



VNIVERSITAT ID VALÈNCIA

VNIVERSITAT ID VALÈNCIA
Departament de Teoria dels Llenguatges
i Ciències de la Comunicació



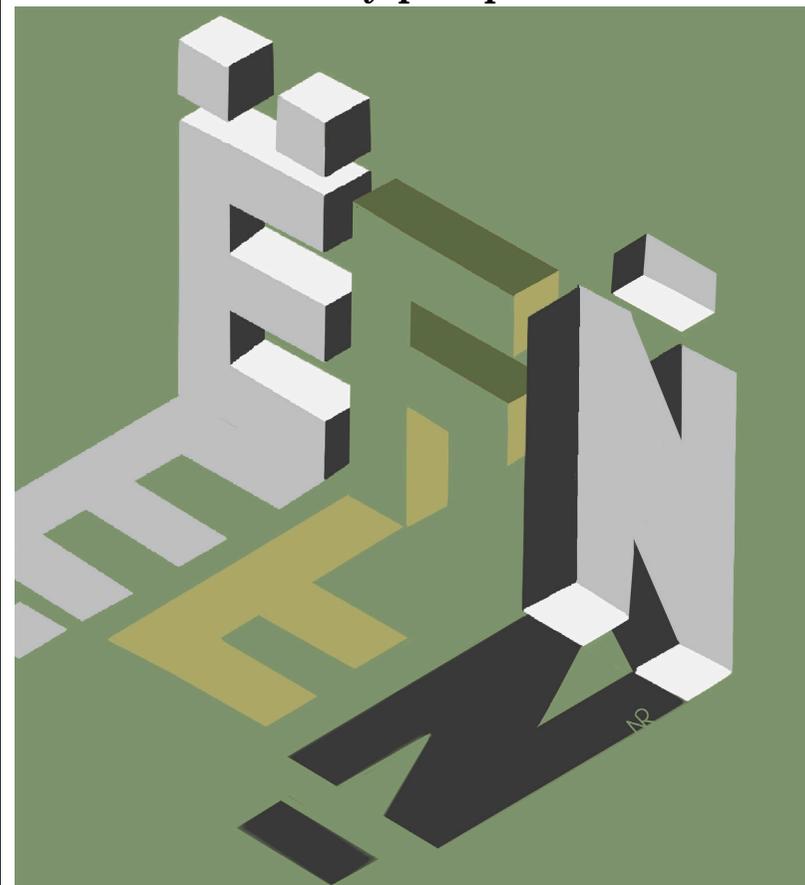
9 788491 335184

Miguel Ángel Lledó (editor): *Gramática contrastiva: métodos y perspectivas*. LynX-Annexa 25

LynX

A Monographic Series in Linguistics and World Perception

Gramática contrastiva: métodos y perspectivas



Miguel Ángel Lledó Cardona
(editor)

LynX

A Monographic Series in Linguistics and World Perception

Published jointly by

Departament de Teoria dels Llenguatges i Ciències de la Comunicació

Universitat de València (Spain)

Av. Blasco Ibáñez 32, 46010 València

Department of Spanish and Portuguese

University of Minnesota (USA)

34 Folwell Hall, 9 Pleasant St. S. E., Minneapolis, MN 55455

Editors:

Enrique N. Serra Alegre (Universitat de València)

Carol A. Klee (University of Minnesota)

Advisory Board:

Silvia Betti (*Università degli Studi di Bologna / ANLE*)

Walter Bisang (*Universität Mainz*)

Maria Vittoria Calvi (*Università degli Studi di Milano*)

José del Valle (*City University of New York*)

Floriana di Gesù (*Università degli Studi di Palermo*)

Adolfo Elizaincín (*Academia Nacional de Letras de Uruguay*)

Maitena Etxebarria Arostegi (*Euskal Herriko Unibertsitatea*)

Milagros Fernández Pérez (*Universidade de Santiago de Compostela*)

Chrystelle Fortineau-Brémond (*Université Rennes 2*)

Carmen Galán Rodríguez (*Universidad de Extremadura*)

Beatriz Gallardo Paúls (*Universitat de València*)

Isabel García Izquierdo (*Universitat Jaume I de Castelló*)

Michaël Grégoire (*Université Clermont Auvergne*)

Carlos Hernández Sacristán (*Universitat de València*)

Ángel López García-Molins (*Universitat de València*)

Jingsheng Lu (*Shanghai International Studies University*)

Luis Luque Toro (*Università Ca' Foscari Venezia*)

Giovanna Mapelli (*Università degli Studi di Milano*)

Pedro Mogorrón Huerta (*Universitat d'Alacant*)

Francisco Ocampo (*University of Minnesota*)

Joel Rini (*University of Virginia*)

Klaus Zimmermann (*Universität Bremen*)

Orders Single or back issues can be ordered through any bookseller or subscription agent or directly at the following address:

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

SERVEI DE PUBLICACIONS

Carrer Arts Gràfiques, 13

46010 - VALÈNCIA (SPAIN)

Fax: (96) 3864067

Design by Enric Serra (Universitat de València)

Printed at Serviform

ISSN 2171 - 7702

ÍNDICE

- Pág. 7 ¿Qué nos enseña el decir del otro? Actos de habla en
 árabe marroquí y educación intercultural
 Saida Anssari-Naim
- Pág. 23 ¿Qué habría pintado Monet si hubiera sido chino? Análisis
 de recursos pictóricos y gramaticales
 Nong Ru Cheng Lee
- Pág. 43 Herramientas neurodidácticas en la clase de ELE:
 la Categorización
 Floriana Di Gesù
- Pág. 63 Los relativos en español: aproximación cognitiva y
 propuesta de explotación didáctica
 Miguel Ángel Lledó Cardona
- Pág. 127 Patrones de contraste lingüístico
 Ángel López García-Molins
- Pág. 155 Análisis perceptivista de algunas características distintivas
 de la lengua japonesa en contraste con el español
 María Amparo Montaner Montava
- Pág. 177 La equivalencia pragmática de las 3Ts en inglés y español
 Alfonso Carlos Rodríguez Fernández-Peña
- Pág. 219 Errores frecuentes por parte de aprendices hispanos en la
 adquisición del italiano como lengua extranjera
 Luna Sanfratello
- Pág. 231 Confluencia categorial en las formas compuestas del verbo
 (algunas observaciones sobre el búlgaro y las lenguas románicas)
 Eugenia Vucheva

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anssari-Naim, Saida (2016): *The Politeness/Impoliteness Divide. English-based Theories and Speech Acts Practice in Moroccan Arabic*. Valencia: Universitat de València.
- Austin, John L. (1962): *How to Do Things with Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Bachnik, Jane M. (1994): “‘Uchi/Soto’: Challenging our conceptualizations of self, social order, and language”, en Bachnik, Jane M. and Quinn, Charles J. (eds.): *Situated Meaning: Inside and Outside in Japanese Self, Society, and Language* (pp. 3-37). Princeton: Princeton University Press.
- Blum-Kulka, Shoshana, House Juliane; and Kasper Gabriele (1989): *Cross-cultural Pragmatics: Requests and Apologies*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- Isaacs, Ellen A. and Clark, Herbert H. (1990): “Ostensible Invitations”. *Language in Society*, 19: 493-509.
- Coulmas, Florian (1981): “‘Poison to Your Soul’. Thanks and Apologies Contrastively Viewed”, en Coulmas, Florian (ed.): *Conversational Routine: Explorations in standardized communication situations and prepatterned speech* (pp. 69-83). The Hague: Mouton.
- Hernández Sacristán, Carlos (1999): *Culturas y acción comunicativa. Introducción a la pragmática intercultural*. Barcelona: Octaedro.
- Hernández Sacristán, Carlos (2009): “Transculturalidad: Sobre fundamentos y límites de la comunicación intercultural”. *Universos. Revista de lenguas indígenas y universos culturales*, 6: 9-35.
- Lakoff, Robin (1973): “The Logic of Politeness, or Minding your P’s and Q’s”. *Proceedings of the Ninth regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, 9 (1): 292-305.
- Levinson, Stephen C. (1983): *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Salmani-Nodoushan Mohammad A. (2006): “A comparative sociopragmatic study of ostensible invitations in English and Farsi”. *Speech communication*, 48: 903-912.
- Searle, John R. (1969): *Speech acts: An essay in the philosophy of language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wolfson, Nessa (1981): “Invitations, compliments and the competence of the native speaker”. *International Journal of Psycholinguistics*, 24 (4): 7-22.

¿QUÉ HABRÍA PINTADO MONET SI HUBIERA SIDO CHINO? ANÁLISIS DE RECURSOS PICTÓRICOS Y GRAMATICALES

Nong Ru Cheng Lee
Escola Oficial d’Idiomes de València-Saïdia

Resumen: El acto de hablar es tan antiguo como el de dibujar, ambos forman parte de las expresiones humanas más instintivas. Para la adquisición del chino como L2 por parte de los hablantes nativos de castellano es conveniente elaborar una estrategia que no radique solo en la explicación gramatical y en ejercicios orales o escritos, es decir, que no debe limitarse a actividades basadas exclusivamente en las lenguas implicadas, la materna y la lengua meta. Como señaló Ciesielkiewitz (2009) “la lengua nativa parece orientar, e incluso controlar el desarrollo de un nuevo proceso de aprendizaje lingüístico, puesto que el nuevo conocimiento parece someterse a un estricto control o revisión bajo los parámetros o esquemas del idioma nativo”; refuerza este argumento el hecho de que la lengua no sea la única herramienta de transmisión cuando se trata de aprender un idioma nuevo, explorar el razonamiento visual y el conocimiento sobre las obras pictóricas puede hacer que los estudiantes de L2 entiendan la lógica interna que estructura las lenguas. Este texto pretende ofrecer una aproximación a la lingüística cognitiva partiendo del análisis visual de las pinturas de Oriente y Occidente, estableciendo una relación y una comparación entre la gramática de dos lenguas, en este caso, la del castellano y la del chino. De esta manera se elabora un inventario de semejanzas y diferencias, tanto en la lengua como en la pintura, con el propósito de ayudar a los alumnos a encontrar el patrón de la gramática china y discernir las relaciones entre los diferentes elementos lingüísticos, al tiempo que, a través del arte, se pretende introducirlos en la peculiar visión del mundo oriental.

Palabras clave: Pintura paisajista, lingüística cognitiva, gramática contrastiva, lengua china, adquisición de lenguas extranjeras.

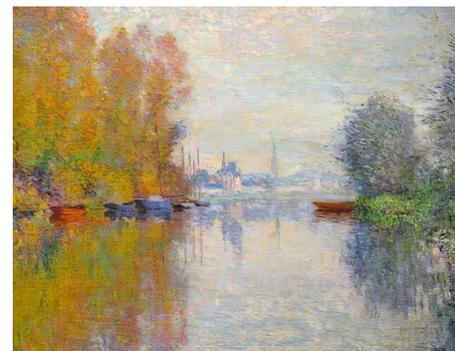
Abstract: The act of speaking is as old as drawing, both of which form part of the most instinctive human expressions. For the acquisition of Chinese as L2 by native Spanish speakers, it is advisable to develop a strategy

that does not lie only in grammatical explanations and oral or written exercises, i.e., it should not be limited to activities based exclusively on the languages involved, the mother tongue and the target language. As Ciesielkiewitz (2009) pointed out, “the native language seems to guide, and even control, the development of a new linguistic learning process, since the new knowledge seems to be subject to strict control or revision under the parameters or schemes of the native language”. This argument is reinforced by the fact that language is not the only transmission tool when it comes to learning a new language. Both the exploration of visual reasoning and knowledge of works of art can help L2 students understand the internal logic that structures languages.

This paper aims to offer an approach to cognitive linguistics based on the visual analysis of western and oriental paintings, establishing a relationship and a comparison between the grammar of two languages, in this case, Spanish and Chinese. In this way, an inventory of similarities and differences is carried out, both in language and in painting, with the purpose of helping students to find the pattern of Chinese grammar and discern the relationships between the different linguistic elements, while at the same time introducing students through art to the peculiar vision of the Orient.

Keywords: Landscape painting, cognitive linguistics, contrastive grammar, Chinese language, foreign language acquisition.

1. INTRODUCCIÓN: PINTURA Y LENGUA, HERRAMIENTAS DE PERCEPCIÓN Y EXPRESIÓN



Claude Monet. *Otoño en el Sena, Argenteuil*. Óleo sobre lienzo. 54 x 73 cm.

High Museum of Art, Atlanta.



En un agradable otoño de 1873, junto a la orilla del Sena, cerca del municipio de Argenteuil de Francia, Monet colocó el caballete y pintó [Otoño en el Sena, Argenteuil]. No nos cuesta mucho imaginar cómo era el paisaje que estaba contemplando Monet en ese momento: la luz tenue del amanecer se traduce en un azul y naranja en tonos pastel que a la vez queda reflejada en el río. Las suaves pinceladas captan la tranquilidad y el silencio del propio lugar, el frescor de la época plasmado en una paleta de tonalidad fría. Monet no sólo transmitió una impresión visual de aquella escena, sino a la vez sensorial y sonora. Para el espectador resulta relativamente fácil invertir el proceso de la creación, es decir, que viendo la obra final de Monet puede imaginar lo que él percibió en aquel momento y lugar.



→ Zhan Ziqian. *Viaje en primavera* (You chun tu). Tinta y color sobre seda. 43 x 80,5 cm. Museo del Palacio, Beijing.

[Viaje en primavera] (*You chun tu*), de la época de la dinastía Sui (581-619), es una aguafinta de Zhan Ziqian que narra la hermosa temporada soleada de primavera en el sur de China, mostrando unos viajeros que visitan la orilla del río al salir de excursión. Salir el primer día de la primavera a la caza de bellos paisajes y estampas era una práctica muy común para eruditos, poetas y artistas de la época; servía para alimentar así la musa de la creación y el espíritu. En la pintura se puede observar cómo los caminantes pasean por los caminos serpenteantes hacia el valle frondoso del fondo. El pintor aplica líneas finas y poderosas para delinear el contorno de las figuras, el color azul verdoso para la vegetación, y el mismo verde claro para las montañas y el agua, reservando para el cielo el propio blanco del papel. Los personajes, aunque no forman parte del tema principal del paisaje, están meticulosamente tratados en diferentes poses y llenos de detalles. Los colores de la obra son fuertes y contrastados. Las montañas, rocas y árboles están hechos de azurita mineral y pigmentos verdes, con el color cian como tono principal, los edificios, figuras y caballos son de color rojo y blanco, las gamas contrastadas y coloridas resaltan el aire primaveral de los grandes ríos y montañas (Nie, 2001).

A pesar de que ambas obras maestras retratan el río y el paisaje en torno a una determinada época del año, los dos fueron artistas transgresores en sus épocas y ahora se consideran un referente para las pinturas posteriores. Pero a diferencia de Monet, en cuya representación es fácil reconstruir qué estaría viendo en aquel instante en Argenteuil, en la obra de Zhan a mucha gente no familiarizada con el lenguaje artístico de la pintura china le cuesta imaginar cómo era el paisaje que estaba percibiendo el autor en aquel instante. En efecto, a pesar de que cada elemento de la pintura es reconocible, (las personas y árboles, el agua, etc.), la forma de estructurar los conjuntos no se ajusta al lenguaje visual occidental.

En mis años de experiencia como docente de chino, he observado discordancias muy parecidas, aun a pesar de que los estudiantes conocen los diferentes elementos constitutivos de la lengua. La dificultad reside en estructurar todos estos elementos de una manera armónica y acorde con la lógica de la expresión china. El origen de este problema tiene mucho que ver con que a la mayoría de los estudiantes de chino que tienen el español como L1, acostumbrados como están a las estructuras de su lengua materna, les cuesta descifrar la manera de organizar la gramática china y el orden de la expresión, y en especial, por qué el idioma chino elige esa manera concreta de presentar la realidad, es decir, por qué elabora sus constructos conforme

a ese determinado patrón. En el presente trabajo propongo analizar los recursos de la perspectiva, la estructura y la percepción como elementos comunes a la pintura y a la lengua china, ya que tanto el arte de dibujar o pintar como la lengua y el habla forman parte de la expresión humana.

Este ensayo pretende ofrecer una aproximación a la lengua china desde el análisis de las técnicas pictóricas. La comparación de la pintura del óleo y de la aguafinta como expresiones representativas de Occidente y de Oriente, coincide respectivamente con la manera de estructurar que tienen la lengua española y la lengua china, ya que tanto el arte como la lengua conforman la expresión humana en cuanto estrategias de expresión y percepción empleadas para captar la realidad que nos rodea.

Si la lengua es una evolución de la visualización (López, 2005:15-23) y la pintura paisajística es un reflejo de la captación visual del entorno, comparando las técnicas pictóricas podremos mostrar cómo la estructura lingüística coincide con la manera de configurar la pintura.

2. ANÁLISIS DE DIFERENTES ASPECTOS: MORFEMA, DETERMINANTE Y PERSPECTIVA

2.1. PERCEPCIÓN DE LA UNIDAD MÍNIMA: PICTÓRICO & LINGÜÍSTICO

Los trazos básicos de una pintura son la línea y la mancha: cuando se aplica la punta del pincel o la brocha formando un trazo alargado se crea una línea; cuando se aplana el pincel y se arrastra en un área, forma una mancha o una pincelada, y a partir de ahí se van abriendo técnicas más complejas para formar diferentes composiciones. Igual ocurre con la lengua: el conjunto de elementos básicos origina una composición mayor.

La unidad mínima de la lengua china es el morfema (语素); uno o varios morfemas componen las palabras (词) y las palabras forman un sintagma (短语) o una oración (句子).

她学习汉语。
Tā xuéxí hànyǔ.
Ella estudia chino.

Cada fonema coincide con un morfema, y cada morfema de esta oración presenta un significado.

她 *tā*: ella
 学 *xué*: aprender
 习 *xí*: repetición de algo con el fin de dominar
 汉 *hàn*: raza Han
 语 *yǔ*: lengua hablada

En la frase “Ella estudia chino” cada palabra está separada por un espacio y tiene una funcionalidad gramatical clara, ninguna palabra sacada de la oración cambia su significado. Esto coincide con una de las cualidades del óleo consistente en que, debido a la mezcla de pigmento y cola, cada pincelada en él es precisa, de manera que la masa de pintura aplicada es independiente respecto de otras masas cercanas y también del lienzo. En consecuencia, cualquier figura extraída de la composición puede funcionar sola y sigue siendo el mismo objeto, como en la frase anterior, en que “estudia” no varía su significado procedente del verbo “estudiar”. [Figura 1]



[Figura 1] Fragmento ampliado de La escuela de Atenas (Rafael Sanzio, 1509-1511)

Veremos el libro que sostiene Aristóteles sacado de la composición general sigue siendo un libro.

Por otro lado, tenemos la pintura de aguainta, en que el pincel hecho con pelo de animal, sea de lobo o de caballo, absorbe de manera diferente la tinta y el agua. Al entrar en contacto con el papel de arroz crea un trazo eventual y desconcertante hasta para los pintores más experimentados, ya que depende de un amplio abanico de factores (humedad del ambiente, inclinación del pincel, densidad de tinta, velocidad del trazo etc.). La tinta evoluciona en el papel o se fusiona con otras manchas de manera impredecible: lo que aparentemente debería formar una frontera muy definida entre el color negro de la tinta y el blanco del papel ahora es una línea a veces difusa y a veces dentada.

El mismo fenómeno lo podemos observar para los diferentes morfemas del chino. Como podemos apreciar, en la frase siguiente los morfemas están aislados, pero a la vez mantienen una relación con los elementos vecinos en una conexión más o menos vinculada, en virtud de la cual cada uno de ellos complementa al anterior o al siguiente. Así, en *Tā xuéxí hànyǔ*, los morfemas *xué* y *xí* forman la palabra “estudiar”, al tiempo que *hàn* y *yǔ* originan la voz “chino”, en una combinación fija en la que, si eliminamos un elemento o alternamos el orden, el significado cambia o incluso se pierde. En estos casos, los morfemas se relacionan estrechamente para formar unidades léxicas. Por otro lado, analizando los términos *xuéxí* y *hànyǔ* como una única palabra, observamos que tienen una relación de verbo y objeto; pero si, conservando la misma secuencia, invertimos el orden a *hànyǔ xuéxí*, pasa a significar “estudio de lengua china”, de donde se sigue que la relación entre estas palabras permite mayor libertad. Esta particular relación entre los componentes hace que cada elemento, separado de la frase, pierda definición. El morfema, como elemento mínimo de la lengua, no solo establece una relación jerárquica con la palabra, la frase y la oración, sino que a la vez alcanza mayor definición (función gramatical, significado) cuando suma unidades. El morfema chino es similar a una pincelada de la pintura aguainta; aislado, cuesta reconocer su forma y función en la composición, pero si lo ponemos en relación con los demás elementos, se aclara el papel que juega en el conjunto. [Figura 2]



[Figura 2] Fragmento Ampliado de Académico en una cascada (Mayuan, 1160-1225).

Cuesta identificar la función de la mancha individual sin tener en cuenta la composición completa.

2.2. CLASIFICADOR: CONTORNO PARA SUSTANTIVO/*POWERLINE* PARA DETERMINANTE

Los clasificadores chinos se utilizan habitualmente para expresar la unidad de medida de personas, cosas o acciones. En la gramática es habitual que se usen junto a los numerales, pronombres demostrativos (这 *zhè*: este/esta, 那 *nà*: aquel/aquella), partículas interrogativas (哪 *nǎ*: cuál, 几 *jǐ*: cuánto) e indefinidos (每 *měi*: cada) para referirse a los sustantivos determinados.

En la lengua china ningún sustantivo cambia morfológicamente para distinguir el singular del plural o para añadir matices como el diminutivo, por lo que la utilización del clasificador se hace obligatoria gramaticalmente. Además, la función catalogadora de los clasificadores completa cierta información sobre la forma o la función del sustantivo, de tal manera que el uso de este tipo de partículas está muy desarrollado y gramaticalmente es posible asignar diferentes clasificadores al mismo sustantivo según el contexto que se quiera destacar. Por ejemplo:

一把椅子 / *Yī bǎ yǐzi* / Una silla (*Bǎ* es un clasificador para objeto con extensión que sirve como mango o asa).

一张椅子 / *Yī zhāng yǐzi* / Una silla (*Zhāng* es un clasificador para objeto que posee cierta extensión plana)



En la práctica a los alumnos de chino L2 a menudo se les pasa por alto el clasificador o usan siempre el mismo para el mismo sustantivo, limitando la riqueza de la expresión. El uso del clasificador en el idioma chino es significativamente el contorno de la pintura china. [Figura 3]



[Figura 3] Zhang shu hua, *Fruta de Lingnan*, pintura de aguatinta en el papel de arroz, 2014.

En el argot grafitero esta técnica se conoce como *powerline*: el trazo energético de pintura negra que contornea la figura. Tomamos prestado este nombre porque recoge perfectamente la función del clasificador chino, pero en realidad esta técnica se origina mucho antes, podríamos remontarla al relieve egipcio o, incluso más, hasta las pinturas de las Cuevas de Altamira. [Figuras 4, 5].



[Figura 4] *Akenatón y Nefertiti con sus hijas*, Anónimo, bajorrelieve de piedra caliza, 1550-1069 a.C., 32,5X 39cm, Museo Nuevo de Berlín.

Destacan las fuertes líneas que perfilan las figuras: en el arte egipcio solo los dioses reciben el tratamiento del contorno, nunca los mortales.



[Figura 5] Fragmento de la composición del techo de la Gran Sala de Altamira. Para la representación de animales usan las pinturas policromas rojas y ocre contorneadas por pintura negra, un recurso sencillo para aislar la figura de la roca.



El mecanismo de contornear la figura que se quiere destacar o resaltar sobre el fondo es uno de los dos recursos más utilizados cuando el soporte es una superficie con interferencias (pared, roca, madera etc.); el otro consistiría en pintar la superficie en blanco o de color liso.

El *powerline* es de uso casi obligatorio cuando se quiere pintar “la firma”. “La firma” es el término para los murales cuya principal figura es una palabra, tenga significado o no. Esta práctica tiene su origen en los años 80, cuando con la expansión de los pandilleros de Nueva York, estos se afanaban en marcar con el nombre de su banda el mayor número de lugares

posibles, tratando de que fueran los sitios más extraños. Por este motivo, el significado de “la firma” no radica en el significado de la palabra, sino en el propio acto de firmar la existencia. Cuando una palabra se traza a lo largo de la línea, la mente interpreta con facilidad que corresponde a una lengua, a una palabra escrita; pero cuando se crea mediante un contorno, deja de ser solo parte de un idioma y se convierte en una figura en la que el significado tiene menos peso que el significante. M escrito alineadamente es la letra M, pero si está trazado con un contorno, puede asociarse con la M dorada de McDonald’s o con el personaje ficticio de Mario Bros. La función de *powerline* en “la firma” es liberar a las palabras de sus significados y acercarlas al arte. [Figura 6]



→ [Figura 6] Monigote, Monigote Valencia, graffiti, 2007, Valencia

En la pintura china, cuando se quiere destacar un objeto, haciéndolo resaltar sobre el fondo, se suele contornear con tinta negra, lo mismo pasaría en la lengua.

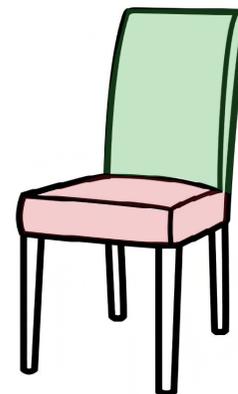
Lo que haríamos es rodear (...) la figura, mediante un contorno o frontera que la aísla del fondo. Precisamente lo que caracteriza a la técnica del dibujo, frente a la de la pintura al óleo, (...) además, la aislamos mediante una línea de Frontera (cf. López, op. cit.: 30).

Cuando pensamos genéricamente, la mente humana sugiere una vaga idea de los objetos o las cosas, pero cuando percibimos o queremos expresar algo en concreto, la mente debe hacer un esfuerzo extra para aislar el ruido de fondo y visualizar con cierto detalle el objeto de la cosa mencionada. Para

ello, un idioma como el español usa el artículo como técnica para blanquear el fondo; por su parte, la lengua china emplea el clasificador para crear un contorno y marcar el objeto o la cosa seleccionada. De esta manera lo aísla del resto de las interferencias al tiempo que refuerza la idea de dicho objeto, como especificando su categoría o su función y plasmándolo en el concepto real, a través de su forma gramatical perfilada mediante el clasificador, desde la categoría virtual a la instancia.

Todos los sustantivos tienen sus clasificadores que los definen. Pueden ser uno o varios según lo que se quiera destacar en la oración, para perfilar todo lo posible la forma de objetos o cosas. La función de un clasificador se puede dividir según el concepto que se pretende contornear. A continuación, vemos algunos ejemplos:

- Contornea el aspecto: 颗 (objeto redondo), 张 (objeto generalmente rectangular), 个 (objeto con forma irregular o no tiene forma), 头 (animal de grande dimensión), 支 (objeto largo y duro), 条 (objeto largo y blando), etc.
 - Contornea la función: 台 (plataforma), 辆 (con rueda), 匹 (montura), 把 (objeto con extensión para manejar), 双 (par), 对 (conjunto), etc.
 - Contornea la medida: 瓶 (botella), 场 (función de teatro/opera/cine o partido de deporte), 斤 (medio kilo), 公里 (kilometro), 节 (tiempo divisible), 盘 (plato), etc.
 - Contornea la acción: 次 (veces), 步 (paso), 回 (ida y vuelta), etc.
- [Figura 7]



[Figura 7] Se tiende a usar el clasificador de objeto de asa 把 Bǎ para enfatizar la parte funcional de la silla: el respaldo. Por ejemplo, cuando se dice “Tráeme esa silla.” / 把那把椅子拿过来。 / Bǎ nà bǎ yǐzi nǎ guòlái.

Cuando la mente quiere enfatizar el aspecto de la parte plana donde es posible sentarse, se tiende a elegir el clasificador 张 zhāng. Por ejemplo, “Siéntate en esta silla” / 你坐那张椅子。 / Nǐ zuò nà zhāng yǐzi.

2.3. LA PERSPECTIVA: DESDE EL HOMBRE VS. DESDE EL SUCESO

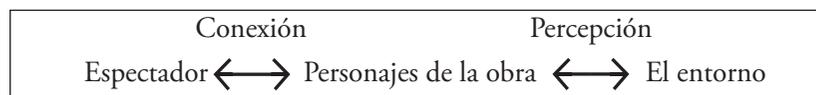
En el cuadro de [Otoño del Sena, Argenteuil], Monet adoptó una perspectiva central, situándose a la altura de la vista y asimilando la percepción del ojo humano, por lo que logró una presentación más lógica desde el punto de vista del observador. La mayoría de la pintura china, como por ejemplo la obra de Zhan, emplea la vista axonométrica, la cual se diferencia de la cónica en que todas las líneas que en la realidad son paralelas lo son también en el dibujo, mientras que en la cónica se representan convergentes. Debido precisamente a ello, los objetos que aparecen en la visión axonométrica no varían su tamaño con la distancia, mientras que en la cónica van disminuyendo a medida que se alejan del observador, asimilando de esta manera la percepción del ojo humano (Vives, 2020). Pero, ¿por qué elegir en la pintura china esta presentación tan ajena a la experiencia de los seres humanos? La respuesta la encontraremos comparando las obras de Joaquín Sorolla y William Turner.



[Figura 8] Joaquín Sorolla, *La hora del baño*, óleo sobre lienzo, 1,5m x 1,5m, 1909, Madrid: Museo de Sorolla.

La obra de Sorolla [La hora de baño] intenta conectar al observador con los personajes de la obra, y a través de estos se evocan los recuerdos de la percepción del entorno en el que se encuentran. El cuadro nos recuerda un cálido y resplandeciente paseo por la playa, el placer de meter el pie en el refrescante mar, la luz del Mediterráneo... , a través de la obra el pintor establece una conexión entre el observador y el entorno usando a los personajes como mediadores.

Esquema de Sorolla:

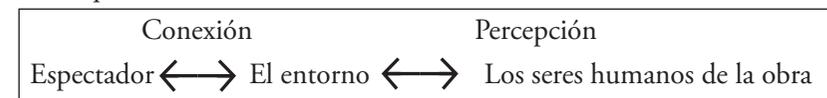


[Figura 9] J.M.W Turner, *Aníbal cruzando los Alpes*, óleo sobre lienzo, 1,45m x 2,36m, 1812, Londres: Museo Tale.



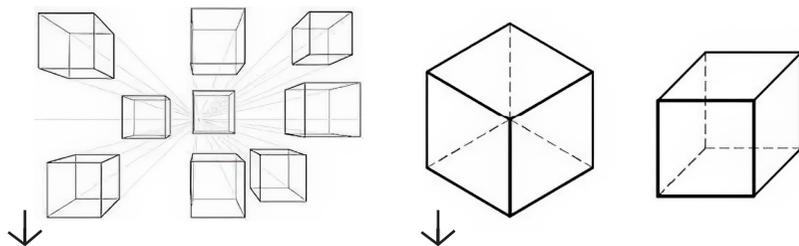
En [Aníbal cruzando los Alpes] de Turner, el cuadro es dominado por un cielo gris, por unas nubes negras que vierten masas de nieve y por un anaranjado. En su composición apenas se perciben líneas horizontales, verticales y diagonales, por lo que visualmente no da tregua al observador, privándole de cualquier punto de referencia; en lugar de ello, el espectador pierde su vista en la tormenta de nieve de la naturaleza y olvida la existencia de los personajes tratados. Turner es famoso por recrear la sensación sublime de lo natural, como señaló el crítico J. Ruskin, al describir a Turner como el artista “que más conmovedoramente y acertadamente puede medir el temperamento de la naturaleza” (Piper, 2004: 321). Turner conecta al espectador directamente con el entorno, evocando respeto y temor a la vez que serenidad: somete al individuo a la inmensidad de la naturaleza para que acabe olvidándose de sí mismo. Turner adopta en sus obras la perspectiva de la naturaleza, mostrando cómo esta ignora la insignificante existencia de los protagonistas del cuadro. Eso es lo que hace también la perspectiva axonométrica, presentando una visión ajena a la subjetividad de los seres humanos, pues simplemente refleja el evento que sucede sin tener en cuenta el juicio del hombre.

Esquema de Turner



En la perspectiva cónica las figuras van cambiando el aspecto según donde esté mirando el observador. La figura vista desde diferentes ángulos adopta formas diferentes, por ejemplo: un cubo rectangular visto de frente es un rectángulo, pero visto desde una esquina sería un hexágono irregular; sin embargo, esto no sucede en la perspectiva axonométrica, ya que la figura

mantendrá su forma siempre: bajo esta perspectiva el cubo se vería siempre de manera parecida. [Figuras 10, 11]



[Figura 10] Dependiendo de la distancia y el ángulo, el cubo visto en perspectiva central/cónica presenta diferentes formas y tamaños.

[Figura 11] El cubo visto en la perspectiva axonométrica/isométrica siempre es hexagonal.

Comparemos ahora la frase en español y en chino:

Vuelvo a casa. 我回家。 wǒ huí jiā.
Ella me lleva a casa. 她载我回家。 Tā zài wǒ huí jiā.

Vemos cómo en español, al cambiar la perspectiva de persona (el sujeto), la frase se construye desde un ángulo totalmente diferente: al cambiar el sujeto y la acción, la oración apenas coincide en la forma.

Sin embargo, en la lengua china estas dos frases coinciden en la parte del evento, es decir, que las frases *Wǒ huí jiā* (Vuelvo a casa) y *Tā zài wǒ huí jiā* (Ella me lleva a casa) coinciden en la secuencia *wǒ huí jiā* (Vuelvo a casa), porque a pesar de que tienen dos sujetos diferentes y la acción principal es distinta, ambos sucesos terminan coincidiendo en que yo vuelvo a casa: *wǒ huí jiā*. Este se debe a que la perspectiva del idioma se adopta desde el punto de vista del evento, no desde el individuo.

Observemos a continuación la siguiente oración subordinada:

Yo le pido a ella que me lleve a casa.
我请她载我回家。
Wǒ qǐng tā zài wǒ huí jiā.

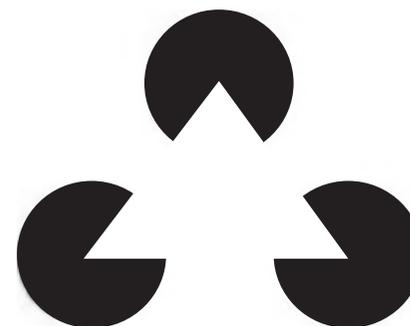
En español, la oración subordinada sustantiva va introducida por un nexo o por un verbo en infinitivo y puede ser reemplazada por un pronombre demostrativo neutro, igual que una presentación cónica; es decir,

la oración subordinada (correspondiente a los objetos lejanos) está unida a través del nexo con la oración principal (los objetos cercanos). Además, la subordinada puede presentar menos detalles, pues puede reemplazarse por un pronombre demostrativo. La oposición de la figura (oración principal) y fondo (oración secundaria) encajaría con el planteamiento de una escena cónica, donde el fondo se apartaría para hacer destacar la figura.

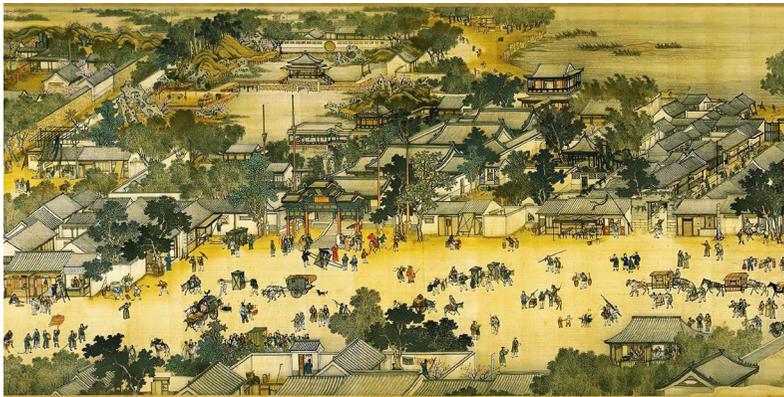
Mientras, en la presentación axonométrica los objetos pueden no variar su tamaño o detalles con la distancia. Podemos ver que la oración anterior corresponde en chino a la unión de tres frases, que presentan tres eventos.

我请她	<i>Wǒ qǐng tā (Yo le pido a ella)</i>
她载我	<i>tā zài wǒ (Ella me lleva)</i>
我回家	<i>wǒ huí jiā (Yo vuelvo a casa)</i>
我请她载我回家	<i>Wǒ qǐng tā zài wǒ huí jiā</i>

En esta oración no hay nexo o estructurador para tomar distancia en cada frase; el sentido de subordinación lo dan los pronombres personales *她 tā* y *我 wǒ*, que hacen de sujetos (yo, ella) al tiempo que actúan de objetos de la frase anterior (a mí, a ella). En esta oración cada frase, es decir, cada evento, funciona de manera paralela y tiene la misma importancia; sin embargo, se percibirá conjuntamente como un único suceso. La cognición de esta frase tomaría su estrategia de la percepción gestáltica: concretamente de la *Prägnanz* o Ley de la buena forma, en virtud de la cual “el todo es mayor que la suma de las partes”. En consecuencia, lo que se prioriza es destacar el destino común de los elementos que se perciben, es decir, que los tres eventos paralelos se percibirán como un único suceso, conformando una visión completa y estable de los conjuntos separados. [Figuras 12, 13]



[Figura 12], Ley de la pregnancia o buena forma. La mente tiende a ver la forma más simplificada, estable y completa. (Leonne, 1998)



[Figura 13] Zhang Zeduan, *El festival qingming junto al río* (fragmento), 1085-1145, 24.8 cm x 528.7 cm, Museo de Palacio, Taipei.

En la presentación de la perspectiva axonométrica, ni los edificios ni las personas varían de tamaño, y tienen los mismos detalles estando cerca o lejos, lo cual permite que los planos cercanos y lejanos se reúnan en el plano central, haciendo que se pierda la percepción del horizonte, logrando el efecto visual de “miles de millas” sin un final.

3. PERCEPCIÓN Y EXPRESIÓN: DESDE DOS LADOS DE LA REALIDAD

“Las lenguas nos permiten interpretar la realidad y crear nuevas realidades mentales gracias a ellas.” (López, op. cit.:33). La pintura de aguatinta se contrapone a la pintura al óleo, y esta oposición se refleja en la lengua china, ya que en chino *zhōngguó huà* significa pintura china, refiriéndose al arte de la aguatinta, frente a *xīyáng huà*, pintura occidental, que hace referencia a la práctica del óleo. Para entender una y otra hay que asimilar que, aunque ambos mundos reflejan la percepción de la realidad del hombre, cada uno lo hace desde un lado, desde el exterior o desde el lado interior del hombre (Andrews, 2003). El hombre como perceptor es la frontera neutral, como si fuese un espejo: la pintura al óleo supone la captación del mundo físico, científico y analítico, el mundo de fuera del espejo, mientras que la pintura china capta la percepción psicológica, conceptual y lírica, el interior del espejo. Y esta manera de percibir el entorno también se ve reflejada en la lengua. En chino, a diferencia de lo

que ocurre en las lenguas indoeuropeas, los sustantivos, verbos y adjetivos no se correlacionan con tres clases de palabras separadas. En particular, el lingüista Shen cree que “los adjetivos chinos son una subcategoría de los verbos, que a su vez son una subcategoría de sustantivos” (2009:1-12). La diferencia esencial entre una lengua indoeuropea y la lengua china radica en el hecho de que las primeras son constitutivas y forman la oración seleccionando las palabras con una función gramatical adecuada: los elementos individuales dan significado al conjunto. Como si de una construcción se tratara, cada material constructivo tiene una funcionalidad y poniéndolos juntos forman una casa, en una exploración desde lo concreto a lo conjunto, desde lo real hacia lo abstracto, desde dentro hacia fuera. Por su parte, la lengua china es vinculante, hace que los elementos abstractos se relacionen entre sí para darle forma al significado; en otras palabras, la oración da sentido a cada elemento individual a la manera de una reacción química en la que cada sustancia tiene cierta particularidad, pero que con una determina mezcla provoca una reacción: opera, pues con una exploración desde el conjunto hasta lo parcial, de lo abstracto a lo real, desde fuera hacia dentro.

她学习经济

Tā xuéxí Jīngjì

Ella estudia economía

Tā (ella, a ella, su, suyo, suya), es sujeto (Ella) porque se coloca al principio de la frase, antes de un verbo.

Xuéxí (estudiar, estudio) puede ser verbo o nombre: como en la oración está colocada después del sujeto, antes del objeto, adopta una función verbal.

Jīngjì (economía, económica) significa aquí “economía”, pero si se antepusiera a otro nombre tendría una función de complemento nominal similar al adjetivo, como, por ejemplo, en *Jīngjì xī* (Facultad de ciencias económicas).

En esta frase anterior, cada morfema se mueve en un campo de significado amplio e indefinido. Al relacionarse con los elementos vecinos, concreta los significados formando palabras y, al disponer estas en un cierto orden, concreta su función gramatical, formando así una oración con un significado determinado.

El arte occidental se centra en la imitación de la naturaleza, de manera que el resultado se inclina hacia una expresión más realista; el arte oriental describe la impresión del individuo, de manera que el resultado se acerca más a mostrar su idea. El origen del arte viene de la necesidad humana de expresar el impulso emocional, de forma que uno es tan válido como otro, el primero se centra en la observación exterior de nuestro entorno y el segundo, acentúa el sentimiento interno del individuo. Podemos darnos cuenta de que la forma de expresión se valía por el contenido, es esta diferencia la que hace que cada estilo tenga sus ventajas y desventajas. Esta diferencia es la razón por la que debemos establecer un diálogo entre Oriente y Occidente (Ling, 1983).

Aunque los seres humanos vivamos bajo el mismo mundo y nuestros aparatos perceptivos y nuestro cerebro lingüístico sean los mismos, la gramática de nuestras lenguas no es completamente arbitraria e independiente; en su forma refleja en gran medida los diferentes principios de conceptualización para la captación del mundo objetivo, a la vez que adopta diversas estrategias para la comunicación. Los diferentes principios de conceptualización requieren perspectivas y percepciones variadas para comprender adecuadamente los hechos objetivos y el mundo, y es en ese proceso cuando se produce una cognición no objetiva. Aunque muchos de los principios de conceptualización y estrategias de comunicación son universales, las diferentes lenguas elegirán, bajo diferentes momentos históricos y prismas culturales, los principios y las estrategias que más se adecúan a sus interpretaciones.

Ni Monet ni Zhang podían pintar en su totalidad el paisaje que percibieron en el momento de realizar su obra. Ni el arte ni la lengua son capaces de reflejar el mundo objetivo tal y como es, pero sí que podrán mostrar el mundo a través de interpretaciones. Así, cada maestro mostró su conceptualización del paisaje de diferente manera y eligió una estrategia determinada para presentarlo.

A pesar de esta oposición tan radical en el modo de interpretar el mundo entre Oriente y Occidente, en el arte y en la lengua, debemos apreciar, desde la forma y desde el contenido, la capacidad de los seres humanos de ofrecer diferentes formas de captar la realidad, y la posibilidad de expresarse de múltiples maneras para entender y hacerse entender entre unos y otros.

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrews, Julia F. y Shen, Kuiya (2003): *A century in crisis Modernity and Tradition in the Art of Twentieth-Century China*. Nueva York: Guggenheim Museum Publications.
- Ciesielkiewicz, Monika (2009): “Gramática contrastiva como estrategia de aprendizaje y comunicación”, *Cuadernos de Rústica Española N°5*. Granada: Universidad de Granada, pp.157-167
- Corsi, E. (2005): *La fábrica de las ilusiones: los jesuitas y la difusión de la perspectiva lineal en China (1698-1766)*. México: El colegio de México 2004.
- Ibarretxe-Antuñano, Iraide: “La lingüística cognitiva y su lugar en la historia de la lingüística”, *Revista Española de Lingüística Aplicada* 26 (2013): 245-266.
- Kao, Jason C., (2001): “Reflections on the Study of Chinese Painting”, *for a forthcoming anthology on the history of the field*, ed. University Press of Maryland.
- Ling Fengmian, (1983): *Yishu shi*(艺术史). Tianjing: Tianjing Popular (2ª edición): 186.
- López García, Ángel (2005): *Gramática cognitiva para profesores de español L2*. Madrid: Arcos libros S.L.
- Leonne, Guillermo (1998): *Leyes de Gestalt*, (recuperado el 24-08-2020) <https://guillermoleone.files.wordpress.com/2018/01/leyes-de-la-gestalt.pdf>
- Martínez Agudo, Juan de Dios (2018): *Emotions in Second Language Teaching*. Springer International Publishing.
- Nie ChongZheng (2001): *Youchunjuan Presentation of YouChunTu*, the Palace Museo <https://minghuaji.dpm.org.cn/paint/detail?id=796340a0de3845319bae0b76a-4f47b22>
- Piper, David (2004): *The illustrated history of art*. Londres: Bounty Books: 321.
- Shen Jiaxuan (2009): “My view of Word Classes in Chinese”, *Linguistic Sciences*, 2009, 8(1): 1-12.
- Vives Rego, Javier: *Rasgos y recurrencias en el arte japonés* (recuperado el 21-04-2020) https://culturanipon.blogspot.com/2020/04/rasgos-y-recurrencias-en-el-arte_21.html

4.1. OBRAS DE ARTE CITADAS

- Anónimo (1550-1069 a.C.): *Akenatón y Nefertiti con sus hijas* [bajorrelieve de piedra caliza], Berlín: Museo Nuevo de Berlín.
- Anónimo: pintura rupestre de Altamira [policromas rojas y ocreas contorneadas por pintura negra], Santillana del Mar: Gran Sala de la Cueva de Altamira.
- Mayuan (马远)(1160-1225): *Académico en una cascada* (高士观瀑图)[tinta sobre seda], Nueva York: Metropolitan Museum of Art.

- Monet, Claude (1873): *Otoño en el Argenteuil* [Óleo sobre liezo], Atlanta: High Museum of Art.
- Monigote Valencia (2007): *Frima Monigote* [grafitti en mural], Valencia.
- Zhang shu hua (张淑华)(2014): Fruta de Lingnan (岭南之果), [tinta sobre el papel de arroz].
- Sanzio, Rafael (1509-1511): *La escuela de Atenas* [Pintura al fresco], Ciudad de Vaticano: Palacio Apostólico.
- Sorolla, Joaquín (1909): *La hora del baño* [óleo sobre lienzo], Madrid: Museo de Sorolla.
- Turner, William J.M. (1812): *Anibal cruzando los Alpes* [óleo sobre lienzo], Londres: Museo Tale.
- Zhang Zeduan (张泽端) (1085-1145): *El festival qingming junto al rio*(清明上河图) [tinta sobre seda], Taipéi: Museo de Palacio.
- Zhan Ziqian(展子虔)(581-519): *Viaje en primavera* (游春图). [Tinta y color sobre seda] Beijing: Museo del Palacio.

HERRAMIENTAS NEURODIDÁCTICAS EN LA CLASE DE ELE: LA CATEGORIZACIÓN

Floriana Di Gesù

Università degli Studi di Palermo

El objetivo de este artículo es traer a colación una muestra paradigmática de la manera en la que servirse del proceso de caracterización como herramienta para la construcción y organización de un lexicón mental en los aprendices italianos de español LE. Lo que se quiere presentar, además de una aplicación de la Neurodidáctica a la enseñanza del español como segunda lengua, es un sistema de categorización del léxico de la LE que tenga en cuenta la experiencia lingüística de cada aprendiz, así como los procesos cognitivos que pone en marcha en su adquisición.

Palabras clave: Neurodidáctica, Categorización, Léxico-gramática mínima.

1. INTRODUCCIÓN

El presente artículo tiene como objetivo ofrecer al lector un esbozo general sobre la recepción de la Neurodidáctica en la clase de ELE, además pretende proporcionar un ejemplo de cómo la categorización puede considerarse una herramienta neurodidáctica adecuada para la enseñanza del léxico del español a aprendices italianos. Además, se presentará al lector un diseño de elaboración de léxico-gramática mínima, método de adquisición del léxico que echa mano tanto de la categorización como de la lingüística perceptiva y contrastiva para ofrecer, tanto el docente como el alumno, una nueva herramienta a la hora de adquirir una competencia léxica. En este artículo conjuntamente con la explicación de la recepción y consecuente aplicación de la susodicha disciplina por parte del docente/formador a su enseñanza de ELE, se traerá a colación una muestra paradigmática de la manera en la que servirse del proceso de caracterización para la construcción y organización de un lexicón mental en los aprendices italianos de español LE y, por lo general, en todos los aprendices de ELE, puesto que lo que se quiere presentar es un sistema de categorización del léxico de la LE que tenga en cuenta la experiencia lingüística de cada aprendiz así como los procesos cognitivos que pone en marcha en su adquisición.

La novedad de la estrategia didáctica propuesta se basa en una particular aplicación del análisis contrastivo a través del filtro de las reglas de la Lingüística