

Narratología cognitiva

Compresiones narrativas
en la novela de
Manuel Zapata Olivella
En Chimá nace un santo

Pedro Luis Serna Alonso



UTADEO

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Narratología cognitiva

Compresiones narrativas en la novela de
Manuel Zapata Olivella

En Chimá nace un santo

Pedro Luis Serna Alonso



UTADEO

UNIVERSIDAD DE BOGOTÁ JORGE TADEO LOZANO

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Departamento de Humanidades

Maestría en Semiótica

Serna Alonso, Pedro Luis

Narratología cognitiva. Compresiones narrativas en la novela de Manuel Zapata Olivella: *En Chimá nace un santo* / Pedro Luis Serna Alonso – Bogotá: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Departamento de Humanidades. Maestría en Semiótica, 2015.

264 p.; 24 cm.

ISBN: 978-958-725-179-1

1. ZAPATA OLIVELLA, MANUEL, 1920-2004. EN CHIMÁ NACE UN SANTO - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. 2. NOVELA COLOMBIANA - CRÍTICA E INTERPRETACIÓN. I. tit.

CDD809.3”S486”

Fundación Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano
Carrera 4 N° 22-61 – PBX: 242 7030 – www.utadeo.edu.co

Narratología cognitiva. Compresiones narrativas en la novela de Manuel Zapata Olivella: *En Chimá nace un santo*.

ISBN: 978-958-725-179-1

Primera edición: 2016

Rectora: Cecilia María Vélez White

Vicerrectora académica: Margarita María Peña Borrero

Director de Investigación, Creación y Extensión: Leonardo Pineda Serna

Decana de la Facultad de Ciencias Sociales: Sandra Borda Guzmán

Director del Departamento de Humanidades: Álvaro Corral Cuartas

Director editorial (E): Jaime Melo Castiblanco

Coordinador editorial: Andrés Londoño Londoño

Concepto gráfico y diseño de portada: Luis Carlos Celis Calderón

Diagramación: Mary Lidia Molina Bernal

Impresión: Panamericana formas e impresos S.A.

El presente libro es el resultado de la investigación titulada «Narratología cognitiva. Compresiones narrativas en la novela de Manuel Zapata Olivella: *En Chimá nace un santo*». Y que hace parte de la línea de investigación de estudios de la imagen, del grupo “Mente, Lenguaje y Sociedad”, del Departamento de Humanidades de la Facultad de Ciencias Sociales. Grupo clasificado en categoría B en Colciencias.
Investigador principal Pedro Luis Serna Alonso

Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin autorización escrita de la Universidad.

IMPRESO EN COLOMBIA - PRINTED IN COLOMBIA

Prefacio	13
Introducción	21
1. Teoría de los espacios mentales	37
1.1. Presentación del origen de la semiótica cognitiva	37
1.2. Espacios mentales	38
1.3. <i>Frame</i>	39
1.4. Aproximación cognitiva al lenguaje	41
1.5. Organización del discurso	42
1.6. Constructores de espacio	44
1.7. Principios de acceso	45
1.8. Ejemplo de una red de espacios mentales	47
2. Teoría de la integración conceptual	53
2.1. Principios constitutivos	54
2.1.1. Modelo de la red de integración conceptual	54
2.1.2. Ejemplo de una red de integración conceptual	56
2.1.3. Relaciones vitales	59
2.1.4. Integración	64
2.1.4.1. Espacio genérico	64
2.1.4.2. Integración (<i>blending</i>)	65
2.1.4.2.1. Composición	66
2.1.4.2.2. Compleción	67
2.1.4.2.3. Elaboración	68
2.1.4.3. Ejemplo de un proceso de integración	69
2.2. Principios rectores	72

2.2.1. Principio de compresión	73
2.2.1.1. Compresión por préstamo	74
2.2.1.2. Compresión de una relación única por escalamiento	75
2.2.1.3. Compresión de una relación única por síncope	76
2.2.1.4. Compresión de una relación vital en otra	76
2.2.1.5. Escalabilidad	79
2.2.1.6. Creación por compresión	79
2.2.1.7. Destacamientos de compresión	80
2.2.2. Otros principios rectores	81
2.2.2.1. Principio de topología	82
2.2.2.2. Principio de integración	83
2.2.2.3. Principio de compleción de patrones	84
2.2.2.4. Principio de maximización e intensificación de las relaciones vitales	85
2.2.2.5. Principio de la red	85
2.2.2.6. Principio de desempaque	86
2.2.2.7. Principio de relevancia	87
2.2.2.8. Recursión	88
2.3. Las metas de la integración conceptual	90
3. Teoría de la integración narrativa	93
3.1. Espacios narrativos	98
3.2. Modelo de una red de integración narrativa	104
3.3. Anclas narrativas	109
3.4. Punto-de-vista	116

3.5. Niveles organizacionales de espacios narrativos	123
3.6. Punto-de-vista del nivel macro	128
3.6.1. Espacio sv (<i>story viewpoint space</i>)	128
3.6.1.1. Narrador	129
3.6.1.2. Narrador omnisciente	135
3.6.2. Espacio MN (<i>main narrative space</i>)	140
3.6.2.1. Tiempo	143
3.6.2.2. Persona	147
3.6.3. Dispositivos de acceso	148
3.6.3.1. Distancia temporal	149
3.6.3.2. Distancia epistémica	151
3.6.3.3. Distancia emocional	156
4. Análisis en términos del punto-de-vista narrativo	161
4.1. Punto-de-vista narrativo	161
4.2. Punto-de-vista del nivel micro	166
4.3. Descompresión	178
4.4. Intersubjetividad	186
5. Balance y conclusiones	195
6. Apéndice	209
6.1. Expresiones referenciales	209
6.2. Anidamientos (<i>embeddings</i>)	216
6.3. Formas de representación del discurso y el pensamiento (STR)	219

7. Glosario	225
8. Bibliografía	259

Lista de figuras

Figura 1. Aquiles ve una tortuga	48
Figura 2. La persigue	49
Figura 3. Piensa que es lenta y que la alcanzará	50
Figura 4. Pero ésta es rápida	51
Figura 5. Si la tortuga hubiera sido lenta, Aquiles la hubiera atrapado	52
Figura 6. Si la tortuga hubiera sido lenta, Aquiles la hubiera atrapado	58
Figura 7. Historia del matrimonio de Aristóbulo y la India	71
Figura 8. Compresión jerarquizada para Analogía/Disanalogía	77
Figura 9. Compresión jerarquizada para causa-efecto	78
Figura 10. Historia del matrimonio de Aristóbulo y la India en espacios narrativos	107
Figura 11. RIN que representa la obtención del punto-de-vista del nivel macro	128
Figura 12. Distribución de los puntos-de-vista del espacio *Retorno al Hogar*	172
Figura 13. Niveles de espacios narrativos	185
Figura 14. Interacción de frames del mapeo rol-valor	213

“La vida es andar un camino”.

Género: Expresión, registrada en
Tradición oral y conducta en Córdoba, 1972.

Prefacio

Manuel Zapata Olivella es uno de los escritores colombianos más importantes del siglo xx. Nace el 17 de marzo de 1920 en Santa Cruz de Lorica (Córdoba), un pueblo campesino cerca de las costas del Caribe colombiano. Médico, antropólogo y novelista, entre otros, prolífico autodidacta, escribió más de veinte libros de ficción y no ficción. Es merecedor de gran reconocimiento por su producción literaria, su oficio de ensayista, y su profusa labor de estudioso y divulgador del arte y la cultura popular colombiana. Desde muy temprano se interesó en comprender la geografía fragmentada de Colombia y su folclor local, anticipándose casi dos décadas al surgimiento de los estudios culturales en el mundo (Múnera, 2010). De igual forma, a lo largo de su obra Zapata Olivella enfatiza la contribución africana en la constitución de la identidad y la cultura latinoamericana. Este tema es desarrollado en su novela *Changó, el Gran Putas* (1983), como también en el ensayo *Las claves mágicas de América* (1989), donde documenta la interacción entre africanos, indígenas y europeos para la conformación de la comunidad triétnica y su individuo.

Zapata Olivella pasó su infancia en la Costa Atlántica colombiana, creciendo entre Lorica y Cartagena. Su padre, Antonio María Zapata, pertenecía a esa generación que creía en la razón y la ciencia como valores superiores. De ideas liberales y progresistas, fundó la primera escuela en Lorica y dedicó la mayor parte de su vida a la educación. Aunque influido de este ámbito positivista, también estaba rodeado por las creencias espirituales heredadas de su familia. Por su lado paterno, la concientización de su sangre negra; y por el lado materno, la de su sangre india. Es en esta contradicción donde comenzarán a surgir sus cuestionamientos y reflexiones sobre su identidad y, por extensión, su raza. Después de varias penurias económicas, su padre logra inscribirlo en la Universidad Nacional

de Colombia, en Bogotá, para que estudie medicina. En la capital colombiana será testigo de la exclusión y la opresión hacia los más necesitados, se codeará con los marginados y participará activamente en manifestaciones políticas y sociales, experiencias que recoge posteriormente para escribir *Calle 10* (1960), novela urbana ambientada en el “Bogotazo”. En esos días abandona sus estudios y se embarca en lo que se ha denominado su “viaje de vagabundaje”, un recorrido que inicia en Cartagena de Indias en 1943, y culmina seis años después, al retornar de Estados Unidos con su conciencia social ya forjada y la asimilación de las herramientas necesarias para su lucha. Estos elementos autobiográficos son la materia prima de dos de sus primeros relatos: *Pasión vagabunda* (1949) y *He visto la noche* (1953). En ellos narra sus experiencias para cruzar de Suramérica a Centroamérica, de México a Estados Unidos; y allí da testimonio de su estancia en diferentes ciudades donde sufre en carne propia la discriminación y el racismo. También habla de sus influencias literarias, incluyendo al novelista peruano Ciro Alegría y el poeta africano-americano Langston Hughes.

Tras esa vida rica en experiencias y aventuras, regresa a Bogotá, termina sus estudios de medicina y se dedica a la literatura. Escribe, por ejemplo, las novelas *Detrás del rostro* (1963), *Chambacú, corral de negros* (1963), *En Chimá nace un santo* (1964), y publica también tres libros de cuentos: *Cuentos de muerte y libertad* (1961), *El galeón sumergido* (1963) y *¿Quién dio el fusil a Oswald?* (1967). A la par, realiza investigaciones antropológicas y sociológicas, ensayos como *Tradición oral y conducta en Córdoba* (1972), *El hombre colombiano* (1974), participa en la creación de la Junta Nacional de Folclor (*La Junta*, 1964), y promueve varios proyectos culturales en favor de los artistas populares. En enero de 1965 funda la revista *Letras Nacionales* (1965-1985), donde desarrolla su crítica al colonialismo cultural y sus reflexiones sobre el nacionalismo literario. En estos escritos Zapata Olivella hace una defensa del arte y la cultura de los analfabetos y semianalfabetos, exalta lo negro y lo indígena en la valoración de nuestra cultura, e intenta identificar los orígenes étnicos y raciales de muchas expresiones y manifestaciones artísticas del espíritu nacional (Múnera, 2010).

De igual forma, al tiempo que depura su libro más trabajado y ambicioso –*Changó* es un canto en el que trabajó más de diez años y para el que elaboró más de quince mil fichas–, participa en diversos congresos –Congreso de Sociología y Lingüística de México (México, 1970), Conferencia Mundial sobre Población de la Unesco (Bucarest, 1974), Conferencia Mundial sobre Hábitat, también de la Unesco (Vancouver, 1976), Simposio Internacional de Literaturas Hispánicas (Universidad de Nuevo México, 1977), XLII Congreso Internacional de Americanistas (París, 1976), entre otros–. Crea la Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas (1973), y en la Radio Nacional mantiene durante varios años los programas *Identidad Colombiana*, y *Norte y Sur del Vallenato* (Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar, Bogotá, 1989). Escribe varios dramas y comedias: *Los pasos del indio* (1966), *Las tres monedas de oro* (1966), *El retorno de Caín* (1967), *Caronte liberado* (1972), *Mangalonga el libertado* (1977), por citar algunos. Finalmente, con su hermana menor, Delia Zapata Olivella, promueve el conocimiento de la historia y la cultura de Colombia, tanto en el país como en Europa y Asia, a través de Danzas Folklóricas Colombianas (1952), un ensamble de músicos y bailarines que recorrió el mundo celebrando la trietnicidad de Colombia tal como es retratada en su música y danza tradicional (Gilliam, 2002).

En los años posteriores a la publicación de *Changó* siguió trabajando incansablemente sus ideas sobre el papel de las razas y los procesos culturales en la formación de la identidad de América Latina, y llevó sus postulados a varias universidades del mundo. Zapata Olivella fue un gran investigador y ensayista, persistente labor que nos ha dejado invaluables obras: *Nuestra voz: aportes del habla popular latinoamericana al idioma español* (1987), *Etnografía colombiana* (1984), *La rebelión de los genes. El mestizaje americano en la sociedad futura* (1997) y ¡*Levántate mulato!* Por mi raza hablará mi espíritu (1990), merecedora del Premio “Nuevos Derechos Humanos”, otorgado por la Asamblea Nacional de Francia (París, 1989). Estos textos, y muchos otros, demuestran una vez más su compromiso con la causa por los derechos de los pueblos oprimidos. Pero también, como activista, organizó marchas, seminarios y congresos internacionales. Por motivos de salud, estuvo hospitalizado varias veces, sin que su espíritu se

dejara aplacar. Publicó *Fábulas de Tamalameque* (1990), *El fusilamiento del diablo* (1986), *Hemingway, el cazador de la muerte* (1993), entre otras, y volvió a los Estados Unidos como conferencista y profesor invitado. Aquejado por su enfermedad, se traslada a vivir a Bogotá, donde muere el 19 de noviembre de 2004.

En Zapata Olivella el lenguaje es una fuerza del espíritu, y como tal, permite la conciencia social y puede despertar el alma de los lectores. Entre las habilidades más destacadas de su narrativa está la de encontrar ese lenguaje particular que encaje con las exigencias de la historia. Cada una de sus historias es una alternativa del lenguaje, donde atinadamente se compenetran tema y forma. De ahí proviene la singularidad de la obra, totalidad y unicidad de un universo que arquitectónicamente se justifica por la carga poética de su lenguaje. *Tierra Mojada* (1947), por ejemplo, es la concientización étnica y de los desposeídos mediante la subversión del discurso oficial. En un discurso postcolonial, se le da voz a los marginados, y la diversidad del medio, hostilidad de los “secos” en *Tierra Mojada*, anudada a esta temática que ahonda en los analfabetas, es acorde con un lenguaje directo y claro, que contiene rasgos de oralidad, lenguaje coloquial, y elementos de la cultura popular como los *Cuentos del Tío Conejo*. Como el propósito de *Chambacú, corral de negros* (1963) es hacer una autocrítica social, utiliza en cambio el lenguaje testimonial, una estructura cinematográfica con frases cortas y contundentes, y la presencia del narrador es explícita, como lo reflejan sus reflexiones críticas. En la novela *En Chimá nace un santo* (1964), por el contrario, presenciemos cómo el realismo maravilloso se mezcla con el mestizaje, y por eso el lenguaje es otro; la frase es corta y clara, y predomina la sencillez y la armonía (Garcés, 2014). En esta producción literaria (y en la mayoría de sus relatos y obras de teatro) se identifican los rasgos del *boom* latinoamericano: el rompimiento de la cronología, la multiplicidad de puntos de vista, la fragmentación, los elementos mágicos, etcétera (Tillis, 2000). Esto pone en evidencia que fue uno de los primeros escritores en asimilar los nuevos procedimientos narrativos y técnicas de la novela moderna para explorar, mediante una mirada que se despoja de su visión alienada, el alma de los colombianos (Múnera, 2010).

Pero es la novela *Changó, el Gran Putas* (1983), la que más atención ha merecido en los círculos académicos. Y dada su importancia en los estudios literarios y en el marco de las ciencias humanas, vale la pena consignar algunas palabras con relación a ella. En *Changó, Zapata Olivella* se refiere a los mismos problemas de opresión por diferencias de color, cultura y clase, pero no confina la narración a un único punto de vista histórico ni geográfico, sino que recorre la creación de la América moderna hasta el presente desde una variedad de locaciones a lo largo del hemisferio. La novela ambiciona contar la “gran narración” de la experiencia de la diáspora africana, comprimirla en una única obra literaria, y situarla tanto en el contexto americano como en el universal (Gilliam, 2002). Su meta, por tanto, es presentar al África desde su propio punto de vista, y al mismo tiempo, presentar su lucha, la historia de su violencia al venir a América. De esta manera, la historia, el folclor, y las geografías locales de la novela incluyen cuatro continentes, y aunque predomina la prosa, grandes porciones de ella son expresadas en verso poético. Por ejemplo, la primera parte, la invocación a las deidades: alabar a los Orishás para que se proporcione protección. Y en este sentido, el lenguaje poético es oración mágico-religiosa. Así, en *Sombras de mis mayores* se violenta la palabra tradicional, se arranca de sus usos habituales, hablan los esclavizados, y la palabra sale contaminada por el dolor o por el amor.

En esta misma sintonía, *Changó* es una relectura histórica a través del mito. Este mito es una construcción simbólica que evoca un entrecruce de saberes y discursos pertenecientes a los pueblos africanos, a su universo de tradición oral, a sus relatos. Las categorías de memoria, narración, y circularidad reconfiguran la imagen de África. Ésta es el hilo conductor, y Changó es el tejedor de la construcción simbólica que permite el acceso a la experiencia de la esclavitud. La imagen de África, lugar de ancestros y de libertad, se contrapone a la imagen de América, e inspira el regreso del Muntú: el ideal de una diáspora unificada, cuya representación multifacética precisamente alude a las diferentes Áfricas. La tradición oral, los proverbios, el juego de palabras, las canciones, entran en escena como elemento mágico y divino, y se reinventan las voces, las subjetividades, para llenar los hiatos históricos impuestos por el discurso oficial (Nascimento

Dossantos, 2014). Ahora bien, como la novela está basada en la diáspora africana, describe un conjunto de circunstancias históricas y tradiciones populares –africanas, americano-africanas, e indigenistas– que algunos lectores encontrarán extraños, poco familiares. Zapata Olivella sabía que entrar y comprender una nueva tradición no sería un proceso fácil para muchos. Pero esta tensión, creada por encontrarnos en un territorio extraño –cualquiera que sea la cultura, el lenguaje o la locación geográfica– hace parte de la experiencia que Zapata Olivella le quiere ofrecer a sus lectores: la experiencia de los africanos y sus descendientes (Gilliam, 2002).

Hemos resaltado la complejidad de saberes que se entrecruzan en la obra de Zapata Olivella. Sin embargo, antes de considerarlo un intelectual, se le debe entender como un humanista, pues está cerca de aquella categoría, pero distante por su negritud y su lucha por los desposeídos (Mina, 2014). Al principio, esta lucha cuestiona la identidad étnica, se compromete con la memoria y con la causa de los necesitados, pero después, en su travesía diaspórica, aparece la conciencia intelectual, que identifica los problemas de identidad de los escritores africanos. No en vano el crítico literario Richard Jackson lo ha denominado “el decano de los escritores negros hispánicos”. En el desarrollo de esta intelectualidad, Zapata Olivella preside el I Congreso de la Africanidad en América (Cali, 1977), y de allí surgirá un nuevo semantismo para la diáspora, el mestizaje, el mulato triétnico consecuencia del acontecimiento histórico de África en América. Más adelante, en su conferencia de 1993, «Afroamérica, siglo XXI: tecnología e identidad cultural», sus reflexiones acerca de la herencia espiritual africana giran en torno al concepto de “muntú”:

El “muntú” concibe la familia como la suma de los difuntos (ancestros) y los vivos, unidos por las palabras a los animales, a los árboles, a los minerales (tierra, agua, fuego, estrella) y a las herramientas, en un nudo indisoluble. Ésta es la concepción de la humanidad que los pueblos más explotados del mundo, los africanos, devuelven a sus colonizadores europeos sin amarguras ni resentimientos. Una filosofía vital de amor, alegría y paz entre los hombres y el mundo que los nutre (Zapata Olivella, 1993).

Para Zapata Olivella, el muntú debe ser el principio guía de una nueva forma de ver el mundo, diferente a la construida por los pueblos con-

quistadores, basada en la fraternidad de todos y el respeto a la diversidad. De esta manera el objeto de la diáspora se convierte en la promesa del multiculturalismo. La bondad del mestizaje no valida la experiencia del encuentro marcado por la violencia y la explotación, sirve más bien para afianzar su convicción optimista en la humanidad, en la unidad de los seres humanos (Múnera, 2000). Aunque estaba convencido de que las condiciones históricas conducirían hacia el reconocimiento político, al final de su vida sin embargo sintió desconfianza de ese multiculturalismo. Su descontento surgía de la manera como se estaba haciendo ese reconocimiento de los pueblos, en zonas que parecen guetos, contra toda condición humana, territorios que siguen teniendo las mismas condiciones de marginalidad.

Introducción

La presente «Introducción» tiene tres propósitos argumentativos. El primero es situar el lugar que ocupa la novela *En Chimá nace un santo* (1964), de Manuel Zapata Olivella (1920-2004), dentro de la literatura de la Costa Atlántica colombiana, a partir de los enfoques críticos que ha tenido la obra. El segundo propósito es describir nuestra aproximación y, desde esta óptica, reseñar los límites y alcances que tienen aquellos otros enfoques. Finalmente, el último propósito es presentar brevemente cada capítulo que se va a desarrollar en el grueso de este documento, lo que permitirá evaluar en las conclusiones qué tipo de utilidad semántica nos pueden brindar los aspectos de nuestra perspectiva teórica, y si éstos son significativos para la comprensión de la novela. Comenzaremos, pues, desarrollando el primer propósito.

* * *

Para definir cuál es el lugar que ocupa esta obra literaria¹ dentro del conjunto de obras literarias de la costa colombiana, realizaremos un repaso general a dos aproximaciones, y después nos referiremos al modelo semiótico en que se fundamentan. Como rasgo distintivo, las dos parten de la idea del espacio, un espacio cuya importancia no reside en la situación geográfica del lugar, sino en los efectos estéticos de la ambientación y en la caracterización de los personajes. En ellas se afirma que los elementos de la naturaleza que ambientan el espacio, en su tratamiento poético, son determinantes en la cotidianidad de los personajes, y repercuten en la manera como ellos enfrentan sus problemas. *En Chimá nace un santo* narra la historia de cómo Domingo Vidal, un parapléjico que durante toda su vida ha sobrevivido gracias a los cuidados de su madre y sus hermanas, se transforma en santo para los campesinos de la región del Sinú, y más específicamente, para los pobladores del pueblo de Chimá, cuyo referente lleva el mismo nombre. La novela comienza el día de Difuntos, donde vemos a los campesinos congregados en el cementerio hablando con sus familiares

1 *En Chimá nace un santo* fue publicada en Barcelona por la editorial Seix Barral en 1964, después de haber sido finalista (queda en segundo puesto) al Premio Biblioteca Breve de la misma casa editorial.

muerdos. De pronto, un rayo cae en el rancho de Domingo y se prende en llamas, y ante la mirada atónita del pueblo, el padre Berrocal lo salva del fuego. El pueblo proclama el milagro, y de ahí en adelante se configura una lucha entre aquellos que creen en los milagros de Domingo, y aquellos que no. Entre estos últimos se encuentra el padre Berrocal, sacerdote de la parroquia de Santa Cruz de Lorica, quien tiene dos ayudantes: el personaje del nuevo sacristán, Cicano, a quien nombra en reemplazo de Jeremías, convertido a la causa del santo; y el personaje que más nos interesa, Aristóbulo, el policía. El movimiento progresivo de la historia culmina con una batalla entre la autoridad de Santa Cruz de Lorica y los chimaleros, que han desenterrado los despojos de Domingo y los adoran en el centro de la plaza. La misteriosa muerte del padre Berrocal acaecida en Chimá, empuja al alcalde de Lorica, don Cipriano, a movilizar la Policía para capturar a Jeremías y sus seguidores. En la violenta batalla, muere Jeremías, pero don Cipriano debe huir de Chimá a causa de la férrea resistencia que realiza el pueblo en defensa de los despojos de santo Domingo.

Ahora bien, la primera aproximación es un enfoque propuesto a partir del marco teórico del crítico ruso Mijaíl Bajtín. En el texto *Magia y carnavalización como búsqueda de la identidad latinoamericana en "En Chimá nace un santo"* (Saavedra, 2005: s.p.),² se toman para el análisis de la obra las herramientas teóricas de Bajtín sobre el *dialogismo* y las *categorías carnavalescas*. Bajtín propone como rasgo fundamental del dialogismo, el "lugar-otro, inintegrable, irreductible", que puede evidenciarse en el paradigma de la carnavalización, pues es el mecanismo que permite presentar ideas y conceptos diferentes haciendo hablar a personajes de disímiles culturas y creencias (Saavedra, 2005: s.p.). El aspecto dialógico de la novela radica, entonces, en la facultad de exponer y contrastar distintas cosmovisiones de la realidad, representada por un número plural de personajes.

2 Entre los grandes investigadores y estudiosos de la obra de Zapata Olivella, es una constante preocupación el hecho de que su legado no haya tenido una mayor circulación, dado su gran valor en todos los frentes de las ciencias humanas. En el campo de la literatura, la estética de Zapata no tiene nada que envidiarle a los escritores consagrados de la generación del *boom*, y sin embargo pareciese olvidado de las academias. Así, pues, es poca la literatura crítica de su obra, y es por eso que para establecer el estado del arte de *En Chimá nace un santo* han sido de gran apoyo y esclarecimiento las dos teorías citadas en esta investigación.

Desde esta perspectiva, el dialogismo en que se construye *En Chimá nace un santo* parte, según nos dice el analista, de la dicotomía macrotextual entre *práctica de religión católica vs. prácticas de saberes mestizos*, haciendo con esto hincapié en el planteamiento de un problema social-religioso en el que los confrontados son el resultado de procesos de hibridación cultural. Esto se evidencia en el despliegue de las categorías carnavalescas (Bajtrín, 2004). Desde un primer estadio, la categoría “*inversión del orden jerárquico y de las formas de miedo*” (Saavedra, 2005: s.p.), se presenta en la figura de santo Domingo, quien pasa a ocupar el lugar del santo instituido por el pueblo, san Emigdio, gracias a las creencias sincréticas de los habitantes que insertan en su mentalidad mestiza rasgos seleccionados de todas las prácticas religiosas. La segunda categoría es el “*contacto libre y familiar entre los hombres*” (Saavedra, 2005: s.p.), que, leída en la subcategoría de la excentricidad, es la expresión de lo reprimido “para establecer la identidad cultural mestiza”, pues “el *ethos* de los chimaleros es producto de la hibridación cultural de las prácticas aborígenes indígenas, las prácticas africanas y las prácticas de la religión católica” (Saavedra, 2005: s.p.). La tercera categoría, “*amalgama de opuestos*”, y la cuarta, “*profanación*”, se explican la una a la otra. A este respecto, la idea de *mito* es indispensable para la comprensión del sentido de las manifestaciones de lo sagrado y lo profano: “La profanación se presenta a través de todo un sistema de envilecimiento y de burlas carnavalescas” (Saavedra, 2005: s.p.), que conlleva una lógica doble que no toma partido por ningún polo del paradigma, sino que juega a intercambiar, una y otra vez —concluye el analista—, el orden jerárquico establecido socialmente. Esta poética sociológica, evidenciada gracias a Bajtrín, nos introduce en la segunda aproximación a la novela que, dijimos, íbamos a tratar aquí: una comprensión a través de otra corriente literaria donde el contexto sincrético chimalero estará poblado de elementos del realismo mágico propios del imaginario del autor.³

3 Zapata Olivella nace en Santa Cruz de Lórica, Córdoba (Colombia), el 12 de marzo de 1920, en el seno de una familia humanista de orígenes raciales multiétnicos propios de los nativos del Caribe colombiano, teniendo así a la par de sus ancestros negros, una descendencia blanca e indígena: “En mi familia todos los abuelos habían nacido engendrados en el vientre de mujer india o negra. Mis padres, mis hermanos, mis primos llevamos la pelambre indígena, los ojos azules o el cuerpo chamuscado con el sol africano” (Zapata, 1990: 18).

Así, Antonio Dwayne Tillis (2000) hace un análisis de *En Chimá nace un santo* en el que describe de qué manera son utilizadas las técnicas novelísticas de la década del “boom” latinoamericano, y para ello toma como primera medida intentar delimitar las características fundamentales de dicha corriente literaria. Para efectos de nuestra temática argumentativa, repasemos rápidamente lo dicho por Tillis y veamos qué perspectiva toma para la comprensión del texto, una lectura a la luz de la metaficción historiográfica y la teoría postcolonialista. Lo innovador de las obras que hacen uso aplicado de las técnicas narrativas del boom (escritores cronológicamente ubicados en las décadas de los años sesenta y setenta), parte de diferentes formas de reflexionar sobre la literatura, entre ellas, la de invitar al lector a que piense la literatura por sí misma como objeto de ficción, e involucrarlo así en el proceso creativo. “De otro lado, respecto a lo novedoso de la temática que es objeto de la narración, ya Alejo Carpentier ponía su énfasis en la cultura africana a través de un espacio literario donde la ficción y la historia pueden coexistir, proceso que puede verse claramente en el pueblo de Chimá” (Tillis, 2000: 65).⁴ A través de la metaficción historiográfica, la corriente denominada *realismo maravilloso* se encuentra con el realismo mágico y los eventos y sucesos sorprendentes del sincretismo del mestizo se entienden como parte del sistema de creencias que los posiciona en una realidad ficcional tangible. Por último, Tillis da cuenta del estilo y la técnica de la *nueva novela moderna* en el uso del monólogo interior y la corriente de la conciencia, y en la vertiente del realismo social, identifica la manipulación del tiempo cronológico para imprimir en las narraciones una estructura laberíntica y discontinua. En este sentido, “la fragmentación temporal, la variación en los puntos-de-vista (focalización), la experimentación con estructuras narrativas y la subversión literaria, permean el tratamiento literario y el estilo de Zapata Olivella” (Tillis, 2000: 74).

En su aproximación crítica a la obra, Tillis (2000) explora estas estrategias narrativas usadas por Zapata Olivella con el propósito de demostrar cómo la percepción de los milagros del protagonista representa la espe-

4 Todas las traducciones son del autor.

ranza en la existencia de los habitantes de Chimá⁵ En medio de la desesperación de su forma de vida, los personajes se aferran a la esperanza para asegurar que sus lamentables condiciones sociales aminoren. Así, la voz del narrador expone al lector a la pobreza y desesperación de la comunidad, y en ese estado de miseria la única posibilidad de esperanza está en la creencia en los milagros de un inválido que quieren santificar (Tillis, 2000: 89).⁶ Como resultado, se entabla una confrontación entre la religión oficial y la popular, y el inválido se transforma en símbolo de esperanza y de fe. Eso que los personajes ven como milagroso, el hecho de que Domingo emerja del incendio sin rastro de fuego en sus ropas, “causa un efecto dominó en el que la población busca la asistencia de los poderes inexplicables de Domingo para que alivie sus desdichadas vidas” (Tillis, 2000: 91). Sus supuestos milagros, continúa Dwayne Tillis, influyen en la vida de personajes como Andrea, Eduviges, y las gemelas de Anichárico, y a través del complejo entrelazamiento de la vida de los protagonistas, se presentan los temas del realismo mágico, la variación en los puntos-de-vista y la fragmentación temporal. Mediante el cuidado que le profesa a su hermano, por ejemplo, Andrea le encuentra propósito y esperanza a su vida. Nótese que su esperanza proviene de un ser inválido que no puede procurarse por sí mismo sus necesidades básicas (Tillis, 2000: 92). En este sentido, Balaude se rehúsa a aceptar su discapacidad, y viendo que él es incapaz de satisfacer sus deseos, le insiste en que haga un dibujo de la Virgen María. Y así, el esbozo trazado por un inválido genera vida en dos personajes que han agotado toda posibilidad de concebir un hijo “oficialmente” (Tillis, 2000: 93). Cuando escuchan que Eduviges está en estado de embarazo,

5 El equivalente en la realidad es el pueblo de Chimá, ubicado en un terreno pantanoso donde una telaraña de caños une la ciénaga. En 1740 Juan de Torrezal Díaz Pimienta estableció formalmente la primera fundación con el nombre de San Emigdio de Chimá. Después, Antonio de la Torre y Miranda, a ocho leguas del sitio inicial, lo refundó el 14 de enero del año 1777. Chimá en lengua indígena significa “*tierra bonita*” (cordoba.gov.co, consultado: 15 dic. 2013). La narración sucede no sólo en Chimá y en Santa Cruz de Lorica, sino también en los pueblos costeros del río Sinú y de las ciénagas de Caldero, Castañuela y la Barranca.

6 Cuando Zapata Olivella hacía su trabajo de campo para la universidad, recorría como médico practicante toda esta región, incluyendo los poblados de Momil, Purísima, El Carito, Mata de Caña, La Bonga, Cotorra, Palo de Agua y Cotocá. Allí conoció, a través de la tradición oral, la leyenda de un parálítico, san Domingo el Santificado, que, a finales del siglo XIX, recibía romerías, era ofrendado y se le imploraba la salud propia o de algún familiar (Espinosa, 1982: 242).

los chimaleros declaran nuevamente otro milagro. Y también lo milagroso y el realismo mágico convergen cuando Domingo presta sus servicios sobrenaturales a las hijas de Anichárico, que han tenido un comportamiento sexual indebido gracias a las excursiones nocturnas de Juan Lara, encarnación del demonio en la escena en cuestión (Tillis, 2000: 93).

En la relación entre el realismo mágico y la religión, Zapata Olivella explora el paradigma antitético a través del cual se da “una coexistencia entre las prácticas religiosas oficiales y las prácticas religiosas populares en el mismo espacio discursivo” (Tillis, 2000: 94). Este paradigma es un aspecto cultural predominante en la novela, y se caracteriza por ser una combinación de catolicismo y superstición local. Este sincretismo produce un conflicto para los representantes de la religión oficial. En el texto, la superstición es la que se relaciona con el realismo mágico: “Estas prácticas no tradicionales son percibidas como hábitos surrealistas usuales que están profundamente atrincherados dentro de la tradición del pueblo. Esta relación de complementariedad entre la religión y el realismo mágico en las vidas de los chimaleros es exhibida en las escenas de apertura de la novela. A medida que avanza la obra, sirve como base de conflicto para cuando en el texto la superstición y la religión colisionen” (Tillis, 2000: 95). Así, pues, los términos que caracterizan al realismo mágico quedan expuestos en la medida en que los eventos, vistos desde la visión extraña, son mágicos, surrealistas y maravillosos. Sin embargo, para los chimaleros esos sucesos hacen parte de su cotidianidad. Domingo, sus milagros, y las acciones de los muertos, son realidades tangibles. A medida que progresa la narración, estos elementos del realismo mágico entrarán en conflicto con la estructura dominante religiosa, y de esta manera la reacción de los seguidores de santo Domingo a los actos del padre Berrocal, da cuenta de las creencias populares en conflicto con las creencias religiosas oficiales. Sin embargo, subraya Tillis: “debe quedar claro que los habitantes de Chimá y de sus alrededores no han rechazado totalmente el catolicismo. Lo han alterado con el fin de que sea más tangible y eficiente para que se adapte a sus necesidades de esperanza en su situación de desesperación” (Tillis, 2000: 99-100).

Estas dos aproximaciones que acabamos de describir en términos generales, si bien difieren en cuanto a su *corpus* teórico y unidades conceptuales aplicables a la novela, la una desde la óptica de la *carnavalización*, la otra desde una literatura postcolonial, creemos sin embargo que conciben el lenguaje de forma parecida, esto es, a partir del modelo de la semiótica estructuralista, que tematiza la narratología y, en especial, la *focalización*.⁷ La *teoría de la focalización* nos dice que la historia se presenta en el texto a través de la mediación de algún “prisma”, “perspectiva”, o “ángulo de visión” verbalizado por el narrador (Rimmon-Kenan, 1988: 7). A esta mediación se le denomina *focalización*, y se fundamenta en la distinción entre el quién ve y el quién habla (Genette, 1989). Así mismo, en la focalización se debe diferenciar al focalizador, el vehículo de la focalización, el medio desde donde se ve el contenido, de aquello que se perspectiviza, el “algo” que se focaliza, denominados, respectivamente, el *sujeto* y el *objeto* de la focalización (Rimmon-Kenan, 1988: 10). El *sujeto* (el focalizador) es el agente cuya percepción orienta la presentación, mientras que el *objeto* (lo focalizado) es lo que el focalizador percibe. En estas condiciones, la aproximación de la teoría carnavalesca presentaba un único sujeto, cuya percepción orientaba un único objeto de la focalización, orientación que se caracterizaba a partir de la inversión de las categorías como propósito significativo del relato. De igual forma, dicha aproximación también refleja la clasificación de *tipos de focalización* según la posición relativa a la historia. Si la posición es externa, el “focalizador” se distancia de los eventos, y se presenta como un narrador omnisciente en *tercera persona*. Pero si la focalización es interna, estamos ante la representación de la mente de los personajes y los eventos se están viendo desde ese punto-de-vista, como ocurre –nos dice la teoría–, en las narraciones en primera persona (Rimmon-Kenan, 1988: 12). Así, esta aproximación, como propone un único sujeto focalizador y un único objeto focalizado, deduce que toda la narración es “externa”, es decir,

7 Es importante señalar que sólo nos interesa precisar brevemente el modelo semiótico en que se fundamentan las aproximaciones de Saavedra y Tillis, las dos tesis más representativas y sólidas de la teoría crítica de *En Chimá nace un santo*, y que por tanto no es el propósito de este documento dar cuenta de otras teorías semióticas que no hayan sido aplicadas a la novela.

que el narrador omnisciente en tercera persona se distancia de los eventos que narra, distancia que es propicia para la enajenación que proponen las unidades de análisis de la carnavalización.

La clasificación de *tipos de focalización* también puede darse desde una serie de dimensiones cognitivas que se denominan *facetas de focalización*, y a éstas nos vamos a referir en relación con el enfoque del realismo mágico. La primera se denomina *faceta perceptual*, y se determina por el *tiempo* y el *espacio*. Aquí, la posición externa referencia al narrador omnisciente de nuestra novela que, como en una “mirada a vuelo de pájaro”, puede dar una vista panorámica, o hacer una focalización “simultánea” de cosas que “están sucediendo” en sitios distintos (Rimmon-Kenan, 1988: 14). Pero si la posición es interna, el observador está limitado, y se presenta un narrador en primera persona, cosa que sólo ocurre en los discursos directos de los personajes. En segundo lugar, se encuentra la *faceta psicológica*, que define la orientación cognitiva y emotiva del focalizador frente a lo focalizado (Rimmon-Kenan, 1988: 15). El componente cognitivo determina la omnisciencia del focalizador “externo”, que lo sabe todo acerca del mundo representado, mientras que el conocimiento de un focalizador interno es restringido: siendo parte del mundo representado, no lo puede saber todo acerca de él (Rimmon-Kenan, 1988: 15). Esta diferenciación epistémica, intuimos, es la que permite formular la constitución del concepto de esperanza en el análisis de Dwayne Tillis. Por otro lado, el componente emotivo determina, en la oposición Externo/Interno, una dicotomía entre focalización objetiva (neutral, no involucrada) y focalización “subjetiva” (involucrada). En cuanto a lo focalizado, si se restringe a manifestaciones externas, a partir de ellas se infieren las emociones, como en los ejemplos de Andrea, Balaude y Eduvigis, pero si lo focalizado se percibe desde “adentro”, el narrador nos puede presentar los pensamientos de los personajes. Finalmente, para Dwayne Tillis la focalización de la novela se distingue principalmente desde una faceta ideológica, referida como las “normas del relato”: “un sistema general de ver el mundo conceptualmente, de acuerdo con el cual se evalúan los eventos y los personajes de la historia” (Rimmon-Kenan, 1988: 17). Desde su aproximación, entonces, nos encontramos en un relato que hace uso de la faceta ideológica a partir de un único

focalizador-externo, esto es, un narrador omnisciente que tiene el privilegio de penetrar en la conciencia de lo focalizado. De este modo, puede representar las posiciones ideológicas que son mutuamente opuestas, y la acción recíproca entre ellas que provoca una lectura polifónica del relato (Rimmon-Kenan, 1988: 18). Y así, nos demuestra cómo surge el punto de vista de la santidad de Domingo a partir de la esperanza incorporada en la identidad de los chimaleros, y cómo éste se contrapone al punto de vista de la no santidad de Domingo de parte de la institución.

* * *

Pasemos ahora al segundo propósito argumentativo que, dijimos, vamos a desarrollar en esta «Introducción», y que nos instala en la presentación de nuestra aproximación a la novela, un *corpus* teórico narratológico diferente al que mostraban los enfoques anteriores. Éstos, en términos generales, se centraban en la representación en el discurso de puntos de vista opuestos, y a partir de dicho discurso, teníamos acceso directo al significado de la historia.⁸ Esta forma de entender el lenguaje la denominamos *estructuralismo*. Nuestra aproximación, en cambio, se fundamenta en la *conceptualización* de la *semántica cognitiva* y, por ende, no trata el lenguaje como aquellas interpretaciones, sino que lo entiende como una “manifestación superficial de construcciones cognitivas” (Fauconnier, 1997). En el modelo teórico de la focalización, la construcción del significado está en el nivel del lenguaje, mientras que para nosotros es en el nivel de la cognición donde se presenta la dación de sentido a los textos literarios. El discurso narrativo (para la focalización, el *relato*), despliega desde nuestro enfoque una sucesión de configuraciones cognitivas que llamamos *espacios narrativos*, y que se desenvuelven en nuestra memoria

8 Con el fin de distinguir las contribuciones específicas de las ciencias cognitivas que surgen a partir del segundo giro cognitivo de los años ochenta, afirmamos que para el estructuralismo la relación significado-palabra es directa. Es claro que dicha afirmación se puede cuestionar desde diferentes posiciones, desde los avances en semiótica agentiva de la narratología, los estudios de la teoría de la mente, la pragmática que deviene de los setentas, o incluso referirse a la teoría de la recepción, que trata de la construcción de mundos posibles en la mente del lector. Sin embargo, dado el mapa que nos hemos trazado en este proyecto, y teniendo en cuenta variables tales como la extensión del texto, el margen evaluativo de los objetivos, y nuestro núcleo problemático, no es pertinente hacer referencia a esas otras teorías.

de trabajo y son organizados por el conocimiento que almacenamos en nuestra memoria de largo plazo, conocimiento en forma de estructuras que han sido asimiladas, desarrolladas y estabilizadas en la medida en que están acordes con nuestras experiencias cotidianas y hábitos de pensamiento. A estas estructuras nos referiremos cuando hablemos de *frames*.

La postura de base de nuestra aproximación narratológica, la *teoría de la integración narrativa*, descrita por Dancygier en 2008 y 2012, nos dice, entre sus principales premisas, que esos espacios narrativos se integran en un único espacio, el *blend de la historia*, donde se elabora el significado y se alcanza una comprensión global y unitaria de la obra literaria. Para eso, para saber cómo se integran los espacios narrativos que conforman la historia, estableceremos el mecanismo de *compresión de punto-de-vista* (*viewpoint compression*) a partir de los aspectos básicos de la narración: *espacio, tiempo, eventos, personajes*. Este mecanismo, como veremos, es el que nos da acceso al sentido de los eventos y a los pensamientos de los personajes. Ésta es, pues, la concepción de *punto-de-vista narrativo* (*narrative viewpoint*) que desarrolla Dancygier, concepción que permite describir la dación de sentido y, por ende, la obtención de cierto tipo de comprensión que brinda una narración. Siendo un mecanismo cognitivo, el concepto trata más bien de operaciones y funciones que se llevan a cabo en nuestra mente, aplicados a los espacios narrativos que estén en juego en nuestra memoria de trabajo —a medida que leemos la novela—, y el concepto no está indicando, por el contrario, la construcción de una identidad para que podamos comprender cuál es la óptica desde donde se están perspectivizando (focalizando) los eventos.

La visión carnavalesca de la obra, así como su descripción desde las técnicas que llevan a conformar la categoría de realismo mágico de la literatura del *boom*, sí se orientaban a partir de esta conformación de una subjetividad, y así lo explicaba, por ejemplo, la *faceta ideológica* de la *teoría de la focalización* desarrollando el punto-de-vista del padre Berrocal y el punto-de-vista de los chimaleros, y en este sentido, se equipara el punto-de-vista con la identidad de los personajes. Esto está al servicio de la complejidad de la representación del pensamiento de los chimaleros (llámese

“superstición” o “sincretismo”) y las formas de conducta del *pensamiento empírico-mágico* (Zapata, 1972),⁹ pero no, de manera sistemática y rigurosa, al servicio de los mecanismos narrativos de la novela. A este respecto, presentamos como alternativa esta investigación, cuyo propósito principal es el de indagar en la dinámica de la narración enfocada en el personaje de Aristóbulo. Ésa es la causa por la que se toma la perspectiva teórica aquí utilizada, y no a la inversa. Lo inquietante de este personaje es su postura difusa entre esos puntos-de-vista, lo que origina la aspiración de aprehenderlos desde la complejidad de su mente. Aristóbulo es el único personaje que tiene acceso a los dos polos opuestos, por un lado a través de su relación marital, por el otro desde su rol de policía, y en la representación de su mente podemos ver ambos. Podemos ver ambos porque Aristóbulo tiene un encanto parecido al de Hamlet, en el que su actuar siempre se ve cohibido por las inferencias de su pensamiento, y esto se describía en los estudios anteriores con posiciones ideológicas que se oponen mutuamente y que manifiestan la denominada “lectura polifónica del relato” (Rimmon-Kenan, 1988). Su historia, entonces, es el lugar propicio para desandar los caminos que se presentan en la mentalidad de los demás personajes, y en términos más generales, para comprender el significado de la historia de la novela que narra el nacimiento de santo Domingo. Y siendo así, trataremos también de aprehender el sentido de uno y otro punto-de-vista, no a través de la voz de los chimaleros, por un lado, y la voz de los “actantes” de

9 El pensamiento empírico-mágico es un concepto que desarrolla Manuel Zapata Olivella en su investigación de la tradición oral y la conducta en la región de Córdoba (Zapata, 1972). Es importante referirnos a él porque nos da acceso a las redes cognitivas de conocimiento de la cultura representada en la novela. Dada su complejidad, lo iremos definiendo paulatinamente a medida que se desarrolla nuestro estudio, y por ahora transcribimos las premisas bases desde donde se origina:

(1) “Córdoba fue asiento de la industriosa cultura Zenú que antes del Descubrimiento había alcanzado un alto grado de perfección en la técnica de la orfebrería, los tejidos y el comercio. Por estas mismas razones fue una de las primeras regiones conquistadas y colonizadas por los hispanos. Posteriormente, sus costas recibieron la inmigración de esclavos africanos evadidos de la construcción de las murallas de Cartagena o concertados para las labores agropecuarias en el litoral. En tales condiciones el mestizaje racial y cultural tuvo fuertes bases para lograr un amplio y variado desarrollo” (Zapata, 1972: 15).

(2) “La fusión de costumbres, religión, creencias y actitudes de españoles y africanos procedentes de otros continentes con las propias de los indígenas en su suelo natal, presupone que en el amalgamamiento de nuevos conceptos de familia y organización social no intervinieran los valores específicos del conquistador en forma rígida y exclusiva, sino que se acomodaban a convivencias surgidas de las necesidades biológicas, religiosas y mentales” (Zapata, 1972: 35).

la “religión oficial” por el otro, sino en la conjunción de dichas voces, que se representa en el personaje de Aristóbulo.

Esto tiene como consecuencia una razón más, que justifica lo significativo de los aspectos de nuestra perspectiva teórica: el adecuado uso de la información necesaria para dar cuenta de los sucesos que se narran. Esto implica preguntarse por el conocimiento que permite organizar “las experiencias” de los personajes, preguntarse por los modelos y patrones de comportamiento que se han atrincherado en un grupo social gracias a su recurrente uso y habituación en contextos que los particularizan. Y como es un conocimiento que, en su conjunto, tiene de referente una cultura, la del pueblo de Chimá, situado en el Caribe colombiano, necesariamente en él deben estar contenidas las particularidades socio-históricas que se reflejan en los eventos representados en la novela. De este modo, podemos desde ya adelantar que la narración tiene dos objetivos: contar la historia, y representar la mente de los personajes, referenciados por su realidad caribeña. Y que en la consecución de dichos objetivos, podemos adquirir, mediante el proceso de dación de sentido que proponemos aquí, el significado global, totalizante y unitario que define la esencia de una historia. A esto lo llamaremos *coherencia narrativa*, un proceso que surge al ver de qué manera la forma en que se despliega el discurso pone a funcionar unos mecanismos cognitivos que conducen el sentido, y que nos llevan a postular que el arte de la narración, en esta historia en particular, está en la manera como dicho proceso se pone en juego en el marco del lenguaje del discurso narrativo. Queremos entender la historia, “encajarla coherentemente”, para así darle su lugar merecido en la literatura colombiana, y lo queremos hacer en términos narrativos, desde los elementos tradicionales que configuran cualquier narración desde el principio de los tiempos.

* * *

Finalmente, a continuación desarrollaremos el tercer y último propósito de esta «Introducción»: la presentación, esquemática y general, del contenido de cada capítulo de este documento. Antes de pasar a describir cuáles son las herramientas metodológicas que propone Dancygier para la interpretación de una historia, veremos en los primeros dos capítulos un

panorama de los resultados que ha arrojado el recorrido investigativo de ciertas teorías cognitivistas, pues es necesario, para su clara comprensión, precisar de dónde provienen las funciones operacionales que ella describe y que, en muchos casos, redefine según su postulado más importante, la ya mencionada noción de punto-de-vista narrativo. Se aclara de antemano que sólo se considerarán aquellas herramientas metodológicas que son propicias para el análisis de la novela *En Chimá nace un santo*, y en este sentido, también sólo se tendrán en cuenta aquellos resultados que describen definiciones y sistematizaciones que sirven de soporte a la teoría postulada por Dancygier.

En el primer capítulo, «Teoría de los espacios mentales», haremos una breve introducción a la semántica cognitiva para explicar el origen de nuestro enfoque narratológico. Allí, de la mano de Gilles Fauconnier (1997), nos familiarizaremos con los *espacios mentales*, y con el concepto de *frame*. Explicaremos de qué manera las formas lingüísticas sirven como instrucciones para construir espacios mentales interconectados que tienen una estructura interna propia, y así presentaremos los procesos de ordenación, construcción y elaboración de espacios mentales en relación con la estructura del lenguaje. Para este fin, introduciremos los conceptos de *espacio base*, *espacio foco* y *espacio punto-de-vista*. Esto nos llevará a una *red de espacios mentales*, construida por las claves gramaticales del discurso. Entre esas claves haremos especial énfasis en lo que se denomina *constructores de espacios* (*spacebuilders*), y veremos de qué manera éstos motivan conocimiento de trasfondo. Finalmente, la conexión entre espacios mentales promueve una serie de *principios de acceso* que rige el alcance y los límites de la distribución semántica de toda la red, el *principio de acceso* y el *principio de proyección de presuposición* (Fauconnier, 1997). La aplicación de todas estas nociones la veremos en el ejemplo de una red de espacios mentales, que realiza el propio Fauconnier, de la historia de Aquiles y la tortuga, y a partir de dicho discurso determinaremos que una misma oración no tiene un número fijo de construcciones, y que lo que importa son los espacios disponibles que se estén desarrollando.

En el segundo capítulo, «Teoría de la integración conceptual», desarrollaremos la *teoría de la integración conceptual* –Fauconnier & Turner, 2002 (*blending theory*)–, y veremos, en una primera instancia, cómo se apoya en la noción de espacios mentales. Siguiendo esta línea argumentativa, presentaremos las relaciones que conectan los espacios, que denominaremos *mapeos* –*mappings* (Fauconnier, 1997) o *cross-space mapping* (Fauconnier & Turner, 2002)–, para luego incorporar un espacio completamente nuevo que llamamos *blend* o espacio integrado, y que explicaremos en el desarrollo de los *principios constitutivos* de la *teoría de la integración conceptual*. En esa descripción veremos cómo se construyen los *espacios de entrada* de la red, el *espacio genérico*, y cómo se dan los mapeos entre la estructura de los espacios, con el fin de realizar una *proyección selectiva* para construir el espacio integrado. La construcción del *blend* implica referirse al concepto de *estructura emergente* (*emergent structure*), y por ende a los procesos de *composición* (*composition*), *compleción* (*completion*) y *elaboración* (*elaboration*). Estos procesos serán ilustrados en el ejemplo de una red de integración conceptual que tomamos de Oakley & Hougaard (2008: 3-11). Después de exponer la partición de espacios que establece el modelo de una red, describiremos las *relaciones vitales*, la serie de conectores que denominamos *mapeos*, y daremos el significado de cada una de ellas con su consecuente aplicación para los casos de la novela. Finalmente, presentaremos los *principios rectores*, que definen con qué criterio se decide la *proyección selectiva*. Hablaremos de dos tipos de *principios rectores*: el *principio de compresión* (*governing principle for compression*), y los *otros principios rectores* (*other governing principles*). El primer tipo de *principios rectores* nos permitirá hablar del concepto de compresión y describir cada una de las estrategias que tienen como finalidad transformar las relaciones vitales cuando son proyectadas al *blend*. Y el segundo, revisar detalladamente la organización de los vínculos entre los espacios; aquí pondremos especial énfasis en que un escenario a escala humana involucra una historia, y que, gracias a la noción de *global insight*, entendemos una historia después de haber dividido sus eventos para luego integrarlos en un único espacio, el espacio del *blend* de la historia.

En el siguiente capítulo, «Teoría de la integración narrativa», presentaremos la teoría narrativa de Barbara Dancygier (2008; 2012), que toma todas las propiedades de los espacios mentales y las remite al concepto de espacios narrativos. Describiremos, entonces, qué contiene la estructura de un espacio narrativo y cómo se da el proceso de *integración* desde esta perspectiva. También vamos a incorporar el concepto de *anclas narrativas*, y después pasaremos a definir el concepto de punto-de-vista como el aspecto seleccionado de la topología de un espacio narrativo para realizar un mapeo, y explicaremos cómo se va conformando el *blend* de la historia que presenta un punto-de-vista que permite que comprendamos el significado de los eventos narrados. Pero también demostraremos que una narración no se limita a presentar el punto-de-vista de la secuencialidad de los eventos, y veremos cómo funciona para la construcción de la identidad de los personajes. Al desarrollar este punto, determinaremos las funciones de los espacios narrativos, entre ellas, el proceso denominado *compresión de punto-de-vista* (Dancygier, 2012), que es definido a partir de la una jerarquización de niveles conceptuales de espacios narrativos que presenta el lenguaje narrativo. Cuando profundicemos en el concepto de punto-de-vista, hablaremos de la dimensión del *narrador*, y veremos cómo se establece en una “relación de distancia” entre los espacios SV y MN. Teniendo en cuenta este concepto de narrador, haremos una clasificación de narradores para poder arribar al *narrador omnisciente-blend* (Dancygier, 2012: 70). Apoyados en un fragmento de la novela, demostraremos que la configuración del punto-de-vista narrativo depende del grado de compresión que se establezca entre los niveles de espacios; y en la caracterización del espacio MN para ese fragmento, postularemos que la estructura narrativa de la novela se organiza a partir del punto-de-vista de la santidad de Domingo y el punto-de-vista de su no santidad. Así, estudiaremos los *dispositivos de acceso*, dispositivos que contribuyen en el establecimiento y mantenimiento de los puntos-de-vista y que, por ende, permiten establecer las relaciones de distancia entre SV y MN.

El cuarto y último capítulo, «Análisis en términos del punto-de-vista narrativo», estará dedicado al análisis de un fragmento de la novela

en términos de punto-de-vista narrativo. Para nosotros, el punto-de-vista narrativo es la selección de una dimensión de la topología narrativa, y demostraremos cómo dicha selección sirve como punto de orientación para dirigir el *proceso narrativo*. Al entrar de lleno en nuestro análisis, estableceremos que el narrador presenta una serie de eventos y conceptualizaciones que nos llevan a construir un *blend* que será desarrollado en el espacio MN. Ese *blend* posiciona el punto-de-vista de SV en los acontecimientos en los que participará el personaje de Aristóbulo. De todas las escenas que involucran a Aristóbulo, escogeremos un caso de los denominados *blends representacionales –representation blends–* (Dancygier, 2012), el *blend* representacional del espejo. Para comprender con exactitud este *blend*, le dedicaremos una sección al mecanismo de la *descompresión* y su uso en la teoría de los espacios narrativos. Este análisis tendrá como principal objetivo demostrar que el texto construye el *blend* de los puntos-de-vista de MN en la mente de Aristóbulo. Finalmente, nos valdremos del concepto de *intersubjetividad* para explicar lo que quiere decir Dancygier con que la narración literaria permite el acceso al pensamiento de las subjetividades representadas en la historia. Para cerrar, haremos un breve comentario sobre la naturaleza de la intersubjetividad que se configura en el acto de leer entre el narrador y el lector, y desarrollaremos la tesis de Dancygier que postula la emergencia en la narración de conciencias ficcionales.

1. Teoría de los espacios mentales

1.1. Presentación del origen de la semiótica cognitiva

Desde la *semántica cognitiva*, la significación es el acto de darle sentido a algo, y ese acto tiene una estructura. Lo que postula la *semántica cognitiva* es que dicha significación está completamente integrada a la *cognición*. La cognición es la facultad que tenemos para conocer, es lo que podemos conocer y la manera en que lo conocemos. Esa manera es la *conceptualización* o *categorización*, que permite Diferenciar/Asemejar las cosas del mundo real para poder razonar e interactuar con él. La conceptualización es tanto el proceso de conceptualizar como el producto de dicho proceso, es decir, el concepto. “Darle sentido a algo” –la significación– “es conceptualizar” –la cognición– “para llegar a un concepto y poder moverse en el mundo” (Niño, en prep: 94). Esta integración entre la estructura semántica y la estructura conceptual se da gracias a *tres principios*. Estos principios son tomados de Evans & Green (2006). “El primero postula que la estructura semántica es encarnada: esto significa que la estructura que tiene el darle sentido a algo es dada por el cuerpo” (Niño, en prep: 90). La forma, la posición, y las habilidades kineto-perceptivas del cuerpo constituyen *esquemas de imagen*¹ tales como Arriba/Abajo (posición de la cabeza, de los pies), Adentro/Afuera (lo que está dentro de mi boca, lo que sale de mí), o ir de un punto a otro (movimiento, alcanzar cosas, visión, etc.). De esta manera el cuerpo configura la estructura semántica, estructura que ya tiene un sentido, un sentido preconceptual. “El segundo principio afirma que la estructura semántica codifica y externaliza la estructura conceptual” (Niño, en prep: 90). Esto quiere decir, por un lado, que la estructura de nuestra

1 Con el término *esquemas de imagen* nos referimos a organizaciones experienciales sensorio-motoras, preconceptuales y significativas, y son parte intrínseca de la perspectiva cognitivista que tomamos en este documento, tal como son desarrollados por George Lakoff y Mark Johnson en *Metáforas de la vida cotidiana* (1980) Aunque importante, la tesis del sentido encarnado (“*embodiment*”), que en realidad se postula en Johnson (1987), podría alejarnos de nuestros límites de estudio, y por eso presupondremos la adquisición de dichos paradigmas y remitimos al lector a la citada obra, y para una clara comprensión de los esquemas de imagen desde la literatura, cf. *More than Cool Reason* (1989), de George Lakoff y Mark Turner.

conceptualización es organizada y redefinida por la estructura semántica (de antemano establecida por el cuerpo), y por el otro, que aquello que organiza en nuestra mente la manera de pensar, la estructura conceptual, se externaliza gracias a la estructura que tiene el darle sentido a algo. Así, por ejemplo, para los esquemas de imagen referidos, respectivamente, Arriba/ Abajo conlleva la estructura conceptual de “Es un argumento elevado”; Adentro/Afuera la estructura conceptual de “Estoy metido en un problema”; e ir de un punto a otro la estructura conceptual de “Lleguemos a un acuerdo”. Como consecuencia de las anteriores premisas, la tercera concluye que la construcción del significado se da en nuestra mente (Niño, en prep: 91), y por eso la manera como le damos sentido a las cosas es la conceptualización.

1.2. Espacios mentales

Desde la semántica cognitiva hablaremos entonces de construcciones cognitivas para referirnos a la construcción del significado o la conceptualización. Pero desde nuestro enfoque la conceptualización no se entiende en términos de taxonomías que clasifican las cosas según características cualitativas (los aspectos que más se resaltan) y cuantitativas (los aspectos que comparten), más bien, es una conceptualización en términos de operaciones de proyección de estructura entre dominios o *espacios mentales*, tal como es descrita por Gilles Fauconnier (Fauconnier, 1997). Éste es nuestro punto de partida. Los espacios mentales son pequeños paquetes conceptuales construidos cuando pensamos y hablamos. Los seres humanos construyen una serie de estructuras semánticas en relación con estos espacios con el fin de realizar la conceptualización. Todo aquello que fomente la acción de la significación —el lenguaje, por ejemplo— construye espacios mentales en nuestro sustrato cognitivo, y desde allí, mediante una serie de operaciones que se establecen entre ellos, razonamos y hacemos inferencias sobre el mundo (Fauconnier, 1997: 36). Estos paquetes conceptuales están conectados con nuestro conocimiento esquemático, es decir, con las estructuras mentales que ya tenemos y que permiten su organización interna, y con nuestra memoria de largo plazo, pues los espacios mentales

definen cuál es el conocimiento almacenado que debe ser habilitado para el propósito de la significación en nuestra memoria de trabajo (Fauconnier, 1997: 1). Los espacios mentales contienen elementos y relaciones entre elementos, y estas conexiones determinan cuáles son los elementos que están dentro de dichos espacios y de qué manera sus relaciones internas son estructuradas por *modelos cognitivos* o *frames*.

1.3. *Frame*

Un *frame* es una estructura de información que representa una situación tipificada, o bien, es una estructura temática que adquirimos con la experiencia y que se utiliza para responder ante el ítem semiótico² que induce la dación de sentido (Niño, en prep: 111). El *frame* también se puede entender como una región coherente de conocimiento humano (y en este sentido, guarda similitudes con la definición de un espacio mental, que es un conjunto coherente de contenidos que está disponible en la memoria de trabajo para el sujeto de la dación de sentido) que permite articular, con diferentes grados de especificidad, los espacios mentales (Fauconnier & Turner, 2003: 46). Esta información que moldea el *frame*, es, más que todo, tipos de eventos, como por ejemplo una misa, una cárcel, una transacción comercial, etc. Es importante señalar que desde nuestro enfoque la dación de sentido básica se da en eventos. A las cosas que ocurren en un cierto espacio y en un cierto tiempo las llamaremos *eventos*. Además de intervenir el tiempo y el espacio, en un evento hay una serie de elementos, y relaciones entre esos elementos. Los eventos específicos, como por ejemplo nuestros recuerdos personales, no son un *frame*, pues cuando hablamos de tipos nos referimos a modelos cognitivos semánticos; por eso el *frame* hace parte de nuestra estructura conceptual, mientras que el tipo de evento específico construido a través de los espacios mentales hace parte del modo

2 Los "ítems semióticos" son todos los "objetos" a los que se les puede dar sentido, y eso incluye desde un átomo hasta las estrellas, incluyendo a los significados, ideas y teorías sobre los átomos y sobre las estrellas. Éste no es el lugar apropiado para dar cuenta de la ontología de dichos objetos, por tanto remitimos a Niño (en prep.), para mayores referencias, y para resaltar que no interesa si los objetos son reales o no, pues el término (ítem) semiótico también admite objetos ficticios como unicornios y dragones, y objetos que aún no existen, como los objetos de diseño proyectados desde maquetas y planos (Niño, en prep: 78 y 79).

en que organizamos nuestras interacciones sociales y es del mismo tipo ontológico que el lenguaje, las relaciones de parentesco, las instituciones, etc. (Niño, en prep: 112).

Un *frame*, al igual que un espacio mental, está compuesto de dos partes: los elementos y las relaciones que articulan esos elementos. Tomemos, por ejemplo, la siguiente frase de la novela:

Entierran a la media noche, bajo un cielo de nubes espesas, a un difunto que sospechan vivo (Zapata, 2002: 53).

Para organizar esta forma de interacción social en la que se encuentran Aristóbulo y Cicano, construimos un espacio mental denominado *Entierro de Domingo*,³ y estructuramos sus elementos y las relaciones entre esos elementos mediante el *frame* general /Entierro/. Este *frame* estará articulado, parcialmente, por ejemplo, por los siguientes tipos de elementos: “enterrador”, “objeto enterrado”, “lugar de entierro”. Además, los *frames* tienen grados de abstracción o generalidad, así, /Acción/ es un *frame* más abstracto que /Entierro de un Muerto/, que es una instancia del *frame* /Acción/, pero una más concreta. Y de esta manera, /Entierro de un Muerto en un Cementerio/, es aun más concreta. Y el grado de concreción puede aumentarse hasta hacerlo tan específico como se pueda. Pueden distinguirse varias clases de elementos, pero entre ellos serán muy importantes los *roles*, que son los papeles que en el *frame* supuestamente cumplen los sujetos individuales. Diremos, además, que “cada uno de los elementos y las relaciones entre ellos pueden entenderse como espacios en blanco, ‘casillas vacías’ que pueden ‘ser llenadas’ por aquellos elementos que pueden ‘satisfacer’ dichos elementos y relaciones” (Niño, en prep: 113). Aclaremos: si para el espacio mental que se está estructurando sólo tenemos, por ejemplo, un rol, proveniente de la frase “Pobre rucio, lo mucho que habrá andado inútilmente por esos caminos”, ubicamos el rol cabalgadura en un *frame*, a saber, /Montar a Caballo/, y a partir de ese *frame* podemos llenar los elementos y las relaciones que nos hacían falta: jinete, montura, galopar, etc. (Dancygier, 2012: 125-126).

3 Usaremos los *asteriscos* para referirnos a los espacios mentales y a los espacios narrativos (cf. § 3.1), mientras que para mencionar los *frames* que organizan los espacios, usaremos las /barras/.

“El *frame* también encarna información sobre secuencias estereotipadas de eventos” (Niño, en prep: 113). Por ejemplo, si consideramos el *frame* /Misa/, éste se puede dividir en tres clases de sucesos: entrar a la iglesia, participar de la ceremonia religiosa, salir de la iglesia. Y es a partir de esos sucesos escogidos que hacemos inferencias sobre lo que sucede en relación con aquello de lo que trata el *frame*. Si alguien nos dice que fue a misa, entonces, ponemos algunos sucesos que usualmente establece el *frame*, como los que acabamos de mencionar, u otros que se darían típicamente en cada suceso, por ejemplo, en “participar de la ceremonia religiosa”, que incluye un subsuceso como “comulgar”, podemos inferir el uso de la hostia y el vino. Esto quiere decir que el *frame* define los elementos y las relaciones (en este caso, cura, feligreses, sacristán, etc.), y que, además, especifica la manera en que usualmente se realizan y se encadenan en lugares y espacios particulares (por ejemplo, bancas y altar, o sacristía y una cruz con la imagen de Cristo) dichos elementos y relaciones (Niño, en prep: 114).

Por otro lado, los espacios mentales están externamente enlazados entre sí por conectores, que relacionan los elementos entre espacios y, de manera más general, las estructuras entre espacios. Así, cada espacio mental que construimos tiene una estructura interna propia, pero hablamos de espacios mentales, en plural, para referirnos al establecimiento de relaciones dinámicas entre las estructuras de cada uno de los espacios. Por tanto, vamos a entender la conceptualización como una relación dinámica entre espacios mentales.

1.4. Aproximación cognitiva al lenguaje

Comprender la aproximación cognitiva al lenguaje es definir la naturaleza de los espacios mentales y del lenguaje a partir de sus relaciones, y de esta manera, por consiguiente, poder describir la estructura conceptual (que está en la mente) desde el lenguaje. Para la semántica cognitiva el lenguaje es una manifestación superficial de construcciones cognitivas, y entiende las formas lingüísticas (sintaxis, signo) como instrucciones para construir espacios mentales interconectados que, como ya se dijo, tienen

una estructura interna propia. “La construcción de espacios mentales se da en el nivel cognitivo” —el nivel de la estructura conceptual—, que “es distinto al de la estructura del lenguaje” (Fauconnier, 1997: 36). Esta distinción es de suma importancia, pues es una comprensión del lenguaje que se aleja del enfoque de la semántica formal y la semántica estructuralista de la tradición semiótica (cf. «Introducción» y capítulo 4). Mientras que en esta tradición la relación entre las palabras y el significado es directa,⁴ para nosotros, en cambio, el lenguaje es un medio que induce a la construcción de espacios mentales, y en dichas construcciones se construye el significado porque permiten la relación entre el lenguaje y el mundo real (incluso aunque tales constructos no sean condicionales verdaderos, como en el ejemplo: “Si yo fuera tú, no perseguiría al profeta”, pues el propósito del establecimiento de espacios hipotéticos es proveer inferencias sobre el mundo real). Por ende, la construcción del significado no está en el nivel del lenguaje, sino en el nivel de los espacios mentales, ahí es donde debemos ubicarnos para encontrar la manera de darle sentido a los textos literarios.

1.5. Organización del discurso

En el nivel cognitivo, sin embargo, el sujeto de la significación no construye espacios mentales independientes, lo que construye es una red de espacios interconectados. Ahora bien, en relación con la estructura del discurso lingüístico, cuya característica más sobresaliente es la linealidad, dicha red se construye a medida que el discurso se despliega, y en este sentido, “los espacios mentales son una función de las expresiones del lenguaje y el estado de las construcciones cognitivas cuando las expresiones surgen” (Niño, en prep: 127). En términos de Fauconnier, “las expresiones lingüísticas no tienen significado por sí mismas, sino que tienen un significado

4 A propósito de esta relación, cf. nota al pie 8 de la «Introducción». Y por otro lado, podríamos también recordar las palabras de Torben Grodal, en el ya clásico texto *Embodied Visions*, a propósito de la vieja rivalidad entre las humanidades y las ciencias naturales: “The linguistic turn in the 20th century had many sources, such as Saussure, Wittgenstein, structuralism, and poststructuralism. Such linguistic models emphasize cultural differences and deemphasize how our shared embodied nonlinguistic experiences provide a background for transcultural understanding as well as conflicts between cultures based on interests” (Grodal, 2009: 11).

potencial que sólo se actualiza cuando es realmente producido, y es en esta producción que se construyen los espacios mentales” (Fauconnier, 1997: 37-38). Allí se establecen las conexiones entre elementos construidos en anteriores espacios mentales y elementos del espacio mental en construcción, lo cual tiene como efecto que “el significado deja de ser potencial y se obtiene la significación en curso que se despliega conjuntamente con el despliegue del discurso” (Fauconnier, 1997: 36). A esto nos referimos anteriormente cuando hablamos de relaciones dinámicas, pues las relaciones nos son estáticas, cada espacio que se construye puede transformar la estructura del anterior. De esta manera, gracias a claves gramaticales, el sujeto va construyendo espacios estructurados conectados entre ellos por conectores y así, despliega redes de espacios mentales: una sucesión de configuraciones cognitivas donde una lleva a la otra bajo la presión de la gramática y el contexto.

Dicha sucesión implica, por un lado, que “la construcción de espacios es ordenada parcialmente por subordinación”, y por el otro, que “los participantes de la dación de sentido deben encontrar el camino en la red de espacios, de manera que usen la partición apropiadamente para sacar inferencias” (Fauconnier, 1997: 38). La ordenación por subordinación es aquella que hace una jerarquización de los espacios según el punto de partida de una construcción, posicionando así en la cúspide lo que se denomina la *base* o el *espacio base* (*father space*), y sucesivamente debajo de él los espacios mentales que se vayan construyendo y elaborando. Toda red crece a partir de un espacio base que representa el punto de partida de la construcción de sentido del discurso, el comienzo de la comprensión, y es, por tanto, el que permite no desviarse y mantener el seguimiento de corrientes de información. En cuanto a lo conveniente del recorrido trazado y su manera de recorrerlo para llegar a la significación, además del espacio base existen otras dos nociones dinámicas que necesitan ser definidas: el *foco* (*focus* o *focus space*) y el *punto-de-vista* (*viewpoint*).⁵ Un espacio se distingue como *punto-de-vista*, en cualquier punto de la construcción, porque es el

5 Es importante demarcar esta diferenciación en la terminología: cuando hablemos de *punto de vista* estaremos hablando desde el enfoque de la focalización; y punto-de-vista, con guiones en la palabra, en términos de mapeos entre espacios mentales y del concepto desarrollado por Barbara Dancygier.

espacio desde donde se accede a otros espacios, teniendo así la posibilidad de estructurarlos o construirlos. Y ese espacio que en ese momento se está estructurando (elaborando internamente) es el *foco*, “el espacio en donde la atención actualmente está enfocada” (Fauconnier, 1997: 49). Así, en cualquier parte del discurso, uno será el *espacio base* de la red, otro el *espacio foco*, y otro el *espacio punto-de-vista*, pero, cabe aclarar, un mismo espacio puede servir de las tres formas, o tener la combinación de dos. Lo que se quiere enfatizar aquí es el papel que desempeña un espacio en la red y la capacidad cognitiva que tiene el sujeto de la dación de sentido para otorgar dicho papel, pues de esta manera se mueve en el discurso, su punto-de-vista y su foco van cambiando a medida que pasa de un espacio al siguiente, sin importar el número de espacios que haya construido, pues “se guía siempre por el espacio base que permanece estable y accesible como posible punto de partida para otra construcción” (Fauconnier, 1997: 38), y “por ende siempre es posible regresar a él” (1997: 49). En un momento veremos el funcionamiento de las tres nociones (cf. § 1.8), cuya operatividad depende de los *principios de acceso* (*access principles*) y los *constructores de espacio* (*spacebuilders*), que se explican a continuación.

1.6. Constructores de espacio

Hay que saber diferenciar entre las expresiones lingüísticas que añaden elementos nuevos a un mismo espacio, y los *constructores de espacios* (*spacebuilders*), “expresiones lingüísticas que tienen la función de construir un nuevo espacio, remitir a un espacio diferente del espacio base, o cambiar el foco a otro espacio” (Fauconnier, 1997: 40). Las expresiones que sirven de constructores de espacios construyen espacios y, por ende, motivan *frames*. También, pueden activar un espacio ya existente y mantenerlo activado. Ejemplos de constructores de espacios son las siguientes expresiones gramaticales extraídas de la novela: “En su mocedad...” (Zapata, 2002: 135); “La realidad es otra” (2002: 72); “Cicano teme...” (2002: 121); “Piensa devolver el uniforme de policía...” (2002: 72); “En Lórica...” (2002: 71); “en caso de que...”. También las expresiones que conjugan los verbos cambiando el modo y el tiempo gramatical, como “Creían sorprenderlos

pero les *esperan*” (2002: 106); “No sabe exactamente lo que traman, pero lo *intuye*” (2002: 84). Y expresiones condicionales como: “Si yo fuera tú, no perseguiría al profeta” (2002: 71); o expresiones que remiten a construcciones de representaciones, como por ejemplo: “en el dibujo”, “en la película”, etc. Sin embargo, como lo estableceremos dentro de la teoría narrativa de Dancygier, saber qué expresión sirve para la partición de espacios no se limita a los parámetros de estos cuantos ejemplos, y por eso, más adelante nos referiremos a los constructores de espacios con el término *ancla* (cf. § 3.3), pues cualquier expresión, siempre y cuando se use como tal, puede cumplir dichas funciones.

1.7. Principios de acceso

Ya sabemos que los espacios mentales son internamente estructurados por *frames*, y además que el discurso, al ser una sucesión de espacios mentales, maneja las nociones de *base*, *punto-de-vista* y *foco* para guiar de manera apropiada la significación en el camino de la red de espacios. Esto quiere decir que en el despliegue del discurso pasamos de un espacio a otro y, por ende, que existen, por un lado, una serie de conectores externos entre ellos, y por el otro, que en virtud de dichas conexiones, se establecen unos *principios de acceso* a los espacios. Antes de explicar qué tipo de conectores hay y de qué manera funcionan (cf. § 2.1.3), nos centraremos primero en los postulados de los principios. Para conectar los espacios se debe tener en cuenta lo que Fauconnier denomina el *principio de acceso*: una expresión que nombra o describe un elemento en un espacio mental, puede ser usada para acceder a la contraparte de ese elemento en otro espacio mental (Fauconnier, 1997: 112). Observemos por ejemplo las siguientes frases:

El padre Berrocal nació en Santa Cruz de Lorica. En su infancia conoce la superchería (Zapata, 2002: 40).

Metodológicamente, construimos dos espacios mentales, uno para la primera frase y otro para la segunda. En la primera frase, el nombre propio, “Berrocal”, nos permite construir un espacio mental en que emerge “Berrocal” (es decir, emerge como elemento contenido de ese espacio), y cuando en la siguiente frase aparece el verbo “conoce”, construimos

“conoce” como teniendo un sujeto, “Berrocal”, que se proyecta desde el primer espacio mediante un conector de identidad al segundo espacio. Este principio, además, se complementa con el *principio de optimización*: la estructura de un espacio se transfiere al nuevo espacio, y lo que se transfiere no puede contradecir estructura explícita del nuevo espacio (Fauconnier, 1997: 43, 61). Para nuestro ejemplo, esto quiere decir que el nombre propio, “Berrocal”, no entra en discordancia con la estructura del espacio construido a partir de la segunda frase, y en este sentido, la organización subordinada de la configuración de la red de espacios mentales puede hacer lo que se denomina una *proyección de presuposición* (*presupposition float*), que implica que el lenguaje tiene dispositivos gramaticales que presuponen la estructura interna de los espacios. Esto permite que una estructura sea propagada, por defecto, por la red de espacios. Como resultado de esta propagación, grandes cantidades de estructura semántica son añadidas con un mínimo de información gramatical explícita (es decir, no se necesita que la segunda frase enuncie explícitamente el nombre propio, “Berrocal”): “Una estructura presupuesta Π en el espacio mental M será propaganda al siguiente espacio superior N, a menos que la estructura en M o N sea incompatible con Π , o impliquen Π ” (Fauconnier, 1997: 61). Siguiendo con nuestro ejemplo, podríamos decir que el nombre propio en el segundo espacio mental es una presuposición que sube hasta que se encuentra consigo misma, a *saber*, con el “Berrocal” del primer espacio, o bien, con su contrario, que hipotéticamente podría ser cualquier nombre propio, diferente al de “Berrocal”, que esté actuando como sujeto. Teniendo en cuenta estos *principios*, se concluye que la transferencia o propagación (y estructura presupuesta) puede ocurrir en dos direcciones: de arriba hacia abajo (*access principle*), o de abajo hacia arriba (*presupposition float*), y que su característica más importante es que maximiza el monto de estructura introducida respecto a los medios lingüísticos empleados.

Ahora podemos ilustrar la operatividad de las nociones que hemos expuesto hasta este momento en un ejemplo de construcción de espacios mentales que tomamos de Fauconnier, *Mappings in Thought and Language* (Fauconnier, 1997). Pero antes, repasemos rápidamente las operaciones

que hemos visto. Según la teoría de los espacios mentales, cuando la oración motiva el proceso cognitivo lo que sucede es:

1. La construcción de espacios y elementos, siguiendo un camino en la red de espacios.
2. La estructuración interna de los espacios.
3. El enlazamiento externo por medio de conectores.
4. La indicación de qué espacio está en foco y a qué tipo pertenece.
5. La señalización de estructuras que pueden ser transferidas por defecto a espacios superiores.
6. Acceso a elementos y a sus contrapartes.

1.8. Ejemplo de una red de espacios mentales

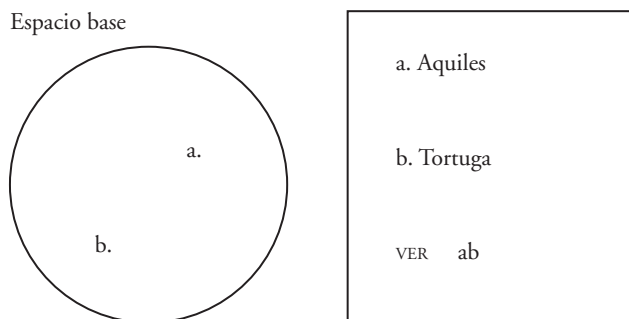
Ejemplo de una posible *red de espacios mentales* para el siguiente discurso (Fauconnier, 1997: 44-48):

Aquiles ve una tortuga. La persigue. Piensa que es lenta y que la alcanzará. Pero ésta es rápida. Si la tortuga hubiera sido lenta, Aquiles la habría atrapado.

(1) *Aquiles ve una tortuga.*

La primera frase del discurso construye el primer espacio de la red, el espacio base. El espacio base se construye con el elemento *a* (Aquiles), y un elemento nuevo *b*, construido por la frase indefinida “una tortuga”. Gracias a la expresión “ve”, las relaciones entre estos elementos se estructuran a partir del *frame* /Ver/, y esto permite que coloquemos, para *a* y *b*, respectivamente, los roles “El que ve” y “Lo visto”. Esto se puede ilustrar con el siguiente diagrama:

Figura 1
(2) *La persigue.*

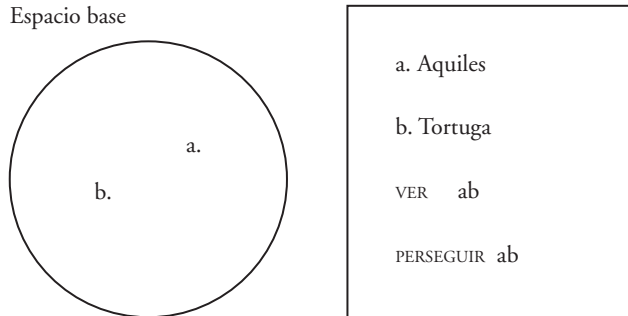


[Tomado de Fauconnier, 1997: 44, figura 2.5]

Cuando aparece la segunda frase, reclutamos información pertinente de nuestro *conocimiento de trasfondo*.⁶ Aquiles es un ser humano y la tortuga es un animal. El pronombre “la” es una referencia anafórica a la tortuga, y es parte de la comprensión gramatical que el sujeto implícito es el mismo Aquiles. Por lo tanto, aunque desde la estructura del lenguaje cambiemos de frase, continuamos en el mismo espacio, el espacio base, que sin embargo adquiere mayor complejidad porque recluta un nuevo *frame*, /Perseguir/. El *frame* se incorpora a la base con sus respectivos roles: “Perseguidor” y “Perseguido”. Nótese que la función de estas expresiones lingüísticas es la de introducir los elementos y las relaciones en el espacio base, y que hasta el momento no ha surgido alguna que realice la partición de espacios. Y si esto así, podremos encontrar, en un único espacio mental, una pequeña narración con una dimensión temporal y dinámica.

⁶ Llamaremos *conocimiento de trasfondo* a todo conocimiento con el cual el sujeto tiende a proceder de un modo más rutinario. En este sentido, el trasfondo se puede equiparar a cierto tipo de *frames* o estructuras conceptuales que están más arraigadas en nuestra cognición, y por eso se reclutan de forma más habitual y automática en la significación.

Figura 2

(3) *Piensa que es lenta y que la alcanzará.*

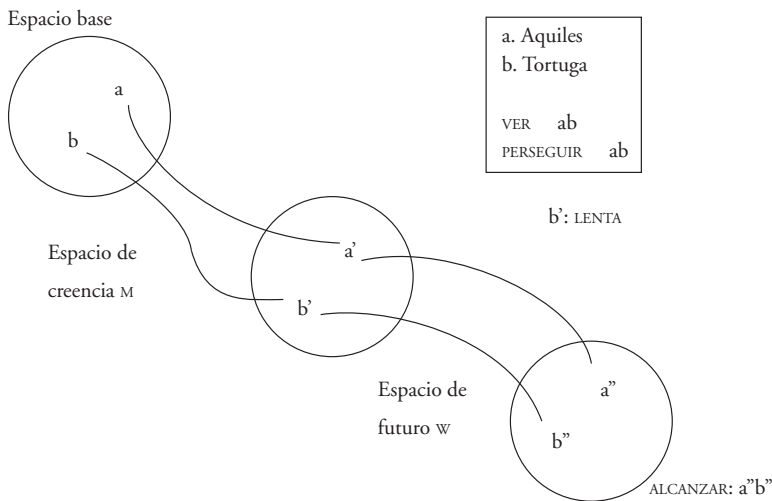
[Tomado de Fauconnier, 1997: 44, figura 2.6]

Esta frase, en cambio, sí comienza con una expresión lingüística que cumple una de las funciones que tiene un *constructor de espacio*, a saber, construir un nuevo espacio con nueva estructura. “Piensa que” es un constructor de espacio porque presenta una discontinuidad de información con respecto a la anterior: ya no estamos en el mundo compartido de Aquiles y la tortuga sugerido por la tercera persona del presente indicativo, sino en lo que Aquiles piensa de ese mundo compartido, es decir, estamos ante la descripción de las creencias de Aquiles, y por eso la partición de espacios. Además, “Piensa que” es un constructor de espacio, y no un *frame* que hace parte del espacio base, gracias a la relación de subordinación entre los espacios, la cual se captura en la progresión de la red para, entre otras cosas, no confundir una representación de la situación tal como es presentada, con una representación progresiva de pedazos de información a medida que van apareciendo en el discurso. Se construye entonces un nuevo espacio, un *espacio de creencia* que denominaremos M, con la estructura interna donde la tortuga es lenta (b’) para las creencias de Aquiles. Pero como la frase termina con la expresión “la alcanzará”, donde hay un cambio de modo y aspecto gramatical (pasamos de presente a futuro) propio de los constructores de espacio, se debe hacer una nueva partición, construir un

nuevo espacio que denominaremos W y que estará conectado al espacio M , relativo a las creencias de Aquiles, y que, en la red de espacios, es futuro respecto al espacio de base y el espacio M . Aquí puede verse claramente el cumplimiento del *principio de presuposición* (cf. § 1.7), pues a' , Aquiles, aparece sin explícita referencia, y sin embargo se presupone que Aquiles es parte del escenario de su creencia y que él, en ella, “la alcanzará”. Nótese, también, que la división en oraciones de la estructura del lenguaje no tiene que ver con la manera en que hacemos la partición de espacios, pues mientras que para las dos primeras frases construimos un solo espacio, el espacio base, aquí, en cambio, de una sola oración construimos dos. El diagrama, entonces, quedaría de la siguiente manera:

Figura 3

(4) *Pero ésta es rápida.*

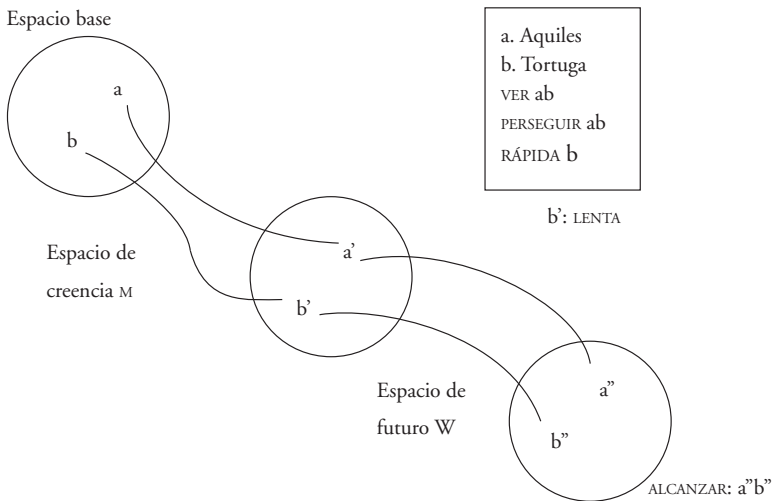


[Tomado de Fauconnier, 1997: 45, figura 2.7]

Esta frase nos devuelve a la realidad, al espacio base, espacio que, para guiar el recorrido en la red, desempeña también en esta instancia el papel de punto-de-vista, es decir, el espacio que se distingue por ser el que permite el acceso a otros espacios, desde donde se estructuran o se construyen. El atributo “rápida” se le asigna, pues, a la tortuga b del espacio base. Y si

tenemos en cuenta el *principio de presuposición*, donde, por defecto, en la construcción de espacios mentales, la estructura de un espacio se transfiere al nuevo espacio, siempre y cuando lo que se transfiera no contradiga la estructura explícita del nuevo espacio, entonces, la expresión “pero” explícitamente marca un contraste entre “rápido”, en el espacio base, y “lenta” en el espacio M. Esto quiere decir que el espacio de las creencias de Aquiles, espacio M, es diferente del espacio base, y por tanto, no se hace dicha presuposición, dando cumplimiento al principio. Y lo que implica esta diferenciación es que estamos considerando simultáneamente dos escenarios incompatibles donde la misma tortuga es rápida y lenta al mismo tiempo. Veamos de qué manera se presenta en el diagrama:

Figura 4

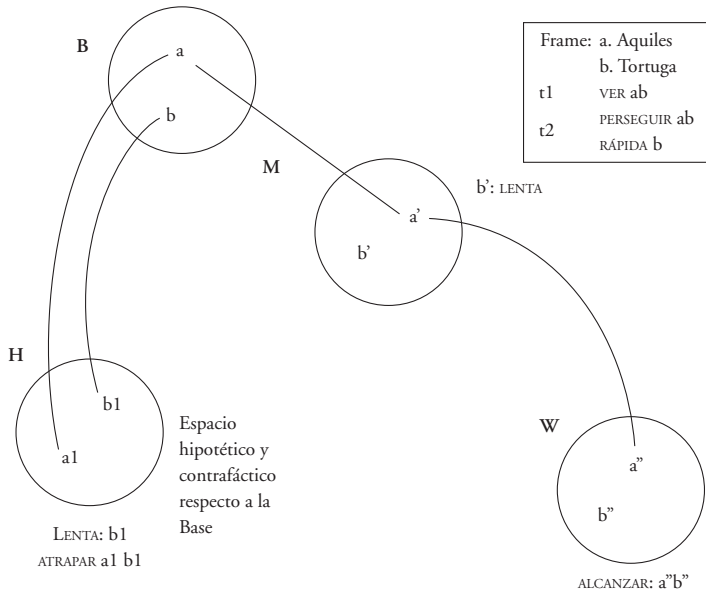


[Tomado de Fauconnier, 1997: 46, figura 2.8]

“Si...” es una estructura condicional (el modo del discurso ha cambiado del indicativo al condicional), y se construye en un nuevo espacio mental H con contenido hipotético, esto es, que tiene una relación hipotética con el espacio base. Además, el uso del pasado perfecto “hubiera sido”, indica que es un espacio contrafáctico en relación con el estado de cosas

factual del discurso en el espacio base. El espacio H se construye entonces conteniendo, en una primera instancia, la relación: “b1 es lenta”. Esta estructura proviene del antecedente condicional y se utiliza para posteriores razonamientos siempre y cuando se cumpla dicha condición, en este caso, que la tortuga hubiera sido lenta. Del otro lado, lo que en la estructura del lenguaje es el consecuente condicional, es, para la segunda estructura del espacio H, “Atrapar a1 b1”. Esta estructura nos indica que este espacio es el que se está elaborando, es decir, el que en este momento del discurso desempeña el papel de foco (espacio foco). La construcción se ilustra de la siguiente manera:

Figura 5



[Tomado de Fauconnier, 1997: 47, figura 2.9]

* * *

Este libro ofrece una introducción breve y general a la teoría narrativa de Barbara Dancygier (2008 y 2012). Su posición se inscribe en los estudios de la semántica cognitiva y, en particular, en uno de sus campos de acción más recientes, la narratología cognitiva. El libro también se remonta a las premisas fundacionales de la semántica cognitiva, describe ciertas herramientas metodológicas desarrolladas en lingüística cognitiva, y se detiene especialmente en la teoría de la integración conceptual de Gilles Fauconnier y Mark Turner (2002), piedra angular del principal mecanismo de interpretación que postula Dancygier: el Punto-de-vista narrativo. Siendo un mecanismo cognitivo, el concepto trata más bien de operaciones y funciones que se llevan a cabo en la mente. En el modelo teórico de la Focalización, la construcción del significado está en el nivel del lenguaje, mientras que para este enfoque se ubica en el nivel de la cognición la significación a los textos literarios.

Esta significación o dación de sentido es primordialmente una actividad organizada en términos narrativos, y ejemplo de ello es la novela de Manuel Zapata Olivella, *En Chimá nace un santo* (1964). La representación del pensamiento de los chimaleros (llámese “superstición” o “sincretismo”) y las formas de conducta del *Pensamiento empírico-mágico* (Zapata, 1972, está al servicio de los objetivos de esos mecanismos narrativos de la novela). En la consecución de dichos objetivos se puede adquirir, mediante el proceso de dación de sentido que se propone aquí, el significado global, totalizante y unitario de la historia. La forma en que se despliega el lenguaje pone a funcionar unos mecanismos cognitivos que conducen el sentido, y el arte de la narración, en esta historia en particular, está en la manera como dicho proceso se pone en juego en el marco del lenguaje del discurso narrativo.

Queremos comprender la historia, “encajarla coherentemente”, para así darle un lugar merecido en la literatura colombiana.



www.utadeo.edu.co



9 789587 251791