

# **“Me enfermé de amor y qué”: metáfora, metonimia y esquemas de imagen en la representación de las relaciones de pareja en la cumbia peruana**

**“Me enfermé de amor y qué”: *metaphor, metonymy, and image schemas in the representation of romantic relationships in Peruvian cumbia***

<https://doi.org/10.61820/s.2683-3301.v7n14.211>

Diana Ibelice Conchacalle Cáceres 

Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, Perú

diana.conchacalle@unmsm.edu.pe

Original recibido: 06/09/2025

Dictamen enviado: 01/10/2025

Aceptado: 17/02/2026

## **Resumen**

Este estudio analiza cómo la cumbia peruana, como expresión de la cultura popular, conceptualiza las relaciones de pareja a través de metáforas, metonimias y esquemas de imagen, desde la perspectiva de la Lingüística Cognitiva. Con un corpus de quince letras de canciones seleccionadas por su popularidad, se identificaron metáforas como EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD, EL AMOR ES FUEGO, EL AMOR ES UNA TRAMPA y EL AMOR ES UNA TRANSACCIÓN, que proyectan experiencias emocionales en términos concretos y corporales. Asimismo, se hallaron metonimias como CORAZÓN POR SENTIMIENTOS o CORAZÓN POR PERSONA AMADA, que condensan nociones afectivas en imágenes culturalmente arraigadas. Estos procesos se sustentan en esquemas de imagen como contenedor-contenido, trayectoria, dinámica de fuerzas y ciclo de crecimiento, que permiten estructurar emociones abstractas como el deseo, la traición o el desamor en formas tangibles. Se concluye que la cumbia peruana configura una visión del amor marcada por la intensidad, el conflicto y la vulnerabilidad, donde metáfora y metonimia son recursos centrales para representar la experiencia afectiva.

**Palabras clave:** cognición, esquemas de imagen, metáfora conceptual, metonimia, relaciones de pareja

Esta obra está bajo una Licencia CC BY-NC-SA 4.0.



## **Abstract**

*This study analyzes how Peruvian cumbia, as an expression of popular culture, conceptualizes romantic relationships through metaphors, metonymies, and image schemas, from the perspective of Cognitive Linguistics. Based on a corpus of fifteen lyrics selected for their popularity, the research identified metaphors such as LOVE IS A DISEASE, LOVE IS FIRE, LOVE IS A TRAP, and LOVE IS A TRANSACTION, which project emotional experiences in concrete and bodily terms. Likewise, metonymies such as HEART FOR FEELINGS or HEART FOR THE BELOVED PERSON were found, condensing affective notions into culturally rooted images. These processes rely on image schemas such as container-content, path, force dynamics, and growth cycle, which structure abstract emotions like desire, betrayal, or heartbreak into tangible forms. The study concludes that Peruvian cumbia configures a vision of love marked by intensity, conflict, and vulnerability, where metaphor and metonymy act as central cognitive mechanisms for representing and communicating affective experience.*

**Keywords:** *cognition, conceptual metaphor, image schemas, metonymy, romantic relationships*

## **Introducción**

La cumbia peruana, en tanto expresión de la cultura popular, constituye un espacio privilegiado para explorar cómo las comunidades conceptualizan experiencias íntimas y sociales, especialmente las relacionadas con el amor y las relaciones de pareja. Lejos de ser un mero producto del entretenimiento, este género musical codifica y transmite visiones sobre el deseo, la traición, la pasión o el desengaño, a través de formas lingüísticas figuradas que no han sido suficientemente estudiadas desde una perspectiva cognitiva. En ese marco, se identifica un vacío en los estudios lingüísticos que aborden de manera sistemática los mecanismos mentales subyacentes a las expresiones metafóricas y metonímicas en estas letras, pese a su alto impacto cultural y emocional.

Desde la Lingüística Cognitiva, y en particular desde la Teoría de la Metáfora Conceptual (Lakoff y Johnson, 1980), se entiende que las metáforas y metonimias no son solo recursos estilísticos, sino procesos fundamentales de conceptualización. Este enfoque permite indagar cómo dichas construcciones configuran estructuras mentales profundamente arraigadas, basadas tanto en la experiencia corporal como en los marcos culturales compartidos. Por ello, el presente estudio tiene como objetivo identificar y analizar las metáforas, metonimias y esquemas de imagen que estructuran las representaciones del amor, el deseo, la traición y el desamor en letras de cumbia peruana. Al hacerlo, se busca evidenciar cómo estos mecanismos

cognitivos participan en la construcción simbólica de las relaciones afectivas, revelando patrones de pensamiento y conceptualización que, aunque cotidianos, son altamente significativos desde una perspectiva lingüístico-cultural.

### *Problema general*

¿Cuáles son los mecanismos cognitivos presentes en las letras de cumbia peruana para representar el concepto de relaciones de pareja?

### *Problemas específicos*

¿Qué metáforas conceptuales están presentes en las letras de cumbia peruana relacionadas con el vínculo de pareja? ¿Cuáles son los patrones metonímicos que aparecen en las letras de cumbia peruana para representar aspectos del amor y las relaciones afectivas? ¿Qué esquemas de imagen se identifican en el discurso lírico acerca de las relaciones de pareja?

### *Objetivo general*

Identificar y describir los mecanismos cognitivos que construyen el concepto de relaciones de pareja en las letras de cumbia peruana.

### *Objetivos específicos*

- Identificar y describir las metáforas conceptuales vinculadas al amor y las relaciones de pareja en letras de cumbia peruana.
- Identificar y describir los patrones metonímicos que se manifiestan en la representación del amor y sus componentes en las letras de cumbia peruana.
- Identificar los esquemas de imagen presentes en el discurso lírico de las relaciones de pareja en la cumbia peruana.

## **Teoría de la Metáfora Conceptual (TMC)**

En el marco de la Lingüística Cognitiva, la Teoría de la Metáfora Conceptual (TMC), desarrollada por Lakoff y Johnson (1980), ha transformado profundamente la comprensión del lenguaje y el pensamiento humano. Lejos de ser meros adornos del discurso poético, las metáforas son consideradas mecanismos cognitivos fundamentales que estructuran la forma en que concebimos y experimentamos el mundo. En esta teoría, se establece que comprendemos conceptos abstractos mediante otros más concretos y experienciales, a través de un proceso de mapeo entre un dominio fuente (conocido y concreto) y un dominio meta (abstracto o menos tangible).

Este mapeo permite transferir patrones de conocimiento y experiencias del dominio fuente hacia el dominio meta, facilitando la comprensión de realidades abstractas mediante esquemas concretos y accesibles. De esta manera, la metáfora no solo moldea el lenguaje, sino también nuestras percepciones, emociones, decisiones y acción en el mundo. Además, Lakoff y Johnson sostienen que las metáforas interactúan con otros procesos cognitivos, como la metonimia, generando complejas estructuras de significado mediante expansiones o reducciones cognitivas (Ruiz de Mendoza, 2011).

La TMC ha impactado diversas disciplinas, desde la lingüística y la psicología hasta los estudios culturales y filosóficos, al revelar la centralidad de la metáfora en nuestras estructuras mentales. Lakoff y Johnson (1980) propusieron una clasificación de las metáforas conceptuales, que comprende tres tipos principales: metáforas ontológicas, estructurales y orientacionales.

Las metáforas ontológicas permiten conceptualizar entidades abstractas como objetos, sustancias o contenedores físicos. Esto posibilita que emociones, ideas o procesos sean tratados como cosas concretas, dotadas de límites y propiedades. Ejemplos típicos son LA MENTE ES UN CONTENEDOR (*tengo una idea en la cabeza*) o LA IRA ES UN LÍQUIDO EN UN RECIPIENTE (*voy a explotar*). Estas metáforas estructuran nuestra experiencia de lo intangible mediante esquemas que permiten manipular y comprender entidades abstractas.

Las metáforas estructurales suponen un mapeo más detallado de un concepto en términos de otro, en el que el dominio fuente provee una estructura coherente al dominio meta. Por ejemplo, en la metáfora EL TIEMPO ES DINERO, se comprende *el tiempo* como un recurso valioso y limitado, lo que da lugar a expresiones como *gastar tiempo* o *perder tiempo*. Estas metáforas no solo reflejan nuestra forma de pensar, sino que influyen activamente en nuestras decisiones y comportamientos.

Las metáforas orientacionales organizan conceptos abstractos a partir de orientaciones espaciales básicas, como arriba/abajo, adentro/afuera o cerca/lejos. Por ejemplo, FELICIDAD ES ARRIBA / TRISTEZA ES ABAJO se manifiesta en expresiones como *estar en la cima del mundo* o *caer en depresión*. Estas metáforas derivan de experiencias corporales primarias y son comunes en muchas lenguas y culturas.

### **Esquemas de imagen**

Los esquemas de imagen, propuestos por Johnson (1987), son patrones recurrentes que surgen de nuestra experiencia corporal y perceptual del mundo. Estos

esquemas, formados en la infancia a partir de la interacción con el entorno físico, se convierten en estructuras cognitivas básicas que median entre lo sensorial y lo conceptual, facilitando la comprensión de nociones abstractas. Johnson destaca esquemas como el de ciclo, que estructura actividades repetitivas o naturales (por ejemplo, *un círculo vicioso*), y el de parte-todo, que permite representar relaciones jerárquicas o inclusivas (*la Plaza de Armas es el corazón de la ciudad*).

Lakoff y Johnson (1999) ampliaron esta perspectiva con esquemas como el de trayectoria, que representa el movimiento desde un punto de partida hacia un destino (*vamos en la dirección correcta*); el de contenedor, que distingue entre interior y exterior (*tengo muchas ideas en la cabeza*); el de fuerza, que incluye interacciones como empuje, resistencia o atracción (*me empujaron a decidir*); y el de balance, que organiza experiencias de estabilidad o equilibrio (*encontré un equilibrio entre...*), todos ellos basados en experiencias corporales fundamentales.

Posteriormente, Clausner y Croft (1999) profundizaron en estos modelos incorporando esquemas de relaciones espaciales como arriba-abajo, cerca-lejos o dentro-fuera (*los ánimos están por los suelos*), y complejizando el esquema de trayectoria al incluir elementos como el punto de partida, el recorrido y el destino (*empecé con dificultades, pero avancé*). Talmy (2000), desde su enfoque semántico, propuso el esquema figura-fondo, que destaca una entidad sobre su entorno (*resaltas entre todos*), y las estructuras causales, que vinculan acciones con consecuencias (*abrir puertas con el idioma*).

Hampe y Grady (2005) sumaron esquemas de tipo dinámico, como los que representan procesos de cambio o transformación (*haz crecer tus ideas*), y los de transacción, que implican la transferencia de recursos o energía entre entidades (*no me pagó con la misma moneda*).

Adicionalmente, investigaciones como las de Gibbs (1994) demostraron empíricamente que las personas recurren a esquemas de imagen para interpretar metáforas en situaciones comunicativas. Mandler (1992) señaló que estos esquemas se desarrollan a partir de primitivas conceptuales adquiridas desde la infancia, mientras que Gallese y Lakoff (2005) vincularon su activación al sistema sensoriomotor cerebral. Feldman (2006), desde la neurolingüística, los describió como patrones de activación neuronal que se reutilizan para procesar lenguaje. Finalmente, Zlatev (2007) subrayó que, si bien los esquemas de imagen tienen base corporal, también se construyen en interacciones sociales, lo que permite explicar su valor cultural.

En suma, los esquemas de imagen conforman una arquitectura cognitiva que articula cuerpo, lenguaje y cultura. Su estudio resulta clave para comprender cómo

se generan y comprenden metáforas y metonimias en contextos comunicativos concretos, como el discurso musical.

### **Amalgamas metafóricas**

Las amalgamas metafóricas son estructuras complejas en las que interactúan dos o más metáforas en una sola expresión para generar significados más ricos. Según Ruiz de Mendoza y Mairal (2011), estas pueden clasificarse en dos tipos: las que integran un solo dominio fuente y aquellas que combinan dos dominios fuente independientes. En el primer caso, una metáfora se inserta en la estructura conceptual de otra. Por ejemplo, en la expresión *Mi jefe es un cerdo* confluyen dos metáforas: LAS PERSONAS SON CERDOS y LA INMORALIDAD ES SUCIEDAD. La repulsión hacia la inmoralidad se expresa mediante un referente sensorialmente accesible como la suciedad asociada a los cerdos. En el segundo tipo de amalgamas, dos dominios fuente distintos se proyectan simultáneamente sobre un mismo dominio meta, sin subordinación entre ellos. Así ocurre en *Me inculcó el silencio a golpes*, donde se entrelazan las metáforas ADQUIRIR UNA PROPIEDAD ES MOVIMIENTO CAUSADO y ADQUIRIR UNA PROPIEDAD ES POSEER UN OBJETO. La propiedad transferida (el silencio) se concibe tanto como un objeto poseído como un efecto de una acción física violenta.

### **Cadenas metafóricas**

Una cadena metafórica se establece cuando el dominio meta de una metáfora se convierte en el dominio fuente de otra, formando una secuencia de mapeos interrelacionados. Este patrón revela cómo un significado abstracto puede ser comprendido progresivamente a través de distintos niveles de metáforas conectadas (Ruiz de Mendoza y Mairal, 2011). Por ejemplo, en la frase *Cuando rompieron vínculo con nuestra iglesia, me mantuve firme en la mía*, el verbo *romper* activa una metáfora basada en la fragmentación física de un objeto, que se transfiere al ámbito de los vínculos sociales. Esta separación física metaforizada sirve como base para conceptualizar una separación emocional o institucional. Así, el discurso construye una representación compleja de la ruptura relacional mediante una secuencia de dominios conceptuales enlazados.

### **Metonimia**

La metonimia es un mecanismo cognitivo que consiste en la utilización de un concepto para acceder mentalmente a otro relacionado dentro del mismo domi-

nio. Más que un simple recurso lingüístico, implica una operación conceptual que facilita la comprensión eficiente y condensada de significados complejos. Lakoff y Johnson (1980) identifican relaciones comunes como parte-todo, causa-efecto o instrumento-acción. Ruiz de Mendoza (2011) enfatiza que estas asociaciones reflejan patrones profundos en la organización del pensamiento y contribuyen significativamente a la economía expresiva del lenguaje.

Desde esta perspectiva, Kövecses y Radden (1998) proponen el modelo de la metonimia conceptual, según el cual un concepto proporciona acceso a otro relacionado en el mismo dominio. A partir de ello, Ruiz de Mendoza (2000) distingue dos tipos principales: las metonimias con meta en el dominio fuente, donde se emplea un dominio amplio para referirse a un subdominio (por ejemplo, *tomar pastillas* para indicar anticonceptivos), y las metonimias con fuente en el dominio meta, en las que se utiliza un subcomponente para representar el todo (como *cabeza en veinte soles por cabeza* para designar a la persona completa).

### Interacción entre metáfora y metonimia

Contrario a la idea de que la metáfora y la metonimia son procesos divergentes, ambos mecanismos pueden interactuar estrechamente para crear significados más ricos. Goossens (1990) y Ruiz de Mendoza (2011) han descrito esta interacción como una combinación de relaciones de semejanza (propias de la metáfora) y contigüidad (propias de la metonimia). Por ejemplo, en la frase *el rostro de la empresa*, *rostro* opera metafóricamente como símbolo de identidad, mientras que metonímicamente representa a la figura visible o portavoz de la entidad. Ruiz de Mendoza (2011) identifica cuatro patrones de interacción entre estos mecanismos:

- La expansión metonímica en el dominio fuente de la metáfora, donde la metonimia desarrolla un subdominio necesario para activar la metáfora. En *cortarle las alas a alguien*, *alas* representa, metonímicamente, la capacidad de volar, que a su vez metaforiza la libertad o la motivación.
- La expansión metonímica en el dominio meta de la metáfora, donde la metonimia amplía los aspectos del dominio objetivo. Así, en *darle la mano a alguien*, la acción de *dar* metaforiza el acto de facilitar, mientras que *mano* representa metonímicamente el apoyo o la ayuda ofrecida.
- La reducción metonímica en el dominio fuente de la metáfora, que consiste en destacar solo algunos elementos relevantes del dominio fuente para enfocar la interpretación metafórica. En *llevar los pantalones*, *pantalones* se restringe metonímicamente a representar la masculinidad, mientras que *llevar* se proyecta como ejercer.



- La reducción metonímica en el dominio meta de la metáfora ocurre cuando un elemento objetivo se presenta tanto en términos de su correspondiente fuente como del contexto de esa fuente. En *robarse el corazón de alguien*, el *corazón* es el meta representado metonímicamente como amor, mientras que *robar* metaforiza la acción de conquistar o poseer afectivamente.

Estos patrones muestran que la combinación entre metáfora y metonimia no es aleatoria, sino sistemática y cognitivamente funcional. A través de su interacción, se potencian mutuamente, permitiendo al lenguaje representar con mayor precisión aspectos complejos de la experiencia humana.

### **Representación metafórica de las emociones en letras musicales**

En el ámbito de los estudios lingüísticos y cognitivos, las metáforas sobre emociones en discursos líricos han sido ampliamente analizadas como mecanismos conceptuales que permiten representar estados internos abstractos a través de dominios más concretos y experienciales. Lakoff y Johnson (1980) sentaron las bases de este enfoque al mostrar que las emociones suelen conceptualizarse mediante metáforas del tipo EMOCIONES SON FUERZAS FÍSICAS o EMOCIONES SON ENTIDADES QUE POSEEN AL SUJETO. Estas estructuras metafóricas han sido documentadas en diversos géneros musicales y poéticos, lo cual evidencia su relevancia en la configuración del significado emocional en los textos líricos. Por ejemplo, Kövecses (2000) describe cómo el amor, la ira o la tristeza se codifican mediante expresiones corporales, espaciales o incluso climáticas, lo que revela una sistematicidad conceptual en la manera en que los hablantes comprenden y comunican sus emociones.

En el campo hispanohablante, investigaciones recientes han mostrado que las letras de canciones populares también reproducen estos esquemas metafóricos de manera recurrente. Sánchez (2020), por ejemplo, analiza las metáforas del amor en canciones de *pop rock* en español, identificando patrones como EL AMOR ES UN VIAJE, EL AMOR ES UNA GUERRA o EL AMOR ES LOCURA, los cuales permiten vehiculizar emociones intensas de forma estilísticamente marcada. Asimismo, estudios de tipo corpus como el de Barcelona (2003) han mostrado cómo los discursos líricos recurren tanto a metáforas convencionales como innovadoras para transmitir afecto, dolor o deseo. Estos hallazgos resultan fundamentales para comprender cómo la metáfora funciona no solo como recurso estético, sino como una herramienta cognitiva para representar la experiencia emocional en discursos culturalmente significativos como el de la música popular.



## Metodología

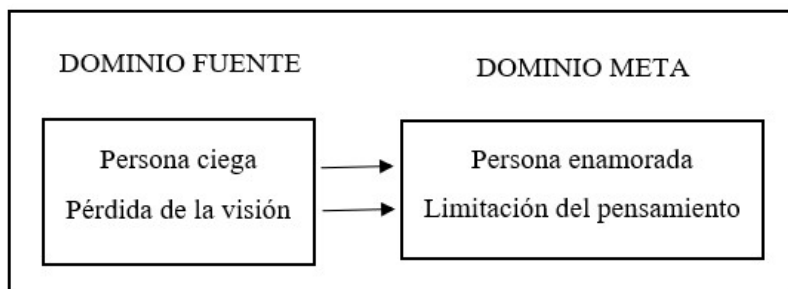
Este estudio se enmarca en un enfoque cualitativo, descriptivo e interpretativo, con base en los principios de la Lingüística Cognitiva. El objetivo metodológico fue identificar y analizar las metáforas y metonimias que estructuran cognitivamente las representaciones del amor, el deseo, la traición y el desamor en letras de cumbia peruana. Se adoptó un diseño no experimental, dado que no se manipularon variables, sino que se observó y examinó el fenómeno lingüístico en su estado natural: el discurso lírico-musical. El corpus estuvo conformado por letras de cumbia seleccionadas a partir de criterios de popularidad, circulación mediática y representación explícita de relaciones afectivas. La selección buscó representar una diversidad de estilos dentro del género (cumbia sureña, cumbia selvática, cumbia costeña), así como distintas temporalidades y voces discursivas (masculinas y femeninas). En total, se analizaron quince letras de canciones, distribuidas entre producciones de los años 2000 hasta la actualidad, que evidencian recurrencias discursivas en la construcción de vínculos amorosos.

Para el análisis, se empleó la técnica de análisis de contenido desde una perspectiva semántico-cognitiva. Se procedió inicialmente a identificar expresiones que activaran mecanismos metafóricos y metonímicos, siguiendo el procedimiento propuesto por Lakoff y Johnson (1980) y ampliado por Kövecses (2000) y Ruiz de Mendoza (2011, 2024). A partir de estas expresiones se reconstruyeron los mapeos conceptuales subyacentes (dominio fuente > dominio meta), reconociendo patrones como metáforas estructurales, ontológicas, orientacionales, amalgamas metafóricas, cadenas metafóricas y sus interacciones con procesos metonímicos. Se prestó atención especial a la identificación de esquemas de imagen en tanto estructuras cognitivas recurrentes en la conceptualización de emociones y relaciones humanas, según Johnson (1987) y sus desarrollos posteriores. El análisis se realizó manualmente, dada la naturaleza interpretativa del estudio, pero siguiendo criterios sistemáticos de codificación y categorización, lo que permitió garantizar la coherencia teórica y la validez argumentativa de los hallazgos. La interpretación de los datos se ancló en la triangulación teórica, contrastando las conceptualizaciones identificadas con las propuestas de los principales marcos teóricos empleados.

## Análisis de datos

La expresión *me enfermé de amor y qué*, del Grupo 5 (2005a), activa la metáfora conceptual EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD, clasificada dentro del tipo de metáforas ontológicas según Lakoff y Johnson (1980). En este mapeo, una emoción abstracta como el amor se comprende en términos de una afección física

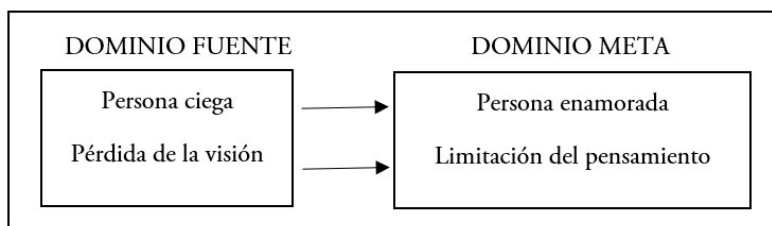
concreta que invade el cuerpo (ver Figura 1). Esta metáfora permite representar el enamoramiento como una experiencia involuntaria, debilitante y muchas veces dolorosa, lo que intensifica su carga afectiva. El hablante asume una postura pasiva ante el amor, similar a quien contrae una enfermedad sin desearlo, lo cual refleja una visión del vínculo amoroso marcada por el sufrimiento, la pérdida de control y el deterioro.



**Figura 1.** Metáfora EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD en “Me enfermé de amor y qué” (Grupo 5, 2005a).

Este proceso metafórico se apoya en el esquema de imagen de dinámica de fuerzas (Johnson, 1987), el cual modela interacciones en las que una entidad ejerce presión o influencia sobre otra, generando un cambio en su estado. En este caso, el amor actúa como una fuerza externa que irrumpe en el cuerpo del hablante, afectándolo de forma irreversible. El esquema contribuye a construir la experiencia amorosa como una relación asimétrica y conflictiva, donde el sujeto no elige amar, sino que se ve afectado, como si se tratara de una condición clínica. La metáfora, entonces, no solo dramatiza el sentimiento, sino que lo legitima culturalmente como una vivencia dolorosa y profundamente corporal.

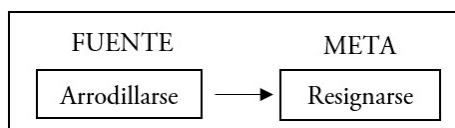
La expresión *ciego por ti*, presente en una canción de Grupo 5 (2005b), activa la metáfora conceptual ESTAR ENAMORADO ES ESTAR CIEGO, que forma parte del conjunto de metáforas ontológicas que permiten comprender los estados emocionales mediante afecciones físicas (ver Figura 2). En este caso, el enamoramiento se conceptualiza como una condición de ceguera, entendida no solo como falta de visión literal, sino como incapacidad de juicio, discernimiento o claridad mental. Este mapeo permite representar el amor como un estado que nubla el pensamiento, restringe la racionalidad y altera la percepción del mundo. Así, el sujeto enamorado aparece simbólicamente como alguien que, por efecto del sentimiento, ha perdido temporalmente sus facultades de análisis y decisión.



**Figura 2.** Metáfora EL AMOR ES UNA DISCAPACIDAD SENSORIAL en “Ciego por ti” (Grupo 5, 2005b).

Esta metáfora se sustenta en el esquema de imagen de fuerza y bloqueo (Johnson, 1987), en el que una función corporal básica (la visión) se ve interrumpida por una fuerza interna o externa (el amor). La ceguera en este esquema no representa simplemente ausencia, sino un obstáculo concreto que impide el acceso pleno a la experiencia. Desde una perspectiva cognitiva, esta expresión traduce el amor en términos de una limitación sensorial, lo que refuerza la idea de que quien ama profundamente ya no ve con claridad, ni al objeto amado ni a sí mismo. El discurso de la cumbia, al adoptar esta construcción, codifica el amor como una experiencia de pérdida momentánea de lucidez, de entrega emocional que oscurece la mente.

La expresión *me arrodillé a tu amor imposible*, del Grupo 5 (2005c), activa la metáfora conceptual RESIGNARSE ES ARRODILLARSE, en la que un acto físico —arrodillarse— se proyecta sobre un estado emocional y actitudinal como la aceptación pasiva de una situación dolorosa (ver Figura 3). En este mapeo, el dominio fuente es la postura corporal de sumisión, asociada históricamente con rendición, súplica o falta de poder, mientras que el dominio meta es la actitud interna de resignación ante un amor no correspondido. Esta metáfora permite representar el sufrimiento amoroso como una acción visible, dotada de fuerza expresiva y carga emocional, en la que el hablante no solo acepta la imposibilidad del amor, sino que lo hace desde una posición de humillación voluntaria.

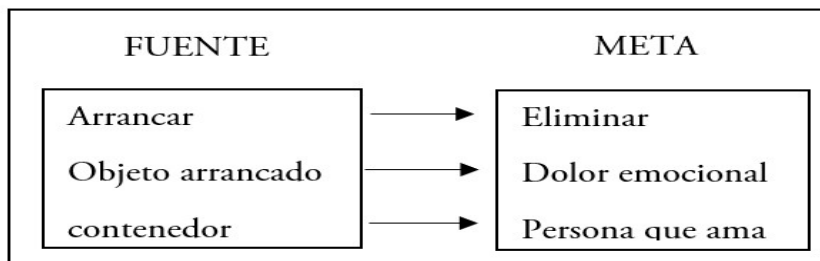


**Figura 3.** Metáfora RESIGNARSE ES ARRODILLARSE en “Me arrodillé a tu amor imposible.” Grupo 5 (2005c).

El esquema de imagen activado aquí es el de verticalidad y control (Johnson, 1987), donde las posiciones espaciales del cuerpo reflejan jerarquías de poder o es-

tados emocionales. Estar de pie representa autonomía, firmeza y control; en cambio, estar arrodillado implica inferioridad, vulnerabilidad o entrega. Este esquema proyecta la posición física hacia el ámbito emocional: el hablante, al *arrodillarse*, se sitúa simbólicamente por debajo de la persona amada, no solo en un plano físico, sino también afectivo y existencial. De este modo, la metáfora condensa la experiencia de sometimiento amoroso en una imagen corporal profundamente enraizada en la cultura y la cognición.

La expresión *¿cómo me arranco este dolor tan dentro mío?*, de Corazón Serrano (2013), activa la metáfora conceptual LAS EMOCIONES SON OBJETOS FÍSICOS EN UN CONTENEDOR, específicamente en su variante EL DOLOR EMOCIONAL ES UN OBJETO QUE SE PUEDE EXTRAER (ver Figura 4). En esta metáfora ontológica, el dolor no se conceptualiza como una experiencia abstracta y transitoria, sino como una cosa concreta, ubicada físicamente dentro del cuerpo. La acción de *arrancar* remite a un movimiento violento y decisivo para eliminar un objeto no deseado, lo cual refuerza la intensidad del sufrimiento experimentado. Este mapeo permite representar el proceso emocional como una operación física, casi quirúrgica, lo que proyecta una idea de urgencia y desesperación por liberarse del malestar afectivo.



**Figura 4.** Metáfora LAS EMOCIONES SON OBJETOS EN UN CONTENEDOR en “Cómo me arranco este dolor tan dentro mío” (Corazón Serrano, 2013).

El esquema de imagen activado aquí es el de contenedor-contenido (Johnson, 1987), donde el cuerpo o el *yo* se conceptualiza como un espacio cerrado que alberga elementos en su interior. En este caso, el dolor está “dentro” y la acción de “arrancarlo” implica una ruptura del límite del contenedor para eliminar el contenido no deseado. Esta estructura se complementa con el esquema de fuerza, ya que la emoción requiere un esfuerzo físico para ser expulsada. En conjunto, el esquema refuerza la visión de las emociones como elementos invasivos que ocupan un espacio interno, y cuya solución no es racional ni simbólica, sino física.

La metáfora articula así el dolor emocional como un peso corporal alojado en lo profundo del ser, que solo puede aliviarse si se elimina violentamente.

CUADRO 1. METÁFORA ONTOLÓGICA EL AMOR ES FUEGO Y SUS EXPRESIONES METAFÓRICAS.

| METÁFORA         | EXPRESIONES METAFÓRICAS                                                                                           |
|------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| EL AMOR ES FUEGO | “La llama del amor se ha apagado” (Armonía 10, 2012a)<br>“Es una llama de amor que nos quema” (Agua Marina, 1999) |

La metáfora conceptual EL AMOR ES FUEGO se manifiesta en varias expresiones líricas del repertorio de la cumbia peruana como una forma de representar la intensidad emocional, el deseo ardiente y la inestabilidad del vínculo amoroso (ver Figura 5). Esta metáfora permite proyectar sobre el amor propiedades del fuego como la capacidad de arder, consumir, calentar o extinguirse. En canciones como “La llama del amor se ha apagado” (Armonía 10, 2012a) y “Es una llama de amor que nos quema” (Agua Marina, 1999), el fuego funciona como símbolo de la pasión y del desgaste, aludiendo tanto a la vitalidad de los sentimientos como a su carácter efímero o destructivo. Desde la teoría de los esquemas de imagen, esta construcción activa esquemas como fuerza dinámica, energía transformadora y control-descontrol, que permiten comprender el amor no como una emoción pasiva, sino como una fuerza activa que se alimenta, se desborda o se extingue. Al utilizar un fenómeno físico intensamente sensorial como el fuego, estas expresiones hacen tangible la experiencia afectiva y acentúan la dimensión corporal y emocional del enamoramiento o su pérdida.

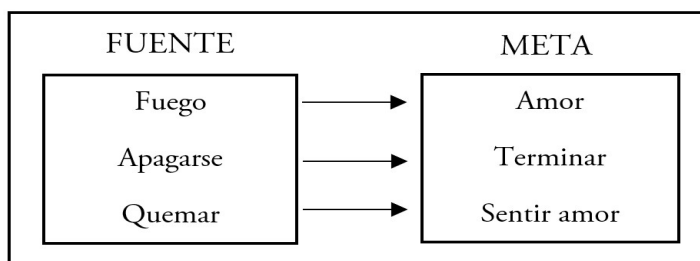


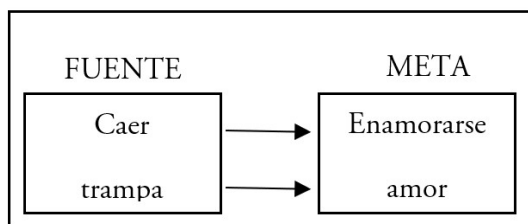
Figura 5. Metáfora EL AMOR ES FUEGO.

En *la llama del amor se ha apagado*, el foco está puesto en la extinción del sentimiento. La imagen sugiere que lo que alguna vez fue ardoroso ha perdido vitalidad, como si la relación hubiese dejado de recibir el “combustible” necesario para sostenerse. El verbo *apagar* implica un proceso final, irreversible, y proyecta una narrativa de desgaste o ruptura afectiva. Esta expresión se alinea con un

esquema de imagen de trayectoria hacia el cese, en el que la llama pasa de estar encendida a extinguirse, reflejando el paso de la presencia del amor a su ausencia.

Por otro lado, en *es una llama de amor que nos quema*, el énfasis está en la vivencia actual del sentimiento amoroso como una experiencia abrasadora. La llama no se ha extinguido, sino que arde con fuerza, afectando corporalmente a quienes la experimentan. El verbo *quemar* introduce una sensación de dolor o sobrecarga, lo que sugiere que el amor no solo es intenso, sino también potencialmente dañino. Aquí se activa un esquema de fuerza que invade y transforma, en el que el amor actúa como una energía interna que modifica al sujeto desde dentro, y al ser compartida (*nos quema*), se vuelve una experiencia relacional intensa, incluso destructiva.

La expresión *he caído en tu trampa*, presente en una canción de Grupo 5 (2005d), activa la metáfora conceptual ENAMORARSE ES CAER combinada con la proyección de EL AMOR COMO UNA TRAMPA (ver Figura 6). Esta metáfora estructural conceptualiza el acto de enamorarse como una pérdida de equilibrio o control, en la que el sujeto pasa de un estado de estabilidad a uno de vulnerabilidad o sometimiento. El dominio fuente *caer* remite a una experiencia física repentina e involuntaria, a menudo peligrosa, que se traslada al dominio meta del amor como una situación de entrega sin control racional. La trampa, por su parte, representa el vínculo amoroso como un espacio diseñado para atrapar, del que no es fácil salir, e implica una intención previa de engañar o dominar. Ambas metáforas, al combinarse, configuran una representación negativa y conflictiva del amor, donde el hablante es víctima de una fuerza o estrategia emocional que lo domina.



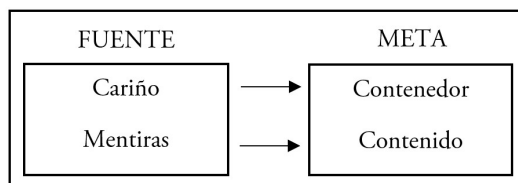
**Figura 6.** Metáfora ENAMORARSE ES CAER en “He caído en tu trampa” (Grupo 5, 2005d).

El verbo *caer* activa el esquema de imagen de verticalidad combinado con el de trayectoria descendente (Johnson, 1987). En este esquema, la caída representa un cambio de estado desde una posición superior (estabilidad emocional, libertad) hacia una inferior (dependencia, sometimiento, pérdida de control). En términos cognitivos, este descenso físico se proyecta sobre el ámbito afectivo, comunicando que enamorarse no es un acto consciente ni equilibrado, sino un deslizamiento

to súbito hacia una situación de vulnerabilidad. Esta imagen refuerza la idea de que el amor es algo que le sucede al sujeto, y no algo que este elige racionalmente.

Por otro lado, el sustantivo *trampa* introduce el dominio fuente de la caza o el engaño, en el que se construye al objeto amoroso como agente activo, que induce al hablante a una situación de atrapamiento (ver Figura 7). La metáfora EL AMOR ES UNA TRAMPA se sustenta en un esquema de imagen de espacio cerrado con entrada unidireccional, en el que el sujeto entra, pero no puede salir. Esto refuerza la percepción del amor como un lugar peligroso y sin salida, donde el hablante no solo ha caído, sino que ha sido inducido a hacerlo. Así, el discurso metafórico en esta expresión configura la relación de pareja como un campo de poder, manipulación y sufrimiento.

La expresión *tu cariño está lleno de mentiras*, interpretada por Néctar (2002), activa la metáfora conceptual EL CARIÑO ES UN CONTENEDOR y, simultáneamente, LAS MENTIRAS SON OBJETOS QUE SE ALOJAN EN SU INTERIOR. Esta metáfora pertenece al tipo ontológico y permite conceptualizar una experiencia emocional abstracta —el cariño o afecto— como un recipiente físico que puede estar vacío o lleno, limpio o contaminado. En este caso, lo que llena el *cariño* son las *mentiras*, presentadas como entidades materiales almacenadas dentro del vínculo. Esta proyección implica una desvalorización del afecto recibido: el cariño aparenta ser verdadero, pero su contenido está corrompido. De este modo, el lenguaje metafórico convierte una evaluación emocional en una imagen concreta y sensorialmente accesible, facilitando su impacto en el discurso musical.



**Figura 7.** Metáfora LAS MENTIRAS SON OBJETOS en “Tu cariño está lleno de mentiras” (Néctar, 2002).

El esquema de imagen dominante es el de contenedor-contenido (Johnson, 1987), que se basa en experiencias corporales básicas como llenar, vaciar o portar cosas dentro de un límite. En este esquema, el cariño funciona como un espacio cerrado y el hablante señala que aquello que lo llena —las mentiras— altera su valor y lo vuelve inauténtico. Este patrón cognitivo permite representar lo emocional como si fuera tangible: el oyente puede imaginar el cariño del otro como



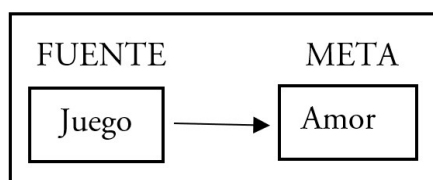
un envase lleno de falsedad, facilitando así una comprensión intuitiva del engaño en las relaciones.

A través de esta metáfora, el vínculo amoroso no se presenta como una experiencia limpia o directa, sino como un recipiente cuyo contenido es opaco o incluso dañino. Esto proyecta una imagen de afecto contaminado, donde lo que se da aparentemente como amor está, en realidad, compuesto por falsedad. El uso de esta construcción metafórica en la cumbia peruana refleja una conceptualización emocional que desconfía del otro, marcando el amor como un lugar vulnerable a la traición y el engaño, y reforzando una narrativa de decepción afectiva en el discurso musical.

**CUADRO 2.** Metáfora EL AMOR ES UN JUEGO y sus expresiones metafóricas

| METÁFORA            | EXPRESIONES METAFÓRICAS                                                                                                                                                                                                                    |
|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| EL AMOR ES UN JUEGO | <p>“Jugaste tú con mi sincero amor” (Agua Marina, 1998)</p> <p>“Juegas con mi amor” (Armonía 10, 2012)</p> <p>“Ya no juegues con el amor” (Agua Marina, 2017)</p> <p>“Hoy de nuevo han jugado con mis sentimientos” (Armonía 10, 2001)</p> |

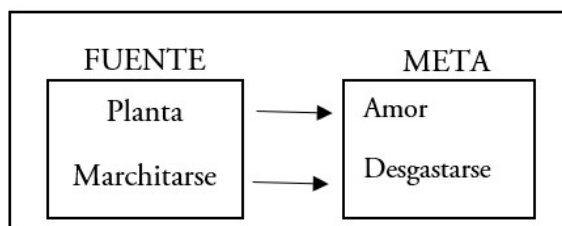
Las expresiones *¿Jugaste tú con mi sincero amor?*, *¿Juegas con mi amor?*, *Ya no juegues con el amor* y *Hoy de nuevo han jugado con mis sentimientos*, presentes en canciones de Agua Marina y Armonía 10, activan de forma consistente la metáfora conceptual EL AMOR ES UN JUEGO (ver Figura 8). Esta metáfora estructural proyecta el dominio fuente del juego —actividad reglada, lúdica, con ganadores y perdedores— sobre el dominio meta del vínculo amoroso, lo que permite representar las relaciones afectivas como dinámicas de manipulación, entretenimiento, falta de seriedad o riesgo. Al hablar de *jugar con el amor*, se posiciona a la otra persona como alguien que se comporta de manera irresponsable o estratégica, sin un compromiso emocional real. Esta conceptualización convierte el amor en un espacio donde el hablante no tiene el control, donde el otro “mueve piezas” y genera dolor, y en el cual los sentimientos sinceros quedan expuestos como objeto de manipulación.



**Figura 8.** Metáfora EL AMOR ES UN JUEGO.

El esquema de imagen predominante aquí es el de control dentro de una interacción social, basado en la experiencia corporal de ejecutar acciones deliberadas sobre objetos o situaciones. En estas expresiones, el amor es el objeto de juego y el que juega tiene el poder. Hay un desplazamiento de la agencia: el hablante no actúa, sino que es afectado por el otro, lo que refuerza una representación asimétrica del vínculo. Aunque todas las expresiones se articulan alrededor de este mismo marco conceptual, pueden observarse matices: en “¿Jugaste tú con mi sincero amor?” el adjetivo *sincero* refuerza el contraste entre autenticidad y juego; en *ya no juegues con el amor* aparece un tono de advertencia o límite; mientras que *hoy de nuevo han jugado con mis sentimientos* introduce una dimensión repetitiva o reincidente del daño. Así, aunque las expresiones comparten la misma metáfora y esquema, cada una contribuye a matizar el dolor amoroso con diferentes grados de vulnerabilidad, denuncia o hartazgo.

La expresión *¿qué puedo hacer si nuestro amor se marchitó?*, interpretada por Agua Bella (2001), activa la metáfora conceptual EL AMOR ES UNA PLANTA, una metáfora ontológica que permite comprender el vínculo afectivo como un ser vivo que crece, florece o muere, dependiendo del cuidado que reciba (ver Figura 9). En este caso, el verbo *marchitarse* implica que el amor ha perdido vitalidad, frescura y belleza, sugiriendo un proceso de deterioro natural por falta de atención o desgaste emocional. Esta metáfora proyecta sobre el amor una lógica orgánica: no es eterno ni automático, sino un proceso dinámico y frágil, expuesto al entorno, al paso del tiempo y a las acciones (o inacciones) de los involucrados.



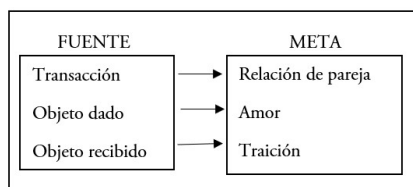
**Figura 9.** Metáfora ontológica EL AMOR ES UNA PLANTA en “¿Qué puedo hacer si nuestro amor se marchitó?” (Agua Bella, 2001).

El esquema de imagen activado es el de ciclo de crecimiento (Johnson, 1987), que representa el desarrollo de las entidades vivas desde su nacimiento hasta su decadencia. También se activa el esquema de trayectoria, pues hay un punto de partida (la existencia del amor) y un punto final (su decadencia). Conceptualizar el amor como una planta introduce una visión de la relación basada en el cuidado

mutuo y la responsabilidad afectiva. La imagen del marchitamiento sugiere que el amor no muere de forma súbita o violenta, sino que decae lentamente, hasta volverse irreparable. Esto permite representar el fracaso amoroso no como un evento puntual, sino como el resultado de un proceso acumulativo de desgaste, desatención o indiferencia.

La expresión *Cuando amo, a mí me pagan con traición*, interpretada por Armonía 10 (2001), activa la metáfora conceptual EL AMOR ES UNA TRANSACCIÓN ECONÓMICA, en la que se proyecta el dominio fuente del intercambio monetario sobre el dominio meta del vínculo afectivo (ver Figura 10). El verbo *pagar* introduce una lógica de reciprocidad basada en el dar y recibir, donde el amor se presenta como un bien entregado que debería generar un retorno equivalente —como afecto, lealtad o cuidado. Sin embargo, el *pago* recibido es la *traición*, lo que implica una inversión emocional frustrada, un intercambio fallido. Esta metáfora permite representar la relación amorosa como una operación en la que se mide simbólicamente lo que se entrega y se recibe, sugiriendo que el amor verdadero merece una retribución justa.

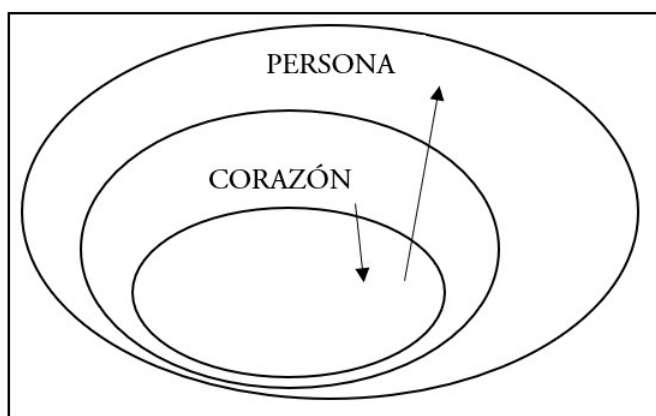
El esquema de imagen central en esta construcción es el de transacción (Hampe y Grady, 2005), que implica el movimiento de algo valioso entre dos entidades: un emisor, un receptor y un objeto de intercambio. Aquí, el hablante asume el rol del emisor que “da amor”, mientras que la otra persona actúa como quien “retribuye”, pero lo hace con un valor negativo —la traición—. Este esquema también implica una expectativa de equilibrio, que al romperse genera una percepción de injusticia o pérdida. Conceptualizar el amor bajo este modelo permite criticar emocionalmente el desequilibrio afectivo y representa el daño amoroso como una forma de deuda moral no saldada, convirtiendo el sufrimiento en una consecuencia lógica dentro de un sistema de valores que se percibe como quebrado.



**Figura 10.** Metáfora LA RELACIÓN DE PAREJA ES UNA TRANSACCIÓN en “Cuando amo a mí me pagan con traición” (Armonía 10, 2001).

La expresión *yo quiero encontrar un corazón sincero*, de Agua Bella (2001), activa una construcción metonímica en la que se articulan dos procesos cognitivos:

reducción y expansión (ver Figura 11). En primer lugar, se produce una reducción metonímica al usar *corazón* en lugar de *sentimientos* o *vida emocional*, siguiendo el patrón conceptual CORAZÓN POR SENTIMIENTOS, donde una parte física del cuerpo representa simbólicamente el contenido afectivo de una persona. Esta imagen está profundamente arraigada en la cultura y permite condensar valores emocionales complejos en un solo término. A continuación, se da una expansión metonímica: el hablante no busca literalmente un “corazón”, sino una persona emocionalmente sincera, es decir, el todo al que pertenece ese corazón simbólico.



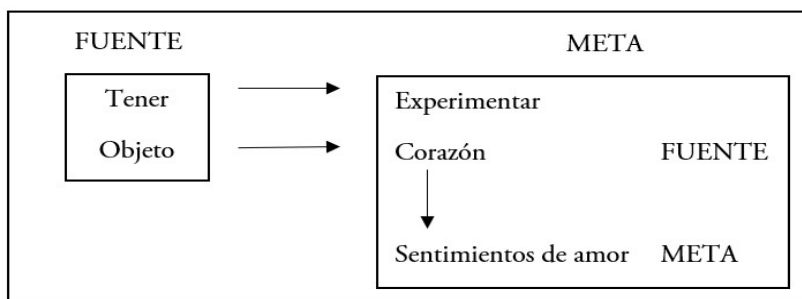
**Figura 11.** Reducción y expansión metonímica en “Yo quiero encontrar un corazón sincero” Agua Bella (2001).

Este uso metonímico se sustenta, además, en el esquema de imagen de contenedor-contenido (Johnson, 1987), en el que el corazón funciona como un espacio interno que “guarda” los sentimientos. La sinceridad, entonces, se concibe como una cualidad que reside dentro del corazón, y que puede ser evaluada, deseada o buscada. Esta estructura cognitiva refuerza la idea de que el interior de una persona contiene su valor emocional, lo que permite construir el deseo amoroso como una búsqueda dirigida no al cuerpo, sino a la autenticidad del contenido afectivo.

La expresión *¿porque tú no tienes corazón?*, interpretada por Los Mirlos (1980), construye su significado a partir de la interacción entre una metáfora y una metonimia. Por un lado, la palabra *corazón* activa una metonimia del tipo CORAZÓN POR SENTIMIENTOS, donde una parte del cuerpo representa simbólicamente la capacidad emocional del individuo (ver Figura 12). Esta metonimia permite evocar la dimensión afectiva del sujeto de manera condensada y cultural-

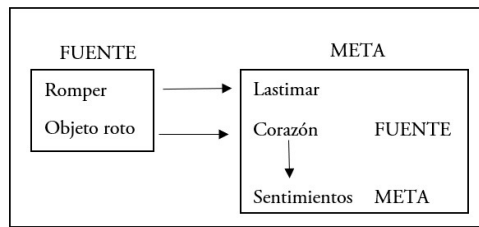
mente reconocible. Por otro lado, el verbo “tener” no implica posesión literal, sino que proyecta la metáfora conceptual EXPERIMENTAR ES TENER, mediante la cual los estados internos se entienden como objetos poseídos. Así, *tener corazón* significa experimentar sentimientos como la empatía, la compasión o el amor.

Esta interacción se articula mediante el esquema de imagen de contenedor-contenido (Johnson, 1987), donde el corazón es concebido como el espacio interno que guarda los sentimientos y estos a su vez son entidades que pueden o no estar presentes dentro del cuerpo. La negación de esa posesión —*no tienes corazón*— implica la ausencia de contenido emocional en el contenedor, es decir, una carencia afectiva. De este modo, la metáfora y la metonimia no operan de forma aislada, sino que se integran para construir una imagen potente: la del sujeto emocionalmente vacío, incapaz de sentir o responder afectivamente, dentro del marco corporal que articula muchas de las expresiones figuradas del amor en la cumbia peruana.



**Figura 12.** Reducción metonímica en el dominio meta de la metáfora en “Porque tú no tienes corazón” (Los Mirlos, 1980).

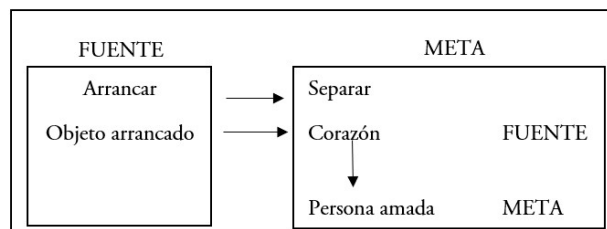
La expresión *yo soy la mala que rompió tu corazón*, de Corazón Serrano (2015), construye su significado a partir de la interacción entre una metáfora estructural y una metonimia ontológica. Por un lado, el sustantivo *corazón* activa una metonimia del tipo CORAZÓN POR SENTIMIENTOS, en la que una parte del cuerpo representa simbólicamente la vida emocional de una persona. Esta metonimia permite al hablante referirse a las emociones —particularmente al amor, la tristeza o la vulnerabilidad— sin nombrarlas directamente. Por otro lado, el verbo *romper* se proyecta metafóricamente sobre el daño emocional, activando la metáfora DAÑAR LOS SENTIMIENTOS ES ROMPER UN OBJETO, una construcción común que conceptualiza el sufrimiento interno como si se tratara de una fractura física.



**Figura 13.** Reducción metonímica en el dominio meta de la metáfora en “Yo soy la mala que rompió tu corazón” (Corazón Serrano, 2015).

Esta interacción se apoya en el esquema de imagen de fuerza y fragmentación (Johnson, 1987), en el que una entidad (el corazón) es vista como un objeto que puede ser afectado por una fuerza externa (la persona que lo “rompe”). Dado que el corazón representa los sentimientos, su “ruptura” implica un daño emocional causado por el hablante. La fuerza aplicada y el resultado físico (romper algo) permiten representar con intensidad el sufrimiento afectivo como una consecuencia tangible de una acción interpersonal. Así, la metáfora y la metonimia se entrelazan para construir una imagen poderosa de culpabilidad y daño en el discurso amoroso, donde el dolor no es abstracto, sino concreto, visible y causado.

La expresión *cuando te arrancan el corazón*, del Grupo 5 (2007), se construye a partir de la interacción entre una metáfora estructural y una metonimia de parte por el todo. El término *corazón* activa en este caso una metonimia del tipo CO-RAZÓN POR PERSONA AMADA, desplazando su uso habitual de representar los propios sentimientos hacia el objeto del amor (ver Figura 14). El corazón, como parte simbólica, íntimamente vinculada al afecto, representa aquí a quien se ama profundamente. Por su parte, el verbo *arrancar* activa la metáfora conceptual PERDER A LA PERSONA AMADA ES SEPARAR UNA PARTE DEL CUERPO, donde el sufrimiento de la pérdida se conceptualiza como una acción física violenta: extraer algo esencial del interior del sujeto.

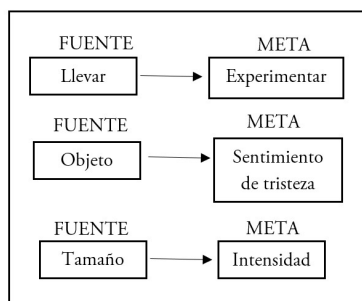


**Figura 14.** Reducción metonímica en el dominio meta de la metáfora en “Cuando te arrancan el corazón” (Grupo 5, 2007).

El esquema de imagen activado es el de contenedor-contenido con extracción forzada, una configuración compleja que combina el cuerpo como un espacio que guarda algo valioso —el corazón / persona amada— y la acción de una fuerza que lo arranca desde fuera. Este esquema se superpone al de fuerza y separación, donde una entidad externa ejerce poder sobre el cuerpo del hablante, generando un cambio abrupto e irreversible. La interacción entre metáfora y metonimia produce una imagen intensa de pérdida y dolor, donde la separación amorosa se representa no como un evento emocional abstracto, sino como una mutilación interna, profundamente corporalizada en el discurso de la cumbia peruana.

La expresión *llevo un inmenso dolor*, de Armonía 10 (2012b), constituye una amalgama metafórica en la que convergen múltiples proyecciones conceptuales sobre un mismo dominio meta: la experiencia del sufrimiento emocional (ver Figura 15). El verbo *llevar* activa la metáfora EXPERIMENTAR ES TRANSPORTAR UN OBJETO, mientras que el sustantivo *dolor* se conceptualiza como una entidad física que puede ser portada. A esto se suma el adjetivo *inmenso*, que introduce la metáfora LA INTENSIDAD ES TAMAÑO, según la cual cuanto más grande es el objeto, más intensa es la emoción que representa. Estas metáforas no operan de forma aislada ni en secuencia, sino que se fusionan para crear una imagen coherente y corporalizada del sufrimiento.

En esta amalgama, el dolor no es solo algo que se siente, sino algo pesado, voluminoso y constante, que el hablante carga consigo como parte de su experiencia afectiva. El esquema de imagen de carga física permite traducir el sufrimiento emocional en términos de esfuerzo y desgaste corporal. Así, la expresión configura la tristeza como una presencia densa que se transporta en el cuerpo, intensificando la representación del daño emocional. Esta construcción figurada refuerza una visión del amor como fuente de peso interno, que marca y condiciona la existencia del sujeto.



**Figura 15.** Amalgama metafórica en “Llevo un inmenso dolor” (Armonía 10, 2012b).

## Conclusión

El análisis de las expresiones metafóricas y metonímicas presentes en letras de cumbia peruana ha revelado que el concepto de las relaciones de pareja se construye mediante una compleja red de metáforas y metonimias profundamente arraigadas en la experiencia corporal y emocional. A través de metáforas como EL AMOR ES UNA ENFERMEDAD, EL AMOR ES FUEGO, EL AMOR ES UNA TRAMPA o EL AMOR ES UNA CARGA, los hablantes expresan estados afectivos intensos comprendidos en términos de fenómenos concretos, físicos y tangibles. Estas metáforas se basan en esquemas de imagen como contenedor-contenido, fuerza dinámica, trayectoria, verticalidad y carga física, que permiten traducir emociones abstractas en experiencias sensoriales que resuenan cultural y cognitivamente con el oyente.

Asimismo, las metonimias operan como mecanismos de condensación referencial, en donde elementos como el “corazón” representan los sentimientos, la persona amada o incluso el sujeto emocional en su totalidad. En varios casos, estas metonimias se integran con metáforas en interacciones complejas o amalgamas conceptuales, lo que refuerza la expresividad emocional del discurso. Expresiones como “romper el corazón”, “no tener corazón” o “arrancar el corazón” no solo ilustran estas interacciones, sino que evidencian cómo el dolor amoroso se conceptualiza como una experiencia corporalmente localizada, violenta o irreversible.

En cuanto a los esquemas de imagen, el análisis evidencia que estos cumplen un rol central en la configuración conceptual de las relaciones de pareja en la cumbia peruana. Patrones como el contenedor, la trayectoria y la dinámica de fuerzas permiten estructurar experiencias abstractas del amor en términos corporales y espaciales, facilitando su comprensión a través de imágenes concretas y culturalmente significativas. Estos esquemas, al articular nociones de límites, movimiento y presión, proyectan el vínculo amoroso como un espacio de encierro, un recorrido con obstáculos o una fuerza que irrumpe y transforma al sujeto. De este modo, se confirma que los esquemas de imagen no solo sostienen las metáforas y metonimias identificadas, sino que constituyen una arquitectura cognitiva básica que media entre la experiencia corporal y la representación cultural del amor en este género musical.

En conjunto, las letras de cumbia peruana no solo reflejan una visión intensa y a menudo dolorosa del amor, sino que lo hacen mediante estructuras cognitivas que permiten una comunicación simbólica rica y emocionalmente eficaz. La metáfora y la metonimia, lejos de ser simples recursos poéticos, funcionan como



instrumentos cognitivos fundamentales en la representación del amor en este género, configurando un universo simbólico donde lo afectivo se vuelve visible, palpable y profundamente humano.

## Referencias

- Agua Bella. (2001). Qué puedo hacer si nuestro amor se marchitó [Canción]. En *Grandes éxitos de Agua Bella*. [Sello discográfico no especificado].
- Agua Marina. (1998). Jugaste tú con mi sincero amor [Canción]. En *Lo mejor de Agua Marina*. [Sello discográfico no especificado].
- Agua Marina. (1999). Es una llama de amor que nos quema [Canción]. En *Románticos y calientes*. [Sello discográfico no especificado].
- Agua Marina. (2017). Ya no juegues con el amor [Canción]. En *Amor sincero*. [Sello discográfico no especificado].
- Armonía 10. (2001). Hoy de nuevo han jugado con mis sentimientos [Canción]. En *Lo mejor de Armonía 10*. [Sello discográfico no especificado].
- Armonía 10. (2012a). La llama del amor se ha apagado [Canción]. En *Amor de novela*. [Sello discográfico no especificado].
- Armonía 10. (2012b). Llevo un inmenso dolor [Canción]. En *Amor de novela*. [Sello discográfico no especificado].
- Barcelona, A. (Ed.) (2003). *Metaphor and metonymy at the crossroads: A cognitive perspective*. Mouton de Gruyter.
- Clausner, T. y Croft, W. (1999). Domains and image schemas. *Cognitive Linguistics*, 10(1), 1-31. <https://doi.org/10.1515/cogl.1999.001>
- Corazón Serrano. (2013). Cómo me arranco este dolor tan dentro mío [Canción]. En *Las voces del corazón*. [Sello discográfico no especificado].
- Corazón Serrano. (2015). Yo soy la mala que rompió tu corazón [Canción]. En *Te esperaré*. [Sello discográfico no especificado].
- Feldman, J. (2006). *From molecule to metaphor: A neural theory of language*. MIT Press.
- Gallese, V. y Lakoff, G. (2005). The brain's concepts: The role of the sensory-motor system in conceptual knowledge. *Cognitive Neuropsychology*, 22(3-4), 455-479. <https://doi.org/10.1080/02643290442000310>
- Gibbs, R. W. (1994). *The poetics of mind: Figurative thought, language, and understanding*. Cambridge University Press.
- Goossens, L. (1990). Metaphtonymy: The interaction of metaphor and metonymy in expressions for linguistic action. *Cognitive Linguistics*, 1(3), 323-342. <https://doi.org/10.1515/cogl.1990.1.3.323>

- Grupo 5. (2005a). Me enfermé de amor y qué [Canción]. En *Motor y motivo*. [Sello discográfico no especificado].
- Grupo 5. (2005b). Ciego por ti [Canción]. En *Motor y motivo*. [Sello discográfico no especificado].
- Grupo 5. (2005c). Me arrodillé a tu amor imposible [Canción]. En *Motor y motivo*. [Sello discográfico no especificado].
- Grupo 5. (2005d). He caído en tu trampa [Canción]. En *Motor y motivo*. [Sello discográfico no especificado].
- Grupo 5. (2007). Cuando te arrancan el corazón [Canción]. En *La fórmula del amor*. [Sello discográfico no especificado].
- Hampe, B. y Grady, J. (Eds.). (2005). *From perception to meaning: Image schemas in cognitive linguistics*. Mouton de Gruyter.
- Johnson, M. (1987). *The body in the mind: The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. University of Chicago Press.
- Kövecses, Z. (2000). *Metaphor and emotion: Language, culture, and body in human feeling*. Cambridge University Press.
- Kövecses, Z. y Radden, G. (1998). Metonymy: Developing a cognitive linguistic view. *Cognitive Linguistics*, 9(1), 37-77. <https://doi.org/10.1515/cogl.1998.9.1.37>
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
- Lakoff, G. y Johnson, M. (1999). *Philosophy in the flesh: The embodied mind and its challenge to Western thought*. Basic Books.
- Los Mirlos. (1980). Porque tú no tienes corazón [Canción]. En *Los Charapas*. [Sello discográfico no especificado].
- Mandler, J. M. (1992). How to build a baby: II. Conceptual primitives. *Psychological Review*, 99(4), 587-604. <https://doi.org/10.1037/0033-295X.99.4.587>
- Néctar. (2002). Tu cariño está lleno de mentiras [Canción]. En *El regreso de Néctar*. [Sello discográfico no especificado].
- Ruiz de Mendoza, F. J. (2000). The role of mappings and domains in understanding metonymy. En A. Barcelona (Ed.), *Metaphor and Metonymy at the Crossroads* (pp. 109-132). Mouton de Gruyter.
- Ruiz de Mendoza, F. J. (2011). Metonymy and cognitive operations. In R. Benczes, A. Barcelona y F. J. Ruiz de Mendoza (Eds.), *Defining metonymy in cognitive linguistics: Towards a consensus view* (pp. 103-124). John Benjamins.
- Ruiz de Mendoza, F. J. (2024). Metaphor as a resemblance phenomenon: A re-examination of the role of similarity in conceptual metaphor. *Cognitive Linguistic Studies*, 11(1), 1-26. <https://doi.org/10.1075/cogls.00110.rui>

- Ruiz de Mendoza, F. J. y Mairal, R. (2011). Constraints on syntactic alternation: lexical-constructional subsumption in the Lexical-Constructional Model. In P. Guerrero, (Ed.), *Morphosyntactic alternations in English. Functional and cognitive perspectives* (pp. 62-82). Equinox.
- Sánchez, S. L. (2020). ¿De qué hablamos cuando hablamos de amor? Un análisis a las metáforas del amor en algunas canciones de pop rock en español. *Lingüística y Literatura*, 41(77), 106-125. <https://doi.org/10.17533/udea.lyl.n77a05>
- Talmy, L. (2000). *Toward a cognitive semantics: Volume 1: Concept structuring systems*. MIT Press.
- Zlatev, J. (2007). Embodiment, language and mimesis. In T. Ziemke, J. Zlatev y R. Frank (Eds.), *Body, language and mind: Volume 1: Embodiment* (pp. 297-337). Mouton de Gruyter.