

METÁFORA. SEMEJANZAS, RELACIONES, TRANSPOSICIONES Y
ARBITRARIEDADES.

SUS DIMENSIONES ESPACIALES Y PICTÓRICAS.

Adrián Gimete-Welsh

“Nuestro cuerpo está en el mundo como nuestro corazón en el organismo: mantiene visible y constantemente vivo el espectáculo, le da el aliento de la vida, lo sostiene hacia sí; y con él forma un sistema.”

(M. Merleau-Ponty: *Fenomenología de la percepción*).

1. Problemática.

Con frecuencia se ha criticado el modelo aristotélico de la metáfora. Se argumenta que la hegemonía de la metáfora frente a las demás figuras tropológicas ha sido la causa de la disminución del ámbito de la poética y de la retórica. Este fue, en parte, el argumento de Paul Ricoeur en *La metáfora Viva*. De manera análoga, François Rastier señala que “la metáfora es una figura (...) invasora, en detrimento de los tropos, de las figuras (...) y los teóricos de la cognición no han hecho más que radicalizar un oportunismo teórico angustiante.”¹ La crítica que Rastier hace a Lakoff y a Johnson apunta a la definición que adoptan estos autores. Cito la definición a la que aluden: “Une métaphore, c’est comprendre quelque chose par quelque chose d’autre”. Pero también los poetas han contribuido a esa inflación, añade Pascal Michelucci; la metáfora ha sido el núcleo duro de la poesía. El responsable moderno de esta tendencia fue Baudelaire, y después Mallarmé, agrega Michelucci.

Y por qué no habrían de serlo. Baudelaire representa el acto de purificación de la poesía, y de su autonomía; es el impulsor de la valoración de la dimensión sensible del lenguaje. Baudelaire rescata el poder de la **imaginación creadora del lenguaje**. Desde su perspectiva, la analogía es la herramienta esencial de esa búsqueda: la analogía como productora de las metáforas que comunican al lector la visión del poeta que transpone las ideas sobrenaturales al mundo natural. Se establecen así las correspondencias, por lo menos dos tipos de relaciones: las horizontales, la relación poeta-naturaleza, y las verticales, la relación del poeta con lo sensible y lo espiritual;² el poeta que devela el sentido profundo y escondido de la naturaleza y de la vida en las *Flores del Mal*. Algo parecido encontramos en la *Llama doble* de Octavio Paz cuando habla de la poesía como “testimonio de los **sentidos** (...) Testimonio **verídico**: sus imágenes

¹ Tomado del sitio <file:///D:/Copia> de dialogues et débats.la metaphore.rastier_archivos\Rastier-Michelucci...

² El simbolismo se inicia con el manifiesto de 1886 de Moréas. Le Figaro, 18 de septiembre, 1886. Pero su antecedente es Baudelaire, dice Moréas, al citar *Las Flores del Mal* (1857).

son palpables, **visibles** y **audibles**” (Paz, 1993:3).³ El poeta laureado agrega, además, citando a Rimbaud. “Et j’ai **vu** quelques fois ce que l’homme a **crû voir**”. Ver, oír y creer en plena fusión; es la revelación de un mundo dentro de otro mundo; un mundo que es develado no por los ojos en su mortalidad, sino por el **espíritu**, que no es otra cosa que la **mente**; es la relación indisociable de la mente con el cuerpo y del cuerpo con el mundo, vínculo que se establece a través de la **imaginación**, fuerza creadora de toda creación de cualquier naturaleza: poética, científica y de la vida cotidiana. Este punto lo trataré un poco más líneas más adelante, sobre todo en la puesta en escena del diálogo o interacción textual Aristóteles-Ricoeur, si nos instalamos en la perspectiva kristeviana o bajtiniana.

La mirada poética de Paz es de cierto modo semejante a lo que Gerard Steen y Raymond Gibbs denominan “a two-way affair” (1997:2)⁴. El erotismo como poética corporal: es ceremonia, es representación, es transfiguración, nos dice Octavio Paz (Paz, 1993:10).

Estamos claros que si nos instalamos en la perspectiva paziana quedaremos en el lado opuesto a las ideas platónicas que sostienen que la representación se encuentra muy lejos de la verdad, según se advierte en el *Cratilo*;⁵ conocer una realidad mediante la imitación —principio de la semejanza— o la metaforización, no es conocerla, dirán los predicadores de la palabra de Platón. Toda copia es falsa desde esta perspectiva. Es cierto, lo que Platón cuestiona en la *República* (capítulo X) es la educación griega que tiene como eje la poesía, sobre todo la épica homérica y la hesiódica; la educación fundada en los mitos. Tanto Homero como Hesiodo eran las instituciones educativas por excelencia, constituían el paradigma de la ética y la moral que se transmitía mediante la cultura oral a través de los rapsodas y los aedos. A ellos se opone la educación que se traza en la República: la educación basada en la filosofía frente a la educación fundada en la poesía⁶. De ahí el rechazo platónico de la mimesis: la imitación

¿Podemos aceptar en la época contemporánea el enunciado Platónico: “La poesía carece de valor cognoscitivo (...) porque se funda en la mimesis”? Si esto fuera así, estaríamos condenados a la falsedad en la posmodernidad, aunque ciertos autores, como Jean Baudrillard (1987),⁷ cuestionan la cultura contemporánea por anclarse en la simulación. Sin embargo, como dicen Frederic Jameson, Linda Hutcheon o Margaret Rose, la cultura contemporánea en sus múltiples expresiones exhibe el sello fundamental de la representación transtextual: el sello de la imitación, pero en su dimensión creadora y recreadora; es tan actual la representación descrita en el escudo⁸ de Aquiles de la *Iliada* como en *Tierra Baldía* o *Cuatro Cuartetos* de T.

³ *La llama doble*. Barcelona. Seix Barral.

⁴ *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam. John Benjamins Publishing Company.

⁵ Cf. *El Cratilo*.

⁶ Cf. Werner Jaeger. *Paideia*. 2000. México. FCE. Página 764 y ss.

⁷ Cf. *Cultura y simulacro*. Barcelona. Editorial Kairós.

⁸ Apreciamos en este fragmento una muestra palpable de la ekfrasis, esto es, un texto que refleja textualidades diversas: verbales, visuales, pictóricas, que posteriormente Horacio plasmaría en su enunciado “ut pictura poesis” en su *Epístola a los Pisones*.

S. Eliot; ésta, como la confluencia de alusiones clásicas —la figura de Heráclito, representación de la humildad, rechazo de la razón del yo por la razón colectiva—, de tonos populares contemporáneos y canciones vulgares de cuartel; ambos poemas, en sí, rupturas de sí, vistos intratextualmente, encarnan la ruptura y el diálogo frente a otras textualidades. En *Tierra baldía* prevalece la indeterminación simbólica o la ráfaga de operaciones asociativas que, como diría Rorty, en su polémica con Umberto Eco, el lector se daría vuelo en el uso y consumo textual. *Cuatro cuartetos*, ruptura intratextual de *Tierra baldía*, expresión de la determinación simbólica o de la imposición de sentidos. Dos estilos, dos actitudes frente al poema; dos tipos de correspondencia, dos concepciones de la realidad: una, la obra abierta fuente de multiplicidad de asociaciones, de percepciones, reconocimiento y de interpretaciones; dos, la obra hermética, la indicación o señalización de la significación.

El debate, y este es el reto que lanzamos, es sí nos adherimos o no al acotamiento o al ensanchamiento del ámbito de la metáfora. Por mi parte, lo que mantengo es la idea de que el campo de la metáfora se ha ensanchado a tal grado que cubre dominios más allá de los tradicionales: la poética y la retórica. Ello en virtud de que no sólo cumple funciones de persuasión y de enaltecimiento, como se diría en términos preceptivos, sino que se instala asimismo en todos los espacios de la comunicación humana: sea para seducir políticamente, para poner a dialogar un texto verbal con otro o con textos de carácter pictórico; sea para proyectar la singularidad de un estilo, si nos colocamos en la perspectiva de Michael Riffaterre, como en la poética de Paul Valéry; como parte de un estilo publicitario, o como expresión de un estilo arquitectónico para representar una ruptura del funcionalismo espacial, por ejemplo, Barragán; o como estrategia de instauración de la verdad en el discurso narrativo y su concomitante expresión gestual, tema que será tratado en la mesa sobre metáfora y gestualidad. Pero, ¿por qué se extiende el ámbito de la metáfora más allá de lo estrictamente literario? Se preguntan Rastier y Michelucci. Porque la imaginación no tiene límites. Esta es en cierto modo la perspectiva en la que se funda, como Mark Turner (1996). Parfraseando, dice este autor, el acto de imaginar —el acto creativo, diremos— previo al acto de actuar, es esencialmente literario; es una actividad fundamentalmente cognitiva; las capacidades racionales dependen de los procesos de imaginación; el acto de imaginar constituye la base de nuestras capacidades de predicción, de planificación, de proyección que, sin duda, no son exclusivas de la creación artística en cualquiera de sus manifestaciones, sino que forma parte del sentido común, de la vida cotidiana en general. El acto de imaginar constituye la fuente de los esquemas metafóricos del pensamiento, si nos situamos en la óptica de Raymond Gibbs y de Gerard Steen.

Sin duda, si nos instalamos sólo en la perspectiva de la palabra o del enunciado estaremos colocándonos en una mirada restrictiva; los procesos metafóricos se concebirían sólo como procesos de semejanza léxica, criterio que salta a la vista en la *Poética* de Aristóteles, y que ha prevalecido hasta la época contemporánea, pero éste no es el espíritu de su pensamiento,

ni de su concepción de la metáfora en otra de sus obras: *El arte retórica* (2002:201-202)⁹; tampoco suscribimos la noción de desvío, pues tal concepción nos instalaría en una visión estática del lenguaje.

Suscribo la tesis de que el modelo aristotélico de la metáfora es una concepción dinámica, es una mirada transtextual, en el sentido genettiano, que traspasa los criterios léxicos de la semejanza y la sustitución y se instala en el ámbito intertextual. Por ello, atribuir la dimensión metafórica en exclusiva al texto literario resulta igualmente una exageración. Mi propósito en esta conferencia es demostrar lo anterior mediante la revisión del artículo de Paul Ricoeur (1978), "The metaphorical process as cognition, imagination, and feeling"¹⁰, así como a través del análisis de varios tipos de textos.

2. Metáfora e imaginación.

Permítaseme, en primer lugar, regresar a las críticas de Rastier y de Michelucci. Ambos autores sostienen que puede ser comprensible el dominio de la metáfora en el ámbito literario, pero ¿por qué extender el ámbito de la metáfora a la psicología a través de la cognición y hacer de la metáfora el centro del lenguaje, de la vida y del espíritu? Se interrogan. Ambos autores, no obstante, rescatan la idea de la metáfora como medio de la imaginación y de la creación, y en esto coinciden con la que sostienen teóricos de la cognición como Lakoff, Johnson y Gibbs. Pero reconocen, además, la dimensión lectora. Dan razón así a una acepción dinámica de la metáfora, no una visión estática, como algunos autores quieren hacer creer. ¿Es acaso la imaginación exclusividad de la creación artística? Sin entrar en este momento en argumentos de autoridad, me parece que no.

Retrocedamos al origen. ¿Cómo define Aristóteles a la metáfora? De acuerdo con la *Poética*, la metáfora se define como:

Traslación de un nombre ajeno, ya del género a la especie, ya de la especie al género, o de una a otra especie, o bien por analogía (*Poética*, 21).¹¹

Esta es la definición canónica pero ¿qué podemos inferir más allá de los ejemplos que proporciona el propio Aristóteles? Sin duda, la *Poética* aristotélica dialoga y polemiza con los textos de Platón, sobre todo en su concepción de la mimesis¹². La mimesis es la representación de cosas, de objetos o de personas. Representación es, etimológicamente, re-*praes-esse*, que alude a la idea de poner a una persona, objeto o cosa en lugar de otra; poner un signo en lugar de otro sobre la base del principio de la semejanza. Este parece ser el principio en el poema *Lucy*

⁹ Aristóteles. *Arte poética. Arte retórica*. México. Editorial Porrúa.

¹⁰ *Critical Inquiry*, 5, pp. 143-159

¹¹ Aristóteles. 1990. *Poética*. 2002. México. Miguel Angel Porrúa. Página 39.

¹² Platón formula tres tipos de mimesis: a) mimesis directa, basada enteramente en la imitación, identificada con el teatro (tragedia y comedia), b) mimesis indirecta, basada enteramente en la narración (narrativa o diegética), c) mimesis mixta (poesía épica) en la que alternan la imitación y la narración.

de Wordsworth al tratar el tema de la muerte; este es el empleo inicial en el ámbito de lo religioso: la iglesia es el cuerpo, visible e invisible de Cristo; es la pluralidad de los cuerpos en uno solo. Lo que las escrituras nos traza es una ficción teológica que en el ámbito político también se convierte en una ficción jurídica. Es desde esta perspectiva que Hobbes habla de la representación política: recurre a la metáfora bíblica. “Una multitud de hombres se convierte en una persona cuando está representada por un hombre, de modo tal que este puede actuar con el consentimiento de cada uno de los que integran esta multitud en particular (Hobbes, 1996: 135). Me viene a la mente la imagen de la multitud millonaria del 24 de abril. Pero lo que me parece pertinente destacar en este momento es que la representación se da en lo que Hobbes denomina la “unidad del representante”, no de los representados, que es una pluralidad; o dicho en otros términos, la representación que atraviesa el eje vertical como el horizontal, si estamos de acuerdo con los planteamientos del politólogo Kenneth Roberts (2002)¹³ en su análisis de las transiciones democráticas en América Latina y su relación con las políticas económicas.

Pero hay grados y niveles de semejanza. De ahí que los grados de metaforización pueden ir desde los niveles más abstractos hasta los niveles más concretos; que también podemos verlos como grados de distanciamiento o de aproximación, como en los rituales de los procesos democráticos en los que la democracia se concibe como una entidad abstracta y distante del cuerpo, en la que el cuerpo establece una relación vertical con el concepto de democracia: es una relación espacial; y el actor político buscar asirla y llevarla hacia sí¹⁴. O bien como una relación horizontal en la que el actor político la concibe próxima al pecho como si fuera poseedor de ella y desde ahí la lleva hacia el pueblo. Dos concepciones de la democracia que refleja miradas distintas de la realidad. Estamos, sin duda, ante metaforizaciones en torno de la democracia que reflejan las esquematizaciones del pensamiento, que reflejan una memoria de la cultura política: la cultura del poder político y del paternalismo —Francisco Labastida y Vicente Fox— frente a una concepción intelectualizada —Muñoz Ledo. Coincide una visión conceptual de la democracia con una metáfora conceptual (Lakoff y Johnson, 1980). Sólo después de la junción de estos conceptos emerge la noción de democracia en su expresión lingüística: lo que Muñoz Ledo denominó la Nueva República.

Pero retornemos a la definición que Aristóteles nos ofrece en el *Arte retórica*. Dice textualmente: “La metáfora posee, como ninguna otra cosa, la claridad, lo agradable y el giro extraño; y esta no es posible aprenderla de otra persona. Es preciso decir epítetos y metáforas adecuadas, cosa que es posible partiendo de la analogía” (Aristóteles, 2002:200). Apreciamos

¹³ “Social Inequalities without class Cleavages in Latin America’s Neoliberal Era.”
“Inigualdades sociales sin resquebrajaduras de clase en la era neo-liberal en América Latina.”

¹⁴ Sobre este tema María Rayo Sankey y yo hemos hecho un estudio de los debates electorales entre los candidatos presidenciales. Cf. “La gestualidad en el discurso político”. Revista Latinoamericana de semiótica, vol. 2. Venezuela. 2005.

aquí la idea de que la metáfora, como la mimesis, es connatural. Pero la metáfora se relaciona, además, con el enigma —dice Aristóteles. “Además, no hay que traer las metáforas de lejos, sino de cosas del mismo género y semejantes, al dar nombre a lo que no lo tiene”. Se percibe aquí la idea de que con la metáfora no sólo se crea, sino que además se subraya la idea de conocimiento, como actualmente lo hace notar Umberto Eco, tema que aquí también será tratado en una de las mesas. La metáfora en su dimensión expresiva o de significado, agrega Aristóteles; la metáfora como transposición (2002:201): Pero, y tal vez esta idea es una de las más significativas, la metáfora en su dimensión pictórica. Además de que, no siendo semejantes, significa esto y aquello (...) y si dicen lo mismo, lo dicen en mayor o menor grado. Vincula, asimismo, a la metáfora con la imagen.

Veamos algunas ideas que se desprenden de los sentidos que Aristóteles asigna a la metáfora. En primer lugar, se matiza la idea de la semejanza. Pero además se subraya la noción de que una metáfora es más representativa si se pone ante los ojos. Es partir de este enunciado que Paul Ricoeur formula su teoría de la metáfora como cognición, imaginación y sentimiento. Veamos su razonamiento. En primer término la problemática la enfrenta estableciendo la oposición entre: una teoría semántica de la metáfora y una teoría psicológica de la imagen y del sentimiento.

Aristóteles fue el primero en sugerir la función informativa de la imaginación y la sensación o percepción de la metáfora, como hemos visto en la referencia anterior: “Ya que una palabra es más propia que otra; y más representativa y más adecuada para **poner una cosa ante los ojos**” como también lo advierte Ricoeur (1978:142). Parafraseando a Ricoeur, la imaginación y la sensación permiten que el discurso emerja: la metáfora pone las cosas ante los ojos, es lo que Ricoeur denomina la función pictórica de la metáfora. La noción misma de “figuras del discurso”, según se aprecia en la tradición tropológica o como lo dice el mismo texto de Fontanier, implica que el discurso asume la naturaleza del cuerpo exhibiendo las formas y rasgos que normalmente caracterizan al cuerpo, como si los tropos dieran al discurso una exteriorización cuasi-corporal. Más aun, la palabra metáfora en sí es una metáfora, una metáfora del desplazamiento, un desplazamiento en términos espaciales.

El principio de la semejanza no lo podemos restringir a la semejanza objetiva entre objetos, sino como un principio organizador del lenguaje en general, para denominar nuevas ideas, nuevas cosas o experiencias; es la economía del lenguaje al que nadie, en su sano juicio, se opondría. Por tanto, no es una simple sustitución léxica; es la interacción predicativa, de acuerdo con Max Black; pero es mucho más: interacción discursiva, interacción pictórica basada en las semejanzas, sí, pero apoyada en la memoria, semejanza que arroja innovaciones semánticas a través de la construcción de nuevas pertinencias semánticas que surgen de las interacciones textuales. Dice Ricoeur, “la metáfora no es el enigma, es la solución al enigma” (1978:144). La noción de semejanza acontece bajo el principio de acercamiento o transposición

dentro de un espacio lógico de modo que lo que en sus inicios parecía una incongruencia semántica, se vuelve una congruencia: esta es la *epiphora* aristotélica, la transferencia de significado: de la incongruencia a la congruencia (ver más adelante el análisis y la interpretación del cartón “Cuento de Hadas” de El Fisgón).

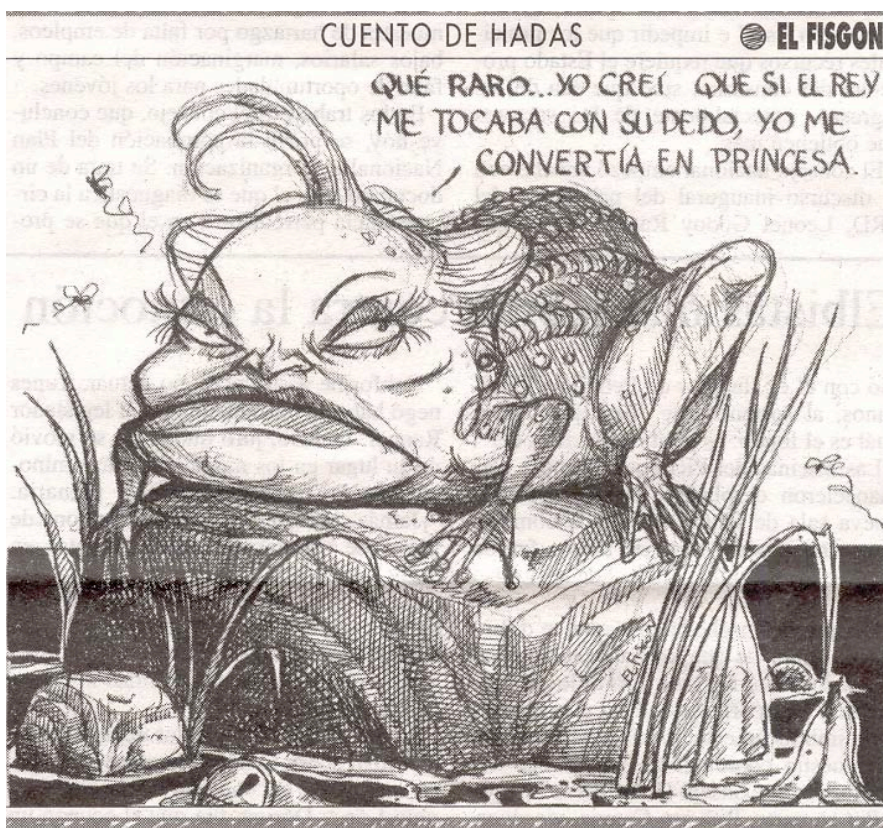
¿Cómo es que acontecen los procesos de semejanza o de acercamiento? No debemos ver la imagen como algo o réplica de algo ausente sino como el paso de la esquematización a presentación icónica o pictórica: algo que se pone a la vista. Este proceso tiene lugar en el flujo de imágenes que permiten que el discurso lleve a cabo al acortar la distancia lógica para generar el acercamiento; esto es, el movimiento de la incongruencia a la congruencia semántica. Pero esto sólo ocurre a través del proceso de imaginación que permite el trazo de semejanzas. La imaginación no es, por tanto, tener una imagen mental, sino la puesta en escena de las relaciones e interacciones semánticas. La imaginación no sólo esquematiza e iconiza las semejanzas mediante procesos de suspensión o *epoché* de la referencia ordinaria a fin de proyectar nuevas posibilidades de redescubrir el mundo en cualquiera de sus ámbitos, no sólo el poético. Concebida la imaginación desde esta perspectiva podemos transitar del dominio de lo verbal a lo no verbal, esto es, de un sistema semiótico a otro. Dicho lo anterior, ¿cómo enfrentarse a una imagen como la siguiente? Sin duda tenemos un texto A de origen que desencadena un texto B que es su destino. Corren paralelas dos estructuras: la narración verbal que tiene como Hipotexto genérico el cuento fantástico. El Architexto, que establece una relación implícita con otro (s) texto (s), apunta a la cualidad genérica, pero también puntea un conjunto de trazos que conforman otro cuadro pictórico sobre la base de procesos de semejanza; símiles típicos que el lector conoce de manera convencional, esto es, relaciones altamente codificadas, arbitrarias, que se instalan en el ámbito simbólico.

Estamos ante un caso de un icono que designa a un ser vivo: un batracio, el objeto dinámico, en el sentido de Peirce, el referente, en otros términos. El icono, en tanto tal, exhibe imitaciones cualitativas como imagen; y como diagrama, muestra una analogía estructural, esto es, representa relaciones diádicas de las partes de una cosa por medio de relaciones análogas; correspondencias objetivas entre el representamen (significante) y el objeto (significado). Como icono metáfora, las correspondencias se fundan en el paralelismo percibido. Es decir, la iconicidad metafórica es en parte objetiva y en parte subjetiva. Estamos ante un proceso de percepción y lo que percibimos es el percepto —la imagen, el esquema desde la perspectiva ante indicada— instancia iniciadora de la proyección de la imagen. Este proceso permite relacionar el *percepto* con el percipuum¹⁵ mediante juicios perceptivos; esto es, mediante inferencias lógicas de la terceridad —inferencias de la lógica espacial, y que corresponden a la

¹⁵ Lucia Santaella. “Icono y cognición: el icono puro, los iconos perceptivos y los hipoiconos”. Iconismo. El sentido de las imágenes. Barcelona. Gedisa. 3003. Páginas 27-44.

convencionalidad y la arbitrariedad— que permiten los procesos de imaginación y de sensación o percepción y así llegar a una interpretación, esto es, a una reescritura del texto pictórico.

¿Cómo constatar lo que hemos comentado en líneas anteriores? El cartón fue sometido a la interpretación de estudiantes universitarios.¹⁶ ¿Qué es lo que el icono pone ante los ojos? Correspondencias de cualidades. Sin duda, hay una analogía estructural entre ambos objetos: el objeto de origen: el batracio; y el objeto destino: la imagen proyectada de la lidereza sindical del magisterio; redes de asociaciones de semejanzas que posibilitan la percepción en el ámbito esquemático; esto es, inferencias o abducciones que resultan de los procesos de imaginación y de sensación. El hipoicono.¹⁷

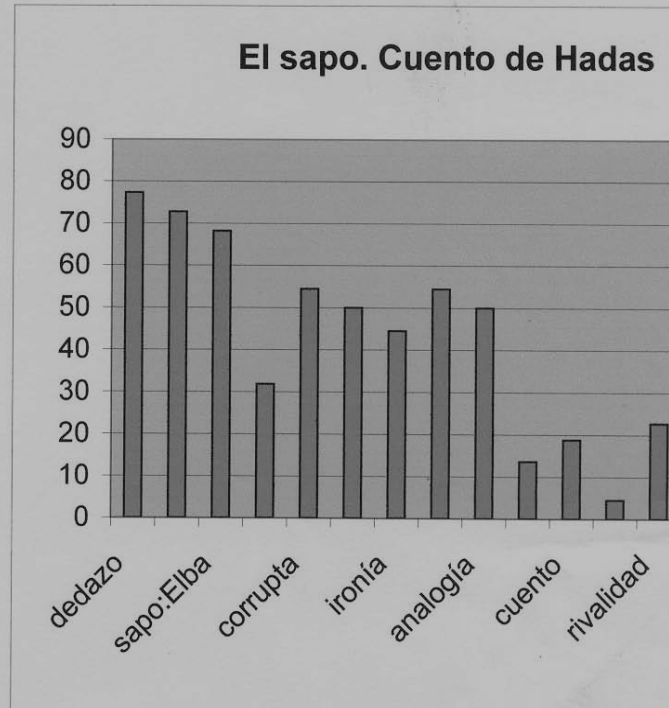


Estamos, sin duda, ante un icono metáfora que se funda en asociaciones semánticas pero que interactúan discursivamente: como género —el cuento fantástico— y como cadena tropológica de símiles o semejanzas. Los intertextos, a su vez, se despliegan como textos paródico-irónicos según se aprecia tanto en el Architexto como en el Paratexto que funciona como título, pero que a la vez nos remite a la tipología discursiva genérica.

¹⁶ Alumnos de letras de diversos niveles de la carrera.

¹⁷ Cf. Fernando Andacht, “El irresistible poder del hipoicono en la vida cotidiana”, *Iconismo. El sentido de las imágenes*. Barcelona. Gedisa. 2003. Páginas 75-93.

dedazo	77.27
rey:Fox	72.72
sapo:Elba	68.18
devoradora	31.81
corrupta	54.45
pierda:tramp	50
ironía	44.5
pant=corrup	54.45
analogía	50
magia	13.63
cuento	18.8
tapete	4.5
rivalidad	22.72
simulación	18.81



Los juicios perceptivos arrojan los datos siguientes¹⁸ que represento en la gráfica siguiente.

Según vemos en la gráfica, el dominio de una experiencia se conceptualiza en términos de otro dominio de experiencia; mediante el mapeo cognitivo de una experiencia —el dominio de origen— proyectamos el dominio de experiencia de otro dominio —la cultura política mexicana.

La dimensión irónico-paródica se proyecta mediante la simetría visual y la verbal: la fealdad no es transformada en belleza; el objeto sigue manteniendo sus rasgos grotescos como puede apreciarse en la correspondencia de cualidades, donde se suspenden las cualidades del texto origen para aproximarlas a las del texto destino: ojos rasgados, labios inferiores gruesos, boca grande, frente muy amplia, extremidades cortas, habitat de podredumbre y fangoso. La selección de rasgos semánticos que llevan a cabo los encuestados, son coincidentes en la mayoría de los casos. La intención operis de la que habla Umberto Eco se cumple de manera ejemplar.

El narrador — el cartonista — conocedor de los saberes de sus narratarios, hilvana redes de relaciones o correspondencias semánticas en su relato apelando a los esquemas de las imágenes (Mark Turner, 1996: 30)¹⁹ compartidos por la comunidad lectora —si nos instalamos en la perspectiva de poeta Octavio Paz.

Los lectores se encuentran ante una representación, ante una mimesis. La verdad, que es la de los lectores, se conoce a través de una metáfora icónica. El autor nos pone ante los ojos una imagen, nos traza una pintura de la realidad cultural y política de México contemporáneo. Para concluir, el testimonio de los sentidos y de las imágenes visibles hacen del texto un testimonio verídico de la nuestra vida cotidiana; es la revelación de un mundo dentro de otro mundo — si concordamos con Rimbaud — a través de la mente y del cuerpo y del cuerpo con el mundo.

¹⁸ De un universo de 100 personas.

¹⁹ *The literary mind*. Oxford. Oxford University Press.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. 2002. *Arte poética. Arte retórica*. México. Editorial Porrúa.

ANDACHT, Fernando. 2003. “El irresistible poder del hipoicono en la vida cotidiana”. *Iconismo. El sentido de las imágenes*. Barcelona. Gedisa.

BUADRILLARD, Jean. 1987. *Cultura y simulacro*. Barcelona. Editorial Cairós.

GIBBS, Raymond y STEEN, Gerard. 1997. *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam. John Benjamins Publishing Company

GIMATE-WELSH, Adrián y SANKEY GARCÍA, María Rayo. 2005. “La gestualidad en el discurso político”. *Revista Latinoamericana de semiótica*, vol. 2.

PAZ, Octavio. 1993. *La llama doble*. Barcelona. Seix Barral.

RICOEUR, Paul. 1978. *Critical Inquiry*, 5.

ROBERTS, Kenneth. 2002. *Studies in Comparative International Development*. Winter 2002. Vol. 36, #4.

SANTAELLA, Lucia. 2003. “Icono y cognición: el icono puro, los iconos perceptivos y los hipoiconos”. *Iconismo. El sentido de las imágenes*. Barcelona. Gedisa.

TURNER, Mark. 1996. *The Literary Mind*. Oxford. Oxford University Press.