

¿Pueden trasponerse los conceptos retóricos a la comunicación visual?

Grupo μ
JEAN-MARIE KLINKENBERG y FRANCIS EDELINE
Universidad de Lieja

Traducción de JESÚS F. VÁZQUEZ MOLINA
Universidad de Extremadura

1. LA TRANSFERENCIA CONCEPTUAL

1.1. Necesidad de la transferencia conceptual en el marco de una retórica general

Se trata aquí de medir la validez de la transposición del concepto de figura a la comunicación visual (y particularmente al ámbito icónico). Por tanto, la reflexión será de tipo metodológico¹.

Para estudiar este fenómeno, hemos elegido partir de un ejemplo preciso: el de la metáfora. Las razones que nos llevaron a escoger esta figura son al menos tres. En principio, es el tropo que más ha inspirado los “transpositores” contemporáneos. Ciertamente, pueden señalarse algunos trabajos en los que se plantea la hipótesis de la existencia de sinécdoques o de metonimias visuales, y la ironía y el oxímoron han inspirado igualmente a algunos investigadores, pero esos trabajos continúan siendo escasos al lado de los que ha suscitado la “reina de los tropos”. En segundo lugar, y a pesar de esas numerosas tentativas, las dificultades para transponer la noción de tropo en general se muestran de entrada más grandes que las que ofrece la transposición de los conceptos de la retórica argumentativa (tal como lo deja intuir el ejemplo de Coppel, que consideraremos a continuación, § 1.2.). Por último, la metáfora parece constituir un modelo hermenéutico universal. Por ello resulta más importante observar las condiciones de su aplicación a un ámbito que empieza a escapar a la aproximación y al impresionismo.

1. La especificidad de esta reflexión con relación a las que se han referido al mismo objeto (pensamos particularmente en las de Le-Guern Forel, 1981, y de Kerbrat-Orecchioni, 1979 que se pretende «deliberadamente verbocéntrica»), consiste en que no sólo se lleva a cabo desde el punto de vista del lingüista, sino también desde el punto de vista del observador de los hechos visuales.

El estudio de la transferencia conceptual nos parece particularmente importante. Nuestras investigaciones se inscriben, en efecto, en un vasto proyecto, que es el de una retórica general. El objetivo de esta disciplina es la descripción del funcionamiento retórico de todas las semióticas a través de poderosas operaciones, permaneciendo idénticas en todos los casos. La hipótesis de una retórica general semejante fue primero sometida a prueba en el ámbito lingüístico –la investigación comenzó hace una veintena de años por una reformulación lingüística de la parte de la antigua retórica que constituía la *elocutio* (Grupo μ , 1970)–, pero también en algunos sistemas transemióticos como el relato.

Esas investigaciones evidencian varias cosas. Primeramente la existencia de una competencia retórica general. El cálculo retórico (Grupo μ 1970, 1976, 1977, Sperber y Wilson, 1987) se funda en un postulado semiótico general: el del carácter primordial del principio de cooperación. Es ese postulado el que autoriza al codificador a producir un enunciado descrito a menudo como un sentido implícito (cfr. por ej. Kerbrat-Orecchioni, 1986) y el que impulsa al receptor a producir la doble lectura retórica. En lo que sigue, suponemos conocido el esquema de la doble lectura, que preside la producción de los tropos. Esas investigaciones evidencian también la existencia de grandes procesos generales, como la mediación. De acuerdo con Paul Ricoeur (1975), hemos podido demostrar, por ejemplo (Grupo μ , 1977), que la particular eficacia de la metáfora en ámbitos tan variados como la publicidad, la poesía o la filosofía, provenía de su carácter poderosamente mediador.

La cuestión de la aplicación de los modelos retóricos a la comunicación, que había sido planteada desde el principio de nuestros trabajos, no era ni mucho menos simple, por lo lejos que estaba la semiótica visual de constituir un conjunto de doctrinas en el que habría podido apoyarse un propósito retórico. Una teoría comprensiva de la producción de signos visuales, elaborada en el marco de un *Tratado del signo visual*² permite hoy retomar esta cuestión con nuevas perspectivas.

1.2. Tradición de la transferencia conceptual

A pesar de haber hecho correr mucha tinta en los años 60³, las tentativas para transponer la terminología de la retórica verbal a la imagen visual no datan de ahora.

2. Grupo μ , 1992; en adelante T.S.V. Se encontrará en esta obra una definición de la mayor parte de los términos técnicos utilizados aquí, como plástico e icónico; unidad (plástica e icónica) y enunciado; identificación, integración; determinante (y determinación, sub-determinante); conformidad, transformación; tipo (y subtipo, supratipo, architipo); forma, color y textura; referente; reversibilidad y jerarquización; coordinación, subordinación y superordinación; detector de motivo.

3. En cuanto a la época contemporánea, la más célebre de esas transposiciones es sin duda la que se debe a Barthes, quien se atrevió a titular un artículo *Retórica de la imagen* (1964). No debe olvidarse tampoco la gran influencia ejercida por Roman Jakobson cuando se propuso ver en la dualidad metáfora-metonymia una estructura semiótica universal. Si esos investigadores hablaron de

La idea de una retórica visual es antigua, e incluso común. Así, en el tomo tercero de *L'art de peindre à l'esprit* (1758) figura un anexo que Charles Coypel firma en su doble calidad de escritor y de pintor⁴: *Parallèle de l'éloquence et de la peinture*. En este ensayo, (pp. 293-320), plantea la hipótesis de que la pintura constituye un lenguaje. Por ejemplo, Coypel distingue los tres componentes del signo clásico, que son la forma, el color y la textura: los denomina "dibujo", "color" y "pincel" (p. 298). Opone también correctamente lenguaje verbal y lenguaje visual según el criterio sucesividad vs simultaneidad (pp. 300-301). A ese lenguaje, Coypel le aplica la teoría aristotélica de los tres discursos (judicial, epidíctico, deliberativo), la de los cuatro componentes del sistema retórico (inventio, dispositio, elocutio, memoria) y la de los tres estilos. Contrariamente a nuestros contemporáneos –aparte de A. Kibedi Varga (ver por ejemplo 1989 a)– es en el momento de abordar el problema de las figuras cuando Coypel se muestra más evasivo: apenas considera más que figuras argumentativas como la hipérbole, la alegoría, el apóstrofe, la finta, el silencio, y la descripción, deslizándose rápidamente sobre la metáfora y la comparación.

1.3. *Discusión a propósito de la transferencia conceptual*

Se ha hablado hasta la saciedad de las confusiones producidas por estas transposiciones, y de su inconsistencia. Las críticas han recaído sobre todo en la muy frágil oposición metáfora-metonimia, establecida por Jakobson. Esas críticas no recaen casi nunca, debemos precisarlo, en los fenómenos analizados con la ayuda de esta pareja conceptual, sino en el mismo hecho de la transferencia de esa dualidad del ámbito lingüístico al ámbito visual⁵.

No obstante, una vez indicada la metáfora de la metáfora, todo queda por hacer. Queda por estudiar el funcionamiento de los procesos hasta aquí calificados de figu-

«retórica de la imagen», no consideraron nunca más que una retórica del signo icónico. Ahora bien (cfr. T.S.V.), una retórica de lo plástico es igualmente considerable, y más aún una retórica fundada en la interacción entre lo plástico y lo icónico. En el presente marco, limitamos, no obstante, nuestro propósito a la transposición del concepto de metáfora al ámbito icónico.

4. Charles-Antoine Coypel (1694-1752), primer pintor del rey y del duque de Orleans, era hijo de Antoine Coypel (1661-1722), sobrino de Noël-Nicolas Coypel (1691-1734) y nieto de Noël Coypel (1628-1707): esta dinastía de pintores y grabadores incluye un director de la Escuela de Roma, dos directores de la Academia y dos primeros pintores del rey.

5. Así, no tiene interés decir, como hace Farassino (1969), que si en la retórica verbal la metáfora es «la reina de los tropos», es la metonimia –esta metonimia que tiene siete variedades– la que reina en lo visual. Este tipo de distinción masiva puede ser estimulante durante un momento, pero puede también ser fuente de verdaderos bloqueos epistemológicos. Por otro lado, J. Tamine, se sorprende con razón de la paradoja que ofrece una clasificación que asocia la metonimia con el sintagma y la metáfora con el paradigma, cuando la primera funciona siempre *in absentia* y la segunda puede funcionar *in praesentia*: «Se observa a qué indebidas generalizaciones puede conducir el desprecio de los análisis de detalle» (Tamine, 1979: 80).

rales en el cine, la pintura, etc. Y, sólo en un segundo tiempo, tomar una decisión, ya sea elaborando una nueva terminología más pertinente que la ofrecida por la lingüística, ya sea decidiendo conservar ésta. Pero en ese segundo caso, se trata de utilizarla rigurosamente de ahora en adelante, y por ello, es necesario establecer la validez de la transposición.

Todo esto debe hacerse con la preocupación de aplicar criterios idénticos de manera constante. Un ejemplo mostrará la importancia de esta preocupación. Analizando el tipo de "figura" icónica que todos los observadores están de acuerdo en reconocer como la más comparable a la metáfora lingüística (es el primero de los tipos de figura que analizaremos más adelante), O. Le Guern (1981: 217-218) está muy cerca de reconocerle ese estatuto. Pero, sin embargo, se detiene a causa de un importante problema —que volveremos a encontrar más adelante—. Según ella, un signo icónico no está "constituído por unidades discretas pertenecientes a un léxico", lo que "prohíbe que se le aplique una transposición de análisis componencial". La autora planteaba tres condiciones para que haya metáfora: (1) el lexema debe ser "ajeno a la isotopía del contexto"; (2) "solamente se mantienen en la denotación los semas del lexema metafórico que son compatibles con la referencia"; (3) "la representación mental asociada al sentido propio del término metafórico recibe el estatuto de connotación obligada" (214)⁶. En todos los ejemplos aludidos de metáfora icónica, Le Guern reconocía la existencia de la ruptura de isotopía, pero no la presencia de los dos criterios restantes. Esto le parecía decisivo para rechazar la existencia de "metáforas icónicas". Más adelante se verá que profesamos una desconfianza idéntica, pero por razones sensiblemente diferentes. En efecto, es necesario señalar un vicio del razonamiento. Cuando se acepta examinar las hipótesis que son las transferencias del concepto de metáfora y del concepto de isotopía, se incurre en una cierta inconsecuencia si no se examina la transferencia de los conceptos que figuran en los dos últimos criterios, y si se rechaza, sin examinarla, la hipótesis de un *analogon* de la noción de sema.

Porque el mismo hecho de una transposición de concepto no es condenable. Se trata de un proceso general del saber, tanto popular como especializado⁷. El hecho de que el fenómeno de la metáfora se haya convertido en un problema interdisciplinar, que preocupa no solamente a los lingüistas y a los retóricos, sino también a lógicos, antropólogos, especialistas en estética, en hermenéutica, psicólogos e investigadores

6. Sólo podemos manifestar nuestro acuerdo con esas condiciones, que ya expresábamos en otros términos, en Grupo μ , 1970. Pero digamos de paso que son aquí demasiado amplias, definen cualquier tropo, y no sólo la metáfora.

7. Ejemplo tomado del saber popular: ha llegado a ser algo banal el observar que los términos que designan la temporalidad son en todas las lenguas metáforas de lo espacial. El clásico Lakoff y Johnson (1985) se funda en fenómenos de esta índole. Ejemplo tomado de los saberes especializados: en el Congreso mundial de matemáticas de 1989 se presentó una tesis titulada «Las matemáticas como metáfora» (comunicación personal de M. Solomon Marcus).

sobre inteligencia artificial, demuestra que aquélla se funda en un mecanismo universal, y permite plantear de forma válida el principio de la fecundidad del proceso metafórico⁸.

Es preciso entonces enunciar las condiciones necesarias para que esta fecundidad no conlleve confusiones e inconsistencias.

1.4. Las condiciones de validez de la transferencia conceptual

Estas condiciones de validez son cuatro:

(1) La intersección de dos conceptos debe (1a) ser suficientemente amplia y (1b) contener los rasgos jerárquicamente dominantes de estos conceptos.

(2) La transferencia no debe ser inútil. El término metaforizante no debe sustituir a un término que se vería obligado a subsistir sin ser definido de nuevo en el campo conceptual.

(3) El término metaforizante debe conseguir su independencia frente a su marco de origen, si no quiere crear la tensión entre dos polos isotópicos, la cual define habitualmente al metásemema. Es en este punto en el que la "metáfora científica" se distingue radicalmente de la "metáfora expresiva", la auténtica: ésta es catacrética (cfr. Marcus, 1990).

(4) La transferencia de un concepto lleva consigo la obligación de examinar la transferencia de los conceptos con los que entra en correlación.

Citemos algunos ejemplos de estas condiciones, tomando el caso de un concepto no retórico: el de "sintaxis". No lo escogemos al azar, sino por dos razones: Por una parte, el concepto de "sintaxis" fue también transferido del terreno lingüístico al visual (v. e.g. Edeline 1972 b), y por otra esa primera transferencia condiciona la del concepto de metáfora, como bien lo ha visto J. Tamine. Según ella, en efecto, no se podría extender el concepto de metáfora a la pintura o al cine pues "el reconocimiento de la importancia de la sintaxis de la metáfora viene a invalidar esta generalización. Si la figura implica una sintaxis, esto significa que no puede ser percibida en una misma unidad de tiempo, sino que es necesariamente percibida en la sucesividad de lo oral o de lo escrito. Esto resulta suficiente para oponerla a la pintura. Los elementos de la metáfora lingüística no se presentan simultáneamente y su orden de sucesión no es indiferente. Además, esta sucesión no se realiza solamente por yuxtaposición, sino por el cauce de relaciones sintácticas precisas, lo que prohíbe hablar, con algún rigor, de metáfora filmica". Y concluye: "No hay metáfora sin sintaxis, y por consiguiente, no hay metáfora si no es en el lenguaje y precisamente a través de una utilización figurada de la palabra" (Tamine, 1979: 80).

8. Cfr., entre otros, Black (1962), Ricoeur (1975).

Veamos pues si puede transferirse el concepto de sintaxis a la comunicación visual, respetando las cuatro condiciones expresadas más arriba. Ejemplo de condición (1): la extensión sólo puede valer a condición de considerar los rasgos "combinación de unidades co-presentes" (1a) suficientemente amplios para fundamentar la investigación y (1b) que dominan en una u otra definición⁹. Ejemplo de condición (2): no resulta interesante utilizar el término "sintaxis" en semiótica visual si esos fenómenos ya están allí correctamente descritos con otro nombre. Ejemplo de condición (3): no puede utilizarse el término "sintaxis" —el cual dejaría entrever que los fenómenos designados en semiótica visual tienen la misma naturaleza que los designados en lingüística— si la especificidad de una "sintaxis" visual no ha sido suficientemente establecida. Ejemplo de condición (4): si el concepto de "sintaxis" supone la existencia de unidades, el estatuto de éstas en el nuevo ámbito debe ser examinado en el transcurso del proceso de transferencia.

Cuando estas cuatro condiciones son respetadas, el proceso metafórico no incita a confusión. Al contrario: es estimulante en la medida en que, al definir el género próximo y la diferencia específica, permite establecer correctamente lo que es propio de cada fenómeno. Hablar sin ninguna otra precaución de "sintaxis visual" es en vano. Pero plantear esta sintaxis como hipótesis permite sacar a la luz la originalidad de las unidades que los enunciados visuales combinan, como la de sus modos de combinación.

2. MÉTODO

Como ya se ha dicho, nuestro propósito no es el de estudiar aquí todas las transferencias de la terminología lingüística a la semiótica visual, sólo, más modestamente, la metáfora de la metáfora. Necesitamos entonces examinar lo que queda del fenómeno del tropo lingüístico cuando se le transpone la terminología retórica. Y para ello, es necesario primero interrogarnos sobre esta terminología.

La terminología clásica se caracteriza, como se sabe, por su complejidad (cfr. Morel, 1982). Sin embargo, no resulta tan compleja que no pueda presentar algunas constantes. Por eso el nombre de un procedimiento retórico designa generalmente tres cosas:

(1) una operación lógica, que da cuenta de la relación entre los dos polos de la figura (ejemplo: amplificación), o una clase de operaciones. Esas operaciones pueden ser descritas tanto en el plano sintagmático (ejemplo: antítesis) como en el plano paradigmático (ejemplo: sinécdoque).

9. Y —corolario de (1a)— a condición de considerar el rasgo «relación lineal», que caracteriza la sintaxis de la lengua, como de menor importancia que «combinación de unidades co-presentes».

(2) un objeto afectado por la operación o su clase (ejemplo: metaplasmo, clase de operaciones que afectan a la morfología).

(3) un efecto pragmático de la operación cuando afecta a un objeto determinado (ejemplo: perisología).

La terminología tradicional no se preocupaba apenas de ser constante en sus criterios de clasificación. A menudo ha confundido sus puntos de vista. Por ejemplo, la hipérbole se define a la vez como relación lógica y como un efecto de exageración. Aunque las clasificaciones contemporáneas tienden a librarse de esa confusión (cfr. Hébert, 1991), una buena parte de los debates recientes sobre las figuras son hipotecados por ésta¹⁰. Debemos contar con que esta confusión de niveles sea más fuerte todavía en terrenos donde faltan los medios para describirlas correctamente. Lo que evidentemente ocurre con la semiótica visual: cuando se habla en ella de figura, ¿se apunta a una operación lógica? ¿a un objeto preciso? ¿o a un efecto?

En lo que sigue, nos esforzaremos en distinguir cada una de estas variables dentro de las “metáforas icónicas”:

El método elegido es el siguiente. Se comenzará por identificar algunos fenómenos comúnmente presentados como casos de “metáforas icónicas”, ilustrándolos cada vez con un ejemplo típico. Estos ejemplos se presentarán teniendo en cuenta los modelos que el T.S.V. ha permitido elaborar. Nos preguntaremos en cada caso cuáles son las variables que han sido objeto de transposición. Y este examen permitirá evaluar la pertinencia de la transposición a la luz de los criterios manifestados más arriba.

En el ámbito icónico, las figuras que la literatura describe como “metáforas visuales” son de cuatro tipos (evidentemente susceptibles de ser objeto de clasificaciones más precisas, en las que no entraremos). Con el fin de manifestar nuestro rechazo de los apriorismos terminológicos, describiremos en primer lugar estas variedades sólo de manera empírica; sobre todo, no les daremos nombre técnico, designándolas en cada caso por el nombre propio del ejemplo señalado (en una especie de antonomasia particularizante). Esas cuatro variedades son:

1. Yuxtaposición de partes de objetos tomados de objetos distintos para constituir un objeto nuevo. Ejemplo: *La rencontre de deux sourires* (*El encuentro de dos sonrisas*) de Max Ernst.

2. Interpenetración de dos objetos, cuyos rasgos formales son en parte semejantes, para constituir un objeto nuevo. Ejemplo: la “chafetière” (“gafetera”) de Julian Key.

3. Inclusión en un objeto determinado de partes de objetos tomados de objetos distintos. Ejemplo: las cabezas compuestas de Arcimboldo.

10. De este modo, la importante literatura sobre la ironía muestra que se ha privilegiado tanto la relación lógica como el efecto de depreciación de la figura. Para dar cuenta correctamente de la relación lógica, independientemente del efecto, se han elaborado nociones como la «polifonía» de Ducrot o la «doble enunciación» del Grupo μ , 1978.

4. Yuxtaposición de objetos cuyos rasgos formales son en parte semejantes, pero que continúan siendo distintos. Ejemplo: *La gran ola* de Hokusai.

3. PRIMERA VARIEDAD: *EL ENCUENTRO DE DOS SONRISAS*

3.1. Descripción

El primer tipo de figura es el más simple de describir. Sea el colage de Max Ernst *Encuentro de dos sonrisas*. La isotopía del enunciado se identifica sin dificultad como humana¹¹. Entre otras cosas, el enunciado muestra un ser desconocido, mitad hombre, mitad ave. Su cuerpo es el de un “ser humano de sexo masculino” (lleva un traje, y se encuentra al lado de otro que, por su parte, lleva un vestido: esta oposición pone de manifiesto el nivel de redundancia del enunciado y facilita la identificación). Su cabeza es la de un ave.

Un segmento del enunciado —el que corresponde a la cabeza— es el lugar de un conflicto entre los conjuntos de determinaciones externas y los conjuntos de determinaciones internas. Las determinaciones externas (que producen la redundancia del enunciado) permiten identificar un cuerpo humano, y por tanto, postular la existencia del tipo “cabeza humana” en un lugar preciso del enunciado (encima del cuerpo). Pero en ese lugar se manifiesta otro tipo, identificable gracias a las determinaciones internas (presencia de subtipos que son “ojo redondo”, “pico”, “plumas”, etc.)

Podemos hablar perfectamente de un fenómeno retórico, donde se encuentran todos los componentes generales de la figura lingüística. En primer lugar, el enunciado presenta una violación de las reglas de combinación, y particularmente de las restricciones selectivas. /El ser/ manifestado no se ajusta a ningún tipo registrado. En cambio, los dos elementos manifestados se ajustan ambos y separadamente a un tipo. Pero no son isótopos. Se puede resolver la alotopía, basándonos en el principio de cooperación (que sirve tanto para la comunicación visual como para la lingüística). Se atribuye aquí asociando el grado percibido (“cabeza de ave”) al grado concebido (“cabeza humana”), en virtud de una regla cognitiva que podría formularse “los troncos humanos están rematados por cabezas humanas”.

3.2. Convergencias con la metáfora

¿Esta figura puede parecerse a la metáfora lingüística? Cuatro de sus características incitan a ello: tres hechos de estructura —la intersección, el carácter *in absentia*, la reversibilidad— y un efecto: la analogía.

11. Especialmente gracias a la redundancia del rasgo «fabricado» (en los tipos «silla» «alfombra», «paredes», «ropa»...).

La existencia de un tipo "cabeza de ave" (grado percibido) supone un conjunto A de rasgos. La identificación del tipo "cabeza humana" (grado concebido) supone otro conjunto B. Los dos conjuntos tienen puntos comunes y están por ello en intersección: sea C, el sector que corresponde a los rasgos referibles indistintamente a los dos tipos. Ahora bien, el esquema de los dos conjuntos en intersección es el que da cuenta de la metáfora en lingüística¹². Como en la metáfora lingüística, el esquema muestra aquí un cierto equilibrio entre los rasgos situados en exclusión recíproca.

A partir de esa constatación, y en nombre del principio según el cual la figura extiende a los conjuntos en extensión recíproca las propiedades pertenecientes sólo a su intersección, deben explorarse las analogías entre las representaciones enciclopédicas de los dos tipos. En esta ocasión, según se identifique la cabeza del ave con la de un gorrión o de una rapaz, se podrá atribuir al ser representado los rasgos "ligereza" o "crueldad", y en todo caso, el rasgo "animalidad".

El concepto de reversibilidad es más difícil de captar. Se encuentra ligado al de jerarquización. Una figura es *reversible* cuando el significante manifestado —el grado percibido— corresponde a un tipo conocido, y el grado concebido es igualmente un tipo conocido. La figura es entonces reversible, ya que los dos tipos podrían, mediante una manipulación retórica adecuada, manifestarse indistintamente a través de sus dos significantes. La relación es irreversible cuando un significado manifestado corresponde a un tipo nuevo, y remite a dos grados concebidos distintos. La figura está *jerarquizada* cuando una de las dos entidades (o clases de entidades) relacionadas domina a la otra. Está *no jerarquizada* cuando ninguna de las entidades o clases de entidades domina¹³. Se aprecia aquí que *El encuentro* es reversible pues el significante manifestado —el del grado percibido— corresponde a un tipo conocido, como el grado concebido. Los dos tipos podrían manifestarse indistintamente por medio de sus dos significantes (/cabeza humana/ se sustituye aquí por /cabeza de ave/, pero /cabeza de ave/ podría, en otro contexto, sustituirse por /cabeza humana/).

Finalmente, si se considera que esta variedad de figura funciona *in absentia* (el tipo "cabeza humana" está considerado como un grado concebido, construido para resolver la alotopía detectada), se reconocerá que ésta se encuentra bastante próxima de la metáfora lingüística. A falta de un examen más profundo, se podría tal vez man-

12. En el ejemplo repetidamente citado en el que Aquiles es un león, A representa el significado designado por /Aquiles/, B el de /león/, la intersección C representa el conjunto de propiedades comunes («valentía», «fuerza», etc.). Cfr. Grupo μ , 1970. A y B contienen propiedades exclusivas: «humanidad» en A, «animalidad» en B.

13. Esas dos parejas de conceptos proporcionan una clave para una tipología de las figuras icónicas. La asociación jerarquización + reversibilidad es imposible: si una entidad domina a la otra, los dos tipos que les corresponden no pueden sustituirse el uno por el otro. Es por una especie de equivocación por lo que C. Kerbrat-Orecchioni hace de la irreversibilidad una característica de la metáfora lingüística. Véase nuestra demostración en Grupo μ , 1977. Son factores contextuales o pragmáticos los que, en la práctica, aseguran la irreversibilidad de esta metáfora en un caso particular determinado.

tenerle el nombre de metáfora; y probablemente sólo a ésta, ya que el número de puntos de convergencia será menos elevado en las figuras estudiadas más adelante¹⁴.

3.3. Divergencias con la metáfora

Los cuatro puntos de convergencia –que de todas formas habrá que volver a reconsiderar– no deben sin embargo enmascarar dos importantes divergencias. Si el concepto de sustitución (y el de intersección, que da cuenta de éste en términos de conjuntos) es común a las metáforas lingüísticas e icónicas, los objetos sustituidos no son de la misma naturaleza: los componentes del tipo no tienen el mismo estatuto que los semas en semántica lingüística. Por otra parte, los mecanismos que permiten establecer las isotopías del enunciado (y las alotopías que su encuentro produce) son igualmente diferentes. Examinemos los dos puntos.

Primera diferencia: si la supresión-adjunción es la operación que define la metáfora, es necesario que el sustituyente y el sustituido posean propiedades comunes¹⁵. Ahora bien, los componentes del signo icónico no son de la misma naturaleza que los del signo lingüístico: el desglose del plano del contenido y el de la expresión no son totalmente independientes el uno del otro, y el desglose del tipo en subtipo es de la especie Π y no de la especie Σ (cfr Grupo μ , 1970, Edeline, 1972a, Klinkenberg, 1990, y T.S.V, 99-107 y 148-155).

Segunda diferencia: el papel de la sintaxis en lo visual no se encuentra desempeñado por morfemas especializados, sino por relaciones de coordinación, superordinación, y subordinación, relaciones que permiten la identificación de los tipos¹⁶: al lado de los determinantes intrínsecos de los tipos, éstos constituyen determinantes intrínsecos. Esos conceptos son indispensables para explicar correctamente la figura: (a) el grado concebido se identifica gracias a determinaciones de subordinación (la “cabeza humana” como subtipo de “cuerpo humano”) (b) el grado percibido se identifica gra-

14. Esa es también la opinión de C. Kerbrat-Orecchioni (1979: 222), para quien un tropo debe satisfacer a las condiciones siguientes: «(1) sólo un único significante se actualiza en la estructura superficial» (...) (2) «al cual se unen dos niveles semánticos» (3) «los cuales están jerarquizados». La autora no utiliza el término «jerarquización» en el mismo sentido que nosotros. Su jerarquía es la de la isotopía (dominante) y del elemento alótopo retórico (dominado). Pero, prosigue, la identificación de una figura como ésta «exige un cierto número de operaciones que son todas más o menos problemáticas: «La identificación del sentido literal [nuestro grado percibido], y la identificación del sentido denotado [nuestro grado concebido], que no debe coincidir con el sentido literal». Esas operaciones ya no resultan problemáticas hoy (cfr. T.S.V.).

15. Solamente esta co-posesión de propiedades puede autorizar la extensión del concepto de metáfora al ámbito icónico: Le Guern (1981) lo muestra eficazmente, negando, paradójicamente, la posibilidad de llevar a cabo un análisis componencial de lo visual.

16. Es una ingenuidad creer que «la sintaxis de la imagen es extremadamente rudimentaria» (Kerbrat, 1979: 225), una ilusión que estaba ya presente en Barthes.

cias a determinaciones de superordinación (la “cabeza de ave” como supratipo subsumiendo los tipos “ojo”, “pico”, “plumas”, etc., los cuales son subtipos con relación al tipo “cabeza de ave”); y (c) la sustitución actúa al nivel de la coordinación de subtipos. Si el papel que esas determinaciones desempeñan en el enunciado es análogo al que la sintaxis desempeña en la lengua, no es menos cierto que no se trata de una sintaxis cuya definición incluya el rasgo “linealidad”.

Las dos restricciones que acabamos de formular son de suma importancia. Se refieren, en efecto, a dos puntos esenciales en una teoría retórica: las relaciones sintagmáticas, que hacen posible, ellas solas, la localización de la figurabilidad del enunciado, y la descomposición del plano del contenido, la única que hace posible la producción de la figura. No se puede, por tanto, adoptar el término de metáfora para designar la figura estudiada a menos que recordemos la especificidad de esos fenómenos. No insistiremos en esta observación. Pero recordaremos, al leer lo que sigue, que sirve para todas las figuras, y no sólo para la variedad *Encuentro*.

4. SEGUNDA VARIEDAD: LA «GAFETERA»

4.1. Descripción

En ese grupo de figuras, se observa una integración profunda entre dos o más entidades visuales: sus significantes presentan rasgos semejantes, que autorizan esta integración. El ejemplo-tipo de esa variedad es el gato-cafetera de Julian Key, publicada para el café “Chat noir” concebida en 1966. En ella se observa: (a) un /trazado troncónico/ que constituye el contorno tanto de la “cafetera” como del “gato”; (b) un color /negro/ susceptible de ser a la vez el de la cafetera y el del gato; (c) un /trazado/ que constituye el contorno tanto del “pico de la cafetera” como de la “cola del gato”, etc.¹⁷; (d) el determinante /triángulo negro/ puede asociarse tanto a “oreja” (de gato) como a saliente (de tapadera). En resumen, el cuerpo del animal corresponde al del instrumento.

4.2. Convergencias

Aquí, tres características de la figura incitan a un paralelo con la metáfora lingüística: intersección y reversibilidad en lo que respecta a las estructuras, analogía –debido a la operación de sustitución– en lo que respecta a los efectos. Pero, como

17. Para describir ésto con más rigor, diremos que los determinantes /oblongo/, /vertical/, /sinuoso/ corresponden a los dos tipos.

veremos, esas tres características sólo son aparentemente las mismas que se encontraban en el *Encuentro*.

Tal vez es en el punto de la reversibilidad donde mejor podemos comparar las dos figuras. El propio nombre que elegimos para este tipo de figura, una vez sometido a un examen en profundidad (en nuestro artículo *La Chafetière est sur la table*), refleja la indecisión de la lectura. En este caso, es la doble lectura de los significantes (/oblongo/, /vertical/, /sinuoso/, referibles a los dos tipos "cola" y "cernícalo") la que funda la reversibilidad de la figura. En un caso como éste, es imposible decidir si se trata de una inyección del tipo A en el tipo B o a la inversa¹⁸.

La identificación del tipo "gato" supone un conjunto A de determinantes, la de "cafetera" un conjunto B, encontrándose los dos conjuntos en intersección: sea C, el sector que corresponde a los determinantes indistintamente referibles a los dos tipos copresentes. Por tanto, volveríamos a encontrarnos aquí con el esquema lógico de la intersección. Pero este esquema se aplica a objetos bien diferentes de los de la *Rencontre*: a los significantes manifestados, y no a los rasgos del tipo.

A y B contienen elementos en exclusión recíproca: los primeros sólo son referibles al tipo "gato", excluyendo el tipo "cafetera", los segundos sólo son referibles a éste último. Observamos que (a) algunos determinantes con dos valores tienden a relacionarse con un tipo más que con otro (así, mirando con atención el /apéndice/ que figura en el dibujo, éste corresponde más a "pico" que a "cola", a causa de su extremidad bifida), y que (b) algunos determinantes sólo corresponden a uno de los tipos manifestados: los que asocian "ojos" y "boca" no pueden relacionarse más que con "gato"; la /voluta/ situada encima del apéndice no puede corresponder a ningún subtipo de "gato" (y sólo se asocia con "cafetera", remitiendo al subtipo "humo"). La operación lógica que permite pasar de los primeros elementos (únicamente referibles al tipo "gato") a los segundos elementos (referibles sólo al tipo "cafetera") o elegir el camino inverso, es una sustitución, operación de la que procede la metáfora lingüística. Pero también aquí la sustitución no es enteramente comparable a la del caso precedente: funciona *in praesentia*, como se verá más adelante; además no desemboca siempre en el mismo tipo de analogía que el *Encuentro*.

4.3. Divergencias

Las semejanzas con la metáfora lingüística no se refieren a los mismos objetos en las dos figuras estudiadas hasta aquí. Pero es preciso además señalar varias diferencias importantes entre la variedad "cafetera" y la metáfora lingüística.

18. Señalemos que el principio de reversibilidad no implica que todos los rasgos del significante puedan leerse como referentes a los dos tipos. Vamos a verlo más adelante: algunos determinantes tienden a relacionarse con un tipo, más que con otro.

La primera es estructural. En la metáfora lingüística pura (*in absentia*), la interacción de los significados se produce en un enunciado en el que únicamente se manifiesta uno solo de los dos significantes (el grado percibido). Aquí, en cambio, los dos tipos se manifiestan conjuntamente: la entidad sintética creada (la gafetera) es completamente nueva, de manera que el significante del grado percibido no corresponde al de una unidad del sistema. Si la gafetera debiera ser una metáfora, sería una metáfora *in praesentia*. Pero sería aún demasiado compararla con la metáfora lingüística *in praesentia*: es simultáneamente en el plano del tipo y en de los significantes donde se manifiesta aquí la interacción.

La segunda divergencia se refiere al efecto analógico, que tiene aquí su especificidad. Se podría objetar a la observación que precede que el enunciado icónico es, como en la metáfora lingüística *in absentia*, portador de significados que no corresponden a ninguna manifestación signifiante: un gato que sirve de reclamo para un café puede ser dotado de todo lo que el consumidor proyecta en su droga favorita (“dulzura”, “energía”, “vigilia”, etc.) pero la relación entre “gato” y “dulzura” ya no es aquí estrictamente icónica.

5. TERCERA VARIEDAD: ARCIMBOLDO

5.1. Descripción

El ejemplo tipo de este grupo de figuras nos lo proporcionan las famosas cabezas compuestas de Arcimboldo. En esos enunciados, las diferentes partes de un rostro se sustituyen por frutos, verduras, llamas o libros. La relación figural se instituye aquí entre los diferentes subtipos del tipo “cabeza” (“nariz”, “ojos”, “barbilla”, “labios” etc.). Cada uno de estos subtipos constituye un grado concebido, correspondiendo aquí a un grado percibido “calabaza”, “vaina de judía”, “espiga”, “zanahoria”, “ave-llana” (o también “manzana”, “ciruela”, o también “lomo de libro”, “cubiertas”, etc.) Cada uno de esos subtipos puede ser sustituido por el otro tomando como base propiedades globales comunes a sus significantes (*/pera/ a /nariz/, etc.*)

El reconocimiento del tipo “rostro” es el que suscita la alotopía que desencadena la lectura figural. Los significantes “espiga”, “zanahoria”, etc. están estrechamente subordinados al contorno del conjunto. Ese contorno, por su parte, no puede ser modificado, so pena de no autorizar el reconocimiento del tipo, y, por tanto, la producción de la figura: sin reconocimiento de un “rostro”, no tendríamos más que una inocente naturaleza muerta. Kerbrat-Orecchioni se equivoca cuando afirma, a propósito de los Arcimboldo: “El objeto global que [estas figuras] componen es de naturaleza totalmente original” (205): este “objeto” es un icono de rostro y, como tal, no es más original que un dibujo de trazos o una fotografía a lo Hamilton.

5.2. Convergencias

Retomemos, como hemos hecho más arriba (pero esta vez más brevemente), las características que autorizan la comparación con la metáfora lingüística y las que la prohíben. Las convergencias son: sustitución e intersección, estructura *in absentia* y jerarquía. Pasemos rápidamente sobre el hecho de que la figura está jerarquizada (las determinaciones intrínsecas del rostro –su contorno, esencialmente– no podían ser modificadas, a no ser que bloqueasen el reconocimiento: una de las dos entidades relacionadas domina la otra). Las dos características restantes tienen más interés; a propósito de éstas, tendremos que reformular una observación ya hecha anteriormente: esas propiedades no afectan a los mismos objetos que en las figuras ya estudiadas.

La sustitución aquí no es de la misma naturaleza que en la primera figura, pero nos acerca a la “gafetera”: ésta sólo es posible gracias a las características del signifi- cante, y no gracias a las características del tipo.

La figura funciona *in absentia*: “nariz”, “ojos”, constituyen otros tantos grados percibidos, restituibles gracias a la redundancia producida por el supratipo “rostro”, de manera que la “nariz humana” no se manifiesta más en Arcimboldo que la “cabeza humana” en el *Encuentro*. Pero la relación retórica se establece gracias a las propiedades de los significantes, como en Julian Key¹⁹. Esta figura constituye una especie de intermediario entre el collage de Ernst y la gafetera.

5.3. Divergencias

Se observan aquí diferencias de estructura. La principal es la irreversibilidad de la figura. La jerarquización es la de los significantes. La imagen de un rostro se impone, y obliga al espectador a ver cada fruto, o cada verdura, como un órgano transformado, y no a la inversa: en el grado percibido, no existe ningún supratipo que venga a justificar el ensamblado de significantes.

Pero es del lado del efecto donde la divergencia es más interesante. Porque este efecto no es necesariamente la analogía.

El hecho de que Arcimboldo haya escogido para el grado percibido elementos redundantes (siempre frutos, o siempre libros etc.) crea lo que conviene describir como una alegoría (hombre-primavera, hombre-fuego, etc.), lo que no nos aleja de la analogía. Pero el razonamiento sólo es posible gracias a una técnica apreciada por Giuseppe Arcimboldo: el artista tenía buen cuidado de incluir todos los elementos del enunciado en una misma isotopía. Ahora bien, otros ejemplos –bucráneo de Picasso, esculturas de Broodthaers– mostrarían que ese tipo de figura no debe cubrir necesariamente todo el enunciado, ni movilizar componentes pertenecientes a la misma iso-

19. Como en este último caso, la figura se obtiene por una supresión-adjunción de coordinación.

topía. En su historieta *El cangrejo de las pinzas de oro*, Hergé evoca una pesadilla: Tintin se ve agredido por su compañero borracho. A este último se le representa con los ojos desorbitados, en los que las pupilas son sustituidas por botellas (estas /botellas/ son “pupilas” –grado concebido– a causa de los determinantes extrínsecos, pero también “botellas” –grado percibido– a causa de los determinantes intrínsecos, ya que los dos tipos de determinación entran en conflicto en una parte del enunciado). En esta ocasión, ya no procede hablar de alegoría. Y menos todavía de analogía: las “botellas” no tienen apenas puntos de semejanza con los “ojos”, incluso si, como éstos, aquéllas están hechas de un envase transparente que contiene un líquido. Sin embargo, Hergé tenía una razón para poner botellas en los ojos y no en las orejas. Pero por otros motivos, vinculados a nuestro conocimiento de los usos a los que reserva los referentes del enunciado: es una alucinación causada por la sed la que hace que el borracho “vea” botellas. El objeto de la visión se coloca así en el lugar de su agente. De manera que si, situándose desde el punto de vista de los efectos, se desea establecer necesariamente un paralelo con un tropo lingüístico, la figura sería más bien del tipo de la metalepsis.

A la luz de esta observación, podemos volver a los Arcimboldo propiamente dichos. Al lado del efecto alegórico, que no es propio de la estructura estudiada, esas composiciones pueden también producir lecturas metalépticas que podríamos glosar: “estamos hechos de lo que comemos”, o bien: “acabamos por parecernos a los objetos con los que convivimos”.

6. CUARTA VARIEDAD: “LA GRAN OLA”

6.1. Descripción: ¿una “comparación” icónica?

Las figuras de las que se trata aquí funcionan, como las “chafetières”, *in praesentia*. Pero no unen los significantes icónicos en el mismo lugar del enunciado. Los grados que constituyen la figura son disjuntos. Si hay intersección, ésta se produce sólo en el nivel de los tipos. Puesto que todos los tipos se manifiestan de forma regular, en una isotopía identificable, no habrá figura, salvo si manipulaciones contextuales particulares imponen la confrontación de los dos tipos. Insistiremos precisamente en esas manipulaciones.

El ejemplo aquí elegido es la más célebre de las *Vistas del Fuji* de Hokusai. Conocido por el nombre de *La gran ola*, representa al monte Fuji nevado, divisado desde la costa de Kanagawa entre olas cubiertas de espuma. Se identifican fácilmente en este enunciado dos casos relevantes del tipo “ola” y una del tipo “montaña”. Se identifican también tres casos del tipo “barca”. Denominemos V1 a la gran ola cubierta de espuma, V2, a la ola en formación y F al monte Fuji. Los significantes de estos tres signos icónicos manifiestan un gran parecido, que se apoya en la forma y el color (/azulados/, /manchados de blanco/, y /rematados por un ápex blanco/; las pala-

bras que siguen se limitarán voluntariamente a la forma). Las tres formas se parecen a causa de los rasgos /limitado por dos líneas oblicuas simétricas más o menos curvilíneas/, y /determinando un ángulo que tiene su extremo hacia arriba/²⁰.

Conviene examinar con atención esa semejanza plástica y sus consecuencias.

La primera observación que hay que hacer, en un debate como el nuestro, es la siguiente: las diversas manifestaciones de los tipos, disjuntas en el espacio, conservan de todas formas su identidad. Se comprende desde ese momento la reticencia que algunos tienen para no conceder a un enunciado semejante el estatuto de tropo. De hecho, la crítica habla de comparación en casos como éste. Pero una objeción viene de inmediato a la mente: el icono está desprovisto de significantes sintácticos que actúan en la superficie y que serían los semejantes exactos del *como* lingüístico²¹. Si se pretende continuar hablando de comparación –y si es atrevido hablar de comparación, aún se será más reticente ante el término de metáfora–²², en todo caso habría que establecer de forma sólida la naturaleza del proceso que la permite, y preguntarnos particularmente cuáles son los mecanismos que desempeñarían el papel reservado al *como*.

Recordaremos primeramente el principio de proximidad de Gogel. Este principio muestra que hay un límite para la percepción de acoplamientos plásticos: éstos se perciben mejor, cuanto más cercanas sean las zonas del enunciado en que se manifiestan. Hokusai destaca produciendo equivalencias fáciles de percibir (por ejemplo, el mismo monte Fuji divisado a través del puntal triangular de los chiquichaques en *Vista de las montañas en la provincia de Totomi*). Pero el riesgo de ver perderse los acoplamientos es cada vez más grande a medida que los términos que se comparan son más distantes unos de otros, y de diferente dimensión. Otros mecanismos pueden entonces sustituir la proximidad.

20. Se podrían hacer observaciones análogas en lo que respecta a las barcas: la curva de sus cintas se adapta tan bien a la de las olas que el color resulta muy útil para distinguirlas. Tenemos aquí un segundo acoplamiento plástico.

21. Aunque, subraya Le Guern, «este argumento no es tan decisivo como parece a primera vista» (1981: 223; según esta autora, sólo las figuras del tipo *Grande vague* –que denomina «figuras proporcionales»– podrían justificar el mantenimiento del concepto de metáfora).

22. Al comentar un anuncio en el que aparecen dos seres humanos, Kerbrat-Orecchioni señala: «Cuando en un mensaje (...) es posible establecer una relación de analogía entre dos objetos contiguos, ningún morfema viene a especificar si hay entre ellos una relación de co-referencia» (mecanismo que permite producir metáforas *in praesentia* como en «Bergère ô Tour Eiffel»). Desde ese momento, nos enfrentamos, no a una verdadera metáfora, sino a la yuxtaposición de dos significantes interpretables literalmente, entre los que se establecen algunas correspondencias simbólicas; para que se pueda hablar de metáfora, «es necesario que uno de los dos elementos sea completamente ajeno a la isotopía» (1979: 214). Pero la autora, que no explicita de otro modo la naturaleza de sus «correspondencias simbólicas», desdena aquí un hecho que ha señalado de paso; «En un lenguaje icónico, toda semejanza perceptible en el nivel de las unidades significantes refleja y constituye una semejanza paralela de los contenidos» (210). Esta notación indica confusamente que podría existir en el iconismo mecanismos de co-referencia, co-referencia evidentemente diferente de la que se garantiza por medio de mecanismos verbales.

Un primer mecanismo que remedia el riesgo de dilución de los acoplamientos de términos distintos es el de suscitar la percepción de simetrías o de alineaciones. Así es como V1 y V2 se encuentran en equilibrio y situadas en una vertical prácticamente simétrica al eje de F con relación al centro geométrico del enunciado. Asimismo, la disposición de F en el centro del hueco semicircular de la gran ola V1 crea en su ápex un centro secundario con relación al cual se definen también simetrías. Según este nuevo centro, V1 y V2 ocupan una posición marginal y F una posición central. Finalmente, los ápex de los objetos están dispuestos en una curva virtual de la misma familia que los contornos de las olas, y esta pertinente alineación lleva a considerarlos en secuencia. Ocurre que en esa secuencia las tres imágenes de objeto se presentan según una dimensión creciente $F < V2 < V1$. Ahora bien, este orden es también el de una deformación progresiva de los contornos, que se vuelven cada vez más curvilíneos²³.

El procedimiento de simetrías y alineaciones es bien conocido. Es de suma importancia para la constitución de los enunciados, tanto plásticos como icónicos. Pero nos extenderemos aquí sobre otro procedimiento, menos conocido, pero que desempeña un papel importante en el enunciado del que nos ocupamos. Ese segundo método consiste en devolver los objetos a una dimensión comparable. Este es el caso de *La gran Ola*, en donde el ángulo de visión otorga un efecto de perspectiva particular. Las transformaciones debidas a ese punto de vista dan a los significantes de V1, V2 y F una dimensión comparable. Si este ángulo entorpece alguna discriminación, favorece a cambio la confusión de los tipos y la percepción de los acoplamientos plásticos: éstos tienden a establecer una unión suprasegmental entre los tipos, y nos incitan a formular, aunque sea débilmente, la hipótesis de la existencia de un archi-tipo que los subsume a los tres, y del que no serían más que manifestaciones particulares. La justificación de un archi-tipo semejante es sólo plástica, pero su percepción conlleva, sin embargo, un abanico de analogías entre los tipos particulares²⁴.

23. Progresión inmediatamente reforzada en el plano semántico: se pasa de lo indeformable y de lo inmutable (el monte Fuji, eje del universo) a lo móvil (V2), luego a la fragilidad extrema (V1, captada justo antes de su destrucción). La ola V2 se sitúa así en posición de mediación plástica, y ayuda a extender la equivalencia de F a V1: si V2 no existiera, sería más difícil percibir el acoplamiento de F y V1. Ahora bien, es justamente ahí donde Hokusai quiere conducirnos en este sorprendente enunciado.

24. Un último método para asegurar la percepción del acoplamiento consiste en presentar partes de objetos icónicamente equívocos. Así es como en nuestro ejemplo las pequeñas /manchas blancas/ sobre fondo de cielo son legibles en la isotopía marítima como «fragmentos de espuma», y en la isotopía montañosa como «copos de nieve» que caen en el monte sagrado (sin excluir la lectura «productos de una erupción» en la misma isotopía). En la lámina de Hokusai tenemos dos grados diferentes de integración entre las isotopías manifestadas por el enunciado, isotopías que denominaremos «oros» y «thalassa». Las /olas/ V1 y V2 no poseen todos los rasgos de una /montaña/, y F sólo posee algunos rasgos de una /ola/. En cambio, las pequeñas /manchas blancas/ no pertenecen más (ni menos) a la isotopía «oros» que a la isotopía «thalassa»: todos sus rasgos se registran en las dos isotopías. Se trata, por tanto, de un procedimiento que ya hemos encontrado en el análisis de la «gafetera».

El examen de estos dos procedimientos nos permite responder a la pregunta que se planteó de entrada: ¿qué es lo que, en el enunciado icónico, asegura la co-ocurrencia o desempeña el papel del *como* en el enunciado lingüístico? Ese papel es desempeñado automáticamente por los detectores de motivos (alineaciones, rincones, etc.) de la retina, ya que estos detectores actúan en el plano plástico. La imagen prescinde de un *como* de superficie, al estar incorporado de antemano el dispositivo de comparación en los mecanismos perceptivos. Pero si el instrumento de la comparación está precableado, la justificación de los acoplamientos no lo está, y necesita por parte del destinatario un importante trabajo de interpretación.

6.2. *Convergencias*

El tipo de configuración icónica que acabamos de analizar es, sin ninguna duda, retórico: asocia dos isotopías registrando los elementos de una en otra. ¿Constituye por ello una metáfora? En nuestro análisis, volvemos a encontrar dos rasgos que justificarían el uso del término. Por una parte, la co-posesión de determinantes plásticos es la que nos aproxima a la variedad "chafetière"; por otra es la reversibilidad y la ausencia de jerarquía: ninguna isotopía pretextual da preferencia a una de las dos lecturas posibles (el monte Fuji, ola inmóvil; la ola, montaña movediza....).

6.3. *Divergencias*

Pero son numerosas las objeciones a la utilización del término metáfora:

No volvamos sobre el hecho de que la figura funciona *in praesentia* y observemos que los procedimientos que aseguran la co-ocurrencia son muy diferentes de los que se manifiestan en el lenguaje. Como se ha dicho, ningún dispositivo de comparación aparece en la superficie del enunciado. Pero además, la simetría que prevalece aquí no es la que se encuentra en el lenguaje. La proximidad no puede describirse con los mismos instrumentos y no desempeña el mismo papel. Por último, ningún fenómeno comparable a la constancia de tamaño existe en la lengua²⁵.

25. Señalemos además lo siguiente: para que la lectura propiamente metafórica pueda producirse, ha sido preciso un dispositivo contextual particular. El proceso retórico de superposición de las dos isotopías se asegura gracias al fenómeno de lectura bi-isótropa directa de partes de objetos icónicamente equívocos: «los copos-gotas» (cfr. la nota precedente). Una fracción –pero solamente una– del enunciado responde a la variedad «gafetera», y esta figura favorece así la comparación de los otros elementos del enunciado que se registran en las isotopías que la figura ha conectado.

7. NO EXISTE LA "METÁFORA ICÓNICA"

7.1. Variedad de las estructuras y efectos

Pongamos ahora en orden las observaciones dispersas en nuestros cuatro análisis²⁶.

Lo que llama la atención en primer lugar, es que esas figuras funcionan a partir de esquemas muy diferentes unos de otros. Así, algunas funcionan *in absentia* (variedades *Encuentro* y *Arcimboldo*), otras *in praesentia* (variedades "gafetera" y *Gran ola*). Pero incluso desde ese punto de vista, no pueden agruparse mecánicamente dos a dos y aparecen nuevas subcategorías: *in praesentia* conjunto (para la variedad "chafetière") y *in praesentia* disjunto (para la variedad *Gran ola*). Semejantes divergencias, aunque molestas, no son quizás suficientes para excluir la transferencia del término metáfora a las figuras icónicas. Porque estos rasgos son, en el conjunto de los que definen el concepto de metáfora, menos importantes que otros dos: la sustitución (con su representación lógica: la intersección) y el efecto de analogía.

Resumamos aquí lo que sabemos del comportamiento de las cuatro variedades de figuras con relación a esos dos criterios.

Todas presentan aparentemente los rasgos esenciales, que son la sustitución y la intersección. Pero no puede uno fiarse de las palabras: la operación de sustitución recae en todos los casos en los mismos objetos diferentes. En la variedad *Encuentro*, afecta a los rasgos del tipo; en la variedad "chafetière", afecta simultáneamente a los rasgos del significante y a los del tipo; en la variedad *Gran ola*, como en los *Arcimboldo*, afecta a los rasgos del significante y sólo a través de ellos, a los del tipo. Y no pueden siquiera reagruparse esas dos figuras: no se viola ninguna de las reglas de coordinación en el tipo en lo que respecta a la variedad *Gran ola*, contrariamente a

26. El cuádruple examen que precede no desemboca en una tipología sistemática de las figuras icónicas que han podido, en la pluma de uno u otro observador, aspirar al estatuto de metáfora; ya que a sus cuatro variedades, habrían podido añadirse aún otras, obtenidas por procedimientos diferentes. Por ejemplo, figuras obtenidas por permutación, y no por supresión-adjunción. La permutación es una figura poco frecuente, sin duda a causa de su efecto violento. Por tanto, no resulta sorprendente encontrar su ejemplo más claro en la obra de un pintor surrealista como Magritte: en *Le Viol* (1934), el rostro femenino representado (e identificable como tal gracias a su cabellera y a su situación encima de un cuello), ve sus ojos representados por dos senos. En esas figuras, «par de ojos» o «par de senos» pueden invertirse. Cada órgano es perfectamente reconocible, así como el resto del cuerpo: la única desviación reside en el emplazamiento de las partes, que perturba a la vez la coordinación y la subordinación. El efecto de esta desviación no es simplemente el de chocar. El grado percibido y el grado concebido se ponen en relación, simétricamente, y no se puede evitar sentir que aparecen dos analogías, inversas una de otra. Y la base de esas analogías es como siempre la co-posesión de algunos rasgos. Por ejemplo, rasgos de significante (*/simetría/, /hemisférico/*) o rasgos tipológicos («objeto de atracción», «blandos y llenos de líquido», teniendo en cuenta que estos rasgos tipológicos no tienen carácter visual, sino que figuran en la competencia enciclopédica de los usuarios).

lo que sucede en las tres restantes variedades; el efecto figural se desencadena aquí por medio de otros mecanismos.

¿Se podría al menos agrupar las cuatro figuras basándose en la unidad del efecto producido por sus estructuras?²⁷ Tampoco aquí el examen resulta muy esperanzador: las figuras descritas tienen efectos muy variables. No podemos siquiera arreglárnoslas con un término comodín como “efecto analógico”: véase lo que se ha dicho de la variedad Arcimboldo, en la que ese efecto es secundario, siendo el primero el de metalepsis.

Desde cierto punto de vista, esa figura está aislada frente a las otras: nos permite volver a encontrar, en el terreno visual, una distinción equivalente a la que hacíamos (Grupo μ , 1970) entre figuras a nivel constante y figuras a nivel variable. La variedad Arcimboldo es una figura de nivel variable, ya que los contornos de la entidad englobante se conservan y las sub-entidades englobadas se modifican (en este caso por extracción sistemática en un repertorio de otras entidades, vegetales o impresas, etc.). La figura atrae la atención sobre la composición del mundo, eventualmente hasta el vértigo ante lo infinitamente grande o lo infinitamente pequeño. Las otras figuras de nivel constante²⁸, en cambio, chocan con los tipos, sin evidenciar demasiado su articulación en el universo del contenido. Su efecto es más fusional, y es lo que permite compararlas con la metáfora. Pero las figuras que quedan no pueden asociarse perfectamente bajo ese criterio: se ha observado la especificidad del efecto analógico producido por las figuras de la variedad *gafetera*.

Desde otro punto de vista, sería más bien Hokusai quien estaría aislado. Mientras que sería más acertado equiparar este tipo de enunciado a una comparación, las demás figuras —incluidas las de Arcimboldo— proceden por supresión-adjunción de coordinación²⁹: una sub-entidad se sustituye por otra, extraída de un conjunto perteneciente a otra isotopía. La pluralización aparece así como un *ethos* nuclear de las figuras que se apoyan en la coordinación. Esto ocurría también con la metáfora en el ámbito lingüístico.

Si se consideran desdeñables esos —importantes— matices en los efectos, ¿podemos por fin hablar de metáfora?

27. Se recordará que el efecto de una figura depende de múltiples factores, y especialmente del material que la actualiza y de sus contextos. No obstante, uno de estos factores es la estructura de la figura; es lo que hemos denominado (Grupo μ , 1970) su *ethos* nuclear.

28. Las operaciones puestas en marcha en la variedad *gafetera* no atañen a las modificaciones que se impondrían a sub-entidades englobadas en una entidad englobante invariable (la *gafetera* no engloba al *gato*, ni a la inversa).

29. En lo lingüístico, las figuras de nivel constante se obtenían a través de una operación de supresión-adjunción y las figuras de nivel variable lo eran por supresión o adjunción simples. En este caso, una misma operación compleja de supresión-adjunción puede engendrar una figura de nivel constante, o bien una figura de nivel variable: otra diferencia notable entre lo visual y lo lingüístico.

7.2. Especificidad de las figuras icónicas

Ya hemos subrayado –a propósito de la figura cuyo esquema es, sin embargo, el más próximo al tropo lingüístico– dos dificultades importantes de la transferencia conceptual: los problemas planteados por el análisis de los componentes del tipo, y los que plantean las relaciones sintácticas en el enunciado icónico. De hecho, esas dificultades provocaban la aparición de las especificidades de las figuras icónicas. Retomemos rápidamente esos dos puntos, y añadámosles un tercero.

La semiótica icónica separa unidades discretas y articuladas (cfr. T.S.V.)³⁰. Pero a diferencia de lo que ocurre en el ámbito lingüístico, –en donde las unidades extraídas presentan comportamientos muy individualizados, que las diferencian de sus unidades superiores o inferiores (de ahí la rentabilidad de la distinción monema / oración)–, las unidades significativas icónicas conservan la misma naturaleza, cualquiera que sea su extensión (de la “gota de espuma” y de la “ceja” al “paisaje marítimo”).

En cuanto a las relaciones sintácticas, hemos visto cómo funcionan, pero lo hacen de una manera que es propia del signo icónico: relaciones de coordinación, de superordinación, subordinación; secuencias, progresiones, etc.

Vemos el papel fundamental que desempeñan, en el funcionamiento de las figuras icónicas, mecanismos que no tienen equivalente en la metáfora lingüística.

Por otra parte, los dos factores de los que acabamos de hablar no van solos. Hay otros, que deben tomarse en consideración, para llegar a una tipología correcta de las figuras icónicas y que tampoco tienen su correspondiente en el enunciado lingüístico. Por ejemplo, los factores de conjunción y de disjunción, que vienen a completar la oposición clásica *in absentia* / *in praesentia*. Estos factores provocan que aparezca la importancia de la noción de lugar: los dos elementos de una figura se encuentran en un lugar idéntico (están conjuntos) si el significante del grado concebido se manifiesta en los mismos sub-determinantes que el del grado percibido. Ejemplos: en la variedad *gafetera* el mismo /trazado troncónico/ manifiesta los tipos “cuerpo de gato” y “cuerpo de cafetera”; en el ejemplo de Hergé (variedad Arcimboldo) el significante correspondiente al grado percibido (“botellas”) presenta los sub-determinantes /binario/, /simetría/ del tipo “ojos”: en el primer caso, hay una figura *in praesentia* conjunta, en el segundo, una *in absentia* conjunta³¹.

30. Decir que «la noción de palabra no existe en la imagen» se justifica si se entiende por esto que no se hace bien en aislar unidades del rango del monema de las que tendrían rango de oración, en función de un comportamiento claramente diferente. Pero la proposición misma sería errónea si se entendiera que no hay unidades discretas que puedan asociarse a otras para crear unidades más vastas (este rechazo es un efecto perverso de la transferencia terminológica...)

31. Existen incluso figuras *in praesentia* disjuntas e *in absentia* disjuntas.

7.3. Figuras, pero no metáfora.

Los mecanismos descritos como metáforas icónicas son con seguridad figuras de retórica. En efecto, se encuentran en ellos los fenómenos generales que definen la figura: alotopías reevaluadas, producción de un grado concebido que mantiene algunas relaciones con el grado percibido, relaciones que conectan las isotopías en presencia.

Pero no tenemos interés en agrupar esas variedades de figura bajo la etiqueta única de "metáfora". No porque la transferencia de categorías lingüísticas sea en sí misma una maniobra escandalosa, sino porque en el presente caso esa transferencia no permite describir la especificidad de los fenómenos que pretende clarificar. Lleva a ocultar fenómenos de capital importancia en la producción del tropo icónico y a producir comparaciones indebidas. (a) Ocultación de fenómenos muy importantes. El ejemplo del que acabamos de servirnos muestra que en una clasificación de los tropos icónicos, no hay razón para privilegiar la pareja de conceptos *in absentia/ in praesentia* en detrimento de la dualidad conjunción / disjunción. Ahora bien, eso es lo que la primacía del modelo lingüístico podría sugerir que se hiciera. (b) Comparaciones indebidas: se ha visto que el esquema de la sustitución afectaba a objetos muy diferentes según las variedades: rasgos del tipo aquí, rasgos del significante allá, simultáneamente con los del tipo, o incluso rasgos del significante con repercusión en los del tipo.

Si la palabra metáfora no designa con precisión esas figuras, ¿cómo hay que denominarlas? Podemos elegir entre tres soluciones: encontrar una palabra cuya transferencia fuera más adecuada, recurrir a perfrasis (lo que hicimos aquí), o crear un neologismo. Imaginamos fácilmente las dificultades ligadas a la última solución: el universo del iconismo se ha explorado tan poco que los neologismos amenazan con ser demasiado numerosos. La primera es desgraciadamente imposible, por razones que ya hemos expuesto en otra parte. Sin duda, debemos optar por la segunda. Y conformarnos con utilizar descripciones técnicas muy cargadas: decir, por ejemplo, que un Arcimboldo es una "figura de coordinación jerarquizada no-reversible" (un poco como si se utilizara, en lugar de metáfora, la perfrasis "tropo obtenido por supresión-adjunción de semas"). A ello estamos condenados, sin lugar a dudas, y por mucho tiempo todavía³².

32. Una versión más consistente del presente estudio aparece en *Verbum*, 1993, n° 1-3 (*Rhétorique et sciences du langage*), bajo el título *Métaphores de la métaphore: sur l'application du concept de figure à la communication visuelle*.

REFERENCIAS

- BARTHES, Roland, 1964, "Rhétorique de l'image", *Communications*, 4: 40-50.
- BLACK, Max, 1962, *Models and Metaphors*, Ithaca, Cornell University Press.
- EDELINE, Francis, 1972a, "Contribution de la rhétorique à la sémantique générale", *VS*, 3: 69-78.
- 1972b, *Syntaxe et poésie concrète*, Bruselas, Courier du Centre International d'études poétiques, 89.
- FARASSINO, Alberto, 1969, "Ipotesi per una retorica della comunicazione fotografica", *Annali della Scuola Superiore delle Comunicazioni sociali*, 9: 167-189.
- GRUPE μ, 1970, *Rhétorique générale*, Paris, Larousse (=Langue et langage); reed.: Paris, Le Seuil, 1982 (=Points, 146); trad. esp. *Retórica general*, Barcelona, Buenos Aires, México, Ediciones Paidós, 1987.
- 1976a, "La Chafetière est sur la table", *Communication et langages*, 29: 37-49.
 - 1976b, "Isotopie et allotopie: le fonctionnement rhétorique du texte", *VS*, 14: 41-65.
 - 1977, *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruselas, Complexe, Paris, P.U.F.; reed., Paris, Le Seuil, 1990 (= Points).
 - 1978, "Ironique et iconique", *Poétique*, 36, pp.427-442.
 - (ed), 1979, *Rhétoriques, sémiotiques*, Paris, U.G.E. (=10/18, 1324, *Revue d'Esthétique*, 1979, 1-2).
 - 1989, "Rhétorique visuelle fondamentale", *Texte*, 8-9 (n° especial *La Rhétorique du texte*), pp. 99-128.
 - 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil, (= La couleur des idées). (aquí: T.S.V.); trad. esp. *Tratado del signo visual*, Madrid, Cátedra, 1993.
- HEBERT, Anne, 1991, *Recherche sur les procédés linguistiques exploités dans les figures du discours, en français contemporain*, Tesis doctoral inédita, Universidad de la 'Sorbonne nouvelle'.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, 1979, "L'image dans l'image", in Groupe μ (ed.) 1979: 193-233.
- 1986, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986 (= Linguistique).
- KIBEDI VARGA, Aaron, 1984, "La rhétorique et la peinture à l'époque classique", *Rivista di letteratura moderna e comparate*, t. XXXVII: 105-121.
- 1989a, *Discours, récit, image*, Lieja, Mardaga (=Philosophie et langage).
 - 1989b, La Rhétorique et l'image, *Texte*, n° 8-9 (n° especial *La Rhétorique du texte*): 131-146.
 - 1990, "Une rhétorique aléatoire: agir par l'image", in MEYER y LEMPEREUR (eds.): 193-200.

- KLINKENBERG, Jean-Marie, 1990, *Le Sens rhétorique*, Toronto, G.R.E.F. (=Theoria, 1), Bruselas, Les éperonniers (=Sciences pour l'homme); trad. esp. *El sentido retórico*, Prensas de la Universidad de Murcia, 1992.
- LAKOFF, George, JOHNSON, M. 1986, *Les métaphores dans la vie quotidienne*, Paris, Minuit.
- LE-GUERN-FOREL, Odile, 1981, "Peut-on parler de métaphore iconique", *Travaux*, Universidad de St. Etienne, CIRIEC, 30: 213-226.
- MARCUS, Solomon, 1990, Why expressive and suggestive Metaphors in the scientific Language?, *Revue roumaine de linguistique*, 35, y *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, 27, 1: 25-42.
- MEYER, Michel y LEMPEREUR, Alain (eds). *Figures et conflits rhétoriques*, 1990, Ediciones de la Universidad de Bruselas.
- MOREL, Mary-Annick, "Pour une typologie des figures de rhétorique: points de vue d'hier et d'aujourd'hui", *D.R.L.A.V.*, n° 26, 1982, pp. 1-62.
- RICOEUR, Paul, 1975, *La Métaphore vive*, Paris, Le Seuil, (=L'ordre philosophique).
- SPERBER, D. y WILSON, D., 1987, *La pertinence*, Paris, Editions de Minuit.
- TAMINE, Joëlle, 1975, "Métaphore et syntaxe", *Langages*, 54: 65-82.