

**EL RÍTMO DE LO
ORDINARIO EN “MI
CORAZÓN NOCTURNO” DE
JAIME SABINES: UNA
APROXIMACIÓN COGNITIVA**

*THE RHYTHM OF THE
ORDINARY IN “MI CORAZÓN
NOCTURNE” BY JAIME
SABINES: A COGNITIVE
APPROACH*

**Xitlally Rivero Romero
(ITESM)¹
Claudia Reyes Trigos
(ITESM)²**

¹ Doctora en Estudios Humanísticos por el Tecnológico de Monterrey -Cel. 0448112869576
<http://about.me/xitlallyrivero> - <http://acero.fractaleditores.com/>

² Doctora en Lingüística por El Colegio de México.
83582000 (ext. 4567)

RESUMEN: En este trabajo presentamos un análisis de las relaciones icónicas que se crean entre el complejo fonético y el complejo conceptual-afectivo (ALONSO, 1950) en el poema *Mi corazón nocturno*, de Jaime Sabines, a partir de las propuestas desarrolladas por Hiraga (2005) y del modelo de integración conceptual de Turner y Fauconnier (2002). De acuerdo con nuestra lectura, las metáforas gramaticales - *secuencia en forma es secuencia en contenido y repetición en intervalos similares es regularidad* - establecen proyecciones tanto desde complejo fonético como del complejo conceptual-afectivo del poema que, en conjunto, recrean la sensación de pesadez frente a la rutina, una rutina tan dominante que logra someter y hacer pasar desapercibidos a aquellos elementos extraordinarios.

PALABRAS CLAVE: Metáfora conceptual. Integración formal-conceptual. Metáfora gramatical. Poética cognitiva. Iconicidad sintáctica. Jaime Sabines

ABSTRACT: This paper presents an analysis of the iconic relationships created between the affective-conceptual complex and the phonetic complex (ALONSO, 1950) in the poem *Mi corazón nocturno*, by Jaime Sabines, following the proposals developed by Hiraga (2005) and the blending model of Turner and Fauconnier (2002). In this poem, grammatical metaphors- *sequence in form is sequence in content and repetition at regular intervals is regularly*- establish projections both in phonetic complex as well as in the affective-conceptual complex and recreate the feeling of a routine so heavy, a routine so dominant that those exceptional items passed unnoticed.

KEYWORDS: Conceptual metaphor. Formal blending. Grammatical metaphor. Cognitive poetics. Syntactic iconicity. Jaime Sabines

“Mi corazón nocturno” pertenece a la segunda sección titulada “Juguetería y canciones”, del libro de poemas *Multiempo* publicado originalmente en 1972 por Joaquín Mortiz.

Mi corazón nocturno

Mi corazón nocturno se levanta
el sábado temprano
(tomar café, lavarse
empezar el cigarro).
Hay ciertas cosas que he de hacer
según está dictado,
todo eso que se llama
el placer y el trabajo.
Escucho al barrendero allí en la calle
jalar vidrios y sueños y muchachos.
Llega el día friolento
sobre el lomo de un gato.
Y se avecina el trueno,
el cuchillo, el relámpago,
horas amotinadas,
motores a caballo,
gases subiendo
muertos escarpados,
neblinas escondidas
en algunos cuartos.
Todo es puntual y cierto
el lunes, digo el sábado.
(SABINES, 1999)

El poema es una narración poética de los hechos que transcurren la mañana de un sábado desde la perspectiva del yo lírico y, como tal, resulta relevante el tratamiento del tiempo. El presente análisis es un acercamiento cognitivo al poema y se basa en aquellas estrategias que permiten que el poema recree la experiencia del paso del tiempo, tanto en el complejo conceptual-afectivo como en el complejo fonético; un tiempo cotidiano y de rutina, pese a que existen algunos elementos extraordinarios.

Por ello, es importante mencionar que entendemos los textos literarios como integraciones fonéticas-conceptuales complejas que

mantienen relaciones icónicas entre el complejo conceptual-afectivo y el complejo fonético (ALONSO, 1950). En tanto relaciones icónicas, pueden ser analizadas mediante el modelo de *blending* de Turner y Fauconier (2002), de acuerdo con las aportaciones que, al respecto, señala Hiraga (2005). Por forma poética entendemos, junto con Dámaso Alonso (1950), cualquier expresión literaria, desde una sílaba o un acento, hasta un poema o una novela, compuesta por dos grandes complejos: el complejo de valores conceptuales, afectivos e imaginativos de lo mentado por el poeta y, por otro, un complejo de elementos fonéticos que tienden a establecer relaciones no convencionales con la cosa significada.

Metáfora e iconicidad

La lingüística cognitiva, como gran parte de la lingüística en general, considera que la lengua es fundamentalmente simbólica, en el sentido de que una persona usa intencionalmente una forma fonológica para designar un concepto con base en una convención social previa que forma parte del sistema de las lenguas naturales (TAYLOR, 2002). Sin embargo, esto no excluye la posibilidad de que el signo lingüístico pueda mostrar ciertas características propias de los índices o de los íconos. Como Langacker (2008) observa, el carácter arbitrario, esto es, no motivado, de un signo lingüístico puede sobreestimarse con facilidad, especialmente en unidades que son complejas internamente.

De hecho, de acuerdo con el sistema de tricotomías que Peirce (1931) aplica a los signos, el segundo nivel incluye al primero, mientras que el tercer nivel incluye tanto al segundo como al primero. Y, de manera inversa: “Not only does Thirdness suppose and involve the ideas of Secondness and Firstness, but never will it be possible to find any Secondness or Firstness in the phenomenon that is not accompanied by Thirdness. Ó (1974, p. 5.90). Esto significa que, si bien un 'cono es una representaci—n de caractçter primario, su caractçter

de sustituto de la cosa en s' Òinvolves that of a purpose, and thus of genuine thirdnessÓ (1974, p.2.276). De manera análoga, Peirce señala que en el símbolo hay relaciones del tipo de los íconos y de los índices, Òof a peculiar kindÓ (1974, 2.249) Los íconos, o hipóíconos, también se subdividen según la tricotomía de Peirce. En primer grado están las imágenes, que parten de cualidades simples y concretas; en segundo grado los diagramas, que representan las relaciones a través de una analogía, y en tercer grado las metáforas, Òwhich represent the representative character of a representamen by representing parallelism in something else.Ó (1974,p. 2.277)

En contraste con la amplia descripción que Peirce ofrece sobre las imágenes y los diagramas, no ofrece un verdadero desarrollo sobre la metáfora más allá de su definición, como bien lo señala Hiraga (2005). Esto parece reflejarse en los estudios sobre iconicidad tales como los que reúnen Max Nänny y Olga Fischer (1999), donde la metáfora es un aspecto subordinado a la iconicidad semántica y ésta, a su vez, a la iconicidad de diagrama, aunque en la terminología de Peirce la metáfora es una categoría del mismo nivel que el diagrama o la imagen. Por otra parte, la relación entre metáfora e iconicidad tampoco había sido explorada a profundidad en los modelos de metáfora propuestos por lingüistas cognitivos tales como Lakoff, Johnson, Turner y Fauconnier. Como consecuencia, las discusiones lingüísticas sobre iconicidad se habían limitado a la relación mimética entre forma y significado, por un lado, y la semántica cognitiva, por otro, había centrado su interés en la metáfora como un mapeo conceptual entre dos dominios cognitivos, y restringe el papel de la iconicidad como un aspecto subordinado (HIRAGA, 2005).

Para Margaret Freeman, una de las razones por las cuales no se ha explotado la relación entre metáfora e iconicidad radica en la confusión que existe al usar términos similares tales como imitación, isomorfismo y motivación al hablar de iconicidad en el lenguaje. De acuerdo con esta autora, se habla de imitación cuando la forma de una expresión lingüística “appears to reflect or ‘mirror’ its ‘sense’ of meaning” (2007, p. 428). Desde esta perspectiva, muchas de las

teorías acerca de la imitación en el lenguaje parten de que este es predominantemente arbitrario, y que los usos icónicos del mismo son más bien primitivos y propios de un lenguaje en desarrollo, como el de los niños. Para Freeman, es esta noción limitada de la iconicidad como imitación la que ha oscurecido el papel de la metáfora pues, como ella señala, no se trata de encontrar semejanzas que ya existen *a priori*, sino que “It is the human conceptualizing mind that creates resemblance” (2007, p. 428). Esto quiere decir que el significado no se extrae directamente de las palabras o de la estructura misma del lenguaje, sino que es la mente humana la que construye el significado a partir de una serie de factores entre los cuales podemos incluir el lenguaje, el contexto, la experiencia, la memoria y los sentimientos (2007, p. 429). En este sentido, para que una expresión sea icónica, más que de imitación, se trata de crear semejanzas a través de la metáfora.

Como señala la misma Freeman (2011), la relación entre metáfora e iconicidad no fue explorada sino hasta los estudios de Masako Hiraga. En su obra, *Metaphor and Iconicity: A Cognitive Approach to Analysing Texts*, Hiraga (2005) emprende una revisión de los conceptos de iconicidad y metáfora en términos cognitivos. Para Hiraga (2005), la iconicidad se refiere a la proyección que puede existir entre forma y significado en varios niveles de abstracción, desde la semejanza de atributos concretos hasta una relación analógica y, por tanto, más abstracta, mientras que para entender a la metáfora se basa en el modelo de Turner y Fauconnier (2002).

Turner y Fauconnier (2002) proponen un modelo de proyección conceptual a través de cuatro o más espacios mentales, en lugar de los dos dominios de Lakoff (1980), para explicar no sólo a la metáfora, sino a un número más amplio de fenómenos que incluye la clasificación, las inferencias y otros aspectos propios de la lengua en uso y de la misma retórica. Bajo este modelo, llamado *blending*, cuando una proyección conceptual –una metáfora, una analogía o una metonimia– ocurre, entran en juego varios espacios mentales. En principio, dos o más espacios mentales de entrada que

son, en cierta medida, análogos a los dos dominios que identificaba Lakoff (1980) como dominio origen y dominio destino. Estos dos espacios de entrada contienen información relevante de los respectivos dominios, así como información adicional de la cultura, el contexto, el punto de vista y cualquier otro antecedente. A diferencia del modelo de Lakoff, en que la proyección se da de manera unidireccional del origen al destino, el modelo de Turner y Fauconnier (2002) muestra que la proyección conceptual es dinámica, y que puede darse en múltiples direcciones.

Además, este modelo considera los espacios compartidos, o *middle spaces*, por los espacios de entrada. Turner y Fauconnier (2002) distinguen dos: el que contiene una estructura que puede aplicarse a los espacios de entrada, o espacio genérico, y el *blended space*, o espacio mezcla, en el cual se integran aspectos, tanto de la información como de la estructura, de todos los espacios de entrada en juego. Es precisamente en este último espacio donde ocurre la integración conceptual, y se conforma una estructura emergente a partir de la interacción de los espacios de entrada y el espacio genérico.

Los cuatro espacios mentales básicos del modelo de *blending*, que en adelante llamamos modelo de integración conceptual³, son dos espacios de entrada, o *input spaces*, un espacio mezcla, o *blended space*, y un espacio mental de estructura genérica compartida por los espacios de entrada, o *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 análogas (FAUCONNIER; TURNER, 2002). Dicha correspondencia se da selectivamente, lo que quiere decir que no todos los elementos y no todas las relaciones se proyectan al espacio mezcla, que algunos elementos se proyectarán fusionados, o que incluso un elemento de un espacio que no tenga contraparte alguna en otro espacio puede integrarse en la mezcla. Algo similar ocurre en la creación de la estructura emergente, la cual puede ser generada en tres formas: por composición con las proyecciones de las entradas, por complementación con otros

elementos de espacios mentales secundarios y por lo que Fauconnier y Turner llaman elaboración, donde entran aspectos de carácter creativo e imaginativo (2002, p. 48).

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.

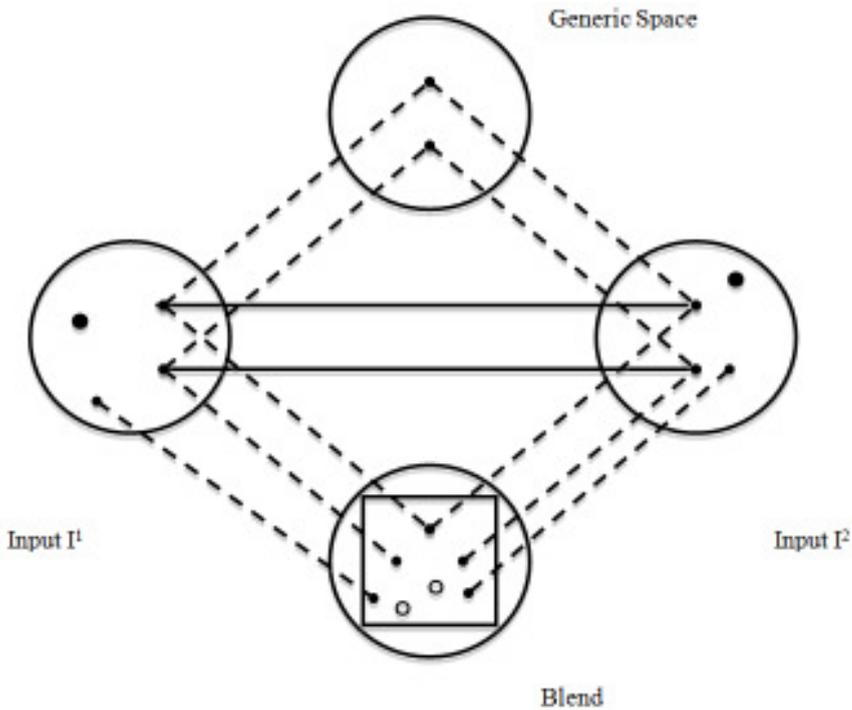


Figura 1. El diagrama básico de la integración conceptual (FAUCONNIER Y TURNER, 2002)

De acuerdo con Hiraga (2005, p. 17), tanto en la estructura como en el procesamiento del lenguaje, y particularmente en los

textos poéticos, existe un vínculo muy estrecho entre la metáfora y el ícono. Dicho vínculo se manifiesta en dos formas: primero, en los momentos icónicos que ocurren dentro de la estructura misma de la metáfora, y segundo, cuando la forma adquiere una interpretación icónica a través de una metáfora. 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 realizar una lectura metafórica del texto.

Con respecto a la primera manifestación, esto es, los momentos icónicos dentro de la metáfora, Hiraga (2005) señala que en el mismo esquema de Turner y Fauconnier (2002) se muestran los momentos icónicos que surgen cuando se relacionan, a partir de sus semejanzas, los esquemas de imagen de los espacios mentales. Los esquemas de imagen están presentes en cada uno de los espacios mentales que interactúan en la integración conceptual y son patrones generales que surgen a partir de nuestra experiencia sensorial y motora, tales como *simetría, movimiento a través de una trayectoria, contenedor-contenido, la parte y el todo*, entre otros. Hiraga (2005) señala que este tipo de esquemas surgen a partir de representaciones miméticas de nuestras percepciones sensoriales, es decir, se trata de un mapeo de imagen.

Ahora bien, para mostrar cómo es que la forma adquiere una interpretación icónica a través de la metáfora, Hiraga (2005) 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 Hiraga (2005), dado que escribimos en un orden lineal, también conceptualizamos la lengua en términos espaciales como una linealidad. La tabla 1 concentra aquellas metáforas conceptuales que este autor considera como herramientas útiles para dotar de iconicidad a la forma, y que llama metáforas gramaticales, o *gramatical metaphors* (HIRAGA, 2005).

Forma		Significado
Cantidad de forma		Cantidad de contenido
Similitud o diferencia de	Material	Similitud o diferencia de contenido
	Ubicación	
	Secuencia	
Simetría o asimetría de forma		Simetría o asimetría de contenido
Ubicación de la forma	Cercanía	Fuerza
Secuencia de forma	Lineal	Secuencia de tiempo
	Lineal	Causa-efecto
	Primero, último	Importancia

Cuadro 1 Metáforas gramaticales (adaptado de HIRAGA, 2005)

De acuerdo con lo anterior, dado que conceptualizamos a las expresiones como contenedores de significado, 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 sobre el significado que contiene. Por su parte, la metáfora gramatical *similitud en forma es similitud en contenido*, puede verse reflejada en el uso de sonidos similares que simbolizan similar o equivalente significado, por citar un caso; o bien, el hecho de que la ubicación y la secuencia de la forma pueden representar aspectos espaciales, temporales y causales también se da mediante esta metáfora gramatical.

Si atendemos al cuadro 1, podemos darnos cuenta de que las relaciones icónicas entre significado y forma que plantean las metáforas gramaticales son de naturaleza diagramática, en tanto que atienden a la relación que existe entre las partes que integran la estructura. Hiraga (2005) distingue dos tipos de iconicidad diagramática: los diagramas que imitan la estructura y los diagramas que imitan una relación. Mientras que los diagramas estructurales se conforman a partir de las correspondencia entre el complejo fonético y el complejo conceptual-afectivo, la analogía que conforma a los diagramas relacionales surge a partir de la relación que existe entre los elementos del complejo fonético y la relación entre los elementos del complejo conceptual-afectivo. Como identifica Hiraga (2005), dado que se basan en metáforas y relaciones analógicas, es posible

analizarlas mediante el modelo de integración conceptual de Turner y Fauconnier (2002).

En el mismo orden de ideas, Freeman (2007, p. 447) establece: “the effect of poetic iconicity is to create sensations, feelings, and images in language that enables the mind to encounter them as phenomenally real.” Y dicho efecto se logra “through a metaphorical mapping of all the forms of feeling that occur through the poem’s textures of sound, structure, and image”. Freeman (2011) propone que, en las formas artísticas, el significado que emerge de la mezcla deviene icónico cuando la relación entre el concepto y la estructura en una expresión es metafórica.

Si, como Freeman (2007), aceptamos que 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, es posible afirmar que en el concepto de forma poética de Dámaso Alonso (1950) existen las bases para hablar de las relaciones de semejanza que existen en los textos poéticos como expresiones lingüísticas complejas. En el siguiente apartado se desarrolla una aplicación del modelo propuesto al poema *Mi corazón nocturno*, de Jaime Sabines.

“Mi corazón nocturno”, de Jaime Sabines: el ritmo de lo ordinario

Como apuntamos en la introducción, el poema que nos ocupa recrea la experiencia del paso del tiempo, tanto en el complejo conceptual-afectivo como en el complejo fonético; un tiempo cotidiano y de rutina pese a que existen algunos elementos extraordinarios.

Dentro de los fenómenos de iconicidad diagramática estructural se encuentran aquellos en que la secuencia de signos verbales recrean, entre otras cosas, sucesión en tiempo o espacio,

continuidad, cambio, duración y movimiento en el significado (NÄNNY; FISCHER, 1999). Una de las estrategias generales que podemos identificar en el poema es la iconicidad de secuencia, tal como se puede apreciar desde los primeros versos:

Mi corazón nocturno se levanta
el sábado temprano
(tomar café, lavarse,
empezar el cigarro). (vv. 1-4)

De cierto modo, la estructura sintáctica de la primera mitad del poema refleja el orden que tienen determinados eventos en el mundo, tales como levantarse y tomar café, actividades que, por otra parte, asociamos al inicio del día. Si bien se trata de una iconicidad que, frente a otras estrategias, puede parecer sencilla, no deja de ser un efecto producto de la motivación del lenguaje, y una estrategia que se utiliza con fines específicos. En el caso del habla cotidiana, este tipo de iconicidad favorece no sólo las interpretaciones sobre la sucesión temporal de los hechos, sino el tipo de presuposiciones e inferencias que se hacen en torno a cierta oración, una vez que su orden sintáctico es entendido en un sentido pragmático (BRIZ, 2000).

En el caso de la iconicidad poética, el aspecto emocional de la forma cobra mayor importancia y trasciende la función referencial de la lengua para recrear una experiencia (FREEMAN, 2007). En este sentido, el poema de Sabines parece recrear la experiencia de lo cotidiano, entendido esto no sólo como el tipo de actividades que se realizan con cierta regularidad, sino que además se realizan en un estado anímico de pesadez por la rutina. Esto se refuerza con los versos siguientes:

Hay ciertas cosas que he de hacer
según está dictado
todo eso que se llama
el placer y el trabajo. (vv. 5-8)

Vale la pena destacar que, si bien la secuencia imita lo cotidiano, la imitación se da con un tratamiento estético que puede notarse en la sucesión de las actividades nombradas –tomar café, lavarse...– sin otro conector más que la coma, y en el ritmo que produce tanto la rima asonante de los versos pares como la métrica de siete sílabas que predomina en la mayoría de los versos. Ya Freeman (2007) menciona que la iconicidad diagramática, como la de secuencia, puede notarse a nivel fonológico y sintáctico en ciertos patrones del lenguaje tales como el ritmo y el metro, los cuales expresan la motivación emocional que relaciona al significado con la forma.

Así, a la iconicidad de secuencia se suma el efecto emotivo del ritmo dado por el metro y la rima, lo que podemos esquematizar, de acuerdo con la figura 2, en el espacio de entrada correspondiente al complejo fonético. Por su parte, el complejo conceptual-afectivo se compone de las actividades anteriormente citadas: levantarse, tomar café y lavarse. Podemos mencionar al menos dos metáforas gramaticales que relacionan ambas estructuras: *secuencia en forma es secuencia en contenido*, para la iconicidad de secuencia, y *repetición en intervalos similares es regularidad*, para el ritmo proporcionado por los versos pares. Es precisamente a partir de las metáforas gramaticales que se establece el vínculo simbólico entre complejo fonético y complejo conceptual-afectivo (ALONSO, 1950), y es a partir de este vínculo que se logra la lectura metafórica de cotidianeidad y una carga emotiva de pesadez por la rutina.

La idea de lo cotidiano continúa con la imagen del barrendero que se escucha en la calle, pero se rompe cuando sabemos qué es lo que se barre: basura, sí, pero también sueños y muchachos. Con todo, el orden sintáctico vuelve a jugar un rol importante pese a su aparente sencillez. En este caso, el orden SVO refleja el punto de vista del emisor, es decir, una percepción subjetiva, y no precisamente el orden en el cual suceden las cosas en el mundo externo (CONRADIE, 2001). En este caso, la relación que el texto poético establece con el mundo exterior parte del yo poético, quien es el que escucha lo que sucede en el calle. Así, nuestra atención recae en

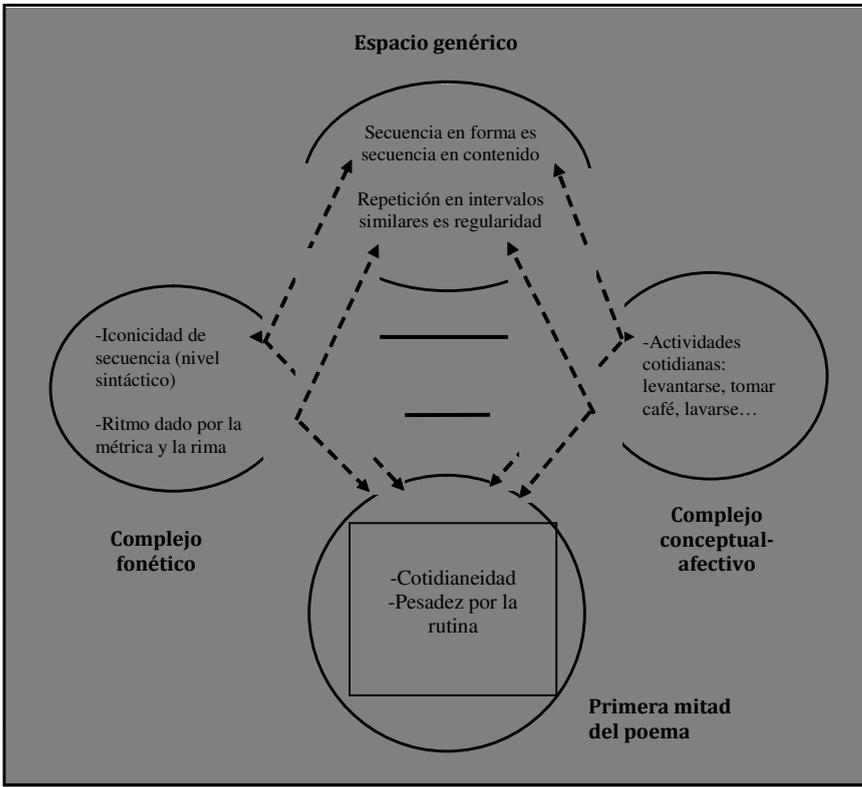


Figura 2. Esquema de la integración fonética-conceptual de lo cotidiano en la primera mitad de “Mi corazón nocturno se levanta”

principio en la voz poética, en segundo lugar al ruido que hace el barrendero y, posteriormente, a lo que ocurre en la calle. Es posible relacionar incluso la elección del verbo *escuchar* con el sustantivo *vidrios*, pues estos producen un sonido perceptible cuando son removidos. Además, la elección de este orden sintáctico posterga la aparición de lo no cotidiano en lo cotidiano, esto es, la presencia de los sueños y de los muchachos como otro ente que se barre. Aquí, a diferencia de las comas que separaban las actividades rutinarias, se utiliza la conjunción *y*, lo que permite imaginar la actividad del movimiento reiterativo de la escoba que jala “vidrios y sueños y muchachos” (v. 10).

La postergación de *sueños* y *muchachos* tiene, a su vez, otros efectos, pues este orden favorece la proyección del espacio mental que antecede en el siguiente. Es decir que, sin tratarse de una integración conceptual propiamente dicha, ciertas características de un espacio mental determinan la construcción del significado de un segundo o, inclusive, de un tercer espacio mental inmediato posterior. Podemos esquematizar lo anterior en la figura 3. *Vidrio*, además de tener la cualidad de ser transparente, da la idea de fragilidad, de algo que puede romperse en pedazos cuando se ejerce algún tipo de violencia sobre él. Por lo tanto, también mantiene latente la idea del peligro y de posibles heridas. Ahora bien, el plural *vidrios* favorece la interpretación del vidrio en múltiples pedazos irregulares producidos, generalmente, por la ruptura del mismo.

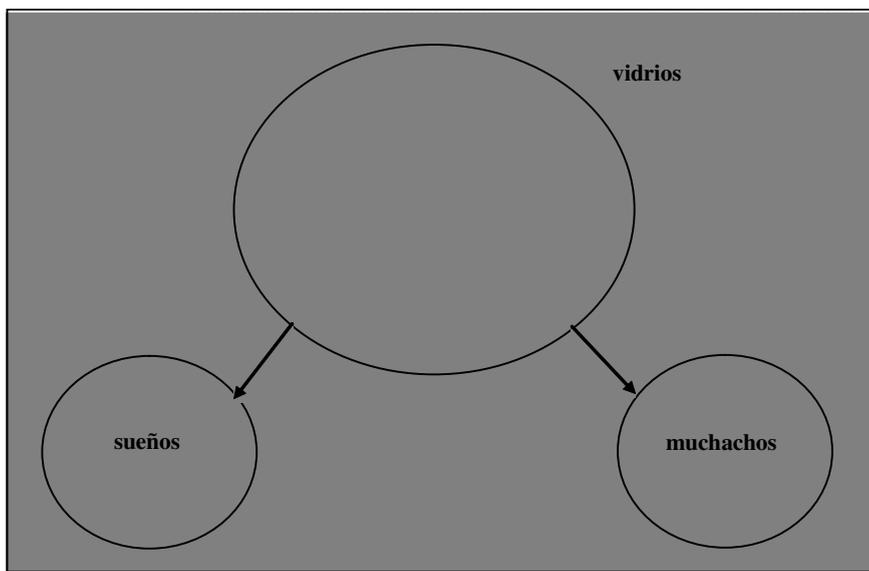


Figura 3 Proyección de *vidrios* a *sueños* y *muchachos*

Fonéticamente, *vidrios* tiene un efecto particular debido a la presencia de dos consonantes sonoras una seguida de la otra: /d/ y /r/. Por un lado, /d/ es una consonante oclusiva y, como tal, impide por un momento el paso del aire hacia el exterior; por otro, /r/ es

una consonante vibrante simple. Si a ello añadimos el efecto turbulento de la fricativa /s/ que da el plural, el conjunto parece imitar el ruido que produce un vidrio al caer al suelo y romperse en pedazos. En conjunto, la unidad simbólica *vidrios* contiene esta información tanto en su estructura semántica como en su estructura fonológica, a partir de lo cual se relacionan simbólicamente.

Toda esta información se proyecta a ‘sueños’ y a ‘muchachos’. Leemos *sueños* y *muchachos* con la idea de algo transparente: ingenuo e inocente; pero también frágil y susceptible a romperse en pedazos ante la violencia. Así, el barrendero barre pedazos de vidrios, de sueños y de muchachos: sueños rotos y muchachos rotos como vidrios.

La experiencia de lo cotidiano como una serie de actividades sucesivas, continúa con la recreación del movimiento, tanto en lo semántico como en lo formal, en la segunda mitad del poema. Como en los primeros versos, dicha recreación se plasma en la enumeración de las cosas que pasan una tras otra en el transcurso de la mañana:

...horas amotinadas,
motores a caballo,
gases subiendo
muertos escarpados,
neblinas escondidas
en algunos cuartos. (vv. 15-20)

Además, el hecho de que los elementos enumerados aparezcan en plural, favorece a la idea de que son cosas que pasan continuamente, contrario al grado de especificidad que proveería el uso de un artículo. El ritmo, por su parte, mantiene la rima asonante en los versos pares y una mayor presencia de versos de siete sílabas. Sin embargo, pese a que en el complejo fonético-sintáctico se mantiene la idea de la rutina, en el complejo semántico se establece un juego entre lo ordinario y lo extraordinario, unidas a partir de la idea de movimiento.

Así, las primeras horas de la mañana ceden paso al día, el cual llega, friolento, “sobre el lomo de un gato” (v. 12). Al respecto, vale la pena mencionar que, debido a los efectos de las emociones en nuestro cuerpo, solemos asociar, por una metonimia, el aumento de temperatura con emociones fuertes y, por oposición, la asociación de un descenso en la temperatura con una ausencia de emoción o con sentimientos tales como la tristeza. En este caso, es posible asociar el frío del día con el estado anímico de pesadez por la rutina del que hablamos antes.

La aparición del trueno, del cuchillo y del relámpago con la llegada del día refuerzan la creación de una experiencia de tristeza y dolor que abarca diferentes sentidos: el auditivo por el trueno, el táctil por el cuchillo y el visual por el relámpago. Estos tres elementos tienen además particularidades a nivel fonético que no podemos dejar de mencionar.

En primer lugar, la primera sílaba de *trueno* se compone de la oclusiva sorda /t/ que impide el paso del aire por un momento para, posteriormente, soltarlo en la vibrante sonora /r/; esto es, el aire explota con cierta violencia que bien puede emular el sonido propio del trueno. En cambio, en *cuchillo* encontramos la africada sorda /t+ʃ/ [esto es, la *ch*] seguida de la aproximante sonora /j/ [esto es, la *ll*]; en conjunto, no forman la turbulencia que tiene trueno sino, en cambio, breves interrupciones debido a los cambios en el punto de articulación que obligan a hacer una pequeña pausa entre sílaba y sílaba, pausas que podemos relacionar conceptualmente con los cortes hechos por el cuchillo. Finalmente, *relámpago* inicia con la vibrante múltiple /r/ que da mucha sonoridad a la palabra, y además tiene la cualidad de ser una palabra esdrújula que da una sensación de inmediatez, de algo que sucede velozmente, como el resplandor de un relámpago que dura apenas un momento.

Por otra parte, el estruendo y el resplandor del trueno y el relámpago, respectivamente, pueden ser asociados a los ruidos y las luces propias de un ambiente ciudadano, el cual se refuerza con la

aparición del barrendero en la primera mitad del poema y con los motores y los gases de los versos siguientes.

La alusión al movimiento y al paso de las cosas continúa con la imagen del significado “horas amotinadas” (v. 15). Se trata de una integración conceptual que integra el espacio mental correspondiente a ‘horas’ y el correspondiente a ‘motín’. Una conceptualización espacial del tiempo permite concebirlo en términos lineales o circulares y, en este caso, concebir el paso del tiempo como un movimiento de un sitio a otro. Así, es posible relacionar ambos espacios mentales. Dadas las características que conforman a ‘motín’, el paso del tiempo toma un sentido de desorden y de amontonamiento que podemos relacionar con el ambiente urbano del que hablamos en líneas anteriores. Pero dicho movimiento desordenado está además asociado a movimientos contra una autoridad constituida, y es posible relacionar esta idea con las manifestaciones de los años sesenta y setenta en la Ciudad de México⁴. Si consideramos que dichas manifestaciones se hicieron cada vez más continuas en esta ciudad, volvemos a la idea de la rutina y lo cotidiano que, según argumento, es central en el poema.

“Motores a caballo” (v. 16) es también una integración conceptual que se compone de ‘motor’ y ‘caballo’. Dentro de motor figura la característica principal de producir movimiento a partir de otra fuente de energía. La relación semántica que une a ‘motor’ con ‘caballo’ surge porque ‘caballo’ es, además del mamífero solípedo con cerdas en el cuello y la cola, una unidad de medida para la potencia de los motores. Con todo, la característica de ‘caballo’ como mamífero se mantiene latente, y podemos recuperar las características que derivan de este sentido tales como animal de carga y la facultad de servir como medio de transporte. Dado que viene precedida por la preposición *a*, el espacio mental subraya la referencia de estar montado en algo; esto es, que los motores vienen montados en caballos. Esta imagen refuerza nuevamente la idea del movimiento, pues de ella se desprenden posibles sentidos latentes que van desde el trote del caballo hasta un galope a toda velocidad.

Es posible ligar ‘motores a caballo’ con la imagen de los automóviles propios del ambiente urbano, pero la integración conceptual transforma a estos automóviles: por un lado, mantiene la idea de lo ordinario de los autos circulando a diferentes velocidades por las calles citadinas pero, por otro, altera el orden cotidiano al insertar la imagen de los motores no como objetos que producen movimiento para transportar, sino como objetos que son transportados en caballos. De esta manera se mantiene la relación de lo ordinario con lo extraordinario a lo largo del transcurso del día.

La imagen de los motores como los autos que transitan por la ciudad se relaciona directamente con los gases de los versos subsecuentes que, además, también se mantienen en movimiento gracias al uso del verbo *subir*. Como con la escena del barrendero, se posterga la aparición de lo lúgubre y extraordinario: los gases citadinos suben –hasta aquí lo usual– por cuerpos sin vida. Pero estos cadáveres se conciben a partir de otra integración conceptual: “muertos escarpados” (v. 18).

Así, a las características de *muertos* hay que sumar las que provee *escarpados*, esto es, algo que tiene una gran pendiente que, se suba o se baje, es áspera, peligrosa y no fácilmente transitable. Como vemos, aparece nuevamente la idea de la trayectoria que se recorre y que, en este caso, es una trayectoria sinuosa. Los gases de la ciudad tienen una trayectoria difícil y accidentada por la aparición de los cadáveres pero, con todo, siguen transitando, siguen en movimiento.

La lista cierra con las “neblinas escondidas en algunos cuartos” (vv. 19 y 20), frase que también contiene una integración conceptual, quizá no muy aparente a primera vista. *Neblinas* y *escondidas* se relacionan a partir de la característica de lo no visible o manifiesto para todos; si *neblinas* nos mantiene en el ambiente matutino, *escondidas* enfatiza el sentido de lo no visible por sus connotaciones de lo cubierto y lo secreto. Esto es, hay secretos, hay cosas encubiertas no manifiestas para todo el mundo en los rincones de algunos cuartos

de la ciudad. Con todo, los cadáveres, los motines, los cuchillos y los secretos, pese a sus componentes extraordinarios, no sorprenden a la voz poética pues, dice, “Todo es puntual y cierto” (v. 21), esto es, es esperable, y no perturba la mañana urbana.

A lo largo de la segunda mitad del poema existen constantes referencias a una trayectoria espacial ya la idea del movimiento, lo cual se manifiesta en las enumeraciones del poema. Todo pasa, todo se mueve y desfila delante del yo poético: lo ordinario y lo extraordinario, con el mismo ritmo o, al menos, un ritmo tan similar que ni lo uno ni lo otro acaban con la rutina. La integración fonética-conceptual de la rutina, presente en esta segunda parte del poema, se esquematiza en la figura 4.

Dentro del complejo fonético figuran las enumeraciones separadas por comas, la continuación de versos de siete sílabas en su mayoría y la rima asonante de los versos pares. Todos estos elementos se desarrollan con mayor profundidad en el siguiente apartado. Por el momento, baste destacar el efecto de regularidad que proporcionan a nivel rítmico, debido a las pausas que establecen tanto dentro de un mismo verso como en la relación entre verso y verso.

Por su parte, en el complejo conceptual-afectivo colocamos las referencias urbanas tales como el paso de las horas, los motores y los gases, así como la presencia constante de la idea de movimiento y la relación entre lo ordinario y lo extraordinario producto de las integraciones conceptuales revisadas en este subapartado; esto es: *horas amotinadas, motores a caballo, muertos escarpados y neblinas escondidas*. Como en la integración fonética-conceptual de la primera mitad del poema (figura 2), las metáforas gramaticales del espacio genérico que identifico son *secuencia en forma es secuencia en contenido y repetición en intervalos similares es regularidad*.

Como se ilustra en el esquema, las enumeraciones se relacionan con la idea del movimiento a partir de la metáfora gramatical *secuencia en forma es secuencia en contenido*; mientras que los versos de siete sílabas

y la rima asonante en versos pares se relacionan con la relación de lo ordinario y lo extraordinario mediante la metáfora gramatical *repetición en intervalos similares es regularidad*. En conjunto, las diversas propiedades del complejo fonético y el complejo conceptual-afectivo generan una sensación de rutina que, pese a los elementos extraordinarios, se mantiene en la segunda mitad del poema.

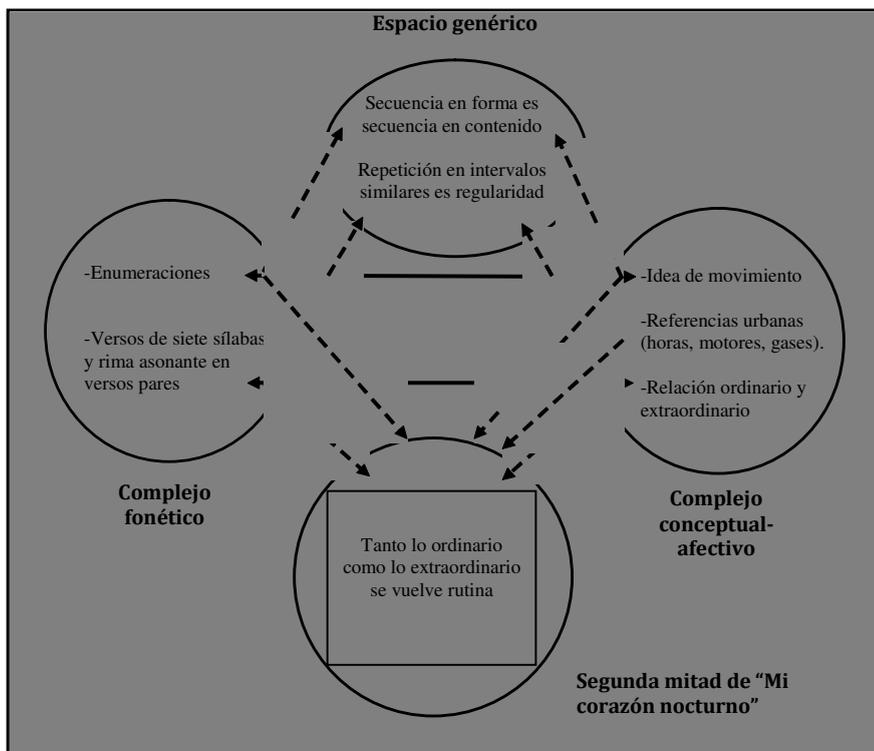


Figura 4. Integración fonética-conceptual de la rutina en la segunda mitad de “Mi corazón nocturno”.

Proyecciones icónicas en la forma poética *Mi corazón nocturno*

Si en la primera mitad del poema mencionamos cómo las características del espacio mental que precede se proyectan en el

siguiente espacio mental, como en el caso de ‘vidrios’ y los subsecuentes ‘sueños’ y ‘muchachos’, es posible argumentar que este juego se replica en la relación entre lo ordinario y lo no ordinario. Dado que lo ordinario representado por las actividades de la primera mitad del poema, tales como levantarse, tomar café y lavarse, preceden a lo no ordinario –el barrendero que recoge pedazos de muchachos y los gases que suben por los muertos–, la idea de cotidiano prevalece: esto es, lo extraordinario se hace ordinario, y todo forma parte de un mismo conjunto de cosas que se suceden unas a otras en el transcurso de la mañana y del día.

En lo formal, esto se refleja en los aspectos que hemos mencionado: la iconicidad de secuencia, las enumeraciones separadas por coma, los elementos en plural y el ritmo. Con respecto a este último, es importante señalar que, pese a que el poema puede catalogarse como un poema de verso libre, el ritmo se mantiene constante gracias a la predominancia de versos de siete sílabas, la rima asonante de los versos pares, el elemento prosódico de las pausas y la presencia de la consonante /s/.

En primer lugar, la mayoría de los versos que componen al poema son de siete sílabas poéticas, salvo las excepciones de seis sílabas de los versos 11, 18 y 20; nueve sílabas del verso 5 y once sílabas en los versos 1, 9 y 10. En conjunto, la constancia de los versos regulares se proyecta a los versos irregulares y hace que el poema tenga un ritmo monótono y estable aunque no responda a una medida constante y estricta. Es decir, así como en el complejo conceptual-afectivo lo ordinario se proyecta a lo no ordinario, en el complejo fonético los versos regulares se proyectan a los versos irregulares. Esto genera una idea de una cotidianeidad tan rutinaria que inclusive los eventos extraordinarios terminan por convertirse en parte de esta monotonía urbana. Por su parte, el ritmo que provee la rima asonante *a – o* de los versos pares se multiplica en las asonancias inversas *o – a* internas: *tomar, cosas, horas*, lo cual implica que el complejo fonético se presente como un sistema de múltiples

estratos, reiterándose a través de varias redes significativas que contribuyen a la unidad del poema.

Ya se ha dicho que a lo largo del poema figuran las enumeraciones; sin embargo, es necesario destacar el papel de la coma como marca que señala las interrupciones en la producción del habla que deben marcarse al leer el poema. Debido a su constante presencia, generan un ritmo pausado que acompaña particularmente a aquellos versos que enlistan las actividades que tienen lugar una tras otra a lo largo de la mañana. Así, no solo separan elementos del discurso con el propósito de señalar una enumeración, sino que tienen una función estilística cuyo propósito, parece ser, es recrear la experiencia de una serie de cosas que se hace por rutina o que suceden rutinariamente.

Por otra parte, encontramos también una presencia de la fricativa /s/, no sólo por el uso de plurales que ya he señalado, sino porque se mantiene constante verso tras verso con su particular sonido sibilante:

Mi corazón nocturno se levanta
el sábado temprano
(tomar café, lavarse,
empezar el cigarro).
Hay ciertas cosas que he de hacer
según está dictado,
todo eso que se llama
el placer y el trabajo. (vv. 1-8)

El efecto de la sibilante /s/, que prolonga la expulsión del aire, genera un componente afectivo de aletargamiento que bien podemos relacionar conceptual y afectivamente con la representación mental del ‘sábado’: un día que, por un lado, guarda relación con el resto de la semana laboral y, por otro, con el domingo como parte de los días destinados al descanso: el placer y el trabajo.

Adicionalmente, vale la pena mencionar el marco que se crea con la mención del sábado al inicio y al final del poema: el dominio de la rutina parece estar presente lo mismo en lunes que en sábado. De esta manera, tanto fonética como conceptual y afectivamente, el poema parece arrastrar las palabras con la pesadez de la rutina que no cambia.

Resumimos esta integración fonética-conceptual en la figura 5, en la cual nuevamente figuran las metáforas gramaticales *secuencia en forma es secuencia en contenido y repetición en intervalos similares es regularidad*. A partir de dichas metáforas gramaticales se establecen proyecciones icónicas entre el complejo fonético y el complejo conceptual-afectivo.

De este modo, la iconicidad de secuencia se relaciona con las actividades cotidianas tales como tomar café y lavarse; las enumeraciones en plural se relacionan con la idea de movimiento; por su parte, la regularidad de los versos de siete sílabas y la rima asonante tienen su contraparte con la aparición de lo ordinario antes que lo extraordinario en el complejo conceptual-afectivo, mientras que el ritmo aletargado de la abundancia de /s/ se relaciona con la superposición de lo ordinario sobre lo extraordinario. En conjunto, la lectura de “Mi corazón nocturno se levanta” recrea la sensación de pesadez frente a la rutina, una rutina tan dominante que logra someter y hacer pasar desapercibidos a aquellos elementos extraordinarios.

Conclusiones

En “Mi corazón nocturno”, el ritmo creado a partir de la iconicidad de secuencia, las enumeraciones, la abundancia de la sibilante /s/ y la rima asonante, recrean una rutina imperturbable y la pesadez de los días que no cambian. Aunque brevemente, no podemos dejar de mencionar que esto nos remite a los apuntes de

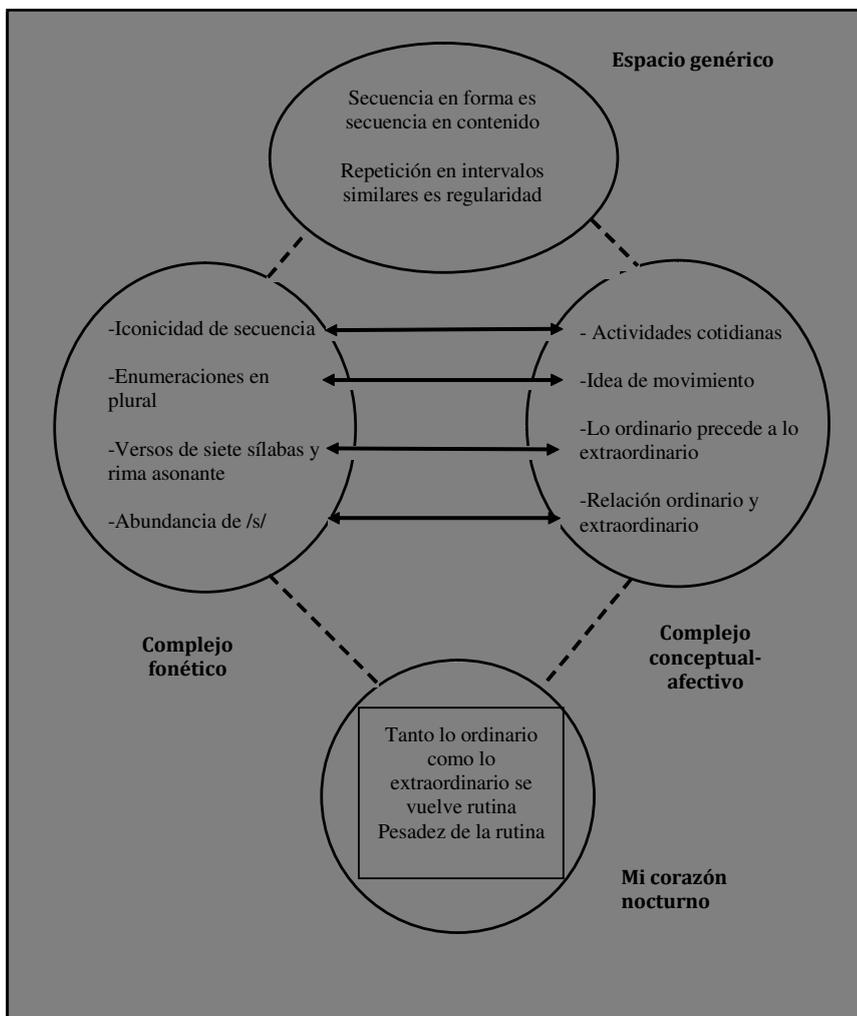


Figura 5. Integración fonética-conceptual de "Mi corazón nocturno".

Monsiváis (1999, 2004) y Poniatowska (1981) sobre el México antes y después de las manifestaciones estudiantiles de 1968 y de la Guerra Sucia en México. Como en el poema, Monsiváis y Poniatowska coinciden en que, luego de las masacres, la vida cotidiana del trabajo y la escuela se impuso incluso en las mismas plazas en que tuvieron lugar los hechos. Sin embargo, más que señalar a qué eventos históricos se refiere el texto, o cómo es que el contexto político y

social pudo haber influido en su creación, nos interesa enfatizar cómo es que, a través de relaciones icónicas entre el complejo fonético y el complejo conceptual-afectivo, logra recrear el sentimiento de muchos escritores e intelectuales de la época en que fue escrito.

Al respecto, podemos concluir que en “Mi corazón nocturno” el ritmo que predomina es el de la monotonía, y que el texto se refiere precisamente a una percepción de una realidad que no cambia pese a eventos tan significativos en la historia de una comunidad, y que, debido a esa inercia, difícilmente podrá cambiar. La monotonía se funda en la repetición de un fonema y en un tratamiento singular de la sintaxis creado por un orden SVO y la iconicidad de secuencia. A nivel conceptual, se crean semejanzas entre lo ordinario y lo extraordinario, de modo que las diferencias entre unos y otros son tan mínimas que terminan por ser parte de una misma realidad imposible de modificar.

Así, el ritmo no sólo es un componente ornamental de la poesía o una herramienta para dar cohesión a un texto, sino que, visto como una estrategia icónica que permite establecer relaciones entre complejos fonéticos y complejos conceptuales-afectivos, se convierte en un elemento vital para la integración fonética-conceptual en cualquier forma poética y, en suma, para la creación del componente imaginativo que se activa en la mente al momento de construir el significado de toda forma poética.

Referencias

ALONSO, D. **Poesía española**. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Madrid: GREDOS, 1950.

BRIZ, A. ; Grupo Val.Es.Co. (Ed.) **¿Cómo se comenta un texto coloquial?** Barcelona: Ariel, 2000.

BURRACO, B., traductor. **Lingüística cognitiva**. William Croft y D. Alan Cruse. Madrid: Ediciones Akal, 2008.

CONRADIE, C. SVO structure and structural iconicity. In. FISCHER, Olga; NÄNNY, M. (Ed.) **The Motivated Sign**. John Benjamins Publishing Company, 2001.

FAUCONNIER, G. ; TURNER, M. **The Way We Think**. Conceptual Blending and the Mind's Hidden Complexities. New York: Basic, 2002.

FREEMAN, M. Poetic Iconicity. In CHLOPICKI, W; PAWELEC, A. ; POJOSKA, K. (Ed.). **Cognition in Language: Volume in Honour of Professor Elzbieta Tabakowska**. Kraków: Tertium, 2007. p.472-501.

_____. Minding: feeling, form, and meaning in the creation of poetic iconicity. In BRÓNEG.; VANDAELE, J. (Ed.) **Cognitive Poetics**. Goals, Gains and Gaps . Berlin: Mouton de Gruyter, 2009. p 169-19

_____. The role of metaphor in poetic iconicity.. In FLUDERNIK, M. (Ed.). **Beyond Cognitive Metaphor Theory: Perspectives on Literary Metaphor**. New York and London: Routledge, 2011. p.158-175

GIVÓN, T. **Bio-linguistics**. The Santa Barbara Lectures. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2002.

HIRAGA, M. **Metaphor and Iconicity: A Cognitive Approach to Analysing Texts**. Houndsmill, Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2005.

JAKOBSON, R. Selected Writings. RUDY, S. (Ed.) Volume III: **The Poetry of Grammar and the Grammar of Poetry**. The Hague - Paris: Mouton, 1980.

LAKOFF, G. **The Invariance Hypothesis**. Do Metaphors Preserve Cognitive Topology? University of California at Berkeley, 1990.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. Conceptual Metaphor in Everyday Language. In JOHNSON, M. (Ed.) **Philosophical perspectives on Metaphor**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1980.

LANGACKER, R. **Cognitive Grammar: A Basic Introduction**. New York: Oxford University Press, 2008.

_____. Metonymic grammar. In PANTHER, K.; THOURNBURG, L.L.; BARCELONA, A. (Ed.) **Metonymy and Metaphor in Grammar**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2009.

_____. Semantic motivation of the English auxiliary. In RADDEN, G ; PANTHER, K. (Ed.) **Motivation in Grammar and the Lexicon**, Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins P. C. 2011.

MONSIVÁIS, C.; SHERER J. **Parte de guerra. Tlatelolco 1968**. México: Aguilar, 1999.

_____. **Los patriotas**. De Tlatelolco a la guerra sucia. México: Aguilar, 2004.

NÄNNY, M. ; FISCHER, O. (Ed.) **Form Miming Meaning**: Iconicity in Language and Literature. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1999.

PANTHER, K., THOURNBURG, L; BARCELONA, A. (Ed.). **Metonymy and Metaphor in Grammar**. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2009.

PEIRCE, C. S. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce-1931–1935**. vols. 1–6. HARTSHORNE, Ch.; Paul WEISS, P. (Ed). Cambridge, MA.: Harvard University Press. 1974

PONIATOWSKA, E. **Fuerte es el silencio**. México: Era, 1981.

RADDEN, G. and K. PANTHER, K. (Ed). **Motivation in Grammar and the Lexicon**. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins P. C., 2011.

SABINES, J. **Recuento de poemas, 1950-1993**. México: Joaquín Mortiz, 1999.

TAYLOR, J. **Cognitive Grammar**. New York: Oxford University Press, 2002.

Notas

³ Benítez Burraco traduce este modelo como Teoría de la Mezcla.

⁴ Cfr. Monsiváis, C. y Sherer J. (1999) y Monsiváis, C. y Sherer J. (2004)