

LAS FIGURAS DE PENSAMIENTO Y LA AMBIGÜEDAD DEL LENGUAJE EN LA COLECCIÓN *EL ALEPH* DE BORGES

*Rhetorical Figures And The Ambiguity In Borges's
Story Collection "The Aleph"*

Iryna ORLOVA
*Universidad Nacional Taras Shevchenko de Kiev
Київський національний університет імені Тараса Шевченка*

Resumen: El artículo analiza la categoría de ambigüedad en la obra literaria de Borges en el marco de la estilística cognitiva. Desde el punto de vista de la lingüística cognitiva, la ambigüedad es el resultado de la múltiple y/o variable proyección conceptual de los enunciados del texto. Es una propiedad inalienable del lenguaje literario que refleja la intención del autor e invita al lector a la reflexión y a una actitud participativa. Las figuras de pensamiento, que se basan en las operaciones cognitivas de correlación, semejanza o contraste y cuya interpretación depende de los patrones de conocimiento individuales, contribuyen al grado de la ambigüedad del texto.

Palabras clave: ambigüedad, estilo, espacio integrado, figuras de pensamiento.

Abstract: The article analyses the category of ambiguity in the literary work of Borges within the framework of cognitive linguistics. In cognitive linguistics ambiguity results from the multiple and/or variable conceptual mapping of the statement. It is an inalienable property of literary language; it conveys the author's intention and invites the reader to reflexive and participatory attitude. The interpretation of the rhetorical figures, based on the cognitive operations of correlation, similarity or contrast, depends on the reader's individual patterns of knowing and thinking. The recurrent use of rhetorical figures contributes to the degree of ambiguity in the text.

Key words: ambiguity, style, integrated spaces, tropes.

Recibido: 08.10.2013

Aceptado: 16.12.2013

1. INTRODUCCIÓN

En el siglo XXI siguen apareciendo las nuevas lecturas de Borges cuya obra literaria destaca por su complejidad y simbolismo. El autor argentino ha sido precursor de la teoría crítica humanística de los siglos XX y XXI; ha innovado la tradición literaria argentina; ha contribuido a la riqueza de imágenes literarias. Las nuevas interpretaciones de las obras de Borges se sitúan en diferentes vertientes de los estudios literarios, filosóficos y lingüísticos. Tales pueden ser el análisis semiótico de Ricci (2002) o de Barchiesi (2010) y el análisis descriptivo postcolonial de las traducciones de Borges de Wiesman (2005), para citar algunos ejemplos.

La aparición de las nuevas lecturas de Borges da lugar a la reflexión sobre la ambigüedad de lenguaje creativo del autor que constituye el *objetivo* del presente artículo. La *novedad* del enfoque consiste en el análisis cognitivo de las figuras de pensamiento y los tropos (metáfora, oxímoron, antítesis, paradoja, hipérbole) y su efecto poético.

2. ESTILÍSTICA COGNITIVA Y EL ESTILO DEL AUTOR

El presente estudio se desarrolla en el marco del enfoque cognitivo que, según las palabras de van Dijk (2000), tiene como objetivo el análisis de las propiedades del discurso en términos relacionados con la cognición, tales como, p.ej. diferentes tipos de representaciones mentales. La estilística cognitiva (Semino 2002; Simpson 2004; Boase-Beier 2006, 2011) o poética cognitiva (Verdonk 2004; Stockwell 2005) como ramas de los estudios cognitivos, cambia el punto de mira desde los modelos textuales y la composición hacia los modelos que explican la relación entre la mente humana y los procesos de lectura (Simpson 2004: 39). La poética cognitiva va más allá de la interpretación estilística de los modelos lingüísticos y se enfoca en las regularidades y las idiosincrasias de experiencias de lectura basados en los conocimientos científicos cognitivos que toman en consideración las relaciones entre la mente, el lenguaje y el mundo (Verdonk 2004).

En la lingüística cognitiva el estilo se ve como resultado de una serie de elecciones del autor y se relaciona con el término estilo mental (*mind style*) que se define como «distinctive linguistic presentation of an individual mental self» (Fowler 1977: 103) y que se refiere a «the way in which language is used in a given context, by a given person, for a given purpose, and so on» (Leech & Short 1981: 26).

Uno de los aspectos importantes del enfoque cognitivo, consiste en la visión del texto como una expresión del estado cognitivo del autor y en el análisis de su influencia o efecto en el estado cognitivo del lector. El texto refleja la ideología, la actitud, las emociones del autor y tiene efectos poéticos que cambian nuestras representaciones mentales del mundo (Boase-Beier 2006; Pilkington 1994, 2000; Cook 1994).

Boase-Beier (2011) define cinco tipos de efectos poéticos: 1) afecto, 2) búsqueda del significado, 3) cambios de conocimientos, 4) cambio de conducta, 5) traducción (Boase-Beier 2011: 100-108). En este artículo analizaremos la ambigüedad como una categoría estilística que induce al lector a la búsqueda del significado.

En la formación del estilo participan todos los niveles de la lengua: fonético, gráfico, léxico, morfológico, sintáctico, discursivo. Aquí nos centraremos en las *figuras de pensamiento* y los *tropos* que definiremos como:

Tropes are meaning derivation processes whereby the hearer reinterprets the conceptual structure of an utterance or action (the trigger, i.e. the action or linguistic expression that departs from the interpreter's expectations, encyclopedic knowledge or context) to fit the requirements of that cognitive environment (...) and in order to produce certain contextual effects (Herrero Ruiz 2009: 137).

3. FIGURAS DE PENSAMIENTO Y LA TEORÍA DE INTEGRACIÓN CONCEPTUAL

Desde el punto de vista de la Teoría de la Metáfora y la Metonimia Conceptual iniciada por Lakoff & Johnson (1980) las figuras de pensamiento y los tropos no son representaciones meramente lingüísticas, sino antes que nada son procesos mentales que se basan en la proyección (*mapping*), el proceso cognitivo que relaciona el sentido literal con el sentido extendido.

Las tres operaciones cognitivas principales de la proyección mental son: correlación (metonimia), semejanza (metáfora) y contraste (oxímoron, contraste, paradoja). El cambio también puede realizarse en el ámbito de un solo dominio (metonimia) o entre dos diferentes (metáfora, oxímoron, contraste). Este tipo de cambio, por un lado, es un medio de extensión de los límites de lenguaje y cognición, un medio creativo de los autores, y por otro, provoca cambios cognitivos y emocionales en los lectores. Según Fauconnier & Turner (1998), «inferences, arguments, and ideas developed in the blend can have effect in cognition, leading us to modify the initial inputs and to change our view of the corresponding situations» (Fauconnier & Turner 1998: 133).

La creatividad y el carácter neológico atraen la atención y estimulan la imaginación del lector. Muchos autores coinciden en que las operaciones de cambio conceptual son básicas para la función de las capacidades imaginativas del ser humano, tales como metáfora, integración, creación de espacios mentales (Fauconnier and Turner 1998; Lakoff and Johnson 1980).

Las capacidades imaginativas y la interpretación tienen cualidades universales (como la estructuración, perfilamiento, categorización), así como se modifican por factores individuales, psicológicos, culturales, sociales. De tal manera, la interpretación de las figuras arriba mencionadas siempre dependerá del lector, de su bagaje de conocimientos, de su estado emocional y cognitivo a la hora de la lectura, el tipo de

estructuración que se elija a la hora de la lectura. Podemos afirmar que las figuras de pensamiento añaden cierto grado de ambigüedad al texto ya que dan posibilidad de interpretaciones múltiples.

Fauconnier & Turner (1998) han criticado la teoría de Lakoff & Johnson (1980) por no tomar en consideración datos relevantes como la integración conceptual y proyecciones múltiples:

These data involve conceptual integration and multiple projections in ways that have typically gone unnoticed. Cross-space mapping is only one aspect of conceptual integration, and the existing body of research on the subject overlooks conceptual integration, which it is our intention to foreground and analyze here (Fauconnier & Turner 1998: 4).

Los autores proponen la Teoría de Integración Conceptual (Fauconnier & Turner 1998) para explicar la creación de significados discursivos. Según esta teoría la integración conceptual es una operación cognitiva a la par de analogía, categorización, esquematización. Se centra en fenómenos y procesos dinámicos y espontáneos, que dan lugar a conceptualizaciones nuevas y de menor duración, menos estables que las proyecciones metafóricas. En la Teoría de Integración Conceptual el proceso de formación de significado se basa en una determinada información de entrada; durante el proceso cognitivo, intervienen las inferencias, las emociones y las actitudes que no proceden directamente de la información de entrada, sino que se construyen de forma dinámica en un nuevo espacio mental. Por estas razones, la Teoría de la Integración conceptual facilita un instrumento útil para el análisis del lenguaje literario, creativo y personal.

La formación de significado se explica mediante el concepto de espacio mental integrado (*blended space*). Es allí donde se proyecta la información de diferentes entradas (*input*) mentales. La multiplicidad de las interpretaciones se explica por el carácter selectivo de la integración de la información. La información en el espacio integrado no refleja directamente la información de entrada; a través de la finalización y elaboración se desarrolla una estructura nueva, una estructura emergente.

Fauconnier & Turner (1998) definen tres operaciones mentales que interviene en la integración conceptual: composición, finalización y elaboración. Estas operaciones dependen de los patrones de conocimiento y pensamiento establecidos. Esto hace la integración conceptual un instrumento potente, sin embargo altamente susceptible al sesgo. La composición, la finalización y la elaboración operan, en su mayor parte, de forma automática y sin ninguna observación consciente lo que dificulta la detección del sesgo.

During blending, conceptual work may be required at any site in the conceptual array. Spaces, domains, and frames can proliferate and be modified. Blending can be applied successively during that proliferation. Achieving useful counterpart structure and useful integration may require activating different input mental spaces, changing the recruitment of structure to them, establishing different generic connections between them, projecting different structure from the inputs to the blend,

recruiting different frames to the blend, projecting different structure from the blend back to the inputs, multiplying the blends, and so on (Fauconnier & Turner 1998).

La Teoría de la Integración Conceptual explica el fenómeno de ambigüedad del lenguaje y aparición de diferentes interpretaciones del mismo texto. Cuanto más figurativo es el lenguaje utilizado, más posibilidad de sesgo puede ocurrir.

El carácter creativo e innovador de las figuras de pensamiento hace reto a los procesos cognitivos del lector y al valor comunicativo del texto. Su uso representa «organized violence against cognitive processes» (Shen 2002: 228). Sin embargo, su interpretación está subordinada al funcionamiento de los mecanismos universales de la mente (como, p.ej. la integración conceptual, composición, elaboración) que aseguran la posibilidad de su interpretación.

4. LA AMBIGÜEDAD COMO CATEGORÍA ESTILÍSTICA DEL TEXTO LITERARIO

La ambigüedad es propia de cualquier manifestación del lenguaje literario y tiene como objetivo provocar diferentes interpretaciones y darles el mismo valor significativo (Wales 2001: 15). Stockwell (2002) señala que la literatura buena conlleva la idea de la reconstrucción de un contexto rico de significados múltiples. El autor también hace hincapié en el papel del lector y su experiencia vivencial:

The 'world' which literature evokes is praised for its richness, texture, believability and plausibility. In fiction, these dimensions of the literary work are to be found in the lyrical, descriptive passages, in the characterization, in the poetic imagery and word-choices that fit the imagined setting. ... Ambiguity, vagueness or values, that are felt to be eternal human qualities and emotions, are the ground for the reader to create a context by mapping their own human experience onto the framework offered by the poem (Stockwell 2002: 92).

La categoría estilística de ambigüedad ha sido analizada desde diferentes enfoques y ha sido definida como la característica universal del lenguaje, propia para todas las lenguas (Wales 2001: 15), e inalienable del lenguaje literario (Boase-Beier 2006: 82-83).

En la lingüística estructuralista el origen de la ambigüedad se ve como una consecuencia inevitable de la arbitrariedad de la lengua, de la ausencia de la relación unívoca entre el signo y el significado. Este fenómeno puede tener carácter gramatical (estructuras que admiten más de una interpretación) o léxico (polisemia u homonimia). En la Semántica Estructural la ambigüedad fue vista como resultado de la conjugación de tales conceptos como la trama, sus características y la focalización. En la crítica literaria, la ambigüedad se define como la propiedad de tener más de un significado de igual valor (Wales 2001: 15) y de provocar diferentes reacciones del lector al mismo trozo del texto (Empson 1949: 6). Empson (1949) analiza 7 tipos de ambigüedad: 1) cuando el detalle se representa con varios medios, p.ej. comparación, sí-

mil, antítesis, metáfora, ritmo; 2) cuando dos o más significados son posibles, p.ej. significados dobles de las estructuras gramaticales; 3) cuando dos significados, aparentemente inconexos, se presentan simultáneamente; 4) cuando se combinan dos significados diferentes como resultado de la confusión del autor; 5) resultado de la confusión eventual del autor, p.ej. el autor descubre la idea mientras escribe; 6) cuando lo que se dice es contradictorio e irrelevante, lo que obliga al lector a buscar interpretaciones; 7) cuando la contradicción es completa, como resultado de la doble actitud del autor.

La ambigüedad en el lenguaje poético se relaciona no sólo con el juego de palabras o la sintaxis, sino también con cualquier expresión que admite diferentes reacciones o da lugar a diferentes asociaciones. El lenguaje no codifica el pensamiento o los significados de manera directa, las oraciones pueden ser ambiguas y abiertas a la variedad de interpretaciones (Pilkington 1994: 81).

La lingüística cognitiva también estudia la ambigüedad de la lengua:

In cognitive linguistics, ambiguity is also of special interest because it can be seen as expressing a cognitive state in which several different and possibly contradictory thoughts are entertained at the same time (Popova 2002: 49).

Según Popova (2002), la lingüística cognitiva proporciona un marco teórico adecuado para el tratamiento de la ambigüedad, tanto como característica lingüística, como narratológica del texto (Popova 2002: 49). Analizando la metáfora, Popova (2002) define la ambigüedad como una posibilidad de situar la imagen dentro de dos modelos cognitivos diferentes que puede dar lugar a una doble interpretación del texto. Esta definición mantendremos en nuestro estudio. Analizaremos la *ambigüedad* como un efecto poético del texto literario que refleja la intención del autor y que invita al lector a la reflexión y la toma de decisiones. Este efecto poético resulta de la múltiple proyección conceptual de las imágenes representadas.

La ambigüedad resulta de la elección (a veces inconsciente) del autor de los medios lingüísticos. La intención del autor puede ser estudiada a través de las elecciones recurrentes del autor, es decir los recursos estilísticos que se repiten o sobresalen en la estructura del texto. Estos recursos tienen como objetivo provocar un cierto estado cognitivo del lector, así como unos ciertos efectos poéticos (Boase-Beier 2006: 80).

Según Empson (1949), la ambigüedad puede significar la indecisión respecto a lo dicho, la intención de querer decir varias cosas, la probabilidad de que una u otra (o las dos) cosas han sido dichas, y el hecho de que el enunciado tiene varios significados (Empson 1949: 6).

Pilkington (1994) ve la *función* de la ambigüedad y la indeterminación en la incorporación del lector, en la transferencia de la responsabilidad del autor al lector (Pilkington 1994: 53). El efecto de la ambigüedad requiere del lector hacer más esfuerzo cognitivo y mantener una actitud participativa durante la lectura. La ambigüedad es el medio para invitar a los lectores a hacer uso de la memoria de manera más

persistente y de combinar memorias acumuladas en diferentes direcciones conceptuales para incrementar de tal modo el efecto cognitivo (Pilkington 1994: 103). El efecto de la ambigüedad es la imposibilidad de llegar a una verdadera interpretación del texto y de llegar a una comprensión coherente de la multiplicidad de las lecturas críticas (Popova 2002: 66).

Pilkington (1994) define dos tipos de discurso que recurren a la ambigüedad para conseguir el respectivo efecto estilístico:

In humor, many jokes depend on a re-interpretation of an ambiguous lexical or structural ambiguity, though punning exploits ambiguity openly and directly. In poetry, ambiguity is exploited to enrich and communicate multiple meanings or thoughts, as Empson (1930) illustrates (Pilkington 1994: 94).

En adelante analizaremos la prosa de Borges y la realización de esta categoría a través de las figuras de pensamiento.

5. LA AMBIGÜEDAD EN LA OBRA DE BORGES

Como señala Romero (1995), las obras literarias son máquinas de generar interpretaciones, pero ninguna lo parecen más que las ficciones de Borges. Creemos que la elección del autor es adecuada para el estudio del tema, porque, en palabras de Ricci (2006): «Borges es un buen ejemplo de cómo utilizar creativamente las disonancias cognitivas para enriquecer la propia identidad, que él mantenía en continua transformación gracias al diálogo constante con los signos individuales y sociales, que tejían e individualizaban la trama epistémica de su «burbuja semiótica».

El lenguaje creativo, innovador, que apela a la imaginación y a la conciencia del lector son las principales características del autor argentino. Como base para el análisis tomaremos dos cuentos que forman parte de la colección «El Aleph» (1949): «La casa de Asterión» y «El Aleph».

En un estudio de «La casa del Asterión» Romero (1995) pregunta: «¿Está Asterión realmente prisionero en el laberinto?». Podemos añadir otras: ¿Quién es Asterión? ¿Quién ha creado el laberinto?, etc. Con estas preguntas el lector empieza a reflexionar y construir las suposiciones sobre el texto. Los modelos cognitivos de la conceptualización de la *metáfora* del LABERINTO en los cuentos de Borges son múltiples: EL LABERINTO ES UNIVERSO («Flön, Ubqar, Orbis Tertius», «Funes el memorioso»), EL LABERINTO ES HOGAR vs. EL LABERINTO ES CÁRCEL («La casa de Asterión»), EL LABERINTO ES ORDEN vs. EL LABERINTO ES CAOS («La lotería de Babilonia», «La biblioteca de Babel»); EL LABERINTO ES LO HUMANO («El inmortal»), EL LABERINTO ES RAZÓN («La muerte y la brújula»); EL LABERINTO ES CULTURA HUMANA («La casa de Asterión»). Vemos que los tres modelos se presentan en una sola obra, «La casa de Asterión».

1. EL LABERINTO ES HOGAR: «mi casa», «sus puertas (cuyo número es infinito) están abiertas día y noche a los hombres y también a los animales», «que entre el que quiera», «no hay una puerta cerrada, añadiré que no hay una cerradura», «Todas las partes de la casa están muchas veces, cualquier lugar es otro lugar. No hay un aljibe, un patio, un abrevadero, un pesebre; son catorce [son infinitos] los pesebres, abrevaderos, patios, aljibes», «no me faltan distracciones».

2. EL LABERINTO ES CÁRCEL: «no hay un solo mueble en la casa», «yo, Asterión, soy un prisionero», «nada es comunicable por el arte de la escritura», «alguna vez llegaría mi redentor», «Ojalá me lleve a un lugar con menos galerías y menos puertas», «Uno tras otro caen sin que yo me ensangrienten las manos. Donde cayeron, quedan, y los cadáveres ayudan a distinguir una galería de las otras».

3. EL LABERINTO ES CULTURA HUMANA: «quizá yo he creado las estrellas y el sol y la enorme casa, pero ya no me acuerdo», «La casa es del tamaño del mundo; mejor dicho, es el mundo».

Estos modelos de la metáfora proporcionan una ambigüedad de sentido al texto que hace pensar al lector y tomar su propia actitud hacia Asterión y el lugar donde él habita. El laberinto se puede interpretar como:

1. Las condiciones de la vida creadas por el mismo ser humano que se caracterizan por el orden, seguridad, bienestar y variedad.

2. Las condiciones de la vida involuntarias al ser humano, condenado a la soledad y la incomunicación.

3. La casa del Minotauro es el laberinto creado por el hombre y destinado a que lo descifren los hombres: es la cultura en cuyo seno el hombre encuentra su hábitat, su modo de vivir en el mundo.

Todas estas interpretaciones dependen del modelo cognitivo de la interpretación de las metáforas que elige el lector. La doble interpretación también puede ser originada por las figuras de pensamiento basadas en el contraste, como el oxímoron, la paradoja, la antítesis. Estas figuras son características para la descripción de los personajes «infames» que abundan en los cuentos de Borges. Por ejemplo, así describe el autor al protagonista del cuento «El Aleph» Carlos Argentino: «ocupó un cargo en una biblioteca ilegible; es autoritario, pero también es ineficaz; su actividad mental es continua, apasionada, versátil y del todo insignificante; abunda en ociosos escrúpulos» (Borges, El Aleph). El *oxímoron* añade ambigüedad e incongruencia al cuento; su principal papel estilístico, según Alazraki (1983), es hablar de «hombres que alcanzan su estatura heroica desde su imaginación y su espléndida infamia» (Alazraki 1983: 254).

Desde la perspectiva de la Teoría de la Integración conceptual el modelo cognitivo de una locución oximorónica, p.ej. biblioteca ilegible, está formado por dos Entradas (Input), Input 1 (biblioteca) e Input 2 (ilegible) (Fig. 1), que forman un concepto contradictorio en el espacio integrado (*blended space*). Esta contradicción

crea una imagen ambigua del personaje, sale de las normas de uso común del lenguaje, excede sus límites e invita al lector a la reflexión y a la imaginación. La concentración de las figuras de oxímoron en la misma descripción lo hace un recurso prominente y determina el efecto poético de toda la obra.

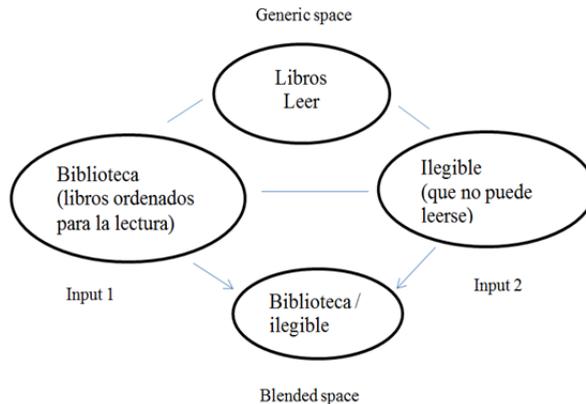


Fig. 1. Integración conceptual del oxímoron

Otra figura, la *antítesis*, domina en la descripción del poema escrito por Carlos Argentino. La opinión del poeta y la de Borges, el lector del poema, se contrastan según el principio «significativo-insignificante»: Carlos Argentino Danieri elogia su obra, ve en ella «un implícito homenaje al padre de la poesía clásica», «el culto depurado y fanático de la forma», Borges dice que «Nada memorable había en ellas; ni siquiera las juzgué mucho peores que la anterior». Analicemos un ejemplo:

(1) «En su escritura habían colaborado la aplicación, la resignación y el azar (1); las virtudes que Daneri les atribuía eran posteriores (2). Comprendí que el trabajo del poeta no estaba en la poesía (3); estaba en la invención de razones para que la poesía fuera admirable (4); naturalmente, ese ulterior trabajo modificaba la obra para él (5), pero no para otros (6)» (Borges, *El Aleph*, numeración propia de la autora)

Desde el punto de vista estructural, la *antítesis* puede ser *simple*, un recurso estilístico independiente (partes 3-4, 5-6) o *compleja*, una base para otros recursos (partes 1-2). En la *antítesis simple* los elementos son de la misma parte de la oración, se sitúan relativamente cerca, atenuando uno a otro, son partes coordinadas de la oración y desempeñan la misma función sintáctica. En la *antítesis compleja* ésta se combina con otras figuras estilísticas (metáfora, metonimia, símil, alusión, comparación), que actualizan su significado en el marco de la expresión antitética. El paralelismo de la estructura es el rasgo característico de la *antítesis*, que le añade más expresividad y claridad.

La estructura de la *antítesis* del ejemplo puede ser modelada según la teoría de integración conceptual (Fig. 2). Todo el párrafo presenta una sólo idea de Borges: el

imaginación» – escribir (Input 1); «hacer uso de la lima» – pulir (Input 2). En el espacio integrado tenemos la oposición de «imaginación – lima; escribir – pulir».

Borges define la obra de Carlos Danieri como una empresa «vasta y tediosa», como un «pedantesco fárrago» y subraya su actitud crítica con una *hipérbole*, enumerando con precisión y detalle la cantidad de kilómetros y hectáreas descritas en diferentes rincones del mundo:

(4) ... en 1941 ya había despachado unas hectáreas del estado de Queensland, más de un kilómetro del curso del Ob, un gasómetro al norte de Veracruz, las principales casas de comercio de la parroquia de la Concepción, la quinta de Mariana Cambaceres de Alvear en la calle Once de Septiembre, en Belgrano, y un establecimiento de baños turcos no lejos del acreditado acuario de Brighton (Borges, El Aleph).

McCarthy & Carter (2004) han analizado la hipérbola como otro tipo de contraste con la realidad cuyo reconocimiento depende del contexto. Los autores han señalado que la interpretación de la hipérbola depende de la intención del autor y la colaboración del lector que hace una inferencia adecuada.

En este cuento Borges acude también a la *paradoja*. Su principal recurso es el juego de conceptos o palabras, cuyo objetivo es contrastar la realidad de la vida, señalar su falsedad y limitación, luchar con los estándares y patrones de la mentalidad y la lengua. El pensamiento de Borges no se desarrolla de manera lineal, se afirma a través del conflicto, irresoluble e intrincado, entre las opiniones. La verdad paradójica nace del choque de dos opiniones o valoraciones polares. Como en el siguiente ejemplo donde la literatura se presenta como contenedor de «ideas ineptas, vasta y pomposas»:

(5) Tan ineptas me parecieron esas ideas, tan pomposa y tan vasta su exposición, que las relacioné inmediatamente con la literatura; le dije que por qué no las escribía (Borges, El Aleph).

La acumulación de las figuras de pensamiento y los tropos (metáforas, antítesis, oxímoron, hipérbola, paradoja) hacen más compleja la interpretación de la obra y más ambiguo el sentido. Como ya hemos mencionado, la integración conceptual puede incluir diferentes dominios y diferentes espacios, puede multiplicarse y modificarse en el proceso. Todos estos procesos son individuales y dependen de la preparación del lector, sus actitudes y valores. La utilización de estructuras especulares y/o paradójicas, incrementa las disonancias cognitivas (Ricci 2006). El autor no impone ninguna actitud al lector, le hace pensar sobre el valor de las obras humanas proponiendo dos actitudes diferentes.

La descripción del protagonista en el cuento «El Aleph» representa una de las imágenes típicas para Borges del ser humano que busca la verdad y se pierde en las respuestas, del ser humano que se pregunta sobre su lugar en el universo y que experimenta haciendo errores o combatiendo batallas. Los personajes de Borges «son siempre uno y otro, una estratificación de su ser interior proyectados de maneras dife-

rentes hacia el exterior» (Barei 2006); «se trata de infames disfrazados de héroes que, al obligar a la narración a posturas y gestos épicos, nos hacen reír» (Alazraki 1983: 256).

6. CONCLUSIONES

Las grandes obras literarias siempre han provocado polémica entre los críticos y han dado lugar a diferentes interpretaciones de los lectores. Por esta razón podemos afirmar que la categoría estilística de la ambigüedad es propia e inalienable de la literatura. La entendemos como una posibilidad de encontrar diferentes modelos cognitivos para proyectar los enunciados del texto. La ambigüedad requiere una actitud atenta y participativa del lector durante la lectura. Asimismo, produce el efecto poético, ya que incide al lector a la búsqueda del significado, a la implicación en el texto. Estos procesos, a su vez, contribuyen a la construcción de la propia identidad del lector.

Para finalizar el artículo, nos gustaría una vez más citar a Ricci (2006) que estudia la función de las disonancias cognitivas en la obra de Borges y su efecto en los lectores:

El proceso de disonancia cognitiva se puede entender como un ejemplo de invariante del funcionamiento psíquico, pues las disonancias o incoherencias entre elementos cognitivos provenientes de los diferentes «yoes» de la mente, provocan movimientos funcionales que tienden a eliminarlas o a evitar que se intensifiquen, y hacen que la identidad del ser humano aumente progresivamente en complejidad y significación modificando, de este modo, su propia psique y el ambiente circundante (Ricci 2006).

El tema de la ambigüedad, como hemos acentuado muchas veces en este artículo, está relacionado la actitud del autor, del lector y la inferencia adecuada del mensaje. Estos aspectos reciben una explicación fundamental desde el punto de vista de la Teoría de la Relevancia (Sperber & Wilson 1995), tema que hemos eludido conscientemente, porque creemos que merece un estudio aparte.

La ambigüedad, como efecto poético de la obra, tiene una relevancia especial para los estudios de Traducción, ya que esta categoría estilística puede ser un criterio de comparación de los textos de origen y el texto traducido.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALAZRAKI, Jaime, 1983. «Génesis de un estilo: *Historia universal de la infamia*». *Revista Iberoamericana*. Vol.123. Núm. 24: 247-261.
- BARCHIESE, Maria Amalia, 2010. *Borges y Cortázar: lo fantástico bilingüe*. Rome: Arance.
- BAREI, Silvia, 2006. «*Borges, Escritor del siglo XXI. Introducción*». *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*. Vol.3. *Borges, Escritor del Siglo XXI*. [Documento de Internet disponible en <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3209/1413>]

- BOASE-BEIER, Jean, 2006. *Stylistic Approaches to Translation*. Manchester: St. Jerome.
- BOASE-BEIER, Jean, 2011. *A critical Introduction to Translation Studies*. Continuum International Publishing Group: London.
- BORGES, Jorge Luis, 1998. *Aleph*. Barcelona: Alianza Editorial.
- COOK, Guy, 1994. *Discourse and Literature*. Oxford: Oxford University Press.
- EMPSON, William, 1949. *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus.
- FAUCONNIER, Gilles & TURNER, Mark, 1998. Conceptual Integration Networks. Original version published in *Cognitive Science*, 22(2): 133-187. [Documento de Internet disponible en <http://ssrn.com/author=1058129>].
- FOWLER, Roger, 1977. *Linguistics and the Novel*. London: Methuen.
- HERRERO RUIZ, Javier, 2009. *Understanding Tropes: At the Crossroads between Pragmatics and Cognition*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- LAKOFF, George & JOHNSON, Mark, 1980. *Metaphors We Live By*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- LEECH, Geoffrey. N. & SHORT Mick, 1981. *Style in Fiction*. London: Longman.
- MONDER, Samuel. 2007. *Ficciones filosóficas. Narrativa y discurso teórico en la obra de Jorge Luis Borges y Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Corregidor
- PILKINGTON, Adrian, 2000. *Poetic effects*. Amsterdam: Benjamins.
- POPOVA, Yanna, 2002. «The Figure in the Carpet. Discovery o Re-cognition». *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*. Eds. Semino, E. & Culpeper, J. Amsterdam: John Benjamins: 49-73.
- RICCI, Graciela, 2006. «Borges y las disonancias cognitivas a la luz del pensamiento complejo». *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*. Vol.3. (2006). Borges, Escritor del Siglo XXI. [Documento de Internet disponible en <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3207/1409>]
- RICCI, Graciela, 2002. *Las redes invisibles del lenguaje: la lengua en y a través de Borges*. Sevilla: Alfar.
- ROMERO, Pedro Jorge, 1995. «La casa de Borges. Notas parciales sobre los laberintos en dos cuentos de Jorge Luis Borges». *El archivo de Nessus*. [Documento de Internet disponible en <http://www.archivodenessus.com>]
- SEMINO, Elena, 2002. «A cognitive stylistics approach to mind style in narrative fiction». *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*. Eds. Semino, E. & Culpeper, J. Amsterdam: John Benjamins. 95-123
- SIMPSON, Paul, 2004. *Stylistics: A Resource Book for Students*. London, New York: Routledge.
- SHEN, Yeshayahu 2002 «Cognitive constraints on verbal creativity». *Cognitive Stylistics. Language and cognition in text analysis*. Eds. Semino, E. & Culpeper, J. Amsterdam: John Benjamins: 211-230.
- SPERBER, Dan & WILSON, Deirdre, [1986] 1995. *Relevance*. Oxford: Blackwell.
- STOCKWELL, Peter, 2002. *Cognitive Poetics: An introduction*. London, New York: Routledge.
- VAN DIJK, Teun A, 2000. *Cognitive Discourse Analysis*. [Documento de Internet disponible en <http://www.discourses.org/UnpublishedArticles/cogn-dis-anal.htm>]
- VERDONK, Peter, 2002. *Stylistics*. Oxford: Oxford University Press.
- WALES, Katie, 2001. *A Dictionary of Stylistics*. Essex: Pearson Education Limited.
- WAISMAN, Sergio, 2005. *Borges y la Traducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora