

Picasso, cognitivismo y lingüística

Picasso, cognitivism and linguistics*

Francisco Romo Simón**

— (Abstract) —

This paper outlines the general principles of some parallelisms that, from the Cognitive Linguistics' field of study, we have appreciated between the thought and the work of Pablo Picasso, and the theoretical and methodological bases of Cognitive Science, in general, and Cognitive Linguistics in particular. The purpose of this comparative analysis is to use the work of Pablo Picasso to exemplify these connections and to reconsider the role of art (specially, in this case, painting and visual arts) in the construction and representation of knowledge, something particularly appropriated, when not necessary, according to the cognitive principles of research.

Key Words: Pablo Picasso, Cognitivism, Cognitive Linguistics,
Metalinguistic Image.

* This work was supported by Hankuk University of Foreign Studies Research Fund of 2017

** Hankuk University of Foreign Studies

I. Introducción

1. Presentación y objetivos

La calidad pictórica de la obra de Pablo Picasso es reconocida y alabada en todo el mundo, y tanto su obra como la propia figura del consagrado pintor malagueño han sido objeto de estudio de muchos académicos y artistas, desde diferentes disciplinas y aproximaciones, incluso desde la lingüística, al menos de forma metafórica, como en el caso de la aproximación de Mallén y su intento de descifrar la “gramática” que subyace en las obras de Picasso (Mallén 2003). Lo que nosotros nos proponemos con este artículo es algo similar, pero a la inversa: encontrar “el Picasso” que hay en la gramática y en la lingüística (cognitiva). El objetivo, por tanto, no es realizar un nuevo estudio sobre la obra del autor ni sobre su biografía, sino delinear las características principales del paralelismo que identificamos entre su obra, su pensamiento y los principios del paradigma cognitivista, en general, y la lingüística cognitiva (LC) en particular. Tal ejercicio tiene como objetivos principales:

1. Avanzar hacia la integración de lo visual como una herramienta válida de representación y construcción de conocimiento desde una perspectiva multidisciplinar (tal como requiere la aproximación cognitivista al conocimiento) en los estudios hispánicos.

2. Valorar la potencial aplicabilidad de los principios artísticos (de Picasso, en este caso) al análisis del lenguaje y a la presentación pedagógica de los principios de la LC para los estudiantes de lenguas o de lingüística.

3. Utilizar la visión picassiana de la pintura como un ejemplo de cómo los principios cognitivistas, expuestos a través del pensamiento de Langacker, se pueden estudiar y presentar desde la aplicación a las artes visuales, contribuyendo así a la integración del arte en la ciencia y viceversa.

2. El arte (visual) y la lingüística

El *cognitivismo*, o ciencia *cognitiva*, es una aproximación interdisciplinar al conocimiento que acepta como *input* válido cualquier contribución de los estudios relacionados con la mente humana, desde la neurología o los estudios de inteligencia artificial a la antropología y la historia del arte. Esta voluntad integradora es lo que se conoce como *principio cognitivista* (Evans 2007, 19; Lakoff 1991, 54), y hace de esta integración de disciplinas no solo algo deseable, sino imprescindible. En líneas generales, el planteamiento es muy simple: si el objetivo es entender cómo funciona la mente, es necesario prestar atención a cómo esta se manifiesta en todos los ámbitos posibles (como el lenguaje, la psicología, la psico-percepción, o el arte), en lugar de intentar estudiarla limitándose solo a estas áreas, como si cada uno de estos productos de la actividad cognitiva funcionara de forma estanca e independiente.

Este planteamiento es, de hecho, un rasgo característico y fundamental de la aproximación cognitivista al conocimiento, aunque no una posición exclusiva de los paradigmas cognoscitivos, sino que encuentra un equivalente en las ciencias sociales, el arte e incluso en las denominadas "ciencias duras". Un ejemplo de ello lo encontramos en el *sensory turn*

(Rutten et al., 2013) y el *Bildwissenschaft*¹⁾, dos movimientos que pretenden concienciar de la necesidad de integrar diferentes disciplinas de conocimiento (incluyendo el arte) no solo para construir conocimiento sino también como vía alternativa de representación de este contenido conceptual.

Dentro de la panoplia de disciplinas que el cognitivismo toma como fuentes de conocimiento resultan de especial interés los estudios relacionados con la psico-percepción visual (Bowerman 1996, 385; Evans y Tyler 2003, 33, López 2005, 15; Llopis-García et al. 2012, 23; entre otros) - y, por tanto, de las artes visuales -, que encuentran una aplicación de vital importancia mediante los planteamientos teóricos de la lingüística cognitiva a campos de conocimiento tan aparentemente alejados de lo visual y lo plástico como el lenguaje (verbal). De tal forma, dentro del paradigma de la LC, resulta de lo más común encontrar manuales y artículos sobre gramática que contienen decenas de esquemas visuales abstractos que buscan representar con imágenes y descripciones pictóricas lo que el lenguaje verbal no consigue significar, con la voluntad de escapar a la relativa rigidez de las categorías lingüísticas formales (Stokes 2001) y aproximarse así lo máximo posible a la plasticidad al lenguaje simbólico con el que opera la mente para alcanzar nuevas formas de expresión que

1) El *Bildwissenschaft*, es una corriente artística “cuyo objetivo es el estudio de la imagen como fenómeno cultural en sus distintas vertientes —mental y corporal; como concepción y como producto—, algo que la diferencia de los estudios visuales en los que el acento se pone más bien en el fenómeno de la visualidad y su construcción cultural” (Lumbreras, 2008). Este movimiento parece ser una muestra de cómo lo visual, entendido desde el punto de vista cognitivo, despierta interés en distintas disciplinas.

permitan una vía de acceso más cercana al verdadero lenguaje conceptual; el lenguaje de la mente, o *mentales* (Pinker 1995, 55-82). Valga como ejemplo el siguiente esquema, de Langacker, uno de los autores fundacionales de la lingüística cognitiva.

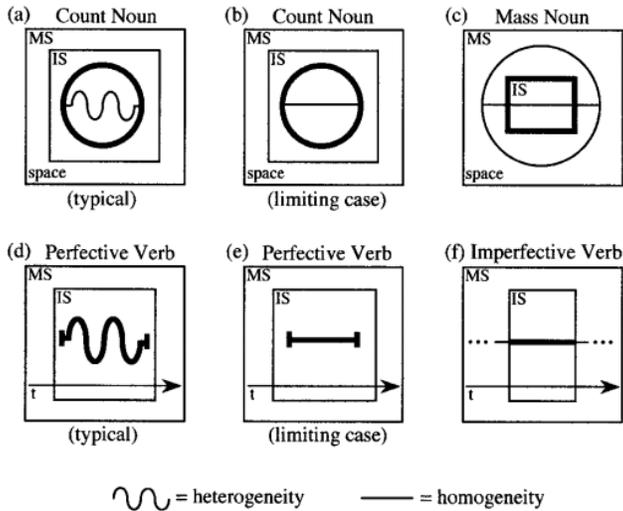


Figura 1, Langacker 2008a, 153.

Lo heterodoxo y esquemático de estas representaciones visuales le han valido a la LC unas críticas similares, de hecho, a las que recibió en su día Picasso (Seckler 1945). Así, desde la lingüística tradicional se ha señalado en más de una ocasión que la búsqueda de la esencia semántica de las unidades lingüísticas carece de propósito y rigor, y que el empleo de representaciones pictóricas, incapaces de replicar la precisión descriptiva y prescriptiva de las descripciones verbales tradicionales, puede generar más

obstáculos y dificultades que soluciones (Crandall et al. 2002, 9).

Más allá de esta inherente e innegable heterodoxia, lo cierto que en la LC la utilización de este lenguaje visual responde, además de a las bases teóricas y a esta voluntad de “descenso a lo esencial”, al intento de explotar las capacidades potenciales de la imagen como vehículo de transmisión de significado que trascienda los límites de lo verbal. La imagen se concibe, por tanto, no como un elemento decorativo o figurativo, sino que se toma como una herramienta para construir y representar contenidos conceptuales que no pueden ser alcanzados ni descritos verbalmente (López 2005, 20). En la figura de arriba vemos, por ejemplo, un intento de representar el significado conceptual de una unidad lingüística (en ese caso particular, la naturaleza y la telicidad de los verbos perfectivos y los imperfectivos) de una forma que únicamente resulta aprehensible a través de lo visual. La idea es, en resumidas cuentas, utilizar la imagen como una nueva herramienta que permita sobrepasar las limitaciones del conocimiento clásico y alcanzar así un mayor conocimiento y dominio operativo del lenguaje (Goldstein 2012, 22; González/Vélez 2001, 15; Risquez 2011, 126). La imagen, por tanto, no tiene una función meramente decorativa o de complemento, sino que, según esta concepción cognitivista, se convierte en la auténtica protagonista: es una herramienta de construcción y representación de conocimiento (meta)lingüístico.

Compárese, ahora, esta posición teórica con las siguientes declaraciones de Picasso:

Me enorgullece decirlo: jamás he considerado la pintura como un arte meramente de adorno, de distracción; he querido, a través del

dibujo y del color, ya que estas eran mis armas, penetrar siempre más allá en el conocimiento del mundo y de los hombres, para que este conocimiento nos libere cada día más (Picasso, citado por Daix, 1987).

Este es solo uno de los muchos paralelismos posibles que, más allá de la retórica, se pueden hacer entre la perspectiva cognitivista y la obra y el pensamiento de Pablo Picasso; algunos de ellos tan claros que sorprende que el cognitivismo preste, por lo general, tan poca atención a todo el conocimiento que surge desde las artes plásticas, a pesar de lo que se proclama en sus propias bases teóricas, y que hemos resumido en los párrafos anteriores. Precisamente, una de las críticas que recibe con mayor frecuencia la aproximación cognitivista al conocimiento es el no reconocimiento de aportes teóricos similares que otros autores han hecho anteriormente desde la misma u otras disciplinas (Geeraerts 2013; Haser, 2005; Jäkel 1999; Nerlich y Clarke 2007; Rakova 2003), o su “falta de perspectiva histórica” (Ibarretxe-Antuñano 2016, 246). No sería extraño, por tanto, plantearse la obra de Picasso como un antecedente (quizás involuntario) a la constitución del cognitivismo aunque, como en otras ocasiones - como sucedió, por ejemplo, con las observaciones de Malinowsky (1937, 172)- no haya ningún reconocimiento explícito a las innovaciones pintor que, en cualquier caso, precedieron cronológicamente a las de la lingüística cognitiva.

II. La mente encarnada

Language is, after all, an aspect of cognition (Lakoff 1987, 21). La pintura es cosa mental (Picasso, citado por Koszla-Skymanska 2006, 86).

Tanto la LC (a través de Lakoff, arriba) como Picasso abordan sus disciplinas desde una perspectiva claramente *mentalista*, tal como sugiere la coincidencia de la dupla de citas que encabeza este apartado. En este apartado expondremos brevemente cómo un análisis de la obra y el pensamiento de Picasso (a partir de sus propias declaraciones) permite revelar interesantes paralelismos entre la visión que el malagueño tenía de la pintura y la que los fundadores de la lingüística cognitiva tienen del lenguaje.

Una de las hipótesis principales de cualquier aproximación cognitiva al mentalismo y a cualquier ámbito de conocimiento –incluyendo el estudio del lenguaje– debe partir de un axioma innegociable que radica en el núcleo mismo de los postulados cognitivistas: el pensamiento (la mente) no opera en un dominio abstracto, puramente lógico e independiente, sino que su desarrollo y su funcionamiento están vinculados a la interacción física y funcional del cuerpo humano con su entorno natural y social.

Conceptual structure is meaningful because it is embodied, that is, it arises from, and is tied to, our preconceptual bodily experiences (Lakoff 1987, 267).

Cognition is embodied. It resides in processing activity of the brain, which is part of the body, which is part of the world. At

the most basic level, we interact with the world through our senses and physical actions. There are other levels, of course: much of the world we live in is mentally and socially constructed. But either directly or indirectly, the world we construct and apprehend is grounded in sensory and motor experience (Langacker 2008a, 535).

A grandes rasgos, lo que esta visión de la mente *encarnada* sugiere es que cualquier producto o constructo mental (como las palabras, en el caso del lenguaje, o las imágenes, en el caso de la pintura) incluye un componente experiencial y un componente conceptual que hace que ni lo concebido ni lo producido sean *nunca* un reflejo exacto de la realidad, sino el producto de un procesamiento cognitivo *moldeado* por estos factores internos (la cognición) y externos (el mundo físico en el que vivimos y nos desarrollamos) (Langacker 2008a, 43). Según esta perspectiva la cognición humana está moldeada y limitada por su interacción con el mundo físico en el que se desarrolla: “Quiera el hombre o no, él es el instrumento de la naturaleza” (Picasso, citado por Parmeline 1966).

Se trata, por tanto, de una visión claramente *experiencialista* que se opone frontalmente a las posiciones *objetivistas* de la lógica clásica, que algunos antropólogos ya habían cuestionado décadas antes – incluyendo aplicaciones de esta perspectiva al estudio del lenguaje²⁾ – y que Picasso

2) “I opposed civilized and scientific to primitive speech, and argued as it the theoretical uses of words in modern philosophic and scientific writing were completely detached from their pragmatic sources. This was an error, and a serious error at that. Between the savage use of words and the most abstract and theoretical one there is only a difference of degree. Ultimately all the meaning of all words is derived from bodily experience” (Malinowski 1935, 58).

parecía compartir plenamente al diferenciar el arte, el general, y su propia obra, en particular, de esta supuesta realidad ontológica, mostrando así una clara sintonía con estos postulados experiencialistas que queda patente en declaraciones del autor como las que se recogen a continuación:

El arte ha sido siempre arte y nunca naturaleza (Picasso, citado por Walter 1990, 54). ¡Todos los testimonios gráficos de todas las épocas son falsos! Representan la vida “vista por los artistas”. Todas las imágenes que tenemos de la naturaleza se las debemos a los artistas. Las percibimos por ellos. Esto ya debería hacerlas sospechosas. Ustedes hablan de la “realidad objetiva”. Pero ¿qué es la realidad objetiva? No es válida para el traje, ni para los tipos humanos, ni para nada. Precisamente esta mañana, mientras me afeitaba, se me ha ocurrido esta frase, se la brindo: hay que doblar cuidadosamente la realidad objetiva, como se dobla una sábana, y guardarla en un armario, de una vez para siempre (Picasso, citado por Pascual 2006, 67).

La enseñanza académica de la belleza es falsa. Hemos sido engañados, pero tan bien engañados que no logramos hallar ni tan solo una sombra de verdad. La belleza del Partenón, de Venus, de las Ninfas o de Narciso es falsa. El arte no es la aplicación de un canon de belleza, sino lo que el cerebro y el instinto pueden concebir independientemente de cualquier canon (Picasso, citado por Zervos 1936).

De esta premisa principal –el experiencialismo– se desprenden una serie planteamientos teóricos que afectan directa y decisivamente a los análisis cognitivistas. Por ejemplo, desde la LC se sostiene que una de las propiedades principales del lenguaje humano, y que más claramente refleja el vínculo de la capacidad lingüística con el sistema cognitivo general es la

capacidad de, ante una misma realidad, *imponer* una representación conceptual, primero, y verbal después. Se trata de construcciones o representaciones en las que los elementos de la escena percibida aparecen representados según unos *constructos* cognitivos que obedecen a la voluntad representacional del hablante y que permiten manipular, por ejemplo, aspectos tan tradicionalmente relacionados con la naturaleza ontológica de las entidades como sus propias dimensiones topológicas o incluso su concepción como entidad contable o incontable (Croft y Cruse 2004, 52; Langacker 2008a, 142).

Es particularmente interesante el hecho de que, tal como diversos cognitivistas han demostrado, en las ocasiones en las que los sistemas conceptuales perceptivos y conceptuales entran en conflicto (por ejemplo, cuando categorías míticas y categorías sensoriales entran en contradicción), es el dominio mítico o conceptual el que prevalece sobre el percibido (Lakoff 1987, 95-99). Lo que esto significa es, en otras palabras, que los humanos operamos principalmente con una realidad *construida* (cognitivamente) más que con una realidad objetivamente percibida (Fanaro et al. 2005; Santana 2009, 13). Esta porción de realidad que portan las palabras es únicamente la *materia prima* del significado o “purport” (Langacker 2008a, 72).

Picasso reconocía el componente inalienable de realidad que había en todas sus obras: “Solo pinto lo que veo. Quizá lo he visto o lo he sentido de forma diferente en otras épocas de mi vida, pero nunca he pintado algo que no haya visto o sentido” (Picasso, citado por Jakovski 1946), pero al mismo tiempo, parecía reclamar para sí este “derecho” de manipular la

realidad cuando alguna pregunta cuestionaba la también heterodoxa naturaleza de su estilo pictórico, revelando una coincidencia con los postulados cognitivistas descritos en el párrafo anterior, mucho más allá de lo anecdótico; como cuando afirmaba, por ejemplo, que él no pintaba las cosas tal como las veía, sino como las pensaba (Picasso, citado por Koszla-Skymanska 2006, 86), e identificando así la naturaleza dual de cualquier constructo mental igualmente señalada, también, por la ciencia cognitiva:

- ¿Por qué pinta de tal manera que su expresión es tan difícilmente inteligible para el público?
- Pinto así porque mi pintura es fruto de mi pensamiento (Picasso, citado por Slecker 1945).

Aunque pueda parecer una cuestión menor, al menos en el caso de la lingüística, entender el lenguaje (y los productos mentales, en general) en base a estos *constructos* cognitivos, que Picasso identificaba como “fruto de su pensamiento” (y es, en efecto, una forma de definirlos muy cercana a la teoría cognitivista) supuso en su día un cambio “radical” en la forma de entender el lenguaje (Dirven y Radden 2007, 21) comparable al cambio de perspectiva que Picasso encabezó en la pintura, tal como atestiguan los logros alcanzados por las obras que se han basado en esta concepción del pensamiento para analizar el lenguaje (Bielak y Pawlak 2013; Croft y Cruse 2004, De Knop y De Ricker 2009, 41; Evans 2009a, 2009b; Evans y Tyler 2003; Holme 2012, 6-29; Langacker 1987, 2008a, 2008b; Lantolf 2011, 315; Zhang y Peng 2008, entre otros). En efecto, reconocer en el lenguaje un

componente conceptual inalienable abrió las puertas a una nueva dimensión de interpretaciones y descripciones lingüísticas que ganaron en alcance y en expresividad, al igual que en el arte.

No obstante, el cuestionamiento de Slecker a Picasso sobre la supuesta inaccesibilidad de su obra, fruto de su heterodoxia, es una de las críticas más comunes a las que se enfrenta también la LC precisamente por lo peculiar de su idiosincrasia, que incluye como otra de sus características principales una empresa de lo más picassiana: la búsqueda de lo esencial.

III. La búsqueda de lo esencial

¿Un pichón? ¿No será más bien una golondrina? Lo digo porque las alas se entrecruzan como unas tijeras. Pero probablemente no es ni pichón ni golondrina, sino el Pájaro, la idea en sí del Pájaro (Picasso, citado por Brassá 1964; 2002, 289).

Otro de los rasgos más distintivos de la LC, estrechamente vinculado con la utilización de estas imágenes a las que hacemos mención en la introducción es la constante búsqueda del esquema conceptual nuclear y esencial que anida en todas las unidades lingüísticas (Langacker 2008a, 83): exactamente igual que Picasso decía buscar lo “esencial” y lo “sintético” en las formas y en los objetos con los que trabajaba (Kozla-Szymanska 2006; Rovira 1978 II, 12).

En el caso de la LC, lo que esto significa es, más allá de una declaración de intenciones, que la aproximación cognitivista no se conforma con las

listas de usos y caracterizaciones prescriptivas de la gramática tradicional, sino que aboga por descripciones del lenguaje más esquemáticas, proteicas y unificadoras (Evans 2009b, 46; Llopis-García et al. 2012, 91; Romo 2015, 2016b). Para ejemplificar esta propuesta podemos tomar como ejemplo la descripción de la preposición *a* que proporciona la lingüística tradicional. El diccionario de la Real Academia Española atribuye a esta partícula preposicional veintidós acepciones, mientras que otros estudiosos del lenguaje necesitan dedicar decenas páginas a la descripción de múltiples casos y excepciones, para acabar concluyendo que se trata de una preposición con un rango de significados “inabarcable” (Morera 1988, 250-251). Frente a este maremágnum de descriptores, casuísticas y excepciones, lo que la LC intenta es “desarbolarse” la maraña de concreciones semánticas de cualquier unidad lingüística para delinear un único significado prototípico capaz de explicar la motivación semántica que genera todas las otras designaciones representacionales.

Así, de forma verbal, podemos establecer, por ejemplo, que “*a* perfila una relación dinámica en la que el una cosa o entidad se proyecta, en movimiento espacial o abstracto, hacia otra entidad secundaria, que concibe como eminentemente funcional” (Romo 2016b, 386). Esta idea de *a*, mucho más esquemática que las definiciones tradicionales, representa un intento de encapsular el verdadero significado proteico de la preposición en *una única caracterización*, más allá de posibles concreciones semánticas contextuales; busca encontrar la esencia del Pájaro (con mayúscula) de Picasso: es decir, “la idea en sí del Pájaro”. No obstante, al igual que el proyecto de Picasso, esta caracterización cognitivista es difícil de comprender y de valorar en su

totalidad si se le priva de su soporte expresivo principal: la imagen.

IV. Representando la esencia

Bajo ningún concepto práctico el arte abstracto, pues el arte abstracto no existe ni puede existir. Pueden eliminarse todos los elementos del realismo, pero lo que resta es una idea igualmente real del objeto primitivo. El arte siempre es la representación de lo real (Picasso, citado por Walter 1990, 60).

Picasso renegaba de la etiqueta de “arte abstracto” que a veces se le atribuía por los motivos expuestos en la cita superior: lo que el pintor pretendía, según sus palabras, no era representar figuras amorfas carentes de sentido y por el mero hecho de ser atractivas estéticamente (abstractas), sino objetos reales reducidos (o ampliados, según se mire) a su esencia primitiva; a su realidad más básica. Quizás una de las mejores formas de entender esta filosofía pictórica del artista sea remitiéndonos a sus litografías de 1945-1946 en las que el artista “desmenuzó” conceptualmente un toro puramente figurativo o “realista” (en el sentido tradicional de la palabra) hasta sintetizarlo en una figura de doce trazos que, para él, captaba mejor la esencia del animal. La contemplación de las doce litografías de forma sumarial, como en la imagen de abajo (fig. 2) nos ofrece la posibilidad de escanear el proceso de esquematización secuencialmente (de arriba abajo y de izquierda a derecha) con una claridad difícil de apreciar si únicamente contemplamos solo uno de cualquiera de los once estados de su reinterpretación del Toro:

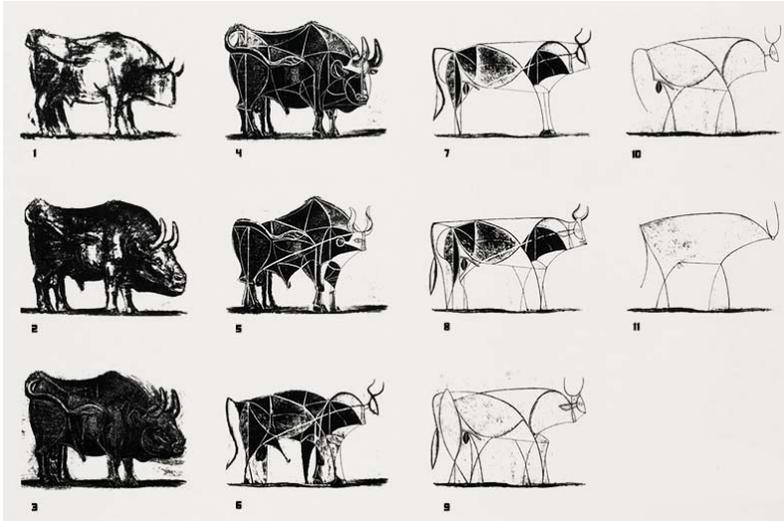


Figura 2. Serie de litografías de Pablo Picasso
(5 de diciembre de 1945 - 17 de enero de 1946)³⁾

Analizando superficialmente el proceso de recomposición que del animal hace el artista, parece fácil entender a qué se refería Picasso con la cita superior: el onceavo y último toro no es una figura abstracta, ni siquiera es *un toro abstracto*. es un toro tan “real(ista)” como el primero, pero más esquemático. El toro de la onceava litografía es un *toro conceptual* que podría servir para representar perfectamente a cualquier toro posible, pues recoge con cada trazo, de forma irreductible, las características que concebimos como propias de este animal; o, como mínimo, las que el autor identifica como tal. Así, cualquier otra “concreción de toro” (de otra raza, ganadería, tamaño o color) podría encontrar incompatibilidades

3) Composición adaptada por el autor.

asociativas con los toros de las primeras litografías, pero lo esquemático del vigesimoprimer estado del animal le permite dar cabida a cualquiera de las posibles “desviaciones” que de este “toro prototípico” puedan encontrarse. El onceavo toro representa el Toro, la idea del Toro en sí.

Esto es, exactamente, lo que intenta conseguir la LC con sus análisis lingüísticos y sus representaciones visuales: captar la esencia de la unidad lingüística de tal forma que pueda dar cabida a todas las concreciones semánticas (a todos los “toros”) posibles. Por supuesto, el proceso para llegar a esta representación es distinto al de Picasso, pues la LC cuenta con un inventario de constructos y mecanismos analíticos operacional y rigurosamente definidos (Croft y Cruse 2004, 46; Dirven y Radden 2007; Langacker, 2008b; Romo 2016b, 196) que intentan dotar a la LC de una metodología sistemática propia de cualquier aproximación al conocimiento que aspire a considerarse científica y, por tanto, en poco se asemejan sus recursos a la sensibilidad artística, la intuición, la pericia o el talento de un pintor. No obstante, el objetivo y el resultado final son comparables tanto en su naturaleza como en su propósito (si bien no, por supuesto, en su calidad artística). Por tanto, consideramos razonable presentar la siguiente analogía como muestra de esta convergencia en estilo y en resultados.⁴⁾



Figura 3

4) El análisis completo de la partícula a siguiendo esta metodología puede encontrarse en (Romo 2016b, 369-391).

En efecto, la última imagen metalingüística pretende, al igual que la onceava litografía de Picasso, representar el valor conceptual de la preposición *en* de una forma irreductible y, a la vez, dar cabida a todas las concreciones semánticas que la partícula puede generar. Vemos como, por ejemplo -y al igual que con el Toro de Picasso-, el libro y la mesa van perdiendo sus propiedades dimensionales topológicas hasta ser reducidos a dos entidades adimensionales que entran en una relación esquemática y funcional (puesto que lo que busca perfilarse en este caso no es un objeto físico - un animal - sino, precisamente, una relación entre dos entidades - perfilada por la preposición *en*, en este caso -). La abstracción dimensional del argumento de la preposición a su *dimensión funcional* (o *dimensión cero*) permite que el esquema funcione en contextos en los que otras definiciones más acotadas entran en contradicción y requieren de matizaciones o de listas de excepciones (nótese, por ejemplo, cómo la última caracterización de la partícula renuncia incluso a las nociones de verticalidad, contacto y soporte -que sí aparece en los tres primeros esquemas-, en favor de esta concepción funcional y proteica que describimos anteriormente).

Es innegable que el conocimiento conceptual que encierra este último esquema parece de difícil acceso si no se conoce el código visual de la LC y la morfología de los mensajes que compone: exactamente igual que puede suceder -según el propio Picasso- cuando una persona a la que no "le han enseñado" arte moderno se enfrenta a este tipo de arte por primera vez. Parecería injusto, por tanto, tachar de difícil, demasiado abstracto o inaccesible un código que ni siquiera se conoce, en cualquiera

de los dos casos⁵).

El público no siempre comprende el arte moderno; esto es un hecho, pero es porque no se le ha enseñado nada sobre pintura. Se le enseña a leer y a escribir, a dibujar o cantar, pero nunca se ha pensado en enseñarle a mirar un cuadro. Que pueda haber una poseía de color, una vida de la forma o del ritmo - esas rimas plásticas -, todo esto, lo ignora totalmente (Picasso, citado por Anatole J. 1946).

Por lo tanto, aunque reconocemos que las representaciones pictóricas de la LC suponen una (mínima) inversión de esfuerzo para acceder al conocimiento que codifican, sostenemos también que la aparente inaccesibilidad de los esquemas cognitivistas representa apenas un obstáculo propio de cualquier forma de comunicación basada en un código, y coincidimos, también, en considerar que “vale la pena” aprender a desentrañar este código visual, ya que el rendimiento comunicativo de estos esquemas visuales es muy alto, y solo así podremos acercarnos a *la esencia* de una unidad lingüística determinada.

El propio Picasso parece abogar a favor de este tipo de representaciones a la vez que las protege de una de las críticas más comunes: su supuesta (y excesiva) abstracción. Todo lo expuesto en este cuarto apartado debería bastar para esbozar las líneas generales de la argumentación que sostiene, y que se basa en que hay una sutil pero importante diferencia entre lo

5) Para más detalles sobre el proceso de construcción y el significado de la última imagen metalingüística, invitamos al lector a consultar la obra de la que ha sido extraída (Romo 2016b, 320-327).

abstracto (carente de significado y, por tanto, de valor comunicativo) y *lo esquemático*: lo real sintetizado a la esencia (con el valor comunicativo que supone encapsular en una imagen esquemática el valor conceptual de un constructo cognitivo).

El arte abstracto no existe. Siempre hay que empezar con algo. Después se pueden eliminar todas las huellas de lo real. Entonces ya no hay peligro de abstracción porque la idea del objeto – al ser pintada – ha dejado una señal imborrable (Picasso, citado por Parmeline, 1966).

V. Conclusión

En este artículo hemos intentado explicitar los paralelismos que, desde el estudio de la teoría cognitivista del lenguaje, hemos identificado entre esta teoría lingüística y la obra y el pensamiento de Pablo Picasso.

La relación que hemos esbozado entre Picasso, el cognitvismo y la lingüística cognitiva figura aquí únicamente como muestra de la estrecha relación que existe entre todos los campos del conocimiento humano, incluyendo, por supuesto (y a pesar de lo que ocurre habitualmente en la esfera académica), también el arte y las composiciones visuales. Hemos escogido el caso de Picasso, además de por las evidentes coincidencias que hay entre los planteamientos pictóricos del malagueño y las bases teóricas de la LC langackeriana, apenas como ejemplo sobresaliente para llamar la atención sobre esta cuestión: el descuido que recibe el arte y el lenguaje visual en el estudio del lenguaje y el cognitvismo, a pesar del innegable

carácter *mental* de cualquier producción artística, del estrecho vínculo entre lo visual, el pensamiento y el lenguaje, a pesar de lo crucial que resultan para el avance de esta disciplina los estudios e investigaciones sobre expresión y percepción visual.

Nuestro somero análisis del pensamiento – a través de sus propias declaraciones – y obra de Picasso – a través de un único ejemplo que, por su revelador contenido secuencial, consideramos particularmente representativo – pretende demostrar que estos paralelismos entre ciencia y arte existen en muchos más aspectos del conocimiento humano de los que a veces percibimos, especialmente desde aproximaciones que abordan la exploración de la cognición humana, como es la aproximación cognitivista. Con esto no pretendemos afirmar que “Picasso era cognitivista”, pues esta corriente de pensamiento ni siquiera se estableció como tal hasta años después de la muerte del pintor, aunque asimismo cabe destacar que tampoco es necesario que una persona se adscriba al cognitivismo o se declare “oficialmente” cognitivista para serlo, puesto que, de hecho, los expertos sostienen que muchos de los principios y métodos cognitivistas se aplican constantemente a nuestra vida cotidiana sin que seamos siquiera conscientes de ello (Ruiz Campillo 2007) y, tal como señalamos anteriormente con ejemplos concretos, la ciencia cognitiva se asienta sobre bases teóricas que, en ocasiones, fueron establecidas con décadas (o siglos) de anterioridad.

En resumidas cuentas, lo que queremos transmitir es que el hecho de que Picasso fuera o se hubiera considerado (hoy en día) más o menos cognitivista resulta apenas un ejercicio conjetural, interesante, pero fútil.

Nuestro objetivo es que, tal como sugiere nuestro análisis, que los vínculos entre la obra de Picasso y la obra de Langacker existen más allá de lo anecdótico y que, por tanto, existen los paralelismos entre el arte (la pintura) y la lingüística (el lenguaje verbal), incluso a niveles tan profundos como el análisis gramatical de una partícula preposicional.

A pesar de lo exótico que pueda parecer este planteamiento, no resulta nada extraño dentro del paradigma cognoscitivo, puesto que el *principio cognitivista* (Evans 2007, 19) establece que todas las capacidades mentales de las personas están integradas o *encarnadas* en el cuerpo humano ("embodied") y operan a través de los mismos principios psicoperceptuales (resultando especialmente relevantes los principios de la psicopercepción) y los mismos constructos cognitivos. Si aceptamos este axioma, encontrar paralelismos entre la pintura y la lingüística (por ejemplo) debería entenderse como algo no solamente posible sino esperable, puesto que ambas formas de expresión (lenguaje y pintura, en este caso) son productos de la misma mente y, en consecuencia, operan en base a unos mecanismos conceptuales básicos compartidos. Por tanto, resultaría incoherente ignorar cualquier fuente de conocimiento que permita estudiar la mente humana, y esto incluye también, por supuesto, el arte y las representaciones visuales de lo percibido.

Esperamos que este artículo contribuya a reforzar la recuperación de las artes visuales como herramienta válida de construcción y representación de conocimiento, e incluso como estrategia de divulgación y de presentación pedagógica de contenidos - dentro y fuera de las aulas - para transmitir conocimiento y contenidos no solo artísticos, plásticos o culturales, sino

también conceptuales y hasta lingüísticos.

Referencias bibliográficas

- Bielak, Jakub y Pawlak, Mirosław (2013), *Applying Cognitive Grammar in the Foreign Language Classroom: Teaching English Tense and Aspect*. Heidelberg: Springer.
- Bowerman, Melissa. (1996), "Learning How to Structure Space for Language: A Crosslinguistic Perspective". En: Bloom: Peterson, Nadel, L. y Garrett, M. F. (eds.) (1996), *Language and Space*. Cambridge, MA: MIT press, p 385-436.
- Brassai, Gilberte (1964) [2002]: *Conversaciones con Picasso*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Crandall, Joann; Jaramillo, Ann; Olsen, Laurice; Peyton y Joy Kreeft (2002), "Using Cognitive Strategies to Develop English Language and Literacy". En: ERIC *Clearinghouse on Languages and Linguistics*. Disponible en: http://www.cal.org/resources/digest/digest_pdfs/0205_crandall.pdf. [Fecha de consulta: 02/11/2016].
- Croft, William/Cruse, Alan (2004), *Cognitive Linguistics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Daix, Pierre (1987), *Picasso Créateur: La vie intime et l'oeuvre*. Paris: Seuil.
- De Knop, S. y De Rycker, S. (2009), "Integrating Cognitive Linguistics and Foreign Language Teaching - Historical Background and New Developments". En: *Journal of Modern Languages*, 19(1). Kuala Lumpur: University of Mayala. Disponible en <http://jml.um.edu.my/>

80-91 [Fecha de consulta: 02/11/2016].

Dirven, René y Radden, Gunter (2007), *Cognitive English Grammar (Vol. 2)*. Amsterdam: John Benjamins Publishing.

Evans, Vyvyan (2007), *A Glossary of Cognitive Linguistics*. Edinburgh: Ediburng University Press.

Evans, Vyvyan y Tyler, Andrea. (2003), *The Semantics of English Prepositions: Spatial*

Evans, Vyvyan (2009a), "Semantic Representation in LCCM Theory". En: *New Directions in Cognitive Linguistics*, 27-46. Disponible en: www.vyvevans.net/NDCLpaper.pdf [Fecha de consulta: 02/11/2016].

Evans, Vyvyan (2009b), *Lexical Concepts, Cognitive Models and Meaning-Construction*. Oxford: Oxford University Press. *Scenes, Embodied Meaning and Cognition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Geeraerts, Dirk (2013), "La semántica de corpus cuantitativa como motor de una revolución lingüística basada en las herramientas". En: Val, J.F/Mendivil, J.L/ Horno, M. C./Ibarretxe-Antuñano, I/Hijazo, J/Solano, I. (eds.) (2013), *Actas del 10º Congreso Internacional de Lingüística General / Proceedings of the 10th International Conference on General Linguistics*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, p 35-59.

Goldstein, B. (2012), El poder de la imagen. El uso de las imágenes en la clase de ELE. Mosaico, 29. Secretaría general técnica del MECD.

González, Adela y Vélez, Manuel (2001), *El diseño gráfico*. Granada: Universidad de Granada.

Haser, Verena (2005), *Metaphor, Metonymy and Experientialist Philosophy*.

- Berlin/Nueva York: Mouton de Gruyter.
- Holme, Randal (2012), "Cognitive Linguistics and the Second Language Classroom". En: *Tesol Quarterly*, 46(1), p 6-29.
- Ibarretxe-Antuñano, Iraide. (2013), "La lingüística cognitiva y su lugar en la historia de la lingüística". En: *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 26, p 245-266.
- Jakovski, Anatole (1946), "Midis avec Picasso". En *Arts de France*, 6.
- Jakel, Olaf (1999), "Kant, Blumenberg, Weinrich. Some Forgotten Contributions to the Cognitive Theory of Metaphor". En: Gibbs, R. W/Steen, G. J. (eds.) (1999), *Metaphor in Cognitive Linguistics*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins, p 9-27.
- Kozsla-Szymanska, Margarita (2006). *De lo proverbial de Francisco Goya a lo poético y sentencioso de Pablo Picasso*. En: *Actas del XLI Congreso ASEPE: 125 años del nacimiento de Picasso en Málaga*. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_41/congreso_41_08.pdf. [Fecha de consulta: 02/11/2016].
- Lakoff, G. (1987), *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories Reveal about the Mind*. Chicago: University of Chicago.
- Lakoff, George. (1991), Cognitive Versus Generative Linguistics: How Commitments Influence Results. *Language & Communication, Vol. II*, p 53-62.
- Laniado-Romero, Bernardo (ed.) (2004), *Picasso. Toros*. Málaga: Museo Picasso Málaga.
- Lantolf, J. (2011), "Integrating Sociocultural Theory and Cognitive Linguistics in the Second Language Classroom". En: Hinkel, E. (ed.) (2011),

- Handbook of Research in Second Language Teaching and Learning. Vol II*, Nueva York: Routledge, p 303-318.
- Langacker, Ronald W. (1987), *Foundations of Cognitive Grammar, vol. 1: Theoretical Prerequisites*. Stanford: Stanford University Press.
- Langacker, Ronald W. (2008a), *Cognitive Grammar: A Basic Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Langacker, Ronald W. (2008b), "Cognitive Grammar as Basis for Instruction". En: Ellis, N. y Robinson (eds.) (2008), *Handbook of Cognitive Linguistics and Second Language Acquisition*. Nueva York: Routledge. p 373-405.
- Llopis-García, Reyes; Espinosa, Juan Manuel y Ruiz Campillo, José Plácido (2012), *Qué gramática enseñar, qué gramática aprender*. Madrid: Edinumen.
- López, Ángel (2005), *Gramática cognitiva para profesores de español L2*. Madrid: Arco Libros.
- Lumbreras, María (2008), "Una iconología para el futuro: la Bildwissenschaft y el debate alemán sobre el estudio de la imagen". En: *Facsimil Congreso Nacional de Historia del arte*. Disponible en: http://www.ub.edu/ceha-2008/pdfs/09-m03-s01-com_03-mlc.pdf. [Fecha de consulta: 02/11/2016].
- Mallén, Enrique (2003), *The Visual Grammar of Pablo Picasso*. Frankfurt: Peter Lang.
- Morera, Marcial (1988), *Estructura semántica del sistema preposicional del español moderno y sus campos de usos*. Puerto del Rosario, España: Servicio de publicaciones del Excmo. Cabildo insular de

Fuerteventura.

- Nerlich, Brigitte y David. D. Clark (2007), "Cognitive Linguistics and the History of Linguistics". En: Geeraerts, Dirk y Cuyckens, Hubert (eds.) (2007), *Handbook of Cognitive Linguistics*. Oxford: Oxford University Press, p 489-607.
- Parmeline, Hélène (1966), *Picasso dit*. Paris: Gonthier.
- Pascual, Jesús Félix (2006), "Ustedes esperan que yo les diga qué es arte. Si lo supiera, no se lo diría a nadie". En torno a Picasso en el 125 aniversario de su nacimiento". En: *Actas del XLI Congreso ASEPE: 125 años del nacimiento de Picasso en Málaga*. Disponible en: http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_41/congreso_41_08.pdf. [Fecha de consulta: 02/11/2016].
- Pinker, Steven (1995), *The Language Instinct: How the mind creates language*. Nueva York: HarperPerennial.
- Rakova, Marina (2003), *The Extent of the Literal: Metaphor, Polysemy and Theories of Concepts*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Risquez, Samuel (2011), "Las preposiciones: cómo y por qué enseñarlas desde un nivel A1". En: *MarcoELE*, 13, p 123-129. Disponible en: <http://marcoele.com/descargas/13/11.londres-risquez.pdf>. [Fecha de consulta: 02/11/2016].
- Romo, Francisco (2015), "La imagen metalingüística de ser y estar". En: *Revista Española de Lingüística Aplicada*, 28(1), p 234-257.
- Romo, Francisco (2016a), "La imagen metalingüística como imagen pedagógica en E/LE. En: *RedELE*, 28.
- Romo, Francisco (2016b), *Un análisis cognitivista de las preposiciones*

- espaciales del español y su aplicación a la enseñanza de E/LE* [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rovira, M^ª Luz (1978), *El Arte Naif*. Barcelona: Labor.
- Ruiz Campillo, José Plácido (2007), "Gramática cognitive y ELE. Entrevista a José Plácido Ruiz Campillo". En: *MarcoELE*, 5.
- Rutten, K., Dienderen, A. y Soetaert, R. (2013), "Revisiting the Ethnographic Turn in Contemporary Art". En: *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*, 04. Londres: Routledge. Disponible en: <http://dx.doi.org/10.1080/02560046.2013.855513>. [Fecha de consulta: 02/11/2016].
- Sanz, Elena (2014), "Ocho frases geniales de Pablo Ruiz Picasso". En: *Muy Interesante*. Disponible. En: <http://www.muyinteresante.es/cultura/arte-cultura/articulo/ocho-frases-geniales-de-pablo-ruiz-picasso>. [Fecha de consulta: 02/11/2016].
- Seckler, Jerome (1945), "Entrevista a Picasso". En: *New Masses*, 13.
- Stokes, Suzanne (2001), "Visual Literacy in Teaching and Learning: A Literature Perspective". En: *EJITE*, 1(1), Troy State University. Disponible en: <http://ejite.isu.edu/Volume1No1/Stokes.html>. [Fecha de consulta: 02/11/2016].
- Walter, Ingo (1990), *Pablo Picasso. El genio del siglo, 1881-1973*. Paris: Benedikt Taschen.
- Zervos, Christian (1936). *Picasso, 1930-1935*. Paris: Cahiers d'Art.
- Zhang, Fachun y Peng, Jinxia (2008), "A Cognitive Teaching Approach and its Application in College English Education of China". En: *College English Education of [OL]*. Yantau: School of Ludong University.

<Resumen>

Este artículo esboza las líneas generales de algunos paralelismos que, desde el estudio de la lingüística cognitiva, hemos advertido entre la vida, el pensamiento y la obra de Picasso, y las bases teóricas y metodológicas de la ciencia cognitiva (en general) y de la lingüística cognitiva de Langacker (en particular). El objetivo de este análisis comparativo es tomar como ejemplo la obra de Pablo Picasso ilustrar estos paralelismos y reconsiderar el papel del arte (especialmente, en este caso, el de la pintura y las artes visuales) en la construcción y representación del conocimiento; algo particularmente apropiado, cuando no necesario, desde una perspectiva cognitivista.

Palabras Clave: Picasso, Cognitivismo, Lingüística cognitiva, Imagen metalingüística.

|| Submission of Manuscript: 3 of April, 2017

|| Manuscript accepted: 9 of June, 2017

|| Final manuscript: 19 of June, 2017