

Ángel Luján Atienza

DOI: 10.4312/vh.26.1.213-232

Universidad de Castilla-La Mancha



Elementos para un análisis cognitivo del discurso poético

Palabras clave: poética cognitiva, teoría de la relevancia, pragmática de la poesía, análisis del discurso, poesía

Todas las corrientes de crítica y teoría de la literatura que han hecho aportaciones relevantes a la comprensión de la obra literaria se han apoyado en una u otra teoría lingüística o corriente de análisis del discurso, pues es con la lengua natural con la que se construye el discurso literario. Por tanto, es con las herramientas que nos ofrecen estas teorías como debemos abordarlo en primer lugar. En este sentido, la aplicación de los avances de la lingüística y de las ciencias cognitivas al discurso literario, y en concreto a la poesía, se ha mostrado determinante en las últimas décadas, ya que no solo permite explicar de una manera más científica el procesamiento de cualquier discurso, sino que ayuda a deshacer prejuicios sobre la lectura y análisis de poesía que se arrastran desde largo, como la existencia de un lenguaje poético distinto del lenguaje habitual. A diferencia de otras corrientes de análisis, la poética cognitiva no se pregunta por la *literariedad*, ese rasgo que diferencia a la literatura de otros tipos de texto, pues parte de la premisa de que los mecanismos que subyacen a la construcción del sentido son iguales para todos los tipos de discurso. Lo que los diferencia es cómo se usan esos procedimientos y qué efectos pretende conseguir tal uso. En palabras de Stockwell: «*Cognitive poetics is all about reading literature*» (2002: 1).

El estudio de la poesía en este ámbito, sin embargo, se ha quedado un poco por detrás de los estudios de narrativa, y se ha centrado sobre todo en el carácter del lenguaje figurado (Gibbs, 1999; Fauconnier y Turner, 2003); la aplicación de la teoría de la relevancia a algunos procedimientos poéticos

(Pilkington, 2000); el estudio de la creación de mundos textuales en poesía (Semino, 1997) y la aplicación de la gramática cognitiva al análisis poético (Harrison, Nuttall, Stockwell y Yuan, 2014). Se han hecho incluso estudios sobre la base neurológica de la interpretación poética, que activaría los sistemas neuronales de recompensa ante el descubrimiento de patrones o resolución de problemas (Wu, 2016). No obstante, falta por desarrollar un acercamiento global, en particular en el ámbito del hispanismo, donde apenas se han realizado estudios en este sentido.

Propongo ahora un esbozo de lo que sería la aplicación global de las herramientas cognitivas al género de la poesía, y para ello dividiré la exposición en los tres niveles de análisis de la obra literaria: gramatical, textual y discursivo, teniendo en cuenta que el último, en realidad, subsume a todos y que entre ellos interaccionan de diversas maneras para conseguir un efecto totalizador. No obstante, esta división en niveles será útil a efectos heurísticos, para estudiar cómo se aplican algunos de los principales elementos de análisis cognitivo al discurso literario. En todo momento guiará nuestra indagación el principio de relevancia, según los estudios de Sperber y Wilson (1995) y Carston (2002).

1 La oración poética

Aunque, como ha demostrado la teoría de la relevancia, incluso a nivel oracional intervienen inferencias pragmáticas para desambiguar, asignar referentes, enriquecer o limitar conceptos léxicos, y, aunque se borre la distinción entre semántica, pragmática y sintaxis, sin embargo, en este apartado vamos a fijarnos en fenómenos que afectan principalmente a la estructura de la oración o se manifiestan en ella.

La gramática cognitiva parte de la premisa de que toda estructura gramatical es simbólica, lo que quiere decir que siempre hay un grado de motivación y de iconicidad entre lo expresado y la forma de expresarlo (Langacker, 2008: 14-26). En palabras de Clara Neary (2014: 119):

[Cognitive Grammar] chiefly departs from ‘traditional’ theories of language in its contention that the way in which we produce and process language is determined not by the ‘rules’ of syntax but by the symbols evoked by linguistic units. These linguistic units include morphemes, words, phrases, clauses, sentences and whole texts, all of which are deemed inherently symbolic in nature. The way in which we join linguistic units

together is also sym-bolic rather than rule-driven because grammar is itself 'meaningful'.

Esta teoría de la prioridad de lo simbólico sobre lo estructural o sintáctico nos permite explicar por qué damos sentido a oraciones que son agramaticales o anómalas, pues nada nos impide asignar a los símbolos un significado y procesarlos como unidades significativas más allá de las conexiones entre sus componentes. Si Vallejo escribe en *Trilce* II: «Gallos cancionan escarbando en vano» y «¿Qué se llama cuanto heriza nos? / Se llama Lomismo que padece / nombre nombre nombre nombrE» (1991: 48), no desechamos estas expresiones como sinsentidos, sino que entendemos que las dislocaciones a todo nivel son índice del mundo representado, el tiempo absurdo y repetido de la cárcel. O si Juan Gelman (2012: 68) hace transitivo un verbo que no lo es: «la existo, la conduzco, yo soy su certidumbre», está dando una dimensión nueva al concepto de *existencia*. Esta prioridad de procesamiento de lo simbólico sobre lo estructural da cuenta también de cómo comprendemos las oraciones a las que le falta la predicación: «Trajín, ciudad y tarde buenos aires. / Aire de plaza, ruido de tranvía» (Gelman, 2012: 12) sin necesidad de *aventurar* un verbo inexistente, simplemente entendiendo que la superposición de símbolos crea un ambiente sin explicitar conexión necesaria entre ellos, tal y como se produce la sensación en su estado puro.

Son oraciones todas ellas que asociamos inmediatamente con lo poético, por su carácter *extraño* o desacostumbrado, como ocurre con todas las oraciones que contienen metáforas o imágenes novedosas (campo ya muy estudiado) y dobles sentidos o juegos de palabras, cuyo efecto puede explicarse por la teoría de la prominencia (*saliency* en inglés), que propugna que se procesan con mayor rapidez las expresiones más prominentes, es decir, las caracterizadas por su prototipicidad, su mayor frecuencia, etc. (Giora, 1997), de manera que cuando encontramos en un poema modificaciones de expresiones hechas, nuestra mente activa a la vez dos lecturas. Por ejemplo, en el poema «A la inmensa mayoría» de Blas de Otero (1991: 47): «Aquí tenéis, en canto y alma» inevitablemente procesamos también la expresión hecha «en cuerpo y alma» y un poco más adelante: «echando espuma por los ojos», procesamos la expresión «echando espuma por la boca».

Me detendré, sin embargo, en un aspecto que no se ha tratado apenas como es el caso de poemas formados por una sola oración, cuyo análisis, además, al coincidir oración, texto y discurso nos va a permitir estudiar cómo interaccionan estos niveles. Este tipo de enunciaciones se salen de lo

prototípico, y por tanto el receptor las recibe como potencialmente poéticas, con diversos efectos.

«El Sur» de Borges (1990: 31)¹ consta de 12 versos que forman una estructura global atributiva, cuyo sujeto es una sucesión paralelística de infinitivos compuestos: «haber mirado» (2 veces) y «haber sentido», forma que desde luego no es prototípica para la función de sujeto y que pone de relieve el carácter pretérito y acabado aspectualmente de la acción, sin indicar el sujeto, consiguiendo así un alto grado de abstracción, que viene contrapesado con expresiones referenciales concretizadoras como «uno de tus patios», «el banco de sombra», que además sitúan en un ambiente de cotidianidad la escena. Sorpresivamente aparece el enunciador (y sujeto de las acciones) en el verso 5 de manera indirecta: «mi ignorancia». A partir de entonces el poema sigue ganando en abstracción, pues pasamos de «mirar» al más genérico «sentir» (con la implicación de que la caída de la noche impide el sentido de la vista), pero mientras que «el olor del jazmín y la madreSelva» se pueden, en efecto, «sentir», no ocurre lo mismo con «el círculo del agua» o, sobre todo, con «el silencio del pájaro dormido», que implica la ausencia de toda sensación. De esta manera, *sentir* extiende su sentido a *adivinar*, con la creación de un nuevo concepto que mezcla ambos, lo cual es pertinente, a primera vista, para establecer la conexión final entre «esas cosas» y «el poema», de manera que una lectura posible del texto es que el «poema» se mueve en el entorno de ese «adivinar sensorial», al igual que juega en el terreno intermedio entre lo abstracto y lo concreto, según ha mostrado el desarrollo del texto.

No obstante, las indeterminaciones llegan más lejos, pues aparte de la actitud dubitativa del hablante («acaso»), se detectan dos ambigüedades más: «esas cosas», ¿se refiere a las acciones o a los objetos, o al conjunto de ambos?; y el verbo «ser» ¿hay que entenderlo como estrictamente copulativo o como expresión de causalidad: «esas cosas generan el poema»? Parece claro que lo que quiere comunicar el texto es que la poesía tiene su propia esencia en las indeterminaciones, en la imprecisión y en cierta vaguedad en los límites de lo acostumbrado, y lo transmite precisamente con construcciones que tienen esa cualidad.

Además del paralelismo y la yuxtaposición, que usa Borges como estrategia constructiva para desarrollar una oración amplia, y que propicia efectos de parsimonia, concentración y multiplicidad de significados simultáneos, otra forma de organización es el encadenamiento conjuntivo por medio del

1 Los poemas analizados pueden leerse en el anexo.

políptoton², como hace Claudio Rodríguez en «Alto jornal» (1990: 97). El poema ni siquiera tiene estructura predicativa explícita, pues se trata del desarrollo amplificado de un sujeto al que se le asigna la propiedad de «dichoso» (una variante evidente del tópico «Beatus ille») cuya estructura conceptual implica un sujeto y las razones de la dicha, que aquí hay que extraer precisamente del desarrollo de la caracterización del sujeto, lo que lo convierte en el paradigma de lo dichoso (en tanto que encarnado en él), estableciéndose así ya un primer grado de idealización o simbolización en el poema, que comienza, no obstante, en un marco de cotidianidad interrumpido por la irrupción de lo inesperado de manera icónica con la inclusión de un enunciado que pertenece a otro nivel enunciativo («¿qué es esto?»).

A partir de entonces el lector se ve obligado, junto con el protagonista poemático, a hacer una revisión de algunos conceptos, como el uso de «ver» y «oír» como absolutos, que requieren ser procesados como sensación pura; la metáfora «le sube el amor de la tierra», con un sentido orientacional y la adjetivación anómala de «taller verdadero», que perfila la noción de verdad, convirtiendo al taller, paradójicamente, en algo no *real* sino una entidad sometida al régimen de lo auténtico o no y que en definitiva lo hace simbólico. Se activa, a la vez, el esquema de una jornada de trabajo, que venía anunciado por el título, pero ya inevitablemente teñido de simbolismo, reforzado por la comparación con la comunión infantil y la imposibilidad factual de abrir el taller antes de ir al trabajo. El lector se ve obligado, así, a buscar el plano de lo simbolizado por esta jornada de trabajo, que se aclara al final con la vuelta a casa y la llamada a la puerta, que activan el marco del transcurso de la vida como el transcurso de un día, también procedente de la literatura clásica. En este marco interpretativo el aldabonazo final dirige al lector a pensar en la muerte (con el eco manriqueño: «vino la muerte a llamar / a su puerta»), lectura ominosa que quizá viene adelantada por ese «amor de la tierra» que puede remitir al machadiano: «algo que es tierra en nuestra carne siente / la humedad del jardín como un halago». Eso explicaría también cómo el encadenamiento frenético de oraciones por medio de la conjunción representa icónicamente el fugaz transcurso de la vida.

2 La poesía y los mundos textuales

En el nivel textual son determinantes los fenómenos de coherencia y cohesión, descritos desde los estudios pioneros de Halliday y Hassan, van Dijk o

2 Sobre la semántica y pragmática de la conjunción copulativa puede verse Carston (2002: 222-264).

De Beaugrande en términos cognitivos de procesamiento de la información; fenómenos que, aunque en muchas ocasiones se entienden como características de los textos, es más ajustado, sin embargo, considerarlos como parte del aparato cognitivo del intérprete, es decir, una disposición de quien se acerca a un texto para asignarle un sentido unitario:

Instead, the dominant view in the field has come to be that the connectedness of discourse is a characteristic of the cognitive representation of the discourse rather than of the discourse itself [...]. The connectedness thus conceived is often called coherence. Language users establish coherence by actively relating the different information units in the text (Sanders y Canestrelli, 2012: 201-202)

En realidad, se trataría de la extensión del principio de relevancia al nivel textual: todo discurso asume la garantía de su propia relevancia (coherencia), y la organización textual a todos los niveles debe ofrecer, por tanto, al intérprete las instrucciones necesarias para alcanzar esa relevancia.

Para explicar cómo se produce la interpretación desde esta nueva perspectiva, hay que tener en cuenta el conocimiento previo (*background*) que la interacción comunicativa activa en los participantes para construir lo que diversas corrientes han denominado mundos textuales (Semino, 1997), espacios mentales (Fauconnier, 1994), o textura (Stockwell, 2009), todos ellos emparentados con la teoría del modelo idealizado de Lakoff (1987) y la semántica de marcos.

La poesía, a diferencia de otros tipos textuales, presenta una estructura más lagunar, con menos marcas de cohesión superficial, lo que obliga al lector a implicarse en mayor grado en la creación de sentido, y a generar marcos interpretativos o modelos de mundo que subvierten o al menos ponen en cuestión los modelos prototípicos.

Es lo que ocurre en dos poemas de Martínez Sarrión, el primero de los cuales, además, carece de puntuación, obligando al lector a intervenir más activamente en la construcción de la estructura textual. «La chica que conocí en una boda» (2003: 138) activa desde su inicio un marco claro: una escena prototípica de enamoramiento en un entorno festivo, aunque el título no indique explícitamente que se trate de un poema de amor.

El poema comienza activando algunos de los elementos del marco de la boda, como la «novia» (esa «prima» tematizada con una sintaxis extremadamente coloquial que genera cierta ambigüedad), el baile, la bebida abundante, pero

enseguida aparece un condicional («yo diría»), que cambia el régimen de la narración al comentario y la valoración, y que introduce un elemento discordante con el esquema prototípico al fijarse en la pobreza de la gente. Se produce, entonces, un doble nivel, el de la exposición y el del comentario, con la consiguiente división del yo entre quien vivió aquello entonces, y quien desde el presente lo comenta, lo que explica la atención a aspectos negativos como los trajes de muerto, la nevada o el escupir. En ese contexto hay que entender el desenlace grotesco, con «la pizpireta», identificada como un elemento posible en el marco de la boda y las consecuencias de sus alocadas acciones en el ánimo del emisor, que después de despertar diversas expectativas las va truncando: la cobardía de no declararse directamente a la interesada, y el impreciso «como un mes», que rebaja la aventura a un mezcquino e impreciso marco temporal.

Algo parecido ocurre con el poema «Saldo» (2003: 234), cuyo título esta vez no nos permite crear un marco definido de interpretación. Tampoco el inicio del poema da información para situar el tema, pues se abre con una oración elíptica y una caracterización inestable del locutor, que se nos presenta en principio como pedante (por la cita literaria) para salir inmediatamente con una metáfora provocadora (la memoria como puta borrosa).

A partir de entonces los datos textuales nos obligan a activar el marco, de nuevo, de la relación romántica prototípica: la noche en el faro, los juegos de ingenio, los viajes compartidos. La reformulación de la experiencia, sin embargo, hace entrar en este marco el espacio conceptual de lo comercial o contable, a que aludía el título, rebajando la relación amorosa a mero balance entre pérdidas y ganancias, que ocupan, dos a dos, los versos finales y que establecen un marcado contraste entre la brillantez imaginativa de la parte negativa y lo ramplón y vulgar del aspecto positivo, lo que redundo, en definitiva, en la caracterización del personaje elocutivo como imagen del perdedor, que se complace en su propio fracaso, cosa que también ocurría en el poema anterior.

En otras ocasiones los poemas activan fragmentos de mundos diversos, de manera que el lector no puede aplicar un marco unificador inmediato. Es lo que ocurre con los poemas de Gimferrer en *La muerte en Beverly Hills*, de los cuales analizaré el IV (1988: 108-109), que se presenta como una secuencia de escenas en principio inconexas, entre las que el lector debe descubrir relaciones poco evidentes, pero plausibles, lo que genera, más que un sentido claro, una atmósfera y un conjunto de sensaciones vagas unificadas en torno a un tono

emotivo central, explicable como la trasposición a nivel textual de los efectos que producen, según la teoría de la relevancia, las enunciaciones con múltiples implicaturas débilmente comunicadas.

El poema desarrolla el marco conceptual del amor, que abre el texto, y el marco de la muerte, que lo cierra, a través de algunas escenas con resonancias fílmicas, y cuya unión se explicita en la estrofa en estilo directo: «Estaré enamorado hasta la muerte». Entre estos dos espacios conceptuales se establece un nexo por un elemento que comparten: las flores, que llevan los enamorados y que se ofrecen a los enfermos y muertos, teniendo en cuenta que esta construcción no es natural, sino que es establecida *ad hoc* para este texto, y donde resuena también el tópico clásico de la fugacidad de la belleza de las flores. Una vez fijada, esa relación nos permite leer las diversas secuencias como ejemplos de esta relación indisoluble entre amor y muerte creada por el propio texto. Así, se entiende que los escolares se lesionan y acaban muriendo por amor, y ese brote de sangre se puede parangonar con la rosa en el pecho de los enamorados, que podemos, entonces, ver a su vez como una herida. Por su parte, los clientes de los bares de madrugada y las muchachas rubias que caminan al amanecer nos los imaginamos (aparte de las referencias cinematográficas) fracasados de amor, aunque no se diga explícitamente.

De esta manera, el poema crea un ambiente de desolación donde las fronteras entre el amor y la muerte se han confundido, y que podemos proyectar a una dimensión simbólica con esas imágenes del amanecer de primavera (relacionadas tradicionalmente con sensaciones positivas, en el entorno del amor) que se ven enturbiadas por la presencia y la pulsión de la muerte, convirtiendo los colores del inicio del día en «flores de azufre y cal viva». La coherencia, entonces, se produce no en el plano conceptual, sino en el de las implicaturas, con el efecto de crear un ambiente emotivo de vago malestar.

3 El discurso poético

Como se indicó al principio, es este nivel el que subsume y donde se representan todos los demás, pues el discurso no es más que un texto usado por interlocutores en un contexto concreto para unos fines comunicativos determinados. En este punto se plantea la identidad de la poesía como género discursivo con carácter propio, pues si algo ha demostrado a lo largo de la historia es su capacidad para servirse de otros discursos e incluso confundirse con ellos. En el siguiente ejemplo de Gloria Fuertes (2004: 87) tenemos un caso extremo

de un poema cuyo texto es prácticamente idéntico al de otro tipo discursivo completamente distinto:

FICHA INGRESO HOSPITAL GENERAL

Nombre: Antonio Martín Cruz.

Domicilio: Vivía en una alcantarilla.

Profesión: Obrero sin trabajo.

OBSERVACIONES: Le encontraron moribundo.

Padecía: Hambre.

Ya Stierle (1999) hablaba en su artículo clásico sobre la capacidad de la poesía para parodiar o subvertir todo tipo de discurso, de lo que se deduce que no tiene un estatus genérico propio. Si pensamos que uno de los rasgos fundamentales para la interpretación del discurso es la asignación de referentes, vemos las dificultades en que nos pone la poesía, principalmente para determinar el referente del enunciador. Como ha demostrado van Dijk (2016) al aplicar al comportamiento ante el discurso el modelo cognitivo idealizado, el propio reconocimiento del tipo discursivo por parte del receptor guía a este en la manera de tratarlo, de modo que los lectores llevan un esquema previo de cómo funciona el discurso y entre otras cosas son capaces de asignar un papel determinado al enunciador. Sin embargo, en poesía esto resulta problemático.

El propio Stierle ya hablaba de cómo la imposibilidad de asignar un referente al enunciador lírico y la identidad genérica eran problemas íntimamente relacionados. Muchos teóricos han tratado de superar esta indeterminación considerando que los poemas son ficticios, porque tienen un enunciador ficticio, lo que equivale a decir que no hacen enunciaciones sobre la realidad, cosa que no es cierta, como ha señalado Eagleton:

Poems are as fictional as novels in the sense that their empirical accuracy is not what is primarily at stake, as well as in the sense that what they say is meant to have general implications rather than a direct referent. But they are not necessarily fictions in the sense of consisting of quasi-assertions, since as Lamarque and Olsen point out, a literary work may contain no propositions at all (2012: 152)

Sin embargo, tampoco está tan claro que al poema lo traten los lectores de la misma manera que a la novela. De hecho, si aplicamos la teoría de la relevancia a «Nota biográfica» (2004: 13-14), con que Gloria Fuertes abre

Poemas del suburbio, donde la hablante, en primera persona, dice llamarse Gloria Fuertes, la asignación más relevante e inmediata de referente es que es la propia autora la que habla y no media ficción ninguna, máxime cuando comprobamos, además, que algunos de los datos que se nos dan son ciertos: el nacimiento en Madrid, la experiencia de la guerra, el oficio de escritora. De otra manera no tiene sentido el chiste final, con la referencia a Pemán y a los homenajes públicos que recibía, ya que hay que construirlo como algo tan real como la persona que nos habla. Lo que sí ocurre, y de ahí la relevancia del poema para cualquier lector más allá del interés personal en la autora, es que Gloria Fuertes utiliza un género personal, la autobiografía, para realizar una crítica social; de hecho, si ella no fuera la enunciativa real y garantizara que habla de hechos y situaciones reales, no tendría sentido como crítica de la sociedad del momento.

Es interesante en este sentido la carga de significado que reciben algunas elecciones lingüísticas como la repetición de «ya» para indicar precocidad sorprendente en dos ámbitos que en la sociedad del momento debían disociarse: el intelecto de la mujer y su dedicación a las tareas domésticas; o la repetición de «me pilló», que hay que interpretar literalmente en el primer sintagma y figuradamente en el segundo, con la sorpresa de que el sentido figurado es más grave que el literal. O la reconceptualización de «oficina» en la expresión «me salió una oficina», como si se tratara de una enfermedad.

El discurso resultante es, por tanto, realmente una nota autobiográfica, que utiliza procedimientos textuales que asignamos convencionalmente a la poesía, como el verso, los juegos de palabras que acabo de señalar, y algún otro procedimiento lingüístico (las hipérbolas «nació a los dos días de edad» y «estoy más sola que yo misma»), que potencian el contenido factual y lo comunican de manera más efectiva al añadirle tonos afectivos, humorísticos o críticos.

En *Trilce* III (Vallejo, 1991: 51-52) la identidad del enunciativo aparece problematizada de otra manera. Su inicio implica (en el sentido pragmático) que quien habla es un niño (por contraposición a los mayores), a quien los adultos de la casa han dejado solo a cargo de sus hermanos. Esto permite activar un marco conocido para comprender el poema, y lo hace, además, con la marca de la ficcionalidad, pues es evidente que, en este caso, el hablante poemático no puede coincidir con el autor del poema. Estaríamos en el régimen del monólogo dramático.

Sin embargo, algunos datos nos hacen dudar de esta caracterización, como la mención del «ciego Santiago» y, sobre todo, de los nombres reales de tres de los hermanos de Vallejo, que nos pueden conducir a una lectura autobiográfica en la que el hablante ya no es del todo ficticio, o no en el sentido que lo creíamos, máxime cuando el cierre sorpresivo obliga al lector a fundir dos enunciadores que simultáneamente hablan en dos circunstancias distintas, aunque parangonables: el abandono angustioso del niño equivale a la soledad absoluta del prisionero. Que hagamos una lectura autobiográfica o no (teniendo en cuenta que el poema pudo estar escrito realmente en la cárcel), no afecta, en cualquier caso, al punto central de la relevancia del poema, que es la necesidad en que pone al lector de fusionar (*blend*) dos hablantes y dos contextos enunciativos distintos para formar una estructura de sentido emergente en que se pone de manifiesto la orfandad/reclusión inherente a la existencia humana.

Lo que dejan patente estos ejemplos es que en el poema no podemos hacer asignaciones a priori sobre la identidad de los hablantes, como sí ocurre en la generalidad de los tipos discursivos; que para cada poema debemos tomar una decisión distinta en cuanto a la asignación del hablante, guiados por el principio de relevancia, sin presuponer nada. Esto ha llevado a algunos autores a concluir que la lírica no es un género sino una expresión de resistencia a los modos del lenguaje (de Man, 1984).

En efecto, en los textos poéticos caben todo tipo de hablantes y discursos: desde las ficciones enunciadas por un personaje identificado (como en los monólogos dramáticos), pasando por distintos grados de indeterminación en cuanto a la identidad de la fuente de enunciación, hasta llegar a coincidir con discursos que cumplen una función inmediata en contextos concretos y que comprometen al autor no solo como poeta sino como persona. Ahí tenemos la firma de Blas de Otero, como cierre de su poema-testamento «A la inmensa mayoría» (1991: 47), o más claramente el poema de Juan Gelman, cuyo título no admite dudas: «Llamamiento contra la preparación de una guerra atómica» (2012: 32-33), y que se articula en torno a la anáfora: «Voy a firmar aquí».

Estos últimos ejemplos nos hacen plantearnos la pregunta de si estamos ante un género funcional (el llamamiento en favor de una campaña por la paz), un poema lírico, o ambos simultáneamente, lo que genera, a su vez, la inquietante pregunta para cualquier teoría de la comunicación de cómo un mismo discurso, con un mismo texto, puede pertenecer a dos géneros distintos simultáneamente.

Para explicar este fenómeno, podemos proponer varias soluciones: extender a nivel discursivo todas las teorías pragmáticas que explican los distintos tipos de comunicación indirecta (sentidos figurados, actos de habla indirectos, implicaturas); hacer un uso ampliado del concepto de intertextualidad para abarcar el nivel discursivo en su globalidad; aplicar a la interpretación de la identidad del discurso la dinámica de la relación entre fondo y figura de manera que ante el solapamiento de dos tipos discursivos el lector pueda elegir poner en primer plano las características líricas o los rasgos prácticos del discurso, y eso en diverso grado; o, finalmente, entender que no hay discurso lírico como tal, sino que diversos tipos de discursos existentes en la sociedad (llamamientos, alabanzas, oraciones, declaraciones de amor, expresión de duelo y un largo etcétera) hacen uso de los rasgos textuales que comúnmente asociamos a lo que llamamos poesía (verso, concentración y figuralidad del lenguaje).

Bibliografía

- Borges, J. L. (1990): *Obra poética. 1923/1977*. Madrid: Alianza.
- Carston, R. (2002): *Thoughts and Utterances. The Pragmatics of Explicit Communication*. Oxford: Blackwell.
- de Man, P. (1984): «Anthropomorphism and Trope in the Lyric». En: *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 239-262.
- Eagleton, T. (2012): *The event of Literature*. New Haven: Yale University Press.
- Fauconnier, G. (1994): *Mental spaces: aspects of meaning construction in natural language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fauconnier, G. y Turner, M. (2003): *The Way We Think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*. New York: Basic Books.
- Fuertes, G. (2004): *Poemas del suburbio. Todo asusta*. Madrid: Torreozas.
- Gelman, J. (2012): *Poesía reunida*. Barcelona: Seix Barral.
- Gibbs, R. W. (1999): *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gimferrer, P. (1988): *Poemas 1962-1969*. Madrid: Visor.
- Giora, R. (1997): «Understanding figurative and literal language: the graded salience hypothesis». *Cognitive Linguistics*, 8(3), 183-206.
- Harrison, Ch., Nuttall, L., Stockwell, P., Yuan, W. (eds.) (2014): *Cognitive Grammar in Literature*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.

- Lakoff, G. (1987). *Women, Fire, and Dangerous Things*. Chicago: University of Chicago Press.
- Langacker, R. W. (2008): *Cognitive Grammar. A Basic Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Martínez Sarrión, A. (2003): *Última fe. Antología poética, 1965-1999*. Ángel L. Prieto de Paula, ed. Madrid: Cátedra.
- Neary, C. (2014): «Profiling the flight of ‘The Windhover’». En: Chloe Harrison, Louise Nuttall, Peter Stockwell y Wenjuan Yuan (eds.), *Cognitive Grammar in Literature*. Amsterdam: John Benjamins, 119-132.
- Otero, B. de (1991): *Verso y prosa*. Madrid: Cátedra.
- Pilkington, A. (2000): *Poetic Effects. A relevance theory perspective*. Amsterdam: John Benjamins.
- Rodríguez, C. (1990): *Desde mis poemas*. Madrid: Cátedra.
- Sanders, T. J. M.; Canestrelli, A. R. (2012): «The Processing of Pragmatic Information in Discourse». En: Hans-Jörg Schmid (ed.), *Cognitive Pragmatics*. Berlín: De Gruyter Mouton, 201-231.
- Semino, E. (1997): *Language and world creation in poems and other texts*. London, New York: Longman.
- Sperber, D., Wilson, D. (1995): *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell. 2ª ed.
- Stierle, K. (1999): «Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin». En: Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), *Teorías sobre la Lírica*. Madrid: Arco Libros, 203-268.
- Stockwell, P. (2002): *Cognitive Poetics. An introduction*. Londres: Routledge.
- Stockwell, P. (2009): *Texture: A Cognitive Aesthetics of Reading*. Edinburgo: University Press.
- Vallejo, C. (1991): *Trilce*. Ed. Julio Ortega. Madrid: Cátedra.
- Van Dijk, T. A. (2016): *Discurso y Conocimiento: una aproximación sociocognitiva*. Barcelona: Gedisa.
- Wu, C. (2016): «Exploring Poetry with Cognitive Neuroscience: T. S. Eliot’s ‘The Love Song of J. Alfred Prufrock’». *Interdisciplinary Science Reviews*, 41 (4), 351-365.

ANEXO. Poemas analizados

El Sur

Desde uno de tus patios haber mirado
las antiguas estrellas,
desde el banco de sombra haber mirado
esas luces dispersas
que mi ignorancia no ha aprendido a nombrar
ni a ordenar en constelaciones,
haber sentido el círculo del agua
en el secreto aljibe,
el olor del jazmín y la madreSelva,
el silencio del pájaro dormido,
el arco del zaguán, la humedad
—esas cosas, acaso, son el poema.

Alto jornal

Dichoso el que un buen día sale humilde
y se va por la calle, como tantos
días más de su vida, y no lo espera
y, de pronto, ¿qué es esto?, mira a lo alto
y ve, pone el oído al mundo y oye,
anda, y siente subirle entre los pasos
el amor de la tierra, y sigue, y abre
su taller verdadero, y en sus manos
brilla limpio su oficio, y nos lo entrega
de corazón porque ama, y va al trabajo
temblando como un niño que comulga
mas sin caber en el pellejo, y cuando
se ha dado cuenta al fin de lo sencillo
que ha sido todo, ya el jornal ganado,
vuelve a su casa alegre y siente que alguien
empuña su aldabón, y no es en vano.

la chica que conocí en una boda

fue la prima que entonces se casó
luego hubo baile
piano y batería mucho vino
yo diría que gentes más bien pobres
con los trajes de muerto de las fiestas
nevaba muchos viejos
que echaban la colilla en un barreño
y sacudían la mota
mucho música
la pizpireta que se está
bajando las bragas
se pone de puntillas
mira a la galería
con aquellos ojazos virgen santa
y aquel reír el vino
estuvo luego haciendo de las suyas
hasta que ya no pude contenerme
y se lo dije
no a ella
a mis amigos
y estuve enamorado como un mes

Saldo

Duró poco, como era de prever.
Aún menos, como diría el clásico,
que la verdura de las eras. Quedan,
en la herida memoria
-esa puta borrosa conforme caen los años-
la noche en aquel faro
viendo entrar las falúas en el puerto,
algún afortunado calembour,
la fría y lluviosa vez
en que con gran ternura la cobijé en mi abrigo,
el circo de la nieve en el Paular
mantenido a distancia por la flor del almendro
que purísima ardía aquel marzo precoz.

Pienso que poco más. Si preferís
otro balance bien podría ser este:
la estrella de la tarde hecha pedazos
y el vendaval de vidrios en mi cara,
dos docenas de orgasmos no siempre compartidos
y una plausible tregua para el hígado.

IV

Llevan una rosa en el pecho los enamorados y suelen besarse
entre un rumor de girasoles y hélices.

Hay pétalos de rosa abandonados por el viento en los pasillos
de las clínicas.

Los escolares hunden sus plumillas entre uña y carne y oprimen
suavemente hasta que la sangre empieza a brotar.
Algunos aparecen muertos bajo los últimos pupitres.

Estaré enamorado hasta la muerte y temblarán mis manos al
coger tus manos y temblará mi voz cuando te acerques
y te miraré a los ojos como si llorara.

Los camareros conocen a estos clientes que piden una ficha
en la madrugada y hacen llamadas inútiles, cuelgan
luego, piden una ginebra, procuran sonreír, están pensando
en su vida. A estas horas la noche es un pájaro azul.

Empieza a hacer frío y las muchachas rubias se miran temblando
en los escaparates. Un chorrear de estrellas silencioso se
extingue.

Luces en un cristal espejeante copian el esplendor lóbrego de
la primavera, sus sombrías llamaradas azules, sus flores de
azufre y de cal viva, el grito de los ánades llamando desde
el país de los muertos.

Nota biográfica

Gloria Fuertes nació en Madrid
a los dos días de edad,
pues fue muy laborioso el parto de mi madre
que si se descuida muere por vivirme.
A los tres años ya sabía leer
y a los seis ya sabía mis labores.
Yo era buena y delgada,
alta y algo enferma.
A los nueve años me pilló un carro
y a los catorce me pilló la guerra;
a los quince se murió mi madre, se fue cuando más falta me hacía.

Aprendí a regatear en las tiendas
y a ir a los pueblos por zanahorias.
Por entonces empecé con los amores
—no digo nombres—,
gracias a eso, pude sobrellevar mi juventud de barrio.
Quise ir a la guerra, para pararla,
pero me detuvieron a mitad del camino.
Luego me salió una oficina,
donde trabajo como si fuera tonta
—pero Dios y el botones saben que no lo soy—.

Escribo por las noches
y voy al campo mucho.
Todos los míos han muerto hace años
y estoy más sola que yo misma.
He publicado versos en todos los calendarios,
escribo en un periódico de niños,
y quiero comprarme a plazos una flor natural
como las que le dan a Pemán algunas veces.

III

Las personas mayores
¿a qué hora volverán?
Da las seis el ciego Santiago,
y ya está muy oscuro.

Madre dijo que no demoraría.

Aguedita, Nativa, Miguel,
cuidado con ir por ahí, por donde
acaban de pasar gangueando sus memorias
dobladoras penas,
hacia el silencioso corral, y por donde
las gallinas que se están acostando todavía,
se han espantado tanto.
Mejor estemos aquí no más.
Madre dijo que no demoraría.

Ya no tengamos pena. Vamos viendo
los barcos ¡el mío es más bonito de todos!
con los cuales jugamos todo el santo día,
sin pelearnos, como debe de ser:
han quedado en el pozo de agua, listos,
fletados de dulces para mañana.

Aguardemos así, obedientes y sin más
remedio, la vuelta, el desagravio
de los mayores siempre delanteros
dejándonos en casa a los pequeños,
como si también nosotros
no pudiésemos partir.

Aguedita, Nativa, Miguel?
Llamo, busco al tanteo en la oscuridad.
No me vayan a haber dejado solo,
y el único recluso sea yo.

Ángel Luján Atienza

University of Castilla-La Mancha

Elements for a Cognitive Analysis of Poetic Discourse

Keywords: Cognitive Poetics, Relevance, Pragmatics of Poetry, Discourse Analysis, Poetry

This paper proposes the application of some of the analytical instruments developed in cognitive studies to poetic discourse as a preliminary step for a global treatment of poetry based on the principle of relevance. The lack of contributions of this type in the Hispanic field makes this exploration more important. This application has been structured according to the three levels of discourse analysis: the sentence level to which the principles of cognitive grammar are applied; the textual level, where the viability of the theory of textual worlds in poetry is shown; and the discursive level, where the problems of the poetic subject and the generic identity of poetry are reconsidered from a cognitive perspective.

Ángel Luján Atienza

Univerza Castilla la Mancha

Prvine za kognitivno analizo poetičnega diskurza

Ključne besede: kognitivna poetika, teorija relevantnosti, pragmatika poezije, analiza diskurza, poezija

Prispevek se osredotoča na poetični diskurz in predlaga aplikacijo nekaterih analitičnih prvin, razvitih v okviru kognitivnih znanosti, kot pot k celostni in na načelu relevantnosti osnovani obravnavi pesništva. Zaradi pomanjkanja tovrstnih študij v španskogovorečem prostoru je takšna raziskava še posebej potrebna. Predlagana uporaba sredstev upošteva vse tri ravni analize diskurza: stavčno raven, na kateri delujejo načela kognitivne slovnice, besedilno raven, kjer se kaže ostvarljivost teorije besedilnih svetov v poeziji, in diskurzivno raven, kjer se s kognitivnega vidika vnovič odpirajo vprašanja pesniškega subjekta in žanrske identitete poezije.