

LA PROYECCIÓN SUBJETIVA A TRAVÉS DE LA PERSONIFICACIÓN EN *INQUIETUDES SENTIMENTALES* (1917) DE TERESA WILMS MONTT: UNA APROXIMACIÓN DESDE LA POÉTICA COGNITIVA¹

Ignacia Francisca Parra Parra
Pontifica Universidad Católica de Chile
ifparra@uc.cl

Recibido: 29/07/2021 - **Aprobado:** 23/11/2021 - **Publicado:** 15/04/2022
DOI: doi.org/10.17533/udea.lyl.n81a14

Resumen: Este artículo presenta un análisis del poemario *Inquietudes sentimentales* (1917) de Teresa Wilms Montt a partir de la poética cognitiva. En este sentido, se estudia la conceptualización de los dominios: *muerte, alma, naturaleza, los objetos físicos*, y del entorno físico y abstracto a través de la personificación y sus implicaciones cognitivas como una proyección de la subjetividad de la protagonista. De esta forma, se indaga la manera en que se configura el significado literario de este poemario.

Palabras clave: poética cognitiva; metáfora conceptual; personificación; esquemas de imagen; metáfora conceptual novedosa.

THE SUBJECTIVE PROJECTION THROUGH PERSONIFICATION IN *INQUIETUDES SENTIMENTALES* (1917) BY TERESA WILMS MONTT: AN APPROACH FROM COGNITIVE POETIC

Abstract: This article presents an analysis of the poetry book *Inquietudes sentimentales* (1917) by Teresa Wilms Montt from cognitive poetics, which is a branch of study that belongs to cognitive linguistics. The conceptualization of the *death, nature, and the physical environment* is studied through personification and its cognitive implications. In this way, it's investigated the way in which literary meaning is configured in this poems book.

Keywords: cognitive poetics; conceptual metaphor; personification; image schemas; novel conceptual metaphor.

1. Agradecimientos: Este artículo se realizó gracias al apoyo y financiamiento de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID)/ Beca Magíster nacional 22191784.

1. Introducción

La obra de Teresa Wilms Montt ha sido analizada desde los estudios literarios, culturales y de género (Flores Castro, 1999; Miranda, 2008; Jerez Garcés 2011; Alvarado, 2012; Baeza Carvallo, 2012; Morales Toro, 2013). Sin embargo, no se ha hecho una aproximación desde la lingüística cognitiva a sus poemarios. Por ello, este trabajo pretende contribuir a la investigación literaria en Chile desde una perspectiva novedosa, es decir, desde la poética cognitiva. Para ello, se estudiará específicamente el poemario *Inquietudes sentimentales*, publicado en 1917.

La pregunta de investigación que se busca responder es la siguiente: ¿de qué manera la personificación funciona como un recurso cognitivo en la proyección de la subjetividad del hablante lírico? En relación con lo anterior, el objetivo general de este trabajo es determinar la manera en que la personificación de dominios conceptuales, tales como *muerte, alma, naturaleza* u *objetos físicos*, así como el entorno físico y abstracto, funcionan como un recurso cognitivo en la proyección de la subjetividad del hablante lírico del poemario. Con base en el objetivo planteado, se procederá a describir la teoría de la metáfora conceptual y se dará especial énfasis a la personificación; luego, se presentará el concepto de «esquemas de imagen» y, en consecuencia, se resaltará la importancia que tiene el enfoque hacia el postulado de la metáfora conceptual novedosa; y, por último, se introducirá el concepto de poética cognitiva.

2. Descripción de la obra y el concepto de subjetividad

Teresa Wilms Montt (1893-1921) fue una poeta chilena, autora de tres poemarios: *Los tres cantos* (1917), *Inquietudes sentimentales* (1917), *En la quietud del mármol* (1918) y *Anuarí* (1919). Se ha estudiado como una autora que desestabilizó el campo literario chileno a principios del siglo XX, dado que su escritura, vinculada habitualmente con una escritura típica de mujer —íntima, erótica y apasionada—, no fue bien recibida por la crítica en su tiempo. Como señala Alvarado (2015) en la poesía de Wilms Montt los hablantes líricos creados por ella poseen una identidad fragmentaria que tensiona la escritura canónica de dicho tiempo a partir de algunas estrategias textuales, como la multiplicidad de voces presentes en su registro poético².

El conjunto de poemas objeto de análisis está compuesto por cincuenta poemas en los que la autora, a través del uso de la primera persona, refleja los sentimientos de duelo, desamor, pasión, erotismo, desilusión y desesperanza sobre su amado muerto Anuarí, sobre la separación de su hija y su propia desdicha y soledad. Su prosa poética describe de forma constante el espacio que constituye la narración y dónde ocurren los hechos. Continuamente,

2. La poesía de Teresa Wilms Montt también se ha estudiado desde la perspectiva de género, considerando el contexto histórico en el que se insertó, segunda década del siglo XX, en el que la escritura femenina era poco valorada. Se observa que su poesía es un gesto disruptivo al abordar el amor romántico y erótico. Asimismo, se ha estudiado la voz de estos hablantes líricos como una extensión de su propia experiencia de vida. Para más profundización acerca de esta perspectiva de género, véase Baeza (2012), Alvarado (2015) y Macon (2017).

el hablante lírico, desde una mirada introspectiva, narra en función de sus recuerdos, emociones y anhelos. En un estudio reciente, Baeza (2012) realizó un detallado análisis de *En la quietud del mármol* (1918), que sirve de base para entender y estudiar *Inquietudes sentimentales* (1917) desde sus rasgos generales y característicos. Ante esto, cabe resaltar que ambos poemarios tienen el mismo contexto de producción y la temática que tratan es muy similar. Además, los dos contemplan al mismo personaje: Anuarí, el amante muerto. Por lo tanto, si se tiene en cuenta este estudio sobre el poemario *En la quietud del mármol* (1918), en *Inquietudes sentimentales* (1917) también se encuentran presentes los mismos elementos que identificó la investigadora.

Por otra parte, tanto *En la quietud del mármol* (1918) como en *Inquietudes sentimentales* (1917) hay una fuerte presencia de la subjetividad del hablante lírico, lo que conduce a una comunicación de sus estados de ánimo de manera persistente. Asimismo, se describe a Anuarí, el entorno físico en el que predomina la noche y, por último, se evocan momentos pasados y otros relacionados con sus sueños. Estos elementos narrativos configuran los diferentes cuadros de los poemarios (Baeza, 2012, pp. 214-215).

En concreto, en *Inquietudes sentimentales* (1917) el tema del duelo es recurrente. Anuarí, el amante muerto, se encuentra en el imaginario del hablante lírico y constituye uno de los ejes principales en la configuración de la trama, en conjunto con la separación de la hija del hablante. La separación y el duelo forman los cimientos de este sujeto dolido, nostálgico, errante y con repetidos pensamientos hacia la muerte. Al respecto, Baeza (2012) señala que Anuarí se enmarca como el objeto perdido de la subjetividad del hablante y que la interioridad subjetiva y el ánimo de este son un rasgo persistente en toda su obra, incluidos sus diarios íntimos.

Como se mencionó en la introducción, *Inquietudes sentimentales* (1917) se analiza a partir del concepto de subjetividad. En esta investigación se estudió desde la semántica, dado que se ajusta a los intereses investigativos que consisten en delimitar el significado literario del poemario desde la lingüística. A partir de esto, se considera la postura de Lyons (1994) quien señala que la subjetividad es una propiedad del individuo pensante o con conciencia, identificado consigo mismo o con su ego (p. 337). Al respecto, el autor señala que el término *subjetividad locutiva* es «en definitiva, la expresión de uno mismo en el uso de la lengua» (1995, p. 361). Con base en lo anterior, se aborda, entonces, la importancia del yo. Gramaticalmente, en el poemario se analiza a partir del uso de la primera persona, ya sea singular o plural. Desde un punto de vista estilístico, Rundquist (2018), señala que el lector no está simplemente observando a través de la perspectiva del personaje, sino también a través de su experiencia subjetiva. Esto se posibilita gracias a su representación lingüística, la cual está dada a partir de las construcciones, el uso de tiempos verbales, personas, deícticos, entre otros aspectos lingüísticos. Por lo tanto, el concepto de subjetividad resalta el punto de vista del personaje, en el caso particular de este poemario, el de la protagonista, quien no tiene un nombre asignado, ya que solamente se le conoce como «ella».

Frente a ello, Rundquist (2018) hace alusión al aspecto psicológico de los personajes por medio del concepto de *psico-narración indirecta libre*, un tipo de estilo indirecto libre en el que se enfatiza en la subjetividad interior de los personajes (p. 88). El estilo indirecto libre, denominada *representación del pensamiento*, es definida, en palabras del autor, como una «técnica estilística para representar la conciencia» (p. 26). Asimismo, es relevante

señalar lo que plantea Rundquist (2020) frente a la actividad mental de los personajes y en relación con aspectos emocionales(p. 2). Si se vinculan estas conceptualizaciones con la narración poética en *Inquietudes sentimentales* (1917), se puede ver cómo en cada poema se habla desde un yoque describe sus emociones y estados mentales, se representa como un sujeto de conciencia que recuerda el pasado y anhela un futuro. Desde la lingüística, aquello se puede evidenciar en el uso constante de la primera persona del singular, de las descripciones del entorno y cómo dichas descripciones se unen hacia lo que ella siente, lo que se profundizará en detalle en la sección del análisis.

Para continuar, es necesario considerar el marco teórico, en el que se trabajarán conceptos indispensables para esta investigación, como la teoría **dela** metáfora conceptual, esquemas de imagen y poética cognitiva.

3. Marco teórico

3.1. Teoría de la metáfora conceptual

La teoría de la metáfora conceptual es una propuesta que se sitúa en el marco de la lingüística cognitiva, planteada por Lakoff y Johnson (2003). Los autores señalan que las metáforas no son únicamente un recurso lingüístico, sino que son concebidas como un fenómeno cognitivo en el que el lenguaje actúa como una ventana para demostrar la manera en que se conceptualiza el mundo. Así, la formación de un pensamiento metafórico es una habilidad más dentro de los procesos cognitivos presentes en la mente humana como, por ejemplo, la percepción y el pensamiento.

La metáfora conceptual es un esquema abstracto de pensamiento y un modo de conceptualización que se puede manifestar de diversas maneras; una de ellas es a nivel de lenguaje³ (Soriano, 2012). En cuanto a este último, Croft y Cruse (2004) indican que una expresión metafórica no reemplaza una expresión literal. Por ende, lo literal y lo metafórico son dos tipos de expresiones lingüísticas distintas, ya que el significado metafórico, al menos en su función básica, no es un tipo especial de significado, sino unoal que se llega mediante una construcción cognitiva particular.

En este orden de ideas, muchas expresiones lingüísticas pueden aprovechar la misma estructura conceptual de una metáfora. Además, aunque estas expresiones sean convencionalizadas o no, logran ser entendidas inmediatamente (Croft & Cruse, 2004). Por ejemplo, la metáfora conceptual «el amor es una guerra» puede ser expresada a nivel de lenguaje mediante la expresión «estamos luchando por nuestro amor». Sin embargo, expresiones no convencionalizadas serían, por ejemplo: «las garras insondables del tedio no vencerán nuestro afecto». Esta no es una expresión convencional, pero como hablantes de la lengua, podemos entender que podría pertenecer a una pareja que se encuentra en una situación rutinaria. En las dos expresiones lingüísticas se entiende el *amor* como término abstracto, en circunstancias adversas, dentro de un dominio que posee correlación física

3. Los estudios de la metáfora conceptual no solamente conciernen al estudio del lenguaje, ya que se ha estudiado en la música, en el arte, en el cine, en las ciencias exactas, entre otras disciplinas. Para más profundización, véase Gibbs (2010).

con el mundo real.

3.2. Dominios conceptuales: fuente y meta

Estructuralmente, la metáfora conceptual consiste en el mapeo entre dos dominios conceptuales; por un lado, el dominio fuente —dominio que proyecta sus características o rasgos— y por otro, el dominio meta —dominio que recibe dichas características o rasgos— (Lakoff & Johnson, 1980; Lakoff, 1993; Kövecses, 2002; Evans, 2019). Esta proyección se entiende como «A es B». De este modo, los elementos constitutivos del dominio conceptual A están en correspondencia sistemática con los elementos constitutivos del dominio conceptual B (Kövecses, 2002, p. 7). Estas proyecciones direccionales entre ambos dominios «se denominan *correspondencias ontológicas* y las proyecciones de conocimiento que nos permiten hacer inferencias se denominan proyecciones o *correspondencias epistémicas*» (Soriano, 2012, p. 98). En otras palabras, la teoría de la metáfora conceptual trata sobre la conceptualización, que ofrece una descripción de la metáfora como un fenómeno del pensamiento, donde un dominio se proyecta en términos de otro (Soriano, 2012; Evans, 2019).

Las metáforas conceptuales surgen, asimismo, de la necesidad de entender un campo conceptual abstracto. Para lograr el entendimiento de los términos abstractos se recurre a su estructuración a partir de un campo conceptual que se encuentra en la base experiencial física (Soriano, 2012), como, por ejemplo, el tiempo, las emociones, la tristeza, entre otros. Entretanto, Kövecses (2002) ejemplifica esto con la metáfora conceptual «el amor es un viaje» y la expresión lingüística «nuestra relación se está hundiendo». Esta expresión sugiere que las relaciones amorosas se entienden como los vehículos que son usados en los viajes. Además, esta expresión lingüística se compone de las correspondencias sistemáticas que proyectan elementos constituyentes del dominio fuente —*viaje*— hacia el dominio destino —*amor*—. En específico, se proyectan las correspondencias de los viajeros, el vehículo —barco, avión, entre otros—, el viaje como evento, la distancia, los posibles obstáculos, entre otros, para entender el amor. Es decir, las correspondencias se sitúan y están en el nivel de la metáfora conceptual. No obstante, es relevante señalar que el mapeo entre el *viaje* y el *amor* no está dado porque haya elementos similares entre ambos conceptos, sino más bien que el dominio *amor* está conceptualizado por la expresión *viaje*, ya que el amor no posee estos elementos antes de ser estructurado en dicho término (Kövecses, 2002).

3.3. Personificación

La personificación es un procedimiento cognitivo en el que se proyectan cualidades humanas —dominio fuente— a entidades no humanas —dominio meta—. Desde este planteamiento, y siguiendo las clasificaciones de la metáfora que postularon Lakoff y Johnson (2003), la personificación se corresponde con las metáforas ontológicas. Al respecto, los autores señalan que «[a]caso las metáforas ontológicas más obvias son aquellas en las que el objeto físico se especifica como una persona. Esto nos permite comprender una amplia diversidad de experiencias

con entidades no humanas en términos de motivaciones, características y actividades humanas» (p. 66). Hay que mencionar, además, que las personificaciones pueden estar sustentadas en una comparación con el cuerpo humano, con el comportamiento, el trato, emociones, acciones humanas, entre otras posibles correspondencias (Dorst, Mulder & Steen, 2011, p. 181). En relación con lo anterior, Kövecses (2002) señala que este proceso cognitivo permite usar el conocimiento sobre las entidades humanas para entender otros aspectos del mundo que son más difíciles de comprender. Esto se debe a que «[n]o se pueden concebir los conceptos fuera del contexto de nuestras perspectivas [...] y de nuestra interacción física con él» (Ramírez Cruz, 2006, p. 102).

En este punto, es importante señalar que la personificación ocurre cuando se atribuye metafóricamente agencia a objetos normalmente inanimados, ya sean concretos o abstractos, propia de los agentes reales de acción. Sin embargo, la corporeidad es tan fundamental para la personificación como lo es tener características ontológicas, como sentimientos, deseos, emociones y la voluntad de actuar (Hamilton, 2002).

Por su parte, Dorst *et al.* (2011) identifican cuatro tipos de personificación que se categorizan de acuerdo con su rol, grado de convencionalidad y funciones; estas son: personificación convencional; personificación novedosa; personificación metonímica y personificación predeterminada. El tipo de personificación que interesa aquí es la personificación novedosa. Al respecto, los autores señalan que el diccionario es relevante, en tanto que la acepción más usada con el significado básico es referente al agente humano que realice la acción, pero no al agente inanimado que está siendo personificado. Un ejemplo de este tipo de personificación está dado en el verbo *pensar*. Si se hace una revisión en el diccionario, en este caso el *Diccionario de la lengua española*, *pensar* involucra un agente humano que realice la acción. Por lo tanto, la expresión lingüística *las hojas otoñales pensaban* sería una personificación novedosa, en tanto que *hojas* es un agente inanimado y el verbo en sí posee la restricción semántica de ser realizado por un agente humano, ya que requiere de una característica inherentemente humana, que es la dimensión lógica y racional.

3.4. Esquemas de imagen

Los esquemas de imagen se derivan de la experiencia sensomotriz con el mundo, es decir, surgen a partir de la interacción con él. Esto significa que tienen un origen preconceptual y, por el mismo motivo, proveen los fundamentos del sistema conceptual humano. Por ejemplo, el eje asimétrico del cuerpo humano *arriba/abajo* surge porque el ser humano posee un cuerpo con una cabeza que está «*arriba*» y luego el resto del cuerpo, en el que todas las partes son distintas hasta llegar al suelo. La asimetría del eje vertical del cuerpo es importante en tanto que el ser humano interactúa con el ambiente y de allí se derivan los modos de entender la dirección arriba y abajo, la gravedad o la jerarquía, entre otros aspectos. Por eso, los esquemas de imagen son importantes para este trabajo, ya que proveen las bases concretas para las proyecciones metafóricas, entendiendo que para la teoría de la metáfora conceptual se parte desde la corporeización (Evans, 2019). Algunos esquemas de imagen son: *espacio, contenedor, balance, identidad, camino, cosa, locación, movimiento, movimiento animado*, entre

otros (Peña Cervel, 2012). Luego, los esquemas de imagen adquieren relevancia para el análisis del poemario en mención, ya que «operan en diferentes dominios y son capaces de darle forma y significado a una experiencia. Así, los esquemas son entendidos como estructuras estables y persistentes en el sistema cognitivo» (Osorio, 2011, p. 102). Por lo tanto, si bien las metáforas que se analizarán son diversas, subyacen en ellas esquemas de imagen que no son ajenos a los hablantes.

En el caso de la semántica de los verbos, por ejemplo, los que remiten a los esquemas *movimiento*, *control* y *fuerza*, como es el verbo *caminar*—verbo de movimiento—, se tiene de antemano entendido que el verbo tiene una estructura estable dependiendo del contexto discursivo en el que esté insertado. Por lo tanto, los esquemas de imagen «son el producto de nuestra habilidad de esquematizar y reconocer similitudes entre objetos y situaciones. Y lo que es más importante: sirven para fundamentar los procesos simbólicos que impregnán profundamente la cognición cotidiana» (Cuenca & Helferty, 1999, p. 106). Adicionalmente, los esquemas de imagen resultan importantes para la personificación, dado que «la proyección metafórica se realiza conservando la imagen esquemática mental que nos hacemos de cada dominio» (Villa, 2008, p. 306). De este modo, cabe mencionar que, aunque hay maneras en que una metáfora conceptual adquiere diversas expresiones lingüísticas, ya sean novedosas o convencionales, los dominios siempre tendrán en su base esquemática su forma de organización de la experiencia y entendimiento estables.

3.5. Metáforas conceptuales novedosas

Cuando se estudia poesía, se está frente a una construcción lingüística que muchas veces se desmarca de las formas sintácticas estereotípicas de una lengua, pero también a una manera novedosa de extender los significados de manera creativa, siguiendo patrones cognitivos ya aprendidos. Se está, la mayoría del tiempo, frente a metáforas novedosas. A partir de ello, la característica de las metáforas conceptuales novedosas radica en que involucran dominios conceptuales que se interpretan en contexto. No obstante, tales interpretaciones están sujetas a restricciones convencionales, en las cuales factores como el contexto juegan un papel importante. Por ende, las correspondencias entre dominios en una metáfora novedosa están sujetas a la interpretación y, en cierto sentido, son creadas por la metáfora, en lugar de ser preexistentes (Croft & Cruse, 2004).

El hecho de que el mapeo sea una parte fija del sistema conceptual explica por qué los usos nuevos e imaginativos de este pueden entenderse instantáneamente, dadas las correspondencias ontológicas y epistémicas. Así pues, la comprensión de las metáforas novedosas no es más que una consecuencia de las correspondencias metafóricas preexistentes de las metáforas conceptuales, debido a que dichas correspondencias ya son parte del sistema conceptual (Lakoff, 2006). Así, la personificación que se estudie será, en parte, una metáfora conceptual ya aprendida, pero que se resalta en poesía por las extensiones novedosas que el poeta hace de esta a partir de sus formas lingüísticas. Como menciona Kövecses (2017) la teoría de la metáfora conceptual no es concebir a la metáfora desde su carácter ornamental, sino como una herramienta para estructurar, reestructurar e incluso

crear realidades. Esto es importante, ya que la personificación, entendida como un tipo de metáfora conceptual, poseería el rol de reestructurar y crear realidades en el discurso poético y, por lo tanto, es una forma complejizada de entender la realidad.

3.6. Poética cognitiva

La poética cognitiva es una disciplina de hermenéutica literaria en la que la lectura se entiende a partir de las distintas instancias específicas de interpretación. Es una rama de la lingüística cognitiva que busca estudiar y erradicar la distinción existente entre literatura y lingüística, como lo menciona Porto Requejo (2012), pues:

es crucial entender que la literatura es algo más que el procesamiento de un texto, lo que no constituiría más que un estudio de lingüística. Se trata de comenzar por un estudio sistemático y razonado del texto para dar siempre un paso más allá y desde ese análisis, fundamentado en las propuestas de la lingüística cognitiva, poder emitir juicios sobre el valor literario de una determinada obra o consideraciones sobre las posibles lecturas de un texto, desentrañar al fin en qué consiste el efecto literario (p. 240).

De acuerdo con la autora, la poética cognitiva busca entender, interpretar y estudiar la manera en que se crea una obra literaria. Cabe destacar que, si bien esta disciplina considera que la metáfora y los procesos figurativos del lenguaje tienen la misma base conceptual que el lenguaje corriente, la literatura se considera una extensión de este, una reelaboración distinta y muchas veces compleja. Para este proceso analítico se considera el contexto en el que la interpretación toma sentido, es decir, los conocimientos previos del autor, del género, del periodo histórico, además de su estatus, valor y efecto estético. De este modo, en el análisis de textos literarios se toma en cuenta la relación tripartita entre texto, autor y lector/audiencia (Harrison & Stockwell, 2014; Evans, 2019). El objeto de análisis de la poética cognitiva no solo se centra en el texto, sino también en los participantes que lo hacen posible, tanto en su producción como en su lectura. Según Lakoff y Turner (1989) el pensamiento poético usa los mecanismos del pensamiento del día a día, extendiéndolo, elaborándolo y combinándolo de maneras que van más allá de lo ordinario. Así pues, el poder conceptual de la metáfora poética tiene su raíz en las metáforas conceptuales que tienen una estructura interna, la cual permite su uso de manera extraordinaria (Evans, 2019). En consecuencia, la experiencia de la literatura es una decisión racional y, por tanto, una construcción creativa del significado.

De acuerdo con lo anterior, la poética cognitiva trata de explicar que ni la ficción ni la realidad están cognitivamente separadas, sino que son fenómenos que se procesan fundamentalmente de la misma forma (Stockwell, 2002). Por ello, la literatura en sí no solo buscaría un efecto poético por estaría involucrada en la cognición humana, sino que tendería a verbalizar la experiencia humana a partir de la ficción. Así, no toda producción literaria debería considerarse solamente como la intención de causar un efecto (Bizup & Kintgen, 1993). De este modo, La metáfora conceptual adquiere relevancia porque transporta imágenes, sentimientos, valores y patrones de pensamiento (Imre, 2009).

4. Metodología

4.1. Metaphor Identification Procedure (MIP)

El *Metaphor Identification Procedure*, conocido también como MIP por sus siglas en inglés, es un método que permite identificar y analizar metáforas en el discurso. Su objetivo es dar a conocer si una unidad léxica es utilizada de manera metafórica. Para ello, hay que cumplir una serie de reglas que permiten identificar estas metáforas en los discursos. De este modo, se ofrecen distintos instrumentos para capturar las expresiones metafóricas conceptuales en cuestión (Pragglejaz Group, 2007).

Este procedimiento cuenta con cuatro pasos. En primer lugar, se debe leer el texto completamente con el fin de alcanzar su comprensión general. En segundo lugar, se determinan las unidades léxicas que componen el discurso. En tercer lugar, para cada unidad léxica escogida se debe establecer su significado en su contexto. En este punto es necesario tener en cuenta los antecedentes y consecuentes de la unidad léxica en cuestión. En cuarto lugar, se debe verificar la posibilidad de que cada unidad léxica tenga un significado básico en otros contextos, aparte del significado dado en el contexto del discurso analizado (Pragglejaz Group, 2007).

Este método adopta una aproximación máxima de un gran rango de palabras que tendrían significado metafórico, dependiendo de su uso en contexto (p. 2). En este sentido, dos conceptos son fundamentales: significado básico y significado contextual. El significado básico se entiende a partir del significado enciclopédico y el significado contextual corresponde a aquel que se gesta a raíz de la combinación de la unidad léxica con las otras unidades del discurso. Este método apunta a una orientación discursiva. Al tener una orientación discursiva, se puede utilizar para analizar metáforas dentro de un poemario; para esto se necesitaría tener el contexto en el que está inserta la metáfora y así poder concretar su análisis.

4.2. Modelo de Emilio Rivano

El modelo de Emilio Rivano (1999) sirve para este trabajo como un marco de referencia metodológico, pues ha sido de crucial importancia para la detección del proceso metafórico de la personificación. Este consta de siete puntos: en primer lugar, se seleccionan las expresiones lingüísticas que llamen la atención de una manera preteórica. En segundo lugar, se debe elegir un nombre para la metáfora conceptual que agrupe a las expresiones lingüísticas escogidas. En tercer lugar, se deben identificar los dominios que integran la metáfora conceptual recién nombrada. El lingüista, en este punto, plantea la siguiente pregunta: ¿cuál es el dominio que estructura y cuál es el dominio estructurado? A grandes rasgos, se debe identificar cuál es el dominio fuente y el dominio meta. En cuarto lugar, se debe buscar la forma más básica de las proyecciones metafóricas. En quinto lugar, el autor señala que se deben identificar «las relaciones elementales de la escena básica identificada anteriormente» (Rivano, 1999, p. 3). En sexto lugar, se deben identificar las propiedades que subyacen a la metáfora conceptual y

que, en consecuencia, son relevantes para el análisis. En último lugar, se busca identificar las correlaciones entre los dominios conceptuales implicados en la metáfora conceptual en cuestión.

5. Análisis

En *Inquietudes sentimentales* (1917) sobresale la personificación como recurso cognitivo. Así se observa en los dominios conceptuales *muerte*, *alma*, *naturaleza* y *objetos físicos* que atraviesan los cincuenta poemas que componen el libro. Sin embargo, no se puede dejar de lado el rol que poseen el entorno físico y abstracto, ya que también están personificados. Es por ello que mediante este análisis se busca dar cuenta de la personificación de estos dominios abstractos y concretos, es decir, entendidos como entidades humanas y, a la vez, cómo esa personificación en el poemario indica una identificación de la protagonista con estos dominios conceptuales, para así convertirse en una proyección de su subjetividad. La personificación en el poemario está dada porque las cosas mueren o enferman, la naturaleza parece tener vida propia, es decir, conciencia de sí misma y, además, los objetos físicos tienen el poder de conocer, de saber y de tener voluntad. Asimismo, la enfermedad es una forma de personificación en tanto que el entorno agoniza o se enferma. De este modo, este apartado, correspondiente al análisis del poemario, se compondrá de cuatro subapartados que analizan el poemario en torno a cuatro ejes temáticos: el dominio *muerte* y la muerte del entorno; en segundo lugar, la personificación del dominio *alma* o el dominio *espíritu*; en tercer lugar, la personificación de la *naturaleza*; y en cuarto lugar, la personificación del entorno.

5.1. El dominio conceptual muerte

El dominio conceptual de la *muerte* se reelabora de una manera constante. Por un lado, la *muerte* se manifiesta como una persona y, por otro, se presenta a través de los objetos físicos, en las fases del día, desde dominios abstractos como el *sueño*, el *dormir* y de la *luz* y *oscuridad*. Luego, se explicará, mediante exemplificaciones, la personificación de estos dominios. Ante esta conceptualización, cabe destacar que ningún campo conceptual es más relevante que los demás, por lo que todos se encuentran en el mismo nivel de importancia, pues todos cumplen una función específica en el poemario en torno a la personificación. Para abordar el dominio conceptual *muerte* de una manera ordenada, se procederá de la siguiente manera: en primer lugar, se analizará la muerte a través de dominios conceptuales abstractos y concretos; en segundo lugar, se examinará en relación con los dominios *luz* y *oscuridad*; y, en tercer, lugar, se estudiará la muerte conceptualizada como una persona.

Un odoratísimo clavel se muere sangrando.

Es un corazón partido sobre un plato de Sèvres. Extraña sensación me causan sus pétalos diseminados, diríase labios prostituidos; frescas heridas de puñal.

Nada tengo, nada quiero; mi cabeza adolorida, enferma del extraño mal, se abandona sobre la mesa, pesada como bloc de mármol (pp. 212-213).

En primera instancia, se describe, por medio de la personificación, el clavel que muere sangrando. Luego, se conceptualiza como un corazón partido y, posteriormente, ocurre la identificación de la protagonista con dicha flor a partir de la sensación de extrañeza que siente el hablante lírico. Es decir, inmediatamente después de la personificación del clavel, aparece la voz en primera persona en relación con lo descrito. Desde la descripción de un hecho se pasa de inmediato a la interiorización del hablante lírico. Esta descripción es subjetiva y personificada, proceso cognitivo que ocurre a través de lo que el hablante siente: el amor como un mal, como un corazón roto. Lingüísticamente, dicha identificación se expresa mediante: «Extraña sensación me causan sus pétalos diseminados».

En el poema xxx se personifica el cantar de los grillos y los sapos, así como el aullido de los perros: «El cantar de grillos y sapos, y el aullido plañidero de los perros, se juntan, y de un solo impulso van a morir en los espacios argentados» (p. 229). El cantar y el aullido se juntan para morir, lo cual es relevante si se sigue esta línea de la personificación a partir de la muerte. Más adelante, en el poema XLVIII destaca el pasaje: «En la cabeza de la Nada se ha suicidado una idea» (p. 243), puesto que la «nada» se personifica en tanto que tiene cabeza, pero la idea como concepto también se personifica a partir del suicidio.

Por otro lado, en los dominios conceptuales *luz* y *oscuridad* hay una conexión entre las partes que componen un día, es decir, amanecer, mediodía, atardecer y anochecer y con la *muerte*, ya que a medida que el día pasa, su luz se va disipando. Para comenzar, es importante resaltar cómo se conceptualiza el dominio *luz* en el poema I con la siguiente expresión lingüística: «la luz de la lámpara, atenuada por la pantalla violeta, se desmaya sobre la mesa» y «así desearía yo morir, como la luz de la lámpara sobre las cosas,⁴ esparcida en sombras suaves y temblorosas» (p. 211). Esta personificación es solo una de las variadas formas en que se conceptualiza la *luz* en el poema, ya que mantiene un lazo con la forma en que se define el sol en tanto que entrega la luz que da forma al día.

La personificación del sol se encuentra en dos poemas, específicamente. El primero es el XI «El sol se despide de mis ventanas vaciando sus reflejos moribundos en los cristales y colorando de amarillo mi balcón» (p. 217). Esta personificación del sol se da a partir de su capacidad de despedirse, al mismo tiempo que su luz es conceptualizada a partir de la característica *moribundo*, que tiene implicada la idea de muerte. Es importante no ignorar que este verso funciona para el poema como una descripción del entorno. Aquí ocurre la identificación de lo que sucede con el hablante lírico en tanto que se presenta una despedida con él, es decir, el sol se despide de un espacio que le corresponde exclusivamente al hablante lírico, lo que está explícitamente en el uso de *mis ventanas*. El segundo poema en el que aparece el sol personificado es el XIX. El pasaje por destacar es el siguiente: «Todas las tardes, después de morir el sol, llegaré a ti, y te deslizaré una carta diciéndote muchas cosas tiernas que aliviarán la carga de tu vida» (p. 222). La conceptualización del sol en este poema apunta hacia la aparición de la noche, por lo que resulta llamativo la manera en que la falta de luz se conceptualiza a partir de la muerte del sol. Por último, es

4. La personificación está dada a partir de la elipsis de «muere» en «como la luz», porque se entiende que el verbo implicado allí es «muere», el cual está omitido.

importante señalar que la *muerte* como concepto también es personificada. Esto ocurre dos veces en el poema. La primera aparición se encuentra en el poema XVIII:

¡Chut! La desdeñosa, envuelta en su intangible manto, atravesia los espacios con cauteloso paso de gatomaléfico.
Allá vas, ladrona de almas. Muerte traidora, yo te desafío... Vente a robar mi amor que duerme entregado a mí.
Lucha titánica sostendríamos; él es más fuerte que tú y te vencería.
Tú seguirás atravesando los espacios infinitos, pero con la decepción amarga de saber que hay algo que tienes que respetar, a pesar de tu imperial y absoluto poder (p. 221).

La personificación de la muerte está dada a partir de la lucha, del movimiento y de la denominación de ladrona. La segunda aparición de la *muerte* personificada ocurre en el poema XXII:

Frente a mi puerta pasó una sombra negra con los ojos cerrados y el dedo en los labios. Desapareció en el recodo del camino. Cuando retorné a mi alcoba, vi que las personas de mi collar habían muerto y que los espejos estaban velados (p. 223).

A la luz de los ejemplos expuestos sobre la conceptualización de la *muerte*, se logra visualizar su complejidad y variaciones. En ocasiones, tampoco es totalmente clara, como ocurre con el *sol moribundo*. La elaboración de la proyección subjetiva está dada porque el hablante lírico constantemente está presente en las descripciones y en las acciones, así como se exemplificó con el clavel, el escenario descrito del aullido de los perros, del sol que se despide de su ventana, entre otros. Por lo tanto, el yo subjetivo no desaparece de estos poemas; es más, dichas descripciones aparecen porque existe una consonancia entre el hablante lírico y la exterioridad, que se fusionan en una relación subjetiva, tanto interior como exterior.

5.2. *La personificación del alma y el espíritu*

El alma y el espíritu son conceptualizados como una entidad apartada del hablante lírico. Es decir, no se encuentran en su interior la mayoría del tiempo, sino que tienen la capacidad de desprenderse, como se demuestra en el poema XVI:

Un andabate tétrico mide las baldosas del suelo con paso agigantado.

Sobre su cuerpo rígido chocan flechas invisibles.

El ruido que hacen al quebrarse sobre el pavimento semeja el doblar de una campana cascada. Ese andabate funambulesco es mi espíritu desasosegado (p. 220).

En este poema, el espíritu se ha desprendido del cuerpo del hablante lírico y adopta una figura distinta, a saber, la figura de una mujer. Por ende, se presentan dos cuerpos: el del espíritu y el del hablante lírico. Este espíritu corpóreo tiene una emoción propia y una voluntad, es decir, es personificado en tanto comportamiento y cuerpo humano. No obstante, este es un gladiador que resiste los flechazos. No se puede dejar de lado este detalle, ya que es una extensión novedosa de entender el espíritu como un cuerpo humano que le atribuye complejidad a

la personificación del espíritu. Otra conceptualización del espíritu como una persona se presenta en el poema X:

Caminaba, y en cada tumba lóbrega se detenía mi espíritu, espiando una señal de vida, un lamento, unsollozo... [...] Mi alma extática, plena de creencia, esperaba que rasgara el silencio la voz del sublime Maestro y dijese: Lázaro, levántate y anda (p. 216).

En este pasaje, el alma se presenta como una entidad que posee voluntad, que ansía obtener algo. De esta manera, destaca el hecho de que no es la protagonista quien se identifica con esa espera, sino que es su alma, como si esta fuese apartada de ella misma. Esta forma de entender el alma y el espíritu, como en los ejemplos anteriores, es una forma de comprender que el hablante lírico posee dos cuerpos, el de él y el de su alma y espíritu. En el poema IV ocurre que el alma es aquello que siente las emociones, como se muestra en este pasaje: «Porque más allá de todo lo que la mente pueda imaginar, va mi alma inconsolable, encerrada en su mutismo de duelo» (p. 213). Luego, la voluntad del alma del hablante lírico se refleja en el poema XXI: «Todos llevamos en el espíritu un crepúsculo y una aurora. Mi espíritu es más de la muerte, que la vida; aspira más a dormir que a estar despierto; se inclina a la tierra donde encontrará su cama» (p. 223). En ese sentido, la acción del alma, es decir, su agencia, se encuentra en el poema XXXVI, concretamente, en el siguiente pasaje: «¿No oyes la oración fervorosa que te dirige mi alma, al borde de su propio abismo?» (p. 235). A partir de estas menciones, se puede notar cómo estas distintas formas de conceptualizar el alma se efectúan a través de la personificación. Como se puede observar, el alma de la protagonista constantemente toma forma humana. Al respecto, es importante destacar que la personificación del alma, además del hablante lírico, se encuentra en dos ocasiones en los objetos inanimados que la poseen: por un lado, esto se demuestra en el poema XXIII: «Mi alma y el alma de las cosas están suspensas cuidando su sueño». Y, por otro lado, en el poema XIX: «Buzón, tú tienes mi piedad y la de todo ser que, como yo, te he encontrado un alma» (p. 222).

A partir de los ejemplos analizados, se puede vislumbrar que la conceptualización de los dominios *alma* y *espíritu* se vincula cognitivamente con las emociones y la voluntad humanas. Asimismo, se muestra, a partir del movimiento, cómo en las frases «va mi alma inconsolable» o «Un andabate tétrico mide las baldosas del suelo con paso agigantado» son entidades con la capacidad de moverse, de pensar y de sentir, lo que contribuye a una forma de personificación diferente a la relacionada con el dominio *muerte*, en tanto la personificación está dada por la capacidad de morir. En los dominios *muerte*, *alma* y *espíritu* existe un vínculo en el que sigue apareciendo la subjetividad del hablante lírico, es decir, la exterioridad se entiende mediante los sentimientos de la protagonista. Esta vez se encuentra directamente implicada con su alma y espíritu, porque ella le atribuye alma a las cosas, como ocurre con el buzón. Es decir, su subjetividad siempre se encuentra presente.

5.3. La personificación del dominio conceptual naturaleza

La naturaleza tiene una especial atención en el poemario. Esta se entiende como los objetos, flores, montañas, árboles, luna, sol, entre otros. Un ejemplo de ello se encuentra en la personificación que se hace de la luna en

el poema XXXVI: «Rompe su armonía pálida la luna en los pilares del largo corredor. [...] Ambas buscamos el refugio de unos brazos; y en soledad inmensa, ambas enfermas de amor, escrutamos la noche en espera del amado» (p. 234). Como se observa, la luna se personifica a partir de los sentimientos de la protagonista, es decir, tal cual ella siente la enfermedad que causa el amor; entonces, la luna también padece dicha enfermedad. Otro poema en el que también se presenta la personificación de la luna es el XXX, específicamente, en el siguiente pasaje: «Como rostros cubiertos de velos, pasan por entre las nubes las estrellas, y la luna menguante se baña en el río» (p. ¿?). En este caso, la metaforización de la luna ocurre a partir de la capacidad que tiene esta de bañarse, es decir, a partir de una acción. Por su parte, el sol en el poema XXXII también es personificado, pues se denomina como un *gigante crepuscular*:

El gigante del crepúsculo va inclinándose hacia la tierra, con el recogimiento de los fieles ante la figura del Cristo. Sus pupilas, fijas, escrutadores relampaguean en las arenas que bordean el río y dejan un mirar sombrío en las copas de los árboles, en los tejados de las casas (p. 230).

La personificación del sol en esta composición tiene lugar a través del comportamiento específico, que es el *recogimiento de los fieles* y, además, por medio de su descripción en tanto posee ojos y es capaz de mirar. Otro ejemplo concreto se encuentra en el poema II en el que se personifica la naturaleza y algunos de sus elementos, tales como los árboles y la yerba. Este poema comienza personificando el atardecer: «Paseaba por el camino somnoliento de un atardecer» (p. 211); posteriormente, presenta el siguiente pasaje: «Los árboles otoñales, con sus brazos descarnados levantados al viento, tenían no sé qué gesto trágico de súplica; y las montañas, rojas de ira bajo el sol del ocaso, amenazan derrumbarse sobre el río manso como una mujer enferma» (p. 211). Aquí tanto los árboles como la montaña son entendidos como personas, sobre todo, el enfoque se encuentra en aquellos en tanto tienen brazos y gesto trágico de súplica. Así también ocurre con la conceptualización de la yerba:

Como penetra en la belleza del astro rey, así observo, también, la tragedia sentimental de la yerbecita que quiere ser árbol y lucha con las patas del animal, con las ruedas del carro, con la indiferencia del hombre, y por último muere triturada en el hocico de un pollino (p. 211).

Luego, el poema se enfoca en la naturaleza, como una persona:

Nada me puedes esconder, Naturaleza; porque yo estoy en ti, como tú estás en mí: fundidas una en otra como el metal transformado en una sola pieza.

Eres mía, Natura, con todos los tesoros que encierran tus entrañas.

Mío es el oro que brilla fascinando a los gnomos en el fondo de las minas; mía la plata que, en complot contigo, prepara macabros planes para hacer que los hombres se destrocen [...]

Mías son también tus miserias, míos tus infinitos dolores de madre (p. 211).

Los elementos por resaltar son los que conceptualizan la naturaleza como una entidad con la capacidad de poder «esconder algo», lo cual es algo que para el hablante lírico no es posible. Asimismo, la naturaleza es una entidad que puede hacer un complot para preparar macabros planes. Y, por último, el elemento sobre *dolores de*

madre es importante, debido a que es conceptualizado como una madre, pero no cualquiera, sino aquella que sufre. Además, en este poema ocurre la identificación de la protagonista con la naturaleza a partir del adjetivo *míos*.

Del mismo modo que en el poema II, en el XXX también hay una personificación de los árboles: «Desde muy lejos llegan en grupos blancos los peregrinos del aire a contarse sus aventuras de amor, cobijados bajo las destrenzadas cabelleras de los sauces desolados» (p. 229). Los árboles son conceptualizados como humanos en tanto que tienen un cabello que es trenzado.La personificación de la naturaleza también se encuentra en el poema V, específicamente con el fenómeno natural de la tormenta.

Racha de viento helado apagó la lámpara; temblaron las puertas, se abombaron las cortinas; y en el cielo cruzó el relámpago con ruido torrente.

Con deleite aguardo a la hermana de mi espíritu que viene a desolar la tierra.¡Tempestad! Pondré mi cabeza descubierta bajo la furia de tus rayos, y me entregaré maravillada al ritmo de tus truenos.

¡Tempestad! Quiero ahogar en tu furor la soberbia del mío (pp. 213-214).

En este poema la tormenta se conceptualiza a partir de dos aristas. Por un lado, desde la voluntad, ya que existe en la medida en que tiene la disposición de hacerlo y de presentarse. Asimismo, esta tormenta aparece con furia, lo que indica que trae consigo una emoción, la cual sigue contribuyendo a su personificación. Por otro lado, se conceptualiza a partir del parentesco con el espíritu del hablante lírico, dejando entrever que hay una relación parental entre ambas entidades, lo cual no es posible en términos literales. Así, ocurre una identificación del hablante lírico que surge a partir de entregar su soberbia en el furor de la tormenta. Además, tal como se analizó anteriormente, se nombra al espíritu del hablante lírico como hermano del espíritu de la tormenta.

En el poema XXI se encuentra el siguiente pasaje: «El crepúsculo tiene la belleza de lo fugaz, que pasa llevándose girones de alma: idealismos puros, pensamientos truncos como obras de arte inconclusas» (p. 223). Además de la cosificación del alma, tema que no se abordará en este trabajo, hay una personificación del crepúsculo, ya que este tiene la capacidad de llevarse girones de alma; esto implica la voluntad de generar una acción y su puesta en movimiento.

En retrospectiva, si bien la identificación del hablante lírico con la naturaleza no es tan latente como con los demás dominios estudiados, puede afirmarse que sí está presente, como se puede ver en el ejemplo de la tormenta, en la que se personifica mediante los requerimientos de la protagonista. Asimismo, ocurre con el poema II, en el que la naturaleza es entendida como una madre, pero a partir de lo que el hablante lírico cree sobre ella y, además, se encuentra la identificación que ya fue analizada.

5.4. Personificación del entorno

La personificación del entorno es variada y constante en los cincuenta poemas que componen *Inquietudes sentimentales* (1917). El entorno está dado por *objetos físicos* y por *dominios abstractos*. La personificación del

entorno físico es una forma de describir la mayoría de las veces lo que rodea al hablante lírico. Estas descripciones están plagadas de sus emociones y de su perspectiva personal acerca de estas cosas. Dicha descripción tiende a ser, en algunos poemas, tétrica y oscura. Primero, es relevante la personificación que ocurre con los *objetos físicos* espejo y buzón. En el poema VI se personifica el espejo como un *objeto físico* con voluntad, con conocimiento y lo más relevante, con el saber. Se ilustrará con los siguientes extractos:

¡Espejo! ¿Por qué me reflejas joven? ¿Por qué esa burla arlequinesca? Tú ves cómo desfilan por mis ojos mis vejedes y cansancios; ves cómo mi alma atormentada sólo aspira a dormir soñando. [...] Sabes qué claras purezas arrullaron mi juventud; sabes el entusiasmo de pájaro que tuve por todo lo bello; sabes mi trágica devoción a las leyendas de príncipes encantados... (p. 214).

En este poema el espejo se conceptualiza como un burlador, es decir, que tiene la voluntad de hacer algo, en este caso, de reflejar al hablante lírico joven. Además, posee conocimiento, como si este pudiese tener memoria acerca de las vicisitudes que ha pasado la protagonista. Por otro lado, la personificación del buzón ocurre en el poema XIX:

[...] ¡Pobre buzón! ¡Qué ridículo parece con su cabeza eternamente al aire, recibiendo los azotes y crudezas de las cuatro estaciones! Su boca desdentada, invariablemente abierta, espera que introduzcan por ella esos papeles que llaman cartas, y que llevan todas las pasiones y tempestades humanas. [...] Buzón, tú tienes mi piedad y la de todo ser que, como yo, te he encontrado un alma (p. 221).

En este ejemplo, se resalta la forma en que el hablante lírico le otorga un alma al buzón y, además, le confiere una cabeza. El alma y el espíritu, como ya se ha revisado, son elementos destacables en torno a la personificación.

A lo largo del poemario, los *objetos físicos* reciben distintas formas de personificación. Por ejemplo, en el poema XIX: «Las gotas de agua cantan en las canaletas del zinc. La luz de mi lámpara se ha hecho más íntima; los retratos miran con aire confidencial» (p. 222). Se personifican las gotas de agua y los retratos. También, cabe resaltar la forma en que se conceptualiza la luz, porque se puede interpretar que cuando el hablante lírico la refiere como «se ha hecho más íntima» se trata de una descripción de su percepción y no que objetivamente la luz se haya tornado más íntima. En el poema XXXIX se personifican los vitrales de la iglesia a partir de la sonrisa, pero no una cualquiera, una que fue dirigida especialmente hacia el hablante lírico: «De pronto un claror violeta iluminó el gris nostálgico de mis pensamientos; miré, y una puerta de iglesia me brindó la sonrisa pálida de sus vitraux sentimentales» (p. 236).

Además, hay dos poemas que resaltan en la descripción del entorno. El poema XXXI, por ejemplo, presenta una descripción tétrica:

Los sombreros me causan la sensación de cabezas cortadas y momificadas, y aquellos de los cuales cuelgas bridás de colores se me antojan cabezas arrancadas por mano brutal, donde ha quedado adherida una vena sanguinolenta. Nunca puedo ver un par de guantes sin imaginar que son piel de manos disecadas; y, en aquellos de color amarillo, encuentro algo repugnante de lo que empieza a podrirse (p. 230).

Como se lee, los sombreros y los guantes son descritos a partir de un cuerpo humano, el que es entendido a partir de uno fallecido. De igual modo, el poema XLVIII destaca por la personificación del entorno:

Una máscara china se muere de risa contra el ropero. Cuchichean los retratos espantados de tan inmotivada hilaridad, cuidando de no ser oídos por el sombrero que se retuerce sobre el sillón como cabeza recién cortada.

Bostezan los cajones de la cómoda, mostrando la blancura de las camisas y sacando la lengua rosa de las cintas, mientras la perilla del lecho sostiene bronceada polémica con un par de zapatos que protestan indignados de la ebriedad de sus tacos.

Un guante hace extrañas musarañas contra la pared; tiene el mismo crispamiento de los agonizantes sobre las mortuorias sábanas (p. 239).

Frente a estos poemas, puede afirmarse que sus alusiones a *objetos físicos*, como los que componen la habitación o la casa del hablante lírico, se entienden y son descritos a partir de acciones que no son propias de su naturaleza.

6. El rol de los esquemas de imagen en la personificación

Las metáforas analizadas pueden ser entendidas gracias a que sus bases esquemáticas y su sistematización de la experiencia son formas estables de comprender el mundo (Peña, 2012). Es decir, a pesar de la novedad y complejidad que presentan, pueden ser entendidas de manera automática. Estos esquemas de imagen son dos: *control* y *movimiento*.

Por un lado, frente a lo ya dicho anteriormente, los *objetos personificados* tienen la capacidad propia de moverse, como se vislumbra con el caso del alma o espíritu. Por otro lado, el control se manifiesta a través de la posibilidad de que aparezca o no la tormenta, por ejemplo. Esta forma de conceptualizar el entorno, tanto físico como mental, expresa una incapacidad de contener el «extraño mal» que aqueja al hablante lírico, tal y como se manifiesta un par de veces como en el caso del siguiente pasaje del poema XLIII: «En el sitio donde desaparecieron sus larguísimos cabellos, asoma un pulpo aprisionando en sus tentáculos la enfermedad de mi espíritu, un mal extraño de extrañísimo mal de amores» (p. 239). También, en el poema XXIII se manifiesta dicha enfermedad: «Corazón herido, mi corazón enfermo de un extraño mal» (p. 224). En ambos fragmentos la extrañeza del sentir se manifiesta en la imposibilidad de entender y controlar la situación; esto tiene relación con la pasividad del sujeto lírico. No sabe qué hacer con sus emociones, puesto que espera algo que quizás nunca llegue. Esta incapacidad se demuestra también en que las cosas tienen voluntad, es decir, se presentan ante el hablante lírico, mientras este describe qué sucede con ellas. En lugar de que la protagonista realice acciones, más bien, se deduce que quienes poseen cualidades agentivas son los *objetos físicos*, los dominios conceptuales abstractos, los dominios *alma* y *espíritu*, pero no ella en concreto. De esta manera, el hablante lírico, la mayoría del tiempo, describe y desea, y así demuestra su pasividad en relación con los sucesos del mundo.

7. Resultados

El análisis realizado, en primera instancia, da cuenta de que la personificación resulta en la configuración de un tercer personaje. Por un lado, se encuentra el hablante lírico, la protagonista; por otro lado, se encuentra Anuarí; y, en último lugar, las cosas físicas y abstractas, que a pesar de provenir de la subjetividad del hablante, se separan metafóricamente de ella.

A partir del análisis de la personificación, se vislumbra que hay una identificación constante entre el hablante lírico y los dominios personificados. Es por esta razón que las cosas que rodean a la protagonista pasan a ser un personaje más; esto ocurre mediante este proceso cognitivo. Las cosas sienten, ven y son testigos de la soledad, el tormento y el desamor de la protagonista. Por ende, estas cosas personificadas no tienen la característica de estar inertes y no sirven simplemente para adornar el texto, sino que son parte relevante de lo que le sucede al sujeto lírico. De acuerdo con esto, una de las consecuencias directas de esta manera de conceptualizar es que, tanto el entorno físico como el emocional, se personifican en función de lo que la protagonista siente, que en su mayoría es tristeza, melancolía, soledad y deseos de muerte, tal cual se ha visto en los ejemplos. Esta personificación es notoria en tanto que las cosas que rodean al yo lírico, ya sean abstractas o concretas, se muestran como un espejo de su subjetividad. Por eso, la función que cumple la personificación se corresponde con la descripción del entorno, el cual va formando, a medida que avanza la narración poética, un personaje, lo que ocurre gracias a que los ítems personificados tienen el control, la fuerza o la capacidad de movimiento.

Luego, la personificación tiene una relación relevante con el rol de la descripción. Esta no es objetiva, ya que el entorno es descrito en función de lo que el hablante lírico siente. En ese sentido, la personificación muestra un ambiente emocional, psíquico y físico, que es tanto testigo como hacedor dentro del poemario. Dentro de esta relación, la personificación radica en sensaciones, acciones y voluntades. Un ejemplo claro se encuentra en el poema XLVIII , en el que los *objetos físicos* son aquellos que realizan diversas acciones que caracterizan a los humanos: reír, cuchichear, bostezar y realizar muecas, crear políticas, protestas e indignarse. A partir del análisis de los poemas, se puede ver implicado un sentido más que estético en la personificación, ya que en este fenómeno cognitivo se resalta el pensamiento metafórico de Teresa Wilms Montt. Así, se logra analizar cómo influye la experiencia de la poeta en la creación de este discurso literario, pues su experiencia, descrita de manera subjetiva, se utiliza para crear un entorno en el que los objetos que rodean a la creación de sus personajes, ya sean estos físicos o abstractos, tienen vida.

Esto especifica los patrones cognitivos que posee Teresa Wilms Montt a través de su poesía, ya que la personificación es un modo de conceptualizar, es decir, de comprender el entorno dado por la experiencia física con los humanos. El hablante lírico creado responde a la complejidad conceptual en la que se muestran las distintas aristas de su experiencia con la conceptualización de la *muerte*, la *naturaleza* y los *objetos físicos*. En consecuencia, estas distintas conceptualizaciones explicitan la emocionalidad y subjetividad dentro de la escritura poética y el entendimiento de diversos dominios conceptuales como entidades. Por ello, el espacio que

se configura en este poemario es construido con base en la perspectiva de la protagonista. En este sentido, ella se muestra como un agente en tanto que logra crear un espacio físico que está constantemente personificado a través de su subjetividad. Este mismo espacio físico cobra tal vida que sufre una transformación de acuerdo con la subjetividad del hablante lírico. Es, en consecuencia, una relación dinámica y de transformación.

En concordancia con lo anterior, es importante mencionar que esta subjetividad es a la vez una muestra de la identificación del hablante lírico con el entorno. Es decir, hay una especial fijación en el anochecer y en el atardecer; estos se entienden a partir de los sentimientos de la protagonista, por lo que reflejan, de alguna manera, la falta de luz, de claridad. Esta identificación es subjetiva y resalta debido al entendimiento y los esquemas cognitivos del sujeto lírico. Teniendo en cuenta esto, la descripción surge desde la interioridad, que es proyectada hacia afuera. De este modo, la interioridad es una forma de subjetivación.

Otro aspecto relevante es el tratamiento del dominio conceptual *alma*. El alma obtiene un especial énfasis durante la lectura poética, en tanto que pareciera haber una difuminación entre esta y el *cuerpo*, comprendidos como dos entidades separadas. El *alma*, referida al hablante lírico y no al alma de las cosas, es enunciada como una persona. Así, se entiende que la personificación sirve en este poemario para relacionar las emociones del hablante de acuerdo con la semejanza creada con base en su propio entendimiento, es decir, a partir de su experiencia con el mundo. El poemario es una forma de desarrollar la subjetividad a partir del lenguaje poético. Se vuelca hacia su intimidad y, en consecuencia, la contemplación del entorno pasa a ser parte de su propia vida y desde su propia perspectiva. De esta manera, se deja de lado la objetividad, es decir, ya no hay una mera descripción. De ahí se da paso a la explicación del poema, que surge de un conocimiento subjetivado a través de la personificación que deriva de la experiencia física y emocional del hablante lírico con el mundo.

Por otro lado, a la luz del análisis, se puede llegar al significado literario de este poemario. Las formas lingüísticas y cognitivas que configuran este poemario, a saber, las metáforas conceptuales subyacentes a dichas expresiones lingüísticas estudiadas que conforman la personificación, demuestran la forma en que el hablante lírico proyecta el dolor de la pérdida del ser amado. La desesperanza, la muerte y la soledad se tejen a través de los dominios *muerte* y *oscuridad*, en que la noche se hace presente a través de la luna, la luz moribunda, la enfermedad expresada a partir del extraño mal que aqueja a la protagonista. La agentividad de los *objetos físicos* es una de las llaves para comprender cómo estos sentimientos predominantes del duelo dejan al hablante en una situación en que el anhelo de encontrar el amor perdido es foco de la narración y, por consiguiente, de la proyección subjetiva, puesto que se comprende que este hablante no puede hacer nada; es una imposibilidad que su amado muerto pueda revivir. Esta soledad e imposibilidad se traducen en la enfermedad de amor, en las características oscuras y moribundas del entorno: el sol moribundo, la luna con la enfermedad del amor, los *objetos físicos* que son entendidos a partir de formas siniestras relacionadas intrínsecamente con la muerte (cabezas cortadas, manos disecadas).

Además de la *oscuridad*, hay dos patrones predominantes. El dominio conceptual *naturaleza* es personificado a partir del anhelo, del sufrimiento, de la queja, como ocurre, por ejemplo, en el poema II con las expresiones «el árbol que quiere ser hierba» y «los árboles otoñales, con sus brazos descarnados levantados al viento». Es

decir, la naturaleza es conceptualizada a través de su estado mental y emocional; por eso, no es descrita de manera objetiva, sino que, al contrario, es entendida desde su propia subjetividad. Por otra parte, el entendimiento del dominio conceptual *alma* demuestra la falta de control del hablante, ya que tiene voluntad de ser, es decir, que ni siquiera él puede realizar acciones, sino que es su alma, configurada como una entidad apartada de sí, la que tiene capacidades y anhelos propios, como el deseo de muerte.

De esta manera la personificación como recurso cognitivo y literario deja entrever el desarrollo de los tópicos soledad, duelo y desamor, reflejando la psiquis del hablante, es decir, la expresión de sí misma, la manera en que entiende y procesa su sufrimiento y cómo, a la vez, dicho sufrimiento se proyecta hacia afuera a partir de la constante personificación del entorno en el cual se proyectan su estado mental y sus emociones. Por consiguiente, emocionalidad y cognición están de la mano. Además, esta personificación refleja la imposibilidad de la protagonista de hacer algo en contra de su sufrimiento. Es por ello que los *objetos físicos* y *entidades abstractas* son personificadas, en tanto que reciben lo que la protagonista no es capaz de realizar y, al mismo tiempo, hacen y sienten a voluntad de sus sentimientos: es una relación dialéctica entre ella y su entorno.

8. Conclusión

La personificación dentro de *Inquietudes sentimentales* (1917) constituye un recurso cognitivo que cumple el rol de conceptualizar la problemática de la subjetividad. Esta subjetividad está lingüísticamente reflejada en el empleo de la primera persona singular, correspondiente a la voz enunciativa del poemario, que está en constante consonancia con el entorno que rodea al hablante lírico. Esto se representa desde el manejo del yo. Esta voz poética toma los elementos en los cuales puede encontrar una identificación. Así se ha analizado, por ejemplo, con el uso de la *luz*, a través de la importancia de las fases del día, enfatizando el atardecer y el anochecer como metaforizaciones de la *muerte* a partir de características humanas. De esta manera, se revela por medio del análisis del poemario, el cumplimiento del rol fundamental de la descripción de los acontecimientos del mundo creado en los poemas, gracias a la *propsopopeya*, específicamente de la *muerte*, de la *naturaleza*, los *objetos físicos* y del entorno físico y abstracto. Esta figura retórica tiene la función de proyectar la subjetividad de la protagonista y, por ende, se crea un espacio literario controlado por las emociones que padece el hablante lírico.

A medida que avanza el poemario, la constante personificación logra crear un tercer personaje. Las estrategias lingüísticas utilizadas demuestran la forma en que la subjetividad afecta el ambiente, el cual, ya no se describe de manera objetiva, sino a partir de la manera en que el hablante lírico entiende. A partir de ello se produce una conexión entre la experiencia física y emocional con el lenguaje y el entorno. Este conocimiento interior del hablante lírico se proyecta hacia una comprensión distinta del exterior, la cual, en principio, es objetiva. No obstante, durante la narración se genera y se muestra una forma distinta de comprenderla a través del uso novedoso de la personificación.

Por último, el lenguaje poético utilizado muestra la creatividad lingüística y cognitiva. También se demuestra

la proyección de las características inherentemente humanas hacia objetos que no lo son, novedosamente. Así, las expresiones lingüísticas analizadas dan cuenta de la atmósfera literaria característica de la poesía de Teresa Wilms Montt, en la que se exalta el uso distintivo de la personificación como recurso estético y cognitivo.

Referencias bibliográficas

1. Alvarado, M. (2015). *Teresa Wilms Montt. Estrategias textuales y conflicto de época*. Editorial Cuarto Propio.
2. Baeza Carvallo, A. (2012). Teresa Wilms Montt. En la quietud del mármol. En *No ser más la bella muerta. Erotismo, sujeto y poesía en Delmira agustini, Teresa Wilms Montt y Clara Lair* (pp. 207-242). Editorial USACH.
3. Bizup, J. y Kintgen, E. (1993). The Cognitive Paradigm in Literary Studies. *College English* 55(8), 841-857. <https://doi.org/10.2307/378783>
4. Cuenca J. y Hilferty, J. (1999). *Introducción a la lingüística cognitiva*. Ariel.
5. Croft, W. y Cruse, D. (2004). *Cognitive linguistics*. New York: Cambridge University Press.
6. Dorst, A., Mulder, G., Steen, G. J. (2011). Recognition of personifications in fiction by non-expert readers. *Metaphor and the Social World* 1(2), 174-200. <https://doi.org/10.1075/msw.1.2.04dor>
7. Evans, V. (2019). *Cognitive Linguistics. A Complete Guide*. Edinburgh University Press.
8. Gibbs, R. (Ed.) (2010). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge University Press.
9. Hamilton, C. (2002). Mapping the Mind and the Body: On W. H. Auden's Personifications. *Style*, 36(3), 408-427. <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.36.3.408>
10. Harrison, C. & Stockwell, P. (2014). Cognitive Poetics. In J. Taylor & J. Littlemore (Eds.), *The Bloomsbury Companion to Cognitive Linguistics* (pp. 218-233). Bloomsbury.
11. Imre, A. (2010). Metaphors in Cognitive Linguistics. *Eger Journal of English Studies*, x, 71-82.
12. Kövecses, Z. (2002). *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford University Press.
13. Kövecses, Z. (2017). Conceptual Metaphor Theory. En E. Semino y Z. Demnén. *The Routledge Handbook of Metaphor and Language* (pp. 13-27). Routledge Handbooks.
14. Lakoff, G y Turner, M. (1989). *More than Cool Reason*. University of Chicago Press
15. Lakoff, G. (1993). The Contemporary Theory of Metaphor. In A. Ortony (Ed.), *Metaphor and Thought* (pp. 202-251). Cambridge University Press.
16. Lakoff, G & Jonhson, J. (2003). *Metaphor We Live By*. The University of Chicago Press.
17. Lakoff, G. (2006). The Contemporary Theory of Metaphor. In D. Geeraerts, R. Dirven, J. Tylor, & R. Langacker (Eds.), *Cognitive Linguistics: Basic Readings* (pp. 185-238). Mounton de Gruyter.
18. Lyons, J. (1994). Subjecthood and Subjectivity. In M. Yaguello (Ed.), *Subjecthood and Subjectivity. The Status of the Subject in Linguistic Theory*. (9-17). Ophrys.
19. Lyons, J. (1995). *Semántica lingüística. Una introducción*. Paidós.
20. Macón, C. (2017). Teresa Wilms Montt: la visceralidad como activismo. 452° F. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 17, 191-205. <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/17342>
21. Osorio, J. (2011). Patudos, entradores y metidos: metáfora, esquema de imagen e idealización en ejemplos del léxico popular chileno de la conducta social. *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 32(128), 97-115. <https://doi.org/10.24901/rehs.v32i128.545>

22. Peña Cervel, M. (2012). Los esquemas de imagen. En I. Ibarretxe y J. Valenzuela (Eds), *Lingüística cognitiva* (pp. 97-122). Anthropos.
23. Porto Requejo, M. (2012). Metáforas, categorías y otras hierbas en poética cognitiva. En M. Calero y M. Hermosilla (Eds), *Lenguaje, literatura y cognición* (pp. 239-252). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba.
24. Pragglejaz Group. (2007). MIP: A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse. *Metaphor and Symbol*, 22(1), 1-39. <https://doi.org/10.1080/10926480709336752>
25. Ramírez Cruz, H. (2006). La metáfora, un encuentro entre lenguaje, pensamiento y experiencia. *Boletín de Lingüística*, 18(25), 100-120. http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0798-97092006000100004
26. Real Academia Española (s. f.) *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es/pensar>
27. Rivano, E. (1999). Un modelo para la descripción y análisis de la metáfora. *Revista Logos*, 9, 41-51.
28. Rundquist, E. (2018). *Estilo indirecto libre*. [Traducido al español de *Free Indirect Style*]. Montacerdos.29.
- Rundquist, E. (2020). Literary Meaning as Character Conceptualization: Re-orientating the Cognitive Stylistic Analysis of Character Discourse and Free Indirect Thought. *Journal of Literary Semantics*, 49(2), 143-165. <http://dx.doi.org/10.1515/jls-2020-2024>
30. Soriano, C. (2012). La metáfora conceptual. En I. Antuñano y J. Valenzuela (Eds.), *Lingüística cognitiva* (pp. 97-122). Anthropos.
31. Stockwell, P. (2002). *Cognitive Poetics*. Roudledge.
32. Wilms Montt, T. (1994). Inquietudes sentimentales. En R. Vergara-González (Ed.), *Teresa Wilms Montt. Obras completas*. Grijalbo.
33. Villa, M. (2008). Las metáforas en la lingüística. Análisis de lagunas conceptualizaciones metafóricas de los fenómenos lingüísticos. *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación*, 73, 303-314. <https://doi.org/10.5209/CLAC.59071>