructura y conceptos, y uno de *destino*, hacia donde dichos elementos serán proyectados: “La metáfora se entiende, pues, como la proyección de unos conceptos desde un dominio conceptual (el dominio de origen) hacia otro dominio conceptual (el dominio de destino)” (Cuenca e Hilferty, 1999:101):



<sup>35</sup> Lo anterior coincide con lo que, desde una perspectiva filosófica, Ortega y Gasset proponía de la metáfora: “...la metáfora es un procedimiento intelectual por cuyo medio conseguimos aprehender lo que se halla más lejos de nuestra potencia conceptual. Con lo más próximo y lo que mejor dominamos, podemos alcanzar contacto mental con lo remoto y más arisco. Es la metáfora un suplemento a nuestro brazo intelectual y representa, en lógica, la caña de pescar o el fusil. No se entienda por esto que merced a ella trasponemos los límites de lo pensable. Simplemente nos sirve para hacer asequible lo que se vislumbra en el confín de nuestra capacidad. Sin ella, habría en nuestro horizonte mental una zona brava que estaría en principio sometida a nuestra jurisdicción, pero de hecho quedaría desconocida e indómita” (1948:391).

Es importante resaltar que no se trata de la proyección de un término lexical o cognitivo a otro, sino de *todo* el campo o dominio mental hacia su contraparte; es decir, de todos o al menos varios de los elementos y *escenarios mentales* que implican—por ejemplo— un *modelo cognitivo idealizado* (MCI).<sup>36</sup>

Para nuestra pesquisa sobre la metáfora visual, dichas aseveraciones se revelan de peso; pues al asumir que las *proyecciones metafóricas* son más bien procesos cognitivos antes que lingüísticos, la pregunta acerca de si existen o no las “metáforas visuales” se vuelve irrelevante. Siendo de carácter cognitivo, la *proyección metafórica* opera en *todo proceso de construcción del sentido*, independientemente de la naturaleza verbal, visual o auditiva del soporte o manifestación que la desate.

Dejando atrás el arcano tema de las sustancias formales en los que una *metáfora* pueda manifestarse (imagen, texto, música, y sus combinaciones), los nuevos cuestionamientos apuntan sobre todo a conocer, tal y como veremos en el siguiente apartado, los principios generales que rigen tal actividad de proyección semántica.

<sup>36</sup> Las estructuras preconceptuales descritas y sus proyecciones, organizan y participan de estructuras conceptuales más complejas denominadas *modelos cognitivos idealizados* (cf. MCI). Se trata de sistemas de correspondencias socialmente convencionalizadas, es decir, de un “todo estructurado y complejo, una gestalt a través de la cual se organiza nuestro conocimiento” (Lakoff, 1987:68). Un MCI no es un modelo lingüístico sino conceptual. Son idealizados en tanto constituyen abstracciones surgidas de la experiencia humana, y dan cuenta del rendimiento general de la cognición. El proceso del conocimiento humano se valdría de ellos para entender nuevas situaciones o experiencias del mundo. Los efectos prototípicos del pensamiento surgen a partir de la congruencia de una situación dada con el MCI relevante en cada caso. Siempre se entenderá una situación según su grado de ajuste a un MCI. Por otro lado y en relación con los MCI, es común encontrar en la literatura especializada el término *scenario* (por ejemplo, en Lakoff, 1987:78, o sus derivados, *frames* de Fillmore, o *scripts* en Inteligencia Artificial), que son modelos cognitivos que implican secuencias estructuradas de acontecimientos o acciones, como por ejemplo “ir a un restaurante”, “a una junta de trabajo”, “a una manifestación”, “a un partido de fútbol”, “una relación amorosa”.

## Culturales

### *El método: asomos sobre el habla*

La lingüística impulsada por Lakoff pretende que el lenguaje verbal es, entre otras, una función más del sistema cognitivo, y que se encuentra por ello regido bajo los principios generales de este último: "...las estructuras lingüísticas hacen uso del aparato cognitivo general, como la estructura categorial. Las categorías lingüísticas son como categorías cognitivas" (Lakoff, 1987:57).

Siguiendo tal premisa, la demostración que Lakoff *et al.* avanzan sobre el *funcionamiento y estructura de la cognición* se ha basado fundamentalmente en el análisis de expresiones del habla, consideradas como un reflejo en superficie de procesos que acontecen en la profundidad del pensamiento.

Se apunta con ello a elucidar *una teoría cognitiva del significado*: ¿cuáles son los procesos cognitivos que permiten a un sujeto la comprensión del sentido de una expresión metafórica? y ¿cuáles los principios que rigen la dimensión *semántica* del pensamiento? se vuelven así cuestiones equivalentes.

Para avanzar respuestas, Lakoff distingue las *expresiones metafóricas* de las *metáforas cognitivas*. Ubicadas en el *nivel de superficie*, las primeras son justamente aquellas frases que escuchamos y/o leemos en lo que popularmente se conoce como "lenguaje figurado": son las expresiones de los poetas y las fórmulas retóricas, pero también las frases del discurso político, y otras, muy presentes, en las canciones y en nuestras conversaciones cotidianas.

En este rubro se sitúan también las *manifestaciones metafóricas visuales* (fotos, obras plásticas, películas, *affiches* publicitarios), que han inspirado, como hemos visto, la investigación de varios autores.

Por su parte y en el *nivel de trasfondo*, las *metáforas cognitivas* son *esquemas abstractos* que sirven para articular el significado de las expresiones o *manifestaciones* metafóricas. Enraizadas en los *modelos cognitivos idealizados* (MCI) (ámbito conceptual), y éstos a su vez en los esquemas de imagen y las categorías de nivel básico (ámbito preconceptual), las metáforas cognitivas

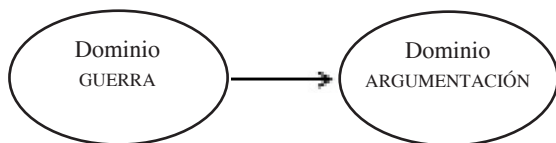
### *Enfocando la metáfora visual: ópticas cognitivas I*

son *esquemas proposicionales interiorizados y generativos*, que aseguran el funcionamiento de la comprensión del significado de las *expresiones o manifestaciones metafóricas*, es decir, que presiden la construcción de su sentido.

En los términos de esta división, el uso cotidiano del habla es considerado la superficie donde afloran las metáforas cognitivas, materializadas en expresiones metafóricas, ya verbales o visuales. Ilustremos lo anterior con un ejemplo. Sean las *expresiones metafóricas verbales*:

1. El gerente *atacó* mis ideas para el mejoramiento de la empresa.
2. El candidato *defendió* sus teorías sobre la crisis económica del país.
3. Algunos partidos pretenden *detonar* el concepto de fuero institucional.

A pesar de ser *expresiones metafóricas* diferentes, todas ellas sugieren una misma *idea metafórica*, un *esquema abstracto* donde algunos términos procedentes del dominio mental de la GUERRA son utilizados, es decir *proyectados*, para conceptualizar y razonar sobre el dominio mental de la ARGUMENTACIÓN. Esta idea –LA ARGUMENTACIÓN ES UNA GUERRA– es una metáfora cognitiva, y se ilustra de la siguiente forma:

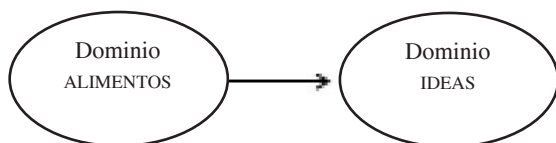


Cuenca e Hilferty (1999) aducen otro ejemplo interesante, donde el dominio de origen está conformado por ALIMENTOS y el de destino por las IDEAS. La proyección de estructuras de un dominio a otro hace posible la comprensión del sentido de expresiones metafóricas como:

## Culturales

1. ¿ Y eso con qué se *come*? (para referirse a una idea).
2. No me *trago* lo que me estás diciendo.
3. Me cuesta trabajo *digerir* tanta información.
4. Algo se está *cociendo* en la Casa Blanca.

Todas estas expresiones parten de una misma metáfora cognitiva: LAS IDEAS SON ALIMENTOS, mediante la cual se presentan y proyectan facetas del dominio de los ALIMENTOS, hacia el dominio mental de las IDEAS:



La comprensión que de una *expresión metafórica* hacen los participantes es posible gracias a la proyección de un esquema metafórico desde un dominio de origen hacia una situación, y por tanto, un dominio mental de destino nuevo y más abstracto.

Cabe, sin embargo, señalar que en el acto de comprensión el uso proyectivo que hacemos de las metáforas cognitivas pasa a menudo desapercibido, pues el número de expresiones metafóricas *correspondientes* a una metáfora conceptual es infinito (*c.f. tesis de la ubicuidad*).

## Ensayos sobre el habla metafórica

La potencialidad explicativa de esta teoría ha suscitado entre la comunidad científica múltiples aplicaciones para la comprensión de diversos fenómenos metafóricos del *habla*. Tales propuestas utilizan las evidencias lingüísticas (*i.e.* proverbios, dichos, poesías, formas figurativas del habla común) para detectar los esquemas metafóricos conceptuales que, en una comunidad dada, son la condición de existencia de dichas expresiones figuradas.

## *Enfocando la metáfora visual: ópticas cognitivas I*

El método consiste en identificar las *metáforas cognitivas* que subyacen en varios conjuntos de *expresiones metafóricas* rescatadas del habla cotidiana y en proponer una explicación en función de las estructuras preconceptuales que subyacen en ellas.

Se trata, constata Iglesias, de brindar ejemplos de *cómo la razón está corporeizada*, ligada a nuestro sistema neuronal y a nuestros sistemas psicológicos básicos, y de como todo esto se refleja en el lenguaje hablado: “es una teoría que trae los conceptos a nuestras experiencias sensoriomotoras, y que sitúa en éstas el fenómeno de la comprensión” (Iglesias, 2006:133).

### *Aperturas sobre lo visual*

Tomando como ejemplo dichas aplicaciones, se perfilaría para el estudio de la metáfora visual una interesante vía de investigación, que consiste en identificar aquellas metáforas cognitivas subyacentes en las manifestaciones audiovisuales que nos interesan.

Un análisis en estos términos es perfectamente plausible al interior del encuadramiento teórico avanzado, pues su primado de *universalidad* postula que los procesos cognitivos de proyección metafórica son generales y que, según el primado de *transponibilidad*, operan independientemente de la forma del soporte o sustancia en los que las expresiones o manifestaciones metafóricas se materializan (*cf.* verbal, sonoro, visual, audiovisual).

Por ello, aunque el análisis de la construcción semántica de Lakoff se ha basado en el estudio del soporte verbal, el sendero queda aún abierto para demostrar dicha universalidad en *corpus no verbales*. Algunos investigadores ya han incursionado en ello.

Un trabajo particularmente interesante nos parece el de Ortiz (2009), quien partiendo de una tipología de metáforas cognitivas y de esquemas de imágenes (establecida por Lakoff pero también por otros investigadores en relación con el análisis de expresiones de orden lingüístico) examina esta vez materiales

## Culturales

audiovisuales, publicitarios, cinematográficos y *affiches*, con el objetivo de identificar las maneras en que las *metáforas cognitivas* (*primarias* o *complejas*) se manifiestan en el universo visual:



*Imagen i*

En esta imagen, por ejemplo, Ortiz (2009) percibe una *metáfora monomodal visual*, cuyo sentido metafórico es aprehensible gracias a la proyección de las metáforas cognitivas *primarias* SIMILITUD ES PROXIMIDAD, SIMILITUD ES ALIENACIÓN: “el niño está próximo a un árbol seco”, “en el mismo proceso”. Para la cabal comprensión de esta metáfora visual –podríamos también proponer– nos es también indispensable la metáfora cognitiva compleja LA MUERTE ES SEQUÍA.

### *De arbitrarios e impasses*

Sin demeritar los innegables alcances de esta y otras propuestas afines, es necesario apuntar que su metodología peca del mismo *arbitrario* del que adolece la sistematización entre expresiones metafóricas *verbales* y metáforas cognitivas, avanzada por los mismos Lakoff *et al.* ¿Cuál es éste?...

Recordemos: examinando expresiones metafóricas similares retomadas tanto de la literatura como del habla popular, los autores que siguen a Lakoff detectan *una regularidad* en el uso que los hablantes hacen de dichas expresiones, formulan con ella una proposición y la declaran “metáfora conceptual”, entendiéndola

como principio generativo y subyacente cuya existencia –previa, pues *hipotéticamente* encarnada– permite la comprensión de expresiones metafóricas.

Enseguida se propone una sistematización según la cual un número infinito de *expresiones metafóricas* similares *corresponde* a una *metáfora conceptual* u otra, y así en lo sucesivo para todas las expresiones. Pero, como observa Parente (2000):

¿Qué me impide pensar, pongamos por caso, que la expresión metafórica inglesa “We are moving ahead” debe ser considerada como el producto de superficie de la metáfora conceptual subyacente “MAKING PROGRESS IS FORWARD MOVEMENT”, tal como sugiere Lakoff, y no bajo “HAVING FUN IS FORWARD MOVEMENT” o alguna otra que guarde coherencia? La selectividad de los ejemplos es aquí bastante visible y poco convincente, al igual que la dificultad para justificar la inserción de una expresión bajo una determinada metáfora subyacente”... “Esta pretendida “sistematización” podría ser en realidad el resultado de una cierta convención –de carácter consciente y automático–, y no el producto superficial de ciertas estructuras subyacentes. Se puede explicar perfectamente cómo nuestra cultura conceptualiza al tiempo en términos del espacio sin la necesidad de apelar a la idea de un componente mental subyacente, tal como una metáfora generativa (Parente, 2000:8).

Esta arbitrariedad en la sistematización de correspondencias sugiere que las regularidades detectadas –que no dudamos tengan algo en común con todas las expresiones metafóricas que se examinan– pueden ser no obstante y tan sólo un *constructo conceptual teórico* del analista, y no un fenómeno de la realidad que se investiga:

Lo que se pone en duda es la existencia efectiva de metáforas generativas subyacentes tales como “EL AMOR ES UN VIAJE” o “LAS IDEAS SON OBJETOS... Resulta más adecuado, en todo caso, considerar que la metáfora conceptual LAS IDEAS SON OBJETOS es el resultado del trabajo del intérprete (del científico del lenguaje, en este caso) luego de analizar detalladamente las regularidades en la manera en que las personas se refieren a las ideas en términos de objetos. En este sentido, la metáfora conceptual subyacente evocada es un *constructo conceptual teórico*. Pero sin duda existe una gran distancia en afirmar



## Culturales

la anterior concepción, y decir que dicha metáfora se encuentra *dentro* de la mente humana (Parente, 2000:10).

Este “punto ciego” de la teoría castiga evidentemente a toda investigación que pretenda demostrar la existencia de metáforas conceptuales subyacentes en las expresiones metafóricas, *ya sean éstas de orden lingüístico o visual*. En el caso de la imagen metafórica (i) analizada por Ortiz líneas más arriba, ¿por qué debemos pensar que las metáforas primarias aludidas son necesariamente esquemas cognitivos interiorizados como tales en nuestra cognición, y no simplemente percepciones del analista?, o bien, ¿cómo podemos estar seguros de que la cognición proyectará precisamente la metáfora conceptual compleja LA MUERTE ES SEQUÍA y no otra que también viniera al caso?

Dada esta arbitrariedad, los investigadores que abrazan esta bandera se ven a menudo orillados a proponer cada vez más *metáforas conceptuales*, o bien sus infinitas y acaso también arbitrarias *combinaciones*, con la finalidad de hacerlas *–a fortiori–* coincidir con las diversas manifestaciones metafóricas *–ya visuales o verbales–* que analizan. Ante tal anarquía, el método acaba en añicos.

Lo anterior sugiere que la caracterización de las *metáforas cognitivas*, en tanto principios subyacentes y generativos de *manifestaciones metafóricas*, así como la delimitación de los esquemas de imágenes que hipotéticamente subyacen en ellas, no pueden ya provenir *–como anteriormente se apostó–* de la acumulación de evidencias lingüísticas o audiovisuales “convergentes”, sino de la triangulación con otras disciplinas cognitivas cuyos métodos puedan demostrar *su efectivo enraizamiento en nuestro aparato conceptual*. De la misma manera, se requiere también fijar los principios que rigen la postulación de las metáforas conceptuales y, por ende, su delimitación. Respecto a los esquemas de imágenes, Jäkel (1997:25) se pronuncia categórico:

Para decir la última palabra sobre el número de los esquemas de imágenes y sobre su definición para determinar en cada caso si se trata de un esquema de imágenes o de una estructura más compleja, la lingüística

no puede aportar más. Para un análisis exhaustivo de los esquemas de imágenes serían deseables estudios de psicología cognitiva en la línea de Gibbs (1994) o aprovechar planteamientos de la teoría del conocimiento de causas, representada por Popper, Lorenz, Engels y otros, así como de la epistemología de Piaget.<sup>37</sup>

En torno al modelo de Lakoff y Johnson, existe además otra observación que no será desarrollada en este artículo, pero que nos parece importante al menos mencionar. Avanzada nuevamente por Parente (2000), ella refiere al uso social de las expresiones metafóricas, pues la teoría parece incapaz de explicar por qué un oyente determinado debería interpretar un enunciado o imagen en calidad de metáfora.

Por ejemplo, respecto del enunciado “He tocado fondo”: ¿Cómo podemos saber que dicha oración debe ser comprendida en tanto metáfora? Según Lakoff, ella podría ser tomada no metafóricamente, pero —de manera tácita— presupone que es metafórica, afirmando que su interpretación “más correcta” se da a través de la metáfora conceptual “ABAJO ES PEOR”. Es decir, su modelo concluye dejando de costado la cuestión acerca de por qué deberíamos pensar en ella como si fuera metafórica. El asunto en el modelo de la metáfora cognitiva de Lakoff es sólo saber si la gente lo usa, no explicar si lo hace bien en función de un contexto dado.

Lo anterior nos conduce naturalmente al terreno de la pragmática,<sup>38</sup> donde la investigación de las expresiones me-

<sup>37</sup> En Jäkel (1997:25), T. imp. s/a, s/t008134\_2-1, *Principios cognitivistas*, pp. 23-254. No se tuvo acceso directo a la obra referida. Una referencia se encuentra en [http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45702842103447217565679/008134\\_2.pdf](http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/45702842103447217565679/008134_2.pdf) o bien <http://www.docstoc.com/docs/55399301/I-PARTE-PRIMERA-Fundamentos-teoricos>. Consultados en septiembre de 2011.

<sup>38</sup> En términos generales, para la *tesis pragmática* la metáfora es una suerte de acto de habla indirecto, pues supone una ruptura entre lo que el hablante quiere decir (significado del enunciado) y el significado literal de la frase que emite; es decir, que el significado del hablante y el de la oración no convergen (Searle, 1993). Para este autor (1993:102), la metáfora posee dos características principales que son: a) Es restringida, en el sentido de que no todo lo que nos recuerde a otra cosa puede proporcionar una base para la metáfora. b) Es sistemática, porque el oyente comprende el enunciado metafórico en virtud de un sistema de principios

tafóricas se realiza en función del contexto en el que son enunciadas, así como de principios comunicacionales de su utilización y las condiciones de su éxito, tal como lo hacen Grice, Davidson y Searle. Por motivos de espacio, esto será una tarea pendiente.<sup>39</sup>

---

compartidos con el receptor (Boquera, 2005:52-53). Partiendo del hecho de que hablante y oyente comparten un conocimiento lingüístico y factual, el cual les capacita para comunicar enunciados literales, serán necesarios unos principios que también les permitan formar y entender enunciados del tipo 'S es P', en los que el hablante en realidad quiere decir 'S es R': en este caso, enunciados metafóricos. Estos principios son: 1. Hay medios por los que un oyente puede reconocer que el enunciado no es literal. El más común es reconocer que el enunciado es defectuoso si se toma literalmente. 2. Tiene que haber un conjunto de principios compartidos por los que se asocia el término P con unos valores posibles de R. 3. Tiene que haber unas estrategias compartidas que permiten a hablante y oyente restringir los valores posibles de R al valor real de R, partiendo de su conocimiento de S. El principio básico es que sólo aquellos valores posibles de R que determinan posibles propiedades de S pueden ser valores reales de R. Estas tres estrategias se denominan, respectivamente, de *reconocimiento*, de *cálculo* y de *restricción*. La primera no limita el terreno de la anomalía a lo semántico y da cabida a que se violen las máximas de cantidad y relación (esto es, ser informativo y relevante en la comunicación); la segunda toma en cuenta todas las propiedades que nuestro conocimiento del mundo relaciona con una determinada entidad, y la última acota e identifica el factor concreto que sirve como fundamento de la metáfora (Boquera, 2005).

<sup>39</sup> Ella podría desarrollarse tomando en cuenta el trabajo de Grice (1975, 1978), donde las metáforas parecen transgredir la máxima de la *calidad* (que tu contribución sea verdadera), la de la *cantidad* (que tu contribución a la conversación sea lo más informativa posible), la del *modo* (evita la oscuridad y la ambigüedad) y la de la *relación* (sé relevante), porque alguien que utiliza metáforas podría parecer que miente, habla de forma oscura, habla de algo que no tiene que ver con el tema que se trata y sólo transmite una información vaga. Si todas las máximas se transgreden sin que se produzca extrañeza por parte del receptor, entonces nos encontramos ante una *implicatura*; es decir, el hablante quiere decir algo diferente a lo que realmente está diciendo, y esto es lo que parece suceder en el empleo de una metáfora. Lo que dice la metáfora es literalmente falso pero metafóricamente verdadero. Cuando un hablante la emplea es porque ve la realidad de esa forma y la expresa así, de la forma que mejor puede. El oyente, siguiendo el principio de cooperación, debe interpretar el sentido figurado del enunciado, utilizando el conocimiento del mundo que emisor y receptor comparten.

### *III. Cambiando de enfoque*

Volviendo al primer *impasse*, una pregunta se hace ineludible: ¿Es factible comprender el proceso de construcción del sentido desatado por una *manifestación metafórica*, verbal o audiovisual, sin de entrada recurrir a hipotéticos esquemas fijos, generativos y enraizados –como las *metáforas cognitivas*–, ni a su sistematización, ahora ya sospechada de *arbitraria*?

Consideramos que sí, a condición de soslayar por el momento la cuestión de la *corporeidad del pensamiento*, para centrarnos en fenómenos que acontecen en un nivel cognitivo más abstracto. Al respecto, la solicitud de Iglesias nos parece interesante:

La teoría de la mente corpórea privilegia el carácter corpóreo del pensamiento frente al carácter abstracto, al menos en su dimensión explicativa ... es una teoría que trae los conceptos a nuestras experiencias sensoriomotoras y sitúa en éstas el fenómeno de la comprensión. Cabe preguntarse cuál es el *factor* que hace que construyamos conceptos abstractos sobre esta base corpórea, falta decir algo sobre cómo nuestros conceptos *escapan, van más allá* de nuestras experiencias, aunque acaben expresándose en términos de éstas (Iglesias, 2006:133-134).

Y analizar ese “factor” precisa ir –consideramos– “más allá” de lo *estructural*, operando para ello un cambio de enfoque. Dejaremos hasta aquí a Lakoff *et al.* para abordar los postulados de Fauconnier y Turner, quienes desde el ámbito de la *referencialidad* del lenguaje –pero asumiendo todavía una postura *conexionista*– ofrecen una teoría de la construcción semántica sumo interesante para analizar fenómenos metafóricos.

La distancia entre uno y otro enfoques es que mientras el primero analiza el ámbito de la *estructura de la cognición*, buscando los esquemas pre o conceptuales *encarnados* que la articulan y derivan de la experiencia corporal y social, el segundo prefiere atacar fron-

tal e inicialmente la problemática de la referencia,<sup>40</sup> indagando los factores o principios que rigen la interacción entre las expresiones del lenguaje (verbal y/o audiovisual) y el pensamiento.

Ambos ángulos son, no obstante, complementarios: el segundo busca las dinámicas que son posibles en y gracias a la *estructura* que rastrea el primero. Por ello, a pesar del cambio de enfoque nos mantenemos al interior de un mismo paradigma: ambos examinan diferentes niveles del mismo fenómeno (*cf.* la construcción del sentido) y desde un horizonte teórico-epistemológico compartido. Sus fundamentos son pues afines, como también lo son las influencias que reciben de las neurociencias, la cibernética y la psicología cognitiva.<sup>41</sup>

La alternativa referida para abordar procesos de construcción del sentido se cifra en dos teorías principales: la de los Espacios Mentales y la de la Integración Conceptual, propuestas por Gilles Fauconnier, Mark Turner *et al.* Se emprende con ellas la articulación de una cierta *gramática cognitiva* cuyos principios apuntan a describir cómo los índices de las expresiones verbales, metafóricas u otras, orientan la proyección de estructuras semánticas entre entidades mentales, subdeterminando con ello la construcción de conceptos, significados y comprensiones del mundo.<sup>42</sup>

Avancemos, pues, a la parte final de nuestro documento, donde con modelizaciones y ejemplos *gramaticales* desplegaremos algunos útiles que podrán en un futuro ser implementados para el examen de las metáforas visuales.

<sup>40</sup> Al interior de la semántica cognitiva la organización referencial se indica por espacios mentales, mientras que la conceptual se indica por modelos cognitivos (Lakoff, 1987) que estructuran tales espacios mentales.

<sup>41</sup> Lakoff y Johnson (1999) describen la Teoría Integrada de la Metáfora Primaria, que integra la Teoría de la Metáfora Conceptual de Lakoff y Johnson, la Teoría de la Combinación de Christopher Johnson, la Teoría de las Metáforas Primarias de Grady, la teoría Neuronal de Narayanan y la Teoría de la Integración Conceptual de Fauconnier y Turner (Ortiz, 2009:96).

<sup>42</sup> Para decirlo con Muñoz, el modelo de Lakoff y Johnson intenta sobre todo explicar “los procesos de conceptualización y categorización y de demostrar cómo se realiza la creación del significado, pero efectivamente omite cómo desde estos modelos cognitivos podemos llegar a la realidad, y sobre todo cómo podemos confiar en ella” (Muñoz, *Semántica cognitiva. Modelos cognitivos y espacios mentales*, 2006:19).

### *Herramienta*

De manera general, la óptica de Fauconnier *et al.* considera que el lenguaje en acto, el discurso y por ende las expresiones metafóricas no tienen un significado en sí mismas.<sup>43</sup> Los índices gramaticales que los constituyen (*cf.* artículos, sustantivos, modos y tiempos verbales, conjuntos adverbiales) son más bien interpretados como *una secuencialidad de instrucciones cognitivas, parciales e indeterminadas* que de varias maneras guían las operaciones del pensamiento en su *construcción semántica*.

Aquí el sentido es visto como el resultado de la proyección de estructuras semánticas entre ciertas *entidades cognitivas*, conocidas como *espacios mentales*:<sup>44</sup> *paquetes conceptuales* relativamente pequeños y modificables que paulatinamente se

<sup>43</sup> Fauconnier *et al.* sostienen una concepción dinámica del sentido. Esto presupone que las expresiones y signos no tienen un significado en sí mismos: “A language expression E does not have a meaning in itself, rather, it has a potential meaning, and it is only within a complete discourse and in context that meaning will actually be produced” (Fauconnier, 1997:37).

<sup>44</sup> De manera simplificada, los espacios mentales son pequeñas unidades semánticas que dependen de los modelos cognitivos idealizados (MCI). Según Coulson, estas unidades mínimas de la construcción cognitiva contienen “una representación parcial de elementos y de relaciones propias a un escenario preciso construido por el locutor. Los espacios están estructurados por elementos que representan a cada una de las entidades del discurso y de *frames*, bastante simples, que representan las relaciones existentes entre los elementos discursivos. Los *frames* definen parejas de valores relacionales estructurados jerárquicamente, que puede ya sea ser integrados a la información perceptiva, ya sea convocar conocimientos genéricos que conciernen a las personas o los objetos del discurso” (Coulson, 2000:1). Destaquemos que todo espacio mental depende de un dominio conceptual y constituye una construcción a corto plazo informada por estructuras del conocimiento más generales y más estables, asociadas a un dominio conceptual particular (Grady, Oakley y Coulson (1999:2). Por su parte, Fauconnier y Turner (1998) defienden que los dominios conceptuales de Lakoff y Johnson (dominio de origen y destino) son efectivos en un gran número de metáforas, pero que en realidad son parte de un modelo general de proyecciones conceptuales. A este modelo lo denominan “espacios múltiples” y explica fenómenos de la imaginación humana a los que difícilmente se les puede aplicar la estructura de las metáforas conceptuales.

## Culturales

despliegan (*cf. introducen*)<sup>45</sup> en el panorama mental de los participantes cuando éstos piensan y hablan, es decir, en la medida en que van ejecutando las instrucciones cognitivas que les son proporcionadas por el discurso.

Ligados a los *dominios cognitivos* y a los *modelos cognitivos idealizados* que estructuran la cognición, los *espacios mentales* contienen elementos: personas, cosas, entidades que los “habitan”, y que están relacionados entre ellos mediante estructuras<sup>46</sup> semánticas conocidas con el nombre de *frames* (similares a los propuestos por Fillmore).<sup>47</sup> En lo sucesivo, ilustraremos tales entidades con el diagrama:

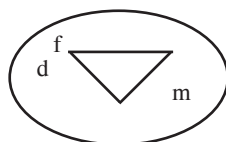
<sup>45</sup> El lector interesado en la naturaleza de los introductores espaciales de orden gramatical podrá remitirse a Fauconnier (1984). En esta obra se describen con ejemplos los elementos de las frases (*cf.* artículos, sustantivos, modos, tiempos verbales) y las funciones cognitivas que como instrucción cada uno de éstos desempeña.

<sup>46</sup> Estas estructuras relacionales son esencialmente diferentes a las estructuras postuladas años antes por la perspectiva estructuralista, que veía “relaciones oposicionales a nivel de los elementos textuales”. Por el contrario, los *frames* cognitivos no pertenecen a las relaciones entre los elementos de un texto, sino a las relaciones entre las entidades que los índices textuales introducen en el panorama cognitivo. Estos *frames* corresponden, por lo tanto, a los conocimientos de trasfondo y a los modelos cognitivos idealizados que los participantes han guardado en su mente en función de sus experiencias de vida. La diferencia entre las estructuras del estructuralismo y las estructuras cognitivas atestigua el desplazamiento de una óptica lingüístico-formal hacia una cognitiva.

<sup>47</sup> Los *frames* atribuyen a los elementos relaciones jerárquicas funcionales, designan propiedades, identidades, valores y roles a cada elemento, y permiten identificar su posición en una red de diferenciaciones. Los *frames* dependen de dos factores: 1) de los dominios conceptuales y los modelos cognitivos idealizados (MCI), sobre los cuales se apoyan los espacios mentales, y que más largamente designan el cúmulo de conocimientos, la enciclopedia individual o los *backgrounds* cognitivos que cada sujeto tiene acerca de un espacio dado, y 2) del contexto local, relativo a la situación de enunciación (Fauconnier y Turner, 1998:22). De esta forma, por ejemplo, el espacio mental “fútbol” contiene los elementos jugadores, árbitro, balón, cancha, fanáticos, porras, directores técnicos, así como también un *frame* que otorga forma a dicho espacio y que en este caso contiene los objetivos del juego, las reglas, los escenarios relativos a un partido de fútbol en el estadio, la situación actual o pasada de las ligas de dicho deporte, y el cúmulo de conocimientos que un sujeto dado pueda tener respecto de todo esto.

f, d, m = Elementos

—— = Estructura semántica o *frame*



Traduzcamos a un ejemplo lingüístico lo anterior. Si en un discurso escuchamos la frase e instrucción cognitiva: (a) “En la copa mundial 2010...”, será introducido en nuestro panorama mental el espacio mental relativo a la competencia futbolística de tal año, a los equipos, jugadores, árbitros, asociaciones, pero también a otros *frames* semánticos relativos a las reglas del juego o a la comercialización de tal deporte, por ejemplo.

En sí, la extensión de los *frames* dependerá de cada participante, de los conocimientos, emociones, sensaciones que tenga respecto de tal evento. Obviamente, si un participante no posee muchos conocimientos en torno a éste, la configuración cognitiva que en su panorama mental se estará construyendo será muy raquítica, y no permitirá la misma articulación del sentido que construyen los participantes no advenedizos.

Regresemos a lo teórico. Las instrucciones gramaticales del discurso no sólo orientan la introducción de los espacios, sus elementos o sus *frames*, sino que también subdeterminan la conexión de tales entidades a otras similares introducidas previa o posteriormente por el discurso.<sup>48</sup>

En efecto, lejos de permanecer aislados, los espacios mentales se van ligando unos a otros mediante *conectores* en ocasiones

<sup>48</sup> Para esta teoría de la construcción del sentido discursivo, el nivel lingüístico subdetermina el funcionamiento del nivel cognitivo, de ahí que uno de los objetivos principales sea identificar cómo cada uno de los índices discursivos (los elementos gramaticales de la frases) participan en la constitución de las redes o configuraciones de espacios mentales. Ahora bien, el nivel cognitivo al que tanto Lakoff como Fauconnier refieren no es una forma subyacente, ni una representación del lenguaje o del significado del lenguaje; tampoco está asociado (biyectivamente) con ningún conjunto particular de expresiones del lenguaje. Sin embargo, relaciona el lenguaje con el mundo real (referencialidad), pues, aunque no es veritativo-funcional, aporta diversas inferencias del mundo real y modelos de acción en él.



## Culturales

habilitados por índices discursivos, o bien a través de conectores pragmáticos relativos a una situación de enunciación:<sup>49</sup>



←→ Conexiones interespaciales

M : Espacio fuente o detonador

G : Espacio blanco u objetivo

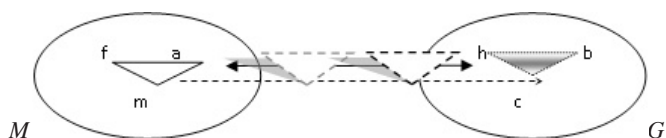
Las conexiones pueden darse entre los elementos respectivos de cada espacio o bien entre sus *frames*. Cabe, además, señalar que tales conexiones entre espacios dibujan en el panorama mental de los participantes un entramado de configuraciones geométricas que pueden desarrollarse de lo simple a lo complejo y cuyo funcionamiento es modelizable –como iremos viendo– mediante diagramas.

Ahora bien, las conexiones habilitadas en una configuración permiten hablar o describir un elemento a del espacio M, para hacer en realidad la *referencia* al elemento h del espacio G; ello es un primer fenómeno –acaso simple– del sentido inferencial. La *figuratividad* del lenguaje es producto de este proceso cognitivo, pues un elemento introducido por una frase (y que pertenece a un cierto espacio mental) nos permite, de hecho, entender y hablar acerca de otro elemento perteneciente al espacio contraparte (y que no siempre es introducido discursivamente).

En un segundo momento, las conexiones operantes en la configuración autorizan también –y sobre todo– la proyección de los *frames* semánticos del espacio “detonador” (o la fuente, el espacio M en el diagrama) hacia los contrapartes con los que está conectado (*cf.* los “blancos” u “objetivos”, el espacio G), y viceversa:

<sup>49</sup> Es común, por ejemplo, que entre los trabajadores de los restaurantes exista una conexión pragmática que vincula el plato solicitado al comensal que lo ordenó. Se trata de una conexión que opera localmente en función de la situación o contexto comunicativo.

## Enfocando la metáfora visual: ópticas cognitivas I



↔ Conexiones interesaciales

M: Espacio fuente o detonador

G: Espacio blanco u objetivo

-----> Proyección de *frame* de la “fuente” al “blanco”

Conocido con el nombre de *mapping* o *correspondencia*, este proceso mental permite la comprensión del espacio *blanco* u *objetivo* (cf. *target*), bajo los términos del *frame* que estructura al espacio *detonador* o *fuentes* (cf. *source*, Fauconnier, 1997:149). Este proceso constituye, en principio, el funcionamiento cognitivo de las expresiones metafóricas: las instrucciones discursivas nos orientan a realizar la proyección desde el *detonador* hacia el *blanco*.

De manera más general, la construcción de sentido que se produce mediante un *mapping cognitivo* (como el que opera en la metáfora, pero también en otras construcciones discursivas),<sup>50</sup> depende de la capacidad de los participantes para: a) detectar la conexión interespaial operante, b) inducir las estructuras semánticas compartidas entre los dos espacios en cuestión, c) proyectarlas de un espacio a otro y d) utilizar dichas estructuras en la comprensión de *una situación en términos de otra*.

Ejemplifiquemos. Sea la expresión metafórica:

(b) *El cielo lloró inconsolable la muerte del sol,*

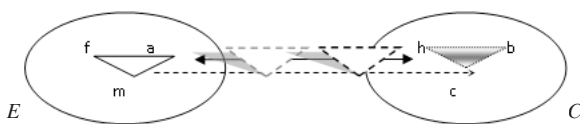
un enunciado figurativo que refiere a una lluvia torrencial después del atardecer.

En nuestro ejemplo y a *primera vista*, se trata de una simple proyección entre el espacio mental E, relativo a las “emociones

<sup>50</sup> Dicha función se emplea en la construcción de sentido no únicamente de las expresiones metafóricas, sino también en la de otros fenómenos, como las situaciones hipotéticas (cf. *counterfactuals*), la analogía, la inferencia y los números complejos.

## Culturales

humanas y sus manifestaciones físicas”, y el espacio C, relativo a “los astros y el clima”. La interpretación sería que la estructura de E se proyecta sobre C para la producción del sentido:



↔ Conexiones interesaciales

E: Espacio fuente o detonador : “emociones humanas y sus manifestaciones físicas”

C: Espacio blanco u objetivo: “los astros y el clima”

-----> Proyección de *frame* de la “fuente” al “blanco”

Hasta aquí la propuesta resulta –*mutatis mutandis*– muy parecida a la teoría de G. Lakoff y M. Johnson,<sup>51</sup> quienes se enfocan, –recordemos– en el ámbito estructural de la cognición.

No obstante, el *mapping* que establece nuestro enunciado comporta importantes incongruencias entre el *frame* del dominio de origen, E, y el de destino, C. En la estructura semántica del espacio E, por ejemplo, el *fallecimiento de un ser querido puede en efecto producir el llanto de los allegados*, pero en la del espacio C *el cielo y el sol no experimentan emociones, el sol no está en guerra*, no hay relación causal entre *el ocultamiento del sol y las precipitaciones pluviales* (falla la estructura intencional), *el cielo no puede ser propiamente consolado*. Abreviando, las estructuras semánticas de ambos espacios (indicadas en el diagrama mediante los triángulos) no coinciden, sus relaciones son de naturaleza divergente.

Ante tales divergencias de *frames*, la expresión metafórica en cuestión debería tener poco éxito comunicativo y sin embargo, coincidiremos, es enteramente plausible. La óptica de Lakoff resulta en consecuencia limitada para explicar el sentido metafórico de (b), pues ni la *estructura experiencial*, ni el trasfondo o las inferencias del espacio detonador (en nuestro ejemplo, E), son

<sup>51</sup> Véase Lakoff, 1993; Ortony (ed.), ; Lakoff y Johnson, 1999, y la obra inicial al respecto: Lakoff y Johnson, 1985.

*suficientes* para la comprensión del espacio blanco (en nuestro ejemplo, C), pues las incongruencias de estructuras semánticas prevalecen, y ello volvería “ilógica” a la frase. En este sentido, podemos ver que la metáfora no consiste únicamente en la proyección y sustitución de un *frame* por otro.

Ante esta dificultad explicativa, la estrategia de Fauconnier *et al.* siguen otro camino, al contemplar al funcionamiento metafórico, no como la mera comprensión de un espacio mental a partir de la estructura semántica de su contraparte, sino sobre todo como *un mecanismo que, mediante la integración conceptual, propicia la “emergencia” o creación de “estructuras semánticas nuevas”*, y con ello la posibilidad de crear sentidos inéditos.<sup>52</sup> Es en virtud de tal *emergencia* que la metáfora reviste una suerte de *plusvalía semántica*. Analicemos en qué consiste ésta.

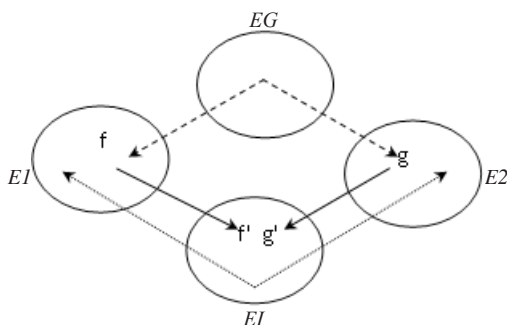
Para la teorización de Fauconnier *et al.*, la operación cognitiva que genera *estructuras semánticas nuevas* y constituye, por ende, una de las principales del pensamiento imaginativo es la INTEGRACIÓN CONCEPTUAL, o *blending*, que en castellano significa combinar, mezclar. *El funcionamiento y generación del sentido metafórico es posible gracias a ella* (Fauconnier y Turner, 1996 y 1998).

El *blending* reside en una serie de intercambios y transformaciones de estructuras semánticas al interior de una *configuración* conformada por cuatro espacios mentales: dos *iniciales* o *de entrada* (E1, E2) —a menudo introducidos por los índices discursivos—, un *genérico* (EG) y un *integral* o *blend* (EI). Cada una de estas entidades cognitivas desempeña una función específica en la configuración (Fauconnier, 1997; Fauconnier y Turner, 1998):<sup>53</sup>

<sup>52</sup> “Indeed we find that bended spaces play a key role in metaphorical mappings. That is, in additions to the familiar Source and Target of metaphorical projections, blends are constructed in which important cognitive work gets accomplished” (Fauconnier, 1997:168).

<sup>53</sup> Dicha tipología asigna a los espacios una función y propiedades particulares ligadas a la estructura donde se integran. Los *dos espacios de entrada* o *iniciales* están ligados por una aplicación *mapping* o correspondencia, en virtud de la cual ciertos elementos seleccionados del espacio inicial 1 (detonador o fuente)

## Culturales



EG= Espacio genérico

E1= Espacio inicial 1 (detonador)

E2= Espacio inicial 2 (blanco)

EI= Espacio integral o *blend*

→ Proyección parcial de estructuras iniciales hacia el *blend*

f, g, f', g' = Elementos

→ Retroproyección

corresponden o se conectan a ciertos elementos del espacio inicial 2 (blanco). Estos espacios iniciales son a menudo introducidos por los índices del discurso. Por su parte y jamás introducido por el discurso, el Espacio Genérico no posee ni elementos ni estructuras propias. Este espacio se articula con la estructura que es *común* a los dos espacios iniciales. De esta manera, su *frame* o esquema semántico permanece así bastante esquelético, abstracto, y su función es reflejar las "... estructuras comunes y a menudo abstractas de la organización que los iniciales comparten, definiendo por lo tanto las correspondencias que existen entre los *inputs*..." (Fauconnier, 1997:14). Finalmente, tenemos el Espacio Integral o *Blend*, que se articula con la proyección irregular y selectiva de algunos elementos de los entradas iniciales E1 y E2 y de sus *frames*, a menudo subdeterminadas por los índices gramaticales. El *blend* es también el lugar de producción de elementos y de *frames* conceptuales nuevos, gracias a procesos como la complementación y la elaboración. El espacio *blend* es visto por ello como una unidad cuyo *frame* puede ser y de hecho es constantemente manipulado, y que gracias a las conexiones establecidas y al fenómeno de la retroproyección *proporciona un acceso constante a las estructuras iniciales*, habilitando su capacidad para transformarlas.

El espacio integral puede ser introducido por las frases del discurso. En la descripción de una situación metafórica (por ejemplo, los contrafactuals), el espacio introducido es de naturaleza integral. En este caso el principio de desempaqueaje permitirá a los participantes separar los elementos y los *frames* que ahí se encuentran integrados, pero que de hecho provienen de dos espacios iniciales que no han sido introducidos de manera explícita (Fauconnier, 1997; Fauconnier y Turner, 1998).

Cuando una plataforma de integración conceptual ha sido habilitada, el *frame* de uno de los espacios “viaja” (*cf. se proyecta, se hereda*) hacia los demás, *enriqueciéndose* en su transcurso de estructuras que emergen gracias a procesos como la *composición, la completación o la elaboración*.<sup>54</sup> Dicha dinámica generativa sigue, no obstante, ciertos principios operatorios.<sup>55</sup>

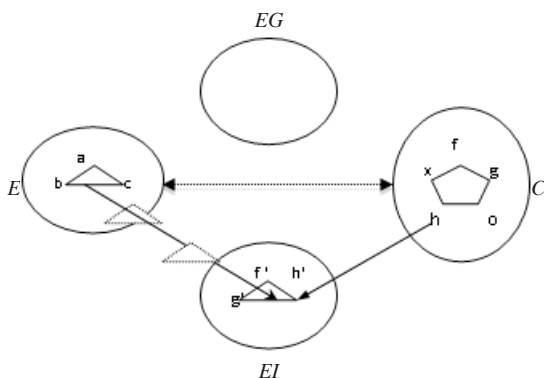
<sup>54</sup> La producción de dicha estructura emergente o inédita es posible gracias a tres operaciones principales: 1) La *composición*: es un proceso que implica la yuxtaposición de informaciones provenientes de diferentes espacios. Esta operación retoma la proyección de los *inputs* y desarrolla las relaciones nuevas que no existían en ellos. 2) La *completación* (o *compleción*) se produce cuando la activación de ciertos elementos de un dominio cognitivo o de un *frame* conlleva a la activación de otros elementos del mismo dominio, que sin embargo no fueron habilitados en un principio. Ello permite la reconstitución del *frame* y de todo el modelo cognitivo apelado. Este proceso se apoya en los modelos cognitivos culturales y en los conocimientos de los participantes. Este proceso permite que la estructura proyectada desde los *inputs* hacia el integral sea considerada como una parte de una estructura mucho más larga, la que es necesario completar. La estructura inicial será, así, alargada en función de los conocimientos de trasfondo cognitivo de los participantes. Esta nueva estructura es contemplada como algo natural, como una parte familiar de los *frames* culturalmente estabilizados. 3) Finalmente, encontramos la *elaboración*. Se trata de una forma de extensión de la *compleción* proveniente de una “simulación mental” (*mental simulation*) o de diversos tipos de interacciones físicas y sociales con el mundo, así como de la integración conceptual [que] las construye. En esta simulación, una nueva estructura es creada, en virtud del trabajo cognitivo de los participantes presidido por la “lógica del *blend*”. Utilizando esta base, los participantes “harán funcionar el *blend*”, lo “harán correr”.

<sup>55</sup> Se trata de principios de *optimización*. He aquí algunos los principales: *Obligación de coherencia integrativa*: la red de integración conceptual debe constituir una escena rigurosamente integrada que pueda ser manipulada como un todo coherente. *Entrelazamientos*: dicha coherencia debe preservar los entrelazamientos establecidos entre los espacios de entrada sin ningún esfuerzo de los participantes, y sin que ningún cálculo específico intervenga para tal fin. *Obligación de desempaquetaje*: el espacio integral debe permitir reconstituir los espacios de entrada, la aplicación o función conectora que los liga, el espacio genérico y la red de conexiones que liga a los espacios. *Obligación de justificación conceptual*: si un elemento aparece en la estructura emergente del espacio integral, éste deberá estar cargado de un capital conceptual que comprenda tanto la estructuración pertinente de los lazos que lo ligan con los otros espacios, como la estructura pertinente que adquiere en el desarrollo de la estructura emergente. *Obligación de neutralización de incoherencias*: esta obligación implica neutralizar las proyecciones y las

## Culturales

Al filo de tales proyecciones, los frames *emergentes* terminan por transformar tanto los espacios mentales que juegan como *blancos*, como los mismos espacios *detonadores* de origen, en virtud del fenómeno de retroproyección.

Para explicar bajo estos nuevos términos el sentido metafórico de nuestro ejemplo (b), tomaremos entonces en cuenta no sólo los dominios detonador y blanco, sino también la construcción del espacio integral, el *blend*:



EG= Espacio genérico

E= Espacio: "Emociones humanas y sus manifestaciones físicas"

C= Espacio: "Los astros y el clima"

EI= Espacio integral o *blend*

→ Conexiones

f,g,f',g' = Elementos

relaciones topológicas que ponen en entredicho la coherencia del espacio integral.

*Obligación de persistencia estructural*: la manipulación de la red debe mantener intactas las estructuras más importantes de los entrelazamientos. *Obligación de coherencia retroproyectiva*: cuando el espacio integral desarrolla una estructura emergente, es preferible evitar las retroproyecciones hacia los iniciales si éstas perturban la coherencia de las entradas. Dichas obligaciones no son principios que el proceso de construcción de sentido no sepa derogar; al contrario, en varias situaciones estas obligaciones no son respetadas y ello puede o no afectar a la red. Cuando así sucede, decimos que el rendimiento cognitivo de la configuración es debilitado. Para información complementaria sobre estos principios, el lector podrá consultar Fauconnier, 1997, y Fauconnier y Turner, 1998.

Las estructuras semánticas procedentes de E y C son proyectadas al *blend* y mezcladas para hacer emerger un nuevo *frame integral*. La proyección de las estructuras iniciales de E y C hacia el *blend* es *selectiva*: no todos los elementos ni estructuras de los iniciales serán retomados en el integral.

El *frame* del *blend* que se construye con nuestra metáfora, retoma del espacio detonador E únicamente su estructura semántica relacional (relativa a las *emociones humanas y sus manifestaciones fisiológicas, la relación entre la tristeza y el llanto, por ejemplo; en nuestro diagrama esto es representado con la estructura triangular*), y del espacio blanco C, el *blend* retoma la estructura semántica relativa “clima y los astros”, seleccionando únicamente sus elementos (*cf.* sol, luna, cielo, estrella, en nuestro diagrama los elementos f, g y h) *más no sus relaciones*, por ejemplo, aquellas descritas por la astrofísica (en nuestro diagrama, la figura pentagonal).

Al ser estos dos componentes integrados la estructura triangular del inicial E con los elementos f, g, h del inicial C, se genera en el espacio integral un nuevo *frame*: una estructura con vida propia, *integrada*, selectiva, sin esqueleto fijo ni unidades inamovibles. Por eso, más que producto de una simple proyección de un espacio inicial hacia el contraparte, la comprensión del sentido de una metáfora deriva de la *integración selectiva de frames iniciales para la creación de un frame emergente*.

Puesto que posee una “lógica” propia, el *frame* emergente en el *blend* permite que las incongruencias existentes entre los *frames* de los iniciales se vuelvan irrelevantes, pues para la nueva “lógica”, ahora proyectada por toda la configuración, *los astros no sólo pueden efectivamente experimentar emociones humanas (i.e., la tristeza), sino incluso estar relacionados entre ellos como “seres que se quieren”*. Es en la nueva estructura del espacio integral (y no en el espacio inicial I) donde “el cielo podría llorar la muerte del sol”, así como también, por ejemplo, “*consolarse o alegrarse con la idea de su diario renacimiento*”.



## Culturales

Esta nueva *inferencia*: “el cielo se alegra” no es posible en ninguno de los espacios iniciales, sino que fue creada en el *blend* gracias a la *estructura integrada*, que emerge –recordemos– de la lógica de integración conceptual de los elementos provenientes de C (los astros) con el *frame* que define las relaciones de los elementos en E, sin retomar, no obstante, los elementos que entretienen tales relaciones entre sí (*cf.* los seres humanos).

Diremos en este sentido que las relaciones (*cf. el dolor ante un fallecimiento*) son guiadas por el espacio E; pero pertenecen, de hecho, a la estructura emergente del espacio *blend* (una estructura poco realista, donde *los astros experimentan sentimientos unos por otros*), no contenida en los dos *iniciales*. Esta nueva estructura permite la transferencia de importantes rasgos semánticos al espacio C y la generación de nuevas inferencias. Un participante podría, por ejemplo, contestar la frase:

(c) “...pero el abrazo blanco de la luna menguó su dolor”.

La formulación de esta nueva expresión metafórica es posible en la medida en que el interlocutor ha construido o localizado las correspondencias entre elementos o estructuras provenientes de los iniciales (*cf.* conexiones), ha dibujado “correctamente” la plataforma de integración conforme a las instrucciones gramaticales que recibe, y ahora la reutiliza para la construcción de nuevos sentidos que –no por casualidad– funcionan bajo la misma “lógica”.

## Perspectivas

En el dominio de la semántica cognitiva, la metodología de Fauconnier *et al.* ha brindado frutos interesantes, con lo que ha contribuido a resolver problemas de sentido de las frases antes considerados de difícil solución. Sus análisis de expresiones verbales describen con bastante certeza las funciones cognitivas que desempeñan varios elementos gramaticales (*cf.* artículos, verbos,

modos, tiempos, sustantivos), entendidos como instrucciones que guían al pensamiento en sus procesos de construcción semántica. Con ello se ha contribuido a establecer algunas relaciones entre el lenguaje *verbal* y el pensamiento.

Como hemos venido sugiriendo, el primado de *universalidad* de las operaciones y principios que este encuadramiento está aún demostrando autoriza postular desde ya que los principios cognitivos encontrados –mediante el análisis gramatical– son, no obstante, los mismos que operan cuando se trata de construcciones de sentido desatadas por *manifestaciones metafóricas de orden audiovisual*.

El desafío que con lo anterior se proyecta consiste ahora en determinar las funciones cognitivas que cada uno de los elementos icónicos (figurativos o no) de una imagen o secuencia fílmica desempeña, y sobre esta base explicar el funcionamiento cognitivo de las metáforas visuales.

La aplicación de esta herramienta al universo de la metáfora visual exigirá identificar cuáles son los espacios mentales que una imagen o secuencia dada introduce, cuáles los elementos y *frames* que caracterizan a cada uno de estos espacios, y cómo se da la proyección de estructuras semánticas al interior de una plataforma *blend*.

De manera más general, será preciso determinar cómo se introducen en el panorama cognitivo los espacios mentales y los elementos mediante procedimientos audiovisuales; de qué manera se define el rol o el valor de tales elementos figurativos; cómo se instancian las conexiones interesaciales mediante los índices del soporte audiovisual, y saber si se controla o no la proyección de estructuras semánticas entre espacios mentales mediante procedimientos audiovisuales, entre otras cuestiones.

Varias son, pues, las interrogantes pendientes, y la aplicación práctica a lo visual arrojará aún más. Los principios teórico-metodológicos han sido, no obstante, expuestos. Impacientes, aguardan las *aplicaciones prácticas* que permitan evaluar sus

ventajas o desventajas en el universo de lo visual. Ello, motivo sin duda será de otros desarrollos.<sup>56</sup>

*Referencias principales*

- ARISTÓTELES, *El arte poética*, trad. de José Goya y Muniain, Espasa-Calpe, Madrid, 1964.
- BARCELONA, A., *Metonymy and Metaphor at the crossroads. A Cognitive Perspective*, Berlín y Nueva York, Mouton de Gruyter, 2000.
- BOQUERA MATARREDONA, MARÍA, *Las metáforas en textos de ingeniería civil: estudio contrastivo español-inglés*, tesis doctoral, Servei de Publicacions, Universidad de Valencia, Departamento de Teoría de los Lenguajes, 2005.
- COULSON, S., “What’s So Funny? Conceptual Integration and Humorous Examples”, en V. Herman (ed.), *The Poetics of Cognition: Studies of Cognitive Linguistics and the Verbal Arts*, Cambridge University Press, Cambridge, 2000.
- CUENCA, MARÍA JOSEP, Y JOSEPH HILFERTY, *Introducción a la lingüística cognitiva*, Ariel, Barcelona, 1999.
- FAUCONNIER, G., *Espaces Mentaux, Aspects de la construction du sens des langues naturelles*, Minuit, París, 1984.
- , *Mappings in Thought and Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.
- , Y M. TURNER, “Blending as a Central Process of Grammar”, en Adele Goldberg (ed.), *Conceptual Structure, Discourse and Language*, Cambridge University Press, Stanford, 1996.

<sup>56</sup> El lector interesado podrá encontrar ejercicios de aplicaciones prácticas de esta metodología al universo visual en nuestros artículos: “El spot: radiografías cognitivas de la persuasión audiovisual” (*Escritos*, núm. 35, Centro de Estudios Lingüísticos, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2010) y “Cruzadas audiovisuales. Metodología heurística para un análisis semántico cognitivo del spot electoral” (*Comunicación y Sociedad*, núm. 12, UdeG, 2009). En torno al tema específico de la metáfora visual, el artículo intitulado “Audiovisual, metáfora y poder: ópticas cognitivas II” ha sido propuesto a la revista *Culturales*, de la UABC, en diciembre de 2011.

- FAUCONNIER, G., y M. TURNER, “Conceptual Integration Networks”, *Cognitive Science*, 22 (2), pp. 133-187, 1998.
- GRADY, JOSEPH, TODD OAKLEY y SEANA COULSON, “Blending and Metaphor”, en G. Steen y R. Gibbs, *Metaphor in Cognitive Linguistics*, Ámsterdam/Filadelfia, John Benjamins, 1999.
- IGLESIAS MARTÍNEZ, LINO, “La ciencia cognitiva. Introducción y claves para su debate filosófico”, investigación dirigida por Jaime Nubiola, Universidad de Navarra, España, 2006, 179 pp. Disponible en <http://www.scribd.com/doc/19250346/La-Ciencia-Cognitiva-Introduccion-y-claves-para-su-debate-filosofico-Lino-Iglesias-Martinez>.
- JOHNSON, MARK, *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*, University of Chicago Press, Chicago, 1987, 233 pp.
- LAKOFF, G., *Women, Fire and Dangerous Things. What Categories Reveal about Mind*, University of Chicago Press, Chicago, 1987.
- , “The Contemporary Theory of Metaphor”, en A. Ortony (ed.), *Metaphor and Thought*, Cambridge University Press, 1993.
- , y M. JOHNSON, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Minuit, París, 1985. Edición original en inglés: *Metaphors We Live by*, 1980.
- , *Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*, Basic Books, Nueva York, 1999.
- MCQUARRIE, EDWARD, BARBARA PHILLIPS *et al.*, *Go Figure, New Directions in Advertising Rhetoric*, M. E. Sharpe, Nueva York, 2008.
- MUÑOZ GUTIÉRREZ, CARLOS, “Semántica cognitiva: modelos cognitivos y espacios mentales”, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, núm. 43, pp. 1-28, enero de 2006. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/carlos43.pdf>.
- , “Hacia una teoría cognitiva del significado”, 2006b, pp. 1-12. Disponible en <http://www.ucm.es/info/pslogica/inconsistencia.pdf>.
- NUBIOLA, JAIME, “El valor cognitivo de las metáforas”, en P. Pérez-Illarbe y R. Lázaro (eds.), *Verdad, bien y belleza. Cuando*

*los filósofos hablan de los valores*, Cuadernos del Anuario Filosófico, núm. 103, pp. 73-85, Universidad de Navarra, Pamplona, 2000. Disponible en <http://www.unav.es/users/ValorCognitivoMetaforas.html>.

ORTIZ DÍAZ GUERRA, MARÍA DE JESÚS, “La metáfora visual incorporada: aplicación de la teoría integrada de la metáfora primaria a un corpus audiovisual”, tesis doctoral, Departamento de Comunicación y Psicología Social, Universidad de Alicante, España, 2009, pp. 1-404.

PARENTE, DIEGO, “Literalidad, metáfora y cognición. Observaciones críticas sobre la perspectiva experiencialista de G. Lakoff y M. Johnson”, *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, núm. 11, pp. 1-9, Grupo RATIO/Universidad del Mar de Argentina, 2000. Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/dimeta2.pdf>.

RUIZ DE MENDOZA IBÁÑEZ, FRANCISCO JOSÉ, “Lingüística cognitiva: semántica, pragmática y construcciones”, *Clac*, núm. 8, Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunidad, Universidad de la Rioja, 8 de noviembre de 2001. Disponible en <http://www.ucm.es/info/circulo/no8/ruiz.htm>.

TURNER, MARK, “Design for a Theory of Meaning”, en W. Overton y D. Palermo (eds.), *The Nature and Ontogenesis of Meaning*, pp. 91-107, Lawrence Erlbaum Associates, 1994, Hillsdale (New Jersey). Consultado en <http://markturner.org/design.html>.

Fecha de recepción: 13 de septiembre de 2011

Fecha de aceptación: 21 de diciembre de 2011