



Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades “Alfonso Vález Pliego”

**HABÍA UNA VEZ UN MAPA COGNITIVO DE LA CREACIÓN NARRATIVA, BREVE
Y DETONADA**

Tesis presentada para obtener el grado de

Maestría en Ciencias del Lenguaje

Presenta:

Deniss Guerra Vázquez

Director de Tesis:

Mtro. Gerardo del Rosal Vargas

Asesoras de tesis:

Dra. Ma. Andrea Vázquez Ahumada

Dra. Patricia N. Preciado Lloyd

Junio 2021



ÍNDICE	
INTRODUCCIÓN	3
CAPÍTULO I	
“Has de saber para contar y entender para saber que...”	
Primera parte	
1.1 Las mil y un formas de la narración.	12
1.2 la cotidianeidad en el país de las maravillas.	18
1.2.1 Las crónicas de entender el mundo por espacios.	20
1.2.2 Mezclas conceptuales o el moderno Prometeo	22
1.2.3 La indispensable levedad del ser, la metáfora.	29
Segunda parte	
1.3 Engranajes de un sistema complejo y funcional, el lenguaje.	33
1.3.1 Un sitio para cada forma de decir, el registro.	36
1.3.2. Una meta para cada forma de decir, el género.	40
1.4 Lingüistas pensando como sociólogos, sociólogos pensando como lingüistas.	46
CAPÍTULO II	
“Cuando despertó la teoría seguía allí.”	
2.1 El cómo hacer lo que se quiere hacer, la metodología.	53
2.2. Anatomía de un corpus.	54
2.3 Jack el categorizador (categorías de análisis)	56
2.3.1 La narratividad.	57
2.3.2 Componentes discursivos: el lenguaje.	57
2.3.3 Visiones de la experiencia y sus cielos: recorridos entre formas de ver el mundo y modos de hablar del mundo.	57
2.3.4 Ingredientes de una buena mezcla conceptual (procesos de <i>Blending Theory</i>)	57
2.4 Un puente que hace visible lo invisible.	58
2.5 Los detectives salvajes y la ingeniosa dinámica de la imaginación.	67
CAPÍTULO III	
“Conte contat, conte acabat”	
3.1 La divina tendencia (patrones y resultados).	133
3.1.1 La narrativa mecánica (tablas de resultados).	133
3.2 Un ojo al gato y otro al análisis de resultados.	141
3.2.1 Aliados teóricos para metas complejas.	141
3.2.1.1 El extraño caso del Fierro Viejo.	148
3.2.2 Las estrellas en el cielo de la escritura creativa.	149
3.2.3 Los territorios de la creatividad.	155
3.3. El mundo de hilos, la desesperación de la lluvia y el chico fotón.	159
ANEXOS	
Índice de tablas y figuras	162
BIBLIOGRAFÍA	164

Conocí en la casa de las culturas un sitio: la Sala de la Lectura y La Ciencia, y de voz de Erika recibí una invitación. Me dieron un espacio, paciencia y mucha oportunidad para trabajar. Gracias por la sensibilidad y permitirme proponer. En otra ocasión comiendo pizza, el maestro Gerardo me comentó que aquello que se trabajaba en la sala durante el taller pintaba para ser un buen corpus de investigación y esbozamos un proyecto. Gracias por la dirección, el apoyo y por apostar a una idea que pende de lo ordinario y de la ficción. En el taller conocí a Uriel, Ajelet y Arthur Dent, tres jóvenes escritores que se aventuraron a seguir una serie de instrucciones y convirtieron lo imposible en palabras. Les estoy muy agradecida por su aporte y dedicación; cuando a esto le faltaba suelo, mis lectoras le daban claridad con sus palabras a las mías. Muchas gracias. Todo se construyó bajo el cielo donde Galileo vio un mundo de posibilidades a través de las estrellas. Gracias por creer y acompañar.

A una sala, a una mediadora, una pizza, mi director, tres jóvenes escritores, un Galileo, dos lectoras y muchos más de los que he aprendido y sigo aprendiendo, les agradezco y dedico este trabajo. Son ustedes mi narración.



INTRODUCCIÓN

*“Facing the impossibility
to map the world—we select
and make graphics so
that we can understand it”*

Roger Tomlinson



El fenómeno de la narración no puede ser observado y estudiado solo desde un ojo particular, ya sea teórico o metodológico, ya que es un fenómeno tan social como cognitivo y tan fundamental de la mente que sería incompleto atenderlo desde una perspectiva meramente textual y de género, como de la misma forma quedaría incompleto, si solo se atiende desde lo cognitivo. Por ello, el fenómeno del que parte esta investigación, permite una ampliación de foco que comprenda las distintas dimensiones de esta práctica, tanto social como individual. Se aproxima a este fenómeno en su carácter de forma, únicamente para permitir el rastreo de aquello que, en su carácter conceptual, se está codificando, y se propone que sea la misma narración, la ruta que permita mapear los procesos cognitivos que llevan a un sujeto a la creación narrativa. En otras palabras, esta es una investigación que parte de la idea de que la creación narrativa o la creatividad, es un proceso natural del individuo y que no parte de ser exclusiva o meramente extravagante sino todo lo contrario, común y cotidiana y se busca reconocer algunos de los principales mecanismos que la posibilitan.

A continuación, se irán detallando los pormenores de esta investigación y se invita al lector a que rompa cada uno de los contenedores que ya mencionamos en los que se inscribe este fenómeno de la narración, y vaya haciendo el rastreo como estando en un universo expandido donde sobran las posibilidades y faltan ojos que lo vean todo. Por el momento la ruta a seguir partirá de la premisa que propone la lingüística cognitiva sobre el proceso narrativo de conceptualizar y organizar la información del mundo. En tanto que no nos es posible mapear el mundo, como introduce Tomlinson en el pequeño epígrafe, nos valdremos de la narración como

nuestra selección para graficar o en el caso de esta investigación, mapear un fenómeno complejo como es la creatividad.

Comenzando este rastreo de procesos, se parte con la idea de Mark Turner de que “La mente literaria es la mente fundamental” (1996:V). No se puede asumir que la narración sea únicamente una forma de contar las cosas que suceden o de clasificar textos, sino más ampliamente como un principio básico de la mente, que organiza el pensamiento y el conocimiento como y en historias. La narración como proceso cognitivo de organización de ideas, es “[...] uno de los modos de discurso monologal que más arraigo tiene en la mente humana y que funciona como esquema de comprensión y de interpretación más básico” (Calsamiglia, 2000:10 en Fajardo, D. 2011:51). Esta forma, primaria de organización de ideas (la narración) permite a su vez producir discursos en torno a temas vitales como nuestra existencia en el mundo, la misma explicación del mundo, así como “[...] la organización de la vida cotidiana presente, la reflexión de cómo fue en el pasado y la proyección de mundos ficticios, con lo cual se convierte además en medio de placer” (Fajardo, D. 2011:51).

La realización de este proyecto tiene que ver sí con el lenguaje, pero más allá, tiene que ver con una práctica social determinada fuera de una comunidad escolarizada formal, la creación de una comunidad para desarrollar habilidades que pueden crear conocimientos no institucionalizados, científicos y experienciales. Una “mente poética” como lo propone R. W. Gibbs, (1994), no es una función extraordinaria de ciertos individuos, sino una función ordinaria, fundamental y humana de cualquier individuo. La idea es detonar la reconceptualización de nuestra vida experiencial y social, manipular dichos conocimientos y en el proceso, resignificar el conocimiento experiencial y social e invitar al pensamiento y reflexión de que, es posible aprender el mundo y del mundo, desde una simulación. Esto a lo que se llama simulación se va entender para propósitos del trabajo como la narración ficcional.

La imaginación narrativa *-(story)* - es un “instrumento fundamental del pensamiento” (Turner, M. 1996). Esta propuesta de investigación toma como punto de partida que no hay acceso a las construcciones y procesos mentales que los individuos llevan a cabo de su experiencia. Por ello es que se plantea la posibilidad de rastrear en un conjunto de narraciones detonadas los indicios que permitan asumir qué tipos de construcciones y visiones del mundo está (espacios mentales está utilizando y) fusionando un individuo para construir una historia.

Se busca describir o mostrar el mapeo de lo que ocurre cuando las personas crean narraciones partiendo de un punto en común.

Los textos escritos funcionan como evidencia que llevan al analista a suponer qué tipo de procesos cognitivos puede estar llevando a cabo cada individuo, por lo tanto, lo que se plantea es un análisis de los procesos cognitivos instanciados en narraciones escritas y recorridos entre relaciones de distintos códigos que legitiman ciertas prácticas. En otras palabras, las creaciones detonadas de historias pueden dar claves de cómo funcionan las entidades, procesos y las relaciones entre estos a lo largo del discurso. A través de las evidencias mencionadas se intenta visualizar qué cosmologías, entendidas como visiones del mundo (prácticas sociales Maton, K. 2016), se enactúan en las narraciones y cómo la relación entre estas está configurando (emergiendo) en el proceso de escritura, combinaciones, juego o fusión para la emergencia de otros nuevos espacios (Hart, C. 2008). Por lo anterior es que se pretende abordar la investigación desde dos perspectivas teóricas principalmente y una herramienta analítica que buscarán el acercamiento a los textos propuestos para este proyecto. La perspectiva del lenguaje como recurso de la construcción de significaciones que se desdoblán al uso, y la perspectiva cognitiva del lenguaje que plantea una reconfiguración de significados que atraviesan la experiencia corpórea y traducen las experiencias con el mundo y la herramienta analítica de la Teoría de Códigos de Legitimación, como instrumento para revelación de los principios organizativos de las prácticas entendidas como “universos sociales” o cosmologías y sus modos de verbalización (Maton, K., 2016:307).

La propuesta intenta ceñirse a estas perspectivas desde los siguientes puntos:

- Desde la **Linguística Cognitiva** – “There is a great deal happening in the world, but nobody is in the audience, except brains.” (Turner, M. 1991:34). El autor de *Reading Minds*, Mark Turner, plantea en este libro una serie de fundamentos sobre los que tomaremos cuenta para el desarrollo de esta investigación. Desde la frase que hemos tomado de su libro podemos ir pensando hacia donde nos dirigen estos planteamientos, nos llevan a pensar en la cultura, sociedad y lenguaje como patrones en la mente, y al mismo significado como patrones en la mente humana. Las cosas fuera del mundo no tienen significado por sí mismas, pero ¿cómo es que desde esta perspectiva se construyen los significados?

Aquellas cosas que habitan el mundo son percibidas o tenemos contacto con ellas gracias a nuestros sentidos, por decirlo de alguna forma, nuestro cuerpo es un filtro por el que estas cosas del mundo atraviesan. La mente hace un mapeo del cuerpo y a través de aquello que ha pasado por nuestro cuerpo (sensaciones) es que nuestra mente va construyendo significados, y esto se logra gracias a dos procesos principales: la apertura y creación de espacios mentales y la manipulación de estos espacios mentales para generar nuevos. Estos planteamientos proponen: en primer lugar, el cuerpo como mapeo de la mente es lo que permite significar la experiencia con el mundo y en segundo, se hace una invitación a mirar a lo cotidiano, en palabras del mismo autor, quien dice estar buscando con su estudio interferir con algunos aspectos del pensamiento automático y llevarnos a mirar a lo común, lo banal, lo cotidiano, ya que, de acuerdo al autor, todo aquello extraordinario tiene una matriz en lo común (Turner, M. 1991).

Es de relevancia rescatar estos puntos sobre la perspectiva cognitiva porque parte del trabajo que se propone en esta investigación, es invitar a una creación que parta de la observación detenida de los aspectos comunes de la vida en tensión con otros aspectos no esperados dentro de un cierto marco. Esto nos lleva a pensar que la propuesta de Mark Turner y la que enmarca a esta investigación es una apuesta sobre el crear donde debemos habilitar las trayectorias (conocimientos que tenemos del mundo) comunes que existen en nuestra historia, conocerlas, darles una repasada para poder desarticular los caminos obvios y crear nuevos, es casi como decir que, “para romper las reglas hay que conocerlas”, para crear nuevos mundos hay que conocer el propio, por lo tanto se trata de un ejercicio creativo que busca jugar con posibles soluciones ante un problema, más allá de buscar una respuesta. De acuerdo con esta visión es que revisaremos los conceptos más relevantes para el desarrollo de esta investigación desde la Lingüística Cognitiva, estos son: los espacios mentales, qué son y cómo se habilitan desde la propuesta de Gilles Fauconnier (1994), su fusión desde la Teoría “Blending Spaces” para la creación de espacios emergentes de Gilles Fauconnier y Mark Turner (2002), y los procesos cognitivos de conceptualización, metáfora y metonimia desde G. Lakoff y M. Jhonson (1987), además de la propuesta de Raymond G.W. (1994) de la mente poética, que invita a que los procesos de conceptualización, metáfora, metonimia e ironía son los modos habituales del ser humano para dar sentido a la experiencia.

- Desde la **Lingüística Sistémico-Funcional** – La Teoría de la Lingüística Sistémico Funcional ha sido presentada como un modelo descriptivo de las significaciones instanciadas en el lenguaje. Tanto su aspecto de sistema, como funcional, apuntan a que el lenguaje es un recurso que permite construir significaciones en un amplio potencial de significación puesto que se trata de elecciones dentro de redes de redes de sistemas. Por ello, algunas de las aplicaciones que su autor M. A. K. Halliday (citado en Ghio, E., Fernández Ma. D., 2008) enumera y que fueron mencionadas en la obra de Ghio, E. introductoria a su teoría son: comprender la naturaleza y funciones del lenguaje, comprender la cualidad de los textos (por qué significan lo que significa y por qué se lo valora como tal, para comprender los textos poéticos y literarios y la naturaleza del arte verbal, y aplicaciones para comprender las relaciones entre el lenguaje y el cerebro; y muchas otras aplicaciones las cuales no mencionaremos aquí Ghio, E., Fernández Ma. D., 2008:12).

Recuperar estas aplicaciones permiten introducir la relevancia de esta perspectiva al trabajo de investigación, puesto que encuentra su aplicación en ellos. Esta teoría plantea dimensiones que permiten ver por estratos la construcción de significados y la interpretación de significados. De la amplia propuesta de esta teoría, tomaremos solo algunas dimensiones las cuales serán ampliadas en sus respectivos apartados. Los autores que acompañarán o fundamentarán esta perspectiva son M. A. K. Halliday y sus principios teóricos en una exposición de su teoría en Ghio, E., Fernández Ma. D., (2008), con su obra *Lingüística Sistémico Funcional: Aplicaciones a la lengua española*. Trabajos de análisis del Género y registro como instanciación del género desde la escuela de Sídney de J. R. Martin y D. Rose (2007, 2008) y D. Rose (2011).

- Desde la **Teoría de Códigos de Legitimación**: “Bring back home – to experiential lifeworld” (Maton K., 2016). Como ya se mencionó, la herramienta analítica, como el mismo autor Karl Maton ha presentado a su teoría, permite la aplicación de una serie de metodologías que logran develar los principios de organización de las prácticas socioculturales, de modo que cada una pueda verse multidimensionalmente desde las propuestas de dimensiones que la TCL considera. Cada dimensión resalta un tipo específico de patrones creados por

prácticas, especies de códigos de legitimación y relaciones constitutivas que permiten una visualización de la forma en que se construye conocimiento sobre el mundo.

Esta teoría por su origen sociológico, permite extender los conceptos de la perspectiva de la LSF, con el propósito de reconocer los códigos heterónomos de ciertas prácticas y a través de lenguajes de mediación, hablar de distintas formas los saberes para lograr acercar a la gente entre sí desde los códigos más familiares. De esta teoría las dimensiones de autonomía y semántica serán adaptadas para los propósitos y corpus de esta investigación. Otros conceptos que servirán para un amplio análisis en la construcción de narraciones creativas, serán las cosmologías y el análisis de constelaciones (Maton, K., Doran, Y., 2021), como visiones del mundo y sus significados y valores comprometidos a ellas. Pues se espera que en las narraciones se haga evidente un proceso que implique jugar a significar, mezclando, rompiendo, estirando límites de conocimientos ya adquiridos (Maton, K., 2016).

Este estudio consta de tres capítulos, los cuales son propuestos bajo la estructura textual canónica de una narrativa como cuento, que busca apoyar la postura e idea planteada inicialmente de la narración como una función cognitiva de organización de ideas. En otras palabras, esta investigación se plantea como un dispositivo para la reconceptualización del acto de narrar. Se inicia con **una presentación** no de personajes, ni escenario o situación como tales, sino de los teóricos, metodologías y situaciones o antecedentes que corresponderán a los aspectos teóricos que servirán como sustento para el análisis de los textos fuente. La apertura de **un conflicto**, que en este caso llamaremos, “conflicto epistemológico” o tensión entre la teoría y el análisis textual y cognitivo del corpus seleccionado, plantea la posibilidad de ampliar las teorías y motivar en nuevas aplicaciones de las mismas, y **el desenlace** de esta tensión que contendrá los resultados y discusiones. Desarrollaremos estas fases con más detalle.

El capítulo I (**INICIO**), presenta y contextualiza este proyecto en un marco teórico que fundamentará las perspectivas antes mencionadas.

En la primera parte del capítulo **I** se presentará la perspectiva cognitiva. Se abordará a los principales teóricos entre ellos Mark Turner (1991), Gilles Fauconnier (1994) y Gilles Fauconnier y Mark Turner (2002), G. Lakoff y M. Jhonson (1987) y Raymond W. Gibbs (1994). Explicaremos en este apartado cómo se relacionan algunos aspectos de dicha teoría con la experiencia vivencial de eventos complejos de la vida cotidiana, lo privado y lo social. Una de

las ideas principales de este planteamiento es cómo funciona la metáfora en la fusión de los espacios mentales. Los espacios como conjuntos de elementos relacionados y reconocidos desde la propuesta de G. Fauconnier (1994), dan pautas a partir de sus marcadores de evidencia sobre la conceptualización del mundo que los autores habilitan en la creación de historias. Los espacios mentales pueden dar una idea de qué marcos están poniendo en juego de acuerdo con su inmersión en una red cultural específica. La fusión conceptual de éstos y la generación de espacios emergentes desde los trabajos de G. Fauconnier y Mark Turner (2002), será detallada desde: qué aspectos la permiten, cada una de las unidades que toma para el proceso y la diferencia por su flexibilidad con la Teoría de la Metáfora Conceptual.

Este punto es de interés para el estudio en curso, puesto se espera haya una manipulación de estos espacios mentales, un proceso de estirar las posibilidades y la proyección de aspectos relevantes para construir nuevos significados como lo son en sí mismos los cuentos que escriben a partir de *inputs*. En los textos que conforman el corpus se ha podido observar que hay distintos usos del lenguaje (lenguaje factual y el lenguaje ficcional). El análisis del uso del lenguaje figurativo nos dará herramientas para rastrear las metáforas conceptuales básicas subyacentes en las narraciones, que de alguna forma configura en uno de los primeros niveles de especificidad que puede dar claves sobre los procesos utilizados para crear espacios más específicos como los espacios mentales. Como lo plantea G. Fauconnier (1994), la metáfora permite establecer espacios mentales y fusionarlos.

En la segunda parte del mismo capítulo se expondrán los fundamentos principales de la LSF, así como su postura funcional sobre la creación de significados que se producen en contextos específicos de prácticas sociales determinadas. Asumir la perspectiva funcional de la LSF permite entender al lenguaje como una construcción dinámica de significados por medio de su uso. De la amplia propuesta de la LSF, retomaremos para efectos de esta investigación dos dimensiones generales de su estrato, el registro y el género. Ambos serán abordados desde los trabajos de J. R. Martin y D. Rose (2007, 2008, 2011) y D. Rose (2008, 2011). Se desarrollarán los conceptos en apartados específicos que permitan detallar en el caso del registro, la asociación de sus componentes contextuales con el potencial de significación del lenguaje, las metafunciones. En el caso de género se retomará desde esta escuela ya mencionada, pues amplía la inmersión socio-cultural; se detallarán algunos ejemplos de los

tipos de funciones que pueden identificarse en los géneros y específicamente, las fases del género de historias.

Capítulo **II (DESARROLLO)**, a partir de la presentación de una situación general, la práctica creativa de creación literaria, la investigación asume como conflicto o nudo de esta narrativa epistemológica, la siguiente pregunta de investigación, ¿Hasta qué punto la narración breve y detonada sirve como mapa del ejercicio cognitivo de creación? En el apartado de metodología se intenta hacer un punto de tensión a abordar con las teorías presentadas (el marco teórico) y sus aplicaciones en la escritura creativa. Por ello se propone no solo justificar la selección de conceptos de las teorías marco, sino una adaptación de acuerdo a la naturaleza de la práctica de dónde han sido elegidos los textos a trabajar.

Ahora pensemos en lo siguiente, “Desde los ya recorridos dominios de la perspectiva cognitiva del lenguaje y su planteamiento de construcción de significados y los dominios funcionales del lenguaje como una descripción de éste; esta investigación sobre creación narrativa se enfrenta al conflicto de rastrear los mecanismos o procesos que hacen posibles la creación narrativa, en una suerte de mapa que ayude a visualizar las visiones del mundo y sus modos de verbalizarlas que se están poniendo en juego en el acto creativo.”

El planteamiento de investigación se sitúa en un escenario particular del cual parte y se enfrenta a un cuestionamiento. Por ahora no podemos hablar salvo de proposiciones sobre los resultados, puesto que la sucesión de estos eventos epistemológicos liberará tensión con un trabajo analítico y una esperada resolución en un mapa del proceso creativo.

Para contestar a la pregunta de investigación, iniciamos con una propuesta de pensamiento que se configura a partir de la teoría, una forma de organizar y reconceptualizar el entendimiento del proceso de investigación, la investigación como narrativa.

Para ello se ha reunido un corpus que será examinado como instanciación del lenguaje, en específico, el lenguaje narrativo. Estos textos serán analizados desde una perspectiva funcional y una perspectiva de lo cognitivo. Los criterios de selección y las categorías de clasificación del corpus facilitarán el señalamiento de los aspectos teóricos relevantes para la investigación. En este mismo capítulo II se presentará el análisis preliminar de los textos seleccionados, desde la producción del Taller de Detonaciones Microtextuales.

Se dejará para el capítulo **III (DESENLACE)** la posible resolución del conflicto o planteamiento del problema inicial, ¿Hasta qué punto la narración breve y detonada sirve como

mapa del ejercicio cognitivo de creación? Se mostrarán los resultados del análisis que abarcan los objetivos específicos de la investigación los cuales son:

- Identificar marcadores del registro, participantes, procesos, relaciones; género, tipos de fases y funciones de las fases (descripción del lenguaje en la configuración de la experiencia).
- Reconocer la configuración de lo experiencial a partir de las prácticas enactuadas en las narraciones.
- Rastrear las maneras en las que el autor establece distintas relaciones entre códigos y sus modos de verbalizarlos que posibilitan la emergencia de nuevos espacios creativos.
- Examinar el lenguaje figurativo empleado por los autores para lograr las fusiones conceptuales a partir de los procesos de mezcla.

En este mismo capítulo **III** se integran las discusiones y conclusiones donde se espera validar la proposición, la narración breve y detonada puede funcionar como una evidencia que nos permita rastrear el tipo de relaciones cognitivas y discursivas que lleva a cabo el autor para la creación narrativa.

CAPÍTULO I

“Has de saber para contar y entender para saber, que...”

*“As we change our narratives,
we change our view of reality,
because private narratives are our truth;
they’re all we’ve got to make sense of things”.*
Beach, L.R. & Bissell, B.L (2016:56-57)

Primera parte

1.1 Las mil y un formas de la narración.



Has de saber para contar y entender para saber, que al hablar de narrativa lo haremos con el lente bien abierto y comenzaremos recuperando dos dimensiones (perspectivas), la narrativa como ejercicio cognitivo de organización de ideas y conceptualización de experiencia,¹ y la narrativa como la sección en una librería como lo dice M. Turner (1996), y que refiere a un tipo de estructura textual de organización cuyas marcas lingüísticas propias la diferencian de la argumentación, descripción y exposición (Fajardo, D. 2011). Sin embargo, este señalamiento no propone que sean disimiles o que se deban ver de forma separada, sino como complementarios y cuya naturaleza de realización es en un caso textual y en el otro cognitivo, funcionando simultáneamente. En este apartado focalizaremos en la narrativa como ejercicio cognitivo.

En *The literary mind*, de Mark Turner (1996), se plantea cómo la evolución adaptativa de la narrativa es la forma de constitución de la mente humana. “La mente literaria es la mente fundamental” (Turner, M. 1996:V). La historia (*story*) desde este autor es un principio básico de la mente, es la forma de organizar la experiencia, el conocimiento y el pensamiento.² No nos

¹ A su vez también, la narrativa como el principal medio de mirar al futuro o predecir – imaginar mundos posibles, de planear, en otras palabras, camino narrativo de acción que lleva de una situación a otra.

² Introduce M. Turner, el término parábola (parable) para hablar de la capacidad de proyectar una historia para dar sentido a otra. La parábola según M. Turner combina la historia (*story*) – organización del pensamiento y

quedaremos solo con esto, pues a lo largo de varios estudios se ha ido construyendo más sobre la idea de narración, así qué desarrollaremos la idea planteada, ¿a qué llamamos la mente literaria?

Comencemos desde una perspectiva evolutiva, la narración no solo como ejercicio cognitivo sino en la evolución adaptativa del ser humano y como práctica social, es tratada en el trabajo de Denis Dutton (2010), quien ha planteado una teoría darwinista sobre la belleza. En su obra *El instinto del arte: belleza, placer y evolución humana*, habla sobre los usos de la ficción y cómo ésta ha acompañado al hombre a través del contar historias para explicar su presencia en el mundo y explicar el mundo mismo. Es tratada también como parte de las ventajas adaptativas interconectadas que podrían explicar la presencia constante de la ficción³ en nuestras vidas. Este autor, plantea que la narrativa es **el arte de contar historias como reflejo de las experiencias sociales y como éstas son actos comunicativos**. Podemos encontrar una afirmación similar desde el planteamiento de J.R. Martin y David Rose (2008) en su obra *Genre Relations: Mapping Culture*, donde este arte de contar historias como reflejo de experiencias sociales, es decir las historias – *stories* – están presentes en todas las culturas, sin embargo, los conflictos y resoluciones son propias de cada cultura. Ambos planteamientos nos permiten ir configurando una dimensión social de este fenómeno que es la narración.

Se puede expandir esta misma idea con otros trabajos que exploran la inteligencia narrativa y social, ya que argumentan que **las formas narrativas funcionan como un adhesivo en las sociedades humanas** (Mateas, M., Sengers P., 2002:6). Otras perspectivas, por ejemplo, desde la psicología plantean que, los humanos dan sentido a las acciones por medio de estructuras narrativas, así también como una forma en que la cultura propaga conocimiento, un conocimiento que además puede entenderse como colectivo (Mateas, M., Sengers P., 2002). Hasta ahora estas visiones también permiten ampliar una aproximación a la idea de la cultura como una red cognitiva, una comunidad de la mente basada en compartir representaciones mentales, mismas que son el producto de la interacción que tiene el individuo con su mundo (Donald, M., 2006).

conocimiento – y la proyección – alcance magnificado o el que una historia dé sentido a otra- ambas son formas básicas de conocimiento cuya función es que grandes cosas se condensan en un espacio pequeño. En este proceso es la misma experiencia cotidiana la que está en constante conceptualización y organización en la mente humana, por un proceso narrativo.

³ Ficción es un término que retomaremos más adelante y desde el que profundizaremos más sobre estas ventajas mencionadas.

Complementando esta visión cognitiva de la narrativa, podemos ampliar aún más la perspectiva y verlo como una construcción de la realidad, donde la narrativa es una “constelación de ideas” (Mateas, M., Sengers P., 2002:4) que permiten informar el diseño del sistema, y con este sistema nos referimos a la construcción del o de los contextos culturales, **una forma de construcción de identidad social**. El construir nos remite a un procedimiento que va creciendo y complementando, por ello es que esta construcción de los contextos apunta a una construcción de significados, y desde este pensamiento narrativo se pueden reconocer dos tipos de significados que como engranes, hacen funcionar a estos contextos, el significado emocional y el significado conceptual (Beach, L.R., Bissel, B.L., 2016).

Empecemos por descomponer el proceso del significado emocional desde el trabajo de *A New Theory of Mind* de Lee Roy Beach y Byron L. Bissell, (2016), iremos decantando de lo social que ya hemos trazado hacia lo más individual. Aquello que se presenta ante nosotros de parte del ambiente, lo externo, lo entenderemos como **rasgos**, y es gracias al sistema perceptual que damos cuenta de ello. Ante ese estímulo, una emoción asociada es provocada, esto es: **una reacción**. El rasgo (lo externo) junto a la emoción provocada forman un elemento de contenido para la conciencia. Este elemento es elegible para una proto-narrativa⁴.

Una vez como elemento de una proto-narrativa, se integra con otros elementos en una narrativa existente, que entenderemos como las formas de entender el mundo que padres y la comunidad nos han transmitido. En este proceso se van habilitando una serie de narrativas que contienen elementos de las cuales es parte la emoción. Así que, se da significado a partir de la contribución de la emoción, otra forma de explicar el significado como lo estamos exponiendo, es a partir de entenderlo como el parentesco reconocido, o sea, **el gran conector de lo existente y lo propio es la emoción**, en otras palabras la emoción funciona como puente entre aquello que se presenta ante nosotros desde lo externo y las narrativas que nos conforman, para entonces poder revestir de significaciones eso nuevo (Beach, L.R., Bissel, B.L., 2016).

Ahora con respecto al significado conceptual, se puede puntualizar lo siguiente: es derivado de la proto-narrativa, y el fusionamiento codificado en el lenguaje, se trata de una emergencia de significado para codificar narrativas en lenguaje. Podemos decir que, el significado emocional, une narrativas con narrativas, mientras que el significado conceptual une

⁴ Término que los autores designan a aquellas narrativas que ayudan a los niños a entender los eventos que están ocurriendo a su alrededor, apoyan a la integración de experiencias actuales en narrativas existentes.

narrativas con estructuras semánticas, ambas uniones dan la plausibilidad y coherencia a la narrativa, donde entendemos como plausible lo sensible en una probable descripción precisa del mundo y lo coherente como consistente y por lo tanto que permite ciertas expectativas sobre el futuro (Beach, L.R., Bissel, B.L., 2016).

Estos procesos de significación son parte de un empuje narrativo reconocido en el humano, que busca imponer orden en aquello que podría ser caótico, a aquello nos referimos al mundo y, por lo tanto, este mismo empuje como se ha venido desarrollando, echa luz sobre lo que hacemos individualmente y culturalmente.

Este proceso que hemos desarticulado precisa el camino que anunciamos de la narración como cohesión social hasta la narración como proceso de organización y conceptualización de la experiencia a través de construcción de significados emocionales y conceptuales del individuo. Ahora desde estos conceptos ya recuperados es importante mencionar que no solo se trata de narración, sino de una característica de su modo que es necesario abordar, **la ficción**. En primer lugar, los autores mencionados, Beach, L.R., Bissel, B.L., dicen que aprendemos de la ficción sabiendo que es ficción porque trata asuntos que son pertinentes para nosotros.

Una perspectiva interesante sobre la ficción es lo que proponen en el trabajo de *The function of Fiction is the abstraction and Simulation of Social Experience* (2008) los autores, Raymond A. Mar y Keith Oalvey, quienes plantean que **la ficción narrativa ofrece modelos de simulación del mundo social** por medio de la abstracción, simplificación y compresión. Estos medios (y atendamos específicamente a la idea de simulación) apuntan a que no es posible reflejar o copiar la realidad o el complejo mundo social tal cual es, sino que se van abstrayendo porciones y patrones que permiten reconocer ciertas prácticas. Lo anterior permite transportarse a estas prácticas en una interacción de modelos a modo de ensayo, cuyos propósitos son: acceder a experiencias de otros (que de otra forma no es posible) y entender o hasta cierto punto predecir comportamientos de sistemas de procesos de interacción (Mar, R. A., Oalvey, K. 2008).

Esto lo podemos confirmar por ejemplo con el proceso de simplificación ya que se propone que, solo los factores importantes son incorporados, lo cual también nos invita a pensar en importantes para quién, y esta selección responde a la constitución cultural que deja como vestigio ciertas historias que van quedando como marcas y que proveen una función predictiva

y de interacción social para otros⁵. Nuevamente aquí podemos ver cómo estas dimensiones de la narración, lo social y lo individual se van trastocando.

Por lo ya desarrollado en este primer apartado podemos imaginar (en función de atender a la naturaleza del objeto de estudio) que la creación de textos narrativos detonados responde a la misma naturaleza de la mente, la naturaleza literaria por la cual estamos en constante construcción de significados, imaginación de realidades. Esto nos lleva también a recuperar otra premisa de este amplio foco con el que miramos la narración, que cuando se habla de narración desde esta perspectiva que la articula como forma de pensamiento y creaciones de significados, se está haciendo un acercamiento al contenido más que a la estructura. **La narración es nuestra reescritura del mundo.**

Para concluir el camino trazando hacia responder la interrogante de este apartado, ¿Qué es la mente literaria? continuemos con Mark Turner y su obra *Reading Minds: The study of English in the Age of Cognitive Science* (1991), quien abre el capítulo sobre poesía e invención con la siguiente afirmación: “**Invention is not originality**” (Turner, M. 1991:51), y apunta a considerar que aquello que llamamos creación o invención, necesariamente tiene una matrix en lo no-original, en lo común, banal, o cotidiano. La originalidad no es más que la explotación de lo que no es original. Resulta importante recuperar esta afirmación porque plantea que hay **un sistema para la imaginación**, donde ésta se encuentra cimentada en estructuras de la invención ya sean completamente no-originales o con una originalidad que, según el autor, ya hemos elaborado como explotación de lo conocido (Turner, M. 1991). Así que, de acuerdo con lo anterior, la imaginación sucede en una habilitación de narrativas que los autores de esta práctica de creación narrativa, construyen lingüísticamente en narraciones breves.

Como se comentó en la introducción, la originalidad que plantea Mark Turner (1991), hace un ejercicio de mirar, de cuestionar lo cotidiano, lo que pasa desapercibido. Este ejercicio se vuelve muy relevante porque resulta en un proceso de reflexión del propio mundo, y como planteábamos al inicio, si el autor se ve enfrentado a un dominio experiencial específico, por ejemplo, la costura, detona en el autor reflexiones sobre lo que sabe de este dominio, lo invita a desmenuzar los detalles, e incluso estos detalles incluyen los caminos obvios. **De no conocer**

⁵ Estas funciones son posibles gracias a que por la abstracción que es una forma de comprensión de la realidad permite la portabilidad y por lo tanto la comunicación (Mar, R. A., Oalvey, K. 2008).

los caminos comunes no le sería posible crear nuevos, así que a partir de aquello que forma sus complejas redes de conocimientos sobre esta práctica puesta como punto de partida (la costura), es que explota los elementos, los agentes, los objetos, los propósitos, además de involucrar sus conocimientos específicos a largo plazo, que nuevamente apuntala a lo cultural⁶. Así es como el autor crea nuevos mundos a partir de los conocidos, por ejemplo, un mundo donde una relación interpersonal de pareja se remienda con hilos y agujas, o uno donde el sol teje habitantes del mundo.

En parte, el tipo de lenguaje que reconocemos como puente entre los distintos espacios mentales que va privilegiando el autor en sus narraciones, es el lenguaje figurativo, el cual como dice el autor de *The poetics of mind* (1994), Raymond Gibbs, no es una particularidad o un esfuerzo extra que hacen los poetas, y que no se refiere solo al uso en el texto literario. El lenguaje figurativo es encontrado en y a través del discurso y la escritura cotidianos pues es ese filtro que permite la conceptualización de la experiencia.

En el siguiente apartado de este capítulo, se definirán algunos conceptos base para este proyecto que abarcan los procesos cognitivos de la narración, entre ellos los espacios mentales y su integración conceptual, además de la función del lenguaje figurativo como parte de este proceso de reconceptualización.

Para concluir la exposición de la narración bajo la perspectiva que lo configura como forma de pensamiento intentemos resolver el cuestionamiento que engloba este apartado, ¿Qué es la mente literaria? Hemos podido trazar los caminos que toma la narración si la concebimos desde lo social, evolutivo, adaptativo y lo individual y su construcción de significados emocionales y conceptuales, y el cómo al ser caminos diferenciados, mas no excluyentes, vuelven uno sobre otro todo el tiempo, por lo tanto, la mente literaria es un proceso por el cual vamos dando significados al mundo externo y estos significados nos van tanto cohesionando con una comunidad como al mismo tiempo respaldando como pertenecientes de una comunidad. La mente literaria es la mente individual y social que nos permite dar sentido a nuestra experiencia.

Para cerrar el apartado, parece pertinente reflexionar sobre un aspecto importante que retomamos del epígrafe de este apartado: si se habla sobre narrativas que adquiridas socialmente

⁶ Los conocimientos específicos son aquellos inmersos culturalmente en una red compartida y es inevitable que estos tomen parte en su selección para la nueva trayectoria que comienza a trazar desde la práctica de costura con el propósito de una creación narrativa.

constituyen nuestra visión de la realidad, una reconceptualización del complejo proceso de narrar, o incluso el desarrollo de la habilidad de creación, nos puede invitar a cambiar dichas narrativas ya que, en tanto las cambiamos, modificamos nuestra visión de la realidad, puesto que son todo lo que tenemos para dar sentido a las cosas (Beach, L.R., Bissel, B.L., 2016). Buscar un cambio en las narrativas existentes, es buscar una nueva base que nos permita resignificar el mundo.

1.2 La cotidianidad en el país de las maravillas.

Al inicio del apartado anterior se mencionó que por ahora se iba a focalizar en la narración desde una perspectiva de forma de pensamiento. Abordaremos a continuación desde este ojo teórico, la Lingüística Cognitiva, algunos de los principios de los procesos cognitivos que nos van a ayudar a ir con lupa sobre el camino del proceso de creación de estas narraciones breves que constituyen el corpus del objeto de estudio. Hemos expuesto ya que la narración es una forma fundamental de la mente para conceptualizar la experiencia, así que partiremos ahora desde este siguiente punto, la experiencia.

La experiencia desde esta propuesta teórica (LC) es corpórea y tiene sentido según ésta. El experiencialismo a diferencia del objetivismo no atribuye referencialmente significados a objetos del mundo externo, sino que plantea la construcción de significaciones no como unidades atómicas sino como totalidad, entendiendo la totalidad por una base holística, o

“[...] una estructura ecológica en el sentido de que la eficiencia en el procesamiento cognitivo depende de la estructura global del sistema conceptual, y no simplemente de operaciones entre símbolos aislados” (Cuenca, M.J., Hilferty, J. 1999:13).

Es importante mencionar que esta experiencia corpórea es también social, el conocimiento de la interacción social está conectada a la experiencia corporal. Vayamos desarticulando estas ideas: aquello que señalamos, o referimos en el mundo en donde nos encontramos en el aquí y ahora, es a lo que podemos atrever a llamar natural y más cercano a nuestra experiencia corporal, pero ¿qué sucede con aquello otro de lo que queremos hablar y no está al alcance de nuestra referencia inmediata, al alcance de nuestra experiencia corporal? Eso que se vuelve lejano en términos de nuestro inmediato vivir, y que podemos llamar como lo

abstracto, lo traducimos, por decirlo de alguna forma, en términos de esta otra experiencia de lo natural que mencionamos primero. Esto en términos de la teoría es, entender a partir de un dominio mucho más familiar otro dominio más abstracto.

Regresando a esta interacción más inmediata, hablemos de los objetos cuyas propiedades no son inherentes de éstos o de los procesos, sino que tienen que ver con cómo el agente interactúa con ellos. Por ello es por lo que es posible decir que “la verdad” es relativa a un sistema conceptual constituido por metáforas. Y con esto nos enfrentamos a una nueva interrogante, ¿qué es la metáfora? Podemos introducir por el momento que tiende hacia la forma en que conceptualizamos las experiencias, con el atrevimiento a decir, que es un tipo de traducción por la cual entendemos mejor la vida (Lakoff, G. y Johnson, M. 1986). **La metáfora a su vez funciona como fuente de establecimiento o apertura de espacios mentales y para la construcción de fusiones conceptuales.** La teoría de la integración – fusión - conceptual (*Blending Theory*) de Gilles Fauconnier y Mark Turner (2002), propone la emergencia de espacios mentales a partir de la fusión de dos entradas (*inputs*) y un espacio genérico, y de la cual emerge una fusión que hereda parcialmente aspectos de los espacios de entrada. Esta teoría es resultado de una primera propuesta por G. Fauconnier (1994), los espacios mentales, conjunto de elementos y procesos entre elementos que son establecidos. Hasta el momento, veamos cómo podemos relacionar estos conceptos de la Teoría de la Lingüística Cognitiva con nuestro punto de partida, la experiencia. A partir de una serie de procesos cognitivos, es que la experiencia, o sea, la interacción del individuo con objetos y sucesos del mundo externo, atraviesa por un velo el cual llamamos la metáfora, por el que traducimos lo abstracto a lo más natural. Estas conceptualizaciones van conformándose en espacios mentales que cuyos patrones reconocibles nos permite reconocerlos, y por medio de otro proceso, la fusión, los vamos combinando y creando nuevos. Esta puntualización nos permite recordar y no olvidar que la base de estos procesos es experiencial. Sin embargo, parece importante retomar parte del apartado anterior que nos permitirá ir trazando con mucha más claridad y efectividad nuestro mapeo a través de esta investigación, a la que llamamos narrativa epistemológica. La experiencia conceptualizada por un proceso mental narrativo conlleva varios procesos igualmente fundamentales y naturales de la mente y es tanto individual como social.

Por ahora solo hemos dado una breve introducción de los conceptos de la perspectiva de la Lingüística Cognitiva que enmarcan y son útiles para esta investigación. Detallaremos a

continuación qué son los espacios mentales, cómo funcionan como unidades de fusión o integración en la teoría de Blending Spaces. Señalaremos cada uno de los aspectos que componen o participan en esta integración y delinearemos cómo el lenguaje figurativo forma parte de este proceso, pero más importante aún, como se integra en estas dimensiones que señalamos inicialmente sobre la narración y la conceptualización de la experiencia. Estos mismos conceptos son los que resultan de entre todo lo que propone la perspectiva cognitiva, relevantes para el logro de los objetivos de investigación planteados en este proyecto.

1.2.1 Las crónicas de entender el mundo por espacios.

Los espacios mentales vienen de una amplia propuesta sobre la forma de organizar el conocimiento que el individuo tiene o adquiere de su mundo. Tenemos como precedente a esta teoría, los Modelos Cognitivos Idealizados de George Lakoff (1987), los cuales son esquemas que no tienen un equivalente idéntico en la realidad puesto que son solo elementos parciales, o idealizados de los fenómenos del mundo⁷. Cada MCI es un completo complejo estructurado. Son abiertos, esto quiere decir, que pueden tener más o menos atributos, no son estáticos, van cambiando con el tiempo y la cultura y se relacionan entre sí. Son tipos de estructuración, representaciones conceptuales abstractas que surgen a partir de nuestra interacción con el mundo directamente de nuestras experiencias sensoriales, por lo tanto, podemos decir, están corporeizados.

Es importante en primer lugar que, en términos de G. Fauconnier, y M. Turner, (2002) los espacios mentales se perciban como conectados con **conocimientos esquemáticos** a largo plazo (conocidos como marcos) y **conocimientos específicos a largo plazo**, (refiere a un conocimiento más local). Estos marcos (*frames*) son conjunto de elementos relacionados ya reconocidos. Así que, en otras palabras, los espacios mentales son “pequeños paquetes de conceptos construidos como nosotros pensamos y hablamos, para propósitos de comprensión local y acción” (Fauconnier y Turner, 2002:40). Estos espacios en una analogía de Kövecses Z.

⁷ Recordemos otros procesos similares ya mencionados de la narración ficcional, la simulación cuyos procesos son: abstracción, simplificación y compresión y que señalan la complejidad y lo caótico del mundo externo y por consiguiente se hace un ejercicio parcial de abstracción que permite además una mejor portabilidad.

(2015), son escenarios⁸ que se configuran por la interacción con el mundo, y con otros individuos, son parciales y son estructuras de representación temporal sobre situaciones percibidas, imaginadas, pasadas, presentes o futuras.

Entre sus funciones podemos hablar de la predictiva que permite a la persona comprender y anticiparse al comportamiento de los sistemas, ya que su constitución es con base a patrones. Por lo tanto, son herramientas que constituyen conocimiento para entender sistemas del mundo (Gentner, D., Stevens, A.L.1983) y pueden modificarse a medida que se desarrolla el pensamiento y el discurso (Hart, C. 2014). Se conectan entre sí por mapeos, proyecciones entre los elementos y las relaciones entre espacios. Y desde la interpretación neuronal los espacios mentales son “conjuntos de ensamblajes neuronales activados” (Fauconnier y Turner, 2002:40). Si pudiéramos en otras palabras todo lo anterior, los espacios mentales son una forma de organización, y si algo hemos venido bocetando en el trabajo hasta ahora, es eso, los procesos por los cuales organizamos y damos sentido a la experiencia, a la interacción con los objetos y sucesos del mundo, estos son los espacios donde armamos desde patrones reconocibles conceptualizaciones donde están involucrados, agentes, objetos, propósitos, emociones, instrumentos, entre otros.

Así como los MCI, los espacios mentales son parciales, y éstos se activan o se introducen en el discurso de distintas maneras y para distintos propósitos. Por ejemplo, pueden introducirse por algunas expresiones gramaticales a las que han denominado “constructores de espacios” (*space-builders*) G. Fauconnier (1994). Estos no solo establecen nuevos espacios mentales, sino que también pueden referir a otros ya introducidos en el discurso. Los constructores de espacios mentales pueden ser: frases preposicionales, adverbios, conectores, combinación de sujeto verbo, entre otros (Fauconnier, G. 1994:17). Este último punto da luz sobre un aspecto que dejamos de lado al inicio del apartado teórico, la realización textual (estructural) de la narración. Veamos porque, lo desarrollado hasta este momento podemos ubicarlo dentro de una dimensión conceptual, sin embargo, al hablar de estos constructores, lo que vamos haciendo es descubrir que aquello a lo que no podemos acceder, lo conceptual, deja huellas, rastros, piedras en el

⁸ Kövecses, Z. (2015) propone una jerarquía de esquematización donde las imágenes esquema son lo más esquemático, después los dominios que equipara con las metáforas conceptuales básicas de Lakoff y Johnson (es este término el que usaremos), los marcos (*frames*) y por último como lo menos esquemático los espacios mentales, esto es que va de los menos específico a lo más específico y los espacios mentales como escenarios dan idea de los múltiples elementos que constituyen la conceptualización específica y coherente de la experiencia.

camino a través de las cuales podemos intentar advertir sobre el paso de lo “no accesible”. Estos conectores que encontramos en la realización textual, son claves de cambio e identificación de espacios mentales. Y podemos aproximarnos desde los distintos escenarios que una narrativa va configurando en sus fases.

Como ya detallamos, estas configuraciones son modelos mentales del discurso constituidos internamente por entidades y procesos y relaciones entre ambos. La misma construcción de espacios y el establecimiento de mapeos entre estos son procesos vinculados a la construcción del significado que propone esta perspectiva teórica de la cual se nutre esta investigación.

Es importante introducir que la metáfora, como otro de los conceptos que se utilizarán para la investigación en curso, y a la que dedicaremos un apartado más adelante, ofrece la aparición de nuevos mapeos experienciales y van a ser explicitados por las expresiones lingüísticas. Es a estas expresiones a las que tenemos acceso como ya mencionamos y por medio de las cuales el analista intentará asumir, qué espacios mentales se están abriendo.

Concluyendo la exposición de este primer concepto de espacios mentales, dentro del marco de la Lingüística Cognitiva, podemos esclarecer el trazado en que el discurso es generado por una sucesión de espacios mentales y un espacio discursivo es “[...] una representación de la “**narrativa**” construida en el discurso - el “mundo del texto” siguiendo a Werth (1999)” (Hart, C. 2008:117). A la manipulación entre redes de elementos de los espacios mentales es a lo que se ha llamado como la integración o fusión conceptual (Vázquez, A. 2006) y que en el siguiente punto desarrollaremos los aspectos más relevantes de esta teoría.

1.2.2 Mezclas conceptuales o el moderno Prometeo.

Para desarrollar las ideas de esta teoría se propone pensar en una analogía que permita seguir el paso del proceso de fusión con mayor claridad. Traeremos a cuenta a los compositores musicales. Pensemos que tienen como unidades los instrumentos, las notas, el conocimiento musical, un oído musical desarrollado y entrenado, y que a partir de relacionar todos estos, el compositor genera una nueva composición musical, que por sí sola no se encuentra ni sólo en el conocimiento, ni en el instrumento, ni en las notas, sino desde la relación o fusión de todas sus unidades. Imaginemos que uno de estos compositores tiene en mente crear una obra cuya escucha sea sumamente emocionante. Tiene ahora además de sus unidades (instrumentos,

conocimiento, notas, etc.) que forman parte de su espacio musical, otro espacio, lo emocional, a estos los llamaremos los espacios de entrada⁹.

El compositor de entre todo lo que puede ofrecerle el espacio musical y el espacio emocional, elegirá las opciones que mejor funcionen para la creación de obra. La obra como ya vimos no se encuentra por sí sola ni en el espacio de lo musical, ni en el emocional, sino que, con algunos elementos de cada uno de ellos, podrá componer la melodía deseada, que será a lo que llamaremos el espacio emergente. Otro punto importante es reconocer que entre estos espacios (musical y emocional) hay un espacio que comparten, al que llamaremos, el espacio genérico. Si pensamos en qué es aquello que pueden compartir ambos, podemos pensar en que hay una entidad a quién va dirigido o entidad sensible, por poner un ejemplo. Ahora pasemos esta analogía a los términos de la teoría.

Esta teoría de construcción de significado en línea “*online meaning construction*” (Hart, C. 2014:107) tiene como unidad básica cognitiva de organización, al espacio mental, el cual ya identificamos como una estructura representacional temporal y parcial. A diferencia de la Teoría de la Metáfora Conceptual, esta teoría permite relaciones más amplias que solo parejas de representaciones mentales (como es el caso de la TMC) gracias a su modelo de cuatro espacios: espacio genérico, espacios de entrada y el espacio emergente que es donde el material de los espacios de entrada interactúa (Steen, G., Gibbs R. 1999). La fusión desarrolla una estructura emergente que no está en los espacios de entrada, algo nuevo, gracias a tres procesos entre ellos el proceso de composición.

Otro de los procesos es el de completar o terminación: este proceso que alude a términos gestálticos, trae estructura adicional a la fusión por medio del reconocimiento de algunos patrones. En este punto retomemos los tipos de conocimientos antes mencionados¹⁰, donde el conocimiento específico de largo plazo, hablando del individuo, o sea lo propio, reconoce

⁹ En la medida en que un discurso metafórico se desarrolla, y donde se involucran espacios que contienen elementos pertenecientes a diferentes escenarios, un espacio es creado para cada escenario. Este proceso da como resultado a los espacios de entrada. Las conexiones de contrapartes que se logran son referidas como relaciones vitales, y se han reconocido algunas de identidad, roles, intencionalidad, tiempo, espacio y categoría por G. Fauconnier y M. Turner (2002).

¹⁰ Conocimientos esquemáticos a largo plazo (conocidos como marcos) y **conocimientos específicos a largo plazo**, (refiere a un conocimiento más local).

ciertos patrones o partes de, y busca completar con lo suyo y dota a esta fusión de una nueva estructura con elementos familiares al individuo. Podría ser el caso en el ejemplo del compositor, que el reconocimiento de un momento de mucha alegría, sea la marimba que se escucha en el centro de la ciudad. Este conocimiento más local de su propia experiencia, probablemente comparta patrones con su conocimiento de melodías alegres, por ejemplo, los acordes mayores considerados alegres. Será entonces un patrón que busque ser reconocido dentro del propósito que busca para su obra sumamente emocional. Así que completará la estructura musical de un sonido alegre con su propio conocimiento de lo que es un sonido alegre. Esto nos lleva al siguiente proceso, la elaboración.

Este proceso en particular resulta muy importante porque abre la posibilidad de pensar en las infinitas trayectorias que pueden explotarse, y porque además derriba la posible idea de pensar que ante un mismo *input* el camino trazado será el mismo. **Los espacios de entrada no están determinando la red de integración** (Fauconnier, G., Turner, M., 2002:44). Resaltar este punto es de especial importancia para la investigación en curso, puesto que el corpus es producto de la presentación de uno o ciertos espacios de entrada, pero que en su desarrollo se demuestra que la forma en que un individuo atiende a distintos conocimientos y procesos mentales para trazar diferentes caminos al escribir un cuento, no están determinados a los *inputs*. Es una pista importante del porque la teoría propuesta por Gilles Fauconnier y Mark Turner, resulta tan permitente para explicar la construcción del discurso, perspectiva adoptada en este proyecto.

Describamos ahora de qué trata el proceso de la elaboración y su principio de no tener un único punto de llegada. El autor menciona este proceso como “*running of the blend*” (Fauconnier, G., Turner, M., 2002). Si lo traducimos literalmente “corriendo la mezcla” se anuncia un poco de lo que trata de decirnos, lo cual va en función de pensar en un rollo de película, “corre la cinta”, donde los elementos parcialmente heredados de los espacios de entrada se van mezclando en un proceso dinámico con los conocimientos propios y generan un nuevo camino dentro de todos los caminos infinitamente posibles.

Este correr la cinta se compone de la atmósfera que proporcionan las unidades, pero tal como la analogía del músico que nos acompaña, podemos proyectar hacia atrás las contrapartes de los espacios de entrada, en otras palabras, como marchar la cinta en reversa y ubicar los

puntos de partida de los cuales emergió la explotación de significado, eso que es nuevo y que no está en los espacios de entrada por sí mismos, sino que emerge de la relación entre ellos.

Regresando al proceso global de la fusión, la construcción de redes de integración involucra simultáneamente: una instalación de espacios mentales, emparejamiento a través de espacios, proyecciones selectivas hacia la fusión, localizar estructuras compartidas, proyectar hacia atrás, en otras palabras, hacia los espacios de entrada; incorporar nueva estructura a las entradas y a la fusión, así como varios procesos que van sucediendo en la mezcla en sí misma. Este continuo está buscando un equilibrio en la fusión, que de alguna manera establece ciertas condiciones y restricciones, de forma general, lo que cuenta como el equilibrio de la fusión, depende del propósito de la fusión y de las restricciones internas de su dinámica. Como uno de los posibles propósitos de esta mezcla podríamos pensarlo en un escenario en el que se busca como solución a un acertijo, por ejemplo, como un razonamiento contrafactual, un cambio conceptual, entre otros (Fauconnier, G., Turner, M., 2002).

Podemos ver hasta ahora que estamos hablando de un complicado proceso de multi-acción que desarticula previas conexiones, reencuadra espacios, crea y al que también le podemos entender como un proceso imaginativo. Tomando en cuenta lo que propone Mark Turner en su libro *Reading Minds* (1991), aquello a lo que llama imaginación, es justo este tipo de procesos que aluden a una manipulación de lo conocido, lo dado, o existente para desarticular los caminos obvios y proponer nuevos.

Haciendo un recuento de los aspectos esenciales de la fusión, los cuales ya se han tomado en cuenta para describir el proceso de integración, a continuación, los diferenciaremos y expondremos brevemente:

- **Red de integración conceptual:** el modelo clásico de la teoría contempla cuatro espacios mentales, el genérico, los espacios de entrada y el espacio emergente, pero, las redes de integración conceptual pueden tener muchos espacios de entrada y aún más espacios emergentes. Esta posibilidad parte de uno de los principios de la Lingüística Cognitiva, que plantea el hecho de que los individuos vamos haciendo estas fusiones todo el tiempo, que incluso las que llegamos en ocasiones a analizar o detectar, es porque rompen siendo más evidentes, sin embargo, estamos rodeados de toda clase de integraciones que no alcanzamos a identificar, pero, que forman parte de una cadena que nos permite entenderlas sin necesidad de desmenuzar sus partes. Es un proceso que

opera sobre la entera riqueza de nuestros mundos físicos y mentales (Fauconnier, G., Turner, M., 2002).

- **Emparejamiento y conexiones de contrapartes:** No podemos olvidar que, aunque se habla de conexiones entre espacios, estas son parciales, solo algunos aspectos se emparejan y las conexiones pueden ser de distintos tipos: entre marcos, roles, identidad, analogías, metafóricas, etc. Cuando se logra el emparejamiento entre dos espacios, la teoría de la integración lo llama mapeo de espacios cruzados.
- **Espacio genérico:** Un elemento dado en el espacio genérico, se mapea en contrapartes en cada uno de los espacios, esto no quiere decir que sea el mismo presente en los tres, sino que, por ejemplo, (ahora retomaremos ejemplos del propio corpus) el elemento de un tejedor puede estar mapeado en cada uno de los espacios por la acción, pero no necesariamente por los objetos tejidos o el sujeto que realiza la acción, sino que el evento realizado de alguien tejiendo, funciona como espacio genérico.
- **Fusión o *Blending*:** La fusión contempla la proyección de aspectos de los *inputs* de entrada y el genérico, pero al igual que el genérico, contiene aspectos que no existen en los espacios de entrada por sí mismos. Por ejemplo, si por un lado tenemos un pay cuya función fue estrellarse en la cabeza de un político corrupto, y por otro lado tenemos al sistema de la justicia que castiga o enjuicia los actos ilegales, en el espacio fusionado tenemos un pay justiciero que por sí mismo no encontramos en los espacios de entrada.
- **Proyección selectiva:** No todos los elementos y relaciones de los *inputs* son proyectados en la fusión. Esta selección parte de la función que busca cumplir el elemento proyectado. Por ejemplo, en el caso anterior, sabemos que además de ser un pay, era de fresas con nuez a las que el político corrupto era alérgico, esto es relevante para entender al pay como un justiciero, pero hay elementos del pay como la temperatura a la que fue horneado, que no son proyectados puesto que no son relevantes para la integración que se busca hacer. Este aspecto de proyección selectiva resulta de especial relevancia para este proyecto ya que en el corpus podemos encontrar que en la selección que hace cada autor, pone de relevancia elementos de los marcos habilitados en cada espacio mental con distintos propósitos y cuyos propósitos resultan en caminos muy distintos entre sí, aun cuando los *inputs* han sido los mismos.

- **Estructura emergente:** La clave de este aspecto es entender que se trata de algo que emerge como lo dice su nombre. Algo que de la fusión la cual como ya vimos, no es una copia directa de los espacios, sino que se genera, que resulta, por medio de tres procesos: composición, terminación y elaboración. Un ejemplo de espacio emergente podría ser un telar que cobra vida y se teje así mismo creando una obra espléndida. Si rastreamos aspectos de los espacios de entrada podemos ubicar el telar y los materiales de costura, por una parte, los seres vivos o una comunidad que trabaja o una comunidad colaborativa, por otra parte, pero en ninguna de estas encontramos lo que fusionan, un telar que cobra vida y termina su propia creación.
- **Composición:** Este aspecto es también llamado, fusión, pues compone de los elementos de los espacios y provee relaciones que no existen en los *inputs* separados. Por ejemplo, no encontramos una relación de justiciero en un pay normal, pero en su composición, el autor dota de una función de emitir justicia a este aparente pay cualquiera.
- **Terminación:** Hay una gran cantidad de extensiones inconscientes que traemos a cuenta cuando se hace integración como la que describimos. Esto, como se mencionaba anteriormente responde a un principio de la Gestalt, que nos dice que nuestra mente tiende a completar patrones. Este aspecto alude de manera tal vez más directa al tipo de conocimientos que habíamos mencionado, específico y de largo término y por lo tanto a una dimensión social. Vamos a completar o a revestir aspectos de los espacios de acuerdo con nuestros propios marcos. Si volvemos a la parte inicial donde se caracterizaba a los espacios mentales y se mencionaba que estos se van construyendo mientras pensamos y hablamos pero que además de ello, son construcciones que resultan de nuestra interacción con el mundo, el camino que nuestra mente elegirá para completar un aspecto dado estará determinado por la red cultural en la que estamos inmersos. Por ello no es de extrañar que un tejedor sea presentado como un remendador y en otra producción como un creador. Este proceso en otros términos es el trabajo cognitivo realizado según la propia lógica emergente (Hart,C. 2014).
- **Elaboración:** los autores de *The way we think* (2002), mencionan que elaboramos fusiones como simulaciones y que las **dejamos correr imaginativamente de acuerdo con principios que han sido establecidos por la mezcla o fusión** (Fauconnier, G., Turner, M. 2002:48). El utilizar la frase “*running the blend*” como ya mencionamos da

la idea de un “correr la cinta”, pero esta fluidez se debe a que conocemos de antemano las particularidades del escenario instalado y como ya se dijo con los procesos anteriores de terminación y composición, se va corriendo esta cinta porque el equilibrio que encuentra la fusión corresponde a que no nos es desconocido el camino pues los aspectos recuperados sabemos encajarlos naturalmente por el hecho de que es la forma en que la mente funciona. Mark Turner en *Reading Minds* (1991), cuando habla de la literacidad cultural y el pensamiento poético, resalta que no se trata de paquetes de conceptos que deban ser recuperados cuando tratamos de comprender cuestiones como es el caso de las metáforas¹¹. Si solo comprendemos las ideas aisladas que componen una fusión, pero no los nodos conectados de los patrones, cuya característica es la dinamicidad y la actividad, no entenderíamos estas fusiones, sin embargo, las entendemos puesto que no aislamos los conceptos, sino que los activamos dentro del patrón completo de un sistema conceptual.

Un último punto para resaltar sobre esta teoría “*Blending Spaces*” y que es pertinente rescatar tomando los conceptos mencionados anteriormente, la metáfora y la metonimia, es que **estos espacios emergentes no necesariamente serán siempre fantásticos**. Como lo que ya se mencionaba de la perspectiva cognitiva, se propone que este procesamiento sucede en todo momento, es nuestra forma de conceptualizar ya que los esquemas que utilizamos para ello son meramente experienciales. Por lo general este procesamiento pasa desapercibido, solo cuando resultan fusiones a las que podemos llamar fantásticas es cuando sobresalen y somos conscientes de ellas, de lo contrario son tan habituales, que no las percibimos, o ¿verdaderamente creemos que se nos prende el foco, o se nos fue la idea?, ¿Dónde está el foco,

¹¹ Es común hablar de la metáfora de forma general cuando se refiere al proceso de entender algo en términos de dominios más familiares. A lo largo del proceso detallado de la integración de los espacios y la emergencia de un nuevo espacio, ya nos hemos referido no solo a la metáfora sino también a la metonimia. La metáfora por una parte responde a la fusión de dominios, este proceso desde la propuesta de la Lingüística Cognitiva con George Lakoff y Mark Johnson (1986) expone la conceptualización de la experiencia, donde aquello más abstracto, lo entendemos en términos de lo más familiar, ejemplos comunes como la vida es un viaje, donde hay caminos, un viajero, un destino etc. También hablan de la metonimia como el comprender no dos dominios distintos entre sí, sino aspectos de uno como totalidad.

a dónde va la idea?, ¿La idea va por sí sola?, ¿Se construyen conocimientos?, ¿Con qué materiales se construyen? Nuestra mente es en palabras de Raymond Gibbs (1994), una “mente poética”.

1.2.3 La indispensable levedad del ser, la metáfora.

Amplíemos ahora sí el concepto de la metáfora. Es muy común que este concepto aparezca abrazando aquello que se conoce como lenguaje figurativo, pero no solo se refiere a ésta cuando de procesos cognitivos sobre este tipo de lenguaje se trata. La metonimia y la ironía al igual que la metáfora, no son una alteración lingüística sino, esquemas básicos por los cuales las personas conceptualizan el mundo externo y su interacción con él. Estos procesos forman y limitan nuestro pensamiento creativo y expresan nuestras ideas en los discursos cotidianos y literarios. Al respecto del discurso literario, R.W. Gibbs, dice que el poeta no está creando nuevos mapeos metafóricos, sino que lo que hace es poner de manifiesto nuevas posibilidades de combinación de los patrones de asociación ya conocidos. El proponer nuevas formas de implicaciones, nuevas ligas entre elementos ya conocidos o establecidos, es un acto creativo en sí mismo (Gibbs, R.W. 1994).

En el trabajo de Lakoff, G. y Johnson M. (1986), *Metáforas de la vida cotidiana*, se habla de estos procesos como operaciones a nivel de nuestro pensamiento, a nivel de conceptos. Esto quiere decir que, estos procesos definen cómo percibimos el mundo, como lo procesamos. Si recordamos lo mencionado al introducir esta perspectiva cognitiva, decíamos que se basa en nuestra experiencia cotidiana, más puntualmente como lo señala Turner M. es una forma de conceptualizar, una corporeización de la experiencia en un mapeo que nuestra mente hace de nuestro cuerpo (Turner, M. 1991). Lakoff G. y Johnson M. han detallado en qué consiste este proceso metafórico de forma muy sencilla que más adelante desarrollaremos, “*the essence of metaphor is understanding one kind of thing in terms of another*” (Lakoff G. y Johnson M.).

Para explicar lo anterior utilizaremos dos de los procesos que hemos mencionado, la metáfora y la metonimia. Cuando hablamos de metáfora debemos tomar en cuenta que existen dos dominios distintos, un dominio fuente (*source domain*) y un dominio destino (*target domain*). En el dominio fuente encontramos aquello que es más fácil representar y en el dominio destino aquello que es más abstracto y que vamos a entender en términos de nuestro dominio más familiar. ¿A qué nos referimos cuando hablamos de un dominio más familiar?, recuperemos

algo de lo que ya se dijo, si la forma de conceptualizar tiene una base en la experiencia y su base en el mundo es el cuerpo, (podemos entenderlo como filtro) por medio del que interactuamos con los fenómenos del mundo, dominios más familiares pueden ser aquellos que tengan que ver con el espacio y ubicación de nuestro cuerpo en el exterior material. Un ejemplo clásico de estos autores es que proyectamos orientación espacial a objetos que no tienen orientación o incluso que no son objetos, por ejemplo, el tiempo,

“El tiempo pasa muy rápido” (Lakoff G. y Johnson M. 1986).

Cuando hacemos esta fusión, no todos los elementos de los dominios son proyectados, esto permite realizar algunos aspectos del dominio objeto o destino y ocultar otros. Nuevamente con el ejemplo del tiempo lo podemos ver,

“El tiempo es oro”

En los dos ejemplos podemos identificar que no todo lo que tiene que ver con la comprensión del tiempo está resaltado en ambos casos, en uno se hace énfasis en que transcurre y en el otro en su valor. Otro ejemplo que podemos utilizar sobre este mismo punto: “Una discusión es una batalla”, por un lado, comprender una discusión que es lo más abstracto, en términos de una guerra hace que se resalten los aspectos competitivos de la discusión, pero oculta sus aspectos colaborativos (Lakoff G. y Johnson M., 1986). Podríamos seguir con incontables ejemplos de fusiones como las anteriores, pero, el punto central al hablar del lenguaje figurativo no reside como tal en cada uno de sus procesos, sino en que este tipo de lenguaje es una forma habitual de conceptualizar. Tal y como lo vimos en los ejemplos, y como los proponen estos lingüistas cognitivos, vivimos a través de nuestras metáforas.

En cuanto a la metonimia a diferencia de la metáfora, no estamos hablando de dos dominios conceptuales disimilares sino de uno solo bien comprendido y donde únicamente se usa un aspecto como un completo. Hay una facilidad de uso y de entendimiento de la metonimia que responde a ser una forma de estructuración automática de sus experiencias en términos de relaciones metonímicas.

La ironía es también otro modo figurativo donde el hablante hace evidente y señala su reconocimiento de la incongruencia entre la expectación y la realidad. Cumple también con una

función interpersonal, pues a través del sarcasmo, como lo plantea R.W. Gibbs, (1994) busca evadir responsabilidad o es usada para ser educados. Por ello para este autor es que la figuración no es un mero asunto del lenguaje sino la misma instauración del pensamiento, razonamiento e imaginación.

Raymond W. Gibbs en su obra *The poetics of mind* (1994), como ya se han mencionado, abre la posibilidad del lenguaje figurativo como la forma natural de conceptualización de la mente, y por lo tanto pone de manifiesto los procesos cognitivos principales para ello, entre estos la ironía. El humor como logro de la ironía se puede a su vez considerar como herramienta de reflexión y uso creativo del lenguaje:

“El uso creativo del lenguaje se basa en cuatro dimensiones de la estructura semántica: la naturaleza enciclopédica del significado, el humor en gran medida depende de la activación del conocimiento experiencial (cultural, social); los grados de saliencia (saliencia) que activan diferentes significados de una misma palabra respecto al uso dado en diferentes contextos, [...] el discurso que es una dimensión relevante para una adecuada determinación de la estructura semántica, pues los diferentes elementos discursivos contribuyen a la interpretación humorística y finalmente la prototipicidad (prototypicality) que es una característica estructural mayor de la organización semántico-conceptual, los efectos humorísticos provienen de la explotación de categorías prototípicas (tanto en el plano semántico, como en el plano pragmático)”
(Muñoz, C. 2017, pág. 54)

Raymond W. Gibbs (1994) en la obra ya mencionada, plantea una proposición inicial sobre si el lenguaje figurativo es el lenguaje ordinario. Comienza su texto comentando que las afirmaciones figurativas o poéticas son formas distintas de conocimiento, y atribuye esta frase a Platón: pensar o hablar poéticamente es adoptar una postura distorsionada hacia el mundo ordinario. Ante esta afirmación, Raymond W. Gibbs, argumenta que aquella idea tradicional de la mente humana está equivocada pues la cognición está formada fundamentalmente por procesos poéticos y figurativos, donde estos no son distorsiones sino reflejo de la adaptación de la mente al mundo (Gibbs, R.W. 1994:1).

El lenguaje figurativo es encontrado a través del discurso ordinario, tanto escrito como oral. Cuando se habla de una creatividad del lenguaje, o el lenguaje literario, no se está hablando de

crear nuevas metáforas sino, nuevas maneras de ver implicaciones, pues como hemos visto, nuestro ejercicio cotidiano de interpretar la experiencia con el mundo es un acto creativo. Retomando el lenguaje literario, al proponer nuevas combinaciones u otras formas de decir las cosas, invariablemente las conceptualizaciones fundamentales (nuestras metáforas de la vida diaria) se verán reflejadas (Gibbs, R. W. 1994).

Esto último nos invita a aceptar una afirmación más del autor de *Poética de la Mente*, “las limitaciones en como hablamos y escribimos no están impuestas por los límites del lenguaje, pero sí por la forma en que actualmente pensamos en nuestras experiencias ordinarias.” (Gibbs, R. W. 1994:8). Esto es importante ya que apunta a que nuestras conceptualizaciones del mundo limitan creativamente nuestros discursos. Relacionemos esto último con el propio trabajo de investigación. Si se ha hablado en apartados anteriores sobre la metáfora como fuente de fusión de espacios mentales, y también como aquella que nos permite instalar los espacios mentales que el autor está actualizando en su narración, la relevancia de pensar en la metáfora como lo hacemos, como un proceso cognitivo habitual, nos lleva a imaginar que desde el punto de partida, (instrucciones) cada autor está encontrando distintas formas de decir lo que ya se ha dicho del mundo pero, en este mismo ejercicio está construyendo nuevos mundos, nuevas realidades. La creatividad que instancian en su discurso no es arbitraria y no es ajena a su forma de pensamiento.

Podemos agregar a lo anterior dos afirmaciones más,

“lo que es frecuentemente visto como la expresión creativa de una idea es solo la instanciación espectacular de enredos surgidos de un pequeño conjunto conceptual de metáforas compartidas por muchos individuos en una cultura” (Gibbs, R. W. 1994:9),

y,

“Indeed, an equation is not a metaphor or an analogy on it’s own, it is a metaphor or analogy only with respect to the full patterning of a conceptual system. [...] There is no cultural literacy independent of a great deal of information, but cultural literacy does not consist of pilling up information.” (Turner, M. 1991: 219).

Ambos autores recuperan en estas afirmaciones a la cultura y con respecto a esto, atrevámonos a cuestionar, ¿Qué perspectiva de cultura se entiende para esta investigación?

Vamos a contemplar el concepto de cultura desde Merlin Donald en el capítulo *Art and Cognitive Evolution* (2006) como una red basada en compartir representaciones mentales, una red de redes cognitivas, distribuidas que guían el flujo de ideas, memoria y conocimiento.

Concluimos este apartado y la primera parte de este capítulo, con el siguiente planteamiento: nuestro transitar en el mundo material y social no está exento de discursos subyacentes que forman parte de nuestras concepciones de la experiencia y ello, es nuestro lente que interpreta y crea significados. Nuestras narrativas como lo hemos mencionado a lo largo de esta primera parte son lo que tenemos para dar sentido al mundo, en tanto las cambiamos resignificaremos el mundo. Por ahora, este proyecto no se centra en el proceso de cambiarlas, sino en desarticular lo “especializado” del proceso creativo, pues es nuestra vía de crear nuevas realidades o formas de ver el mundo y a través de eso resignificarlas.

Segunda parte

1.3 Engranajes de un sistema complejo y funcional, el lenguaje.

La Teoría de la Lingüística Sistemico Funcional (LSF) de M.A.K. Halliday, propone una perspectiva del lenguaje unificada (unificada en tanto que atiende a la diferencia que antecedería entre lengua como sistema y lengua como “institución social”) a partir de los dos conceptos que anuncian su teoría: “sistémico” en contraparte a “estructural” y “funcional” como una herramienta útil para realizar los propósitos comunicativos de los hablantes. Sin embargo, antes de detallar los principios básicos de esta teoría y los conceptos que serán relevantes para esta investigación, es importante señalar que, desde la LSF, el lenguaje es percibido como **uno de los posibles modos de construir significado** en contextos particulares. Esta visión permite comprender el lenguaje como una semiótica social la cual posibilita construir e interpretar significados en contextos sociales. El lenguaje es un sistema de significados, entre otros, que en su conjunto constituyen la cultura humana. Mencionar estos puntos es esencial para comprender la estratificación propuesta para este sistema de descripción del lenguaje (Ghio, E., Fernández Ma. D. 2008).

Como ya se mencionó, esta perspectiva contempla que el significado se construye desde distintos sistemas. Si hablamos del lenguaje, este no es entendido como reflejo de la realidad material, sino un “participante activo en la construcción de la realidad y todos los procesos humanos [...]” (Ghio, E., Fernández Ma. D., 2008:14). Este modo de construir significados es motivado social y culturalmente, es un portador y creador de significados. Una **particularidad del lenguaje es que sirve de sistema de codificación para los demás sistemas de significación**, por ejemplo, algunos otros modos de los que da cuenta la teoría LSF son las formas artísticas, modos de comportamiento cultural, de intercambio económico, modas, entre otros.

El lenguaje es un recurso, un conjunto de opciones para crear significados e interpretaciones de significados, y como sistema está estratificado en niveles funcionales que se relacionan entre sí. El contexto es el estrato superior, seguido de estratos lingüísticos internos que son la semántica, la léxico-gramática, la fonología. Esta teoría es un modelo por el cual se busca describir el lenguaje.

Con respecto al texto, esta teoría lo define como instancia del uso lingüístico, una relación del lenguaje en un contexto. Es un producto de las variadas opciones para “decir algo” con las que el hablante cuenta. Por ejemplo, podemos decir lo mismo de distintas formas: “hola”, “qué tal”, “buen día”, “buena tarde”, todos ellos utilizados para saludar, pero cada uno dice algo distinto. La forma en que se dice algo, marca la elección porque funciona de una manera específica. Decir algo de una forma significa en tanto no significa algo más.

El texto es también un proceso de creación de significado, que se produce y se comprende en contexto (Ghio, E., Fernández Ma. D. 2008). De acuerdo con los contextos las funciones del lenguaje varían, por lo tanto, no son universales, y estas variaciones son llamadas registros. Sin embargo, la teoría LSF, sí reconoce que hay funciones más abstractas inherentes a todas las lenguas, para ello se propuso un término más amplio a este planteamiento funcional, las metafunciones. Estas son funciones más abstractas y son inherentes a todas las lenguas, “interactuar con otros, representar e interpretar la experiencia del mundo (externo e interno) y organizar y construir textos significativos en los contextos que se emplean” (Ghio, E., Fernández Ma. D. 2008:23-24). Estos componentes funcionales (ideacional, interpersonal, textual) se encuentran presentes en todo uso del lenguaje en distintos contextos sociales. Este principio metafuncional permite ordenar los hechos del mundo social y constituyen un plano visible del lenguaje.

La importancia de retomar algunos aspectos de esta teoría, los cuales detallaremos en sus respectivos apartados, es porque plantea que **la construcción de significado es una selección entre posibilidades** (por su carácter de sistema) que se realizan en un entorno particular y que como ya se dijo, la forma en que se elige decir algo marca esa elección y su función específica. En otras palabras, el hablante de entre una red de sistemas de posibilidades elige una, esta elección constituye una determinada estructura y organiza un texto adecuado para una situación particular (Ghio, E., Fernández Ma. D. 2008).

En los siguientes apartados desarrollaremos algunas de las ideas principales de esta teoría y los conceptos que servirán como dimensiones de acercamiento por medio de las instancias lingüísticas. Servirán para entender lo subyacente a los espacios mentales activados y manipulados por parte de la dimensión cognitiva, sus referencias y relaciones.

1.3.1 Un sitio para cada forma de decir, el registro.

Como ya se detalló anteriormente la perspectiva funcional de la teoría LSF de M.A.K Halliday inscribe al lenguaje como un recurso o modo de construir significaciones e interpretar significaciones. De la idea de que el ser humano es social por su interacción con otros, da al lenguaje una perspectiva que parte del comportamiento de los seres humanos con su entorno. También es desde esta perspectiva que podemos decir que el lenguaje es un medio de transmisión cultural. Se construye la realidad en un entorno social y cultural y se codifica en un sistema semántico (Ghio, E., Fernández Ma. D. 2008).

De acuerdo con lo anterior, hemos dicho que el lenguaje entre otras cosas sirve para construir un mundo, reproducir una visión del mundo inmerso en una red compartida o cultural. Es también el lenguaje una herramienta para **“crear y re-crear, para discutir y cuestionar la realidad que nos rodea, para proponer cambios sociales y culturales, para imaginar realidades alternativas.”** (Ghio, E., Fernández Ma. D. 2008:33). Pondremos especial atención a este aspecto funcional del lenguaje, puesto que la investigación propone trabajar con la creatividad del mismo para la imaginación de nuevos mundos o realidades (visiones del mundo). Anteriormente en el apartado de narración, se mencionó que es a partir de ciertas narrativas adquiridas por los grupos sociales a los que pertenecemos, que entendemos y significamos el mundo. Los autores de *A New Theory of Mind*, Lee Roy Beach y Byron L. Bissell, (2016) y esta propuesta de investigación apuestan que en tanto cambiemos nuestras narrativas, cambiamos nuestra visión de la realidad, porque son lo que tenemos para dar sentido a las cosas. Así que, desde esta apuesta, el ejercicio creativo que se analiza en este estudio si bien por ahora no busca cambiar esas narrativas, y que puede ser un punto de extensión de investigación, sí busca asumir qué procesos cognitivos de conceptualización y discursivos está utilizando el autor para construir lingüísticamente nuevas realidades.

Con respecto a la producción, podemos hablar del texto, tanto como proceso y producto. El texto desde la perspectiva de la LSF, puede entenderse como un potencial de significados culturales que encuentran una realización en medios lingüísticos. Sin embargo, esta producción ocurre en situaciones específicas de culturas específicas y todo texto debe entenderse tanto en su contexto de situación, (el entorno total que rodea al texto) y su contexto de cultura (el trasfondo cultural que permite interpretar y dar sentido a lo que se hace y cómo se hace cuando se enuncia un mensaje) (Ghio, E., Fernández Ma. D. 2008). Desde esta visión podemos decir

que el texto puede parecer estar hecho de palabras y oraciones, pero en realidad está hecho de significados que tienen que ser de alguna forma codificados para que puedan ser comunicados. El corpus presentado para esta investigación es entonces un potencial de significados culturales que ha sido codificado en elementos lingüísticos.

Retomando los conceptos de contexto de situación y contexto de cultura, podemos decir que determinan de alguna forma al texto, lo cual nos permite comprender de qué modos específicos los individuos intercambian significados. El texto resulta (producto) de una elección que a su vez constituye el entorno de una nueva elección (proceso) en medida que está inmerso en su propio contexto de situación comunicativa (Ghio, E., Fernández Ma. D. 2008).

Los patrones que podemos ubicar en la organización social se codifican “[...] como patrones de interacción social en cada contexto de situación el cual a su vez es realizado en patrones del discurso en cada texto” (Rose, D. 2011:3). Por lo anterior M.A.K. Halliday (1978) propone entre los contextos de situación, que serán todo el entorno en el que se desarrollara un texto, vincular con tres funciones sociales. La metafunción interpersonal corresponderá a los hablantes enactuando relaciones (tenor), la función ideacional correspondiendo con la construcción que esos hablantes hacen de su experiencia (campo) y cómo se van a tejer las anteriores como un discurso significativo (modo) con la función textual. Estas correlaciones permiten construir el registro de un texto según J.R. Martin (1992).

El registro es una variación de acuerdo con el uso, con distintos tipos de actividades. Es lo que una persona dice determinada por lo que hace en ese momento. La existencia de registro, o variación de uso es una evidencia de la experiencia cotidiana pues se refiere a la diversidad de procesos sociales y está configurado por componentes de la situación (Ghio, E., Fernández Ma. D. 2008). La situación como “estructura semiótica” es concebida por M.A.K. Halliday en tres componentes que desarrollaremos a continuación con un par de ejemplos esbozados brevemente sobre textos del corpus:

- **El campo del discurso:** mediante la identificación de los participantes, la actividad en la que se involucran (los procesos), espacio y tiempo en que sucede, se define el evento social. Puede responder a la pregunta ¿Qué está ocurriendo? Y por lo tanto determina un campo de acción. Tomemos como ejemplo uno de textos del corpus.

(1) Remendando el alma sin una aguja

Él se escondía detrás de una tela tejida con sus amarguras, pero ella con cariño logró abrir la costura de su alma. Dentro encontró dos pequeñas aves con las alas rotas. Las cogió entre sus manos y con paciencia remendó sus alitas. Las aves tenían miedo y siguieron ocultas en la oscuridad, entonces ella las dejó, pero dejó un hilo que marcara el camino para poder salir de ahí. Poco tiempo pasó cuando el amor y la esperanza salieron volando hacia ella, fuera de esas tinieblas. Él sintió que de pronto su corazón de alfiletero, que sólo sabía de dolor, comenzaba a latir. La abrazó y desde entonces andan juntos por la vida, hilvanando caminos y bordando nuevos horizontes.

Arthur Dent

¿Qué está pasando? Sucede una situación emocional donde identificamos a participantes, un sujeto ÉL, dos pequeñas aves que están presentadas como metáforas de abstracciones de esta situación emocional y un sujeto Ella.

- **El tenor del discurso:** modo de relación de los participantes entre sí, cuáles son sus roles, y sus actitudes hacia otros y hacia lo que dicen. Continuemos con este ejemplo presentado. El sujeto ÉL y el sujeto Ella nos da la idea de tener una relación interpersonal, y podríamos imaginar que los presenta como pareja o amantes.
- **El modo del discurso:** es la manera o medio de comunicación en que se realiza el discurso, es el contacto y acción verbal. También refiere al modo en que se organiza y fluye la información. Del ejemplo presentado podemos decir que se trata de un texto escrito. Organiza la información en una secuencia de sucesos relacionados temporalmente, que presentan un problema y una resolución al mismo, podemos imaginar que se trata de un texto narrativo.

Existen a veces algunos indicadores que apuntan a identificar el tipo de registro. Por ejemplo, en el siguiente fragmento podemos identificar marcadores muy específicos del tipo de registro que se trata. Podemos reconocer algunos marcadores propios de una receta, un registro comúnmente utilizado en una situación social específica como la preparación de alimentos.

(2) Instrucciones:

Bata y mezcle los ingredientes hasta preparar un pay de manzana normal de acuerdo a nuestra receta anterior (ver receta).

***Hornea:** lanza tu pay de manzana perfectamente asegurado a tu globo aerostático o buitre de Rüppel (previamente entrenado), es importante alcanzar una altura entre 10 y 50 km para llegar a los 0°C levas demasiado detente en la estratopausa ten cuidado de no alcanzar la ingravidez. Una vez alcanzando la altura deseada encontrarás un perfecto equilibrio dinámico y una temperatura constante, pasadas las **2 horas 29 minutos** deja caer tu pay, para que el descenso **termine la cocción**. **Consejo culinario:** Agrega un GPS a tu pay para minimizar el tiempo de búsqueda del pay en la tierra, también puedes acompañarlo con una bola de helado de vainilla.*

Ajelet

Estos componentes o indicadores siempre están activos en la producción e interpretación de cualquier discurso, son importantes como dimensión de descripción del lenguaje porque como ya pudimos ejemplificar, es la evidencia presente en el uso del lenguaje. La LSF propone, como se mencionó anteriormente en este mismo apartado, una relación de asociación entre estos componentes del registro y las metafunciones¹², en tanto que brindan el potencial del lenguaje que permite a los individuos en uso del mismo elegir significados para decir lo que tenga que ver con el tipo de acción social, o con los roles de los participantes en una construcción de un discurso (Ghio, E., Fernández Ma. D. 2008).

De acuerdo con ciertos indicadores como ejemplificamos antes es que podemos identificar el tipo de registro, y por medio del registro es que podemos ir identificando patrones recurrentes que darán forma a un género particular. Según D. Rose (2011), el género es una constante construcción de significaciones que enactúan las prácticas sociales de una cultura. Los géneros pueden agruparse por sus propósitos sociales, pero es importante reconocer que un texto puede tener múltiples propósitos y va a ser mediante el género que se pueda dar con el objetivo principal del mismo. Las prácticas sociales se relacionan entre sí, por ello es que su manifestación también lo será, y en un texto se podrán identificar patrones que distinguen a distintos géneros, no habrá textos puros.

¹² Cada una de las metafunciones está asociada con cada una de las categorías contextuales antes descritas. Campo (tipo de acción social)-metafunción ideacional, Tenor (relaciones sociales) – metafunción interpersonal y Modo (contacto y acción verbal) – metafunción textual.

En el siguiente apartado desarrollaremos el concepto de Género desde los estudios de la Escuela de Sídney, con los trabajos de J. R. Martin y D. Rose (2007, 2008, 2011). Hasta ahora se ha definido uno de los aspectos de la teoría de la LSF que servirá en la descripción del lenguaje utilizado en los textos que componen el corpus, el registro. Esta dimensión permitirá evidenciar los elementos proyectados en los espacios mentales que los autores activan y fusionan en sus producciones.

1.3.2 Una meta para cada forma de decir, el género.

Retomaremos la dimensión de Género desde los trabajos de J.R.Martin y D. Rose (2007, 2008) y D. Rose (2011), partiendo de los trabajos de análisis de Género de la escuela de Sídney, puesto que aunque se ha hablado del Género dentro del mismo desarrollo de la LSF, el trabajo de estos autores apunta a una concepción más amplia del concepto y a una ubicación dentro del estrato que hemos definido anteriormente del modelo de la LSF, ubicándolo aún más hacia el exterior del estrato de manera que abraza a otros sistemas como el registro. También estos autores han trabajado en diferenciar el registro del género anotando que el registro es un sistema realizado mediante el lenguaje, pero que no toma todos los aspectos socio-culturales por el que es determinado este comportamiento lingüístico y que en cambio sí son referidos en el género, sistema que es realizado por el registro y el lenguaje (Ghio, E., Fernández Ma. D. 2008).

Una característica fundamental que diferencia al género del registro y que ha sido introducida en estos trabajos de la escuela de Sídney, es el propósito comunicativo. Es útil tomar esto en cuenta para el desarrollo metodológico de la investigación en curso, puesto que este propósito es alcanzado o busca ser alcanzado por una serie de fases que cumplen una función específica y que más adelante detallaremos.

La propuesta de los autores ya mencionados sobre lo que identifican como género apunta a los siguientes aspectos importantes (Ghio, E., Fernández Ma. D. 2008):

- Los géneros son procesos sociales.
- Los géneros se basan en un propósito comunicativo.
- Los géneros tienen etapas elaboradas en su realización textual.
- El registro es la realización del género.

Los géneros, por lo tanto, son una recurrente configuración de significados que enactúan prácticas sociales de una cultura y pueden ser relacionados e identificados por patrones

reiterados (Rose, D. 2011). El género es modelado por la escuela de Sidney como “estrato de la cultura” (Rose, D. 2011:3) y como ya se explicó en el apartado anterior en este modelo la “situación” está reconstruida como estratos semióticos sociales, el registro.

Los géneros son marcos interpretativos que se agrupan de acuerdo con sus propósitos sociales. Los textos pueden incluir múltiples propósitos. D. Rose (2011) en su trabajo *Genre an register: a stratal model of language in social context*, reconoce cuatro funciones de los géneros:

- Proveer información
- Procesos de actividades
- Evaluar textos
- Entretener o involucrar

Vamos a identificar estas funciones en algunas de las propuestas que menciona el autor, centraremos el detalle en el género de historias y su función de entretener, sin embargo, también describiremos algunas particularidades de los otros tipos.

Con respecto a la función de informar, encontramos explicaciones, reportes o historias. Los reportes no priorizan el desarrollo secuencial en el tiempo, desarrollan un escenario que clasifica entidades y sus descripciones. Las fases en que está organizado el reporte van a variar con el tipo de reporte y la entidad descrita (Rose, D. 2011: 10). Un ejemplo de este tipo son los libros de texto que mantienen una estructura “típica”, sistematizada y organizada jerárquicamente. Encontramos también aquí historias tanto situadas en tiempo como otras que no, pero donde no hay una resolución, por ejemplo, biografías, autobiografías, o recuento histórico. Las explicaciones pueden ser sucesión de eventos no secuenciadas en tiempo y también aquellos que detallan variadas causas para un resultado (Rose, D, 2011).

En cuanto a la función de proceso de actividades el desarrollo consiste en cómo sucede una actividad. Busca especificar un fenómeno seguido de una secuencia que lo explica. El autor menciona subtipos para esta función como: procedimientos, protocolos y recuentos procedimentales. Estos como el resto de los géneros se configura en un contexto específico, por ejemplo, manuales de procedimientos en el ámbito industrial (Rose, D. 2011: 10).

Desde la función evaluativa podemos encontrar argumentos o reseñas. Al igual que en los ejemplos anteriores estos se desenvuelven en un contexto particular. Las reseñas o revisiones son descripciones y evaluaciones de productos por ejemplo, las reseñas que encontramos de

alguna película, obra de arte o también en el ámbito publicitario, además de las exposiciones argumentativas o discusiones (Rose, D. 2011).

Con una función de involucrar o entretener encontramos géneros como las historias – *stories*. Están aquellas que son secuenciadas en el tiempo y las que no, como las historias en las noticias. Dentro de las secuenciadas en tiempo están aquellas que resuelven una complicación y las que no. En el tipo de historias que resuelven un conflicto encontramos las narrativas en las cuales también podemos identificar ciertas fases típicas en las que se organizan. De forma global podemos decir que presentan un escenario que orienta al lector y donde se desarrolla una secuencia de actividades en el tiempo donde se genera un problema y a diferencia de otros tipos en este mismo género, la tensión creada por una expectativa positiva interrumpida es liberada en una resolución (J..R. Martin, Rose, D. 2008).

Detallaremos un poco más sobre estas fases mencionadas ya que cada una de ellas cumple con cierta función para involucrar al escucha o lector. Retomaremos de M.A.K Halliday (2004) las funciones de estas fases las cuales se enlistan en la Tabla 1. Este estudio tiene especial interés en estas funciones de entretener o involucrar, porque se parte de que el corpus está conformado principalmente por el género de historias – *stories*- realizado textualmente en narraciones.

Tipos de fases	Funciones
escenario	presentar contexto (identidades, actividades,locaciones)
descripción	evocar contexto (imaginario sensorial)
eventos	eventos sucesivos
efectos	resultados materiales
reacción	resultados de comportamiento o de actitud
problema	creación de tensión contraexpectante
solución	liberación de tensión contraexpectante
comentario	introducción de comentarios del narrador
reflexión	introducción de los pensamientos de los participantes

Tabla 1. Tipos de fases y sus funciones en las historias (Mapping Culture, J.R. Martin, D. Rose, 2008)

Las fases de escenario y descripción presentan y describen identidades, locaciones o actividades. Para ejemplificar cada una, tomaremos nuevamente ejemplos del corpus de investigación.

(3) *El árbol ancestral*

Un árbol surgió en una de las primeras arboledas del mundo. Tenía dieta estricta y se cuidaba demasiado pues deseaba vivir mucho. A través del tiempo observó varios de sus compañeros caer. Sea por rudas tormentas, la vejez o las bacterias e insectos que llegaban, pero sin duda la tala fue lo que más hizo desaparecer a su raza y lo puso en riesgo. ¡De milagro sobrevivió a todas ellas! Vio los grandes cambios y formó parte de varios acontecimientos históricos. Hoy en día sigue erguido en un monte. Donde se visualiza una panorámica de casas y edificios.

Uriel

Como parte de la fase de escenario y descripción podemos identificar las siguientes líneas:

(4) Un árbol surgió en una de las primeras arboledas del mundo. Tenía dieta estricta y se cuidaba demasiado pues deseaba vivir mucho. A través del tiempo observó varios de sus compañeros caer. Sea por rudas tormentas, la vejez o las bacterias e insectos que llegaban,

Se construye una escena y el autor nos da detalles sobre el escenario y la entidad presentada, un árbol surgido en las primeras arboladas del mundo, con estricta dieta, que además se cuidaba pues deseaba vivir mucho. Sobre el escenario no dice que ha pasado una cantidad inespecífica de tiempo, nos presenta a otras entidades y detalles sobre los eventos que componen este escenario.

Las fases de eventos involucran eventos sucesivos, en este ejemplo podemos ver una serie de ellos: un árbol surgió, observó varios compañeros caer, la tala hizo desaparecer a su raza, sobrevivió, vio grandes cambios, formó parte de acontecimientos y sigue erguido. En algunos casos podemos encontrar indicadores o marcas que anuncian o permiten que se vaya de una fase a la siguiente, en el caso de los eventos es común encontrar elementos como conjunciones de adición como “y”, “que”, entre otras.

Las fases de efectos y reacción son planteadas como consecuencias de fases anteriores, en otras palabras, son las reacciones de los participantes ante la serie de eventos que ocurren, algunos marcadores de estas fases pueden ser, “por lo tanto”, “entonces”. Los efectos son resultados materiales como el siguiente fragmento de un texto ya mencionado:

(5) *Dentro encontró dos pequeñas aves con las alas rotas. Las cogió entre sus manos y con paciencia remendó sus alitas. Las aves tenían miedo y siguieron ocultas en la oscuridad, entonces ella las dejó, pero dejó un hilo que marcara el camino para poder salir de ahí.*

El marcador “entonces” anuncia un resultado material efecto de una sucesión de eventos anteriores, en este caso una acción o proceso material por parte de la entidad “ella”. Las reacciones son el comportamiento o actitudes de los participantes en respuesta a las fases previas, como en el siguiente fragmento:

(6) *Poco tiempo pasó cuando el amor y la esperanza salieron volando hacia ella, fuera de esas tinieblas. Él sintió que de pronto su corazón de alfilerero, que sólo sabía de dolor, comenzaba a latir.*

Los problemas y soluciones son fases que típicamente se anuncian con relaciones de contraste y marcadores del tipo “pero”, son contraexpectantes pues: los problemas crean tensión al contrarrestar una expectativa positiva (Rose, D., J.R. Martin, 2008) como se puede ver en el siguiente ejemplo:

(7) *Sea por rudas tormentas, la vejez o las bacterias e insectos que llegaban, pero sin duda la tala fue lo que más hizo desaparecer a su raza y lo puso en riesgo.*

Ante una situación de aparente normalidad se presenta un punto de tensión, hay un cambio en el curso de acción, la tala que hizo desaparecer a su raza y lo puso en riesgo. Las soluciones liberan esta tensión generada en el problema al contrarrestar una expectativa negativa (Rose, D., J.R. Martin, 2008).

¡De milagro sobrevivió a todas ellas! Vio los grandes cambios y formó parte de varios acontecimientos históricos.

Algunos marcadores como ya se mencionó pueden ser “pero”, “y entonces”, “de repente”, o como en este caso una exclamación abrupta sobre la resolución del problema, un cambio en el curso de acción que venía presentando el conflicto.

Las fases de comentario y reflexión cumplen una función de introducir comentarios o pensamientos de los participantes. Podemos ver un ejemplo en el siguiente fragmento:

(8) *Me encontraba en el suelo y en ese momento lo entendí todo, por un breve momento me había convertido en fotón. Entonces pensé: “Benditos sean mis ojos porque tan alto miraron”.*

Como hemos podido observar, los cambios de una fase a la siguiente son indicados por marcadores, pero también es típico ver cambios desde el punto inicial de la cláusula, un cambio en su Thema. Estos cambios de Thema en ocasiones involucran modificaciones en el tiempo o de alguna otra circunstancia. Las variaciones temáticas muestran cambios en el campo y tenor de una fase a otra. Hay además de cambios temáticos o los señalados por el léxico, aquellos por valoraciones cuando se trata de una fase de evaluación, sin embargo, es muy importante comprender que los tipos de fases no están determinados por categorías gramaticales (Rose, D., J.R. Martin, 2008).

Se debe recordar que al introducir este proyecto se mencionaron dos perspectivas esenciales desde las cuales se entendería la narración. Una de estas perspectivas es la narración como proceso cognitivo de conceptualización y organización de ideas, mientras que la otra atiende a una realización lingüística dentro del género de las historias, por ello la importancia de incorporar los estudios de análisis de género de la escuela de Sídney.

1.4 Lingüistas pensando como sociólogos, sociólogos pensando como lingüistas.

Para concluir el apartado teórico de este trabajo de investigación, hablaremos de algunos conceptos tomados de la Teoría de Códigos de Legitimación. Hemos dejado al final esta propuesta, por el papel de “moderador” que jugará en torno a este trabajo, puesto que tal y como lo propone Karl Maton (2016) es una propuesta que posibilita el diálogo entre la teoría y los datos de la práctica. Así que, esta teoría servirá como una herramienta metodológica para los propósitos de este estudio.

La Teoría de Códigos de Legitimación (TCL) es joven aún y presentada por su autor Karl Maton (2016) como un “*kit de herramientas*” conceptuales (Maton, K. 2016:20).

Para la formulación de la TCL, las teorías de corte sociológico retomadas principalmente son de Pierre Bourdieu y Basil Bernstein, de cada uno de ellos recupera solo algunos de sus legados para afinar la visión social de su propuesta. Por un lado, retoma la relación de una mirada que involucra ver las prácticas como patrones, y que cada patrón es uno dentro de un amplio número de patrones, mismo que tiene características constitutivas y que a la vez se relaciona con otros, y por otro lado los conceptos de “códigos pedagógicos” que involucra ver que todas las prácticas son construidas como lenguajes de legitimación y cuyos principios de organización son conceptualizados como códigos de legitimación. Ambas se complementan para la descripción y conceptualización de la construcción de conocimientos que, si bien se ha enfocado en la educación, no están confinados a ésta (Maton, K., et al. 2016).

Como resultado de esta visión de prácticas sociales como patrones reconocibles y prácticas construidas como lenguajes de legitimación, la TCL es más una herramienta y una metodología flexible, integradora y de naturaleza exploratoria que busca visualizar los principios que, bajo la superficie, organizan tanto actividades (prácticas), como relaciones sociales (disposiciones) y comunidades (contextos). Ha servido la TCL como una base de estudios empíricos pues ha propuesto desarticular las prácticas en sus múltiples dimensiones que la legitiman. Estas dimensiones son simultáneas, pues como se ha visto a lo largo de este trabajo, no hay una sola forma de ver y entender un fenómeno o una actividad social, sino que, al estar compuesta de estructuras de distintas naturalezas, es necesario ver al fenómeno como una figura geométrica cuyos lados forman parte de una misma pieza y que no existe uno por sí solo sino en la conjunción de todos. Así que, las dimensiones que se proponen en la TCL como parte de este “*kit de herramientas*” para el análisis, sirven para los mismos datos de un solo fenómeno complementándolo (Maton, K., et al. 2016).

Ya se han mencionado el concepto de dimensiones sin haber introducido a qué se refiere la teoría cuando habla de ellas, sin embargo, es importante visualizar cómo es que se inserta ese concepto dentro de una metodología que comprende a las prácticas como fenómenos de significados multidimensionales. Las dimensiones revelan:

- Estructura que resalta un tipo específico de patrones.
- Especies de códigos de legitimación que revelan principios de organización.

- Relaciones que generan códigos de legitimación.
- Plano que mapea relaciones y sus resultantes.
- Perfiles que rastrean sus fuerzas a través del tiempo.

Las dimensiones serían, en la analogía con la figura geométrica, como las líneas, el perímetro, las medidas, los ángulos, etc. que componen los lados de la figura a la que hemos llamado prácticas sociales.

Al ser tan amplia su aplicación la TCL permite la “apropiación activa y reorientación de sus conceptos” (Maton, K., et al. 2016:24) para dar forma a diversos campos sociales de prácticas. Propone para ello cinco dimensiones: especialización, semántica, autonomía, temporalidad y densidad, de las cuáles se utilizarán para el presente trabajo los principios de las dimensiones de autonomía y semántica, sin embargo, tal y como lo propone la teoría, con una reorientación para los fines de esta investigación.

Comenzaremos describiendo la dimensión de semántica para la cual retomaremos la aproximación de J.R. Martin (2017), quien ha propuesto una serie de extensión de los conceptos como portales lingüísticos hacia el universo de la gravedad semántica.

La dimensión semántica explora los campos de actividad social como estructuras de significaciones en un ejercicio continuo y dinámico entre las relaciones de gravedad semántica y densidad semántica. Cuando se habla de gravedad semántica se refiere a la dependencia que esos significados tienen con su contexto (GS -, GS+). Si los significados son más dependientes al contexto entonces hay una alta gravedad semántica (GS+), si son menos dependientes hay una baja gravedad semántica (GS -). Ahora pensemos lo anterior en términos de realidades como lo propone J.R. Martin (2017), y para ello nos podemos acercar desde la siguiente pregunta, ¿Desde dónde se está hablando?

El día a día conlleva una serie de significados que cobran sentido en el aquí y ahora, y pueden involucrar definiciones formales, de experiencia, sentimientos, sensibilidades, gustos, valores, entre otros; que construyen conocimientos comunes del mundo, u ordinarios, por ejemplo, actividades domésticas, o relacionadas con lo material del mundo exterior y que puede ser referido de forma ostensiva. Si respondemos a la pregunta antes formulada, podemos decir que se está hablando o que los significados construidos son desde un campo de acción ordinario o cercanos al mundo de la vida experiencial, donde pasamos la mayor parte de nuestro tiempo (Martin, J.K. 2017).

Cuando se habla de densidad semántica en la TCL se refiere a los significados condensados en ciertas prácticas u otra forma de decirlo es por su “relacionalidad” (Maton, K. et al. 2016), qué tanto se relacionan con otros significados. Si se relacionan con más significados o condensan varios significados, hay alta densidad (DS+), si no hay mucha relación con otros o no hay mucha condensación, hay baja densidad (DS-). Con fines de responder a otra cuestión indispensable para esta investigación, nos podemos aproximar a la densidad semántica, desde la pregunta, ¿Cómo se habla de lo que se habla? y se puede decir que se hace de una forma compleja, accesible, simple, técnica, etc. La densidad traza un continuo de fuerza con infinita gradación.

La relación que hay entre gravedad y densidad semántica, devela patrones de interpretación y el grado en que se manejan ciertos códigos. Así que una de las posibles relaciones que propone la TCL es GS+ / DS -, o en términos de realidades como lo propone J. K. Martin (2017) tenemos:

- **Realidad cotidiana o de sentido común:** mayor presencia o dependencia al contexto y menor masa o densidad de significados.
- **Realidad extendida:** mayor presencia o dependencia al contexto y mayor masa o densidad de significados.

Ambas involucran campos de actividades dentro de un discurso horizontal, esto es, que la construcción de conocimientos es posible desde la transmisión oral, que son específicos, que maximizan encuentros con personas y lugares y que no involucran aprendizajes institucionalizados. Otras de las relaciones propuestas por la LCT es GS - / DS +, y en términos como lo propone J.K. Martin (2017), las siguientes realidades:

- **Alter sensibilidad:** menos presencia o dependencia al contexto y menor masa o densidad de significados.
- **Alter- realidad:** menor presencia o dependencia al contexto y mayor masa o densidad de significados.

Realidades que involucran un discurso vertical que, a diferencia del horizontal, construye conocimientos de forma sistemática, jerarquizada y estructural; con modos específicos y lenguajes especializados, de transmisión escrita y de aprendizajes institucionalizados¹³.

¹³ Para profundizar en el tema consultar J.K. Martin (2017), Maton, K. et al (2016).

Hemos planteado hasta ahora dos preguntas que revelan por un lado desde dónde se habla y cómo se habla de una práctica o actividad social, por lo tanto, esta dimensión nos da el “*kit de herramientas*” para revelar si las narraciones que forman parte del corpus de la investigación están construidas desde un contexto ordinario, concreto de sentido común, que refiere al aquí y ahora o están construidas desde lo abstracto y no inmediato.

Pasemos ahora a la dimensión de autonomía, que como hemos visto, una sola dimensión no es suficiente para explorar los principios que organizan una práctica social¹⁴.

“Autonomía comienza de la simple premisa de que cualquier conjunto de prácticas comprende constituyentes que se relacionan en formas particulares. Los constituyentes y las bases de cómo se relacionan pueden tomar varias formas. [...] Los códigos de autonomía exploran los límites que las prácticas establecen alrededor de sus constituyentes y de los límites que establecen alrededor de cómo están relacionados esos constituyentes” (Maton, K., Howard, K.S., 2020:54).

Lo que este acercamiento de Maton, K. y Sarah H. nos dice es que todas las prácticas están constituidas por actores, ideas, instituciones, sonidos, artefactos, etc. que son explorados como universos sociales relativamente autónomos. Es decir, las prácticas están conformadas por una serie de constituyentes que a la vez responden a una forma particular de ver el mundo.

La propuesta de la dimensión de autonomía presenta la posibilidad de ubicar un centro o “*target*” definido como los constituyentes y principios de relación (propósitos, objetivos, formas de trabajar) que son considerados constitutivos de un contexto, en un momento, lugar y por actores específicos. Partiendo del “*target*”, es posible rastrear recorridos en la construcción de conocimientos, pues no hay un solo código, sino que es necesario moverse entre los códigos para, como lo dice el propio autor, “*bring back home, to experiential lifeworld*” (Maton, K. 2017), y poder comprometerse con conocimientos abstractos. En otras palabras, es moverse entre los códigos para llegar a códigos que nos son más familiares y en los que pasamos más tiempo, y estos son, los de la vida experiencial. Hay que recordar que la base de esta propuesta

¹⁴ De la misma forma que una dimensión no es suficiente para explorar los principios de organización de las prácticas, dos tampoco lo son, sin embargo, para los fines de esta investigación se han seleccionado solo autonomía y semántica para rastrear, por un lado, los universos sociales que se relacionan y sus significados por el otro.

teórica es hacer visible lo invisible y se enfoca en la construcción del conocimiento (Maton, K., 2016).

Lo anterior revela una cuestión importante acerca de la utilidad de esta dimensión en el trabajo en cuestión, veamos en qué sentido. El corpus que compone esta investigación es producto de una práctica social específica, la práctica de escritura creativa. Esta práctica forma parte de una comunidad de escritores jóvenes. Con respecto a su hacer, la práctica se rige por un eje fundamental que a groso modo diremos que es, que los jóvenes escriban narraciones cortas. En un nivel global esto último sería el “*target*” de donde se parte para determinar los códigos de autonomía, es decir, se legitima la práctica y la comunidad en tanto que son escritas esas narraciones cortas, pero, en lo que en esta investigación pone atención, es en los elementos que ponen en juego y cómo los ponen en juego para producir esas narraciones. Mencionar esto es importante, porque como núcleo de ese “*target*” podemos identificar los recursos o puntos de partida que se asignan en cada instrucción para la escritura y como la base del foco (el que los jóvenes escriban cuentos) podemos decir que está el desarrollo que los jóvenes hacen en sus narraciones. En tanto que hacen la narración y el cómo están moviéndose entre los códigos es que legitiman la práctica.

Ahora, si pensamos que la dimensión de autonomía nos presenta la relación o tensión de fuerzas entre lo heterónimo (las preconcepciones que los autores tienen sobre temas específicos) y lo autónomo, el punto de partida dado en cada actividad de escritura presenta una restricción a la vez que una posibilidad de liberación y juego para liberar esa tensión de fuerzas. El cómo se juega para crear algo nuevo, son los recorridos en el plano de autonomía, que en otras palabras son juegos entre formas de ver el mundo (cosmologías). Esos recorridos dan como resultante una nueva forma de ver el mundo (cosmología emergente o resultante) que circula o se mueve entre uno o diversos códigos. En el flujo de las narraciones intentaremos rastrear esos recorridos y caracterizar la cosmología resultante.

Desde la perspectiva de la TCL que busca, “acercar a la gente” (Maton, K., 2016) y hablar en códigos del mundo experiencial, en el marco de la construcción de conocimiento, la práctica de escritura creativa es una práctica social que busca nuevos modos de interacción y visibilizar lo ordinario.

Se precisan de un par de conceptos más que serán utilizados en el proceso metodológico que lleva a cabo esta investigación, las cosmologías y las constelaciones. Cada dimensión de la

TCL, está centrada en un tipo de códigos de legitimación, y los códigos, son esos principios por los cuales están organizadas las prácticas sociales, y de los que hemos hablado de dos, los códigos de semántica y los códigos de autonomía. Estos códigos descritos ya sean estructuras de conocimientos o constituyentes y propósitos de las prácticas, revelan cosmologías. Esto quiere decir que una cosmología o una visión del mundo, es una selección de posibilidades dentro de un amplio conjunto de posibilidades y que son reconocidas por patrones, que concentran significados y valoraciones, particulares de esa cosmología. Esas cosmologías a su vez generan constelaciones, esto es que, los grupos de ideas, creencias, prácticas, etc. son coherentes a un punto particular en el espacio y tiempo de actores que han adoptado cierta visión del mundo, o sea, que son coherentes con cierta cosmología. Otra forma de decirlo es que los significados y valoraciones de cierta comunidad, no son elecciones arbitrarias, sino que de acuerdo a la naturaleza de las actividades de esa comunidad es que se generan grupos de ideas, relaciones entre ideas, valoraciones, etc. Tanto las cosmologías como las constelaciones, son metodologías analíticas que pueden ser aplicadas a cualquier práctica sociocultural (Maton, K. et al, 2016).

La LCT permite extender conceptos a manera de portales entre los universos de la lingüística sistémico funcional y la teoría sociológica de códigos de legitimación, como resultado de intercambios entre ambas. Por ello es que la LCT, es una propuesta que pone de manifiesto la fructífera relación que hay entre lingüistas pensando como sociólogos y sociólogos pensando como lingüistas (Maton, K., Doran, J., 2017). Brinda, además, herramientas de análisis para la práctica y al ser flexible permite la reorientación de los conceptos para distintos haceres socioculturales. Así que, al trabajar con una práctica específica como lo es la escritura creativa que se inscribe en los haceres de una comunidad particular (escritores jóvenes), la LCT sirve tal y cómo ha sido propuesta: como un diálogo entre la teoría y los datos. En este caso hemos planteado la intención de mapear a partir de los datos (las narraciones) el posible recorrido cognitivo que un autor realiza al escribir una narración. Como no es posible acceder a dichos procesos cognitivos, nos valemos de las evidencias en el lenguaje a través de esta herramienta metodológica para poner en diálogo las perspectivas teóricas mencionadas en este marco teórico: la lingüística cognitiva de la cual retomamos la idea de la narración como un proceso fundamental de la mente y la lingüística sistémico funcional de la cual retomamos que la narración es una práctica social cuyos propósitos son compartir, recrear y entretener (Martin,

J.K., Rose, D., 2008). Estas teorías con respecto a los datos de la práctica de escritura creativa, son lo que llevaremos a diálogo para intentar mapear el proceso cognitivo y discursivo de la creación narrativa.

En el capítulo siguiente, se desarrollarán las adaptaciones que han parecido pertinentes para la aplicación de esta herramienta metodológica con respecto a la naturaleza del objeto de estudio.

CAPÍTULO II

“Cuando despertó la teoría seguía allí.”

*“hace falta poner al descubierto
los auténticos mecanismos
de aprehensión de la realidad y
confrontar los resultados con lo que,
antes de la operación ha recibido el nombre de realidad.”*

André Bretón

2.1 El cómo hacer lo que se quiere hacer, la metodología.



uando despertó la teoría seguía allí y fue el pilar de esta investigación de corte cualitativo que partirá de analizar una serie de textos, o bien narraciones breves recogidas de una práctica social particular, el taller de “Detonaciones Microtextuales”. Los textos seleccionados serán examinados en primer lugar a la luz de la narrativa, propuesta como principio fundamental de la mente en la conceptualización de la experiencia e intercambio de ésta. Este examen implica también un análisis a nivel lingüístico. Para mantener la tensión entre narrativa y lenguaje enfocaremos la dimensión cognitiva para rastrear lo que vemos como una extensa red de configuraciones conceptuales, combinaciones y por lo tanto la posibilidad de nuevas conexiones que posibilitan el ejercicio creativo.

A continuación, se detallan brevemente tres aspectos importantes que ayudaron a delimitar la selección del corpus de la investigación: la caracterización de este taller, las particularidades bajo las cuales se generan los textos a analizar y los criterios de selección utilizados para escoger los textos que conformarían el corpus.

Para la consecución de los objetivos se presenta en el siguiente punto el corpus de la investigación que servirá como medio de acceso para intentar aproximarse a lo ya señalado antes, los procesos cognitivos y discursivos llevados a cabo en la creación de una narración específica.

2.2 Anatomía de un corpus.

El corpus de esta investigación se enmarca en una práctica social específica, y a continuación se detallarán criterios y la caracterización de este. Dado que se trata de producciones inscritas en un contexto particular, el cual tiene como objetivo desarrollar habilidades creativas que pueden configurar nuevas experiencias y conocimientos, la Figura 1. ilustra, a modo de ondas que se van aumentando, como las causadas por una piedra lanzada al agua, la contextualización de estas producciones. No se trata de una actividad escolarizada sino la conformación de una comunidad para construir otro tipo de conocimientos no institucionalizados. Se puede hacer la siguiente suposición, si se trata de un taller de escritura creativa (círculo gris) esta actividad tiene como efecto (círculo amarillo), el género discursivo esperado de dicha comunidad de escritores y que puede asumirse es el género discursivo narrativo (en este particular caso, breve), cuya realización se espera sea un género textual de cuentos y cuyos propósitos son enganchar o entretener (círculo azul y exterior).

Este género discursivo, particular que hemos mencionado, la narración, según los aportes de la escuela de Sídney en estudios del género tiene como función social involucrar y entretener.

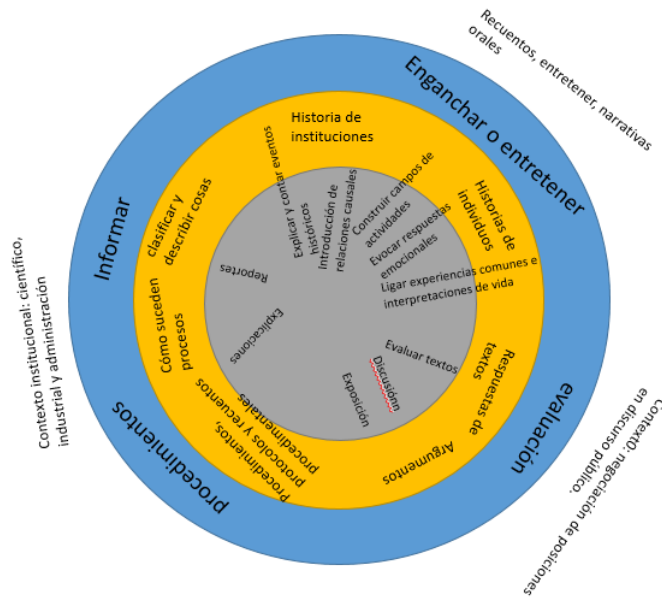


Figura 1. Contextualización de las producciones seleccionadas para el corpus.

El taller se impartía inicialmente en la Casa del Libro Gilberto Bosques Saldívar y después en su versión virtual en la página Ciencia en casa MX, en colaboración con el científico y divulgador de ciencia el Dr. Daniel Mocencahua. Gracias a la versión presencial se pudo conocer a un grupo de participantes de entre los que se observó son en su mayoría estudiantes. A las sesiones los asistentes se integraban de forma voluntaria. La versión en línea ha permitido que sea más variado el grupo, se destacan personas activas de bachillerato, universidad y maestría, así como docentes e investigadores. El taller no se inscribe en ninguna matrícula académica por lo que podemos confirmar la asistencia libre y espontánea. En este espacio no se busca enseñar redacción sino mostrar una serie de ejercicios que sirvan como detonantes creativos y que puedan ser aplicados y replicables en otros espacios o momentos. Son diseñados utilizando distintas variables que tanto limitan como detonan las posibilidades de creación, se enuncian puntos de partida para que los autores propongan nuevas relaciones, combinaciones de variables y por lo tanto creaciones distintas incluso cuando los estímulos son generales para el grupo.

Se seleccionaron de todas las participaciones a un conjunto de personas que han sido recurrentes en la participación, desde las actividades presenciales hasta las virtuales. De entre los textos que se han generado se escogieron para el análisis unos cuantos, bajo los siguientes criterios: cumplir con ser breves (no más de 200 palabras) y haber sido entregados en tiempo y forma establecidos, además de haber tenido una participación continua en las actividades.

El criterio de selección atiende a dos puntos importantes de la investigación, por un lado y como ya se ha comentado, la brevedad, atendiendo a la mención anterior hecha por G. Lakoff donde apunta que la elección de una palabra no es arbitraria, sino que constituye una manera de conceptualizar la experiencia y los conocimientos previos, además de empaquetar y dejar implícita cierta información. El criterio sobre tiempo y forma apunta a una creación menos reflexiva. En otras palabras, estas limitantes perfilan a que la creación no se lleve a cabo por una profunda reflexión en la construcción del texto o como un resultado racional sino como un fluir de emociones, estados y conciencia. Tomando solo un poco de las ideas de André Breton sobre la escritura automática, que, si bien él se centró en la asociación libre y los sueños, señalaba que este tipo de escritura permitía dar una imagen más auténtica del pensamiento tal cual surgen las ideas en la mente. En sí se buscaba alcanzar un discurso poético sin influencia

de lo racional, y esto parece apuntar directamente a lo ya expuesto a lo largo del planteamiento, la poética de la mente como forma natural de conceptualizar.

En la tabla 2. se presenta la selección de textos que sirven como evidencia para el análisis desde ambas perspectivas propuestas, cognitiva y funcional. Los textos se trabajarán en triadas, este agrupamiento responde a que cada grupo de triadas tiene el mismo punto de partida¹⁵. Los tres autores participaron en las actividades seleccionadas, lo que brinda la oportunidad de hacer el análisis comparativo que se busca para reconocer los patrones y combinaciones que decidieron poner en juego en cada narración.

AJELET	ARTHUR DENT	URIEL
DEJANDO IR LA TRAMA DE UN ABSURDO TEJIDO	REMENDANDO EL ALMA SIN UNA AGUJA	UN TEJEDOR QUE QUERÍA HACER UNA OBRA RELUCIENTE
ÚLTIMO DÍA	¿POR QUÉ NO VAMOS AL PARQUE?	ENCIERRO EN SOLEDAD
OBTENGA DINERO Y DESHÁGASE DE LO QUE LE ESTORBA	EN OCASIONES NO TODO CAE AL MISMO TIEMPO	EL ÁRBOL ANCESTRAL
LA DESESPERACIÓN DE LA LLUVIA QUE NUNCA TOCA EL SUELO	ILUMINACIÓN	SIN TÍTULO
100 SEGUNDOS PARA LA MEDIA NOCHE	EL ENCANTADOR DE LETRAS	LA EXISTENCIA ES BREVE

Tabla 2. Narraciones y autores que conforman el corpus

2.3 Jack el categorizador (categorías de análisis)

2.3.1. La narratividad

En esta categoría de narratividad se toma en cuenta una de las perspectivas antes mencionadas de la narración, la realización textual. Se identificarán aquellos elementos que apunten por una parte al lugar y al tiempo; al desarrollo de eventos y a un desenlace. Se utilizarán las fases propuestas por J.R. Martin y D. Rose. (2008). Estas fases están vinculadas con ciertas funciones cada una. Los tipos de fases que proponen se utilizarán en la caracterización en el análisis descriptivo para permitir visualizar los distintos momentos de acción de los agentes. Las fases

¹⁵ Los tres autores dieron consentimiento para el uso de sus producciones.

son: escenario, descripción, eventos, efectos, reacciones, problemas, soluciones, comentarios y reflexión.

2.3.2. Componentes discursivos: el lenguaje

En esta categoría de análisis se clasifican los componentes discursivos de los estratos registro y género, que se evidencian en los textos escritos constituidos por entidades y procesos verbales, de manera particular se marcarán los procesos y su vinculación con los agentes y roles de los agentes. Así mismo como elementos que sugieren valoración, particularmente actitud. Estas categorías de análisis parten de la conceptualización hecha desde la perspectiva funcional de la LSF, en la segunda parte del capítulo I.

2.3.3 Visiones de la experiencia y sus cielos: recorridos entre formas de ver el mundo y modos de hablar del mundo.

En esta categoría de análisis se rastrearán los recorridos entre códigos de la dimensión de autonomía y se hará el examen de la construcción como modos de interacción desde la adaptación del plano de semántica. Se identificarán las cosmologías resultantes de los recorridos y las relaciones entre significados y valoraciones, comprometidos a esas cosmologías o visiones del mundo. Estas categorías de análisis parten de la propuesta de la TCL expuesta en la segunda parte del capítulo I (1.4).

2.3.4 Ingredientes de una buena mezcla (procesos de *Blending Theory*).

En esta categoría clasificaremos la metáfora como *input* creadora de espacios genéricos y como fuente de las fusiones o manipulación para la emergencia de nuevos espacios. A partir del uso del lenguaje figurativo se intentará rastrear los procesos de fusión conceptual que logran la fusión y por lo tanto la emergencia de un nuevo espacio mental. Se intenta además identificar qué metáforas básicas conceptuales están como subyacentes y de las cuales los autores gracias a estos procesos de composición, elaboración y terminación, crean nuevas conexiones de esa conceptualización subyacente. Estas categorías de análisis forman parte de los conceptos retomados de la perspectiva de la Lingüística Cognitiva que detallamos en el apartado dos del capítulo I.

2.4 Un puente que hace visible lo invisible.

De la ya mencionada teoría de Códigos de Legitimación, ahora abordaremos dos de las dimensiones a utilizar para los propósitos de esta investigación y detallaremos las adaptaciones hechas respondiendo a la naturaleza del objeto de estudio de este trabajo, una de ellas responde a una dimensión social y la otra a una dimensión epistemológica.

La TCL presenta una buena posibilidad de mapear algunos movimientos en los modos de interacción o modos de ver el mundo dentro de prácticas sociales que se desdoblán en las narraciones que forman parte de este estudio, esto con el fin de clarificar las evidencias en el lenguaje que servirán para el siguiente paso de análisis donde los movimientos, quiebres o cambios identificados los trataremos desde el lenguaje figurativo.

De las cinco dimensiones propuestas por K. Maton (2016) retomaremos únicamente dos, la dimensión de autonomía, y la dimensión de semántica. Estas dimensiones resultan de gran utilidad a la investigación porque por un lado nos permite visualizar, a través de la dimensión de autonomía la interacción de prácticas sociales, entendidas como universos sociales y por el otro lado, la dimensión semántica permite visualizar esos modos de entender dentro de las prácticas o, en otras palabras, los modos de verbalizar una situación. Comenzaremos a desarrollar, cómo es que la propuesta de la dimensión de autonomía sirve para los objetivos de esta investigación¹⁶. K. Maton, señala que esta dimensión “explora prácticas en términos de – universos sociales relativamente autónomos” (Maton, K. 2016:307). Esto apunta a que es posible explorar cada práctica como un complejo sistema de relaciones entre haceres, propósitos, significados, valoraciones, conocimientos, etc. muy específicos para cada una y donde hay ciertos patrones reconocibles que permiten identificarla como legítima de una comunidad. Por ejemplo, podemos identificar que para la práctica académica existen relaciones entre docentes, estudiantes, transmisión de conocimientos, disposiciones de los alumnos, contextos institucionales, estructuras institucionales, etc. que podemos decir, son los códigos que legitiman esta práctica. Así que, desde esta perspectiva de prácticas como universos

¹⁶ Se añade este apartado especial de **adaptación** en metodología y no en el marco teórico, pues aquí se explicitan las categorías a utilizar en el análisis y este apartado pretende facilitar el seguimiento del análisis de acuerdo a las decisiones tomadas en cuanto a los conceptos retomados de la TCL.

sociales, los planos que propone la teoría permiten visualizar las relaciones en un desdoblamiento de lo multidimensional de sus significados.

Recordemos ahora lo que se mencionó sobre el “*target*” en el apartado teórico: la dimensión de autonomía pone de manifiesto la tensión entre las fuerzas de heteronomía y autonomía. Con respecto a esto, el “*target*” como punto de partida que ayuda a configurar los códigos de autonomía, que podemos pensarlo como la respuesta a ¿Qué está siendo discutido?, es el que los jóvenes escriban cuentos. Sin embargo, este “*target*” tiene como núcleo que esos cuentos son escritos a partir de elementos dados y el juego que hacen de esos elementos para construir nuevas formas de ver, son los recorridos que la TCL nos permite visualizar con su herramienta en la dimensión de autonomía. El cómo están construyendo es la respuesta a esa tensión entre las fuerzas de heteronomía y autonomía. La autonomía la concebimos para este trabajo como el juego que el autor hace de las cosas dadas como punto de partida, para la creación de un espacio emergente.

La TLC se ha desarrollado en el marco de la práctica académica y por consiguiente las categorías propuestas en los planos relacionales responden a esta naturaleza. Para el caso de esta investigación, cuya naturaleza del corpus no es la académica, sino como se presentó en la figura 1., la de una práctica de escritura creativa, se han adaptado y renombrado las categorías de la propuesta de la TCL. Para la dimensión que estamos describiendo (autonomía), se hicieron las siguientes adaptaciones:

- En el eje vertical Maton, K. propone posiciones autónomas (PA-, PA+) que responden al contenido o a los constituyentes de cierta categoría o contexto (Maton, K. 2016). La adaptación consiste en que este mismo eje nos dará idea de la construcción ideacional de los significados, de forma que el contenido o los constituyentes responderán a los contextos siguientes: en el extremo superior la construcción ideacional desde lo FICCIONAL y en el extremo inferior la construcción ideacional desde lo ORDINARIO. Con esta adaptación solo se hace la señalización de que entre lo ORDINARIO y lo FICCIONAL hay un continuo donde entre más lejos se esté del extremo inferior, más cerca se está de una construcción ideacional FICCIONAL, entre más lejos se esté del extremo superior, más cerca se está de una construcción ideacional desde lo ORDINARIO. Podríamos pensarlos como los códigos reconocibles de lo ficcional y los códigos reconocibles de lo ordinario. Para poder trabajar en estos planos, recurriremos

a la evidencia del lenguaje que nos pueda dar claves de si lo que se está narrando está más cerca de un contexto de prácticas ORDINARIAS o más cerca de un contexto lejano de las prácticas ordinarias. A lo que se llamamos ORDINARIO es aquello menos artificial, modos no aprendidos o más familiares de hablar de algo en este contexto de escritura creativa. A lo que llamamos FICCIONAL es aquello más cercano a modos artificiales en este contexto de escritura creativa y que puede evidenciarse en el uso del lenguaje figurativo.

- En el eje horizontal Maton, K. propone desde la TCL, las relaciones autónomas (RA-, RA +) que responden a las relaciones entre los constituyentes específicos de un contexto o categoría o de otras categorías o contextos (Maton, K. 2016). Para fines de esta investigación, se realizó la siguiente adaptación respondiendo a que otra dimensión útil de ser analizada en la construcción de significados es la dimensión interpersonal. Resulta fundamental la dimensión interpersonal en primer lugar porque toda construcción (de narraciones para este caso particular) es la interacción de distintas dimensiones de hacer social, y en segundo lugar porque toda conceptualización de la experiencia lleva una estructura emocional. Las claves de esta interacción emocional en el lenguaje, las podemos seguir desde la dimensión interpersonal, en específico con las valoraciones de actitud. Por ello, el eje horizontal responde a la construcción interpersonal teniendo como extremos del eje, de lado derecho lo EMOCIONAL AFECTIVO y viendo esto como un continuo, en el extremo izquierdo lo EMOCIONAL APRECITIVO, que corresponden a las actitudes de la dimensión interpersonal. Lo anterior responde a la reacción que como individuos tenemos a los cambios o fenómenos del mundo, y que son: las situaciones, los agentes y los objetos.¹⁷

De acuerdo a lo que se ha planteado, el plano de la figura 2. nos puede posibilitar el mapeo de los recorridos entre los distintos códigos de la dimensión de autonomía que hemos adaptado. Estos recorridos responden a las distintas posibilidades que los autores enactúan para la construcción de una narración emergente desde el punto de partida dado. El plano entonces

¹⁷ Ante las situaciones atendemos a sus consecuencias, ante los agentes atendemos a sus acciones y ante los objetos atendemos a ciertos aspectos o propiedades que se les atribuyen. (Ortony, A., Clore, G.L., Collins, A., 1996). Esto se relaciona con la construcción interpersonal de los textos que conforman el corpus.

funciona como una representación relacional del juego entre los códigos que se mueve entre la tensión de fuerzas de heteronomía y autonomía, los principios de organización de esta dimensión.

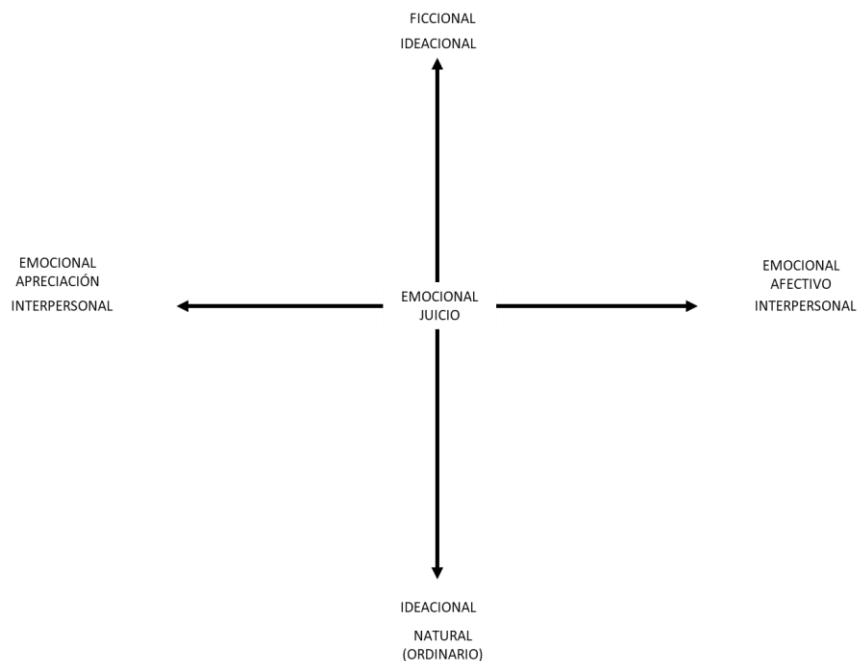


Figura 2. Plano para el mapeo de posibilidades de construcción entre los códigos de autonomía. Plano adaptado

Este plano como el resto de los que propone Maton, K. (2016) para las otras dimensiones, permiten ver las relaciones que hay entre los códigos de cada una, por ello es que les llaman planos relacionales. Cada plano presenta en forma de ejes continuos, una serie de modalidades de códigos y que, al relacionarse entre sí, dan como resultante nuevas modalidades¹⁸ de códigos. Estas relaciones para fines de esta investigación son las siguientes: de la relación entre ORDINARIO – EMOCIONAL, emerge a lo que llamaremos EMOTIVO ORDINARIO, se nombra así pues busca reflejar el tipo de relaciones que se llevan a cabo, desde lo ORDINARIO y lo EMOCIONAL-AFECTIVO. La relación entre EMOCIONAL AFECTIVO – FICCIONAL,

¹⁸ Recuperando la idea de K. Maton (2016), donde la dimensión de autonomía permite explorar las prácticas en términos de universos sociales relativamente autónomos, utilizaremos el término de universos o visiones del mundo, para referirnos a las modalidades. Esta es una acotación necesaria que se hace para fines de esta investigación que facilita la revisión de los recorridos en tanto son movimientos en distintos códigos de distintos tipos de prácticas sociales.

tiene como resultante la modalidad a la que llamaremos **FACTICIO**¹⁹. La relación entre **FICCIONAL - EMOCIONAL APRECIATIVO**, da como resultante la modalidad a la que llamaremos **ANDROIDE**. Hemos asignado este nombre porque el tipo de relación se da entre las apreciaciones de los objetos o situaciones, creando más que una comunidad de participantes reactivos, una comunidad de observadores y comentaristas (Martin, J.R. 2010). Por último, la relación entre lo **ORDINARIO** y **EMOCIONAL APRECIATIVO**, que da como resultante la modalidad **MATERIAL** (una modalidad que devela un tipo de universo principalmente natural cuyos fenómenos pueden ser descritos desde las apreciaciones de los sentidos y las reacciones del individuo). Por lo tanto, tenemos un paso más en la elaboración de nuestro plano relacional como se puede ver en la siguiente figura 3.

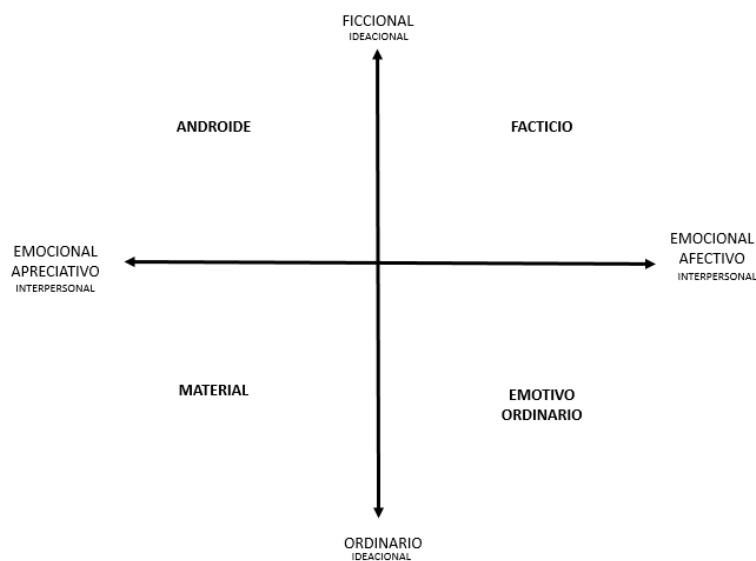


Figura 3. Relaciones de modalidades y sus modalidades emergentes.

Hasta ahora tenemos cuatro universos emergentes o también modos entendidos como tipos de prácticas (modalidades que se relacionan y que de ellas emergen nuevas modalidades) resultantes de la relación que se da entre las cuatro modalidades presentadas. Este plano de la

¹⁹ Facticio es un término derivado del hacer, que tiene que ver con algo hecho artificialmente o imitado de la realidad natural. Se retoma este término puesto que en el primer apartado se habló de la importancia de la ficción como abstracción y simulación de lo complejo y caótico del mundo, por lo tanto, utilizamos el término facticio en este sentido de simulación de lo que llamamos realidad natural.

figura 3. tiene las siguientes relaciones constituyentes o ejes: (IDEACIONAL/INTERPERSONAL) y modalidades principales (FICCIONAL-ORDINARIO/EMOCIONAL AFECTIVO, EMOCIONAL APRECITATIVO). Estos principios de organización y sus relaciones permiten revelar la cosmología o cosmovisión adoptada por alguna práctica sociocultural. Esto quiere decir que la visión del mundo es particular y coherente con los principios base de una práctica (Maton, K., 2016). Mencionar esto es muy importante para poder pasar a la descripción de la adaptación hecha de la dimensión de semántica, la cual revela o responde a los distintos modos de entender dentro de esas prácticas o los modos de verbalizar las situaciones.

Estos universos descritos configuran una determinada visión del mundo, esta visión es a lo que llamamos tal como la teoría lo propone, una cosmología. Una cosmología genera una constelación. Nos referimos a constelaciones como las agrupaciones de ideas, creencias, posturas, prácticas de cualquier práctica sociocultural. Veámoslo desde otra perspectiva, las cosmologías generan constelaciones y las constelaciones, hacen disponible una selección de potencial de significados y cargas valorativas (al joven escritor en este caso). Esta selección es traída al juego por parte del autor desde su experiencia. Las posibilidades de construir significados no son arbitrarias, dentro de todas las posibilidades infinitas, solo las que respondan a los principios en los que se organiza una práctica serán las tomadas en cuenta como selección para construir significados. Llegado a este punto podemos describir la dimensión de semántica adaptada para los fines de este trabajo.

Las posibilidades de construcción que tiene un autor al escribir sus narraciones, están delimitadas tanto por el núcleo del “*target*” que ya se ha definido, este núcleo son los elementos dados como punto de partida, y por otro lado delimitadas también, por las selecciones traídas al juego de la creación narrativa por los mismos autores, que responden a su experiencia. Estas posibilidades y juego de creación, intentaremos rastrearlos por medio de los recorridos en el plano de autonomía.

La dimensión semántica según la TCL, como ya mencionamos en el apartado dedicado a esta teoría, explora las prácticas en términos de sus estructuras semánticas, en un flujo de fuerzas de gravedad semántica y densidad semántica a través del tiempo (Maton, K. 2016). De la misma forma se retomaron las aportaciones de aproximación a esta dimensión por parte de J.R. Martin (2017) y al partir desde su propuesta de MASA y PRESENCIA, donde las resultantes de las

relaciones entre estas modalidades de códigos son presentadas como realidades. Recordemos que esta dimensión explora los modos de entender dentro de las prácticas, así que desde esta propuesta hay modos de entender o verbalizar la experiencia desde lo más familiar y ordinario, hasta lo más abstracto.

- Empecemos en el eje vertical donde se ha propuesto desde la TCL el continuo de gravedad semántica a través del tiempo (GS +, GS -). Para los fines de esta investigación renombramos las modalidades del eje vertical de la siguiente manera: aquello más cercano a un contexto material lo hemos nombrado SITUADO COTIDIANO, y lo posicionamos en el extremo inferior; aquello más lejano de lo material, y más cercano a un contexto de lo abstracto, lo renombramos TÉCNICO EPISTÉMICO. Esta selección y adaptación de la teoría original responde a lo siguiente: lo que se encuentra en el aquí y ahora, que puede ser ostensivo o cercano a una realidad inmediata se encuentra por debajo del horizonte del plano cartesiano²⁰, y lo que no está en el aquí y ahora que no se encuentra en una realidad inmediata, está por encima del horizonte.
- En el eje horizontal la TCL ha propuesto para esta dimensión, la densidad semántica (DS+, DS-), que atiende a la condensación de significados en prácticas socioculturales, o sea, más o menos significados condensados. Al hablar de condensación de significados se hace referencia a la concentración de ideas. Si recordamos nuevamente que la dimensión semántica nos permite explorar los modos de entender, la concentración de ideas nos habla del tipo de visión que se está enactuando en una práctica, en este caso en la construcción de narraciones, que puede ser una visión ordinaria, poca concentración o una visión especializada, mayor concentración. Sin embargo, para fines de esta investigación se utiliza para este eje la condensación axiológica que es también “parte integrante de cada campo, incluso términos técnicos tienen valor” (Martin, J.R., 2017, pág. 128). Esto quiere decir que toda selección en las posibilidades de significados comparte propiedades tanto epistémicas como axiológicas o, dicho de otra forma, toda selección conceptual conlleva una valoración en tanto que se elige por encima de otras posibilidades. Por ello el eje horizontal permite ubicar en los extremos las cargas valorativas de dichos significados. En el extremo derecho tenemos las cargas positivas

²⁰ El horizonte y no el eje horizontal, es una distinción en el continuo que permite identificar desde dónde se está hablando, desde una realidad inmediata y corporal, o desde una realidad no material y social.

(AFECTO/JUICIO/APRECIACIÓN) y en el extremo izquierdo las cargas negativas (AFECTO/JUICIO/APRECIACIÓN)²¹.

Una precisión más para la adaptación de esta dimensión es que el plano propuesto por la teoría plantea un eje horizontal para la densidad semántica y un eje vertical para la gravedad semántica, para fines de esta investigación y como lo han presentado en la misma teoría al mapear las ondas semánticas, juntaremos ambos ejes en un eje único vertical²², donde en el extremo superior se tendrá menor gravedad semántica y mayor densidad, en otras palabras, modos de construcción más abstractos y más especializados. En el extremo inferior se tendrá mayor gravedad semántica y menor densidad, en otras palabras, modos de construcción más concretos, más ordinarios. Esta modificación permitirá que en un plano se puedan visualizar por un lado (vertical) la construcción de significados y por otro (horizontal) las cargas valorativas, que en conjunto presentan una constelación comprometida con una cosmología particular. Hasta ahora el segundo plano construido puede observarse en la siguiente figura 4.

Anteriormente cuando se mencionaba la relación que tenía la cosmología como principio organizador de una práctica particular y de la cual emerge una constelación, se hacía referencia

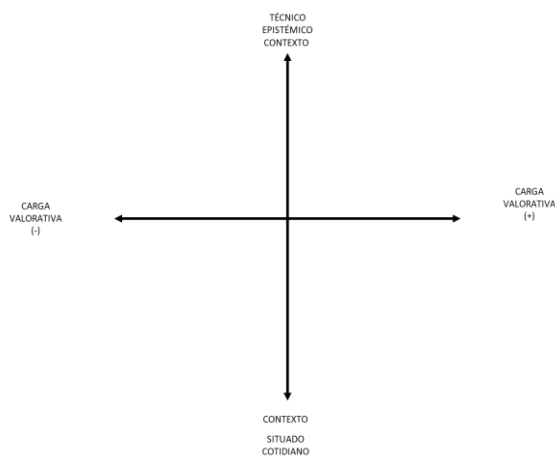


Figura 4. Dimensión semántica (constelación epistémica v axiológica)

²¹ Es importante señalar que estos ejes son complementarios mas no dependientes uno del otro, esto quiere decir que un tipo de visión desde lo que llamamos SITUADO COTIDIANO no determina los valores negativos o positivos de esa concentración de ideas. Lo mismo sucede si desde un tipo de visión especializada a la que llamamos TÉCNICO EPISTÉMICO, los valores de carga para esas ideas no están determinados a ser positivos o negativos.

²² Tal como se propone en el plano de las ondas semánticas.

al tipo de relación que hay entre los planos que ahora hemos construido. Si como se señaló, las posibilidades o selección en la construcción de significados no son arbitrarias sino comprometidas a cierta cosmología, y que las cosmologías generan constelaciones, se puede imaginar que son como las fibras que comprenden la organización de ideas de una cosmología. Si hablamos de fibras, hablamos de algo que solo podemos ver si hacemos una mirada como desde un microscopio hacia dentro de cada uno de los espacios donde se llevan a cabo las relaciones de las modalidades de autonomía. Al hacer esa mirada de microscopio se podría ver en el plano de los universos sociales (o visiones del mundo) la constelación particular generada por sus principios de organización. Este ejercicio se ilustra en la figura 5.

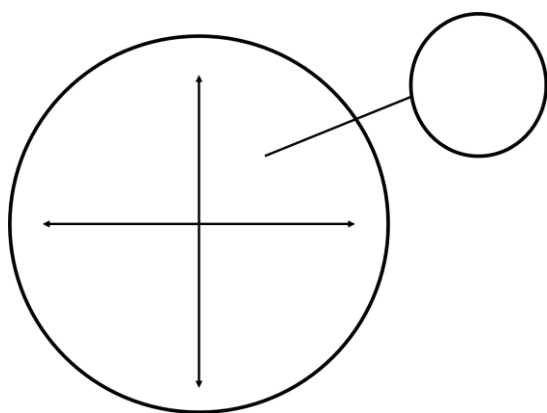


Figura 5. Vista de microscopio a la cosmología para develar la constelación comprometida a sus principios de organización

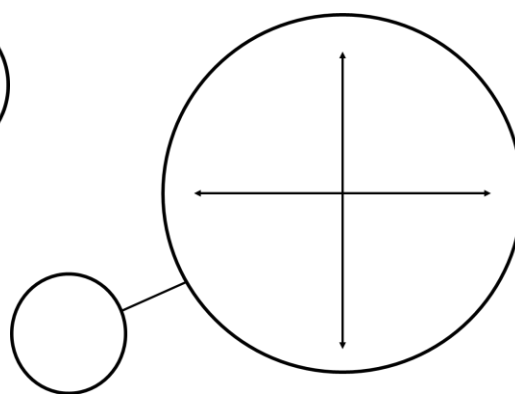


Figura 6 Alejamiento para visualizar la cosmología cuyos principios de organización generan una constelación particular.

Si en lugar de una vista tipo microscopio, se hiciera una vista tipo fotográfica a la constelación, desde una altura considerable, podríamos ver a la cosmología que compromete esa constelación, esa relación de ideas, significados y sus cargas valorativas. Se propone hacer estos tipos de vista para mostrar que los principios de organización de una práctica, o de una visión particular del mundo (cosmología) generan significados particulares respondiendo a la misma lógica de su organización. Las distintas cosmologías son reveladas por los códigos que las legitiman, las constelaciones son generadas a partir de esas relaciones (Maton, K., 2016).

Hasta ahora, se han tratado de explicar los principios de la TCL que se han adaptado para el análisis de las narraciones. Es importante recordar que una de las razones por las cuales se ha recurrido al uso de esta metodología, es porque permite identificar movimientos en el flujo del discurso que va dando claves sobre los distintos recorridos entre códigos que develan nuevos

códigos o cosmologías desde los cuales se está construyendo esto a lo que llamamos creación narrativa. Por tal motivo, además de las categorías ya descritas, en cada uno de estos planos, se irán ubicando en el plano que corresponde a la dimensión de autonomía, los recorridos o *tours* en el flujo del discurso, con puntos que identifiquen con colores distintos a cada uno de los autores del corpus, y con flechas los recorridos que van proponiendo. En el plano de la constelación, se marcan puntos de los colores seleccionados para cada autor, pero estos se unen con líneas, puesto que no se busca rastrear movimientos sino la visión de construcción epistémica y axiológica.

Los colores que se mapearan son los siguientes:

- Ajelet: rojo
- Arthur Dent: azul
- Uriel: verde

El color amarillo en los planos, representa la instrucción, el modo que se propone desde el punto de partida y es mostrado para visualizar mejor los distintos caminos de los autores.

- Instrucción = amarillo

2.5 Los detectives salvajes y la ingeniosa dinámica de la creatividad (procedimiento analítico).

Anteriormente se han descrito los elementos que de la TCL son útiles para ir alcanzando la resolución del objetivo principal de esta investigación. Ahora se aplicarán las categorías adaptadas al corpus de la investigación. Se realizó un mapeo de cada uno de los quince cuentos seleccionados para este estudio y que están organizados en cinco grupos distintos, cada uno de esos grupos es una instrucción particular que llevó a escribir dichas narraciones. Se presenta a continuación la aplicación del modelo. Las narraciones que se muestran a continuación fueron realizadas partiendo de la siguiente instrucción:

- *Deberás escribir una minificción usando argot (vocabulario) de costura, tema libre.*

No.	Ejemplo de uso del lenguaje
1	« DEJANDO IR LA TRAMA DE UN ABSURDO TEJIDO »

	<p>Hoy amanecí con la mente muy ruidosa, me dispongo a tejer, tomo un trozo de estambre y realizo torpes puntadas; lazada y cruzada en <u>la urdimbre de pensamientos</u>. Mi cerebro me hace una mala jugada a muy tempranas horas del día, sin saberlo estoy creando algo que mi mente no logra discernir, poco a poco va tomando forma, ribeteo un dedo, zurzo un corazón, respunteo unos labios... ¡He creado un hombre a crochet! <i>abre sus ojos</i>, toma mis manos y comienza a bailar, mi corazón rebosa de felicidad, <i>no es la primera vez que me cuestiono estar despierta</i>. <u>Pronto la realidad se hilvana</u>, caigo en impasse, esfuerzos vanos, vacíos y soledad, se acabaron los relojes, pensamientos quedan en libertad.</p>
2	<p>REMENDANDO EL ALMA SIN UNA AGUJA</p> <p>Él se escondía detrás de una tela tejida con sus amarguras, pero ella con cariño logró abrir la costura de su alma. Dentro encontró dos pequeñas aves con las alas rotas. Las cogió entre sus manos y con paciencia remendó sus alitas. Las aves tenían miedo y siguieron ocultas en la oscuridad, entonces ella las dejó, pero dejó un hilo que marcara el camino para poder salir de ahí. Poco tiempo pasó cuando el amor y la esperanza salieron volando hacia ella, fuera de esas tinieblas. Él sintió que de pronto su corazón de alfilerero, que sólo sabía de dolor, comenzaba a latir. La abrazó y desde entonces andan juntos por la vida, hilvanando caminos y bordando nuevos horizontes.</p>
3	<p>UN TEJEDOR QUE QUERÍA HACER UNA OBRA RELUCIENTE</p> <p><i>El Sol deslustró todas sus telas para hilvanarlas. Una vez unidas, empezó su añorado deseo: desarrollar un enorme mosaico. Con sus variadas y resplandecientes agujas, tomaba hilos de distintos colores e iba tejiendo figuras: <u>casas con ventanas, calles con escalones y figuras que parecieran tener vida</u>. Estaba a punto de terminar, sólo le faltaba un detalle, realizar un contorno profundo a los <u>seres vivos</u> para que tuvieran cierto realismo, pero al estar tan concentrado en su labor no observó que sus materiales se le habían acabado. ¡Su obra estaba arruinada! ¡Dejó un hilo delgadísimo esparcido por sus personajes! <i>Quería llorar</i>, pero de pronto observó que <u>sus seres cobraban vida</u> y unían con otros ese hilaje invisible que él no había terminado. Formando una</i></p>

nueva obra azarosa que daba variadas historias de la cual el Sol se sintió orgulloso.

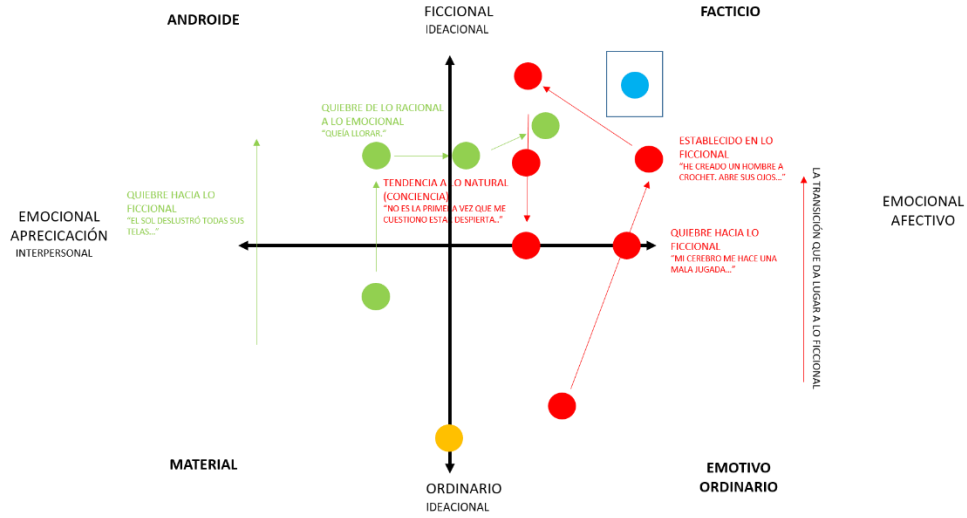


Figura 7. Plano la triada de costura.
Ejemplos 1, 2, 3.

En el plano mostrado en la figura 7. están ubicados los tres ejemplos de uso del lenguaje que corresponden a cada una de las narraciones derivadas de la instrucción ya mencionada. Empecemos por describir los movimientos del primero de los ejemplos, “Dejando ir la trama de un absurdo tejido”.

Ejemplo #1

Desde el título la autora nos posiciona en un modo de construcción que tiende hacia lo ficcional, “**Dejando ir la trama de un absurdo tejido**”, pues anuncia de alguna forma que no se trata de un tejido cualquiera. Lo que nos dice el mapa sobre el inicio de la narración es que el trazado comienza en el extremo inferior del plano, dentro de lo que llamamos lo ordinario, aquello que está en el aquí y ahora, cercano a nuestra experiencia sensorial. Hay a continuación un movimiento que va dirigiendo el recorrido hacia el extremo superior del plano donde hemos ubicado lo ficcional. Este movimiento se ve anunciado sin llegar a establecerse como ficcional con el siguiente fragmento: “**Mi cerebro me hace una mala jugada a muy tempranas horas**”

del día [...]”, pareciera que nos va anticipando hacia un cambio que tiende a aquello que no está al alcance de nuestro aquí y ahora, o incluso de algo que no podemos explicar valiéndonos de nuestra experiencia corporal. El momento en el que se establece esa tendencia a lo ficcional lo podemos detectar en el siguiente fragmento: “**¡He creado un hombre a crochet! abre sus ojos, toma mis manos y comienza a bailar [...]**”. Hay un cambio abrupto después de una secuencia dentro del plano de lo material y de una práctica técnica como es la costura: “**poco a poco va tomando forma, ribeteo un dedo, zurzo un corazón, respunteo unos labios...**”, justo después de esta secuencia de procesos materiales, el hombre creado a crochet, rompe con lo natural de este plano dentro de la costura, cuando abre sus ojos, (marcado en cursivas en la narración para identificar la ruptura) y continúa con una serie de procesos materiales que involucran al sujeto de la narración. Es ese momento donde podemos decir hay un establecimiento en lo ficcional, pero no solo eso, sino que de inmediato ante este suceso, tenemos una fase cuya función es de reacción emocional por parte del sujeto de la narración, “**mi corazón rebosa de felicidad [...]**”, esto último permite caracterizar el movimiento dentro del plano que hemos nombrado como FACTICIO, puesto que no solo involucra un cambio hacia la construcción desde un mundo ficcional sino que conlleva una relación con la construcción desde lo emocional afectivo, por lo tanto: ficcional – emocional afectivo = FACTICIO. A continuación, un detalle como respuesta a esta última fase de reacción emocional nos va anunciando de nuevo un posible retorno hacia lo ordinario, “*no es la primera vez que me cuestiono estar despierta.*” A través de un proceso mental el autor nos indica que ya no está del todo establecido en lo FACTICIO con ese breve movimiento y podemos confirmar este anuncio de cambio con lo siguiente, “**Pronto la realidad se hilvana, caigo en impasse, esfuerzos vanos, vacíos y soledad [...]**” con un marcador temporal, confirma el cambio abrupto y regresa, aunque no del todo, y por ello es que en el plano de la figura 8, el recorrido no vuelve por completo al plano de lo ordinario.

Este recorrido que es posible seguir gracias a los movimientos que el autor va anunciando y explicitando en el flujo de su narración, permite llegar a lo siguiente: las relaciones entre modalidades que posibilita el autor en su narración, son de lo ordinario-emocional-ficcional, dando como resultante una cosmología del EMOCIONAL ORDINARIO-FACTICIO. Poco a poco iremos reconociendo como esta construcción es un patrón que se va repitiendo a lo largo de la mayoría de los ejemplos con los que se ha trabajado y de lo cual comentaremos más

adelante, sin embargo, por ahora podemos identificar que esta construcción va de lo ordinario a lo ficcional a través de lo emocional. Esto último como decíamos en el apartado anterior, al ser la cosmología, o universo emergente gracias a estos movimientos o recorridos entre códigos, genera constelaciones cuyos significados y cargas valorativas están comprometidos con esta naturaleza que hemos descrito. Veamos esto con la notación y planos propuestos en la adaptación.

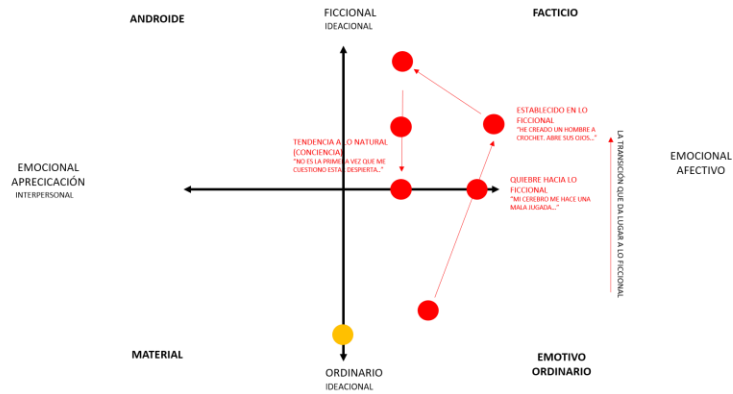


Figura 8 Cosmología EMOTIVO ORDINARIO-FACTICIO, ejemplo no. 1

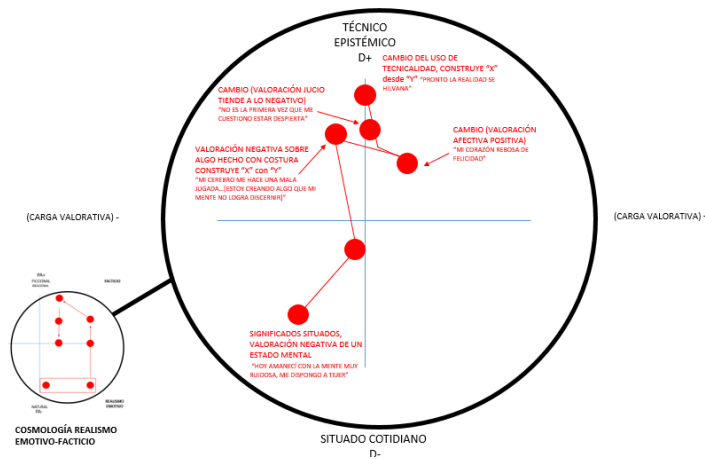


Figura 9 Constelación generada de la cosmología del EMOTIVO ORDINARIO - FACTICIO, ejemplo no. 1.

Las figuras mostradas representan el acercamiento o alejamiento que proponíamos anteriormente, la figura 8 es un acercamiento de la vista de la cosmología para poder ver sus fibras de significados, en este caso sus significados condensados posibles. El alejamiento de vista en la figura 9 sirve para ver de dónde han salido los significados y sus cargas. La figura 8 nos muestra el recorrido del ejemplo de uso de lenguaje no.1(color rojo), que hemos sacado del plano de la figura 7 donde se encuentran los tres ejemplos de la triada de costura. La figura 9, nos muestra la constelación generada de la cosmología del EMOCIONAL-ORDINARIO/FACTICIO. Si comentábamos que las posibilidades de significados de las cuales el autor toma parte para la construcción de este nuevo universo, están comprometidas a la naturaleza de las relaciones que crean el nuevo universo, entonces, podemos leer la figura 9 de la siguiente manera: dado que es una construcción ideacional que comienza desde lo ordinario, la densidad (concentración de significados) no es alta, pero conforme se va construyendo hacia lo ficcional y en especial atendiendo a cómo se está construyendo desde una visión especializada en términos de costura (este punto se desarrolla más en el plano de constelación) la densidad aumenta.

Para responder a cómo se está construyendo, proponemos lo siguiente: si es **DESDE** la propuesta de la práctica de costura o **CON**²³ la propuesta de la práctica de costura, y podemos identificar gracias a momentos específicos en el flujo de la narración estos cambios de densidad, por ejemplo: podemos decir que comienza con poca densidad, dado que parte de una construcción ideacional desde lo natural y en términos de la densidad semántica, parte de un contexto SITUADO COTIDIANO, esto es, comienza narrando de lo que está más cercano a un contexto material: **“Hoy amanecí con la mente muy ruidosa, me dispongo a tejer, tomo un trozo de estambre y realizo torpes puntadas [...]”**, con algunos detalles también ya nos va guiando hacia algo más especializado como lo es la costura. A pesar de que, a lo largo de una serie de procesos materiales, **“poco a poco va tomando forma, ribeteo un dedo, zurzo un corazón, respunteo unos labios...”** la autora parece que se mantiene en una densidad media,

²³ Para atender al cuestionamiento de cómo construye el autor aquello que construye, desde distintos modos de entender, hemos propuesto la siguiente fórmula, CONSTRUYE “X” desde “Y” o bien, CONSTRUYE “X” con “Y”, donde “X” es la situación particular que cada autor construye, y “Y” la variable dada. La propuesta es responder a si se está construyendo la situación desde los códigos evidenciados de cierta práctica, es decir, atravesando la situación que el autor narra, o únicamente construyendo con los códigos de cierta práctica. La diferencia radica en la densidad semántica donde la tecnicidad de la práctica es introducida o utilizada para proyectar observaciones en el mundo (Hood, S. 2011).

nos referimos con esto a que, si bien está construyendo con tecnicismos una práctica de haceres materiales, está dentro de lo que aún podemos reconocer como un discurso horizontal donde no son tan abstractos estos haceres y cuya concentración de significados no es tan alta. Hasta ahora podemos responder que se va CONSTRUYENDO “X” con “Y”, si sustituimos en nuestra formula tenemos lo siguiente:

CONSTRUYE “X” **con** “Y” = CONSTRUYE “la mente intranquila” **con** “la costura”

Poco después viene un cambio importante, “**Pronto la realidad se hilvana**” (marcamos con negritas y subrayado para identificar el cambio en el flujo de la narración), en este momento parece haber un aumento en la densidad semántica, o sea la condensación de significados es mayor pues desde significados de una práctica de haceres materiales como lo es la costura, está construyendo algo más, algo abstracto como la realidad y pareciera que en ese breve fragmento el autor homogeniza lo real y la costura, y narra desde allí creando por un momento un nuevo universo, así que con ese cambio nos podemos atrever a decir que CONSTRUYE “X” **desde** “Y”, si sustituimos nuestra fórmula:

CONSTRUYE “X” **desde** “Y” = CONSTRUYE “la percepción de la realidad” **desde**
“la costura”

Hasta ahora hemos intentado seguir el camino que nos va marcando el mismo autor en la construcción de un nuevo mundo en lo narrado, y se han podido encontrar las evidencias en el lenguaje que ayuden a trazar esos cambios significativos y poder complementar que no solo se trata de una construcción de lo natural a lo ficcional a través de lo emocional, sino la carga de significados que está involucrando.

Por último, tenemos un eje más que tiene que ver con los valores de los cuales están cargados los significados. Anteriormente se señalaba que no hay una relación que condicione un eje con respecto al otro, simplemente son partes constitutivas de un mismo fenómeno, la construcción de significados. Podemos ver en el plano que hay cargas negativas vinculadas a la “**mente ruidosa**” una entidad no humana a quien se le da cierta agencialidad en el flujo de la narración “**mi cerebro me hace una mala jugada**”, donde tenemos una valoración de apreciación negativa hacia una acción atribuida al cerebro. Reconocemos cargas positivas de

afecto vinculadas al sujeto de la narración, “**mi corazón rebosa de felicidad**”, representado por “mi corazón”. Lo que esto nos dice con respecto al resto de lo que hemos elaborado es lo siguiente, ya identificamos los quiebres que dan lugar de lo natural a lo ficcional, ahora con estas cargas valorativas podemos rastrear los quiebres que marcan el camino de lo emocional, puesto que las valoraciones con las que inicia el autor son de apreciación, que en nuestro plano de universos (fig. 8) se encuentran de lado izquierdo, pero al introducir la carga afectiva nos lanza al extremo derecho del plano, donde encontramos lo emocional, y con este último punto podemos trazar con evidencias el camino que hemos propuesto: una construcción desde lo natural a lo ficcional a través de lo emocional. Si lo planteamos en los términos propuestos de la fórmula de construcción podríamos decir lo siguiente: el autor CONSTRUYE “el mundo abstracto de la mente” **desde** “el mundo material de la costura” creando un nuevo universo o modo de ver, donde ambos, la mente y la costura convergen a través de la emoción.

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

Una vez que hemos rastreado en las claves que da el lenguaje algunos de los movimientos que propone el autor en su narración, hemos también podido llegar al punto donde hay un alto o bajo grado de **mezcla**, y que tiene como resultante un modo o espacio nuevo. Esto lo pudimos encontrar en los planos donde la relación entre modalidades genera la identidad de una nueva cosmología que como vimos, si hacemos un zoom, nos es posible ver las fibras de significados y cargas valorativas que genera. Ahora tomando en cuenta que aquello creado, lo nuevo, es la narración que el autor ha escrito, veamos a partir de algunos procesos de la fusión conceptual, cómo es que ha realizado esta fusión.

Procederemos de la siguiente forma: ya se mencionaba en un apartado anterior que, entre las funciones de la metáfora, ésta funciona como fuente de establecimiento o apertura de nuevos espacios mentales y para la construcción de fusiones conceptuales. Así que una vez rastreados los quiebres o movimientos en los planos, recuperaremos esos momentos desde el ojo del lenguaje figurativo para intentar identificar los espacios mentales que está habilitando y cómo los está fusionando. Por consiguiente, a través de los procesos propuestos desde la teoría de *Blending Spaces* (2002), buscaremos complementar el recorrido que hasta ahora hemos trazado

añadiendo un tipo de señalética que funcione dentro del mapeo para hablar de si el autor ha llevado a cabo un proceso de elaboración, terminación o composición.

Seguimos con el ejemplo #1, “Dejando ir la trama de un absurdo tejido”.

Recuperamos los movimientos marcados en los dos distintos planos, ahora veamos que sucede con cada uno: cuando el autor nos introduce desde el título, “**Dejando ir la trama de un absurdo tejido**”, nos va señalando poco a poco el camino que traza, si bien enfrenta dos espacios distintos, por un lado, “la lógica” y por el otro “la costura”, esto lo vemos en la última parte “...un absurdo tejido”, podemos imaginar que se trata de un *proceso de composición*²⁴, pues al parecer se proveen relaciones que no existen en los espacios por separado. Si comenzamos a descomponer lo que nos propone, estamos entonces a punto de entrar a un mundo donde se desenvuelve un tejido de lo ilógico. Veamos si con algunos otros movimientos se puede confirmar lo anterior.

El autor nos sitúa en un espacio de lo cotidiano, “**Hoy amanecí**” y con algunos detalles va liberando la idea que ya comenzamos a rastrear, “**con la mente muy ruidosa**”. El uso del lenguaje figurativo en este caso, nos lleva de inmediato a esa posibilidad de la mente como una entidad que produce ruido, explicitando tal vez la actividad mental inquieta. Esta misma idea se va desarrollando a lo largo de otros movimientos, “**mi cerebro me hace una mala jugada**”, “**mi mente no logra discernir**”, “**pensamientos quedan en libertad**”, y que traen consigo una metáfora subyacente de la “mente es un cuerpo moviéndose en el espacio” (Lakoff, G., Turner, M., 1989). El uso del lenguaje figurativo nos va abriendo un espacio de lo mental, en otras palabras, algo se está desarrollando en un espacio no accesible y que se está configurando a través de atribuir procesos materiales y mentales a una entidad abstracta, la mente. Ese espacio de lo mental tiene un acercamiento muy profundo con otro espacio que ya habíamos identificado, la costura, esto en ejemplos como, “**la urdimbre de pensamientos**”. Ya no se trata solo de actividad mental inquieta, sino de actividad mental desde la práctica de costura, hay un *proceso de composición* de los elementos de lo mental y los elementos de la costura, “los pensamientos como hilos dispuestos para formar un tejido” (nuevamente se proveen relaciones que no existen en los espacios por separado). Ahora sí podemos comenzar a ver con claridad ese “absurdo tejido” que nos propuso en un inicio. Hay otro indicio de lo anterior, cuando a través del lenguaje figurativo se dota a una entidad inanimada (producto del tejido) de vida “**¡He**

²⁴ Marcados en negritas y cursiva los posibles procesos cognitivos que logran la integración conceptual.

creado un hombre a crochet! Abre sus ojos [...]". Este "absurdo tejido" también tiene un producto y no es solo de hilos y telas, sino a través de un proceso de personificación se *elabora*, o como se mencionó en el apartado de fusión conceptual con respecto a este proceso, se deja ir la cinta imaginativamente de acuerdo a los principios establecidos por la mezcla, y uno de estos principios es lo "ilógico", por ello un hombre a crochet es elaborado como un hombre que baila. Por último, desde una frase adverbial, "**Pronto la realidad se hilvana**", ubicamos nuevamente un *proceso de composición* entre los elementos de lo mental y de la costura, que además trae consigo y subyacente una metáfora conceptual básica del "tiempo como cambio".

Si regresamos a la instrucción que da lugar a esta narración:

- *Deberás escribir una minificción usando argot (vocabulario) de costura, tema libre.*

Podemos decir lo siguiente, el autor de "Dejando ir la trama de un absurdo tejido", *compone* algunos de los elementos del espacio de lo mental como realizaciones de una entidad animada con elementos del espacio de costura, como los procesos de hacer algo, el producto o lo creado y el agente que lo hace. *Elabora* desde un principio ilógico dado por esta mezcla conceptual, un nuevo mundo donde lo que es propio del mundo de lo mental se ve atravesado por un proceso de costura. El autor crea y comparte la emoción de un tejido ilógico como un mundo ficcional.

Vayamos ahora a los siguientes ejemplos de la misma triada de costura, ejemplo no. 2 "Remendando el alma sin una aguja" y ejemplo no. 3 "Un tejedor que quería hacer una obra reluciente". Regresemos a la figura 8 donde hemos mapeado los tres ejemplos.

Ejemplo #2

Desde el título, "**Remendando el alma sin una aguja**" el autor no solo nos anuncia, sino que nos posiciona en un modo desde lo ficcional, pero veamos si con el resto de las evidencias nos mantiene o hace algún movimiento. En el fragmento, "**Él se escondía detrás de una tela tejida con sus amarguras [...]**", mantiene esta misma posición donde el autor habla de algo lejano a un modo ordinario, como podría ser "un dolor tejido", y nos lleva junto con la propuesta de costura a hablar de ello. Sin embargo, ya aquí tenemos un movimiento significativo en la construcción de lo emocional afectivo, "**[...] tejida con sus amarguras [...]**", ese quiebre

que mantiene lo ficcional da lugar también a la relación con lo emocional, por lo tanto, podemos creer que se trata de: relaciones entre lo ficcional – emocional afectivo = FACTICIO.

Sigamos el flujo para identificar más movimientos. En el fragmento siguiente que es introducido por un recurso contrastivo, “pero” que en este caso funciona como apertura a una fase de efecto ante el hecho anterior (un resultado material), nos habla de “ella”: “[...] **pero ella con cariño logró abrir la costura de su alma.**” Nuevamente parece atravesar la propuesta de costura para hablar de algo lejano a un modo ordinario, se queda en la construcción desde lo ficcional y mantiene también un cierto grado emocional afectivo, así que permanece en esta relación que da lugar a lo FACTICIO. Fragmentos que confirman ese establecimiento son los siguientes: “**Dentro encontró dos pequeñas aves con las alas rotas.**”, “**Las aves tenían miedo [...]**”, “**Poco tiempo pasó cuando el amor y la esperanza salieron volando hacia ella, fuera de esas tinieblas**”. Todos los anteriores mantienen alto grado en la construcción desde lo ficcional y algunos en poca medida oscilan entre la construcción desde lo emocional apreciativo y afectivo.

Con la apertura de un nuevo espacio temporal, “**Poco tiempo pasó [...]**”, y como reacción (fase funcional de respuesta de comportamiento o actitud) nos vuelve a hablar de él: “**Él sintió que de pronto su corazón de alfilerero, que sólo sabía de dolor, comenzaba a latir**”. Sin salir de lo FACTICIO, el flujo de lo narrado nos lleva a la reacción afectiva del sujeto que nuevamente está atravesada por la costura. Una última confirmación de esta mezcla homogénea que hemos venido rastreando entre modos y prácticas, “el desamor” y “la costura”, lo vemos en el cierre: “[...] **desde entonces andan juntos por la vida, hilvanando caminos y bordando horizontes**”. Anterior a esto tenemos un efecto material, “**La abrazó [...]**” y como resolución a este “desamor”, tenemos ahora a la pareja sentimental, nuevamente atravesada por la costura, “**hilvanando caminos y bordando horizontes**”. El autor en el flujo de lo narrado, nos sitúa desde un inicio en una construcción de lo ficcional desde lo emocional y no nos lleva a realizar algún otro recorrido de relaciones entre lo material, por ejemplo. Intentemos ahora responder el cómo logra esta construcción de la relación sentimental en una nueva cosmología de lo FACTICIO desde la práctica de la costura. Para este paso nos apoyamos del plano siguiente que es la constelación que genera la cosmología que hemos rastreado.

Dada la naturaleza de la cosmología emergente podemos decir que el autor está CONSTRUYENDO “X” **desde** “Y”, esto es si sustituimos la fórmula:

CONSTRUYE “X” **desde** “Y” = CONTRUYE “la relación sentimental” **desde**
“la costura”.

Construye desde significados que se encuentran lejanos a un contexto SITUADO COTIDIANO, o sea traspasa la línea del mundo material, el mundo al alcance de los sentidos, para desde procesos materiales, como “**remendando el alma**”, “**tejida con sus amarguras**”, “**logró abrir la costura de su alma**”, “**hilvanando caminos y bordando horizontes**”, para hablar de lo que no es material sino algo social como una relación sentimental entre dos personas. Por esto mismo y atendiendo a la naturaleza de lo FACTICIO es que podemos decir que mantiene una alta densidad semántica, o sea, nuevamente la tecnicidad de la práctica (costura) es introducida para proyectar observaciones en el mundo.

Con respecto al eje donde podemos rastrear las cargas valorativas, podemos visualizar que los dos tipos de cargas, positivas y negativas, son atribuidas a los agentes de la narración de la siguiente manera, “**tejida de sus amarguras**” (afecto [-]), “**las aves tenían miedo**” (afecto [-]), “**su corazón de alfilerero que sólo sabía de dolor**” (afecto [-]), son cargas negativas vinculadas a la entidad “él” en el flujo de la narración y por el contrario, “**ella con cariño**” (afecto [+]), “**con paciencia remendó sus alas**” (tenacidad [+]), cargas positivas vinculadas a la entidad “ella”. Esto con respecto a lo que ya hemos rastreado, nos propone que en efecto la construcción desde lo emocional se da con mucho mayor grado hacia lo afectivo, y por consiguiente esta construcción de lo ficcional se ve completamente atravesada por lo emotivo afectivo, lo que nos lleva a pensar en lo siguiente, ya que no se están empaquetando los eventos como cosas para ser apreciadas, y que esto podría provocar un distanciamiento que tiende a formar más una comunidad de observadores, está desde el afecto acercándonos a los eventos como participantes reactivos (Martin, J.R., 2010).

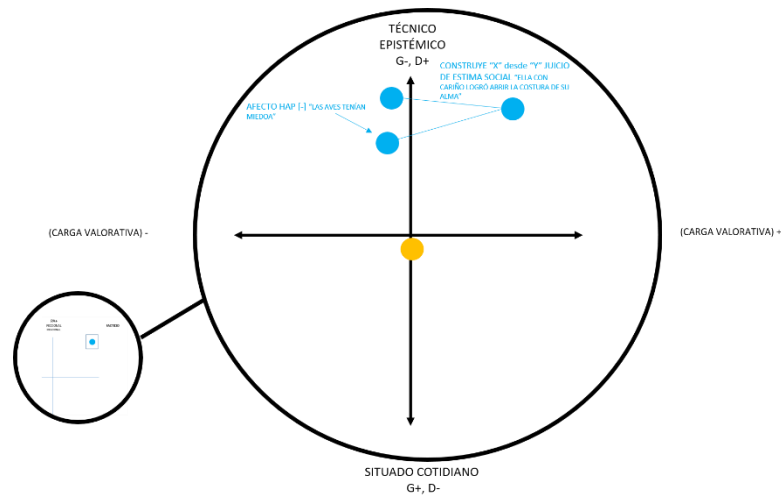


Figura 10. Constelación generada de la cosmología de lo FACTICIO, ejemplo 2.

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

Una vez que hemos rastreado en las claves que da el lenguaje algunos de los movimientos que propone el autor en su narración, hemos también podido llegar al punto donde podemos decir hay una mezcla homogénea, como le hemos llamado, y que tiene como resultante una nueva visión del mundo en un espacio emergente. Esto lo pudimos encontrar en los planos donde la relación entre modalidades genera la identidad de una nueva cosmología y si hacemos un zoom, nos es posible ver las fibras de significados y cargas valorativas que genera. En este paso tomamos en cuenta que eso que ha sido creado, lo veremos desde el ojo conceptual e intentaremos rastrear los procesos que llevó a cabo el autor en la fusión que logra.

De acuerdo a los movimientos recuperados de nuestro análisis anterior para rastrear la construcción que hace el autor, retomaremos los momentos de cambio visibilizados por la metáfora para acercarnos desde el lenguaje figurativo e identificar los espacios que abre y fusiona. Desde el título el autor nos posiciona en un espacio creado a partir de fusionar el espacio de costura y el espacio de lo interno, de lo sensible, “**Remendando el alma [...]**”, podemos creer que se trata de un *proceso de composición*, ya que establece relaciones que no existen en los espacios por separado. Después continúa con momentos similares en el flujo de lo narrado, “**una tela tejida con sus amarguras**”, “**la costura de su alma**”, “**remendó sus alitas**”, “**su corazón de alfilerero**”, “**hilvanando caminos y bordando nuevos horizontes**”, donde nuevamente mantiene un *proceso de composición*, estableciendo relaciones de algunos

elementos de cada espacio como, el producto de un tejido, los procesos materiales del tejer, el agente del tejer o el tejedor, y elementos de otro espacio que hemos identificado como de lo interno o sensible, por ejemplo, sentimientos (amarguras), el agente sensible, los aparatos sensibles (corazón), creando una fusión entre los haceres de una práctica material como la costura para hablar de algo no material sino social como el dolor. Sin embargo, sería incompleto decir que solo se trata de composición, a la vez, el autor también lleva a cabo un *proceso de terminación*, ya que atribuye conocimiento más extenso sobre la práctica de costura, como reparar o unir algo roto, para llevarlo a lo interno, en otras palabras, si un corazón está roto se puede coser.

Los ejemplos anteriores resultan diferentes a los fragmentos siguientes, “**Dentro encontró dos pequeñas aves con las alas rotas**”, “**el amor y la esperanza salieron volando hacia ella**”, donde podemos rastrear un *proceso de elaboración*, ya que deja ir la cinta imaginativamente de acuerdo a los principios establecidos por la mezcla, que en este caso parecen ser, remandar y aliviar, por ello es que encontramos que lo interno que estaba roto “el amor y la esperanza” son dos pájaros con las alas rotas, incapaces de volar y al ser remendados por la acción y afecto de otro “ella” pueden salir en libertad del dolor. Esto lleva consigo una metáfora conceptual básica de la cual el autor está tirando los límites, “libertad es arriba” (Lakoff, G., Turner M., 1989), donde el vuelo de las aves parece ser la liberación del dolor del sujeto. Otra de las metáforas conceptuales básicas que podemos identificar como subyacente a esta construcción es el “tiempo como cambio”, ya que después de las acciones y afecto de “ella”, “**Poco tiempo pasó cuando el amor y la esperanza salieron volando hacia ella**”, presenta el cambio hecho del remiendo al alma.

Siguiendo la instrucción dada, el autor desde la composición principalmente, crea una visión del mundo desde lo ficcional donde lo interno (el dolor) o sensible es algo tangible y posible de remendar **desde** la costura.

Ejemplo #3

Por último, vayamos al ejemplo no. 3, “**Un tejedor que quería hacer una obra reluciente**”. Lo que nos muestra el mapa (figura 7.) sobre el flujo de la narración, es un trazado que comienza en lo ordinario y emocional apreciativo, “**Un tejedor que quería hacer una obra**

reluciente”, esta primera relación de lo ordinario – emocional apreciativo, nos sitúa en un modo MATERIAL. Siguiendo el flujo de lo que el autor propone, veamos si se mantiene en esta relación o hay movimientos. En el siguiente fragmento se comienza a notar un cambio, **“El Sol deslustró todas sus telas para hilvanarlas”**, este es un movimiento que tiende ya hacia lo ficcional, pues dentro de lo ordinario no es posible que encontremos un Sol que deslustre e hilvane telas. Comienza entonces a notarse el cambio hacia la construcción de lo ficcional. Los siguientes ejemplos mantienen la construcción desde lo emocional apreciativo, podemos confirmar este establecimiento en los siguientes fragmentos: **“su añorado deseo”**, **“desarrollar un enorme mosaico”**, **“Con sus variadas y resplandecientes agujas [...]”**, **“¡Su obra estaba arruinada!”**, **“[...] una nueva obra azarosa [...]”** y a la vez se mantiene en una construcción de lo ficcional, puesto que la identidad a la que refiere sigue siendo el Sol. Por lo tanto, podemos observar una relación entre lo emocional apreciativo – ficcional, que nos sitúa en un modo de construcción ANDROIDE.

La siguiente fase de la narración comienza con una reacción de comportamiento o actitud ante un evento anterior, **“Quería llorar”**, y desde esta fase el autor nos lleva hacia lo emocional afectivo. Aunque hay un detalle a observar, y es que se está implicando afecto, desde la apreciación del autor. Así que ahora tenemos una nueva relación sobre el plano que termina por ser confirmada con el cierre introducido por una reacción de actitud por parte de la entidad el Sol, **“[...] de la cual el Sol se sintió orgulloso.”** Con esto último se reitera el movimiento hacia lo emocional afectivo manteniéndose en la construcción ficcional, por lo tanto, las relaciones que puede visualizarse en el recorrido son las siguientes: ordinario – emocional apreciativo – ficcional – emocional afectivo, donde la relación que prevalece es la: ficcional – emocional apreciativa y afectiva, lo que genera una cosmología ANDROIDE- FACTICIO²⁵. Lo que nos dice esta notación particular es que el autor construye un universo narrativo donde como si de una obra se tratara, la entidad “el sol” presentada como artista crea más que una obra y crea vida. Se trata de un modo desde lo ficcional donde la apreciación y el afecto son parte de la reacción ante la obra. Si recordamos la instrucción dada:

²⁵ Aunque ha sido identificado el título dentro de una relación entre lo ordinario y lo emocional apreciativo, las relaciones que prevalecen en el flujo de la narración apuntan hacia lo ficcional, por lo tanto, se ha tomado la decisión de caracterizar a esta cosmología como ANDROIDE – FACTICIO.

- *Deberás escribir una minificción usando argot (vocabulario) de costura, tema libre.*

Es posible asumir que el autor CONSTRUYE “X” **con** “Y”, si sustituimos nuestra fórmula:

CONSTRUYE “X” **con** “Y” = CONSTRUYE “el proceso de creación de una obra”
con “la costura”

Podemos confirmar lo anterior si complementamos con el plano de constelación. Ya se pudieron rastrear los movimientos dentro del plano de los universos sociales para caracterizar la cosmología emergente de las relaciones entre modalidades. La constelación que genera esta cosmología se muestra en figura 11. Tomando en cuenta que la naturaleza de la cosmología emergente compromete los significados y sus cargas, se puede observar en el plano que los significados tienden hacia densidad baja, con algunos momentos que tienden a densidad media. Esto lo podemos visualizar puesto que no hay creación de elementos complejos que estén contruidos **desde** la costura, ambas prácticas, “la creación de una obra” y “la costura” permanecen separados, no hay indicios de que se vuelvan una mezcla homogénea, no hay indicios de que la visión ficcional creada esté atravesada por la costura. Podemos confirmar lo anterior con los siguientes ejemplos: “[...] **deslustró sus telas para hilvanarlas.**”, “**variadas y resplandecientes agujas, tomaba hilos de distintos colores e iba tejiendo**”, “[...] **realizar**

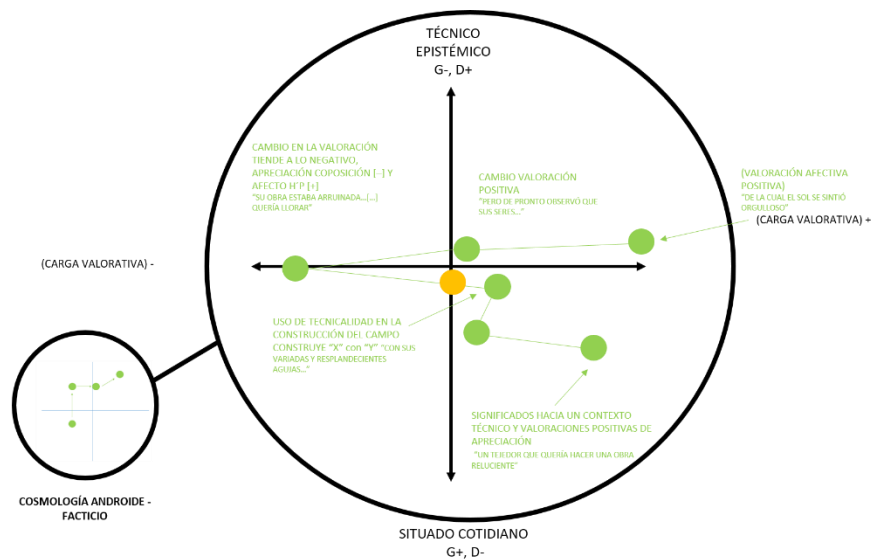


Figura 11 Constelación generada de la cosmología del ANDROIDE - FACTICIO, ejemplo 3.

un contorno [...]”, **“sus materiales se le habían acabado [...]**”, **“[...] hilaje invisible que él no había terminado.”**. A partir de los ejemplos el autor nos propone una serie de procesos materiales para hablar de la creación de algo material, una obra artística, en este caso una obra producto de un tejido.

Con respecto a las cargas valorativas podemos visualizar los siguiente, **“[...] una obra reluciente.”** (composición [+]), **“Su obra estaba arruinada”** (composición [-]), **“una nueva obra azarosa²⁶”** (composición [+]), valoraciones de apreciación positivas y negativas vinculadas a la obra, o a la creación del agente. **“Quería llorar”** (afecto [-]), y **“el sol se sintió orgulloso.”** (afecto [+]) como cargas afectivas positivas y negativas vinculadas al agente creador de la obra. Esto con respecto a lo ya mencionado nos marca el quiebre en lo emocional que va de la apreciación a la reacción afectiva. El recorrido que traza el autor al construir una visión ficticia para la creación de una obra artística desde la costura, parece que se mantiene fiel a los principios que persigue un proceso de creación, hacer reaccionar emocionalmente al espectador. Podemos notar aquí una diferencia entre los dos ejemplos anteriores (no. 1, no. 2) donde se pudo identificar que la construcción del nuevo espacio plantea como prevaleciente una construcción emocional efectiva que como ya se mencionó, nos acerca como participantes reactivos a los eventos, en cambio en este último ejemplo, el autor provoca cierto distanciamiento pues empaqueta los eventos como cosas para ser apreciadas, creando una comunidad de observadores.

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

Hasta ahora hemos rastreado la construcción de un nuevo espacio en lo ficcional – emocional al que hemos caracterizado como ANDROIDE – FACTICIO por la naturaleza de sus relaciones. Ahora afinemos con el ojo conceptual qué otras cosas están sucediendo en el flujo de la narración para lograr la fusión de espacios para la emergencia de un nuevo espacio que hemos entendido como el universo de lo narrado.

Como puede observarse hay poco juego con el lenguaje figurativo a diferencia de los ejemplos anteriores, otra forma de verlo es que no es tan claro como atraviesa el espacio de

²⁶ Se propone “una nueva obra azarosa” como apreciación positiva, por la función que se relaciona con el resto del fragmento, como una obra arriesgada o aventurada que “da” historias y que generan una reacción afectiva en la entidad el Sol.

costura al espacio que ha abierto el autor de la creación de una obra, es decir utiliza elementos propios de la práctica de hacer materiales que es la costura, pero no construye elementos más complejos a partir de su interacción.

Lo que sí podemos ver es que en los fragmentos subrayados: **“El Sol deslustró todas sus telas para hilvanarlas.”** y **“Formando una nueva obra azarosa que daba variadas historias de la cual el Sol se sintió orgulloso.”** son en ambos casos evidencias que tienen como subyacente una metáfora conceptual básica como, “divino es arriba”, y “vida es calor” (Lakoff, G., Turner, M. 1989). Lo que nos dice esto con respecto a los procesos cognitivos de la creación narrativa, es que tal y como lo proponen los autores Lakoff G. y Turner M., la creatividad no se trata de inventar nuevas metáforas o formas de conceptualizar la experiencia, sino que, de esas ya existentes, a las que hemos seguido con el nombre de metáforas conceptuales básicas, se les crean nuevas conexiones gracias a procesos como los ya mencionados, composición, elaboración y terminación.

En el caso de estos ejemplos que subyacen al mundo de lo narrado podemos pensar que se trata, por una parte, de un *proceso de terminación*, pues al parecer el autor está completando con conocimiento cultural las nuevas extensiones que hace. Por ejemplo, es posible pensar que si “divino es arriba”, el Sol podría estar presentado como una entidad divina que además, “vida es calor”, el Sol da vida, como en el caso de su obra, donde las **“figuras que parecieran tener vida”**, **“los seres vivos”**, y **“sus personajes”**, cobran vida²⁷.

Por lo tanto, podríamos pensar en una entidad divina representada por el Sol que da vida. Si pensamos dentro de qué discurso es común una construcción de significados como esta, podemos remitirnos al discurso religioso. Así que puede ser un proceso de terminación en tanto que el autor trae conocimiento de otra práctica como la del discurso religioso para extender las conexiones de esta conceptualización que es el “crear”.

Sin embargo, no podemos quedarnos solo con ello, la fusión que hace de los espacios parece estar siendo gracias a un *proceso de composición*, donde establece relaciones que no se encuentran en ninguno de los espacios por sí solos, por ejemplo, ambos comparten un espacio genérico que es la creación. Por un lado, tenemos la creación o dar vida, y por el otro lado

²⁷ Es interesante también anotar el desdoblamiento por el que lleva el autor a estas entidades. Primero las presenta como “figuras que parecieran tener vida”, después como “los seres vivos” y, por último, una vez que han cobrado vida como “personajes”. Esta forma de presentarlos e identificarlos en el curso de la narración es como si pudiéramos como lectores presenciar el cambio de estado de las entidades, de inanimadas a animadas.

tenemos la creación de una obra, para ambos casos existe un creador, si bien en la obra artística es un artista en el caso de la costura un tejedor, en el caso de la crear vida, podemos referirnos a un dios o ser divino. Lo que el autor nos propone es que ese creador ni es un dios ni un tejedor en sí mismos, sino un Sol tejedor.

Si recordamos la instrucción dada, el autor lo que ha creado es un modo en lo ficticio a través de componer y completar con la práctica de hacer materiales que es la costura, el proceso creativo de un artista al trabajar su obra.

Análisis de la triada de situación

Instrucción dada:

- *Deberás escribir una minificción utilizando todas las imágenes que aparecen en la foto de la tirada de dados, puedes utilizarlas de forma muy concreta, como "una carita feliz" o bien, más abstracto como "felicidad". La regla de esta actividad es utilizar todos los elementos y para darle más emoción al asunto, deberás desarrollar tu narración en la situación actual de contingencia que vivimos, en cualquier país, o tipo de encierro, únicamente no ignorar la situación actual. (unos lentes oscuros, una carita feliz, un teléfono, una luna, un faro y una medusa).*

No.	Ejemplo del uso del lenguaje
4	<p><<EL ÚLTIMO DÍA>></p> <p>Pertenezco a la especie de una generación que ha vivido un tercio de su vida en una torre a 33 metros sobre el nivel del mar. El ministerio nos permite salir cada 33 días durante una hora, pero ese momento se vuelve tan caótico, pesadillezco y alucinatorio que muchos han preferido no salir. La mayoría de nosotros necesita dotarse de unos lentes oscuros y ropa adecuada para protegerse del sol y es que... ¡Se ha vuelto tan brillante! Durante los otros 32 días no se nos permite mirar a través del cristal. Escribimos para no olvidar. En raras noches el viento arranca las cortinas y podemos vislumbrar cada 12 segundos el espectáculo fluorescente tentacular, así como el brillo del innombrable satélite natural. Una noche después de la prohibida mirada al</p>

	<p>océano el teléfono sonó, la voz del otro lado murmuró «Los navegantes llegaron, hoy es el último día» y la sonrisa en mi rostro se desdibujó.</p>
5	<p>¿POR QUÉ NO VAMOS AL PARQUE?</p> <p>Van dos semanas que no vamos al parque ¿Se habrá enojado conmigo? No creo, me sigue dando cariño y no me ha regañado. Tal vez está triste por Laura, lo vi llorar en el teléfono hace tres días y ella no ha venido. Debe ser eso, siempre que se pelean usa esos lentes oscuros que ocultan su carita feliz. Ojalá se contenten, extraño el parque, en especial ese faro que vemos todas las noches, ese que me sigue por donde camino y que Diego dice que es la Luna de Laura. Esta noche me siento cansado, no pude morder mi medusa de juguete ¿Qué pasa? Me siento cansado, muy cansado, todo se oscurece... no llores Diego.</p>
6	<p>ENCIERRO EN SOLEDAD</p> <p>Los días en encierro son largos, vivo como un hombre encerrado entre las paredes que simulan ser una cueva. Utilizo el teléfono para hacer llamadas a mis seres queridos, pero ni por la situación contestan. Las pocas veces que salgo, mis ojos al ya no estar acostumbrados a los rayos del sol, se irritan. Por ello uso unas gafas.</p> <p>La luna, como un faro que anuncia a los náufragos la luz, me llena de esperanza, mi única compañía.</p> <p>A ella le cuento mis cosas y revivo cual si una medusa me hubiera electrocutado para seguir la vida.</p>

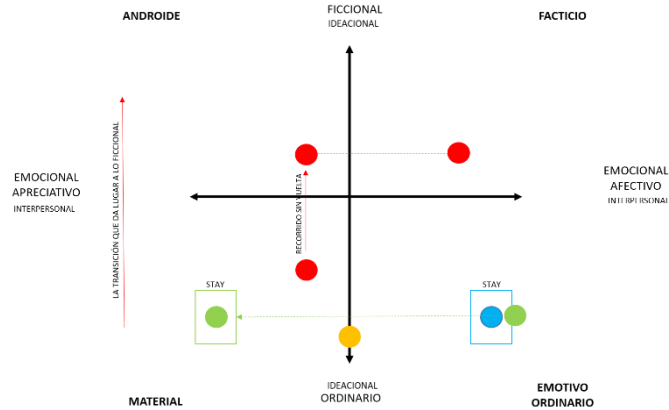


Figura 12. Plano de la triada de situación, ejemplos 4,5,6.

Ejemplo #4

Tomando como partida el plano de la figura 12, recuperemos el ejemplo no. 4 que corresponde al color rojo y describamos el recorrido que realiza en el flujo de la narración. El plano nos muestra que hay un recorrido sin retorno que va de las relaciones de ordinario – emocional apreciativo a emocional apreciativo - ficcional. Sigamos el curso con algunos fragmentos para comprobar esto. Con el título la autora nos propone una construcción más cercana a lo ordinario, “El último día”. Sin embargo, hay algunos fragmentos que nos van dirigiendo hacia lo ficcional como, por ejemplo, “[...] **la especie de una generación que ha vivido un tercio de su vida en una torre a 33 metros sobre el nivel del mar.**”, “**La mayoría de nosotros necesita dotarse de unos lentes oscuros y ropa adecuada para protegerse del sol y es que... ¡Se ha vuelto tan brillante!**”, “[...] **podemos vislumbrar cada 12 segundos el espectáculo fluorescente tentacular [...]**”. Los anteriores nos invitan a imaginar que se trata de un mundo no ordinario, sino ficcional, puesto la atmósfera narrada, no corresponde al mundo exterior que está al alcance de nuestros sentidos. Estos fragmentos no solo dirigen el curso hacia lo ficcional, sino que se mantienen allí, ya que no se encuentran en un mismo momento de la narración sino durante. Esto último confirma lo antes mencionado sobre un recorrido sin retorno.

Una nota que parece importante hacer al respecto de esta narración es que, aunque construye en lo narrado un mundo de lo ficcional, lo hace desde un lenguaje ordinario, donde

no tenemos ejemplos claros de una mezcla conceptual más compleja. Esto lo detallaremos en el siguiente plano y lo retomaremos en el análisis de la fusión conceptual y lenguaje figurativo.

Hasta ahora podemos observar que la relación que más prevalece es entre las modalidades ficcional – emocional apreciativo, que genera un modo de construcción al que llamamos ANDROIDE. Algunos ejemplos de esto son los siguientes: “[...] **ese momento se vuelve tan caótico, pesadillezco y alucinatorio que muchos han preferido no salir.**”, “**¡Se ha vuelto tan brillante!**”, “**el espectáculo fluorescente, así como el brillo del innumerable satélite natural.**”. Si bien todos los anteriores son ejemplos de una construcción desde lo emocional apreciativo, también apuntan a una reacción (de comportamiento o actitud) o efecto (material “han decidido no salir”) por parte de los sujetos de la narración y por lo tanto implican afecto. Así que, se puede decir que otra de las relaciones rastreadas es la que se da desde lo emocional afectivo, generando entonces un universo ANDROIDE – FACTICIO. Por ello es que se puede visualizar en el mapa una línea punteada que va hacia lo emocional afectivo, sin establecer su recorrido allí, pues al parecer no se trata de una construcción sobre el cómo reaccionan ciertos sujetos ante una situación, sino de cómo es la atmósfera de dicha situación, construyendo eventos como objetos apreciables y con ello, una comunidad de observadores.

Con respecto al plano de la constelación generada por esta cosmología, se recuperan algunos momentos que nos pueden llevar a responder lo siguiente, ¿Construye “X” desde/con “Y”? Como ya se mencionó anteriormente, el uso de lenguaje ordinario va construyendo una

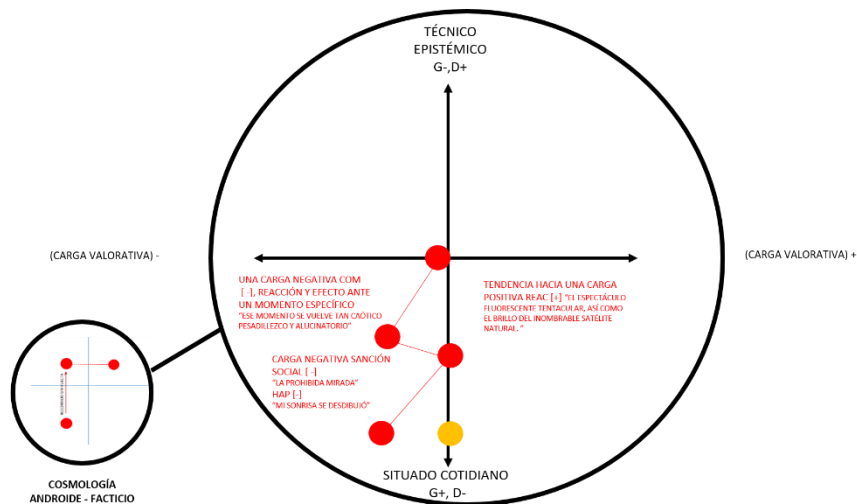


Figura 13. Constelación generada de la cosmología ANDROIDE – FACTICIO.

Ejemplo no. 4

situación ficcional en la narración. Ahora con respecto a la condensación de significados que compromete esta cosmología ANDROIDE – FACTICIO, como se puede observar en el plano de la figura 13. los significados condensados tienden a una densidad baja, desde un contexto SITUADO COTIDIANO. Tratan de lo material del mundo, lo sensible a los sentidos y por ello no de algo abstracto, sino apreciaciones y reacciones ante una situación particular, que en el caso de la instrucción de la que se derivan estos ejemplos es:

- “[...] *deberás desarrollar tu narración en la situación actual de contingencia que vivimos, en cualquier país, o tipo de encierro, únicamente no ignorar la situación actual.*”

La situación de encierro de la que parte la instrucción para crear las narraciones está construida desde lo material del mundo exterior, así que se puede decir que el autor CONSTRUYE “X” **desde** “Y”, si sustituimos la fórmula:

CONSTRUYE “X” **desde** “Y” = CONSTRUYE “una atmósfera que genera apreciaciones y reacciones mayormente negativas” **desde** “la situación de encierro”

Con respecto a esta apreciaciones y reacciones se rastrean algunas cargas valorativas mayormente negativas. “[...] **ese momento se vuelve tan caótico, pesadillezco y alucinatorio** [...]” (compsición [-], afecto [-]), “**la prohibida mirada**” (composición [-]), “[...] **la voz del otro lado murmuró “Los navegantes llegaron, hoy es el último día”** y la sonrisa en mi rostro se desdibujó”. (afecto [-])²⁸, vinculadas a la situación de encierro y “[...] **podemos vislumbrar el espectáculo fluorescente tentacular** [...]” (composición [+]), vinculada a algo externo de la situación de encierro. Por lo anterior se puede hablar del quiebre emocional que va de las apreciaciones y reacciones negativas de la situación de encierro hacia las apreciaciones positivas de lo que se encuentra fuera del encierro. Así que hasta ahora se puede decir que el autor construye una visión ficcional de encierro **desde** la apreciación y afecto negativo que causa esa

²⁸ Aunque aparentemente no haya una valoración de afecto en el ejemplo, “la voz del otro lado”, está generando una reacción afectiva por parte del sujeto de la narración, por lo que se puede considerar que sí hay una valoración negativa de afecto hacia “la voz del otro lado”.

situación. Nuevamente vemos como la construcción emocional atraviesa la construcción ideacional de lo narrado.

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

Este ejemplo presenta poco uso del lenguaje figurativo. Vayamos a las metáforas conceptuales básicas que están subyacentes a esta narración y el cómo las manipula la autora. Parece tratarse de una serie de conceptualizaciones sobre el tiempo, “el tiempo es cambio”, “el tiempo es devorador o destructor”. Las claves que deja la autora para asumir ello son: “[...] **podemos vislumbrar cada 12 segundos el espectáculo fluorescente tentacular, así como el brillo del innumerable satélite natural [...]**” ejemplo del tiempo es cambio, y “[...] **ese momento se vuelve tan caótico, pesadillezco y alucinatorio [...]**”, “**Una noche después de la prohibida mirada [...] hoy es el último día [...]**” del tiempo es destructor. Esto nos da ideas sobre la construcción que la autora hace, como habíamos mencionado, sobre la descripción de una situación no placentera, y al parecer lo hace desde el tiempo que pasa en el sitio o el transcurso de la situación. El tipo de proceso que parece ser utilizado es el *proceso de elaboración*, en tanto que deja ir la cinta imaginativamente y a través de la percepción del tiempo crea una situación que si bien es de encierro dada la instrucción de esta actividad. La situación es tratada como una simulación siguiendo una lógica establecida por la mezcla donde no solo se trata de encierro sino de un encierro obligado, “**El ministerio nos permite salir cada 33 días por una hora [...]**”. Pensando en la instrucción y el contexto en el que se ha dado la instrucción, la contingencia sanitaria y el confinamiento, entonces es posible pensar en esta mezcla como una simulación de una situación real a través de un *proceso de elaboración*.

Ejemplo #5

Desde el plano de la figura 12. se puede ir rastreando la construcción de la narración del ejemplo no. 5. El título nos sitúa en la parte inferior del plano de autonomía adaptado y corresponde a lo ordinario. Recuperemos algunos momentos del flujo de la narración para confirmar si se mantiene o hace algún movimiento a alguna otra relación. “**Me sigue dando cariño y no me ha regañado**”, “**Tal vez está triste por Laura [...]**”, “**extraño el parque, en especial ese faro que vemos todas las noches [...]**”, “**esta noche me siento cansado [...]**”,

“**Me siento cansado, muy cansado, todo se oscurece...no llores Diego**”. Los ejemplos anteriores confirman que se trata de una construcción desde lo ordinario, se habla de aquello que es perceptible a los sentidos y se alcanza a vislumbrar ya una relación con la modalidad emocional afectiva.

El recorrido va dando pistas de que se trata de un establecimiento en lo EMOTIVO ORDINARIO, esto porque se relacionan la modalidad de ordinario y la emocional afectivo. En el curso de la narración, no se identifica ninguna transición que dé lugar a lo ficcional. Se confirma el establecimiento en el universo del ORDINARIO EMOTIVO.

Con respecto a la constelación generada desde la naturaleza de la cosmología emergente, los significados y sus cargas valorativas se pueden visualizar en el plano de la figura 14. Como se ha podido ver en otros ejemplos, los significados están relacionados y comprometidos por la naturaleza de la cosmología emergente, y en este caso se puede identificar que hay una densidad semántica baja (posición inferior en el plano), significados desde un contexto SITUADO COTIDIANO. Se habla del mundo exterior a través de lo que se puede percibir con los sentidos, está lejano a ser algo abstracto, sino que es de las reacciones y apreciaciones acerca de una situación particular. Si recuperamos la instrucción de la que deriva este ejemplo de uso del lenguaje:

- “[...] *deberás desarrollar tu narración en la situación actual de contingencia que vivimos, en cualquier país, o tipo de encierro, únicamente no ignorar la situación actual.*”

se puede decir que el autor, CONSTRUYE “X” **desde** “Y”, si sustituimos la fórmula,

CONSTRUYE “X” **desde** “Y” = CONSTRUYE “las apreciaciones y reacciones de una mascota” **desde** “el encierro”.

Con respecto a las cargas valorativas, se pueden visualizar las siguientes: “**¿Se habrá enojado conmigo?**”(afecto (satisfacción) [-]), “[...] **me sigue dando cariño [...]**”(afecto [+]), “**Tal vez está triste por Laura [...]**” (afecto [-]), “**lo vi llorar en el teléfono**” (afecto [-]) “**esta noche me siento cansado**” (afecto (satisfacción) [-]), “**Me siento cansado, muy cansado [...]**” (afecto (satisfacción) [-]), “[...] **no llores Diego.**” (afecto [-]). Que como hemos visto a lo largo

de los ejemplos anteriores van marcando el camino del quiebre emocional por el que atraviesa la construcción de la situación dada. En este caso se pueden observar cargas principalmente negativas de afecto, y de acuerdo a esta valoración de actitud, se refiere a reacciones emocionales ante situaciones. Por lo anterior y en conjunto con lo ya mencionado sobre el recorrido, (el tipo de construcción) el autor está construyendo un mundo emocional sobre la situación de encierro desde las percepciones y reacciones de una mascota.

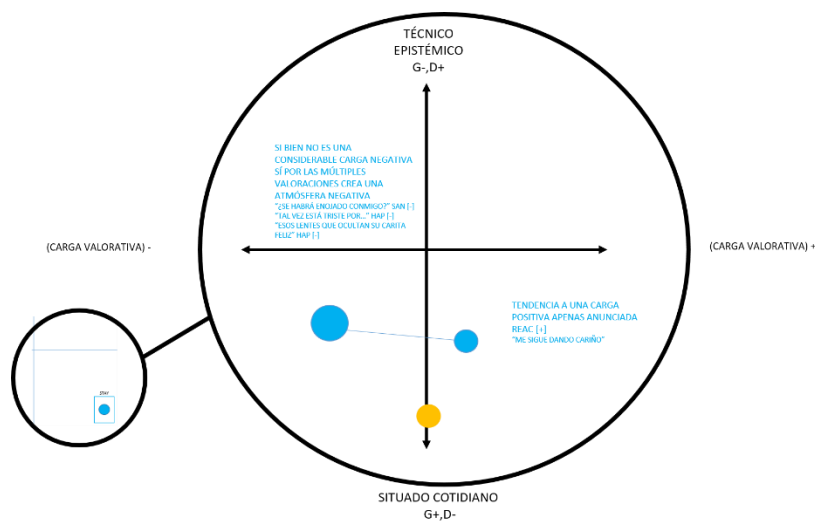


Figura 14. Constelación generada de la cosmología EMOTIVO ORDINARIO.

Ejemplo no. 5

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

El ejemplo no. 5 aunque hace poco uso del lenguaje figurativo presenta un primer proceso en el espacio emergente, la personificación. Aunque no es explícito por el autor, la narración es desde una mascota, la cual tampoco es mencionada, pero se puede asumir por algunas pistas que se trata de un perro. La personificación se da por procesos mentales y conductuales que configuran a la entidad animada no humana, como un ser sensible, cognoscente y consciente de su entorno, e incluso a través de su propia conceptualización de fenómenos como la luna, es que va dando pistas de qué otras metáforas subyacen a la narración. En el siguiente fragmento “[...] extraño el parque, en especial ese faro que vemos todas las noches, ese que me sigue por donde camino y que Diego dice que es la Luna de Laura.” La entidad no solo reconoce la presencia del satélite natural, la Luna, sino que además establece

cierta reacción de afecto hacia ella. También se configura a la luna desde un proceso material de desplazamiento como una entidad animada. Aquí también empieza a través de la presentación de la luna como faro, una idea que más adelante puede ser más elaborada, “la vida es luz”. Más adelante podemos ver lo siguiente, “**Esta noche me siento cansado [...] me siento cansado muy cansado, todo se oscurece [...]**”, donde al parecer se dan claves para pensar que se configura “la vida es luz”, “muerte es oscuridad” y “muerte es descanso”. Aunque el autor no hace implícitas estas ideas, se puede ir rastreando por las claves que deja, y aún más por la reacción emocional ante esta serie de afectos anunciados por la entidad principal, “[...] **no llores Diego**”.

La vida como luz está siendo apagada al mencionar que todo se oscurece, la muerte como descanso a partir de otras reacciones afectivas de insatisfacción como en este caso el cansancio. El autor logra la mezcla para un espacio emergente desde un *proceso de terminación*, pues añade conocimientos adquiridos de ideas generalizadas sobre ciertas conceptualizaciones de la experiencia, como la muerte y la vida. Es posible pensar también en un *proceso de composición* pues añade elementos que por sí mismos no se encuentran en los espacios de entrada, por ejemplo si tomamos en cuenta que uno de los espacios de entrada se deriva de la instrucción, que es escribir sobre la situación de confinamiento, el otro espacio que propone el autor es la cotidianeidad de una mascota, en ninguno de los dos por separado encontramos a una mascota desde la cual nos es compartida la experiencia de encierro, donde vemos y sentimos a través de la mascota. Incluso pareciera ser también un ejercicio de dejar ir la cinta imaginativamente, en un *proceso de elaboración*, si se pensará en ¿Cómo imaginaríamos que experimentaría nuestra mascota el encierro? Y por ello es que los aspectos del mundo que se resaltan en la narración parecieran ser aquellos que creemos una mascota vería. El autor entonces mezcla en su narración una serie de conceptualizaciones sobre la vida y la muerte a través de la experiencia de una mascota y éstas mismas en un contexto específico como el confinamiento.

Ejemplo #6

Comencemos con la ubicación dentro del plano propuesto en la figura 12. En esta ocasión la atención es en el ejemplo de color verde. Con el título el autor nos señala una posición cercana a lo ordinario e incluso empieza ya a señalar también la relación establecida con la

modalidad de emoción con una valoración hacia una situación, el encierro: **“Encierro en soledad”**. En el flujo de la narración encontramos claves como las siguientes: **“Los días de encierro son largos [...]”, “[...] entre las paredes que simulan ser una cueva [...]”, “[...] pero ni por la situación contestan.”**, **“La luna, como un faro que anuncia a los náufragos la luz [...]”, “[...]mi única compañía.”**. Por un lado, las anteriores mantienen una construcción más cercana a lo ordinario, no nos indican claves de algún posible movimiento o transición que dé lugar a lo ficcional, son valoraciones de una situación de la que se habla al alcance de los sentidos y reacciones. Por otro lado, estas mismas valoraciones se ubican en el continuo de emoción más cercanas a lo emocional apreciativo, aunque hay una suerte de desplazamiento entre el continuo que involucra a todas las entidades de la narración, por ejemplo, **“Utilizo el teléfono para hacer llamadas a mis seres queridos, pero ni por la situación contestan.”**, en este fragmento es posible detectar una valoración de juicio introducida por una relación contrastiva anunciada por “pero”, sin embargo, puede observarse que la mayor carga de juicio se encuentra vinculada al uso de “ni” (un análisis más detallado sobre las valoraciones se realiza más adelante). Por lo tanto, se puede ir visualizando como es que, de una construcción emocional afectiva anunciada en el título, el autor nos va señalando un camino que involucra la construcción emocional con una situación específica, que como en los dos ejemplos anteriores (no.4, no.5) son la instrucción dada (escribir sobre el encierro).

Las relaciones que hasta ahora hemos seguido son las siguientes: ordinario – emocional afectivo – emocional juicio – emocional apreciativo. Sin embargo, la prevalencia de la relación que hay entre las modalidades ordinario y emocional apreciativo, ayudan a identificar la construcción de esta cosmología emergente o espacio emergente MATERIAL, que como se ha comentado, alude a un modo o visión del mundo principalmente ordinario cuyos fenómenos pueden ser descritos a partir de las apreciaciones de los sentidos y las reacciones del individuo.

Si se recupera la instrucción:

- ***“[...] deberás desarrollar tu narración en la situación actual de contingencia que vivimos, en cualquier país, o tipo de encierro, únicamente no ignorar la situación actual.”***

Se puede pensar que el autor está construyendo un mundo o modo MATERIAL sobre la situación de encierro, donde el encierro es una situación valorada de forma negativa principalmente. El autor entonces CONSTRUYE “X” **con** “Y”, si sustituimos la fórmula:

CONSTRUYE “X” con “Y” = CONSTRUYE “una situación ordinaria emocional negativa”
 con “apreciaciones y reacciones sobre el encierro”

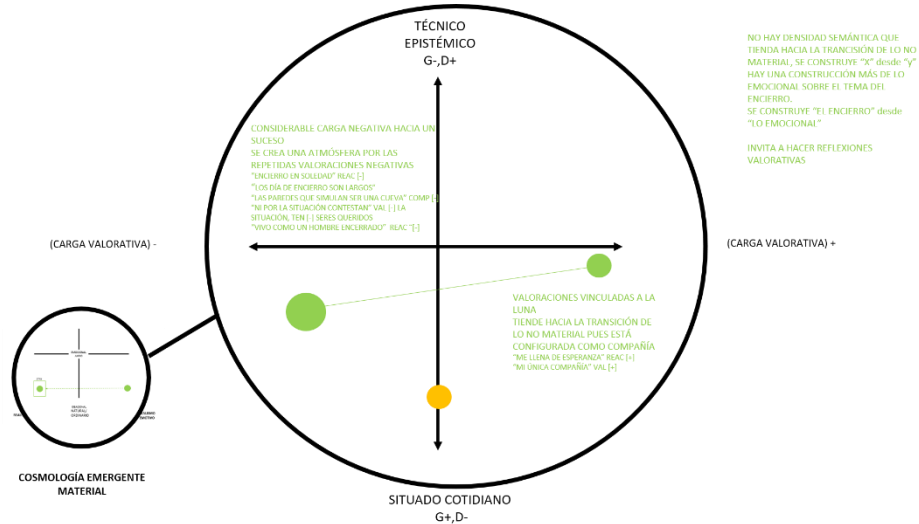


Figura 15. Constelación generada de la cosmología MATERIAL.
 Ejemplo no. 6

Es posible visualizar la constelación de significados y valoraciones generada de la cosmología emergente. Como se puede observar los significados y sus cargas las vemos en la parte inferior del plano, lo que corresponde a significados en un contexto SITUADO COTIDIANO, en otras palabras, significados que hablan desde lo material del mundo externo, “[...] las paredes que simulan ser una cueva.”, “Utilizo el teléfono para hacer llamadas [...]”, “[...] mis ojos al ya no estar acostumbrados a los rayos del sol, se irritan.”. Por ello se puede decir que hay una baja densidad semántica. Hay sin embargo una notable inclinación hacia algo que no se encuentra en el plano de lo concreto o material del mundo, y que desde el título se nos anuncia, “la soledad”: “La luna, como un faro que anuncia a los naufragos la luz, me llena de esperanza, mi única compañía.”. Este ejemplo de algo menos material como lo es la soledad se trata más bien, de una construcción más abstracta, más social. La compañía en este caso es representada por “la luna”, por una entidad inanimada que sirve como pretexto para hablar de la soledad. Complementemos con el tipo de cargas.

Retomando a la luna, “La luna, como un faro que anuncia a los naufragos la luz, me llena de esperanza, (reacción/afecto [+]) mi única compañía.” (valuación [+]), ambas

positivas, por un lado, de afecto y por otro de apreciación. Con esto podemos reconocer una construcción similar a los ejemplos anteriores, y tal vez un patrón en las narraciones de esta instrucción particular, aquello externo al encierro, en específico el mundo natural, ha sido valorado de forma positiva, y lo relacionado con el encierro, el sitio, la atmosfera, los agentes, etc. han sido valorados negativamente. Podemos confirmar esto último otros ejemplos de esta narración: “[...] **vivo como un hombre encerrado entre las paredes que simulan ser una cueva.**” (composición [-]), “[...] **como un faro que anuncia a los náufragos la luz [...]**”, (seguridad [-]) este caso en específico hace un juego entre la metáfora y la valoración. Tal y como J. Martin (2020) hace un análisis sobre las metáforas que sentimos, donde dice que las construcciones conceptuales tienen tanto propiedades epistémicas como axiológicas, y esto lo determina en tanto las elecciones que hacemos para hablar de algo. Regresemos a otro ejemplo ya mencionado, ahora desde otro punto de análisis, “[...] **pero ni por la situación contestan.**” Ya se mencionaba que podría tratarse de una valoración de juicio social (tenacidad [-]) hacia la falta de respuesta de los seres queridos, pero recuperábamos con especial atención la relación contrastiva introducida por “**pero ni por la situación**”, que parece ser que además de una valoración de juicio a los seres queridos, agrega una valoración de apreciación (valuación [-]) de la situación por el elemento “ni por”, que coincide con la serie de valoraciones vinculadas al encierro.

Hasta ahora hemos seguido un recorrido que nos lleva a imaginar que el tipo de construcción que está realizando el autor es de un mundo MATERIAL a través de una serie de apreciaciones y reacciones. Nuevamente vemos como la construcción está atravesada por un continuo de la emoción.

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

Los ejemplos recuperados de la instrucción,

- “[...] *deberás desarrollar tu narración en la situación actual de contingencia que vivimos, en cualquier país, o tipo de encierro, únicamente no ignorar la situación actual.*”

han coincidido en una construcción más cercana a un lenguaje ordinario creando un nuevo espacio no ficcional. Sin embargo, en este caso particular vamos a poner atención en algunas claves del uso figurativo del lenguaje que nos dan idea sobre algunas elecciones que está

tomando el autor. “[...] **vivo como un hombre encerrado entre las paredes que simulan ser una cueva.**”, este fragmento hace la comparación o analogía de las paredes con una cueva. Como lo menciona J. R. Martin en su artículo *Metaphors we feel by: stratal tensión* (2020), “[...] desde la perspectiva del significado interpersonal, valoración en particular, las metáforas léxicas “provocan” una respuesta actitudinal [...] (Martin, J.R. 2020, pág. 11). Esto, qué quiere decir con respecto al ejemplo que estamos tratando, lo que nos indica es que la elección de la metáfora léxica utilizada por el autor, no es solo una elección epistemológica de las propiedades de cada elemento que conforma la metáfora “[...] **paredes que simulan ser una cueva.**” sino que inscriben simultáneamente y de forma no explícita una elección axiológica. No es especificada la actitud involucrada, sino que en la lectura de la metáfora léxica en relación con su co-texto, es como cobra sentido. En el ejemplo tomado, parece ser que la cueva comparte propiedades epistemológicas “oscuridad” y axiológicas “soledad”, de forma que la relación que existe entre las paredes y la cueva, resulta además de una metáfora, una valoración de las paredes, o más amplio, del lugar donde se encuentra, y qué ese lugar es solitario. En el flujo de la narración puede confirmarse lo dicho, incluso, si atendemos este mismo ejemplo desde la metáfora conceptual básica que lo subyace, “luz es una sustancia que se puede quitar”, la oscuridad en este caso podría ser la representación de la falta de “luz” que, aunque no se refiera como tal a la luz, aquí podríamos pensar que se trata de un *proceso de terminación*, al incorporar conocimientos de fondo, la soledad = oscuridad, la luz = compañía. Este proceso a su vez da esta estructura dicotómica, por medio de *elaboración*, donde el autor está dejando ir la cinta imaginativamente de acuerdo a los principios establecidos por la mezcla, (el “Encierro en soledad”) es como si extendiera los hilos que tejen la mezcla y pudiéramos ver que el espacio creado es un entretejido de opciones del autor entre las que resaltan del encierro: el aislamiento y oscuridad y de lo emocional: la soledad y la esperanza.

Otro de los ejemplos recuperados, “**La luna, como un faro que anuncia a los náufragos la luz, me llena de esperanza, mi única compañía.**”, es un caso similar al anterior. La construcción de la metáfora léxica involucra de forma no explícita una reacción actitudinal, o sea, comparte propiedades epistemológicas y axiológicas, la luna como iluminación, y la luna como tranquilidad o confianza. Nuevamente con relación al flujo de la narración, esto toma mayor sentido ya que el autor construye el encierro como soledad y oscuridad de una cueva y, por otro lado, aquello que da luz es compañía. Parece que esto se logra nuevamente a través del

proceso de terminación, y casi con el mismo principio ya descrito, soledad = oscuridad, luz = compañía. En el caso de la luna, además es una entidad inanimada que desde una personificación se presenta como la compañía del sujeto.

Por último, “[...] **revivo cual si una medusa me hubiera electrocutado para seguir la vida.**” complementa la mezcla al *componer* relaciones entre la vida y electrocutar. Subyacente a esto parece estar la conceptualización de “vida = calor”, sin embargo, esto resulta del “**A ella le cuento mis cosas, [...]**” y desde una relación de causa-efecto, parece que el autor vincula la compañía que le da la luna al sujeto, no sólo como fuente de esperanza sino de vida.

Para concluir, el espacio emergente es creado a partir de fusionar espacios como “el encierro”, “la soledad”, “la esperanza”. Entre ellos comparten un espacio genérico, un agente y emociones. Como espacio emergente la fusión entre estos (encierro, soledad, esperanza) crea “**Encierro en soledad**”, que es un mundo o modo MATERIAL donde el encierro es más que un aislamiento físico, un aislamiento social descrito por afectos y apreciaciones.

Análisis de la triada de situación “tiempo”

Instrucción dada:

- *Deberás escribir una minificción donde los hechos transcurridos hayan pasado en un periodo muy largo, mínimo de 50 años, hasta un millón o varios millones de años, todo sintetizado en un texto de no más de 100 palabras. El tema es libre y tendrás que añadir en tu texto, no necesariamente como objeto principal, un sombrero solamente que aparezca en algún punto.*

No.	Ejemplo del uso del lenguaje
7	<p>OBTENGA DINERO y DESHÁGASE DE LO QUE LE ESTORBA</p> <p>Le venimos comprando armas de piedra tallada, piel de mamut, pinturas rupestres, estatuillas de dioses, esculturas, bajorrelieves, ánforas, vasija ritual, herramientas de metal, imprentas, palancas, poleas, papel, pólvora, molinos de viento, brújulas, astrolabios, relojes de arena, microscopios, telescopios, máquinas a vapor, sombreros, tocadiscos, computadoras, telégrafos, faxes,</p>

	<p>teléfonos, radios, televisiones, estufas, lavadoras, fierro viejo, chatarra y todo lo que no le sirva nosotros se lo compramos al mejor precio, sólo llámenos y vamos hasta la puerta de su hogar.</p>
8	<p>EN OCASIONES NO TODO CAE AL MISMO TIEMPO</p> <p>Nuestro número consistía en <i>columpiarnos por los cielos</i> mientras íbamos vestidos como oficinistas. Dábamos piruetas y conforme avanzaba el acto, nos íbamos quitando cada prenda hasta quedar en un brillante traje que traíamos debajo. Mi padre decía que representaba la lucha por encontrarse, <u>yo no entendía.</u></p> <p>Esa noche, al lanzar su sombrero, él no logró sujetarse. Después de eso, dejé el circo, porque no soportaba el dolor. Probé varios trabajos hasta que me establecí en un banco. <u>Han pasado 60 años desde entonces. Esta tarde, el sombrero de mi padre cayó en mis pies. Es tiempo de volver a volar.</u></p>
9	<p>EL ÁRBOL ANCESTRAL</p> <p>Un árbol surgió en una de las primeras arboledas del mundo. Tenía dieta estricta y se cuidaba demasiado pues deseaba vivir mucho. A través del tiempo observó varios de sus compañeros caer. Sea por rudas tormentas, la vejez o las bacterias e insectos que llegaban, pero sin duda la tala fue lo que más hizo desaparecer a su raza y lo puso en riesgo. ¡De milagro sobrevivió a todas ellas!</p> <p>Vio los grandes cambios y formó parte de varios acontecimientos históricos. Hoy en día sigue erguido en un monte. Donde se visualiza una panorámica de casas y edificios.</p>

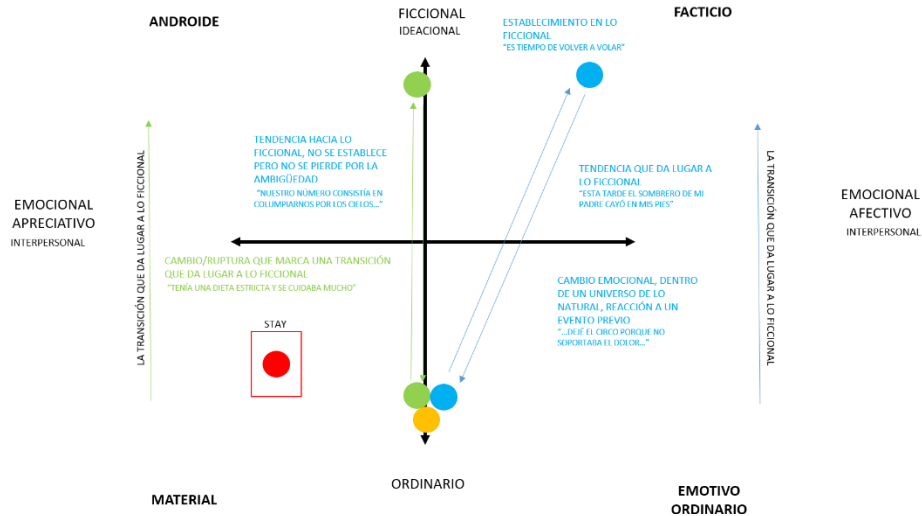


Figura 16. Plano de la triada de tiempo, ejemplos 7,8,9.

Ejemplo #7

El ejemplo no. 7 presenta un reto distinto al resto, pues su modo y las relaciones interpersonales que pone en evidencia rompen con la estructura que se ha encontrado en los demás ejemplos. Ya con el título el autor nos está hablando desde una práctica muy específica que podemos reconocer como la venta-compra, o la publicidad, **“Obtenga dinero y deshágase de lo que le estorba”**. El tipo de uso del lenguaje nos hace pensar que se habla desde una actividad social particular y ordinaria. Con respecto al continuo emocional no se visualiza un quiebre hacia lo afectivo. En el flujo del discurso tenemos fragmentos que mantienen esta relación con lo ordinario y la actividad de compra; **“Le venimos comprando [...]”, “[...] todo lo que no le sirva nosotros se lo compramos al mejor precio, sólo llámenos y vamos hasta la puerta de su hogar.”** Los fragmentos nos hablan de situaciones en el mundo para las cuales se puede hacer uso de un lenguaje ordinario, aunque especializado a una actividad en particular (compra-venta), y el tipo de relación que establece, que como mencionamos al inicio, es diferente a la establecida en otros ejemplos. Aquí es la misma actividad cuyos patrones podemos reconocer como parte de una oferta, alguien compra, alguien vende, misma relación que el tipo de procesos conductuales confirma, y que configuran una forma distinta de intercambio donde no cuenta una serie de eventos en el tiempo. Sin embargo, entre estos usos particulares con los que comienza y termina, se desenvuelve una serie de elementos u objetos del mundo.

Tomemos esto con más detalle, la instrucción dada para este ejercicio es la siguiente:

- **Deberás escribir una minificción donde los hechos transcurridos hayan pasado en un periodo muy largo, mínimo de 50 años, hasta un millón o varios millones de años, todo sintetizado en un texto de no más de 100 palabras. El tema es libre y tendrás que añadir en tu texto, no necesariamente como objeto principal, un sombrero solamente que aparezca en algún punto.**

La aparición de objetos parece ser solo vinculada a la actividad enactuada, pero si se toma en cuenta la instrucción, son un pretexto donde el tiempo pareciera estar siendo condensado en momentos específicos y que al enlistarse varios, da la impresión de que está pasando el tiempo sin necesidad de introducir procesos como acciones. Parece que el autor está configurando una forma de hablar del flujo del tiempo. Se cumple la instrucción dada en la lista de objetos donde es posible visualizar un recorrido temporal.

Por lo tanto, si retomamos las relaciones entre modalidades del plano de la figura 16. lo que tenemos es que se relaciona un modo de lo ordinario con lo emocional apreciativo, **“Deshágase de lo que le estorba.”**, “[...] **fierro viejo, chatarra y todo lo que no le sirva** [...]”, esta relación nos da como resultante una cosmología MATERIAL.

Con respecto a cómo está construyendo esta historia el autor, que parecer ser sobre el desarrollo de la tecnología, veamos el plano que genera la cosmología MATERIAL que hemos rastreado.

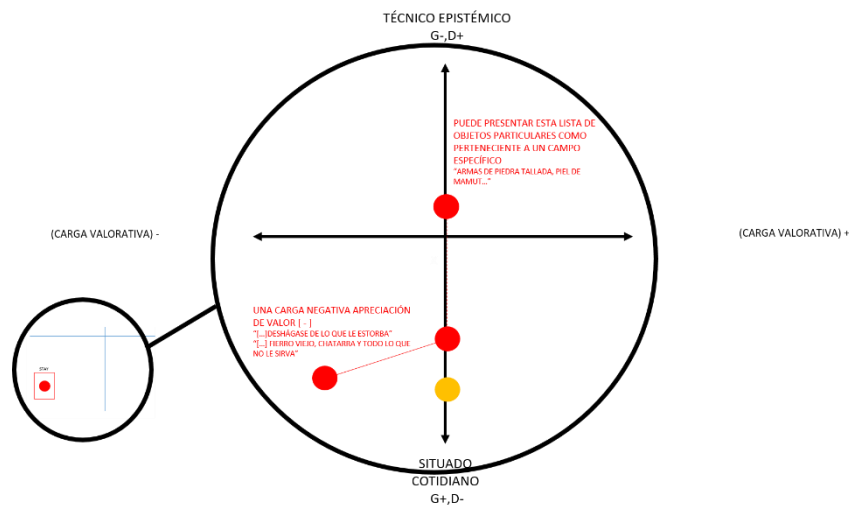


Figura 17. Constelación generada de la cosmología MATERIAL. Ejemplo no. 7

Con respecto a lo ya descrito y ahora en relación con este plano de la cosmología es posible visualizar qué tipo de significados está poniendo en juego el autor y las valoraciones. Al tratarse de una cosmología MATERIAL donde podemos ver la relación de un modo ordinario y las apreciaciones de los objetos y situaciones del mundo, podría esperarse que se tratará de un tipo de significados más simple, con una baja densidad semántica. Vayamos paso a paso con el plano, el primer punto marcado de lado izquierdo visualiza una baja densidad semántica y si recuperamos de nueva cuenta los fragmentos, “**Deshágase de lo que le estorba.**” (valuación [-]), “[...] **fierro viejo, chatarra** (composición [-]) y **todo lo que no le sirva [...]**” (valuación [-]), es posible visualizar un tipo de carga negativa de apreciación vinculadas a los objetos. El segundo punto que vemos alineado en el eje vertical corresponde al listado de objetos que comienza a hacer el autor, en sí mismos son solo objetos enlistados, sin embargo, hemos dibujado una línea punteada pues si bien no aumenta su densidad al tratarse de una serie de objetos, la relación secuencial que hay entre éstos sí logra un aumento en la densidad semántica en el flujo del texto, se presentan de lo más antiguo a lo más moderno dando una ilusión de temporalidad.

Tomando en cuenta lo antes dicho, el autor CONSTRUYE “X” **desde** “Y”, si sustituimos la fórmula,

CONSTRUYE “X” **desde** “Y” = CONSTRUYE “una ilusión de flujo de tiempo” **desde** “una lista de objetos que van de los más antiguos a los más modernos”

El autor, por lo tanto, está construyendo un mundo o modo MATERIAL donde el paso del tiempo es percibido y narrado a través de la evolución de objetos que están relacionados con el desarrollo de la tecnología.

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

Ahora nos enfocamos a la fusión lograda y los procesos que han posibilitado un espacio emergente el cual hemos descrito como MATERIAL donde el paso del tiempo es percibido a través de la evolución de objetos que están relacionados con el desarrollo de la tecnología. En este ejemplo que como ya hemos visto, difiere de otros ejemplos, y el cual está situado como una cosmología de lo ordinario, no hay un uso del lenguaje figurativo, sin embargo, la fusión

lograda es muy interesante en tanto que desde el título el autor abre un espacio mental muy específico, la actividad de compra y venta, y podemos hablar de otro a partir de la instrucción dada que es, el paso del tiempo.

El autor logra fusionar los espacios para construir el mundo que hemos descrito en la sección anterior, gracias a lo que parece ser un *proceso de elaboración*. Si recordamos, este proceso es el “dejar la cinta correr”, dejar ir imaginativamente respondiendo a los principios establecidos por la mezcla y estos son, los principios de un intercambio de bienes, o compra y venta. Así que, deja ir la cinta anunciando como oferta de compra una serie de objetos antiguos que van presentando una evolución en el desarrollo del texto y retomando esto último, es posible ver como el otro espacio del paso del tiempo, también comparte sus principios lógicos con la mezcla, como lo es la progresión y por otro lado también, tenemos parte de otro espacio, el espacio del desarrollo tecnológico que hereda a la mezcla la ilusión de cambio. Sin embargo, parece también muy interesante como el *proceso de terminación*, tiene un papel fundamental en esta mezcla, pues si recordamos, este proceso completa desde los conocimientos culturales, vivenciales, previos, patrones reconocidos, en este caso parece ser el del espacio de intercambio de bienes, que hace uso particularmente de la materialización de la tecnología como los bienes a intercambiar.

Por lo tanto, se puede decir que el autor elabora y completa de un espacio de intercambio de bienes, desarrollo tecnológico y flujo temporal, un espacio emergente donde el tiempo es un juego en la secuencia de objetos que van dando la ilusión de flujo temporal al ser presentados de más antiguos a más modernos.

Ejemplo #8

El ejemplo no. 8 titulado, “**En ocasiones no todo cae al mismo tiempo**”, con su título nos sitúa en un inicio del recorrido cercano a lo natural (extremo inferior en la figura 16.) pues al parecer nos habla desde una situación ordinaria de eventos y objetos del mundo externo. Veamos si conforme se desenvuelve el texto se mantiene o realiza un desplazamiento hacia otro tipo de relaciones entre lo ficcional, ordinario o emocional. “**Nuestro número consistía en columpiarnos por los cielos mientras íbamos vestidos como oficinistas.**” Al parecer este fragmento ya anuncia un cambio significativo que nos va revelando otro tipo de relación, “[...] **columpiarnos por los cielos [...]**” el uso de un lenguaje ficcional permite la transición que da

lugar a hablar de hechos lejanos a un contexto ordinario. Este fragmento además parece estar funcionando como el establecimiento del escenario, que si bien retomamos la propuesta de Martin J.K. y Rose D. (2008), se refiere a la presentación de contexto, en este caso un contexto ficcional. Sin embargo, las fases siguientes con ejemplos como: **“Dábamos piruetas y conforme avanzaba el acto [...]”**, **“[...] nos íbamos quitando cada prenda [...]”**, **“Esa noche, al lanzar su sombrero, él no logró sujetarse.”**, **“[...] dejé el circo [...]”**, **“Probé varios trabajos hasta que me establecí en un banco.”**, **“Han pasado 60 años desde entonces.”** son un nuevo movimiento que nos retorna a una construcción desde el lenguaje ordinario sobre situaciones particulares, como la vida laboral, los actos de un circo y el paso del tiempo.

Se pueden además identificar las distintas fases que van dando forma a esta narración, **“Dábamos piruetas y conforme avanzaba el acto [...]”** fase de secuencia de eventos, **“Mi padre decía que [...]”** fase de comentario seguida por otra secuencia de eventos, **“[...] al lanzar su sombrero, él no logró sujetarse.”** y un efecto ante este evento como resultado material **“Después de eso, dejé el circo, porque no soportaba el dolor.”** Después de una nueva secuencia de hechos y un período de tiempo determinado **“Han pasado 60 años desde entonces”** el autor sitúa en el aquí y ahora la narración y cierra este recorrido con un retorno como transición que da lugar nuevamente a lo ficcional, **“Es tiempo de volver a volar.”** que como al inicio nos habla desde un lenguaje ficcional de un hecho que no se apega a un mundo material.

Por ahora hemos descrito únicamente el desplazamiento en el eje vertical, sin embargo, hay claves significativas sobre el desarrollo en el continuo emocional. **“Nos íbamos quitando cada prenda hasta quedar en un brillante traje que traíamos debajo [...]”**, este fragmento tiende ligeramente sobre el gradiente de emoción hacia apreciar objetos del mundo, sin embargo, es un movimiento que podemos considerar no pronunciado, a diferencia de **“[...] dejé el circo, porque no soportaba el dolor.”** que en el continuo de emoción tiende con fuerza hacia lo afectivo. Por lo tanto, las relaciones identificadas en este desplazamiento son, ordinario – ficcional – emocional afectivo – ficcional, dando como resultante una cosmología del EMOTIVO ORDINARIO – FACTICIO. El autor construye desde la instrucción:

- *Deberás escribir una minificción donde los hechos transcurridos hayan pasado en un periodo muy largo, mínimo de 50 años, hasta un millón o varios millones de años, todo sintetizado en un texto de no más de 100 palabras. El tema es libre y tendrás que*

añadir en tu texto, no necesariamente como objeto principal, un sombrero solamente que aparezca en algún punto.

un mundo en lo narrado donde el tiempo es un pretexto para hablar de una situación del mundo natural como la muerte, la vida adulta, la vida laboral, desde un lenguaje ficcional atravesado por la emoción afectiva.

Ahora veamos cómo construye la cosmología resultante del EMOTIVO ORDINARIO - FACTICIO, y para eso utilizaremos la constelación que emerge de esta cosmología en la siguiente figura.

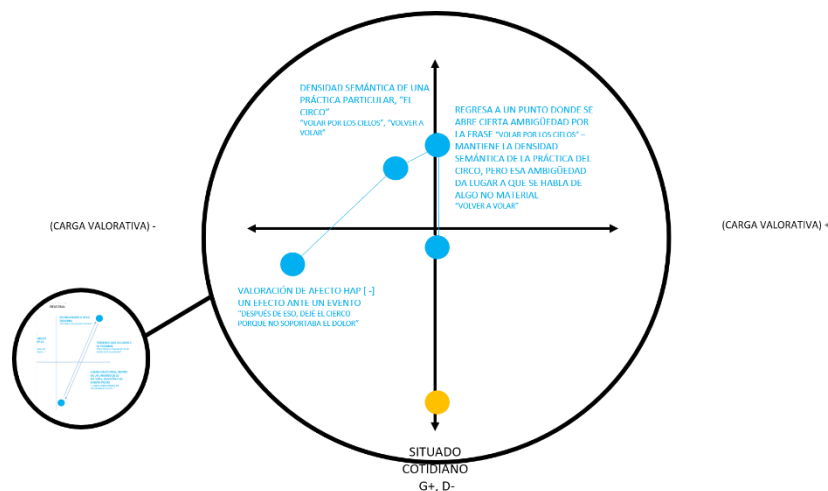


Figura 18. Constelación generada de la cosmología EMOTIVO ORDINARIO - FACTICIO. Ejemplo no. 8

Como hemos visto a lo largo de las descripciones de varios ejemplos, los significados y sus cargas están comprometidos a la naturaleza de la cosmología que los genera, así que, en este caso, una cosmología del EMOTIVO ORDINARIO – FACTICIO, parece que tiende a significados construidos de forma simple y concretos con una ligera tendencia a lo abstracto, veamos las claves en la narración que nos pueden confirmar o desmentir esta suposición.

Como ya habíamos visto el título nos posiciona cerca de un contexto SITUADO COTIDIANO a pesar de que no es muy concreto, pero sí nos habla el autor desde una situación posible en un mundo material, algo que cae. El primer cambio que habíamos identificado “**Nuestro número consistía en columpiarnos por los cielos [...]**” marca la transición que da lugar a lo ficcional, desde este plano lo podemos ubicar más en una construcción de lo abstracto

y que no parece estar cercano a un contexto SITUADO COTIDIANO sino más TÉCNICO EPISTÉMICO o lo que este extremo quiere decir, una forma de construcción menos concreta y más compleja. Podría entonces decirse que al parecer crece la densidad semántica en el flujo de la narración.

Con respecto a las cargas valorativas recuperamos el ejemplo más significativo y el que da el quiebre emocional de esta narración, **“Después de eso, dejé el circo porque no soportaba el dolor.”** (afecto (felicidad) [-]), el cual funciona como una valoración negativa de afecto de reacción a una situación, así que, el autor construye un mundo o modo del EMOTIVO ORDINARIO – FACTICIO donde el tiempo es un pretexto para hablar de cosas cotidianas y simples, así como complejas y abstractas. El autor CONTRUYE “X” desde “Y”, si sustituimos la fórmula,

CONSTRUYE “X” desde “Y” = CONSTRUYE “una situación compleja y abstracta como la vida adulta y la muerte” desde “un flujo temporal”

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

Con respecto al lenguaje figurativo y el espacio emergente creado por el autor podemos visualizar lo siguiente: claves de uso del lenguaje figurativo que encontramos son: **“Nuestro número consistía en columpiarnos por los cielos [...]”, “Es tiempo de volver a volar.”**

Ahora veamos con detalle cómo logra esa fusión a partir del punto de partida dado en la instrucción. Los siguientes fragmentos abren un espacio específico que al parecer concuerda con un escenario circense, **“Nuestro número consistía en columpiarnos por los cielos [...]”, “Dábamos piruetas y conforme avanzaba el acto [...] hasta quedar en un brillante traje que traíamos debajo.”** A partir de este primer espacio es posible ir rastreando una serie de metáforas básicas subyacentes como “libertad es arriba”, que parece estar en relación con que el traje que se quitaban es de oficinista, como haciendo una alusión a un tipo de trabajo que mantiene encerradas a las personas, esto se puede ver con mayor desarrollo en otros ejemplos, **“Probé varios trabajos hasta que me establecí en un banco. Han pasado 60 años desde entonces.”** Pero aún mayor énfasis en el cierre, **“Esta tarde, el sombrero de mi padre cayó en mis pies. Es tiempo de volver a volar.”** Aquello que al inicio era presentado como

columpiarse por los cielos, es retomado aquí como un tiempo de cambio, pero pareciera que se mantiene esa idea de libertad, después de 60 años en un sitio, donde seguramente hay que vestirse como oficinistas, mismo atuendo que se quitaban al columpiarse por los cielos y que al quitarse era una búsqueda por encontrarse a uno mismo. **“Es tiempo de volver a volar.”** Es un aviso de cambio y libertad.

Se llega a esa conclusión de volver a volar gracias al sombrero, que en este caso está siendo un símbolo que ha sido presentado como parte de otro suceso importante, la muerte del padre. Por lo tanto, el sombrero no solo anuncia cambio sino otra idea subyacente “la muerte es liberación”, “la muerte es el final de un viaje (la vida es un viaje)”. Estas ideas sobre la vida y la muerte están siendo presentadas en la narración a partir de un *proceso de terminación*, donde se añaden ciertos conocimientos adquiridos culturalmente sobre la vida y la muerte. Así mismo se pone en juego un *proceso de composición*, al añadir a estas ideas otro espacio, el circo, donde también se logra mezcla al añadir elementos como la libertad y volar.

El autor logra una mezcla para hablar de conceptualizaciones abstractas del mundo como, la vida, la muerte, el encontrarse a uno mismo, la libertad, a través de mezclar espacios como la vida laboral y el circo.

Ejemplo #9

Para concluir la triada de ejemplos que han surgido de la instrucción de escribir un hecho de entre 50 años a millones de años, continuamos con el ejemplo no. 9, **“El árbol ancestral”**. El título de este ejemplo nos ubica en una posición del plano de la figura 16. cercano a lo ordinario, un tipo de lenguaje simple para hablar de cosas del mundo material. El autor mantiene este tipo de construcción como en los ejemplos siguientes: **“Un árbol surgió en una de las primeras arboledas del mundo.”**, **“Sea por rudas tormentas, la vejez o las bacterias e insectos que llegaban, pero sin duda la tala fue lo que más hizo desaparecer a su raza y lo puso en riesgo.”**, **“Hoy en día sigue erguido en un monte.”** De manera muy general en el flujo del texto es posible visualizar una práctica cercana a lo ordinario para hablar de cosas del mundo material. Hay otros ejemplos que igualmente hablan de hechos naturales, sin embargo, el tipo de procesos vinculados a una entidad inanimada, en este ejemplo vinculadas al árbol ancestral, pueden estar dando claves sobre un cambio en el tipo de construcción. El tipo de procesos que encontramos son conductuales y mentales principalmente, que, si bien por parte de los

conductuales suelen ser manifestaciones de procesos mentales descritos como “procesos de (típicamente humana) conducta psicológica y fisiológica” (Halliday y Matthiessen, 2004:248, citados en Bartlett, T. 2014: 70). Los mentales también son manifestaciones de entidades cognoscentes y sensibles, al ser vinculados a una entidad no humana, no cognoscente, pueden estar siendo una clave en la transición que da lugar a lo ficcional.

Algunos ejemplos de lo anterior son: **“Tenía una dieta estricta y se cuidaba demasiado pues deseaba vivir mucho.”**, **“A través del tiempo observó [...]”**, **“Vio los grandes cambios y formó parte de varios acontecimientos históricos.”** Este último ejemplo en específico por la forma de construcción, parece estar refiriéndose más que solo a una entidad inanimada con procesos usualmente vinculados al humano, a un partícipe activo de **“acontecimientos históricos”** pues hay un cambio dado por el autor donde vemos que **“Vio grandes cambios [...]”** desde un proceso mental que lo establece como espectador, o también como el siguiente: **“[...] formó parte de varios acontecimientos históricos.”** Un proceso conductual que ya no solo lo establece como observador sino como actor. Esta secuencia de eventos va dando claves para el tipo de recorrido que el autor propone y presentan un cambio de lo que parecía ordinario hacia lo ficcional. Estas claves también van dando idea de las distintas prácticas que se ponen en juego, por ejemplo, una de autocuidado personal, por ejemplos como la dieta, o el cuidado para vivir mucho, y otra práctica como la actividad humana e incluso la acción sobre los recursos naturales, a la que se puede aludir con ejemplos como la tala, los varios acontecimientos históricos y la panorámica de casas y edificios. La relación emergente se da entonces por la relación que hay de las modalidades material – emocional apreciativa – ficcional, dando como resultante una cosmología MATERIAL – ANDROIDE. Para complementar este recorrido continuemos con el plano de la constelación, los significados y valoraciones comprometidas a estas particulares prácticas o visiones del mundo.

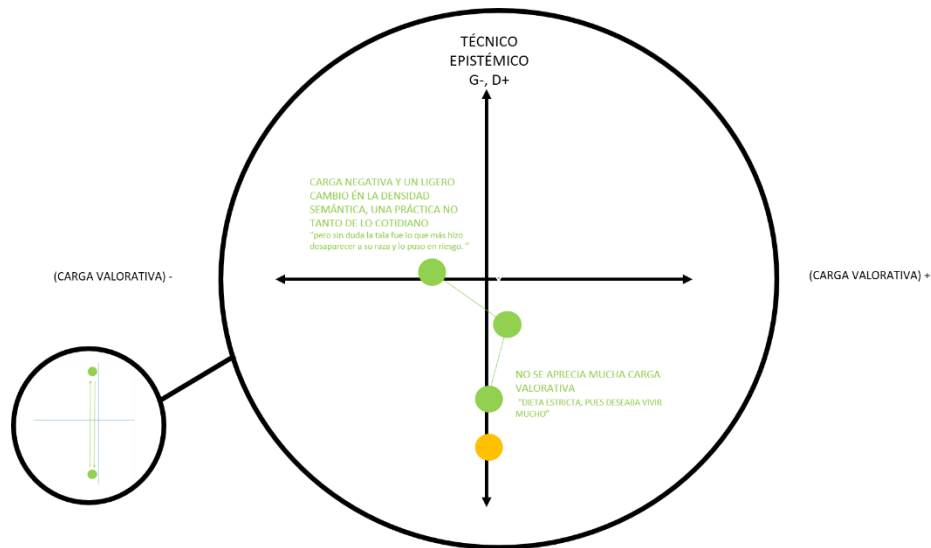


Figura 19. Constelación generada de la cosmología MATERIAL-ANDROIDE, ejemplo no. 9

Los significados tienden a construir un modo de entender dentro de estas prácticas reconocidas, el autocuidado, la actividad humana y su acción sobre los recursos naturales, desde lo situado cotidiano que comprende significados más cercanos a su contexto (mayor gravedad semántica) y que señalan o hablan de hechos del mundo o realidad inmediata (densidad semántica) sin embargo y como se ha descrito, la fusión de estas prácticas junto con la instrucción dada, han llevado al autor a crear una construcción de un universo narrativo, donde un suceso de entre 50 a millones de años, o en otras palabras el tiempo, como un constructo abstracto, es condensado en una realidad material donde un árbol, como entidad no humana animada es espectador del tiempo como cambio. Es posible ver estos cambios en la imagen del plano no. 19, donde apenas es traspasado el punto marcado hacia el modo de construcción más abstracta.

Con respecto al eje del continuo emocional, es posible visualizar que hay un desplazamiento entre el emocional de juicio y lo emocional apreciativo: “**¡Tenía dieta estricta [...]**” (composición [+]), “**se cuidaba demasiado**” (estima social [+]), “**¡Sea por rudas tormentas [...]**” (reacción [-]), “**¡ De milagro sobrevivió a todas ellas !**” (reacción [+]).

De acuerdo a la instrucción dada, el recorrido visualizado y la constelación comprometida a la cosmología resultante, se puede decir que el autor, CONSTRUYE “X” con “Y”, si sustituimos la fórmula:

CONSTRUYE “X” con “Y” = CONSTRUYE “la vida de un árbol como espectador del tiempo” con “el relato de hechos naturales y acciones del hombre a través de tiempo”

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

En el ejemplo no. 9 tampoco encontramos mucho uso de lenguaje figurativo, pero sí por ejemplo la personalización de una entidad no humana a partir de una serie de procesos mentales y conductuales, que la configuran como una entidad sensible, cognoscente y consciente. A través esta entidad que visualiza y es participe de cambios en el mundo, se pueden rastrear una serie de metáforas básicas conceptuales como: “el tiempo es cambio o cambiador”, “el tiempo es devorador”, “vida es una posesión”. Comencemos por la última de ellas, en fragmentos como **“Tenía una dieta estricta y se cuidaba demasiado pues deseaba vivir mucho”**, es posible ver que la vida es conceptualizada como algo que a través del cuidado se puede conservar y que en cambio en ejemplos como **“[...] pero sin duda la tala fue lo que más hizo desaparecer a su raza y lo puso en riesgo. ¡De milagro sobrevivió a todas ellas!”** mantiene esta idea de vida como algo que puede ser arrebatado o que se puede perder. El tiempo juega un papel fundamental en esta idea de vida, pues el tiempo como cambio **“A través del tiempo observó varios de sus compañeros caer.”**, **“Vio los grandes cambios y formó parte de varios acontecimientos históricos.”**, **“Hoy en día sigue erguido en un monte”**, donde además de cambio también se desarrolla otra idea de vida, “vida es presencia aquí”. El tiempo como devorador al mismo que tiempo como cambio, es uno de los factores que han puesto en riesgo la vida del árbol ancestral. Sin embargo, se hace énfasis en uno de estos acontecimientos, la tala, donde parece ser que la idea de “la muerte es una segadora”, y que son los hombres que llevan a cabo esa práctica es la que más ha afectado a la vida de árboles como el árbol ancestral.

A través de un *proceso de terminación*, al añadir conocimientos culturales adquiridos como el hacer del hombre en la naturaleza, o la misma naturaleza y sus cambios en la vida de

un árbol, son introducidos para hablar del tiempo desde los ojos del ciclo de un árbol que es configurado como una entidad sensible, cognoscente y consciente.

Análisis de la triada de leguaje de colores

Instrucción dada:

- *Deberás escribir una minificción que tenga la siguiente frase que tomamos prestada de un poema de Julio Cotázar, "Mi sufrimiento doblado..." la cual dice: "Benditos sean mis ojos porque tan alto miraron". La podrás usar al inicio, al final o en medio de tu narración. Y además, deberás incluir al menos cuatro de las siguientes palabras: color, sol, luz, reflejar, descomposición espectral, espectro, prisma.*

No.	Ejemplo del uso del lenguaje
10	<p>«<u>La DESESPERACIÓN DE LA LLUVIA QUE NUNCA TOCA EL SUELO</u>»</p> <p>Altocúmulos flotantes repletos de cristales de hielo, belleza circunhorizontal no eres más que un arcoíris imperfecto; el espectáculo hidrometeoro comienza, el sol permanece a 58° sobre el horizonte, las moléculas se precipitan y de la nube dan un salto, benditos sean mis ojos porque miraron tan alto. Garúa fantasma nunca entenderemos <u>la ansiedad de tus gotas por besar el suelo</u> en una descomposición espectral que se funde con el viento.</p> <p>Virga: el hidrometeoro que cae de una nube pero se evapora antes de alcanzar el suelo.</p>
11	<p>ILUMINACIÓN</p> <p>Un día estaba en mi cama y al rodar <u>caí</u> por el borde. Mientras caía, me di cuenta de que la realidad se iba deformando, era como si <u>este movimiento brusco provocase un desfase en la señal que transmite el espectro de la realidad</u> e hiciese que cada forma se contrajera en una venta que poco a poco se iba estrechando y cada elemento de lo existente iba perdiendo su color. <u>Entre más rápido caía más pequeña era esta ventana que, al disminuirse, le cedía terreno al abismo que poco a poco engullía cada destello de luz que me había regalado el sol esa mañana. De golpe la realidad se ensanchó de nuevo y llenó el todo. <u>Me encontraba en el suelo y en ese momento lo entendí todo, por un breve momento</u></u></p>

	me había convertido en fotón. Entonces pensé: “Benditos sean mis ojos porque tan alto miraron”.
12	<p>SIN TÍTULO</p> <p>El sol esparció su manto de luz. Al salir, a los seres vivos como siempre acarició. Aquellos al sentir su tacto el sueño quitó: “Aaaah tuve una pesadilla. Benditos sean mis ojos porque tan alto miraron, te doy gracias astro del cielo por haberme despertado”. Y al ser como prismas los ojos de la criatura, reflejaron y distorsionaron el brillo de El de arriba. Así revivió, aquel, el color de todos los días. “A disfrutar se ha dicho que esta será una nueva y alegre algarabía”.</p>

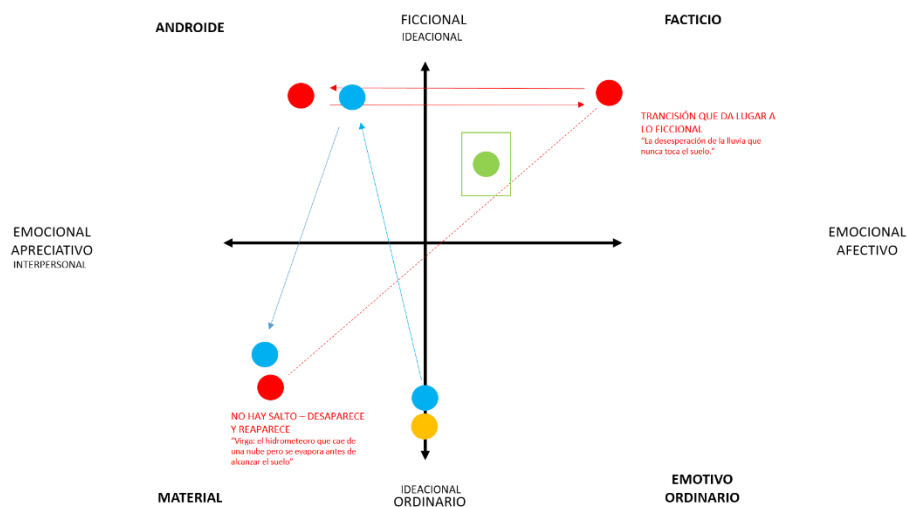


Figura 20. Plano de la triada de lenguaje de color, ejemplos 10,11,12.

Ejemplo #10

“La desesperación de la lluvia que nunca toca el suelo” es el título del ejemplo no. 10, con el cual el autor inmediatamente nos muestra el inicio del recorrido desde las relaciones establecidas ya en lo ficcional – emocional afectivo. Aunque en efecto se hable de un fenómeno físico del mundo natural “la lluvia”, al relacionarlo con un sentimiento rompe la posible idea de hablar de un modo material. Veamos si se mantiene con el flujo de la narración. Los siguientes ejemplos muestran un desplazamiento en el continuo de emoción, en lugar de estar más cercanos a lo afectivo, ahora lo están de lo emocional apreciativo, “**Altocúmulos flotantes repletos de cristales de hielo [...]**”, “[...] **belleza circunhorizontal no eres más que un arcoíris**”

imperfecto [...]”, “[...] **el espectáculo hidrometeoro comienza [...]**”, “**Garúa fantasma [...]**” “[...] **benditos sean mis ojos porque miraron tan alto.**” Como ya se había mencionado cuando se trata de una construcción apreciativa, se configuran eventos como cosas que son apreciadas, teniendo un efecto un tanto distanciado pues tiende a formar más observadores que participantes activos. Parece ser que esta observación como espectador es confirmada en el siguiente ejemplo, “[...] **nunca entenderemos la ansiedad de tus gotas por besar el suelo [...]**” donde, podemos encontrar nuevamente un desplazamiento en el continuo de emoción, pues como reacción de lo observado tenemos por un lado “**nunca entenderemos**” que habla del agente o los agentes que participan como observadores, sin llegar a ser una reacción emocional, por el otro lado, “**la ansiedad de tus gotas por besar el suelo**”, muestra un desplazamiento más cercano en el continuo a lo emocional afectivo. Sin embargo, es interesante como el juego que anuncia la transición dando lugar a lo ficcional es justamente esa vinculación de lo emocional afectivo a una entidad inanimada, la lluvia.

Hasta ahora se ha podido trazar un recorrido entre las relaciones de lo ficcional – emocional afectivo – emocional apreciativo, por lo tanto, emerge un universo del FACTICIO - ANDROIDE.

Hay un último fragmento que rompe por completo con este espacio creado, “**Virga: el hidrometeoro que cae de una nube, pero se evapora antes de alcanzar el suelo.**”. Desde su forma textual, la cual presenta una estructura similar a lo que podemos encontrar de una definición y la cual parece estar marcada por los dos puntos (:), hace un cambio, no como tal un desplazamiento ya que incluso se encuentra anexo a la narración anterior, por lo tanto más que un movimiento es como añadido que abre otras relaciones distintas a las ya descritas, lejano a lo ficcional y que al parecer establece una forma de discurso distinta. En otras palabras, en lo que se describió anteriormente, se habla del fenómeno físico que es la lluvia desde un continuo de emoción, que parece ser una forma de discurso horizontal que “maximiza encuentros” (Martin, J. R. 2017:117), en cambio el anexo cambia esa forma a una más vertical, que atiende a un modo más especializado. Se podría entonces decir que ese último anexo se establece cercano a un modo especializado y que cuya construcción interpersonal se mantiene al margen de la apreciación y el afecto.

Con respecto al plano de la constelación generada desde esta cosmología se puede observar la densidad y gravedad semántica de los significados y sus cargas valorativas. En este

caso en particular podemos observar una constelación creada por un pequeño grupo de significados y valoraciones comprometidos con los trozos que forman el texto anterior. Este plano permite hacer una precisión sobre un punto importante, ¿Se trata realmente de una narración? Veamos hacia donde nos lleva esta cuestión con respecto a cómo se está construyendo el texto una vez que ya hemos visto sus movimientos. Los significados parecen tener un alto grado de condensación y gravedad semántica, por ello podemos ver que la constelación se posiciona en el extremo superior cercana al contexto TÉCNICO EPISTÉMICO que, si bien hemos visto, se trata de significados alejados de un contexto cotidiano y que tratan de forma más especializada fenómenos abstractos. Tenemos además valoraciones negativas “[...] **belleza circunhorizontal no eres más que un arcoíris imperfecto [...]**”, (composición [-]), “**Garúa fantasma [...]**” (composición [-]), vinculados a la lluvia y valoraciones positivas, “[...] **el espectáculo hidrometeoro comienza [...]**” (reacción [+]), “[...] **benditos sean mis ojos porque miraron tan alto.**” (reacción [+]), vinculados a la reacción actitudinal del agente como observador, así como también negativas, “[...] **nunca entenderemos la ansiedad de tus gotas por besar el suelo [...]**” (reacción [-]). Lo que nos dice lo anterior parece ser que se trata de una construcción desde un modo ficcional no como una narración sino como una descripción emocional de un fenómeno físico, puesto que tenemos un desplazamiento en el continuo de emoción, y más que una secuencia de eventos en el tiempo se trata de una secuencia de descripciones que clasifican a una entidad, muy similar a lo que se puede encontrar en géneros como los reportes cuya función es la de informar. Otro medio que nos puede llevar a ello, es el tipo de procesos que en su mayoría son relacionales atributivos y existenciales, más que procesos materiales si habláramos de una secuencia de eventos y acciones. Sin embargo, habría que hacer una precisión, pues al estar atravesado por el continuo emocional parece que se trata, desde las fases del género narrativo, del desarrollo de la fase de descripción cuya función es evocar contextos sensoriales.

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

Como en otros ejemplos ya mapeados, este coincide en un uso de lenguaje si bien no ordinario en su totalidad, sí más especializado como pudo verse en el plano de la constelación, usado como recurso figurativo. Una cuestión interesante es cómo desde el título el autor anuncia la mezcla que propone **“La desesperación de la lluvia que nunca toca el suelo”**. Lo que el autor parece estar creando es un nuevo espacio emergente de la relación de un espacio del fenómeno físico, la lluvia y un espacio emocional. La metáfora que encontramos en el título, abre los posibles espacios de los que se vale el autor para crear un espacio emergente. Se puede pensar que para lograr la fusión el autor por medio de un *proceso de composición* establece nuevas relaciones que por sí mismas no se encuentran en cada uno de los espacios mencionados y anuncia al mismo tiempo, que el tratamiento que se le dará a “la lluvia” es posiblemente desde la emoción en lugar de solo un fenómeno físico del cual se informa o describe. El otro momento en el flujo del texto que puede confirmar esta relación emocional con respecto a la apreciación de la lluvia es el siguiente, **“[...] la ansiedad de tus gotas por besar el suelo [...]”**, nuevamente estableciendo relaciones ausentes en los espacios por sí solos. Subyacente a esto se puede pensar que se trata de una metáfora básica conceptual “eventos son acciones”, que por medio de la personificación configura a la lluvia como un agente sensible y que, por lo tanto, actúa: **“[...] las moléculas se precipitan y de la nube dan un salto [...]”**. Podría tratarse de un ejercicio imaginativo en un proceso de dejar la cinta correr (*proceso de elaboración*), donde se puede plantear una pregunta, de por qué la lluvia no toca el suelo, se añaden cosas ajenas al espacio físico de la lluvia, pero propias de la mezcla ya enunciada por lo emocional.

Ejemplo #11

El ejemplo no. 11 está titulado **“Iluminación”**, con lo cual el autor no nos indica por ahora alguna construcción cercana a lo ficcional sino a lo ordinario. Esto se mantiene al inicio de la narración, **“Un día estaba en mi cama y al rodar caí por el borde.”**, nuevamente el lenguaje utilizado parece que habla de un modo más ordinario que ficcional, sin embargo, hay un cambio muy significativo en el siguiente fragmento, **“Mientras caía, me di cuenta de que la realidad se iba deformando [...]”**, con este movimiento se desplaza de lo ordinario a lo ficcional, **“[...] la realidad se iba deformando [...]”**, donde se habla de algo abstracto y

complejo como si se tratase de un objeto que sufre transformaciones físicas, y esto se mantiene con los siguientes ejemplos, “[...] **era como si este movimiento brusco provocase un desfase en la señal que transmite el espectro de la realidad e hiciese que cada forma se contrajera en una ventana**²⁹ **que poco a poco se iba estrechando y cada elemento de lo existente iba perdiendo su color.**”, “[...] **más pequeña era esta ventana [...]**”, “[...] **De golpe la realidad de ensanchó de nuevo [...]**”. Los anteriores se mantienen en un modo de lo ficcional, ya que configuran algo abstracto “la realidad” como un objeto que sufre cambios físicos, esto también es posible de visualizar gracias a una significativa secuencia de eventos presentados como procesos materiales. Estos procesos configuran como meta a la entidad presentada como realidad, meta de un actor que lleva a cabo dichas acciones “el movimiento” en una relación causa y efecto. A diferencia del ejemplo #10, aquí sí es visible que el autor no se queda en una fase (como vimos en el ejemplo anterior que parece establecerse en una fase de evocación sensorial del contexto por medio de una descripción) sino que se nos presenta un escenario ordinario, los eventos y como veremos a continuación, las reacciones, suceden en un modo ficcional, siguiendo el curso hasta una aparente solución de un conflicto introducido. “[...] **Me encontraba en el suelo [...]**” marca el fin de esta secuencia de eventos de las que el sujeto ha sido espectador, “[...] **en ese momento lo entendí todo [...]**”, este ejemplo confirma y configura al sujeto como un agente sensible que además tiene una reacción actitudinal con respecto a la serie de eventos que ha presenciado por medio de un proceso conductual que refleja un estado consciente y la manifestación de estados mentales (Bartlett, T. 2014) y que también representa un cambio de estado mental del sujeto.

El siguiente movimiento es una clave para ver la mezcla que logra el autor al crear un nuevo espacio, “[...] **por un breve momento me había convertido en fotón.**” Este ejemplo es muy significativo en tanto que es precedido por este cambio del que es consciente el sujeto y que a la vez empaqueta las señales que ya se han mencionado, sobre cómo está construido este nuevo espacio. Vayamos atendiendo cada punto, primero, con este ejemplo podemos visualizar un mantenimiento entre las relaciones ficcional y emocional apreciativo, que genera como ya hemos visto un universo ANDROIDE³⁰. Segundo, presenta un cambio que podría considerarse

²⁹ “venta” en el texto original tal y como fue recuperado.

³⁰ Es importante notar también que no se trata de una valoración apreciativa excesiva, sino como en ejemplo no. 10, donde se ha podido observar que más que una narración como tal se trata de una descripción narrativa

como una fase de solución que resuelve una contraexpectativa de un conflicto, la caída y la transformación de la realidad. Tercero, al ser precedido por un proceso conductual que manifiesta un estado consciente se puede esperar una reacción por parte del sujeto y esto lleva al siguiente ejemplo, “**Entonces pensé: Benditos sean mis ojos porque tan alto miraron.**” el cual es al parecer una reacción ante el evento que se mantiene en un continuo emocional apreciativo pero que da atisbos de una reacción emocional de felicidad o satisfacción. Con todo lo anterior se puede decir que, la construcción de este nuevo universo en lo narrativo se logra a partir de las relaciones que hay entre lo ordinario – ficcional – emocional apreciativo y emocional afectivo. La prevalencia de la relación entre lo ficcional y lo emocional apreciativo, permiten caracterizar al universo como ANDROIDE.

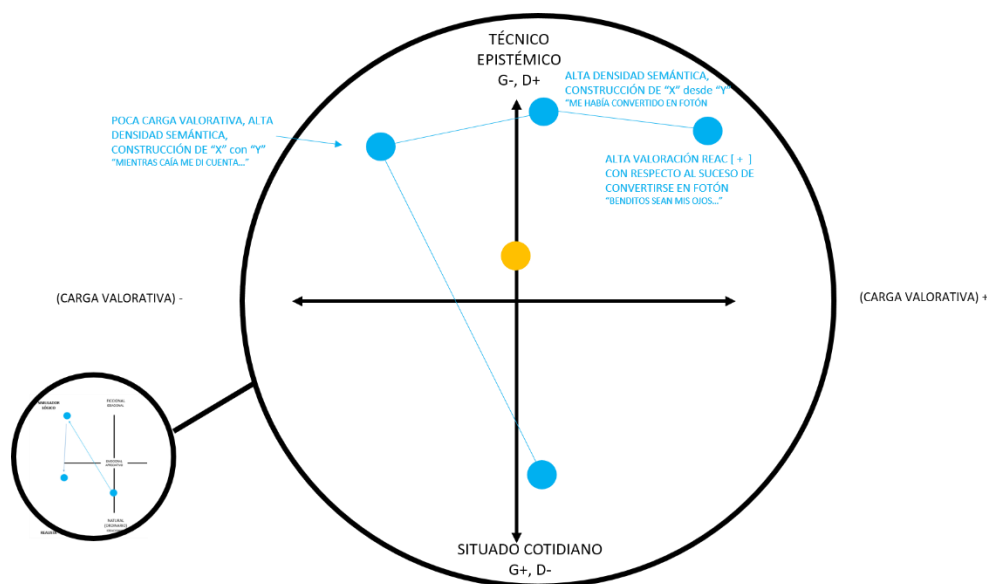


Figura 22. Constelación generada de la cosmología ANDROIDE. Ejemplo no. 11

A pesar de que el autor nos introduce en su recorrido desde un lenguaje cercano a lo ordinario, hace también un interesante juego tomando en cuenta la instrucción para construir un nuevo espacio desde el punto de partida dado. Por ello es que se puede visualizar un plano donde los significados comprometidos a la cosmología lograda de ANDROIDE, coinciden en una alta

emocional, en este caso, las relaciones establecidas por los procesos y las entidades, también dan idea de un tipo de construcción más cercano a lo que podría encontrarse en descripciones procedimentales.

densidad semántica y baja gravedad semántica pues hablan de algo abstracto como la “realidad”, la “luz”, en los propios términos del fenómeno físico de la luz. Lo anterior se puede confirmar en los siguientes ejemplos: “[...] **la realidad se iba deformando [...]**”, “[...] **un desfase en la señal que transmite el espectro de la realidad [...]**”, “[...] **e hiciese que cada forma se contrajera [...]**”, “[...] **me había convertido en fotón.**” El autor desde un lenguaje especializado construye un modo ficcional de hablar de la luz, y este tipo de lenguaje nos habla de una alta densidad semántica, de la construcción de un fenómeno abstracto como lo es la realidad y la luz. Hay en el mismo flujo de la narración una serie de detalles que van traduciendo estos momentos densos, “[...] **cada elemento de lo existente iba perdiendo su color.**”, “[...] **le cedía terreno al abismo que poco a poco engullía cada destello de luz que me había regalado el sol [...]**”. Tomando en cuenta la cuestión que hemos intentado resolver en cada uno de los ejemplos, con todo lo anterior podemos decir que el autor CONSTRUYE “X” desde “Y”, si sustituimos la fórmula:

CONSTRUYE “X” desde “Y” = CONSTRUYE “la transformación de un sujeto”
desde “un modo ficcional de hablar de la luz”

Logra una mezcla homogénea a partir de apropiarse de códigos de una práctica científica, de una comunidad científica específica (electromagnetismo).

Con respecto a las cargas valorativas que nos van anunciando el ya mencionado quiebre emocional, podemos visualizar lo siguiente: “[...] **este movimiento brusco [...]**” (reacción [-]), “[...] **Entre más rápido caía más pequeña era esta ventana [...]**” (composición [-]), “[...] **poco a poco engullía cada destello [...]**” (reacción [-]), “[...] **Benditos sean mis ojos porque tan alto miraron.**” (reacción [+], afecto (felicidad) [+]). Son en su mayoría como ya se había visto en los recorridos, una serie de apreciaciones vinculadas a los eventos de los que el sujeto es parte. Por lo tanto, con respecto a “**Iluminación**” parece ser que el autor construye un modo ficcional atravesado por la apreciación de la transformación de un sujeto desde los códigos de una comunidad científica particular, el electromagnetismo.

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

Sigamos nuevamente las pistas que nos va dando el autor para complementar esta construcción que hemos definido, ahora desde los procesos cognitivos que logran la fusión. El autor configura a la realidad como entidad animada a través de una serie de procesos materiales, la cual es afecta por otra, el movimiento. Hay una idea subyacente, “los eventos son acciones”, eventos del mundo natural como la luz, la oscuridad, que no solo suceden, sino que son provocados por una acción. Junto a esta idea es posible rastrear otra por las claves temporales que deja el autor, “**Un día estaba en mi cama [...]**”, “**Mientras caía [...]**”, “**[...] en ese momento lo entendí todo [...]**”, donde el “tiempo como cambiador” juega un papel muy importante en la serie de eventos que se han configurado como acciones. La serie de acciones que se van presentando son captadas o presenciadas por una mente, la mente de la entidad que podemos asumir se trata de una entidad humana por algunas pistas como la habitación, y por los procesos mentales y conductuales que están vinculados a ésta. Pareciera que la idea de la “mente es un cuerpo moviéndose en el espacio” es otra de las metáforas subyacentes a esta narración, donde la luz, la oscuridad y la realidad, son presentados como espacios físicos o entidades que llevan a cabo ciertas acciones. Y, por último, “**en ese momento lo entendí todo, por un breve momento me había convertido en fotón. Entonces pensé: ‘Benditos sean mis ojos porque tan miraron’**”. Además de una mente como cuerpo que se mueve en un espacio, también se desarrolla la idea “entender es ver”, a través de la frase “Benditos sean mis ojos...” que es parte de la instrucción.

El autor logra una mezcla de espacios utilizando *procesos como la terminación*, pues pone en juego ciertos conocimientos adquiridos de forma disciplinar como el proceso de la luz, y con un *proceso de composición* le da elementos de estructura a otro espacio abierto por el autor, el movimiento o una caída. Pareciera que busca hablar de la luz desde un evento muy ordinario como lo es la caída, y la percepción del entorno en ese proceso de caída. Por ello es posible también pensar que hay uso de un *proceso de elaboración*, en tanto que deja correr imaginativamente la idea de una caída que causa cambios en la realidad.

narración, que si bien hay claves de un ligero desplazamiento en el continuo emocional es más cercano a lo afectivo desde donde se construye este espacio, “**A disfrutar se ha dicho que esta será una nueva y alegre algarabía.**”

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

En el ejemplo no. 12 encontramos un patrón seguido por este mismo autor, desde ideas subyacentes como “arriba es divino”, “vida es calor”, desarrolladas desde la personalización de una entidad no humana el sol. Se puede rastrear un desarrollo de las ideas de vida vinculadas a un ser divino, que en otros textos del autor también es el sol. Si arriba es divino y el sol está arriba, el sol es divino. Si el sol da calor, el sol da vida. El sol que es divino y da vida. Algunas claves de esto son: vida es calor y luz = “**El sol esparció su manto de luz.**”, “**Al salir, a los seres vivos como siempre acarició.**”. De acuerdo a esta serie de ideas desarrolladas se puede pensar que el autor ha utilizado un proceso de terminación para lograr la mezcla, pues añade conocimientos adquiridos culturalmente sobre la idea de vida, y además desde el *proceso de composición* añade otro tipo de elementos propios de la práctica religiosa, el agradecimiento, el cuidado. El sol como algo divino que da vida también provee y es dadivoso, “**Así revivió aquel el color de todos los días. ‘A disfrutar se ha dicho que esta será una nueva y alegre algarabía’**”.

Análisis de la triada de tema libre

Instrucción dada:

- *Deberás escribir una minificción con no más de 120 palabras y de tema libre.*

No.	Ejemplo del uso del lenguaje
13	<p>100 SEGUNDOS PARA LA MEDIA NOCHE</p> <p>Dos hombres se miran a través del cristal, se encuentran en diferente hora, año y lugar, no se reconocen, la desesperación los hace gritar, no comprenden, gruñen, patalean, pero es inútil ellos no se entenderán. Las manecillas avanzan sin piedad, se acerca un posible invierno nuclear. Existimos más de 15, 000 armas nucleares en el mundo, de repente el mundo ha dejado de pertenecerles.</p>

14	<p>EL ENCANTADOR DE LETRAS</p> <p>En una noche de insomnio, me decidí a ir por agua y así tal vez poder ahogar el escándalo de mis preocupaciones. Ya con un vaso en mano, un raro fulgor en mi librero llamó mi atención, me acerqué de manera cautelosa y ahí lo vi... Era un ser pequeño y brillante. Me sentí enloquecer, pero eso no fue todo, pues de repente, el misterioso intruso, tomó uno de mis libros y comenzó a tocar diversas letras, las cuales, al primer contacto se iluminaron, se levantaron del papel y en el aire comenzaron a danzar. Me sentí sorprendido y maravillado, hasta que, de las bailarinas, tres saltaron a mi brazo y al rojo vivo en mi carne escribieron... FIN.</p>
15	<p>LA EXISTENCIA ES BREVE</p> <p>El mundo es una imagen que desarrolló un sólo autor. Aburrido, en ocasiones crea seres cuya vida es de cinco segundos; lo bastante para que formulen una idea. Se entretiene imaginándoles una historia, personalidad y características. Una vez hecho les coloca todo ello en sus cuerpos y pone frente a su obra con la sensación de haber vivido demasiado. Todo para ver sus reacciones en el último suspiro de su existencia.</p>

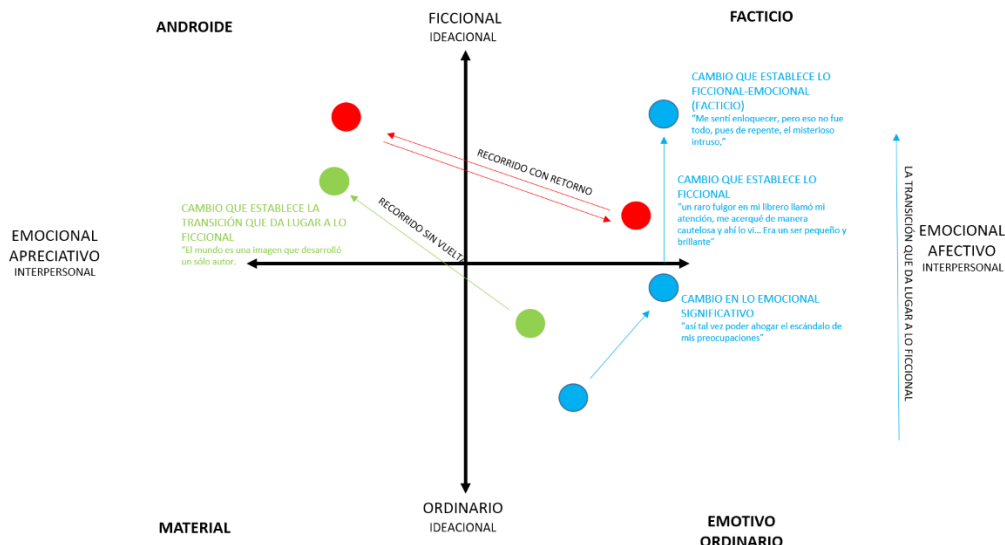


Figura 24. Plano de la triada tema libre ejemplos 13,14,15.

Ejemplo #13

El título del ejemplo no. 13 “Cien segundos para la media noche” junto con el inicio del cuento “Dos hombres se miran a través del cristal [...]”, parecen situarse en un modo de construcción de lo natural sin aparente quiebre en lo emocional, sin embargo, en el siguiente ejemplo se muestra un cambio en el modo de construcción: “[...] se encuentran en diferente hora, año y lugar [...]”, “[...] se acerca un posible invierno nuclear.”, ya no parece ser un modo desde lo natural u ordinario, sino algo más cercano a lo ficcional, además, hay una importante carga emotiva: “[...] no se reconocen, la desesperación los hace gritar, no comprenden, gruñen, patalean [...]”, esto como una construcción emocional afectiva. “[...] pero es inútil ellos no se entenderán.” Funciona como una evaluación negativa hacia la situación introducida en una relación contrastiva indicada con “pero”, que además parece aumentar la tensión. Se mantiene el modo de construcción entre las relaciones FICCIONAL-EMOCIONAL, sin embargo, hay un cambio en el cierre, “Existimos más de 15,000 armas nucleares en el mundo, de repente el mundo ha dejado de pertenecerles.” En primer lugar, el uso de la voz del plural en primera persona, apunta a un distinto enfoque, pero es mayor aún el cambio cuando esa voz está configurando a unas entidades no humanas animadas, las armas nucleares, este cambio dirige el modo de construcción hacia lo ANDROIDE que se ha definido por su relación ficcional carente de emoción afectiva. Por otro lado, también la referencia hecha en la última parte del fragmento, apunta al parecer no a esos dos hombres de los que nos habla

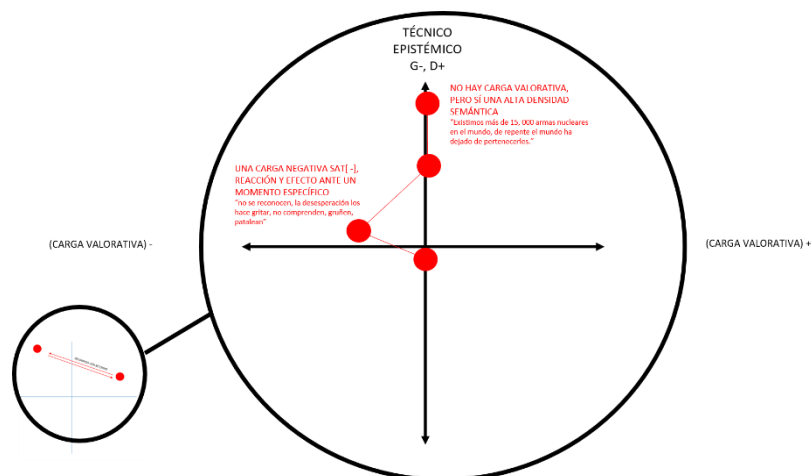


Figura 25. Constelación generada de la cosmología ANDROIDE -FACTICIO.

al inicio, sino a partir de ellos como una relación metonímica, que al parecer hace referencia a

la humanidad. Los recorridos descritos van desde lo ordinario-facticio-androide, con mayor predominancia por la atmósfera creada entre lo FACTICIO-ANDROIDE, ya que la ruptura que da lugar a lo ficcional parece estar anunciada desde el fragmento “[...]se **encuentran en diferente hora, año y lugar, no se reconocen [...]**” pero es confirmada en el siguiente fragmento “**Existimos más de 15,000 armas nucleares en el mundo [...]**”.

Con respecto a la constelación que genera esta cosmología de lo FACTICIO-ANDROIDE, es posible visualizar la forma de construcción de acuerdo a los significados y valores comprometidos a la cosmología emergente. Se trata al parecer de significados tendientes a lo TÉCNICO EPISTÉMICO, con ejemplos como: “[...] **se encuentran en diferente hora, año y lugar [...]**”, “[...]se **acerca un posible invierno nuclear.**”, “[...] **más de 15,000 armas nucleares en el mundo [...]**”, que apuntan a una construcción desde cuestiones más técnicas y menos situadas en lo cotidiano. Es interesante que, en la cuestión de cargas valorativas, las de afecto están vinculadas a los “hombres”, “[...] **no se reconocen, la desesperación los hace gritar, no comprenden, gruñen, patalean [...]**” (afecto [-]), las valoraciones apreciativas vinculadas a la situación “[...] **pero es inútil ellos no se entenderán.**” (composición [-]), que por un lado parece evaluar de forma negativa sus reacciones y por otro lado lo incomprensible de la situación, “**Las manecillas avanzan sin piedad** (composición [-]), donde evalúa el pasar del tiempo con una construcción metafórica donde el tiempo es un devorador.

Los ejemplos no. 13, 14 y 15, no comparten una instrucción como el resto, sino que se les pidió escribir sobre tema libre en no más de 120 palabras, para la fórmula que se ha estado utilizando, “CONSTRUYE ‘X’ **con** ‘Y’” o “CONSTRUYE ‘X’ **desde** ‘Y’” no se partirá de algo previo o dado a los autores sino de cómo han construido esta particular visión del mundo en su narración. En otras palabras, los recorridos en el modo de construcción que se han analizado no responden a los distintos caminos que los autores han tomado partiendo de un mismo punto inicial.

Para el ejemplo no. 13 la aplicación de la fórmula nos revela que el autor CONSTRUYE “X” **desde** “Y”, si sustituimos la fórmula donde en este caso “Y” que ha sido la variable dada, no existe, sino que son los recursos y la forma de construcción que ha llevado a cabo el autor, tenemos lo siguiente:

CONSTRUYE “X” desde “Y” = CONSTRUYE “el fin de un mundo humano” desde “la perspectiva de las armas nucleares”.

El autor logra una mezcla homogénea gracias a ciertos detalles en el cambio de construcción, específicamente el cambio de voz, donde permite a través de la configuración de entidades no humanas animadas, un nuevo sentido a la desesperación e incompreensión por parte de los “hombres” las entidades humanas y sensibles, cuyos procesos son en su mayoría mentales y conductuales.

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

Recuperemos las pistas que han sido analizadas en los recorridos ahora desde el ojo conceptual. En el flujo de la narración es posible ir siguiendo el desarrollo de una idea que se presenta desde el título, “muerte es oscuridad”, esto si tomamos en cuenta que en el título se está haciendo referencia a un momento de la noche y puede relacionarse con oscuridad, sin embargo, esta idea de muerte se confirma al final, “[...] **de repente el mundo ha dejado de pertenecerles.**”. Aunque la autora no hace explícita la muerte de los hombres sí va dando claves para asumir ello, como el ejemplo mencionado de la oscuridad o el siguiente que desarrolla la idea de “el tiempo es un devorador”, en el fragmento “**Las manecillas avanzan sin piedad, se acerca un posible invierno nuclear.**” Aquí es posible observar dos cosas, el tiempo es codificado como una entidad animada que se mueve y devora, y la idea de muerte parece estar codificada por los conocimientos que se tienen de un evento nuclear.

La autora utiliza un *proceso de terminación* donde la idea de un posible apocalipsis del mundo humano es provocado por las máquinas. Parece ser una re- escritura de un espacio de la ciencia ficción donde las máquinas toman control del mundo, aquí si bien no se trata de conocimientos adquiridos disciplinariamente, sí se trata de una serie de conocimientos culturales.

Ejemplo #14

El ejemplo no. 14 tiene como título “**El encantador de letras**” donde al parecer el autor ya comienza a situarnos en una construcción que da lugar a lo ficcional, sin embargo, a penas

anunciado. A continuación, en el flujo del cuento con el siguiente fragmento: **“En una noche de insomnio, me decidí a ir por agua y así tal vez poder ahogar el escándalo de mis preocupaciones.”** el autor nos habla desde una situación cercana a lo ordinario y continúa desde este modo de construcción, **“Ya con vaso en mano, un raro fulgor en mi librero llamó mi atención [...]”** donde al parecer también hay ya un cambio en la situación que va siendo introducido desde un modo de construcción ordinaria, **“[...] me acerqué de manera cautelosa y ahí lo vi... era un ser pequeño y brillante.”** Esta construcción desde lo ordinario ya se ve atravesada por una reacción emocional presentada por un proceso mental de emoción vinculado a la entidad “yo” del cuento, **“Me sentí enloquecer [...]”** sin embargo hasta ahora no parece haber un cambio significativo en la construcción que hace el autor y continúa en un modo ordinario. Introducida por una relación contrastiva y anunciada por “pero” es posible ir visualizando con mayor claridad el cambio que parecía ser anunciado con la reacción emocional, **“[...] pero eso no fue todo, pues de repente, el misterioso intruso, tomó uno de mis libros [...]”**, si bien aquel **“ser pequeño y brillante”** ahora es presentado como **“el misterioso intruso”** que además, lleva a cabo acciones pues es precedido de un proceso material **“tomó uno de mis libros”**, que configura a partir de ello a una entidad no humana animada y continúa con ello en el siguiente ejemplo: **“[...] y comenzó a tocar diversas letras”**. Los procesos materiales vinculados a esa entidad **“el misterioso intruso”** tienen efectos sobre otras entidades, **“[...] y comenzó a tocar diversas letras, las cuales, se levantaron del papel y en el aire comenzaron a danzar.”**, **“[...] de las bailarinas, tres saltaron a mi brazo y al rojo vivo escribieron ...FIN.”** El intruso a través de tocar las letras ha hecho que éstas se levanten y salgan del papel, bailen y escriban, con ello el autor ha dado ya un cambio significativo que da lugar a lo ficcional. En el recorrido de la construcción ya es posible situarse en un universo cuyas relaciones son entre lo emocional afectivo y ficcional, FACTICIO. Por lo tanto, hasta el momento es posible reconocer el siguiente recorrido que comienza en una construcción desde lo EMOTIVO ORDINARIO y va y termina en lo FACTICIO, donde se mantiene el quiebre emocional predominantemente afectivo.

Continuando con este quiebre emocional afectivo es posible identificar algunas cargas valorativas de la constelación comprometida a esta cosmología del EMOTIVO ORDINARIO-FACTICIO. **“[...] ahogar el escándalo de mis preocupaciones”** (afecto [-]), **“Me sentí enloquecer [...]”** (afecto [-]), **“Me sentí sorprendido y maravillado [...]”**. (afecto [+]), todas

Logra una fusión en el sentido de que la relación que establece entre el juego de significaciones que configuran lo mental, emocional y la ficción no es explícita o forzada, sino que fluye con naturalidad dentro del universo narrativo creado.

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

En el ejemplo no. 14 el autor pone en juego una serie de ideas que van siendo anunciadas por unas claves en el uso figurativo del lenguaje. Por ejemplo, “[...] **me decidí a ir por agua y así tal vez poder ahogar el escándalo de mis preocupaciones.**”, que va planteando la idea de un espacio de lo mental. Ese estado mental se ve interrumpido por un “ser pequeño y brillante”. El autor a través de procesos materiales va codificando a un par de entidades no humanas como entidades animadas, el ser brillante y las letras. Una serie de ideas que parecen estar subyacentes pueden ser “saber es ver”, “eventos son acciones”. El autor haciendo uso de un *proceso de elaboración* va creando de forma imaginativa el cambio de un estado mental, de preocupación a sorpresa, desde integrar elementos del mundo externo que es construido e interpretado como algo fantástico. Un posible camino que el autor podría estar marcando es a través de la luz del ser brillante, “saber es ver” como en un sentido de inspiración. La cual podría tener relación con el momento en que se da la narración “una noche de insomnio” y donde ese “escándalo de preocupaciones” parece haber sido calmado por una idea. Otra de las claves para este espacio creado pueden ser los libros y las letras.

Ejemplo #15

Por último, en el ejemplo no. 15 titulado “**La existencia es breve**”, el autor ya nos anuncia que la narración trata un tema abstracto y que se está configurado como una cuestión de tiempo al añadirle el adjetivo breve (este punto se desarrollara más en el análisis de fusión conceptual). En los ejemplos “**El mundo es una imagen que desarrolló un solo autor. Aburrido en ocasiones crea [...]**”, “**Se entretiene imaginándoles una historia [...]**”, “**Una**

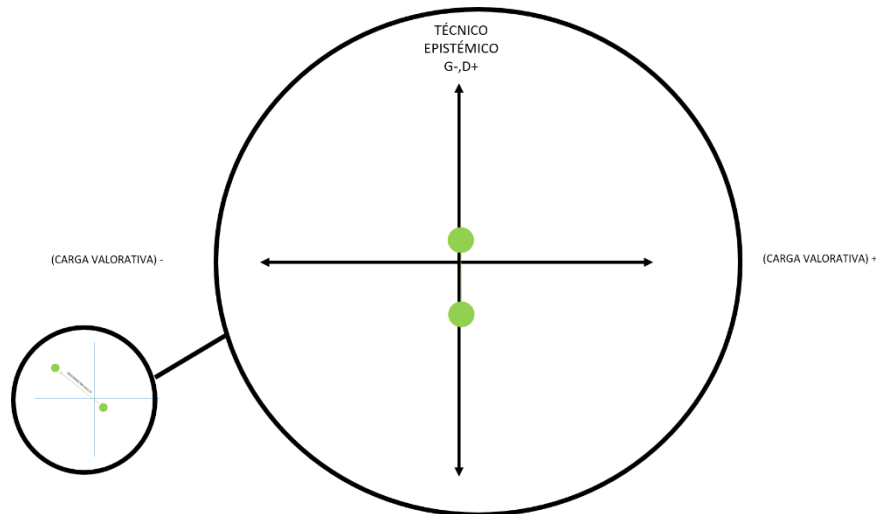


Figura 30. Constelación generada de la cosmología ANDROIDE, ejemplo no. 15.

vez hecho les coloca [...]”, **“Todo para ver sus reacciones [...]”**, a través de procesos materiales y mentales, va configurando el concepto abstracto de la existencia como algo que se construye desde el llamado “autor” como ese creador de la existencia. Sin embargo, al parecer lo que el autor va haciendo es construir desde lo ordinario de una práctica, podría decirse artística por la mención de un autor que desarrolla una imagen que puede pensarse como una obra, sin embargo, parece haber un cambio en los siguientes ejemplos, **“[...] crea seres cuya vida es de cinco segundos; lo bastante para que formulen una idea.”**, **“[...] pone frente a su obra con la sensación de haber vivido demasiado. Todo para ver sus reacciones en el último suspiro de su existencia.”**. El cambio que nos propone el autor es que de una práctica artística como parece ser el caso, pasa a una práctica de creación que da lugar a lo ficcional en tanto que el autor de esa imagen, la cual es el mundo, crea vida. Rompe por lo tanto con lo esperado de la creación de una obra al momento de que eso creado formula ideas, tiene personalidad, tiene un último suspiro de existencia, dando claves de que se trata posiblemente de una creación divina que cambia entonces la práctica antes mencionada. Por lo tanto, el recorrido que es posible visualizar va desde lo ordinario a lo ficcional (en un recorrido sin vuelta) generando una cosmología de lo ORDINARIO EMOTIVO - ANDROIDE, sin embargo, para complementar este recorrido visualicemos la constelación comprometida a esta cosmología

con respecto a los modos de entender de esas prácticas identificadas y sus modos de verbalizarse.

Con respecto a los significados y los valores comprometidos a esta cosmología resultante del recorrido que nos propone el autor, es posible ver que es un juego de significaciones más cercanas a una práctica situada cotidiana por lo tanto no es muy alta la densidad semántica y ligeramente alta la gravedad semántica en tanto se habla de una práctica como la creación de una obra artística, que es situada, que mantiene relaciones y procesos reconocibles y propios de la misma, sin embargo, al fusionar esta práctica con lo que se ha considerado como una práctica de creación no artística sino algo más en el sentido de lo divino, se estaría recuperando esa noción abstracta de la existencia y por lo tanto, los significados comprendidos en esa construcción pueden estar tendientes a estar hablando no desde una realidad inmediata u ostensiva sino en el plano de lo abstracto, y por ello es que es posible ver en el plano un punto que cruza ese horizonte de lo material y propone significados en una menor gravedad semántica y mayor densidad semántica.

Con respecto a las cargas valorativas, es un texto que tiene en su mayoría valoraciones de apreciación como **“La existencia es breve”** (composición [-]), vinculada a la entidad abstracta de la existencia³¹, **“El mundo es una imagen que desarrolló un solo autor.”**, (valuación [+]) reconociendo cierta unicidad del autor. **“Aburrido, en ocasiones crea seres [...]”** (afecto [-]), **“[...] pone frente a su obra con la sensación de haber vivido demasiado.”**³² vinculados al estado anímico del autor.

De acuerdo al recorrido y los significados comprometidos a esta construcción particular, y recordando que el ejemplo no. 15 pertenece a la tríada de textos que no se escribieron bajo una instrucción determinada, recuperemos los datos arrojados del análisis y la fórmula ya empleada para aproximarse a qué ha construido y qué tipo de construcción ha logrado el autor. El autor CONSTRUYE “X” **desde** “Y”, si sustituimos la fórmula:

³¹ Que, si bien breve no da por sentado una valoración negativa, en relación con el desarrollo del texto sí podría plantearse como un aspecto de composición negativa de la existencia.

³² Parece que la construcción que hace el autor en este fragmento podría permitir configurar una idea de “cansancio”, que si bien no se dice explícitamente puede referirse a una valoración afectiva.

CONSTRUYE “X” desde “Y” = CONSTRUYE “la creación de la vida” desde “la creación de una obra artística”

Esto es posible visualizarlo ya que desde los procesos de una práctica de hacer materiales como la creación de una obra artística, el autor propone una forma alterna para hablar de lo que posiblemente es la creación de vida desde lo divino.

Fusión conceptual y lenguaje figurativo

En este ejemplo, el autor parece nuevamente repetir un patrón que ya se había visto, la idea de un creador de vida como un artista. En este caso no utiliza al sol como entidad que da vida, sin embargo, sí desarrolla una serie de ideas similares a otros ejemplos en torno a la vida como, “la vida es una posesión”. En este caso utilizando un proceso de elaboración el autor deja correr imaginativamente la idea de existencia como creación de pequeñas obras. Desarrolla además la idea del “cuerpo como contenedor” y “tiempo como devorador” en este caso de esa existencia. Algunas pistas que nos da el autor para rastrear estas ideas son: **“Aburrido en ocasiones crea seres cuya vida es de cinco segundo [...]”**, en la idea “la vida es una posesión” donde además desarrolla otra idea “la vida es una obra”, **“Se entretiene imaginándoles una historia, personalidad y características”**, **“[...] pone frente a su obra con la sensación de haber vivido demasiado.”**. claves sobre la idea el tiempo es un devorador: **“[...] seres cuya vida es de cinco segundos [...]”**, **“[...] con la sensación de haber vivido demasiado. Todo para ver sus reacciones en el último suspiro de su existencia.”**. Todas estas nuevas relaciones establecidas entre seres que son dotados de vida por un autor son elaboradas desde la lógica que propone la mezcla, y pareciera que se trata del proceso creativo de un artista y un breve instante de apreciación. Por un lado, parece la creación de vida desde la idea que el autor ha propuesto en otros ejemplos que es lo divino, pero siguiendo otras claves puede tratarse de algo más abstracto como la existencia que está limitada por el tiempo. No solo son seres vivos, sino que les ha sido imaginada una historia, personalidad y características por lo tanto parece tratarse de la creación de la existencia humana a través de la explotación de ideas subyacentes como “la vida es una posesión/una obra” y “el tiempo es un devorador”.

CAPÍTULO III

“Conte contat, conte acabat”

*“El universo es increíblemente económico
tiene unos cuantos principios
y los usa una y otra vez.”*

Neil Turokc

3.1. La divina tendencia (patrones y resultados)

3.1.1 La narrativa mecánica (tablas de resultados).



Después de haber realizado el análisis de quince textos resultantes de Detonaciones Microtextuales, de tres autores distintos bajo instrucciones determinadas, que permitieron agrupar estos ejemplos de uso del lenguaje en cinco diferentes grupos de trabajo (triadas de trabajo), se presentan los siguientes resultados. Las narraciones fueron analizadas desde las herramientas metodológicas de la LSF: género y registro, los procesos de fusión conceptual (composición, terminación, elaboración) de la Lingüística Cognitiva (LC) y la herramienta de análisis de la TCL, con las dimensiones de autonomía y semántica, y con ello se logra reunir la información necesaria para establecer las comparaciones y el reconocimiento de ciertos patrones en la construcción de los universos narrativos, creados por los autores.

Para una mejor presentación y posterior interpretación de resultados, los datos obtenidos se presentan de la siguiente forma:

1. Tabla que condensa las categorías de análisis de las perspectivas teóricas SFL, LC, TCL.
2. Constelación general que muestra las relaciones de ideas que subyacen a la práctica de escritura creativa.

3. Mapa cognitivo y discursivo de la escritura creativa. Un comparativo de los tres autores que conforman el corpus.

A continuación, se detallará en qué medida los resultados permiten alcanzar los objetivos iniciales de esta investigación derivados de la pregunta de investigación, **¿Hasta qué punto la narración breve y detonada sirve como mapa del ejercicio cognitivo de creación?**

Los objetivos planteados fueron:

- Identificar marcadores del registro y género, (participantes, procesos, relaciones, tipos de fases y funciones de las fases). Descripción del lenguaje en la configuración de la experiencia.
- Reconocer la configuración de lo experiencial a partir de las prácticas enactuadas en las narraciones.
- Rastrear las maneras en las que el autor establece distintas relaciones entre códigos y sus modos de verbalizarlos que posibilitan la emergencia de nuevos espacios creativos.
- Examinar el lenguaje figurativo empleado por los autores para lograr las fusiones conceptuales a partir de los procesos de mezcla.

Los distintos acercamientos teóricos y sus diferentes herramientas metodológicas han permitido el trabajo de los objetivos planteados. Inicialmente se propuso trabajar con espacios mentales como principal unidad de análisis para rastrear la creación de espacios emergentes, sin embargo, el camino metodológico elegido (utilizar la herramienta de la TCL) fue modificado en tanto que los espacios mentales no brindaban suficiente información sobre los modos de construcción que los autores ponen en juego en cada uno de sus textos³³. La modificación permitió un acercamiento exploratorio desde la herramienta teórica de la TCL con sus dimensiones de autonomía y semántica. Las dimensiones han permitido evidenciar: las prácticas enactuadas a través de las relaciones entre códigos y los modos de entender dentro de esas prácticas y sus modos de verbalización. Ambas han aportado una visión desde la analogía de cosmologías y constelaciones que permiten identificar la forma en que se configura lo experiencial desde la relación de ideas subyacentes a los conocimientos experienciales.

³³ No por ello se dejaron completamente de lado, se utilizaron en el análisis como las unidades rastreables en la fusión conceptual, pero no como inicialmente se proponían como principal unidad y primer paso en el trabajo analítico.

Desde la perspectiva de la Lingüística Cognitiva, y retomando los conceptos de fusión conceptual y sus procesos cognitivos para la fusión, ha sido posible aproximarse a las metáforas básicas conceptuales que subyacen cada uno de los textos analizados. Los procesos de fusión han permitido visualizar los modos en que los autores han construido nuevas conceptualizaciones de la experiencia a partir de “estirar” los límites gracias a la fusión de conocimientos experienciales.

La fusión en algunos casos no solo se ha logrado al combinar o complejizar conceptualizaciones experienciales, sino, al combinar algunos tipos textuales y contenidos, esto es creando una hibridación donde se cruzan distintas tradiciones literarias y discursivas. Estas han sido evidenciadas gracias a las herramientas de la LSF, desde el análisis de registro y género, que brindan fases funcionales de acuerdo a propósitos específicos y que desde los rasgos y estructuras lingüísticas y los códigos reconocidos de ciertas prácticas han posibilitado la constitución del registro, especialmente el constituyente campo, cuyo potencial de significado es el ideacional.

Los resultados comprenden distintos momentos de análisis:

- Se hizo una caracterización de la práctica de escritura creativa de acuerdo a los principios de Rose, D. (2008), identificando en qué prácticas socioculturales se inscribe la actividad y cuál es el propósito que persigue. Esto permitió acercarse a los textos desde qué tipo de agentes son los esperados a participar en una actividad de escritura creativa, qué tipos de procesos son los esperados, qué propósitos buscan cumplir y, por consiguiente, qué recursos utilizan los agentes participantes para lograrlos.
- Se hizo un análisis de entidades, transitividad y de fases funcionales que permitió la caracterización de los textos como parte de un género narrativo.

Una vez caracterizada la práctica de escritura creativa como una serie de prácticas que buscan enganchar, recrear, entretener (Rose, D. 2011), se ha pasado al siguiente punto de análisis que es, los modos en que se logran los propósitos internos de la práctica.

- Se hicieron recorridos desde la dimensión de autonomía para intentar responder a la pregunta ¿Qué códigos están enactuando los autores para legitimar el propósito de la práctica de escritura creativa? Los recorridos permitieron ver una

amplia relación entre códigos que da como resultante visiones del mundo (cosmologías) híbridas.

- Se hicieron mapeos de los significados y valoraciones comprometidos a cada una de las cosmologías resultantes, para responder a la pregunta ¿Cómo están verbalizando los códigos para legitimar la práctica de escritura creativa?

Una vez rastreados los recorridos entre códigos, se hizo un acercamiento desde el ojo de la perspectiva de la Lingüística Cognitiva para identificar nuevos caminos, ahora caminos conceptuales sobre la fusión conceptual que logra cada autor.

- Se hizo un análisis donde se identificaron las metáforas conceptuales básicas (Lakoff, G., Turner M. 1989) que subyacen a los espacios mentales creados por los autores. La combinación de espacios, se hizo desde la propuesta de fusión conceptual (Fauconnier G., Turner, M. 2002). Los procesos de mezcla utilizados para este análisis fueron: elaboración, composición y terminación. Los procesos permitieron visualizar qué conceptualizaciones de la experiencia estaban siendo combinadas para la creación de un espacio emergente que ha resultado ser cada uno de los textos creado por los autores. Estas mezclas se lograron desde una hibridación de conocimientos del mundo puestos en juego, es decir, los autores han creado nuevas formas de ver, entender y hablar del mundo.

Las distintas etapas de análisis han permitido la identificación de algunos patrones sobre el tipo de procesos y construcción que los autores llevan a cabo en sus textos. Además, se hizo la identificación de una serie de ideas y se buscó hacer visibles las relaciones entre ellas (Maton, K., Doran Y., 2021). Estas ideas parecen estar subyacentes y recurrentes en los modos de construcción. Han sido mapeadas en una constelación a modo de visualizarlas como el cielo bajo el cual se configuran ciertos significados y sus valoraciones que se han puesto en juego en la construcción de creación narrativa. Estas constelaciones como parte de un análisis cosmológico, ha permitido visualizar los principios de organización que revelan la selección de ideas dentro de una más amplia posibilidad de selecciones y que tienen coherencia desde un punto particular en un espacio y tiempo social específico para actores con una particular visión del mundo (Maton, K., Doran Y., 2021).

Por último, se ha podido gracias a los resultados obtenidos, mapear los procesos cognitivos y discursivos que los autores han utilizado para la creación de sus textos, a modo de distintos caminos tomados desde las instrucciones dadas en cada una de las triadas de trabajo.

Los resultados que a continuación se presentan y más adelante analizaremos, han permitido identificar las claves del complejo recorrido de la escritura creativa y han dado una serie de ideas que pueden caracterizar a esta actividad, más que como un simple ejercicio de escritura, como una actividad lúdica de resolución de problemas. Los resultados también han dado claves de cómo la emoción configurada en una serie de relaciones que ponen en juego percepciones, reacciones, conocimientos del mundo, son parte fundamental de un proceso que más allá de solo un ejercicio de escritura, presenta una reflexión emotiva de los autores en su interacción con los agentes, situaciones y objetos del mundo.

Tabla 3. Tabla de resultados por categorías de análisis

EMPLO	ENTIDADES	PROCESOS	VALORACIONES	TIPO DE CONSTRUCCIÓN (X = lo que ellos construyen, Y = lo dado en la instrucción)	PROCESOS PARA LOGRAR LA FUSIÓN CONCEPTUAL	ESPACIO EMERGENTE
1.	*Yo (primera persona) *la mente *un hombre a crochet *los relojes *la realidad	Materiales/mentales/conductuales/ Material/mental/relacionales conductuales/existenciales material	(val [-]) (puntadas), (afecto [+]), (reacc [-]) (reacc [-]), (juicio [-]), (comp [-]),	CONSTRUYE "X" con "Y" = CONSTRUYE "la mente intranquila" con "la costura" CONSTRUYE "X" desde "Y" = CONSTRUYE "la percepción de la realidad" desde "la costura"	Proceso de composición Proceso de elaboración	Emocional ordinario-facticio
2.	*Él (sujeto tercera persona del singular) *ella (tercera persona del singular femenino) *las aves (el amor y la esperanza) *las tinieblas- oscuridad (la desesperanza)	Conductuales/materiales/mentales Mental/Materiales Mentales/conductuales/material	(afecto [-]) x2 (afecto [+]), (ten [+]) (afecto [-])	CONSTRUYE "X" desde "Y" = CONTRUYE "la relación sentimental" desde "la costura".	Proceso de composición Proceso de terminación Proceso de elaboración	Facticio
3.	*El Sol (tejedor) *una obra reluciente *seres vivos (personajes-figuras)	Materiales/mentales/ conductuales/verbales Relacional/material	(afecto [+]) x2 (comp [+]) x2, (comp [-])	CONSTRUYE "X" con "Y" = CONSTRUYE "el proceso de creación de una obra" con "la costura"	Proceso de terminación Proceso de composición	Androide-facticio

4.	<p>*La situación</p> <p>*Yo (primera persona)</p> <p>*una generación</p> <p>*nosotros</p> <p>*la voz</p> <p>*los navegantes</p> <p>*el ministerio</p>	<p>Materiales/relacional/ relacional/conductual relacional/ mentales/materiales/conductuales</p> <p>verbal conductual materiales</p>	<p>(comp [-]), (afecto [-])</p> <p>(afecto [-])</p> <p>(comp [-])</p> <p>(afecto [-])</p>	<p>CONSTRUYE “X” desde “Y”</p> <p>= CONSTRUYE “una atmósfera que genera apreciaciones y reacciones mayormente negativas” desde “la situación de encierro”</p>	<p>Proceso de elaboración</p>	<p>Androide – facticio</p>
5.	<p>*Nosotros (mascota-humano)</p> <p>*Diego</p> <p>*Laura</p> <p>*la luna</p> <p>*yo (primera persona del singular)</p>	<p>Materiales/conductuales/verbales</p> <p>material/verbal/relacional/ material/relacional/verbal (ellos)/relacional/ mentales/conductual/material/</p>	<p>(sat [-]), (afecto [+]), (afecto [-])x3</p> <p>(sat [-])x2</p> <p>(afecto [-]) x2</p>	<p>CONSTRUYE “X” desde “Y”</p> <p>= CONSTRUYE “las apreciaciones y reacciones de una mascota” desde “el encierro”.</p>	<p>Proceso de terminación Proceso de composición Proceso de elaboración</p>	<p>Emotivo ordinario</p>
6.	<p>*Un hombre (yo-primera persona)</p> <p>*una cueva</p> <p>*seres queridos</p> <p>*los náufragos</p> <p>*la situación</p> <p>*la Luna</p>	<p>Conductuales/materiales/ verbales/mentales relacional/ material/ relacional/ verbal/</p>	<p>(comp [-])</p> <p>(ten [-])</p> <p>(val [-])</p> <p>(reacc [+]), (val [+])</p>	<p>CONSTRUYE “X” con “Y” =</p> <p>CONSTRUYE “una situación ordinaria emocional negativa” con “apreciaciones y reacciones sobre el encierro”</p>	<p>Proceso de terminación Proceso de elaboración</p>	<p>Material</p>
7.	<p>*Usted</p> <p>*Nosotros</p> <p>*objetos que representan una época particular cada uno*?</p>	<p>Conductuales/materiales conductuales Material/</p>	<p>(val [-])x2, (comp [-])</p>	<p>CONSTRUYE “X” desde “Y”</p> <p>= CONSTRUYE “una ilusión de flujo de tiempo” desde “una lista de objetos que van de los más antiguos a los más modernos”</p>	<p>Proceso de elaboración Proceso de terminación</p>	<p>Material</p>

8.	<p>*Nosotros (padre e hijo) *Padre *yo (primera persona) *el acto *el sombrero de mi padre</p>	Relacionales/conductuales/material Verbal/material/conductual/ mental/conductuales/ Material/conductual*?/ Material/	(afecto[-])	CONSTRUYE “X” desde “Y” = CONSTRUYE “una situación compleja y abstracta como la vida adulta y la muerte” desde “un flujo temporal”	Proceso de composición Proceso de terminación	Emotivo ordinario
9.	<p>*Un árbol *compañeros (otros árboles) *tormentas-vejez-bacterias-insectos-tala (aniquiladores)</p>	Mentales/existenciales/ Relacionales/conductual Materiales/	(comp [+]),(estima soc. [+]) (reacc [-])	CONSTRUYE “X” con “Y” = CONSTRUYE “la vida de un árbol como espectador del tiempo” con “el relato de hechos naturales y acciones del hombre a través de tiempo”	Proceso de terminación	Material – Androide
10.	<p>*La lluvia (altocúmulos flotantes repletos de cristales de hielo- belleza circunhorizontal- arcoíris imperfecto- garúa fantasma- virga) *espectador *el sol</p>	Relacionales/materiales Mentales/ Relacional Conductuales/mentales/relacionales	(afecto [-]), (comp [-])x2, (reacc [+]), (reac [-]) (reac [+])	CONSTRUYE “X” desde “Y” “Y” = CONSTRUYE “una descripción narrativa y emocional de la lluvia” desde “los términos relacionados a la luz”	Proceso de composición Proceso de elaboración	Facticio – Androide
11.	<p>*Yo (primera persona del singular)-fotón *movimiento o caída *la realidad *el sol *abismo*?</p>	Material Conductual/materiales/relacional Material Material Material	(reac [+]), (afecto [+]) (reacc [-]), (comp [-]),	CONSTRUYE “X” desde “Y” = CONSTRUYE “en un universo ficcional, la transformación de un sujeto” desde “términos relacionados a la luz”	Proceso de elaboración Proceso de composición Proceso de terminación	Androide

12.	*El sol (el de arriba) *seres vivos (ejemplo = la criatura)	Materiales/conductual Mental/relacional/mental/verbal materiales	(val [+]) evalúa su acción (reacc [-]), (comp [+]), reacc [+] (comp [+])	Construye "X" con "Y"	Proceso de terminación Proceso de composición	Facticio
13.	*Dos hombres *la situación *las manecillas *un posible invierno nuclear *armas nucleares *el mundo	Conductuales/materiales/ Mentales Relacional/ Material Material Existencial Relacional	(afecto [-]) (comp [-]) (comp [-])	CONSTRUYE "X" desde "Y" = CONSTRUYE "el fin de un mundo humano" desde "la perspectiva de las armas nucleares".	Proceso de terminación	Facticio - Androide
14.	*Sujeto yo (primera persona) *un ser pequeño y brillante (encantador de letras) *las letras (bailarinas)	Mentales/materiales Relacionales/materiales Materiales	(afecto [-]) x3, (reacc [-]), (reacc [+]) (comp [-])x2, (comp [+]),	CONSTRUYE "X" desde "Y" = CONSTRUYE "un cambio de estado emocional de preocupación a maravilla" desde "la percepción de un evento ficticio"	Proceso de elaboración	Ordinario Emotivo - Facticio
15.	*La existencia *El mundo *un solo autor *seres	Relacional Relacional Materiales/mentales Mental	(comp [-]) (val [+]), (afecto [-]) x2,	CONSTRUYE "X" desde "Y" = CONSTRUYE "la creación de la vida" desde "la creación de una obra artística"	Proceso de composición Proceso de elaboración	Androide

3.2 Un ojo al gato y otro al análisis de los resultados.

3.2.1 Aliados teóricos para metas complejas.

Una vez presentada la tabla que condensa los resultados obtenidos del análisis, procederemos a la interpretación de los mismos. La tabla no 3. presenta como su nombre lo dice, las categorías de análisis que comprenden las perspectivas teóricas de esta investigación. En la tabla es posible visualizar el no. de ejemplo de uso de lenguaje (la narración), sus entidades, los procesos vinculados a cada una de éstas, las valoraciones vinculadas a cada una de las mismas, los tipos de construcción presentados con la fórmula CONSTRUYE “X” desde/con “Y”, que permite responder a cómo están siendo entrecruzadas las prácticas enactuadas para la emergencia de nuevas visiones del mundo, los procesos cognitivos que logran la fusión conceptual y por último, la cosmología emergente de los recorridos por modos de construcción en la dimensión de autonomía adaptada para esta investigación.

Algunos detalles importantes a resaltar de cada una de las columnas son los siguientes:

- Las narraciones que se han analizado, han sido presentadas para efectos de esta investigación como los espacios emergentes y uno de los patrones que logran la construcción creativa de estos espacios emergentes o nuevas visiones del mundo es a partir de la personificación (Lakoff, G., Turner, M. 1989) de entidades no humanas y entidades abstractas entre las que podemos encontrar principalmente: la mente, el amor y la esperanza, el sol, situación de encierro, la luna, el tiempo, un árbol, la lluvia, desastres naturales, la realidad, armas nucleares, la existencia y las letras. Se logra esta personalización a través de una serie de patrones reconocidos como los siguientes: vincular a estas entidades con procesos materiales que les configuran como entidades animadas, dotándolas de cierta agencialidad sobre otras entidades, procesos mentales que permiten la configuración de estas entidades como agentes cognoscentes y sensibles, y procesos conductuales descritos por Halliday y Matthiessen (2004:248) citados Bartlett, T.,2014, como “procesos de (típicamente humanos) comportamiento

fisiológico y psicológico” y según Bartlett, “a menudo manifestaciones de procesos mentales.” (Bartlett, T., 2014:70).

Uno de los ejemplos más repetidos es el caso del Sol, reconfigurado como agente que desde procesos materiales incide en otras entidades, crea como un artista, protege, incluso da algo.

- Se puede visualizar una constante re-configuración de conceptualizaciones abstractas a objetos, esto desde las valoraciones vinculadas a las mismas.

Por ejemplo, la mente como algo que produce ruido y provoca una reacción en el agente. La mente como constructo abstracto que lleva a cabo procesos cognitivos es re-configurada a través de un proceso de autorreflexión y reconocimiento de los procesos metacognitivos.

- En la columna de tipo de construcción es importante resaltar que ambos caminos de la fórmula: **desde/con**, son posibilidades de construcción.

Lo que permiten visualizar es lo siguiente: **con** = la mezcla se ha logrado utilizando los recursos propios de una práctica al mismo tiempo que se habla de otra, (pareciera ser un tipo de acompañamiento que no logra una mezcla totalmente homogénea) mientras que en **desde** = la mezcla se ha logrado por el entrecruzamiento de prácticas de forma que la “technicalidad” de la práctica (como fuente de conocimiento) es utilizada para proyectar observaciones en el mundo. Un par de ejemplos para comparar ambos procesos son los siguientes: el ejemplo de uso del lenguaje no. 7 (el cual presenta un caso particular de análisis al que dedicaremos un pequeño apartado más adelante) fusiona **desde** una práctica de compra y venta ordinaria en las calles, enlistando una serie de objetos que se puede reconocer van siendo mencionados de los más antiguos a los más modernos, lo que crea una ilusión de flujo de tiempo, y al mismo tiempo estos objetos tienen una particularidad entre sí que los relaciona, todos son objetos que han sido herramientas o han sido creados por el hombre. Lo que la autora hace con esa ilusión de flujo de tiempo a través de los objetos es hablar de otra práctica social, el desarrollo de la ciencia y la tecnología. Sin embargo, se logra una mezcla homogénea en la fusión de estas dos prácticas donde casi es irreconocible la presencia de una (el desarrollo de la ciencia y la tecnología) porque está logrando a partir de una selección de opciones establecer una relación interpersonal de compra y venta (vendedor y comprador), con objetos que sí pueden ser vendidos (esto parece ser un acierto que ayuda a la verosimilitud y mezcla) y que estos mismos objetos crean una ilusión de flujo de tiempo sin mencionarlo. Incluso las elecciones no tomadas, o lo no dicho por

la autora, facilita el logro de su fusión. Aquí es importante recordar la instrucción dada³⁴, la autora legitima la instrucción a partir de un recorrido y entrecruzamiento de prácticas, la venta y compra y el desarrollo de la ciencia y tecnología. La autora con esta fusión, crea una nueva visión de ambas prácticas, donde sería posible pensar, y de acuerdo a algunas pistas dejadas por ella, que parece ser una reflexión sobre el constante consumo y progreso del hombre como generación de desperdicios, pues si por un lado se busca “obtener dinero” a cambio de algunas cosas, esas mismas cosas son presentadas como “todo lo que no le sirva o le estorba”, y si volvemos al contexto que fusiona, no es una situación de venta en tiendas por ejemplo, sino el fierro viejo que circula en las calles comprando cosas viejas, usadas, desechadas.

Un ejemplo para mostrar el otro tipo de construcción, CONSTRUYE “X” **con** “Y” dentro de esa misma triada de trabajo con tema el tiempo, es el no. 9. El autor crea un espacio emergente donde podemos visualizar a un árbol ancestral que es espectador de una serie de cambios tanto climáticos como históricos. Podría pensarse que se trata de un nuevo narrador, el árbol, por el que vemos algunos sucesos donde se incluye el hacer del hombre sobre la naturaleza. No parece haber una fusión de mezcla homogénea como en el caso anterior, porque el espacio se logra principalmente con la personalización de una entidad como el árbol, que lo configura como cualquier otra especie en el mundo, espectador del tiempo, sin embargo, haciendo énfasis en sus propósitos, deseos, miedos, como lo haría un hombre.

Es muy importante señalar que al hacer el análisis con estas dos fórmulas se ha visto que una no es más compleja que la otra, sino que se logran gracias a procesos de fusión utilizados de formas distintas. Tampoco se ha visto que haya una correlación entre una fórmula y un tipo determinado de procesos de fusión, sino que la diferencia entre **desde/con** solo indica un proceder del autor, lo cual es relevante en esta investigación, porque da claves sobre lo siguiente: la práctica de escritura creativa, no es una práctica que busque llegar a un único resultado, ni siquiera busca como tal llegar a un resultado, sino que busca jugar con las posibilidades de significación. Su propósito entonces, no es la resolución de una instrucción como la dada, sino el juego entre las posibles resoluciones.

³⁴ Instrucción que genera los textos de la Triada de trabajo con tema El Tiempo: deberás escribir una minificción donde los hechos transcurridos hayan pasado en un periodo muy largo, mínimo de 50 años, hasta un millón o varios millones de años, todo sintetizado en un texto de no más de 100 palabras. El tema es libre y tendrás que añadir en tu texto, no necesariamente como objeto principal, un sombrero solamente que aparezca en algún punto.

La identificación de los tipos de construcción con esta fórmula, aunque no busquen revelar mayor o menor complejidad en la construcción de los universos narrativos, sí revelan cómo es que la tecnicidad de una práctica es introducida y utilizada para proyectar observaciones en el mundo. Esto ha sido muy revelador a lo largo del proceso de análisis, pues parece ser que los autores no solo están enactuando prácticas de su entorno, sino que, **desde** la apropiación de conocimientos generados de estas prácticas, los están transformando y están creando nuevas interacciones entre prácticas que resultan en nuevas visiones del mundo. Parece ser que se trata entonces, de un tipo de producción de conocimientos.

Según Rodney Jones (2012) en su estudio de la creatividad desde una perspectiva discursiva, coincide en parte con algunas de las propuestas que se han mencionado de la lingüística cognitiva con Mark Turner y Raymond Gibbs, la invención no es originalidad, es un proceso natural, está determinada por nuestro contexto, pero, añade algo muy interesante; incorpora a su perspectiva los trabajos de J. Gee, (del Discurso con mayúsculas y discursos con minúsculas) y menciona que la creatividad reside no tanto en la manipulación lingüística, a propósito de la creatividad narrativa, sino en la apropiación de Discursos, los grandes discursos, legitimados o institucionalizados, y su transformación con y desde los pequeños discursos (Rodney J., 2012).

Esto lleva a pensar que los autores **aprehenden** los conocimientos generados de las prácticas en las que se involucran, lo que les permite, como lo diría Maton K. (2016), conocer los principios de organización subyacentes y por lo tanto manipularlos y crear a partir de ellos. Casi podría decirse que llevan su proceso del conocimiento a un paso más allá en la transformación del mismo, pero principalmente en su aplicación fuera de los marcos académicos.

Se ha podido ver esta transformación de los conocimientos de forma recurrente en los cuentos, por ejemplo, la luz desde el campo de la electromagnética interpretado desde una caída, los elementos físicos que producen el fenómeno de la lluvia interpretado desde pensarlo como una cuestión emocional, entre algunos. Incluso otros tipos de conocimientos adquiridos culturalmente como los religiosos donde encontramos que la divinidad es interpretada como un tejedor, un artista o un autor. En todos estos casos los autores construyen una visión del mundo desde las perspectivas y códigos de una práctica social particular, y los llevan a espacios poco comunes.

- La columna con el título de PROCESOS PARA LOGRAR LA FUSIÓN CONCEPTUAL, enlista la serie de procedimientos que han sido utilizados por los autores para lograr nuevos espacios emergentes. Estos resultados son logrados a partir del análisis del lenguaje figurativo a través de reconocer las metáforas conceptuales básicas que subyacen a las narraciones. Una vez rastreadas, se ha intentado recorrer el camino propuesto por los autores de forma que se rastrean tres aspectos principales: los elementos que están siendo resaltado de una u otra práctica, si se está adoptando la estructura de uno u otro dominio, o se está completando con otro tipo de conocimientos.

Gracias a este rastreo ha sido posible develar un patrón en el tipo de procesos utilizados, donde el más usado ha sido la elaboración. Recordemos lo que la teoría nos dice sobre la elaboración:

- El proceso de elaboración crea fusiones tratándolas como simulaciones y dejándolas correr imaginativamente de acuerdo a los principios que se han establecido para la mezcla (Fauconnier, G., Turner, M. 2002).

Cuando se mencionó este concepto en el apartado teórico, recuperábamos la idea de “dejar la cinta correr”, pero además como lo proponen Lakoff, G., y Turner, M. (1989) se trata de elaborar de forma no convencional esquemas (más específico, espacios mentales). No se trata solo de un proceso de extender las metáforas añadiendo elementos que son externos a un dominio en particular, sino desde la lógica establecida para la mezcla ir plantando pistas que permitan llenar los espacios con opciones ajenas al dominio que extiende, pero no ajenas a la mezcla. Aunque ha sido el proceso más utilizado por los autores, se recuperarán a continuación solo algunos ejemplos sobre este patrón reconocido.

En el ejemplo de uso de lenguaje no. 2, “**Remedando el alma sin una aguja**” en la triada de trabajo con el tema de costura, el autor propone una mezcla entre una práctica de haceres materiales como la costura y una práctica social-emocional, una relación sentimental. El autor logra una mezcla homogénea en tanto que no hace símiles explícitos de los hilos y telas como trozos de un corazón roto, sino que los mismos haceres materiales se vuelve una metáfora procedimental en el devenir de un corazón que ha sido procurado, atendido con cariño, cuidado, y por ende sanado (remendado). Parece ser que lo que pone en juego el autor, es una serie de conocimientos y valores vinculados a la costura, qué trae a la re-escritura de un momento de

soledad y dolor y un encuentro amoroso, siguiendo la lógica que desde el inicio propone con el título, de remendar algo que no es remendable, y haciendo explícita la imposibilidad de hacerlo, con la elección de una relación contrastante **“sin una aguja”**.

Este proceso se puede ver en otros casos como **“La desesperación de la lluvia”**, **“Iluminación”**, **“La existencia es breve”**, **“Dejando ir la trama de un absurdo tejido”**, **“El último día”**, **“Encierro en soledad”**, **“Obtenga dinero y deshágase de lo que no le sirve”**, **“La desesperación de la lluvia que nunca toca el suelo”**, **“Cien segundos para la media noche”**, **“El encantador de letras”**.

- En la última columna de la tabla de resultados por categorías a la que hemos titulado ESPACIO EMERGENTE, es posible ver las resultantes de los recorridos logrados en el plano de la dimensión de autonomía adaptado para la investigación. Si recordamos, esta resultante es la cosmología o visión del mundo creada a partir de la relación e interacción de uno o varios códigos en el plano.

El patrón que se ha podido identificar es una construcción que se da con la relación entre dos modalidades principales: EMOCIONAL AFECTIVO + FICCIONAL = FACTICIO y EMOCIONAL APRECIATIVO + FICCIONAL = ANDROIDE. Estas relaciones que son las más recurrentes en los tipos de construcción que han hecho los autores están marcadas en amarillo en la tabla. Aún más recurrente es la construcción en lo FACTICIO. Esto nos invita a reconocer algo que ha resultado muy revelador para los objetivos de esta investigación: el tipo de construcción que los autores han logrado en sus universos narrativos, está atravesado por el continuo de emoción, principalmente por lo emocional afectivo. Lo que esto nos dice es que al parecer los jóvenes escritores han logrado crear un espacio emergente desde la emoción que les provoca una situación, objeto o agente en el mundo. A esto lo hemos llamado un proceso de reflexión emotiva que rige la mayor parte de las narraciones trabajadas en esta investigación. Este patrón da también algunas pistas que ayudan a responder otro de los objetivos propuestos, que tiene que ver con el análisis del género.

Tal y como se ha trabajado en esta investigación, los géneros cumplen ciertos propósitos y el cómo son logrados por los agentes es una de las principales cuestiones. En este trabajo y bajo esa premisa, podemos pensar que los propósitos de un género narrativo en el que hemos ubicado los textos aquí trabajados, cumplen sus fines de recrear, involucrar, entretener (Rose,

D. 2008), a partir de una reflexión emotiva de su interacción con el mundo y una hibridación de prácticas o visiones del mundo, evidenciada en las relaciones entre códigos.

Más detalles sobre los espacios creados por los autores se tratarán en la interpretación de los mapas tipo topográficos que se presentan en las figuras más adelante.

La tabla que hasta ahora hemos presentado e interpretado, nos da algunas pistas principalmente de los patrones de la actividad de escritura creativa y esto nos ha llevado al logro del objetivo principal de esta investigación en el trazado de dos mapas distintos: la constelación de la creación narrativa y el mapa topológico de los espacios emergentes comunes en la escritura creativa. A continuación, interpretaremos los resultados obtenidos en la constelación de la figura no. 31.

3.2.1.1 El extraño caso del Fierro Viejo

Como ya se había hecho mención, dedicaremos un breve espacio a un caso especial, el caso no. 7 que tiene por título “**Obtenga dinero y deshágase de lo que le estorba**”. Este texto que ya ha sido mencionado lo recuperamos en este pequeño apartado pues a diferencia del resto de las narraciones no tiene cumple con lo que formalmente sería la estructura de una narración. Hemos hablado de las prácticas que fusiona, mismas que son identificadas por ciertos rasgos lingüísticos e interpersonales propios de cada una. El título alude al tipo de texto anuncio clasificado, así como la configuración interpersonal establece un tipo de relación vendedor – comprador. Tanto por su contenido como por su estructura el autor logra una fusión o mezcla homogénea. Estos elementos en conjunción crean un espacio inesperado produciendo un tipo de disonancia que genera el humor (Muñoz, C., 2017).

Pareciera que hay un tratamiento de un tema “serio”: el desarrollo de la ciencia y tecnología, de una forma ingeniosa. Este caso es un ejemplo claro de que no todos los espacios emergentes son necesariamente fantásticos, como lo ha mencionado Mark Turner (1991). Esto resulta importante para la investigación por una cuestión fundamental, como veremos más adelante, el tipo de construcción más utilizada por los autores es la que se comprende en los espacios FACTICIO – ANDROIDE, pero no es una condición absoluta de la escritura creativa, sino como se detallará más adelante parece que responde a la misma naturaleza de la práctica, la cual invita a escribir dentro del llamado género de minificciones.

Un ejemplo más que juega no solo con el contenido sino con la estructura para crear un espacio donde se fusionan códigos y prácticas, es otro caso de la misma autora, el ejemplo no. 10, “**La desesperación de la lluvia que nunca toca el suelo**”. En esta narración el tipo de procesos utilizados responde más a un tipo de texto que no busca entretener sino informar, se presentan más procesos relacionales y entidades presentadas con relaciones sinonímicas y meronímicas. Un detalle más de este ejemplo es el añadido al final de la narración. La autora agrega lo siguiente:

- Virga: el hidrometeoro que cae de una nube, pero se evapora antes de alcanzar el suelo.

La presentación de este fragmento además de ser añadida presenta una relación distinta a la establecida en la narración, pareciera que el uso de los puntos y el tipo de procesos más que entretener busca informar y el tipo de participantes parece ser un instructor y un conocedor. Incluso el tipo de estructura alude a un diccionario y si pensamos en para qué utilizamos un diccionario, no es para entretenernos o recrear historias sino para informarnos.

Era importante añadir estas notas especiales sobre casos como los mencionados, con el fin de hacer énfasis en que los espacios emergentes no necesariamente deben ser fantásticos o ficcionales para lograr una mezcla compleja, sino que nuevamente vemos la relación que hay entre los distintos códigos que los autores ponen en juego y que estos pueden ser aquellos más familiares para ellos.

3.2.2 Las estrellas en cielo de la escritura creativa.

De acuerdo con Maton, K. y Doran, Y. (2021), el análisis de constelaciones revela las relaciones lógicas entre ideas para la construcción de conocimiento³⁵. Esta analogía de constelación usada desde la TCL ha permitido ver de manera global los constituyentes y propósitos que se relacionan en las distintas prácticas que se han puesto en juego en el ejercicio de escritura creativa. Esa vista global es la que pretendemos presentar con la figura no. 31.

³⁵ Los autores proponen para la exposición de relación entre ideas, distinguir entre enlaces independientes y enlaces dependientes. Los enlaces independientes son donde “los significados de un nodo o *cluster* son independientes de otros nodos o *clusters* en la constelación”, y por enlaces dependientes “donde los significados de un nodo o *cluster* dependen en relación con otros nodos o *clusters* en la constelación” (Maton, K., Doran, Y. 2021:en impresión).

Vayamos paso a paso en la descripción de la constelación y los resultados obtenidos de esta dinámica de relaciones entre ideas, mismos que ya van presentando un importante enlace con los principios teóricos de esta investigación. Para presentar de mejor manera los resultados, segmentaremos la constelación.

Esta primera figura no.28 presenta como nodos independientes tres ideas iniciales: **individuo, experiencia y cultura**. La relación entre el individuo y su experiencia con el mundo genera reacciones. El individuo reacciona ante rasgos en el mundo. La relación entre experiencia y cultura, ya se ve atravesada por lo que en esta investigación se ha entendido como cultura y que se ha tomado de Merlin Donald (en Turner, M. 2006) una red de redes de imágenes

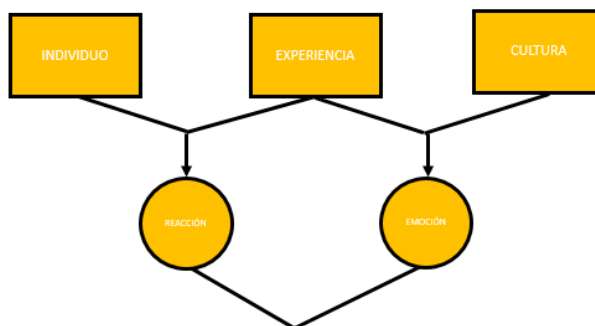


Figura 28. Estructura base de las narrativas.

mentales compartida. Esta relación entre experiencia y cultura tienen como resultante una emoción, que a diferencia de una reacción ya involucra una interpretación. La emoción tiene una base cognitiva³⁶ y social, pues el sentido que se le da a una reacción ha pasado ya por un filtro en el que se involucran las imágenes mentales compartidas por la comunidad a la que pertenecemos. Esta primera imagen representa la estructura base de lo que llamamos narrativas. Narrativas en el mismo sentido que hemos desarrollado a lo largo de la investigación: forma de entender, pensar y organizar la experiencia con el mundo.

Lo que en el análisis se ha podido observar es que los autores ponen en juego una serie de narrativas a las que en esta investigación hemos reconocido y llamado como Narrativas Institucionalizadas. Las Narrativas Institucionalizadas son formas de entender, pensar y organizar el mundo, socialmente reconocidas y legitimadas. En la siguiente figura podemos

³⁶ En su obra "Estructura cognitiva de las emociones" Ortony, A., et. Al, sugiere que las emociones "surgen de ñas cogniciones es decir que están determinadas por la estructura, contenido y organización de las representaciones cognitivas y por los procesos que operan en ellas" (Ortony, A. et al. 1996:5).

reconocer por un lado como nodo dependiente (círculo) de la relación entre emoción y reacción, las proto-narrativas, que según hemos desarrollado en el marco teórico, corresponden a esas narrativas que creamos como puente entre lo desconocido y lo conocido. Por otro lado, como nodo independiente (cuadro) tenemos las Narrativas Institucionalizadas reconocidas en el corpus de esta investigación. Estas narrativas reconocidas se encuentran en línea directa hacia abajo en tres pequeños círculos como nodos dependientes: D = divino o religioso, O = ordinario a la práctica, C = científico.

El óvalo que circula a estas tres narrativas, no lo vamos a desarrollar ahora. Sin embargo,

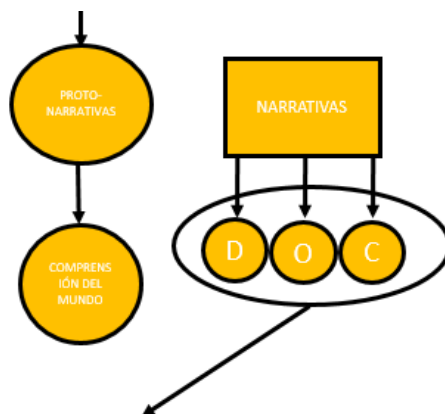


Figura 29. Reconocimiento de las Narrativas Institucionalizadas como formas de ver y entender el mundo.

sí es muy importante notar que estas narrativas marcan una fecha que como vemos en la siguiente imagen, coincide con la relación dependiente que va configurando la proto-narrativa.

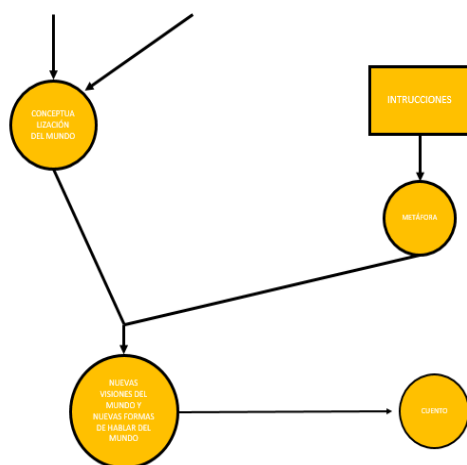


Figura 30. Cuento como resultante de las relaciones entre conceptualizaciones del mundo.

En este nuevo fragmento, es posible ver cómo las narrativas que crea el individuo en relación con las interpretaciones que vienen de su comunidad y las Narrativas Institucionalizadas, derivan en un nodo dependiente que es la conceptualización de la experiencia con el mundo. De lado derecho de la figura encontramos un nodo independiente, INSTRUCCIONES, las cuales son la serie de instrucciones dadas a los jóvenes y de las cuáles han derivado en las narraciones cortas que han escrito. Como nodo dependiente a estas instrucciones tenemos la metáfora, pues los puntos de partida que se les plantean, al poner en juego prácticas con elementos ajenos a las mismas, es crear a partir de una metáfora, desde el sentido más elemental de Lakoff, G. y Johnson, M. (1986), entender un dominio en términos de otro.

La relación que se da entre el continuo que hemos seguido hasta la conceptualización de la experiencia con el mundo, se pone en juego con estas instrucciones y metáforas y dan como resultante un nuevo nodo dependiente: NUEVAS VISIONES DEL MUNDO, NUEVAS FORMAS DE HABLAR DEL MUNDO. Este nodo dependiente es en otras palabras cada uno de los cuentos que los jóvenes han escrito.

Esta serie de ideas relacionadas entre sí devela un complejo proceso en la creación narrativa. Ahora hablaremos de ese óvalo que circula a las Narrativas Institucionalizadas, las cuales nombraremos como las iniciales que hemos señalado, DOC. Cada una de ellas, como vemos en la figura global (no. 31), tiene su propia organización de ideas (señaladas con una línea punteada). Lo que se ha podido observar en las narraciones analizadas, es que los jóvenes escritores están poniendo en juego los códigos particulares de cada una de estas prácticas, y posiblemente muchos más (aunque estos han sido solo los patrones más reconocidos). No se trata solo de utilizar códigos lingüísticos de cada una de las prácticas, sino procesos, agentes, relaciones, toda una cosmología o visión del mundo, que están siendo mezcladas entre sí.

Si observamos la figura global o la llamada constelación de la práctica de escritura creativa, podemos ver un óvalo aún más grande que circula a DOC y a las instrucciones presentadas, esa relación es el proceso dinámico de creación narrativa revelado en esta investigación.

Lo que esto quiere decir, es que los autores traen consigo a la hora de escribir su

narración, una serie de conocimientos, valores, relaciones, procesos, etc. adquiridos, ya sea de forma experiencial, cultural o disciplinar. Hacen falta dos puntos fundamentales para cerrar la descripción de esta constelación, la noción de ficción y el puente que se ha marcado con línea punteada amarilla entre la emoción y las Narrativas Institucionalizadas. Comencemos por la última. En el diagrama es posible ver que del nodo dependiente NARRATIVAS, sale una pequeña constelación que no es otra más que la estructura básica que ya hemos descrito. ¿Qué nos quiere decir esto? Al igual que el epígrafe que abre este capítulo, el cual nos dice que el universo es económico pues utiliza sus principios una y otra vez, en la creación narrativa sucede algo similar. Mark Turner (1991, 1996), Raymond Gibbs (1994) y Rodney Jones (2012), han coincidido en que la creatividad no se trata de invención, sino de crear nuevas conexiones entre conceptualizaciones del mundo. Lo que el diagrama en esa sección nos invita a ver, es que en efecto lo que los jóvenes han hecho en la construcción de sus narraciones, no es otra cosa que

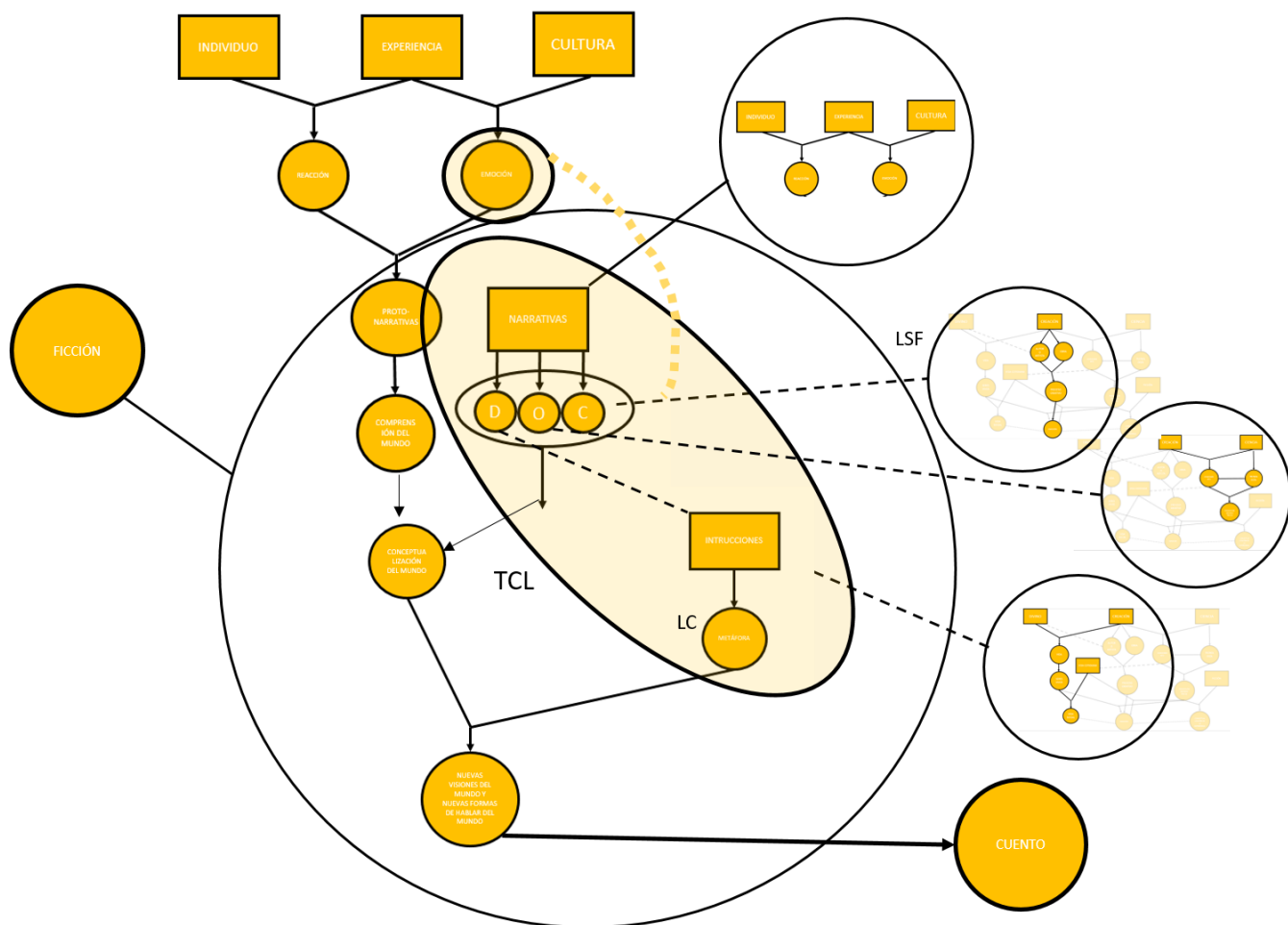


Figura 31. Constelación generada de la práctica de escritura creativa.

rescatar los principios de las distintas prácticas sociales en las que están inmersos, y mezclarlos una y otra vez.

Esas prácticas tienen la misma base estructural de forma que es posible creer en ese ciclo que nos propone en el epígrafe el físico matemático Neil Turok. Con respecto a esa línea punteada amarilla que une la emoción y las Narrativas Institucionalizadas, hay que recordar que en el marco teórico de esta investigación se hablaba del papel de la emoción en la construcción de significados en la narración, y mencionábamos dos tipos: significados emocionales y significados conceptuales. Los significados emocionales son aquellos que van uniendo narrativas con narrativas, el gran conector entre lo desconocido y lo propio, es la emoción. Y como significado conceptual, es la unión de narrativas con estructuras semánticas, que en este caso han sido los distintos recorridos que hemos hecho para revelar la construcción de narraciones.

Por último, pero no por ello menos importante está la ficción, la cual cómo se puede ver en el diagrama, abraza a la mayor parte de este complejo proceso. La ficción se ha presentado a lo largo de esta investigación, no como un género literario, sino como una abstracción que hacemos del mundo que permite darle sentido y orden. Aquí es posible ver como esa ficción es en realidad una serie de modelos de simulación del mundo social (Beach L.R., Bissell, B.L. 2016). Esos modelos son modos de ver y entender el mundo, que en la práctica de escritura creativa se ha podido observar desde una hibridación de principios de organización de las prácticas sociales. La narración ficcional desde esta perspectiva, es la re-escritura del mundo. Sin embargo, hay otra razón por la que la ficción aparece en el diagrama global abrazando una gran parte del proceso, y es el resultado de los recorridos en el plano de autonomía adaptado, que han dado como **patrón una predominante construcción en lo FACTICIO y ANDROIDE.**

Antes de pasar al análisis de los mapas de construcción creativa narrativa, es importante volver al diagrama por una serie de pequeñas anotaciones que hace falta rescatar. En la imagen podemos ver las siglas de las tres teorías que se han utilizado para la aproximación al corpus, y están señaladas en los espacios y momentos en los cuales han sido utilizadas para el logro de los distintos objetivos planteados, constitución del campo o constitución de lo experiencial en el registro (LSF), fusión conceptual que combina modos de conceptualizar el mundo (LC) y modos de construcción y de transformación de conocimientos (TCL).

3.2.3 Los territorios de la creatividad.

Por último y para complementar la presentación e interpretación de resultados, haremos la descripción de los mapas. El gran objetivo de esta investigación respondía a la pregunta **¿Hasta qué punto la narración breve y detonada sirve como mapa del ejercicio cognitivo de creación?**, el objetivo era entonces mapear los procesos cognitivos y discursivos de la creatividad narrativa. En un principio se planteaba la posibilidad de un mapa con destino y distintos caminos, pero a lo largo de la investigación y los resultados obtenidos se ha visto que la creatividad no se trata de la resolución de un problema en específico, incluso no se trata de la resolución en sí, sino de poner en juego las posibles y múltiples significaciones.

Esta actividad de escritura creativa se plantea como un ejercicio de reflexión emotiva como ya hemos descrito, pero también como un ejercicio lúdico. Es lúdico en el sentido que hemos mencionado, no se trata de llegar a una respuesta, sino de un ejercicio enfocado en el proceso de crear a partir de múltiples opciones. Por ello es que el mapa pensado en un inicio no daba resultado, no hay un destino único hacia dónde dirigirse, así que el tipo de mapas que resuelven la cuestión planteada son de tipo topográficos. A manera de “manchas urbanas” (figura no. 32) que se extienden en un plano, los mapas presentan el desarrollo que los distintos autores han llevado a cabo en la construcción de sus narraciones. El plano en el que se mapea es el plano de autonomía adaptado, donde se han hechos los recorridos por tipos de construcción de la narración. La mancha amarilla que se presenta en los tres planos, corresponde al territorio que abarcan las instrucciones dadas. Las instrucciones habitan en un territorio de lo ordinario con poca carga emocional.

Sólo una de las instrucciones dada puede considerarse que plantea un camino hacia lo emocional, (emocional afectivo principalmente) esta es:

- *Deberás escribir una minificción utilizando todas las imágenes que aparecen en la foto de la tirada de dados, puedes utilizarlas de forma muy concreta, como "una carita feliz" o bien, más abstracto como "felicidad". La regla de esta actividad es utilizar todos los elementos y para darle más emoción al asunto, deberás desarrollar tu narración en la situación actual de contingencia que vivimos, en cualquier país, o tipo de encierro, únicamente no ignorar la situación actual. (unos lentes oscuros, una carita feliz, un teléfono, una luna, un faro y una medusa).*

Esta instrucción propone como escenario la situación actual de pandemia y confinamiento, y, además, una serie de símbolos como “la carita feliz”, por lo tanto, era de esperarse que hubiera

un involucramiento emocional y valoración al respecto de esta situación de encierro. El resto de las instrucciones no marcan un camino tan explícito hacia lo emocional. Dos de ellas plantean elementos propios de alguna práctica o la práctica en sí misma:

- La costura
- Elementos vinculados a la luz.

Otra de las instrucciones propone como punto de partida un concepto abstracto:

- El tiempo

Y la última de las instrucciones no propone ningún punto de partida, es tema libre. Tomar en cuenta el tipo de instrucciones dadas es importantes en la medida que se puede cuestionar, ¿qué tanto se les ha direccionado a los jóvenes en el ejercicio de escritura creativa? Responder a ello nos ha llevado a hacer la reflexión que se trata tal vez de una dirección sobre el *target*, o sea, de qué se va hablar, pero no tanto en el cómo se habla de eso. Ese cómo ha sido uno de los objetivos de esta investigación y cada uno de los autores lo ha hecho de forma distinta.

A continuación, se presentan tres mapas, uno por autor con los respectivos colores que hemos usado para identificarlos desde el inicio. Después se presenta la superposición de esos mapas individuales pues permite ver, en qué “territorio” del plano hay mayor concentración de modos de construcción. Esta superposición (figura no. 33) confirma lo antes mencionado, los modos más recurrentes en la construcción creativa de narraciones son: FACTICIO – ANDROIDE. Ambas construcciones tienden a lo ficcional y están atravesadas por distintos puntos del continuo emocional. Sin embargo, es importante hacer la siguiente notación, estas construcciones mencionadas, NO representan un mejor modo de construcción sino un tipo de construcción. El reconocimiento de esos patrones nos ha llevado a reflexionar en sí existe algo dentro de la práctica que lo estimule o direcciona hacia ese tipo de construcción. La respuesta es sí, al parecer no es en las instrucciones como tal, pero sí en la práctica en sí misma y el propósito de la práctica, esta práctica de escritura creativa tiene como indicación global escribir minificiones.

No se trata de una práctica que enseñe a escribir a los jóvenes, ni de una que se enfoque en escritura académica, sino de una comunidad no disciplinar que escribe con el propósito de entretenerse, relajarse y compartir. Por lo tanto, es posible pensar que los patrones FACTICIO – ANDROIDE, eran tanto esperados como de alguna forma propuestos.

El último mapa presentado resuelve una de las principales inquietudes de esta investigación, mapear los procesos cognitivos de la creatividad en la escritura narrativa. Se utiliza el mismo mapa tipo topográfico en el plano de autonomía adaptado, pero se agregaron los procesos utilizados por los autores en la construcción de sus universos narrativos. El mapa nos muestra una mayor presencia del proceso ya mencionado, elaboración, y también el resto de procesos utilizados, composición y terminación.

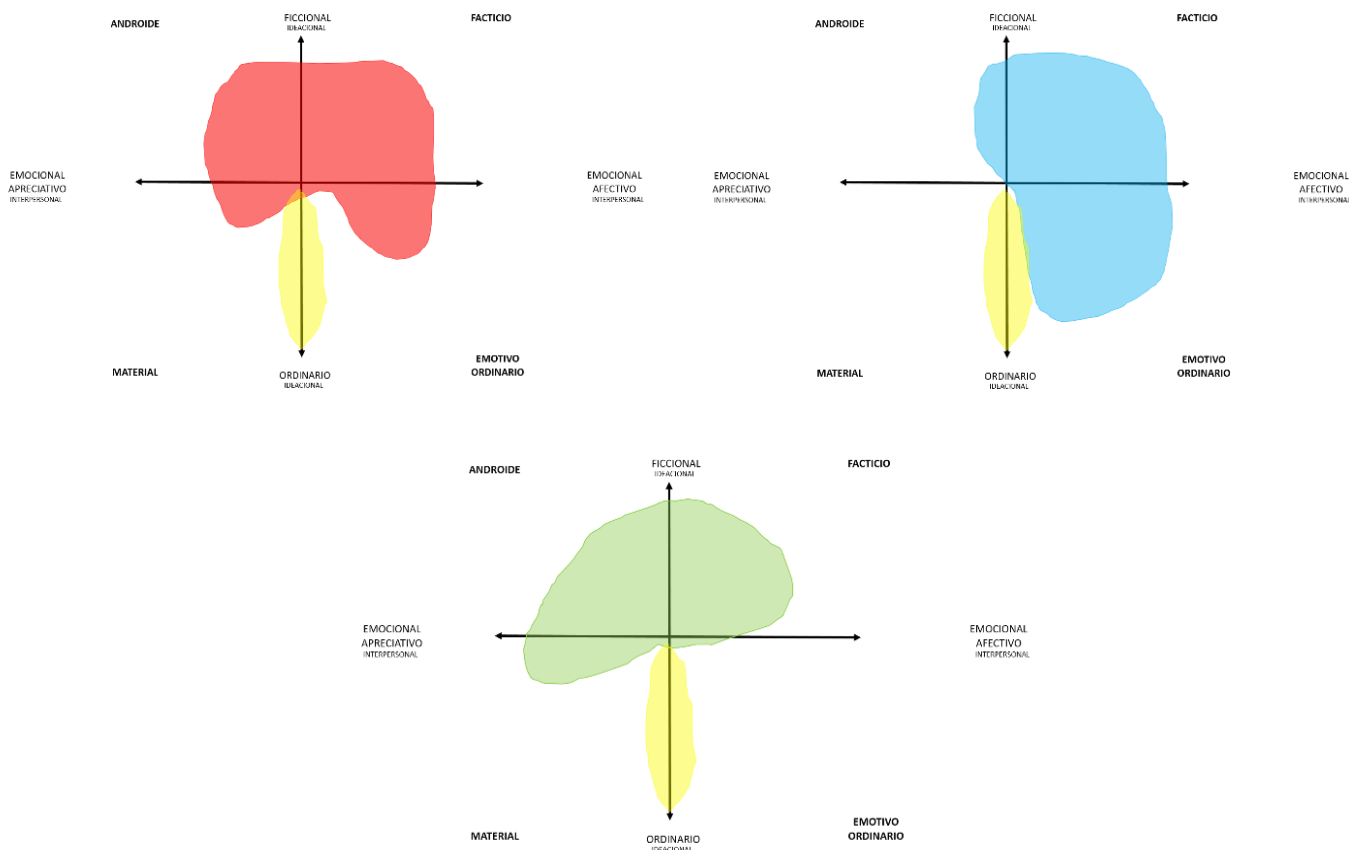


Figura 32. Mapas tipo topológicos por autor. Ajelet (superior izquierda), Arthur (superior derecha), Uriel (inferior centro)

La lógica de organización que sigue este mapa, responde a que los procesos han sido ubicados en el “territorio” del modo de construcción para el que han sido usados. De esta manera es posible ver que en el “territorio” de lo FACTICIO, que es el modo más repetido en la construcción de narraciones, hay mayor cantidad de procesos de fusión que se han llevado a cabo.

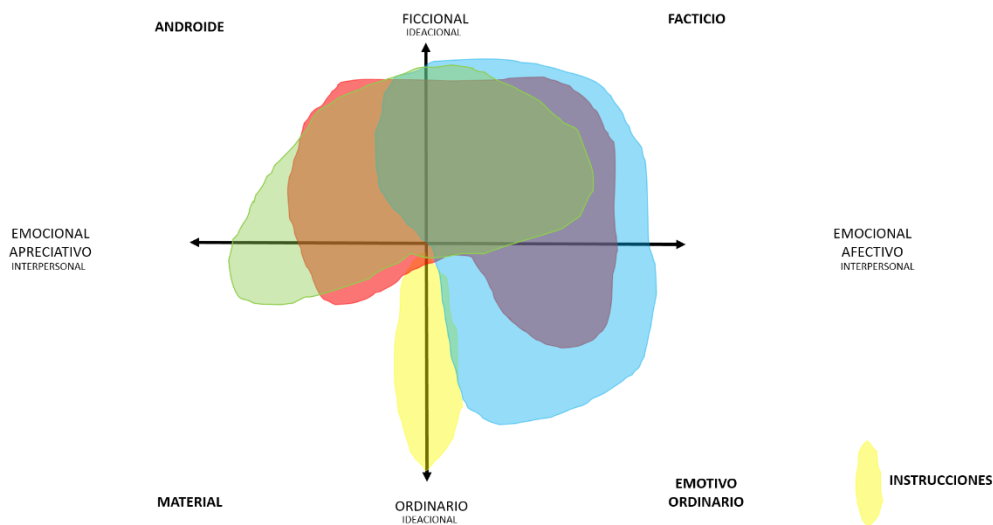


Figura 33. Mapa tipo topológico de la escritura creativa.

Para concluir con esta presentación y análisis de resultados, cerraremos con la importancia de haber encontrado como patrón más repetido al proceso de elaboración. Como ya mencionamos la elaboración es “dejar ir imaginativamente”, esto en relación con todo lo que hemos expuesto hasta ahora tiene mucha relevancia. Los autores se han dado el permiso de jugar con los conocimientos adquiridos de las diferentes prácticas sociales a las que pertenecen y han explotado las posibilidades de lo ordinario para crear. Han dejado que la imaginación juegue un papel importante al mezclar distintas formas de ver el mundo, se han apropiado de saberes culturales y saberes institucionalizados y los han transformado. Dejarse ir imaginativamente es estirar los límites que plantean los grandes Discursos, y desde los propios discursos crear nuevas posibilidades de ver y entender el mundo.

El ejercicio de escritura creativa de acuerdo a los resultados obtenidos del análisis nos lleva a pensar que no se trata de escribir por cumplir una tarea o instrucción, sino de reflexionar sobre el mundo.

de distintos momentos teóricos que ayudaron a rastrear en el flujo del discurso narrativo las prácticas sociales que se ponen en juego, se mezclan y crean desde sus visiones del mundo nuevas formas de hablar de todo aquello que nos rodea.

Al intentar rastrear la configuración de la experiencia en los textos que conforman el corpus, se han develado una serie de ideas bajo las cuales ciertas comunidades interactúan y se conforman. Estas ideas se relacionan todo el tiempo entre sí, de forma que ponen al descubierto conocimientos adquiridos culturalmente y disciplinariamente. Uno de los grandes propósitos de esta investigación era reconocer algunos de los principales mecanismos que posibilitan o se llevan a cabo en la creatividad, y el juego entre conocimientos ha sido uno de los procesos más reveladores.

Como ya se mencionó anteriormente, esta investigación nos ha llevado más allá de una práctica de escritura creativa como ejercicio de escritura a un ejercicio de reflexión del mundo y de aplicación de conocimientos. También ha presentado un momento de relación y recreación para los jóvenes escritores pues el romper con la seriedad de las Narrativas Institucionalizadas del saber a través de un tratamiento ingenioso del lenguaje, se ha abierto un espacio lúdico para aprender del mundo.

Todo esto se ha podido observar a partir de los acercamientos teóricos propuestos, por un lado, la caracterización de los textos dentro de un género narrativo, desde el reconocimiento de sus procesos, agentes, fases funcionales y propósitos, los cuales buscan recrear, entretener e involucrar. Los principios de la LSF, han permitido un acercamiento minucioso a los significados puestos en juego por los autores.

La siguiente cuestión era develar el cómo se logran esos procesos, por lo tanto, la herramienta de la TCL ha servido para trazar los distintos caminos donde se ponen en juego diferentes modos de construir una narración. Estos modos han evidenciado varias maneras de explicar el mundo y ha sido posible dar cuenta que estos modos para lograr su propósito de involucrar, hacen uso de la emoción. Ya sea que reaccionemos ante situaciones, objetos o agentes del mundo, la emoción sirve como conector entre lo propio y lo nuevo, es decir como unión entre las situaciones, objetos y agentes con los que interactuamos.

La LC ha sido el otro foco importante en el reconocimiento de las grandes ideas que subyacen como filtros a nuestras interpretaciones del mundo. Y gracias a los procesos de composición, terminación y elaboración, se ha llegado a la conclusión de que estos utilizados

por los autores, son solo algunos de los movimientos dentro del tablero que les han permitido poner en juego sus propios conocimientos.

Una de las ideas principales por las que se rige esta investigación ha sido que la creatividad no se trata de un prolegir exclusivo de una comunidad de artistas o poetas, sino de una forma de ser fundamental de la mente. Esta idea se ve confirmada con el tipo de saberes que se ponen en juego en cada una de las narraciones. La creatividad no se trata de inventar nuevas formas de hablar del mundo, sino de tomar aquello que dentro de nuestras comunidades hemos aprendido, nos atrevemos a apropiarlo y transformarlo.

En la medida en que participamos en esa transformación de saberes, estamos dándole a la creatividad un rol importante en nuestras vidas, a través de ella es que plasmamos nuestras memorias, experiencias e imaginamos nuestro destino. Entonces si nos preguntamos si es posible bordar un corazón roto, sí, es posible crear la narración ficcional de un camino distinto donde nuestras experiencias y conocimientos del mundo nos permiten crear una forma que sea más clara y más familiar de cómo cuidar, atender y procurar una herida que no vemos, como si se tratara de un agujero. Es posible pensar que la lluvia es más que un fenómeno físico y que el chico fotón es un ser que nos permite entender algo complejo y abstracto del mundo. Las narraciones son modelos de simulación de las distintas maneras posibles de acercarnos a los problemas que nos rodean como parte de una sociedad y que al mismo tiempo nos acerquen a otros en esta tan complicada, extensa y diversa realidad.

Conte contat, conte acabat

Anexos

Índice de tablas y figuras.

No.	Título	Página
Tabla 1.	Tipos de fases y sus funciones en las historias (Mapping Culture, J.R. Martin, D.Rose, 2008).	42
Tabla 2.	Narraciones y autores que conforman el corpus	56
Tabla 3.	Tabla de resultados por categorías de análisis	138 – 141
Figura 1.	Contextualización de las producciones seleccionadas para el corpus	54
Figura 2.	Plano para el mapeo de posibilidades de construcción entre los códigos de autonomía. Plano adaptado	61
Figura 3.	Relaciones de modalidades y sus modalidades emergentes	62
Figura 4.	Dimensión semántica (constelación epistémica y axiológica).	65
Figura 5.	Vista de microscopio a la cosmología para develar la constelación comprometida a sus principios de organización.	66
Figura 6.	Alejamiento para visualizar la cosmología cuyos principios de organización generan una constelación particular.	66
Figura 7.	Plano de la triada de costura. Ejemplos 1,2,3.	69
Figura 8.	Cosmología EMOTIVO ORDINARIO - FACTICIO, ejemplo 1.	71
Figura 9.	Constelación generada de la cosmología del EMOTIVO ORDINARIO - FACTICIO. Ejemplo 1.	71
Figura 10.	Constelación generada de la cosmología de lo FACTICIO, ejemplo 2.	79
Figura 11.	Constelación generada de la cosmología del ANDROIDE - FACTICIO, ejemplo 3.	82
Figura 12.	Plano de la triada de situación, ejemplos 4,5,6.	87
Figura 13.	Constelación generada de la cosmología ANDROIDE – FACTICIO. Ejemplo no. 4	88
Figura 14.	Constelación generada de la cosmología EMOTIVO ORDINARIO. Ejemplo no. 5	92
Figura 15.	Constelación generada de la cosmología MATERIAL. Ejemplo no. 6	95
Figura 16.	Plano de la triada de tiempo, ejemplos 7,8,9.	100
Figura 17.	Constelación generada de la cosmología MATERIAL. Ejemplo no. 7.	101
Figura 18.	Constelación generada de la cosmología EMOTIVO ORDINARIO - FACTICIO. Ejemplo no. 8	105
Figura 19.	Constelación generada de la cosmología MATERIAL-ANDROIDE, ejemplo no. 9	109
Figura 20.	Plano de la triada de lenguaje de color, ejemplos 10,11,12.	112
Figura 21.	Constelación generada de la cosmología FACTICIO – ANDROIDE. Ejemplo no. 10	115
Figura 22.	Constelación generada de la cosmología ANDROIDE. Ejemplo no. 11	118
Figura 23.	Constelación generada de la cosmología FACTICIO. Ejemplo no. 12	121
Figura 24.	Plano de triada tema libre, ejemplos, 13,14,15.	123
Figura 25.	Constelación generada de la cosmología ANDROIDE –FACTICIO.	124
Figura 26.	Constelación generada de la cosmología FACTICIO.	128
Figura 27.	Constelación generada de la cosmología ANDROIDE, ejemplo no. 15.	130
Figura 28.	Estructura base de las narrativas.	150
Figura 29.	Reconocimiento de las Narrativas Institucionalizadas como formas de ver y entender el mundo.	151
Figura 30.	Cuento como resultante de las relaciones entre conceptualizaciones del mundo.	151
Figura 31.	Constelación generada de la práctica de escritura creativa.	153

Figura 32.	Mapas tipo topológicos por autor.	157
Figura 33.	Mapa tipo topológico de la escritura creativa.	158
Figura 34.	Mapa tipo topológico con los procesos de fusión.	159

Referencias bibliográficas

- Adam, Jean-Michel, & Ubaldina C.** (1999), *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona. Ariel.
- Anderson Imbert, E.** (1979) *Teoría y técnica del cuento*. Ed. Ariel, S.A. Barcelona. España
- Angermuller, J., Maingueneu, D., Wodak, R.** (2014) *The discourse studies reader. Main current in theory analysis*. John Benjamins Publishing. Philadelphia: USA.
- Bachelard, G.** (1982), *La poética de la ensoñación*, Fondo de Cultura Económica. México.
- Bachelard, G.** (1965), *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económico. México.
- Bartlett, T.** (2014) *Analysing Power in Language. A practical guide*. Routledge, New York, U.S.A.
- Beach L.R., Bissell, B.L.** (2016) *A New Theory of Mind: The Theory of Narrative Thought*. Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, UK.
- Bianchi, S.** (2008) *La minificción en juego: un reto escolar. Literatura y juegos de rol: una propuesta didáctica basada en el minicuento*. Universidad Pedagógica Nacional: Bogotá.
- Bhatia, V.** (2017) *Critical Genre Analysis. Investigating interdiscursive performance in professional practice* Routledge: New York.
- Chacón, Y.** (2005) *Una revisión crítica del concepto de creatividad* *Revista Electrónica Actualidades Investigativas en Educación*, vol. 5. Núm. 1, enero-junio, 2005. p.0 Universidad de Costa Rica. San Pedro de Montes de Oca, Costa Rica

- Cifuentes, P.** (2012) *La semántica cognitiva*. en Ibarretxe, I., Valenzuela, J. (coord.)
Lingüística cognitiva. pp. 167-188. Anthropos. España.
- Christie, F., Maton, K.,** (eds.) (2011) *Disciplinary Functional Linguistic and Sociological
Perspectives*. Continuum International Publishing Group, New York, U.S.A.
- **Hood, S.** (2011) Writing Discipline: Comparing Inscriptions of knowledge and
Knowers in Academic Writing. *Disciplinary Functional Linguistic and
Sociological Perspectives*. pp:106-129.
- Croft, W. y Cruse, A.** (2008) *Lingüística cognitiva*. AKAL. Madrid, España.
- Cuenca, M. J.; Hilferty, J.** (1999) *Introducción a la lingüística cognitiva*. Editorial Ariel,
S.A. Barcelona.
- Damasio, A.** (2006) *El error de Descartes: la razón de las emociones* Barcelona: crítica.
- Dodd, J.** (2016) *Art, mind and narrative: Themes from the Work of Peter Goldie*. Oxford
University Press. Oxford, UK.
- Dutton, D.** (2010) *El instinto del arte: belleza, placer y evolución humana*, Paidós, Madrid.
- Enfield, N.J.;** (2014) *Natural causes of language. Frames, biases, and cultural transmission*
(Conceptual Foundations of Language Science 1). Language Science Press.
- Fajardo, D.** (2011), *Narración y desarrollo cognitivo: el potencial didáctico de una alianza
neurolingüística* Universidad Pedagógica Nacional Francisco Morazán, Revista de
Investigación educativa, Año 26 N:31.
- Fauconnier, G., Sweetser, E.** (eds.) (1996), *Spaces, worlds and grammar* University of
Chicago Press, Chicago.

- Fauconnier, G.** (1994) *Mental Spaces*, Cambridge University Press.
- Fauconnier, G. & Turner, M.** (2002) *The way we think: Conceptual blending and the mind's hidden complexities*. Basic Books: New York. E.U.
- Fludermik, M.** (1993) *The fictions of Language and the Language of Fiction*. Routledge New York, USA.
- Gardener, H.** (1995) *Mentes creativas: una anatomía de la creatividad vista a través de las vidas de Sigmund Freud, Albert Einstein, Pablo Picasso, Igor Stravinsky, T.S. Eliot, Marta Graham y Mahatma Gandhi*. Ediciones Paidós Ibérica: Barcelona.
- Gentner, D., Stevens A.L.** (1983) *Mental Models*. Psychology Press, New York. USA
- Ghio, E., Fenández Ma. D.** (2008) *Lingüística Sistémico Funcional: Aplicaciones a la Lengua Española*. Universidad Nacional del Litoral. Santa Fe, Argentina.
- Giardinelli, M.** (2012) *Así se escribe un cuento. Historia, preceptiva y las ideas de veinte grandes cuentistas*. Capital Intelectual. Buenos Aires, Argentina.
- Gibbs, R.W.** (1994) *The poetics of mind. Figurative thought, language, and understanding*, University of California Santa Cruz.
- Gibbs, R.W., Steen, Gerard J.** (eds.) (1999) *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Selected papers from the 5th International Cognitive Linguistics Conference, Amsterdam, July 1997. John Benjamin Publishing COMPANY. Philadelphia: U.S.A.
- González, J.** (2013) *Tres características mínimas del minicuento* Razón y Palabra, núm. 84, septiembre-noviembre, Universidad de los Hemisferios, Quito: Ecuador.

- Halliday, M. A. K.** (1978) *Language as Social Semiotic: the social interpretation of language and meaning*, Edward Arnold: London.
- Hart, C.** (2008) *Critical discourse analysis and conceptualisation: mental spaces, blended spaces and discourse spaces in the British National Party* en C. Hart & D. Lukes (eds.), *Cognitive Linguistics in critical discourse analysis: Application and Theory*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. pp. 107-130.
- Hart, C.** (2014) *Discourse, Grammar and Ideology. Functional and Cognitive Perspectives*. Bloomsbury Academic. London, UK.
- Hernández, L.** (2008) *Memoria y creatividad lingüísticas. Una nueva perspectiva sobre el papel de la imaginación en el cambio lingüístico*, Signos lingüísticos, no. 7.
- Jones, R. H.** (ed.) (2012). *Discourse and creativity*. Pearson Education Limited. New York, U.S.A.
- Koch, D.** (1981). *El micro-relato en México: Torri, Arreola, Monterroso y Avilés Fabila*. Hispanamérica. Estados Unidos. X.30 págs. 123-130.
- Kövecses, Z.**, (2015). *Levels of Metaphor*. Cognitive Linguistics. Eötvös Loránd University. Budapest
- Lakoff, G. y Johnson, M.** (1986) *Metáforas de la vida cotidiana*. Ediciones Cátedra. Madrid, España. 6ta. Edición.
- Lakoff, G. y Johnson, M.** (1987) *Women, fire, and dangerous things. What categories reveal about the mind*. University of Chicago Press. Chicago-London.

Lakoff, G., Turner M. (1989). *More than Cool Reason. A Field Guide to Poetic Metaphor.*
The University of Chicago Press. U.S.A.

Langacker, R. W. (1987) *Foundations of Cognitive Grammar* Vol.1. Stanford
University Press.

Langacker, R. W. (2001) *Discourse in Cognitive Grammar en Cognitive
Linguistics 12-2 (2001), 143-188.* Walter de Gruyter.

Lomas, C. (1994) *La educación lingüística y literaria en textos de didáctica de la lengua y de
la literatura*, núm. 1 Graó, Barcelona, pp. 8-17.

Lyons, J. (1981) *Language and Linguistics. An Introduction.* Cambridge University
Press.

Lipset, D. & Handler, R. (eds.) (2014) *Vehicles: Cars, canoes, and other metaphors of moral
imagination.* Berghahn, New York.

Mateas, M., Sengers, P. (2002) *Narrative Intelligence.* John Benjamins Publishing.
Philadelphia, USA.

Maton, K. [(LCT Centre for Knowledge-Building] (2017). LCT2: profesor Karl Maton
opening keynote address) [video] Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=1CAF8NnaeSM&t=2387s>

Maton, K. & Doran, Y.J. (2017) *SFL and code theory.* en Bartlett, T. & O'Grady, G. (eds),
The Routledge Systemic Functional Linguistic Handbook. London: Routledge.

- Maton, K. Howard, S.K.**, (2020). *Autonomy Tours: Building knowledge from diverse sources*. University of Sydney. University of Wollongong.
- Maton, K. Doran Y.** (2021). *Constellating Science: How relations among ideas help build knowledge*. The University of Sydney.
- Maton, K., Chen Tsai-Hung R.** (in press). *Specialization from Legitimation Code Theory: How the basis of achievement shapes student success*.
- Martin, J.R., White P.R.R.** (2005). *The Language of evaluation. Appraisal in English*. Pañgrave Macmillan. New York. USA.
- Martin, J.R.** (2010) *Duelo: como nos alineamos (Mourning: How we get aligned)* Universidad de Sydney, traducido por Elsa Ghio, Universidad del Nacional Litoral, Argentina. *Discurso y Sociedad* vol. 4(1) pp. 120-150. Argentina.
- Martin, J.R.** (2017) *Revisiting field: Specialized Knowledge in secondary school science and humanities discourse*. *Onomázein*, revista semestral de lingüística, filología y traducción. Pp. 111-148, Santiago, Chile.
- Martin, J.R.** (2020). *Metaphors we feel by: stratal tensión*. *Journal of World Languages*. DOI: 10.1080/21698252.2020.1720158.
- Montiel, C.** (sin fecha) *La lingüística cognitiva en el aula de la literatura*, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Departamento de Humanidades. México.
- Moskowitz, M.** (2010) *Reading Minds: A Guide to the Cognitive Neuroscience Revolution*, Karnac, Great Britain.

- Moyano, E.** (2007). *Enseñanza de habilidades discursivas en español en contexto pre-universitario: Una aproximación desde la LSF*. Revista Signos, vol. 40, núm. 65. Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Valparaíso, Chile.
- Muñoz, C.** (2017) *Modelos cognitivos idealizados y espacios mentales en la construcción del humor en la minificción*, (Tesis de maestría). Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, División de estudios de posgrado de la facultad de letras.
- Ortony, A., et al** (1996). *La estructura cognitiva de las emociones*. Siglo XXI. Madrid.
- Palmer, A.** (2004) *Fictional Minds*. University of Nebraska Press. Nebraska, USA.
- Parente, D.** (2000) *Literalidad, metáfora y cognición*. A parte Rei 11 1-14.
- Perez, M. del R.** (2005) *La semántica cognoscitiva como herramienta en el proceso de comprensión lectora*. Revista de Ciencias Sociales y H. Núm. 79 año 36, jul-dic. 47-65.
- Philip, G.** (2011), *Colouring Meaning: Collocation and connotation in figurative language*. University of Macerata, Philadelphia, North America.
- Raymond, A. M., Keith, Oaltey** (2008) *The function of Fiction is the abstraction and Simulation of Social Experience*. York University and University of Toronto. Vol 3. Num. 3
- Rose, D., Martin, J.R.** (2007) *Working with discourse: meaning beyond the clause*. Continuum. London
- Rose, D., Martin, J.R.** (2008) *Genre relation: mapping culture*. London: Equinox.

- Rose, D.** (2008) *Writing as linguistic mastery: the development of genre-based literary pedagogy*. D. Myhill, D. Beard, genre pedagogy M. Nystrand & J. Riley Handbook of writing Development. London. Sage. Pp. 151-166.
- Rose, D.** (2011) *Genre in the Sydney School* en J. Gee & M. Handford (eds.) The Routledge Handbook of Discourse Analysis. London: Routledge. pp. 209-225.
- Rose, D. & Martin, J.R.** (2011) *Learning to write, reading to learn: Genre, knowledge and pedagogy in the Sydney School*, London: Equinox.
- Romo, M.** (2014) *La interpretación asociativa del proceso creador*. Departamento de Psicología General, Universidad Autónoma de Madrid. Madrid.
- Salazar, L.** (2007) *La fenomenología de la imaginación y la ensoñación creante en Gastón Bachelard*. Revista Punto de visto. Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, México.
- Semenenko, A.** (2012) *The texture of Culture: An introduction to Yuri Lotman's semiotic theory*. Palgrave MacMillan, New York, USA.
- Turner, M.** (1991) *Reading Minds: the study of English in the Age of Cognitive Science*. Princeton University Press, New Jersey, USA.
- Turner, M.** (1996) *The literary mind*, Oxford, University Press, New York.
- Turner, M.** (2006) *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Oxford University Press, New York, USA.
- **Donal, M.** (2006) Art and Cognitive Evolution. *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*. Pp. 3-21-

- Turner, M.** (2014) *The Origin of ideas: blending, creativity and the human Spark*. Oxford University Press, New York, USA.
- Vázquez, A.** (2006) *Hacerse un mundo: El aprendizaje de la ciencia en la escuela primaria* (Tesis de maestría), Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades Alfonso Vález Pliego, BUAP. Puebla, México.
- Velásquez, B.; Remolina de Cleves, N.; Calle Márquez, M.G.;** (2010) *La creatividad práctica para el desarrollo del cerebro total* Tabula Rasa, núm. 13, julio-diciembre, pp. 321-338. Universidad Colegio Mayor de Cundinamarca. Bogotá, Colombia.
- Violeta, R.** (2016) *La minificción ya no es lo que era: una aproximación a la literatura brevísima*. Cuadernos de Literatura, vol: XX, núm. 39, enero-junio, 2016, pp. 374-386. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Vizcaino, L.** (2011) *De la narrativa breve a la minificción* (Tesis de maestría). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- White, P.** (2008) Modality as dialogue: a Bakhtinian reanalysis of epistemic stance. *Word*, 59:1-2, 143-167.
- Zavala, L.** (2006) *Un modelo para el estudio del cuento*. Universidad Atónoma Metropolitana. Casa del tiempo. México.