Signos Literarios, vol. XV, no. 29, January-June, 2019, 70-91

Literary text as a formal-conceptual integration: a cognitive approach to "Griselda", *by Amparo Dávila*

Xitlally Rivero Romero
ORCID.ORG/0000-0001-7017-9315
Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey
xrivero@tec.mx

Abstract: *Cognitive Poetics is broadly an analysis of conceptual metaphors in literature. In this paper I show that conceptual blending can also explain symbolic relationships between the semantic structure and the phonological structure in literary texts. In order to do that, I analyze the short story* "Griselda"*, by Amparo Dávila, using the blending model. In this short story, I identify the grammatical metaphors Similarity in form is similarity in content and Change in form is change in content. These two metaphors, through syntax, rhythm and descriptions, re-create the sensation of confinement.*

Keywords: syntactic iconicity; rhythm; short story; Latin-American literature

Reception: 27/09/2018 Acceptance: 21/11/2018

Signos Literarios, vol. XV, núm. 29, enero-junio, 2019, 70-91

El texto literario como una integración formal-conceptual: una aproximación cognitiva a "Griselda", de Amparo Dávila

Xitlally Rivero Romero
ORCID.ORG/0000-0001-7017-9315
Tecnológico de Monterrey, Campus Monterrey
xrivero@tec.mx

Resumen: Las teorías cognitivas de la metáfora suelen emplearse en los estudios literarios para explicar el lenguaje poético en el ámbito conceptual. Como se propone en este artículo, con estos modelos es posible, además, estudiar las relaciones simbólicas que existen entre el complejo fonético y el complejo conceptual-afectivo en un texto literario. Para ello se presenta una aplicación del modelo de *blending* al cuento "Griselda", de Amparo Dávila. De acuerdo con este análisis, las metáforas gramaticales SEMEJANZA EN FORMA ES SEMEJANZA EN CONTENIDO y CAMBIO EN FORMA ES CAMBIO EN CONTENIDO, mediante la sintaxis narrativa y el ritmo generado con las descripciones y con el uso de oraciones complejas, establecen proyecciones que, en conjunto, recrean la sensación de encierro en el cuento analizado.

Palabras clave: iconicidad sintáctica; ritmo; narrativa; literatura latinoamericana; metáfora cognitiva

Recepción: 31/10/2018 Aceptación: 17/12/2018

INTRODUCCIÓN

El modelo que presento en este estudio pretende ofrecer un acercamiento cognitivo a los textos literarios como integraciones fonéticas-conceptuales complejas. Particularmente, se propone un análisis de la iconicidad de la forma poética, esto es, cómo es que el complejo fonético del texto literario refleja los vínculos simbólicos que la unen al complejo conceptual-afectivo-imaginativo. Esta idea está sustentada, en primer lugar, en las propuestas que Dámaso Alonso (1950) hace en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, y en el concepto de *expresión lingüística* de Langacker (2008). En segundo lugar, en el trabajo de Masako Hiraga (2005) acerca de la relación entre metáfora e iconicidad.

De acuerdo con Hiraga (2005), en algunos textos literarios tiene lugar una macro integración formal-conceptual que ocurre cuando las metáforas dan significado a la forma, o bien, cuando permiten dar una lectura metafórica de la forma. Dicha macro integración ocurre a partir de un mapeo diagramático en dirección del significado a la forma, ya sea por medio de ciertas estructuras visuales, sonoras o sintácticas. El resultado de la macrooperación de integración conceptual y formal —para fines de este trabajo—, será la forma poética que, de acuerdo con la gramática cognitiva, puede ser lo mismo una oración que un texto completo.

Los estudios de Langacker (2008) y de Fauconnier y Turner (2002) sugieren que la gramática es, en sí misma, el resultado de una integración fonética-conceptual; algo que ya apuntaba Dámaso Alonso (1993) desde 1950 como particularmente visible en la poesía. En este caso, el modelo se aplica al análisis del cuento "Griselda", de Amparo Dávila, debido a que tanto la iconicidad como la metáfora suelen asociarse más a la poesía que a la narrativa, y el análisis de estos fenómenos en textos narrativos —sobre todo en relación con su manifestación en la gramática— es una de las principales aportaciones de este tipo de trabajos.

Con base en esto, el objetivo general de este artículo es analizar las relaciones icónicas entre el complejo fonético y el complejo conceptual-afectivo de un texto literario narrativo, y reflexionar, desde un punto de vista cognitivo, acerca de la función poética en los textos literarios.

MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

De acuerdo con la gramática cognitiva, toda expresión lingüística, desde un fonema hasta un texto completo, se compone de una estructura fonológica, una estructura semántica y un vínculo simbólico bidireccional que asocia e integra estos elementos

en lo que Langacker (2008) llama unidad simbólica. De manera análoga, ya desde 1950, Dámaso Alonso (1993) afirmaba que, en la forma poética, esto es, en todo texto literario, hay siempre una vinculación motivada entre el complejo conceptual-afectivo-imaginativo y el complejo fonético. Por desgracia, motivación suele considerarse contrario a simbólico, pues, mientras un signo se considera motivado si mantiene una relación de semejanza con la realidad extralingüística a la que se refiere (Freeman, 2007), un signo se considera simbólico si la relación es arbitraria, es decir, si se basa en una convención social previa (Taylor, 2002: 45).

Sin embargo, la motivación es una parte del proceso a partir del cual la mente humana crea y, por lo tanto, percibe una relación de iconicidad entre el significado y la forma de una determinada expresión lingüística (Freeman, 2007), por lo que la correspondencia de semejanza que subyace en el de *vínculos simbólicos* de Langacker (2008) y en el concepto de *vínculos motivados* de Alonso (1993) no es una relación que exista entre una forma determinada y una realidad extralingüística, sino un vínculo creado y, por lo tanto, percibido por el hablante entre dos espacios mentales: el conformado por la estructura fonológica y el constituido por la estructura semántica. Los espacios mentales (*mental spaces*) están construidos a partir de ciertas estructuras de los dominios conceptuales, del contexto y de cualquier información que pueda desempeñar un papel conceptual (Turner y Fauconnier, 1995: 184). Respecto a las estructuras fonológicas y gramaticales, Fauconnier y Turner afirman: "Forms are mental elements, and they can be blended just like any mental elements" (2002: 365).

Tanto en la estructura como en el procesamiento del lenguaje, y particularmente en los textos poéticos, este tipo de vínculos se manifiestan cuando la forma adquiere una interpretación icónica por medio de una metáfora Hiraga, es decir, cuando los patrones icónicos presentes en la forma, —ya sea en la estructura sintáctica, en la selección léxica o en los patrones fonológicos— permiten llevar a cabo una lectura metafórica del texto. Para explicarlo, Hiraga recurre a las metáforas convencionales relacionadas con nuestra forma de conceptualizar la lengua, ya señaladas por Lakoff y Johnson (1980), y según las cuales las ideas son vistas como objetos, las expresiones lingüísticas como contenedores y la comunicación como el envío y la recepción de esos contenedores de ideas-objeto. De acuerdo con lo anterior, debido a que escribimos en un orden lineal, también conceptualizamos la lengua en términos espaciales como una linealidad, y es posible asumir que, mientras más grande sea el contenedor, tendrá un mayor contenido y, por lo tanto, MÁS SIGNIFICADO ES MÁS FORMA. Por ejemplo, la prolongación, la repetición y la reduplicación de material lingüístico tiende a requerir una mayor atención acerca del significado que contiene. Por su parte, la metáfora

similitud en forma es similitud en contenido puede verse reflejada en el uso de sonidos similares que simbolizan similar o equivalente significado.

Las relaciones icónicas entre significado y forma que plantean las metáforas propuestas por Hiraga (2005) son de naturaleza diagramática, en tanto que atienden a la relación existente entre las partes que integran la estructura (Peirce, 1994: 2.277). Hiraga (2005) distingue dos tipos de iconicidad diagramática: los diagramas que imitan la estructura y los que imitan una relación. Mientras que los primeros se conforman a partir de las correspondencias entre el complejo fonético y el conceptual-afectivo, la analogía que conforma a los diagramas relacionales surge a partir de la relación entre los elementos del complejo fonético y la correspondencia entre los elementos del complejo conceptual-afectivo. Como identifica Hiraga (2005), debido a que las relaciones entre significado y forma se basan en metáforas y relaciones analógicas, es posible analizarlas mediante el modelo de *blending* de Fauconnier y Turner (2002).

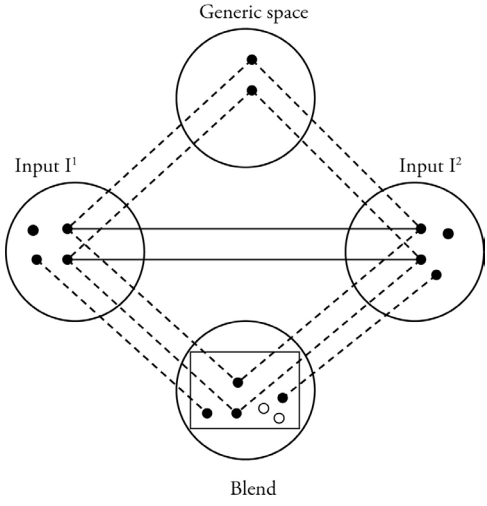
El modelo de *blending* permite visualizar una proyección conceptual a través de cuatro o más espacios mentales, en lugar de los dos dominios de Lakoff (1980): dos espacios de entrada (*input spaces*), un espacio mezcla (*blended space*), y un espacio mental de estructura genérica compartida por los espacios de entrada (*generic space*). Cuando se da una integración conceptual, hay una correspondencia entre los espacios de entrada cuyas conexiones pueden ser de varios tipos: de identidad, de transformación, de representación y analógicas (Fauconnier y Turner, 2002: 47). Dicha correspondencia se da selectivamente, lo cual quiere decir que no todos los elementos y no todas las relaciones se proyectan al espacio mezcla, que algunos se proyectarán fusionados o que, incluso, un elemento de un espacio que no tenga contraparte alguna en otro espacio puede integrarse en la mezcla. La figura 1 ilustra los puntos esenciales de la integración conceptual: los círculos representan espacios mentales, las líneas sólidas indican las similitudes entre espacios de entrada, las líneas punteadas indican conexiones entre los diferentes espacios y, finalmente, el cuadrado dentro del espacio mezcla representa la estructura emergente.

A partir de este modelo, Hiraga (2005) propone que la forma y el significado pueden considerarse espacios mentales de entrada de una integración formal-conceptual cuyas relaciones, proyecciones y mapeos se dan a partir de metáforas que, en este caso, funcionan como el espacio genérico en la integración conceptual.

Sin embargo, en el caso de los textos literarios, las nociones de *forma* y *significado* no presentan la complejidad que, en cambio, sí muestra la noción de *construcción* que Langacker (2008) aporta para expresiones lingüísticas complejas o la noción de

forma poética de Dámaso Alonso. Por ello, más que hablar de *forma* y *significado*, aquí parto de la terminología de Alonso (2003) para establecer que la forma poética se genera al mapear relaciones icónicas entre el complejo fonético y el complejo conceptual-afectivo-imaginativo, a partir del espacio genérico donde podemos encontrar tanto imágenes esquema como metáforas.

Figura 1. El diagrama básico de la integración conceptual.



Fuente: Fauconnier y Turner, 2002: 45.

De acuerdo con Lakoff: "The metaphor can be understood as a mapping (in the mathematical sense) from a source domain […] to a target domain" (1990: 8). Como menciona Barcelona: "Source and target are either in different taxonomic domains and not linked by a pragmatic function, or they are in different functional domains" (2011: 53). En este texto, entiendo mapeo en el sentido en el que lo usan Barcelona (2011), Fauconnier (1997), Fauconnier y Turner (2002) e Hiraga (2005): como la correspondencia que existe entre dos entidades a partir de la cual se asigna a un elemento de la primera entidad un elemento que funge como su contraparte en la segunda entidad. En este sentido, el mapeo se facilita cuando ambas estructuras comparten ciertas características, es decir, cuando se relacionan a partir de una semejanza estructural. Sin embargo, cabe recordar, como señala Freeman (2007), que esta semejanza es percibida y creada por la mente humana, más que un elemento fenomenológicamente real.

El presente artículo analiza la función icónica de la descripción y la sintaxis de este cuento de Amparo Dávila desde una perspectiva cognitiva, a partir del modelo de *blending* de Fauconnier y Turner (2002), y las aportaciones que, al respecto, señala Hiraga (2005).

FIGURA-FONDO EN LA ESTRUCTURA NARRATIVA DE "GRISELDA"

"Griselda" es el quinto cuento que aparece en el libro *Árboles petrificados*, de Amparo Dávila (2008). Publicado originalmente en 1977, es una obra que se caracteriza —como gran parte de la narrativa de Dávila— por un componente fantástico asociado a temas como la locura y la muerte, y con una mujer como protagonista. Una de las estrategias que más utiliza Amparo Dávila en sus cuentos es la estructura narrativa con trama subterránea, la cual se revela al final del cuento, y que también aparece en "Griselda".

El cuento de "Griselda" comienza cuando una joven llamada Martha, en una caminata rumbo al correo, decide entrar a una vieja casona que parece abandonada. Ahí conoce a Griselda, una mujer mayor con quien se sienta a conversar. A partir de su diálogo, confluyen las historias de tres mujeres: Griselda, Martha y la madre de Martha. Cada una, en diferentes momentos, ha sufrido la pérdida de un ser querido: Martha, la de su primer novio, y su madre y Griselda, la de sus respectivos esposos. Las tres historias se unen a partir de semejanzas, no sólo de contenido, sino también en la sintaxis de sus cláusulas narrativas.

Todas las subhistorias de "Griselda" inician con una situación de equilibro que constituye su relación de pareja. Posteriormente viene la ruptura de ese equilibrio: la partida del amado y su muerte. Este evento provoca ciertas reacciones en las mujeres: la madre de Martha quiere alejarse de la ciudad y lo consigue; Griselda desea arrancarse los ojos y lo hace, y, finalmente, Martha considera el suicidio, pero, a diferencia de las otras dos mujeres, no lo lleva a cabo. La resolución, así, lejos de dar el salto a un restablecimiento del equilibro, se convierte, tanto para la madre de Martha como para Griselda, en la búsqueda del pasado; por ello, ambas insisten en regresar al lugar en el que vivieron con sus esposos. Sólo Martha parece tener un restablecimiento del equilibrio en el primer episodio que conforma su historia, pues es la única que, pasado el episodio fatídico, emprende una nueva relación amorosa. Es justamente una carta a su novio lo que Martha lleva al correo.

El análisis de la sintaxis narrativa revela las semejanzas en contenido y forma existentes entre las subhistorias que integran al cuento. Es decir, dado que la subhistoria de Martha es similar en forma a las de su madre y Griselda, hay una predisposición

a que sea similar en contenido. Por ello, el hecho de que en la historia de Martha exista un restablecimiento del equilibrio que no consiguen las otras dos mujeres, genera otras expectativas en el cuento.

Además, las historias de las tres mujeres se integran en una macrosecuencia narrativa que las une en una relación de figura-fondo, lo cual está estrechamente ligado con el manejo de la atención. Aquello en lo que centramos nuestro interés aparece ante nosotros como figura y hace que todos los demás elementos se perciban como el fondo; en cambio, si concentramos nuestra atención en lo que antes era percibido como fondo, éste será ahora advertido como la figura central, y la figura anterior aparecerá entonces como fondo. Adicionalmente, somos capaces de percibir diversos niveles de organización figura-fondo; es decir, en una misma escena podemos identificar cómo lo que es fondo en un primer nivel se convierte en figura en un segundo nivel, aunque la figura principal siga siendo relevante en la percepción general de la escena (Taylor, 2002).

En "Griselda", dependiendo desde qué punto de vista se narre, una subhistoria puede tomar el papel de fondo o de figura. Así, mientras la subhistoria de la madre se mantiene siempre como fondo, las subhistorias de Martha y de Griselda alternan en la relación figura-fondo del cuento. Con todo, siempre es posible identificar a la figura conformada por la subhistoria de Martha como la correspondiente al primer nivel en la estructura del cuento. Esto se debe a que, desde el inicio, la narración parte del punto de vista de Martha. Más adelante, cuando Griselda se presenta, comienza el juego de superposiciones mediante el diálogo:

> —Uno siempre vuelve al sitio de sus recuerdos.
> —Es verdad —contestó Martha—. Nosotros, es decir mi madre, se empeña en buscar los recuerdos de papá. Él murió hace poco tiempo.
> —Cuánto lo lamento.
> —Mi madre está inconsolable y quiso que nos viniéramos una temporada aquí, en donde pasábamos siempre las vacaciones y que a papá tanto le gustaba. Pero, más que otra cosa, yo sé que mamá quiere estar lejos de la ciudad y de todos. Usted sabe, yo a veces temo que ella...
> —Sí, es duro y muy difícil resignarse a esas pérdidas, yo lo sé.
> —Yo también he sentido mucho a papá, pero… yo tengo esperanzas, proyectos, planes, en cambio, ella...
> —Se termina todo para siempre, no queda nada ni nadie. Yo también perdí a mi marido.
> […]

—Mi primer novio murió, murió repentinamente. Nos conocíamos desde niños y fue un golpe terrible.
—También él murió cuando yo menos lo hubiera creído. Era aún bastante joven, y nos queríamos de una manera tan…
—¿Fue hace mucho tiempo? (Dávila, 2008: 200)

Como puede verse en este fragmento, el diálogo de las mujeres superpone una subhistoria sobre la otra, de manera que una se vuelve fondo de la otra. En todas las ocasiones, una palabra, una emoción o una idea, ya sea por similitud o por oposición, actúa como línea de intersección que pasa la atención de una a otra subhistoria: la insistencia de la madre y de Griselda por volver al sitio de sus recuerdos; el dolor compartido por la pérdida repentina del ser querido. Líneas más adelante en el cuento, la tranquilidad del campo que describe Griselda da lugar a la sensación de aislamiento de Martha; la depresión de Martha cede paso a la dicha pasada de Griselda, y esta dicha cede paso a la madre "recorriendo la casa entre sollozos" (Dávila, 2008: 201).

Sin embargo, hacia el final del texto, cuando se devela el pasado de Griselda, la relación figura-fondo entre la subhistoria de Griselda y la de Martha se hace borrosa: "esa vez yo me pasé la tarde aquí junto al estanque, bordando, hasta que anocheció..." (Dávila, 2008: 202). Como en el relato de la anciana, en el que anochecía mientras esperaba el regreso de su esposo, en el tiempo de la narración, en el que Griselda y Martha conversan, "el sol estaba ocultándose" (202). La madre de Martha "la estaría esperando muy intranquila" y precisamente dice la anciana: "yo estaba muy inquieta […] como si presintiera algo" (203). Finalmente, cuando Griselda cuenta: "—Aquella noche decidí arrancarme los ojos", Martha recuerda que también ella, al enterarse de la muerte de su primer novio, "había pensado hacer muchas cosas" (Dávila, 2008: 203).

Así, aunque la revelación, aparentemente, es la resolución del episodio que cuenta Griselda, esto es, que ella no sólo pensó arrancarse los ojos sino que, efectivamente, se los arrancó, la verdadera revelación del cuento tiene lugar en las líneas siguientes a esta confesión, cuando Martha se descubre atrapada en la historia de Griselda, en tanto que, según se apuntó antes, las dos narraciones son, desde el inicio, parte de una misma: la historia macro que da unidad al cuento. Por lo tanto, Martha no tiene acceso a un restablecimiento del equilibrio: debe quedarse en el pasado, del mismo modo que su madre y que Griselda. Esto se hace más evidente cuando se analiza la experiencia temporal que construye el texto, así como el papel de la descripción.

FIGURA-FONDO Y LA CREACIÓN TEMPORAL

El *tempo* y el ritmo, dice Ricoeur, enriquecen las variaciones de la prolongación relativa del tiempo de la narración y del tiempo narrado. "Todas estas precisiones en conjunto concurren a dibujar la *Gestalt* de la narración" (1980: 497). De acuerdo con Ricoeur, el juego con el tiempo representado por la relación entre tiempo de narración y tiempo narrado tiene el reto de la vivencia temporal, o bien, como la llama en otro momento, la *creación temporal*. Es decir, que la ficción, por medio de la experiencia estética, busca o debe buscar una cualidad nueva del tiempo. En "Griselda" pueden distinguirse dos tipos de pretérito:

- un pretérito perfecto simple que narra las acciones efectuadas al momento de la trama del relato: "La muchacha rubia *se detuvo* unos instantes, indecisa, frente a la puerta entornada, pero *se decidió* por fin a entrar",
- y un pretérito imperfecto que describe un tiempo experimentado como una costumbre: "la maleza que todo lo *invadía*, hasta el sendero que llevaba hacia la casa, que *se veía* al fondo entre los altos árboles. Las plantas *crecían* desordenadamente: sin duda *hacía tiempo* que no *habían sido* podadas" (Dávila, 2008: 199).[1]
- Aquí, además de los verbos, hay que añadir otras marcas temporales: "la vieja residencia que ella *siempre veía* cerrada", "su diaria caminata hacia el correo", "las eternas lamentaciones de su madre", entre otras.

Al inicio del cuento, el pretérito imperfecto se presenta como fondo de la figura marcada por el pretérito simple. Esta característica se mantiene en el transcurso del texto, hasta que Griselda confiesa haberse arrancado los ojos y solloza frente a Martha:

> Así permaneció minutos o siglos, una eternidad, mientras el viento movía las hojas de los árboles y era como otro largo sollozo que la acompañaba.
>
> Martha no deseaba ahora sino huir cuanto antes de aquella mujer, del trágico jardín ya en sombras y del denso perfume que la envolvía. (Dávila, 2008: 203)

El *permaneció* en pretérito perfecto simple parece continuar con la relación figura-fondo del resto del cuento; sin embargo, en cuanto aparecen las marcas "minutos o siglos, una eternidad", la voz narrativa habla en pretérito imperfecto: *movía*, *era*,

1 Las cursivas, en todas las citas que corresponden al cuento, son mías.

deseaba, *envolvía*. Es decir, utiliza el mismo tiempo que se usa al inicio para describir una situación constante, que abarca un momento amplio en la historia, una costumbre. Así, aun cuando Griselda "*dejó* de llorar" y Martha "*contempló* entonces un rostro transfigurado por el dolor": cientos, miles de ojos, lirios en el estanque, la traspasaban con sus inmensas pupilas verdes, azules, grises, y después la perseguían apareciendo por todos lados como tratando de cercarla, de abalanzarse sobre ella y devorarla, cuando ella corría desesperada abriéndose paso entre las sombras vivas de aquel jardín (Dávila, 2008: 203).

La abundancia de verbos en pretérito imperfecto invierte la relación figura-fondo. El tiempo queda, así, sumergido en un pretérito indefinido. Martha queda encerrada indeterminadamente en el mundo de Griselda, un mundo en el que "uno vive sólo de sus recuerdos, los persigue queriendo recuperarlos, como si fueran los pedazos de un objeto roto que se quisiera reconstruir" (Dávila, 2008: 201). El pretérito indeterminado se refleja también en los hábitos que mantienen las mujeres: Griselda suele regresar a la casa en la que vivió con su esposo y la madre de Martha toma una siesta todas las tardes. Inclusive, las caminatas vespertinas de Martha, que en un principio son un escape a la rutina, terminan por convertirse también en un hábito.

Entrar a la casa se vislumbra como otra posible salida, "algo que rompía aunque fuera por breves instantes la monotonía de su existencia" (Dávila, 2008: 199). Pero esta "pequeña aventura" termina por revelar su condena: no hay escapatoria posible. Así, cuando cuestiona: "¿Y no hay posibilidad de olvidar, que con el tiempo la memoria sea menos persistente y aminore la intensidad del dolor?" (202), Griselda determina: "No, eso sería lo más terrible de todo, lo inadmisible" (Dávila, 2008: 202). Así como ante las esperanzas y los planes de Martha, su madre la arrastra a las afueras de la ciudad, ante la búsqueda de pequeñas aventuras que rompan con la monotonía, el jardín de Griselda cancela toda posibilidad de escape.

El cambio de mayor uso de presente perfecto a mayor uso de presente imperfecto puede relacionarse con la transición en la experiencia temporal que pasa de un tiempo definido y de acciones con principio y fin, a uno que se experimenta como una costumbre. Desde la experiencia temporal, por otro lado, el pretérito imperfecto, que indica acciones en un pasado indeterminado, se superpone al pretérito simple de acciones concretas y con inicio y fin determinados. Aquí, se propone que es posible establecer una relación simbólica entre estos cambios que se dan tanto en el complejo conceptual-afectivo como en el fonético a partir de la metáfora propuesta por Hiraga (2005): CAMBIO EN FORMA ES CAMBIO EN CONTENIDO. De esta manera, el cambio manifestado tanto en el complejo fonético como en el conceptual-afectivo emula la revelación que

se da en las últimas líneas del cuento: la aventura emprendida por Martha para huir de la monotonía y la inercia a la que la arrastra su madre en realidad es el acto final que evidencia el encierro y la imposibilidad de escape en el cual se encuentra.

EL RITMO EN LA DESCRIPCIÓN DE "GRISELDA"

La descripción de la finca de Griselda, que incluye el jardín, la casa y el entorno, tiene lugar al inicio y al final del cuento. Precisamente, es la apariencia de abandono, vejez y soledad la que atrae la curiosidad de Martha el día que se topa con la puerta entreabierta y se decide a entrar:

> No dejó de extrañarle el total abandono del jardín, donde apenas se podía caminar por la maleza que todo lo invadía, hasta el sendero que llevaba hacia la casa, que se veía al fondo entre los altos árboles. Las plantas crecían desordenadamente: sin duda hacía tiempo que no habían sido podadas. El sol de las cuatro de la tarde era abrasador, deslumbrante, y la muchacha tenía que colocarse las manos a modo de visera para poder caminar. […] Se sentía nerviosa por haber penetrado en esa finca de una manera tan incorrecta; pero no había resistido la tentación de conocer la vieja residencia que ella siempre veía cerrada y probablemente sola, cuando pasaba en su diaria caminata hacia el correo de San Jerónimo. […] En eso pensaba la muchacha rubia cuando llegó hasta la orilla de una alberca, que las plantas y los árboles ocultaban. Una mujer vestida también de negro se encontraba sentada en una banca bajo la sombra de un álamo. Al descubrirla, la muchacha pensó regresarse; pero la mujer ya se había percatado de su presencia, a causa de la ruidosa hojarasca. (Dávila, 2008: 199)

Como puede verse, el párrafo introductorio del cuento construye la imagen de la finca alrededor del jardín. Sin embargo, aunque se destacan otros elementos, tales como la casa y el sendero, la descripción es más bien general. Es decir, se habla de plantas, árboles, maleza y hojarasca, pero no se especifica qué tipo de plantas existen en el jardín. La descripción de la finca se percibe como fondo, de modo que, cuando Martha llega hasta la orilla de la alberca, Griselda, apenas descrita como "una mujer vestida también de negro" (Dávila, 2008: 199), se percibe como una figura desde el punto de vista de Martha. Luego de este primer gran párrafo dedicado a la descripción del lugar, el grueso del texto se dedica a la conversación que entablan Martha y Griselda. El tiempo y el espacio, un jardín a las cuatro de la tarde, es percibido entonces como el marco de la historia.

La descripción del jardín, que casi olvidamos para concentrar nuestra atención en las historias narradas por las mujeres, vuelve a tomar importancia hacia el final del texto, cuando Griselda narra con mayor detalle el día que murió su esposo. En ambas secuencias, Griselda pasa la tarde sentada en la banca junto al estanque:

> —¿Se fue lejos?
> —No, a México solamente. Hacía el trayecto a caballo, era un estupendo jinete. Esa vez..., esa vez yo me pasé la tarde aquí junto al estanque, bordando, hasta que anocheció. Después me fui a la casa a disponer la cena para esperarlo. Comenzó a llover. Llovía torrencialmente como llueve siempre en este lugar, y él no regresaba...
>
> El sol estaba ocultándose; se iba la tarde. Martha miró el reloj con disimulo. Eran pasadas las seis. (Dávila, 2008: 202)

Así, las descripciones contenidas en la narración de Griselda se unen con las descripciones del narrador, en tanto que el objeto de ambas es el mismo: el jardín de la finca. Ahora, además de los elementos visuales, se dan más detalles —en términos olfativos— sobre el tipo de plantas que crecen. Esta unión del nivel de la historia de Griselda con la del narrador omnisciente se indica en el texto con el uso de puntos suspensivos. Esto imprime el efecto de que la voz narrativa complementa lo narrado por Griselda, como puede leerse en el siguiente fragmento:

> —...yo estaba muy inquieta, como nunca lo había estado antes, con una extraña nerviosidad, como si presintiera algo. Dieron las diez, las once, habíamos recalentado la cena varias veces. Él no llegaba y seguía lloviendo, lloviendo sin cesar...
>
> El viento refrescó la tarde y traía el perfume de los jazmines y las madreselvas. El crepúsculo se desmadejaba entre los altos árboles.
>
> —... los relámpagos surcaban el cielo ennegrecido; no se oía el galope de su caballo, aquel galope que yo conocía hasta en sueños. Esperaba impaciente, cada vez más agitada, con un desasosiego que me roía las entrañas. De pronto entraron los mozos con él, bañado en sangre...
>
> La voz de Griselda se deshizo en sollozos que estremecían todo su cuerpo. Martha la contemplaba muy perturbada. Hubiera querido estar ya de regreso en casa con su madre. Hubiera querido no haber entrado nunca en aquel lugar.
>
> El olor de los jazmines y de las madreselvas comenzaba a ser demasiado fuerte, tanto que, de tan intenso, se iba tornando oscuro y siniestro, como la tarde misma y los árboles y el agua ensombrecida del estanque. (Dávila, 2008: 203)

En este punto, la cantidad de material lingüístico dedicado a la descripción del jardín hace que nuestra atención se centre sobre el mismo: Martha ya no está más en ese jardín curioso y abandonado, iluminado por el sol de las cuatro de la tarde, sino en un jardín de jazmines y madreselvas cuyo aroma es tan siniestro como el resto de los elementos del jardín ya en sombras.

El jardín, antes descrito como "abandonado", adquiere la cualidad de "trágico", mientras que el perfume ya no sólo es intenso sino que la envuelve. Hasta aquí, las expresiones "trágico jardín ya en sombras" y "denso perfume que la envolvía" parecen funcionar como un elemento descriptivo. Sin embargo, la metáfora se lleva del parecer al ser cuando, efectivamente, Martha es rodeada por el jardín entero.

A grandes rasgos, el cuento se compone del patrón descripción-diálogo-descripción. La descripción, por lo tanto, abre y cierra el texto, primero en un gran bloque descriptivo, y, posteriormente, en un patrón que alterna entre ésta en voz del narrador y aquélla en voz del personaje de Griselda. Lo anterior se representa en la siguiente tabla, donde DN corresponde a la descripción hecha por el narrador omnisciente y DG a la descripción hecha desde la voz de Griselda.

Tabla 1. Manifestación de la repetición al inicio y al final en "Griselda"

Repetición al inicio y al final
DN ----------

---------- DN--DG--DN--
DG--DN--DN--DN

Al abrir y cerrar el texto, la descripción adquiere lo que Masako Hiraga (2005) identifica como un significado icónico de encuadre que, en este caso, emula el encierro de Martha, rodeada por el jardín. Adicionalmente, el segundo bloque descriptivo se da, no en una descripción agrupada, sino en un patrón de cambio DN a DG, como se muestra en la tabla 1. De este modo, al significado icónico de encuadre se añade el significado icónico de cambio en el ambiente (Hiraga, 2005): el jardín que atrae la curiosidad de Martha bajo la luz de las cuatro de la tarde se torna oscuro y siniestro al anochecer. Por último, vale la pena notar que el patrón que cierra el cuento también imprime un efecto de dominancia. Así, las sombras del jardín y el denso

perfume de jazmines y madreselvas que envuelven a Martha se representan en una mayor cantidad de descripción hacia el final del cuento, misma que ya no sólo se encuentra en la voz narradora omnisciente sino que se infiltra en la voz del personaje de Griselda hasta dominar la narración completa.

Destaca también el hecho de que el primer fragmento descriptivo está compuesto principalmente por oraciones subordinadas y coordinadas, que simulan el recorrido de Martha desde la puerta principal de la finca, hasta la banca en la que está sentada Griselda. Por ejemplo, en la segunda oración se construyen hasta cinco niveles de subordinación que van resaltando la atención sobre un elemento a la vez, siguiendo la relación de dicho elemento con el inmediatamente anterior:

(1) No dejó de extrañarle el total abandono del jardín,
(2) *donde* apenas se podía caminar por la maleza
(3) *que* todo lo invadía, hasta el sendero
(4) *que* llevaba hacia la casa,
(5) *que* se veía al fondo entre los altos árboles.

Así, los niveles de subordinación forman una especie de planos que, visualmente, construyen la imagen de la entrada a la finca. O bien, en este otro caso, los niveles sintácticos recrean los diferentes niveles temporales que se dan a partir de la analepsis:

(1) Se sentía nerviosa por haber penetrado en esa finca de una manera tan incorrecta;
(2) pero no había resistido la tentación de conocer la vieja residencia
(3) que ella siempre veía cerrada y probablemente sola,
(4) cuando pasaba en su diaria caminata hacia el correo […]

Es decir, cronológicamente: Martha hace caminatas diarias por las tardes cuando va rumbo al correo; en esas caminatas observa una finca que siempre está cerrada y luce abandonada; ese día la puerta está semiabierta, no resiste la curiosidad y entra; una vez adentro, se siente nerviosa.

Por otra parte, las oraciones compuestas y la gran cantidad de adjetivos calificativos que suelen acompañar a los sustantivos en este bloque descriptivo crean un ritmo pausado y de cadencia suave. En cambio, cuando la narración de Griselda vuelve a dar paso a la descripción, encontramos una mayor presencia de oraciones yuxtapuestas; por ejemplo: "El sol estaba ocultándose; se iba la tarde" (Dávila, 2008: 202) o bien: "los relámpagos surcaban el cielo ennegrecido; no se oía el galope de su caballo, aquel

galope que yo conocía hasta en sueños" (203). Adicionalmente, en contraste con la suavidad y cadencia del primer bloque descriptivo, dadas a partir de la abundancia de largas oraciones subordinadas y coordinadas, en la segunda parte existen también oraciones simples tales como: "El crepúsculo se desmadejaba entre los altos árboles" (Dávila, 2008: 203), las cuales se entremezclan con oraciones compuestas. De esta manera, la suave cadencia va dando paso a un ritmo más accidentado, el cual se relaciona con el cambio en el ambiente que tiene lugar hacia el final del cuento.

De la misma manera en que la descripción del jardín vuelve paulatinamente a dominar la narración, el elemento sobrenatural del cuento se va filtrando entre las fisuras de la aparente cotidianeidad de las caminatas de Martha. Éste es un rasgo característico en la obra de Dávila, ya identificado por otros críticos en diferentes cuentos de la autora.[2] La vida cotidiana es el telón de fondo de los relatos donde la realidad empieza a enrarecerse casi imperceptiblemente. Para Becerra (2009), en "Griselda" el jardín es un elemento esencial del relato, por ser el espacio donde tienen lugar los hechos, y puede ser visto como una metáfora de todo el misterio y el terror que se cifra en el cuento. Becerra coincide también en que la alternancia entre el diálogo que sostienen las mujeres y las descripciones del espacio y del tiempo "le otorga ritmo al relato y establece un juego de tensiones que crea la atmósfera de misterio" (2009: 143). De esta manera, la situación permanece en el terreno de la ambigüedad, pues a lo largo del cuento la autora omite toda referencia a un mundo meramente fantástico, y, sin embargo, "la configuración narrativa de los espacios y el tiempo implica la imposición de ese orden sobrenatural sobre el orden cotidiano y aparentemente previsible" (Becerra, 2009: 146), lo cual sólo se hace patente en las últimas líneas del texto, una vez que Griselda alza la cara y muestra sus cuencas vacías. Es ahí cuando el jardín adquiere la cualidad de vivo que mencioné antes, cuando el perfume de las flores rodea a Martha y le impide el paso, y los ojos de Griselda salen del estanque y se multiplican para perseguir a Martha.

2 *Cfr*. Regina Cardoso Nelky y Laura Cázares (1996), *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey-Universidad Autónoma Metropolitana; Jaime Lorenzo y Severino Salazar (1996), "La narrativa de Amparo Dávila", *Temas y Variaciones de Literatura*, núm. 6, pp. 49-64; Georgina García Gutiérrez (2006), "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura, de amor y de muerte", en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo xx, y una revista,* México, Instituto Nacional de las Mujeres/El Colegio de México, pp. 132-157.

EL ENCIERRO: EL CUENTO DE "GRISELDA" COMO UNA MACRO INTEGRACIÓN FORMAL-CONCEPTUAL

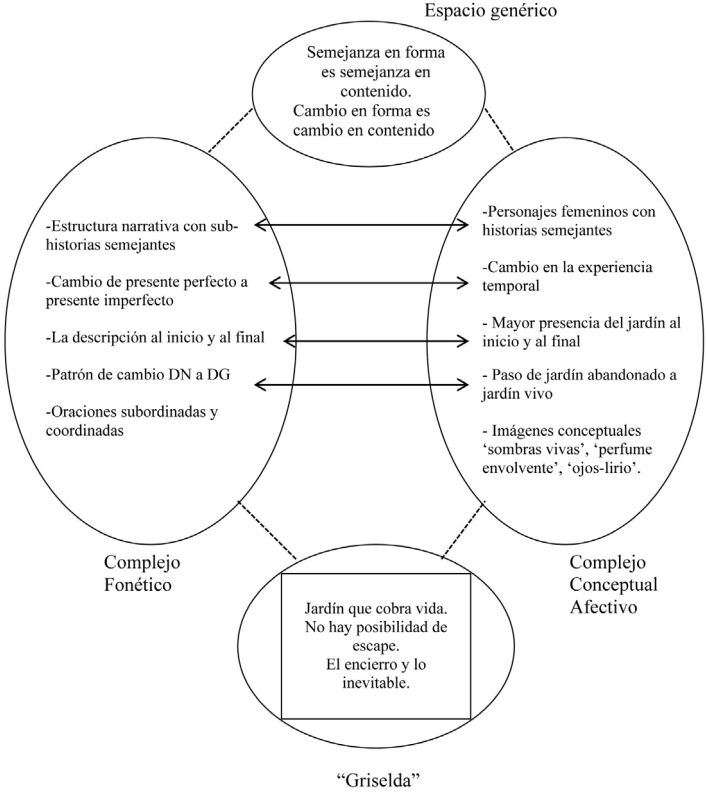
La propuesta del presente texto es que la forma poética es una estructura simbólica compleja, la cual, a partir de relaciones icónicas, crea semejanzas entre el complejo conceptual-afectivo y el complejo fonético al momento de construir el significado; así, de esta creación de significado se desprende el carácter imaginativo de la lengua. En otras palabras, por medio de los mapeos metafóricos entre el complejo fonético y el complejo conceptual-afectivo, la forma poética crea sensaciones, emociones e imágenes que nuestro cerebro puede percibir como reales. En "Griselda", el ritmo pausado con el que inicia el texto, de oraciones subordinadas y coordinadas que describen el jardín, parece distraer la atención del contenido que subyace, latente, en el texto, y que sólo es revelado al final, con un cambio en el ritmo a un tono más accidentado mediante oraciones yuxtapuestas y una mayor presencia de los elementos del jardín que, de este modo, se perciben como elementos vivos. Así, a través de este ritmo particular, al leer el cuento es posible construir el significado y percibir la sensación de lo inevitable: Martha no puede escapar de su destino.

La figura 2 representa la integración fonética-conceptual del cuento "Griselda", que sintetiza los mapeos y las proyecciones de los elementos analizados hasta ahora. Así, la estructura narrativa compuesta por subhistorias semejantes se relaciona con las afinidades que comparten las tres mujeres desde el complejo conceptual, a partir de la metáfora SEMEJANZA EN FORMA ES SEMEJANZA EN CONTENIDO. De aquí se desprende, en el espacio mezcla, que las historias de los personajes tendrán que ser semejantes. Recordemos que Martha es la única de las tres mujeres que emprende una nueva relación amorosa tras la muerte de su primer novio y, de hecho, precisamente cuando va rumbo al correo a enviarle una carta a su actual novio, encuentra abierta la puerta del jardín de Griselda. Sin embargo, las semejanzas entre las mujeres nos anticipan un final trágico, precisamente por la lectura simbólica que nos permiten las proyecciones entre forma y fondo.

El manejo del tiempo, por su parte, funciona tanto desde el complejo fonético por el cambio de presente perfecto a imperfecto, como desde el complejo conceptual-afectivo por el cambio en la experiencia temporal, que pasa de acciones con inicio y fin, a las que se viven en un tiempo indeterminado, con un componente afectivo de rutina y monotonía que Martha intenta romper sin éxito. Estos mapeos se suman a la lectura simbólica que nos anticipa el final trágico del que hablé antes: en realidad, la aventura que emprende Martha para huir de la monotonía es el acto que la llevará al encierro.

El patrón de la descripción, desde el complejo fonético, se relaciona con la presencia del jardín al inicio y al final del cuento, y el cambio en el ambiente que ocurre cuando se revela como un jardín trágico de sombras vivas. La vida que cobra este lugar también se manifiesta mediante el juego entre oraciones subordinadas y coordinadas, el cual imprime un cambio de un ritmo pausado a uno más accidentado, para, finalmente, dar paso, en el último párrafo del cuento, a una construcción simbólica con gran cantidad de material lingüístico que emula tanto la sensación de encierro como la angustia de la joven rubia. Tanto en el caso del manejo del tiempo como en el uso de la descripción, es la metáfora CAMBIO EN FORMA ES CAMBIO EN CONTENIDO la que, desde el espacio genérico, posibilita las proyecciones. Es decir, es en el espacio mezcla donde se posibilita que el jardín cobre vida, una vez que se han establecido los vínculos simbólicos entre complejo conceptual-afectivo y complejo fonético.

FIGURA 2. ESQUEMA DE LA INTEGRACIÓN FORMAL-CONCEPTUAL DE "GRISELDA".



Todas estas relaciones entre complejo fonético y complejo conceptual-afectivo se proyectan en el espacio mezcla que, en este caso, corresponde al cuento "Griselda", entendido como la forma poética que se crea al momento de construir el significado del texto. En la construcción de este espacio mezcla, la estructura narrativa y la relación figura-fondo de las subhistorias y de la experiencia temporal, en conjunto con la descripción, contribuyen a crear una atmósfera de encierro. A ello se suman las relaciones figura y fondo que existen tanto desde las mismas subhistorias como desde la experiencia temporal. En el juego de superposición figura-fondo, las subhistorias de Martha y de Griselda se integran para formar una sola historia: es decir, la historia que cuenta el narrador omnisciente según el tiempo del relato. De esta forma, es imposible que la subhistoria de Martha adquiera independencia, lo cual se revela al final del cuento al imposibilitarse el escape de Martha.

Como se mencionó anteriormente, ciertos aspectos que he destacado hasta ahora, tales como el elemento sobrenatural que se filtra en una aparente cotidianeidad y la descripción de los espacios y, para el cuento que me ocupa, la alternancia en el diálogo y el manejo del tiempo, han sido enfatizados por autores como Becerra (2009), por ejemplo, los elementos que permiten crear una atmósfera de misterio y que "va[n] revelando el verdadero sentido del encuentro, aparentemente casual, entre los dos personajes" (Becerra, 2009: 143). El análisis aquí propuesto, efectuado por medio del modelo de *blending*, permite agregar otros elementos, tales como el papel del manejo de oraciones subordinadas y coordinadas en la construcción de esta revelación. Es esta revelación lo que en este caso propongo como el resultado de la integración formal-conceptual del cuento, representada en la figura 2: la recreación de una experiencia de encierro y de lo inevitable que se manifiesta en un jardín que cobra vida y que imposibilita el escape de Martha.

CONCLUSIONES

Las conclusiones del análisis de "Griselda" a partir del modelo de *blending* no son muy diferentes a las de otras aproximaciones. Con todo, existen algunas aportaciones que vale la pena destacar. Por un lado, lo novedoso de este tipo de aproximación es la posibilidad de detectar las relaciones creadas entre elementos del complejo conceptual-afectivo y los del complejo fonético, lo cual permite señalar por medio de cuáles estrategias lingüísticas se crean determinados significados. Para ello, este tipo de análisis requiere detenerse en el funcionamiento de las diferentes estrategias de un texto literario en varios ámbitos: fonético, morfológico, léxico, sintáctico y

textual, con la conciencia de que éstos operan en la práctica como un *continuum*, y siempre asociados a los ámbitos semántico y pragmático. Los resultados tendrán mayor fundamento si se atiende la recomendación de Culpeper (2009: 125) respecto a no descuidar tanto las propuestas de la teoría literaria tradicional, como las de todas aquellas disciplinas que integran lo que se conoce como ciencias cognitivas, cuando se pretende hacer análisis cognitivos a textos literarios.

Por otro lado, esta aproximación permite descubrir y destacar el papel de algunos elementos que no suelen ser considerados desde otras metodologías. Uno de los principales descubrimientos de los análisis llevados a cabo a partir del modelo de la integración formal-conceptual, como el que aquí presento, es que el ritmo no sólo es un componente ornamental de la poesía o, yendo un poco más allá, una herramienta para dar cohesión a un texto, sino que, visto como una estrategia que permite establecer relaciones simbólicas entre complejos fonéticos y complejos conceptuales-afectivos, se convierte en un elemento vital para la integración de la forma poética y, en suma, para la creación del componente imaginativo que se activa en la mente al momento de construir el significado de todo texto literario, ya sea éste lírico o narrativo.

Otro tanto se puede decir de estrategias verbales cuyos contenidos afectivos e imaginativos suelen dejarse en segundo plano, tales como la estructura sintáctica o la narrativa. Al respecto, vale la pena recordar conceptos como *iconicidad temporal* (Langacker, 2008), *iconicidad por motivación* (Ungerer y Schmid, 1999) o *iconicidad diagramática* (Nänny y Fischer, 1999) la cual, para autores como Freeman (2009), puede notarse también en los ámbitos morfológico, sintáctico y discursivo. Son fenómenos que, si bien se han señalado —por ejemplo, Briz (2000) en el habla coloquial de Valencia y Freeman (2007, 2009) en textos poéticos en inglés—, hace falta estudiar para entender de qué manera son correlativos a ciertos efectos de sentido.

Con todo, es posible afirmar que cada elemento del complejo fonético despliega un horizonte de complejos conceptuales-afectivos disponibles en cada proceso de construcción de significado, sea al momento de emitir un mensaje o de interpretarlo. Mediante los mapeos metafóricos entre el complejo fonético y el conceptual-afectivo, la forma poética permite crear sensaciones, emociones e imágenes que nuestro cerebro percibe como reales. En "Griselda", el ritmo pausado con el que inicia el texto, compuesto por oraciones subordinadas y coordinadas que describen el jardín, parece distraer la atención del contenido que subyace, latente, en el texto, y que sólo es revelado al final, con un cambio en el ritmo introducido por medio de oraciones yuxtapuestas y una mayor presencia de los elementos del jardín que, de este modo, se perciben como elementos vivos. Además, este cambio de ritmo permite, en lo

afectivo, percibir la angustia de la protagonista y, frente a esta emoción, la irrupción de lo fantástico no se concibe más como una interpretación alegórica, sino que fractura nuestra percepción de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso, Dámaso (1993), *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos.

Barcelona, Antonio (2011), "Reviewing the properties and prototype structure of metonymy", en José Francisco Ruiz de Mendoza Ibáñez, Réka Benczes y Antonio Barcelona (eds.), *Defining Metonymy in Cognitive Linguistics: Towards a Consensus View*, Ámsterdam, John Benjamins, pp.

Becerra, Luzma (2009), "Amparo Dávila o la conquista de lo sobrenatural", en Regina Cardoso y Laura Cázares (eds.), *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/Universidad Autónoma Metropolitana, pp.

Briz, Antonio y Grupo Val.Es.Co. (eds.) (2000), *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona, Ariel.

Cardoso Nelky, Regina y Laura Cázares (2009), *Amparo Dávila. Bordar en el abismo*, México, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey/ Universidad Autónoma Metropolitana.

Culpeper, Jonathan (2009), "Reflections on a cognitive stylistic approach to characterization", en Geert Brône y Jeroen Vandaele (eds.), *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*, Berlín, Mouton de Gruyter, pp. 125-159.

Dávila, Amparo (2008), *Cuentos reunidos*, México, Fondo de Cultura Económica.

Fauconnier, Gilles y Mark Turner (2002), *The Way We Think. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities,* Nueva York, Basic.

Freeman, Margaret (2009), "Minding: feeling, form, and meaning in the creation of poetic iconicity", en Geert Brône y Jeroen Vandaele (eds.), *Cognitive Poetics. Goals, Gains and Gaps*, Berlín, Mouton de Gruyter, pp. 169-196.

Freeman, Margaret (2007), "Poetic Iconicity", en Wladislaw Chlopicki, Andrzej Pawelec y Agnieska Pojoska (eds.), *Cognition in Language: Volume in Honour of Professor Elzbieta Tabakowska*, Cracovia, Tertium, pp. 472-501.

García Gutiérrez, Georgina (2006), "Amparo Dávila y lo insólito del mundo. Cuentos de locura, de amor y de muerte", en *Nueve escritoras mexicanas nacidas en la primera mitad del siglo* XX*, y una revista,* México, Instituto Nacional de las Mujeres/El Colegio de México, pp. 132-157.

Hiraga, Masako (2005), *Metaphor and Iconicity: A Cognitive Approach to Analysing Texts*, Basingstoke/Nueva York, Palgrave Macmillan.
Lakoff, George (1990), *The Invariance Hypothesis. Do Metaphors Preserve Cognitive Topology?*, Berkeley, University of California Press.
Lakoff, George y Mark Johnson (1980), *Metaphors we Live By*, Chicago, University of Chicago Press.
Langacker, Ronald (2008), *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*, Nueva York, Oxford University Press.
Lorenzo, Jaime y Severino Salazar (1996), "La narrativa de Amparo Dávila", *Temas y Variaciones de Literatura*, núm. 6, pp. 49-64.
Nänny, Max y Olga Fischer (eds.) (1999), *Form Miming Meaning: Iconicity in Language and Literature*, Ámsterdam/Filadelfia, John Benjamins.
Panther, Klaus-Uwe y Linda Thournburg (2009), "Introduction: On figuration in grammar", en Klaus-Uwe Panther, Linda Thournburg y Antonio Barcelona (eds.), *Metonymy and Metaphor in Grammar*, Ámsterdam/Filadelfia, John Benjamins, pp. 1-44.
Peirce, Charles S. (1994), *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vols. I-VI, en Charles Hartshorne y Paul Weiss (eds.), disponible en [https://colorysemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf], consultado: .
Ricoeur, Paul (1980), "The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling", en Mark Johnson (ed.), *Philosophical Perspectives on Metaphor*, Minneapolis, University of Minnesota Press, pp.
Taylor, John Robert (2002), *Cognitive Grammar*, Nueva York, Oxford University Press.
Turner, Mark y Gilles Fauconnier (1995), "Conceptual integration and formal expression", *Metaphor and Symbolic Activity*, vol. 10, núm. 3, pp. 183-204.
Ungerer, Friedrich y Hans-Jörg Schmid (1999), *An Introduction to Cognitive Linguistics*, Boston, Addison Wesley Longman Limited.

Xitlally Rivero Romero: doctora en Estudios Humanísticos con especialidad en Literatura y Discurso, por el Tecnológico de Monterrey. Pertenece al grupo de Estudios de la Atenuación del Corpus El Habla de Monterrey-Proyecto para el estudio Sociolingüístico del Español de España y de América, Capítulo Monterrey, y a la Asociación Latinoamericana de Estudios del Discurso. Forma parte del Sistema Nacional de Investigadores, nivel Candidato.

D. R. © Xitlally Rivero Romero, Ciudad de México, enero-junio, 2019.