

## «LA METÁFORA EN LOS ESTUDIOS ESTILÍSTICOS. REVISIÓN»

### I. Algunos aspectos metodológicos

–El concepto de *imagen*

Es frecuente hallar nombradas como «Imágenes» formas que las retóricas clasifican como «comparación» y «metáfora».

Es el caso de la amplia concepción del profesor F. Ynduráin, cuando, a propósito de su estudio comparativo de ciertas imágenes de Galdós y Valle Inclán, advertía:

*«Entiendo por imagen simplemente la representación de algo evocado por medio de la imaginación (...) que haya comparación simple o traslado metafórico no hace ahora al caso de mi intento»<sup>1</sup>.*

S. Ullmann parece sostener el mismo amplio concepto de «imagen», al considerarla «una figura del lenguaje que expresa alguna semejanza o analogía», por lo cual caben en ella el símil y la metáfora (asociación por semejanza) así como la metonimia (asociación por contigüidad). De hecho, el citado crítico estima que no siempre es oportuno analizar en compartimentos estancos estos procedimientos, pues suelen brotar de «la misma intuición, de la misma observación de afinidades»<sup>2</sup>.

Por su parte, A. Martínez García insiste en que «Imagen» es concepto que incluiría metáforas y metonimias que comparten el rasgo de que sus dos términos «se presentan como ocupando un mismo lugar en la cadena, como miembros de un mismo paradigma sinonímico».

En su uso de «Imagen» se incluirían la Metáfora y la Metonimia, vistas ambas como «Desviaciones»: con los dos mecanismos «se consigue asignar una interpretación semántica o motivar el «neologismo» en que todo texto desviado consiste».

En otro lugar aclara que atribuye a «Imagen» dos sentidos principales:

*«a) visión sensible o representación mental de algo con frecuencia irreal y b) expresión lingüística de una analogía entre contenidos (o cosas) diferentes...»*

En cuanto a los fenómenos derivados de b), habría que tener en cuenta los «modos lingüísticos por los que puede establecerse una «comparación», «analogía» o «identificación»<sup>3</sup>.

---

1. «Valle Inclán y Galdós: un estudio de imágenes», en *Clásicos modernos*, Madrid, Gredos, 1969, p. 170.

2. Cf. *Lenguaje y estilo*, Madrid, Aguilar, 1968, pp. 209-215.

3. *Propiedades del lenguaje poético*, Univ. de Oviedo, 1975, pp. 353-54 y 423 respectivamente.

—La metáfora y la comparación. Relaciones

En cuanto a la problemática relación de la metáfora con la comparación, los estudiosos suelen recordar la famosa fórmula de Quintiliano, quien en la *Institutione Oratoria* definía la metáfora como una comparación abreviada («*In totum autem metaphora brevior est similitudo*»)<sup>4</sup>.

W. Kayser refleja bien las tendencias habituales, al advertir que «partiendo de la comparación, se ha procurado entender la esencia de la metáfora (...) Se ha admitido que la metáfora es el resultado de una comparación anterior que se presenta, por decirlo así, en resumen».

En esta «comparación abreviada» en que consistiría la metáfora, se habrían suprimido simplemente las formas gramaticales de la comparación («como», «como si...» etc.).

Respecto a la comparación, el citado crítico parece deslindar el terreno, al definir sus objetos (cualidades aisladas, acontecimientos, situaciones completas...) y el procedimiento que los relaciona: la *intersección parcial* que «prolonga dos actividades plásticas diferentes»<sup>5</sup>.

Este espacio de intersección sería el denominado en las Retóricas clásicas *tertium comparationis*.

Lausberg resume las ideas de Quintiliano, y añade que entre la designación metafórica y lo así designado tiene que existir una *similitudo*. Como la *similitudo* no conoce fronteras, le quedan abiertas a la metáfora todas las posibilidades.

Pero hay otro uso del término *similitudo*, y es el que lo ciñe estrictamente a lo que solemos entender por «comparación». En este sentido, según recoge H. Lausberg, «Frente a la *similitudo*, la metáfora tiene la *virtus brevitatis*; debido a la *brevitas* la metáfora es más «oscura», pero también más inmediata e incisiva que la comparación»<sup>6</sup>.

Modernamente, también Kurt Spang se sirve de este criterio y explica que la similitud resulta de la yuxtaposición de dos realidades cuyo denominador común, el *tertium comparationis*, (que puede tener diversos grados de amplitud), se evoca sintácticamente a través de partículas de comparación).

Spang sería uno de los críticos que hacen depender la metáfora y la alegoría de la comparación y de los nexos: a su juicio, si se suprimen las partículas que son típicas de la comparación «nace (sic) la metáfora; la formulación extensa sin partícula desemboca en la alegoría...»<sup>7</sup>.

En lo que respecta a la metáfora, Kayser duda que en todos los casos pueda defenderse que proviene de una comparación previa e implícita, especialmente en lo que llama «metaforismo disolventé» propio de la poesía moderna, en el cual la actividad comparativa hace ver cómo ha desaparecido la relativa autonomía de los dos términos relacionados<sup>8</sup>.

4. Vid. i. e., J. L. Tato, *Semántica de la metáfora*, Instituto de Estudios Alicantinos, 1975, pp. 28-29.

5. *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 165-67.

6. *Manual de Retórica Literaria*, Vol. II, Madrid, Gredos, 1967, pp. 61-62.

7. *Fundamentos de Retórica*, Pamplona, EUNSA, 1979, p. 190.

8. *Op. cit.*, ibid.

Martínez García aborda también el problema de la comparación, figura que algunas retóricas sitúan en un lugar diferente del de la metáfora (K. Spang, por ejemplo, considera a la comparación y símil como «figuras de amplificación», reservando para la metáfora un lugar entre los tropos)<sup>9</sup>.

La comparación o Símil es, para Martínez, una Imagen más del tipo *in praesentia*. De hecho, la única diferencia sería, en efecto, la aparición de los términos comparado o base y comparante o superpuesto, por lo que la labor de reducción interpretativa no siempre sería necesaria<sup>10</sup>.

De los ejemplos que propone el citado crítico se deduce que la Comparación no se diferencia en nada de la Metáfora, salvo en la aparición de lexemas o elementos gramaticales más analíticos que, por ejemplo, el verbo *ser*.

Pero desde la Lógica filosófica el problema va más allá de una cuestión de nexos.

Robert Martin, aun aceptando que tanto la metáfora como la comparación se basan en la similitud o analogía, insiste en el importante salto cualitativo que separa la metáfora de la comparación: desde la Lógica, y en términos de la verdad, la comparación revela una lógica de lo verdadero y lo falso que no es por supuesto la de la metáfora.

En el enunciado metafórico se introduce una equivalencia absurda o de falsedad lógica («El hombre es un lobo para el hombre» no parece admitir posibilidad de discusión o réplica), mientras que en la comparación las palabras conservan su sentido propio, se dejan intactos los términos comparados.

*Se confrontan dos nociones que se reconocen diferentes, pero en ningún modo se las identifica. No en vano se ha denominado a veces la metáfora como «la figura de la definición»<sup>11</sup>.*

Para A. Henry, la metáfora y la comparación difieren en su esencia misma.

La metáfora no es una comparación elíptica: la metáfora *dice una cosa distinta* de la comparación.

La metáfora produce la ilusión de reducir dos entidades a la unidad, mientras que en la comparación (como sostenía Martin) se enfrentan dos nociones, no perdiéndose de vista en ningún momento esta confrontación, esta distancia con la que dos objetos o nociones son mantenidos uno respecto al otro. La metáfora, por el contrario, produce *una nueva denominación* al sustituir el signo de una entidad por el signo de otra<sup>12</sup>.

J. M. Pozuelo, recogiendo ideas de la retórica clásica y de críticos modernos, define la metáfora como «un tropo en el que un término (B) *sustituye* a otro término (A) en virtud de una relación de *semejanza* existente entre ellos (tienen semas comunes)». Hemos enfatizado los conceptos de sustitución y de semejanza para adelantar su carácter conflictivo, que discutiremos más adelante<sup>13</sup>.

La *Rhétorique Générale* del Grupo de Lieja, que reconoce explícitamente la herencia de Fontanier, incluye como Metasemas a la Metáfora y la Comparación, y se esfuerza en dirimir las semejanzas y diferencias entre ambos procedimientos.

9. *Op. cit.*, pp. 133-34.

10. *Op. cit.*, p. 404.

11. *Pour une logique du sens*, Paris, PUF, 1983, pp. 185-86 y 192.

12. *Métonymie et Métaphore*, Bruxelles, Académie Royale de Belgique, 1983, p. 85.

13. *Teoría del lenguaje poético*, Madrid, Cátedra, 1988, p. 187.

Formalmente, la metáfora se basaría en la analogía, en una identidad real manifestada por la intersección de dos términos, para afirmar la identidad de términos enteros, extendiendo por tanto al conjunto o reunión de los dos términos una propiedad que sólo pertenece a su intersección.

Recuerdan los autores que, para los antiguos retóricos, y en un sentido estricto, la verdadera metáfora sería la que denominamos *in absentia* o pura, es decir, aquélla en que el término real no aparece.

Tal presentación, reconoce el Grupo, exige un grado de redundancia muy elevado en el segmento que contenga la figura, o bien una amplia intersección sémica entre el término real y el figurado.

La comparación propiamente dicha parece ser, para estos críticos, un problema de *reducciones gramaticales* en la oración, al que se añade la idea de «reducción».

La frase «sus mejillas son frescas como rosas» no introduce aún anomalía, puesto que aparece explícito el atributo común, y el lector no necesita recurrir al proceso de reducción<sup>14</sup>.

Tal como ocurre con la clasificación de Pozuelo, que –siguiendo a M. Mancas– incluye a la Comparación entre las figuras de la «serie metafórica» que procede por semejanza<sup>15</sup>, el uso de la ecléctica expresión «comparaciones metafóricas» conduce a cierta confusión en el usuario de la *Rhétorique*.

A esto se añade el encontrar, bajo el común epígrafe «Las cópulas de la comparación», una gradación que conduce desde la «forma canónica» de la comparación (introducción con «como») hasta el extremo de la sustitución pura y simple representada por la metáfora *in absentia*.

Entre ambos extremos, los autores proponen una amplia casuística de estructuras gramaticales intermediarias, destinadas –según interpretan– a atenuar la apariencia racional del «como», que insiste sobre el carácter parcial de la semejanza.

Max Black, desde su perspectiva filosófica, reacciona contundentemente contra estas implicaciones (el principio de analogía entre los dos términos, la metáfora como comparación reducida...), y muestra su perplejidad al respecto:

«la afirmación metafórica no es ningún sustituto de una comparación en toda regla ni de ningún otro enunciado literal, sino que posee una capacidad y un rendimiento propios y peculiares». Es más, en algunos casos es más esclarecedor decir que *la metáfora crea* la semejanza, en vez de formular una semejanza que existiera con anterioridad.

Y por otra parte, no parece ocioso preguntarse por qué un autor ha elegido formular algo en término de metáfora o bien de comparación<sup>16</sup>.

–La interpretación de la metáfora. Los conceptos de desvío-desviación y reducción. El concepto de «Metáfora corregida»

En el estudio de Martínez García se usan abundantemente las nociones de «desvío» y «reducción», muy propias de los estudios sobre el tema en la década de los 70.

14. Groupe M., *Rhétorique Générale*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, pp. 106-107 y 111-114 respectivamente.

15. *Op. cit.*, p. 191.

16. *Modelos y metáforas*, Madrid, Tecnos, 1966, p. 47.

Se entiende por «desviación» la forma creativa en contra de los usos, que establece nuevas e inéditas relaciones de expresión-contenido que originan primeramente una destrucción de la relación usual y, en segundo lugar, una reducción de la desviación, que nos permite interpretar la metáfora.

La necesidad o inutilidad de la operación de reducción va a servir al crítico, por otra parte, para sugerir confusamente una posible diferencia entre Comparación y Metáfora: en la Comparación o Símil no tendría por qué haber un término reducido, característico de la metáfora<sup>17</sup>.

También J. L. Tato señala cómo, pese a su formulación contemporánea, «la idea de que el lenguaje figurado se produce a partir del empleo anómalo del lenguaje ordinario, está derivada directamente de la concepción aristotélica de la metáfora (...) es decir, la concepción ornamental e instrumental de la metáfora».

Y reconoce que la fórmula «*lenguaje figurado=desvío del lenguaje estándar*» se había convertido, al escribir su revisión en 1975, en «un lugar común en las propuestas de los más diversos autores»<sup>18</sup>.

En el estudio de J. Cohen sobre el lenguaje poético —que para nuestra sorpresa, parece excluir el género narrativo, aplicando en sentido muy restrictivo lo que anuncia en su título—, se sirve así mismo de conceptos como «la impertinencia» de la predicación metafórica que, según él «se percibe inmediatamente como tal y pone en marcha el mecanismo de la *reducción* lingüística»<sup>19</sup>.

Pero en estudios más modernos se discute el concepto de desvío por implicar una norma referencial difícil de precisar<sup>20</sup>.

Max Black, en su iluminador tratamiento de la metáfora, plantea entre otros interrogantes, si las metáforas se pueden «traducir a expresiones literales» y si «se considera con justeza a la metáfora como una decoración que cubre el «sentido recto»»<sup>21</sup>.

Se apuntan, en estas simples cuestiones, problemas básicos que atacan de plano el concepto etimológico de metáfora como «traslación» o «sustitución».

Más adelante profundizaremos en este tema, aunque ahora sólo dejaremos flotar ante nosotros otra perspicaz interpelación de Black: «¿En qué sentido —si es que lo es en alguno— es "creadora" la metáfora?».

El concepto de tropo, figura semántica, estaría vinculado al de «Anomalía», infracción o desvío respecto a una regla del lenguaje.

La Metáfora, tal como recoge Pozuelo, sería una Anomalía que afecta a la Semántica, infringiendo las reglas de selección.

Pozuelo en su revisión repasa los dos controvertidos conceptos a que hacíamos referencia más arriba: el de *sustitución* (implícito en la tradicional concepción de «tropo») y el de *analogía* al definir la Metáfora como «Un tropo en el que un término (B) sustituye

17. *Op. cit.*, pp. 330 y 403 respectivamente.

18. *Op. cit.*, pp. 38-39. Con este propósito, puede consultarse también J. M. Pozuelo, *Op. cit.*, pp. 171-15.

19. *Estructura del lenguaje poético*, Madrid, Gredos, 1984, p. 117.

20. Cf. A. Henry, *op. cit.*, pp. 7-8.

21. *Op. cit.*, p. 37.

a otro término (A) en virtud de una relación de semejanza existente entre ellos (tienen semas comunes)»<sup>22</sup>.

Black cuestiona el concepto tradicional de la sustitución, y nos pregunta con humor la obviedad de por qué «un autor propone a sus lectores tal rompecabezas, si puede decir las cosas directamente». Exceptuando las catacresis, que vendrían a obturar condensadamente huecos del lenguaje literal, muchos críticos defenderían la doctrina del «placer estético» o del goce del ingenio que proporcionan las metáforas, tal como ya advertían Aristóteles y Cicerón.

Pero hay más, y es la consideración de la metáfora como «un filtro», un modo peculiar con que el autor nos transmite la realidad, punto éste que desarrollaremos en otro epígrafe.

Tato, desde un punto de vista lingüístico, señala cómo la integración de la Pragmática en el análisis de las metáforas obliga a nuevos planteamientos.

En efecto, si se tiene en cuenta el *contexto* (sea el lingüístico que rodea a la imagen, sea el extralingüístico, que incluye todos los elementos de la situación de habla), se relativiza la anomalía semántica de la oración. Es difícil entonces sostener el desvío o anomalía de ciertas frases que aisladamente podrían considerarse agramaticales<sup>23</sup>.

También Martínez García señala la importancia del contexto, pero en su caso con las miras puestas en la mejor interpretación de la imagen. Advierte que hay «desviaciones interpretables en Microcontexto (parte del texto que engloba sólo los lexemas-término de la desviación) y desviaciones que sólo pueden ser interpretadas en una parte de texto más amplia que la anterior».

El contexto al que parece referirse Martínez es de carácter exclusivamente lingüístico, del cual debemos extraer términos que nos permitan facilitar la reducción, deshacer la ambigüedad posible, etc., gracias a que en él se hallan términos que justifican o motivan la desviación<sup>24</sup>.

En ciertos autores de imaginería compleja, la metáfora supone una *selección* adecuada al comparado, de varios semas de entre los muchos que pueden converger en un lexema comparante.

Como lo formula Le Guern, se suprime o, más exactamente se pone entre paréntesis, una parte de los semas constitutivos del lexema empleado<sup>25</sup>.

Schofer y Rice cuestionan a propósito la univocidad o la «interpretación única» de la metáfora, y reflexionan sobre el concepto del «rasgo seleccionado».

En su ataque al Grupo de Lieja, objetan que los lectores pueden interpretar de un modo diferente las metáforas que se ofrecen como ejemplos en la Retórica, seleccionando otros semas del comparante. El problema afectaría, sobre todo, a los tropos que ocupan una sola palabra<sup>26</sup>.

22. *Op. cit.*, pp. 174, 184 y 187.

23. *Cf. op. cit.*, pp. 75-92.

24. *Op. cit.*, pp. 339-40.

P. Schofer y D. Rice en «Metaphor, Metonymy and Synecdoche Revis (it) ed» *Semiótica*, 21, 1977, p. 130, resaltan de igual modo la importancia del contexto para la interpretación de la metáfora, proponiendo abrir el signo a un tercer elemento, el referente.

25. Michel Le Guern, *La Metáfora y La Metonimia*, Madrid, Cátedra, 1976, p. 17.

26. *Vid. op. cit.* en nota 24, p. 131.

No se sirven exactamente del concepto de «semas», (que al fin y al cabo se podrían sistematizar en un Diccionario de Semántica) sino de otro más complejo: «*semantic features*», que abarcaría tanto los semas objetivos que se suman en un término, como las muchas *connotaciones* («connotative values») que se pueden añadir a éste y que son mucho más difíciles de sistematizar<sup>27</sup>.

Si se acepta lo anterior, se puede sostener que diferentes lectores pueden atribuir diferentes y variables «semantic features» al significado.

El censo completo de «semantic features» de una palabra es variable según el lector individual, y para determinarlo habría que tener en cuenta los contextos, fuera de los cuales la palabra no tiene valor trópico. Sólo existen algunas excepciones, en términos repletos de connotaciones reconocibles que les ha ido sumando la tradición.

Podemos objetar que en el Diccionario se recogen también los «usos metafóricos» de muchos vocablos. Pero en estos casos nos hallamos ante el problema de la «metáfora muerta» o casi lexicalizada, tan bien estudiado por P. Ricoeur, según analizaremos más adelante.

Los autores citados concuerdan con Ricoeur en que, en verdad, «no hay metáforas en el diccionario».

Desde el punto de vista de la Lógica, Robert Martin aporta su útil concepto de «*sé-mantisme flou*», o de límites imprecisos, borrosos.

Lo aplica especialmente a las metáforas de formulación atributiva, en todas las cuales parece que la equivalencia que se propone es «floue» o borrosa, ya que las connotaciones de un vocablo varían según los hablantes (a modo de experimento y prueba de sus hipótesis ofrece, incluso, una encuesta y estadística de las sugerencias diversas que un término evoca en los hablantes franceses<sup>28</sup>).

En la metáfora, de modo semejante a las tesis de Schofer y Rice, el emisor está extrayendo o seleccionando en el término metaforizante un sema que es el que en un contexto le conviene.

Pero ¿Todos los hablantes destacarían también en primer lugar ese sema? Decir de un hombre que «es un león» implica que tiene al menos una de las características de ese animal. Pero para un oyente la implicación puede ser «valentía», para otro «ferocidad», etc. Y eso que el ejemplo escogido por el crítico es simple, por estar casi estereotipado.

Comenta también con agudeza lo que G. Lakoff denomina «les hedges», especie de paréntesis o de disculpa de una identificación que implícitamente se está considerando demasiado atrevida.

Por ejemplo, en el caso «Es una *verdadera* leona» o «Es *realmente* una leona», el autor está experimentando la necesidad de expresarlo así, precisamente porque reconoce que tal asimilación puede ser discutible. La insistencia, como bien aprecia Martin, traiciona la aproximación.

---

Por otra parte, los autores recuerdan que «sema» es término usado por Greimas et al. para designar las mínimas unidades de sentido en las que puede descomponerse un significado. Los ejemplos de los que se sirven parecen basarse sobre todo en los semas de *espacialidad, dimensionalidad, verticalidad-horizontalidad, masculino-femenino, cantidad*.

27. *Op. cit.*, pp. 133-35.

28. R. Martin, *op. cit.*, pp. 191-92.

En definitiva, según el crítico, la interpretación ideal de una metáfora no existe. El concepto de «verdadero para todo locutor y todo X» es una ficción, y no hay más que ejemplificarlo mediante los test de uso<sup>29</sup>.

Nuestra posición, referida a la Literatura y no genéricamente al habla, no puede ser, sin embargo, tan relativista.

También A. Henry aborda problemas similares y, basándose en análisis de H. Konrad, recuerda cómo la metáfora al identificar retiene sólo el atributo común a las dos nociones o a los dos objetos puestos en relación, haciendo abstracción del resto. La metáfora nombraría a un objeto mediante la representación más típica de uno de sus atributos<sup>30</sup>.

Por lo que respecta al *concepto de «metáfora corregida»*, procedimiento que facilita la interpretación de ciertos textos, es el Grupo de Lieja el que plantea esta distinción, que haremos nuestra por su utilidad en la interpretación de ciertos textos.

En este tipo de metáforas, la intersección, los semas comunes pueden ser vistos como un empobrecimiento indebido, un «adelgazamiento» exagerado, una justificación insuficiente. El autor tenderá entonces a corregir su metáfora, a menudo por medio de una sinécdoque extraída de la parte no común, o también mediante una segunda metáfora, una metonimia, etc.

El ejemplo que propone el Grupo es un pensamiento de Pascal que ha sido glosado también por F. Lázaro Carreter: «El hombre no es más que una caña, la más débil de la naturaleza, *pero es una caña que piensa*» (hemos resaltado la «corrección» introducida por el autor).

Para el Grupo, la misión de la metáfora corregida es hacer estallar lo real, crear un choque al extraer una contradicción de una identidad.

A Lázaro le resulta pertinente el concepto en el análisis de ciertos usos de Quevedo, que podríamos extender a otros modos de invención barrocos.

Como ejemplo propone estas invectivas, referidas al sacerdote de *El licenciado Calabrés*: «embeleco vivo, mentira con alma y fábula con voz...»

Las atrevidas abstracciones que se refieren al exorcista son «corregidas» o justificadas, mediante este procedimiento cuyo uso en Quevedo le parece magistral al crítico, quien no duda en afirmar que mediante el mismo «la inventiva verbal corre por cimas jamás superadas»<sup>31</sup>.

#### –El problema de la semejanza o la analogía

Según las Retóricas clásicas, la metáfora es un tropo por semejanza, consistente en presentar una idea bajo el signo de otra más punzante o más conocida, que, por otra parte, no mantiene con la primera otro lazo que el de una cierta conformidad o analogía<sup>32</sup>.

29. *Op. cit.*, pp. 198-99 y 202.

30. A. Henry, *op. cit.*, p. 79.

31. Groupe M, *op. cit.*, pp. 110-111.

Cf. así mismo F. Lázaro Carreter, «Quevedo: la invención por la palabra», Salamanca, II Academia Literaria Renacentista, *Homenaje a Quevedo*, 1982, pp. 17-18.

32. Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, en particular la Sección I, pp. 77 y 99-100.



Lausberg recoge la definición de los tropos como *verborum inmutatio*. Es decir, del conjunto de las palabras se toma una que se pone en el lugar de otra empleada en el sitio y sentido natural de la frase. El tropo, en cuanto *inmutatio*, pone una palabra no emparentada semánticamente en lugar de un *verbum proprium*.

Y además de incluir esta idea de «sustitución», insiste en el concepto de «*similitudo*» como base para la predicación metafórica<sup>33</sup>.

Por su parte, Jean Cohen, pese a abordar de forma ensayística y confusa el problema, insiste: «Hablamos de metáfora cuando la relación es de semejanza (...) su uso extendido confiere a «metáfora» el sentido genérico de *cambio de sentido*, y tal es el uso que aceptaremos aquí»<sup>34</sup>.

K. Spang, modernamente vuelve a proponer el concepto de «sustitución» de un término por otro con el que mantiene relación de analogía, concepto implicado supuestamente por la metáfora<sup>35</sup>.

Otros retóricos, no obstante, revisan tanto las condiciones de «comparación abreviada» para la metáfora, como la condición de la «analogía» necesaria entre las partes<sup>36</sup>.

Así hace Martínez, al cuestionar el concepto de «similaridad», relacionado con los antiguos pensamientos retóricos: niega la obligatoriedad de una «semejanza preexistente al texto mismo», afirmando que la *similaridad es creada «en y por el texto mismo»*<sup>37</sup>.

–La formulación metafórica: Metáfora simple y «metáfora hilada»

Tomamos el segundo término a partir de la definición de «*métaphore filée*», desarrollada por M. Riffaterre:

Se trataría de una serie de metáforas enlazadas unos con otras por la sintaxis (forman parte de la misma frase o de una misma estructura narrativa o descriptiva) y por el sentido: cada una expresa un aspecto particular de un todo, cosa o concepto, que representa la primera metáfora de la serie<sup>38</sup>.

Para A. Henry, el criterio meramente sintáctico no es útil, pues cree mejor remitirse a las unidades del discurso: unidades que comportan un desarrollo homogéneo (narrativo, descriptivo o dialéctico).

La metáfora hilada, en tales contextos, se constituiría en una serie de metáforas que vendrían a explotar, en número más o menos elevado, elementos de un mismo conjunto sémico.

Se produce así una concatenación de imágenes que avanza hacia una expresión casi enteramente metafórica, en la que los términos «propios» se expresan cada vez menos.

Las estructuras posibles en una metáfora hilada, son según Henry:

- El término principal es seguido por términos que desarrollan y detallan las analogías.

33. *Op. cit.*, pp. 57 y 61.

34. *Op. cit.*, pp. 112-113.

35. *Op. cit.*, p. 221.

36. Puede verse al respecto A. Henry, *op. cit.*, pp. 77 y ss., donde el autor se hace eco de las objeciones de I. A. Richards, Ch. Perelman, L. Olbretchs, etc.

37. *Op. cit.*, p. 353.

38. En *Langue Française*, 3, septembre 1969, p. 47.

- el término principal está inserto en la serie metafórica, sea en desorden o en un orden buscado.
- el término principal sólo aparece implícito.

Se hace necesario, no obstante, evitar la confusión de la metáfora hilada con otros conjuntos en los que se establecen meras analogías entre los términos, por ejemplo en series que en el contexto se presentan como sinonímicas, o con procedimientos alegóricos<sup>39</sup>.

Ullmann incluye en el análisis formal de las imágenes las llamadas «simples» y las desarrolladas en el texto. El desarrollo, según juzga, puede ser estático, (si es fiel a la imagen primera) o dinámico, si trasciende la analogía originaria, «agregando toda suerte de variaciones sobre el mismo tema».

El desarrollo dinámico produce cadenas de imágenes, por lo que al analizar el texto nos interesarán ya menos las imágenes individuales que los modelos en que se combinan. Será muy útil observar también si ciertos motivos metafóricos se hacen recurrentes o si su expansión se convierte en *leit-motiv* de una obra.

En estos casos, puede observarse cómo el campo elegido, si es persistente en la obra, dota a ésta de una atmósfera particular.

Por ejemplo, como propone S. Ullmann a propósito de *Regain*, obra de Giono, la selección de analogías vinculadas a las plantas y animales connota una filosofía panteísta del autor, que se hubiera malogrado de haber extraído las imágenes del mundo urbano, o de las artes o la ciencia<sup>40</sup>.

Le Guern aprecia particularmente las metáforas dinámicas, como las «más apropiadas para persuadir, las que provocan con mayor seguridad la reacción afectiva buscada».

La metáfora dinámica, podemos decir nosotros, es *creativa, generadora*.

Encadena otras imágenes, y «cada metáfora añade una nueva carga afectiva a la impresión producida por la precedente, y se gana al oyente o al lector con una especie de argumentos en serie que el razonamiento lógico no podría controlar»<sup>41</sup>.

Maarten Van Buuren señala cómo, sobre todo en el género narrativo, la metáfora suele formar parte de «series», que sirven para desarrollar la coherencia interna de la obra (principio paradigmático, entendiendo por paradigma una serie de metáforas pertenecientes a la misma isotopía), y lo ejemplifica con su análisis de *Les Rougon-Macquart* de Zola.

El paradigma desborda, por supuesto, los límites de la frase, para desarrollarse a veces a lo largo de toda una novela y extenderse incluso a varias.

El crítico denomina restricciones o condicionantes («*contraintes paradigmaticques*») a la influencia que el paradigma ejerce sobre la metáfora aislada. Pero, añadimos por nuestra parte, al mismo tiempo *la metáfora base está conduciendo la invención y la expresión en los fragmentos siguientes*.

Por lo que respecta a las relaciones entre comparante y comparado en este tipo de series metafóricas, son resumidas en las siguientes variantes:

39. A. Henry, *op. cit.*, pp. 185-86 y 190-92 respectivamente.

40. S. Ullmann, *op. cit.*, pp. 216-18 y 176 respectivamente.

41. *Op. cit.*, pp. 85-86.

<i>Comparante</i>	<i>Comparado</i>
a. explícito	explícito
b. explícito	implícito
c. implícito	explícito

En el primer caso, cada parte del comparado es relacionada término a término con cada parte del comparante, sea en forma de comparación o de identificación. Más oscuro para la lectura es el segundo caso, donde aparece una sola vez el elemento real, y el resto es una cadena de comparantes<sup>42</sup>.

Las series metafóricas en una obra podrían incluirse, a nuestro juicio, en las denominadas «*isotopías discursivas*», recurrencias que colaboran en la trabazón del discurso.

Aunque en principio Greimas no propuso el término para aplicación exclusiva a lo literario, nos resulta útil para el análisis de todos los elementos semánticos que contribuyen a la homogeneidad o trabazón del discurso literario. Al establecerse la isotopía, se permite una lectura jerarquizada del texto, observando las dependencias de los sememas respecto de un haz, el isotópico, que «forma el discurso como conjunto unitario y homogéneo de contenido»<sup>43</sup>.

Respecto a una obra, la reiteración de una metáfora o su sostenida modulación a lo largo de la misma, puede asegurar la homogeneidad de evocación de un pasaje intermitente, de un personaje episódico, etc.

Una metáfora, y más a menudo una serie metafórica puede adquirir incluso una *función estructural* respecto a una obra, y hay autores que tienden de forma natural a ello: en sus obras es más difícil hallar metáforas puntuales que expandidas<sup>44</sup>.

La metáfora en serie o hilada, además de su valor estructural o de cohesión en una obra, puede tener un claro *valor inventivo* para el autor, según proponíamos.

Los críticos franceses del grupo de *Tel Quel* se han ocupado con especial perspicacia de esta cuestión, negando desde el principio que la novela refleje otra realidad que no sea la suya propia, lingüística.

La escritura misma puede ir inspirando la invención, y el crítico, ante la «novela textual» debe observar qué dinámica rige la escritura: en algunos autores, las redes metafóricas pueden estar en la base de la expansión del relato, tal como se ha estudiado a propósito de Claude Simon o de Ollier.

Existen, pues, diversos «generadores que condicionan el texto, le guían desde dentro y le confieren «un grado de actividad», y entre ellos no se puede olvidar la función de las imágenes<sup>45</sup>.

42. M. Van Buuren, «La métaphore filée chez Zola», *Poétique*, 57, 1984, pp. 53-55 y 60, especialmente.

Es sugerente el comentario del autor a la parte inicial de *Germinal*: cuando Étienne baja a la mina por primera vez, escucha ruidos que parecen provenir de *las entrañas de la tierra*. A partir de aquí, la metáfora se expande y aparecen otras que asocian la apertura de la fosa con la de *unas fauces hambrientas que tragan* a los mineros con el fin de transportarlos a las *tripas gigantes*.

La aparición primera de *entrañas* parece obligar a la descripción de la mina como un monstruo gigantesco, y en las tintas más desfavorables.

43. Vid. J. A. Pozuelo, *op. cit.*, pp. 206-208.

44. Apud A. Henry, *op. cit.*, pp. 206-208.

45. Apud R. Bourneuf y R. Ouellet, *La novela*, Barcelona, Ariel, 1981, p. 241.

A propósito de la «endogénesis» o poder generativo del propio texto, podemos recordar ahora las sugerentes apreciaciones de A. Prieto:

«...el signo estético es, frecuentemente, un *núcleo generativo* del cual van desprendiéndose otros signos estéticos en los que se expulsa la acción narrativa»<sup>46</sup>.

El que la metáfora hilada pueda ser una *veta inventiva* para el autor ha resultado especialmente claro en autores de particular verbalismo creador.

Recuérdense las apreciaciones de M. Muñoz Cortés a propósito de Quevedo y de lo que el crítico prefiere denominar «*metáforas sobre palabra eje*»: «aquéllas en la que la transformación del objeto no parte de él, sino de la palabra que lo expresa».

Este concepto le resulta útil, en general, para el análisis de la invención barroca y su aplicación le permite deducir, por ejemplo, que «El realismo de Quevedo tiene cimientos de aire»<sup>47</sup>.

#### –El problema de la «Visualización»

No es raro encontrar en estudios concretos referencias al efecto de «visualización», al impacto fuertemente plástico que producen en el lector las imágenes.

Este concepto aparece ya tratado en la *Retórica* de Aristóteles; en un excursus sobre las metáforas fundadas en la analogía, elogia ciertos ejemplos, aduciendo su capacidad de «ponernos la cosa ante los ojos»:

«En cuanto a lo que dijo Ifícrates: «pues *el camino* de mis palabras pasa *por en medio* de los hechos de Cares» es una metáfora fundada sobre una analogía, en la que el «por medio de» hace que el objeto salte a la vista. También el dicho «convocar a los peligros», refiriéndose a los que prestan su ayuda en las ocasiones de peligro, es una metáfora que pone la cosa ante los ojos. E igualmente lo que Licoleonte afirmó en su defensa de Cabrias: «no teniendo respeto a quien suplica, la imagen de bronce». Esta es, desde luego, una metáfora apta para el momento, no para siempre, pero que hace que el objeto salte a la vista».

Cuando aclara su terminología, Aristóteles explica que llama «saltar a la vista» (*pro ommaton poiein*) el hecho de que las expresiones «*sean signos de cosas en acto*».

Se trata de hacer sensible y, especialmente, *visible* el contenido del mensaje, tal como también recomendaría Cicerón en *De Oratore*, III, 40.

Uno de los medios que logran la «visualización», es para Aristóteles, «hacer animado lo inanimado por medio de metáforas», sobre todo cuando éstas «representan un acto». Como ejemplo de «dar animación a las cosas» propone la frase de Homero: «*Penetró la punta de la lanza, ansiosa, en el pecho*»<sup>48</sup>.

Las explicaciones de Aristóteles nos recuerdan el moderno término de «momento icónico», propuesto por P. Ricoeur.

L. Schwartz, por ejemplo, cree en una efímera capacidad de visualización producida por las imágenes y, haciendo suyo este concepto, lo aplica al análisis de las metáforas en

46. *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta, 1975, p. 129.

47. «Sobre el estilo de Quevedo (El romance «Visita de Alejandro de Diógenes Cínico), *Estudios de estilística textual*, Univ. de Murcia, 1988, p. 84.

48. *Retórica*, Libro III. Citamos desde la traducción de Quintín Racionero en Gredos, 1990, pp. 537-40.

Quevedo: «en el proceso de descodificación de la metáfora, el momento de captación simultánea del concepto de superficie y del concepto profundo es la instancia en la que el receptor *ve una cosa como (si fuera) otra, el momento icónico*. El *voir comme* es para Ricoeur una especie de puente ente lo verbal y lo visual».

En el análisis de ejemplos concretos se referirá luego a la «*iconicidad de la metáfora*», a la «recreación del momento icónico, más expresiva cuando la metáfora explota el elemento visual», recordará las ideas aristotélicas y las vinculará con el concepto de Tasso de «*metáfora in atto*», etc.<sup>49</sup>.

No obstante, es justo reconocer las objeciones, tanto como los argumentos favorables que diversos críticos han otorgado a este concepto, discrepancia –a nuestro juicio– basada exclusivamente en una diferente comprensión del término.

Kayser parece tomar el concepto en un sentido muy estricto, vinculado al uso que le daríamos respecto a las artes plásticas.

A propósito de las sinestesias, comparaciones y metáforas, cree que puede concluirse, partiendo del replanteamiento que desde Lessing se ha hecho acerca de las relaciones entre poesía y pintura, «que ni siquiera en los textos más descriptivos el que lee o escucha ve surgir verdaderas «*imágenes*» (...) La posición frente a la lengua es fundamentalmente diversa de la posición ante la pintura. En realidad, resultaría un caos de imágenes, mayor que el que conseguiría producir una película pasada con la máxima velocidad, si el lector o el oyente concretizase todas las imágenes y las correspondientes referencias lingüísticas (...) esto no quiere decir que no surta efecto ni tenga sentido el lenguaje rico en imágenes. Pero la «*visualidad*» es sólo una potencialidad»<sup>50</sup>.

## II. *Objetivos diversos del estudio estilístico de las imágenes*

En primer lugar, acordamos con S. Ullmann que el estudio de las imágenes tiene un puesto preeminente en el análisis estilístico, y que el estudioso puede optar por centrarse en «contextos inmediatos» (un fragmento, un poema) o por analizar un conjunto amplio de obras, único sistema que puede revelar las preferencias del autor, las recurrencias, e incluso las aversiones<sup>51</sup>.

W. Kayser, con buena lógica, previene que con la simple descripción o inventario de las metáforas que tenemos presentes no avanzamos gran cosa. La interpretación estilística «tiene que analizar hacia dónde nos quiere llevar el poeta a través de la metáfora y qué funciones ejerce ésta en cada caso»<sup>52</sup>.

S. Ullmann reconoce que el lenguaje figurado es un apasionante ámbito de estudio, porque es en él «donde la imaginación creadora de un autor puede afirmarse con el máximo de libertad, y donde las elecciones que haga entre las inagotables posibilidades del símbolo y la metáfora serán particularmente reveladoras».

49. *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1973, en particular pp. 27, 60, 71 y 99.

50. W. Kayser, *op. cit.*, p. 163.

51. *Op. cit.*, pp. 133-153.

52. *Op. cit.*, p. 169.

El propio Ullmann llama la atención sobre tres objetivos preferentes en el estudio de las imágenes:

- su forma
- su estructura interna
- su función en el conjunto de la obra literaria<sup>53</sup>.

De los múltiples campos de interés que reclaman la atención una vez detectadas las imágenes, enunciaremos los que nos parecen más pertinentes.

El orden de aparición es convencional, y no busca responder al grado de oportunidad que les suponemos, variable por otro lado, según los casos que se hayan de analizar.

Son de recordar los pasos que en este sentido dio L. Núñez de Villavicencio en su modélico estudio del estilo de *Clarín*. Y desde la experiencia de su recorrido, es fiable su propuesta de que al crítico interesa observar *el poder evocativo* de la imagen.

Pero, advierte, «La decisión final acerca de lo que es *relevante* en las formas metafóricas será siempre difícil, y aún partiendo de una investigación cuidadosa, dependerá de una intuición»<sup>54</sup>.

#### –Clasificación de las imágenes

Lausberg resume que la clasificación habitual de los teóricos, siguiendo la *Retórica* de Aristóteles, suele hacerse con referencia a la relación «animado/inanimado», según la cual se distinguen estas direcciones básicas en la transferencia:

- a) de animado o animado (animalizaciones de la figura humana, por ejemplo)
- b) de inanimado a inanimado
- c) de inanimado a animado

Según el propio Lausberg, la línea más importante es la que presenta a un ser inanimado con las características de un ser vivo, (personificaciones, principalmente) pues esta forma de metáfora «persigue la sensibilización y, con ello, el encarecimiento de la expresión (...) La metáfora sensibilizadora obra en contra de la oscuridad genuina de la metáfora y la hace accesible inmediatamente al sentido en su representación sensible»<sup>55</sup>.

En Pierre Fontanier se advierte la tendencia citada por Lausberg a centrar la clasificación en las relaciones «animado»-«inanimado». De las cinco variedades de metáforas que distingue, sus combinaciones posibles se condensan luego en dos:

- las *físicas* (cuando objetos físicos, animados o inanimados, se comparan entre ellos)
- las *morales* (cuando un ente abstracto, metafísico o perteneciente al orden moral se compara con algo físico, y que afecta a los sentidos)<sup>56</sup>.

53. S. Ullmann, *Op. cit.*, pp. 177-78 y 209.

54. L. Núñez de Villavicencio, *La creatividad en el estilo de Leopoldo Alas Clarín*, Oviedo, Instituto de Estudios Asturianos, 1974, pp. 215-16.

55. *Op. cit.*, p. 63.

56. *Op. cit.*, pp. 101-103.

Schofer y Rice, tras repasar las ideas de Fontanier, base de los modernos estudios retóricos, censuran actualmente que casi todas las divisiones de la metáfora sean variaciones de la pareja animado/inanimado, o el movimiento desde lo físico a lo moral o abstracto, categorías que a su juicio ofrecen sólo una descripción parcial del proceso metafórico<sup>57</sup>.

De base semejante a las antes referidas son las distinciones que gozan de la preferencia de Ullmann, quien cree que es fundamental analizar la relación «concreto»-«abstracto», en las variantes:

- relación entre elementos concretos
- comparación de una idea abstracta con una experiencia concreta
- comparación de algo concreto con lo abstracto (tipo de relación bastante menos frecuente, en su opinión)<sup>58</sup>.

En su estudio de la metáfora en Quevedo, L. Schwartz propone la siguiente clasificación, a partir de la relación de dos lexemas que pertenecen a distintas clases léxicas:

- supresión del clasema + humano, y *animalización* consecuente de la persona.
- supresión del clasema + animado
- aplicación a un clasema + inanimado de adjetivos o verbos con clasema + humano<sup>59</sup>.

Y en la línea descrita por Lausberg, Spang nos ofrece una clasificación reducida a dos paradigmas básicos.

- animado-inanimado (y las consiguientes relaciones que se pueden dar)
- intersensorial (que afecta fundamentalmente a las sinestésias)<sup>60</sup>.

-La gramática de la imagen

Estudiaríamos en este punto la categoría gramatical, las funciones sintácticas de los términos de la imagen, etc.

Lausberg señala que la metáfora puede aparecer como una palabra aislada o con perífrasis metafórica, y las funciones sintácticas pueden ser tan amplias como de sujeto, predicativo, atributo, objeto, determinación adverbial (si se trata de un *sustantivo*), y por supuesto, las que correspondan a *verbo*, *adjetivo*, etc.<sup>61</sup>.

Sin embargo, Le Guern cree que *las explicaciones más frecuentes de la metáfora se ciñen al sustantivo, siendo más complejo el caso cuando se trata de adjetivos o verbos*.

El uso metafórico de un verbo supone, a su juicio «un grado menor de autonomía respecto al contexto», y el de un adjetivo parece «poner entre paréntesis, en el plano de la comunicación lógica, a uno de los elementos de significación del sustantivo que el adjetivo caracteriza»<sup>62</sup>.

57. *Op. cit.*, pp. 125-25.

58. S. Ullmann, *op. cit.*, pp. 224-25.

59. L. Schwartz, *op. cit.*, p. 35.

60. *Op. cit.*, p. 222.

61. H. Lausberg, *op. cit.*, p. 69.

62. Le Guern, *op. cit.*, pp. 20-22.

Interpretamos que para el crítico, los verbos y adjetivos suelen usarse preferentemente para atenuar o corregir la excesiva audacia de la metáfora nominal que aparezca en el contexto; se trataría con ellos de «dar pistas» al lector para salvar la posible ruptura lógica de una metáfora nominal, la más frecuente.

Existe cierta tendencia a considerar como base metafórica la predicación nominal, hasta el punto de buscarla como «predicación de segundo orden implícita», si el uso metafórico afecta a adjetivos o verbos.

Así, en la frase «Aquiles rugió», se implicaría, en segundo orden, la equivalencia «ser león»<sup>63</sup>.

Este es el criterio que sigue Chr. Brooke-Rose en su clasificación. Tras distinguir entre metáforas nominales, verbales y adjetivas, reparte en cinco grandes tipos las nominales:

- el término simplemente sustituido, con el artículo o bien con un adjetivo o frase adjetiva.
- la fórmula demostrativa, que se realiza bajo las modalidades siguientes: nombre con adjetivo posesivo (Por ejemplo, «Su prisión», para «su estado amoroso»); nombre con calificativo («armazón mortal», para «cuerpo»); nombre con demostrativo («este fuego», para «el amor»); y, por último, la simple yuxtaposición.
- la cópula, en dos posibilidades: «A es B» o «C transforma A en B» (se trataría de la posibilidad, en inglés, del uso de «Make»).
- la construcción de genitivo, con «de» u otras preposiciones.

Para la autora, la metáfora verbal es muy diferente de la nominal, pues un verbo metafórico no reemplaza explícitamente a otro significante verbal, sino que *implica* el cambio de un nombre en otro, operación semejante a la realizada por el adjetivo<sup>64</sup>.

Puramente gramatical parece a algunos el problema de las llamadas metáfora «*in praesentia*» (aquéllas en las que el término propio está expresado denotativamente en el texto) y las puras o «*in absentia*» (donde el término propio ha de ser evocado por el lector).

Para M. Mancas, se trata de dos tipos sintácticos de manifestarse la metáfora<sup>65</sup>.

Sin embargo, Martín aduce la inutilidad de distinguir ambas formas, pues ambas son producidas por el mismo mecanismo creador. Insiste el crítico en que lo fundamental es el mecanismo psicológico productor de las imágenes, por encima de la mera formulación<sup>66</sup>.

Martínez considera que, si los textos admiten un modo de reducción semejante, no existe diferencia entre las metáforas.

Entre los ejemplos que ofrece, podemos advertir usos metafóricos que afectan a *adjetivos*, situados en sintagmas nominales del tipo «*embestido* por más de mil peligros» (concepto + toros implícito); estructuras de sujeto y predicado en que *el verbo* porta el desplazamiento metafórico («el viento que nunca *duerme*», sema+ animado); otras con núcleo verbal e implemento, en las que de nuevo *el verbo* sostiene la lectura metafórica

63. Apud R. Martín, *op. cit.*, pp. 194,95.

64. Cit. por A. Henry, *op. cit.*, p. 115.

65. «La structure sémantique de la métaphore poétique», *Rev. Roumaine de Linguistique*, XV, 4, 1970, pp. 318-19.

66. R. Martín, *op. cit.*, pp. 7-10.



respecto al complemento («azuzas el espanto»): forma de adyacente de sustantivo («la nieve novia»); aposiciones sintácticas («pintadas aves, cítaras de pluma...»); la típica estructura atributiva con el verbo «ser», a la que cabe añadir «estar», «resultar», etc.<sup>67</sup>.

Henry objeta a este respecto que hay diferencia profunda entre el verbo «ser», capaz de expresar la identificación, y las formas «parecer», «semejar», «tener aspecto de ...», que detienen la identificación, no rebasando la confrontación analógica<sup>68</sup>.

Alguno de los ejemplos comentados, concretamente una metáfora que la *Rhétorique Générale* consideraría «de genitivo o atribución», permite a Martínez García discutir la concepción del Grupo de Lieja respecto a los términos metafóricos «como conjuntos en intersección que luego se superponen e identifican».

Para el crítico, hay estructuras que no admiten esta explicación. Por ejemplo, «Estos hombres vestidos de disparos», a la que objeta el «absurdo de pensar siquiera que vestidos y disparos se identifiquen, e igualmente falso decir que el Reducido <cubiertos> está incluido como parte en disparos, aunque ciertamente lo esté en vestidos»<sup>69</sup>.

R. Martin cree que la forma básica de la metáfora es la atributiva «A es B», y que de ella se desprende sintácticamente todo el conjunto de «giros metafóricos»: la aposición metafórica, el apóstrofe, la fórmula de genitivo (del tipo «el torrente de sus pasiones»), el sintagma «nombre + adjetivo de relación» (del tipo «garganta marfileña»), los nombres compuestos (como «mujer-flor»), la «metáfora de la parte», que identifica la parte de un objeto con otro con el que comparte un rasgo (del tipo «una violeta con pico azul»), etc.<sup>70</sup>.

Schofer y Rice parecen defender la unidad del hecho imaginístico, invocando a Genette al afirmar que puede considerarse genéricamente «metáfora» todo proceso fundado en figuras de analogía en las que, con grados variables, los tres términos (término real, metafórico e «intermediario» o colaborador en la interpretación) pueden estar presentes.

Por tanto, existiría un proceso metafórico que opera tanto en la comparación como en la metáfora.

El inventario y gradación de relaciones que proponen sería semejante a éste, llamando S<sup>1</sup> al término metafórico, S<sup>2</sup> al real e I al «intermediario»:

S <sup>1</sup>			
–«Mi llama» .....			Metáfora
I        S <sup>1</sup>			
–«Mi ardiente llama» .....			Identificación motivada
S <sup>2</sup> I        S <sup>1</sup>			
–«Mi amor, ardiente llama» .....			Identificación motivada
S <sup>2</sup> S <sup>1</sup>			
–«Mi amor, llama» .....			Identificación inmotivada
S <sup>2</sup> S <sup>1</sup>			
–«Mi amor es como una llama» .....			Comparación inmotivada
S <sup>2</sup> I        S <sup>1</sup>			
–«Mi amor arde como una llama» .....			Comparación motivada

67. J. A. Martínez, García *op. cit.*, pp. 357-58.

68. A. Henry, *op. cit.*, p. 119.

69. J. A. Martínez García, *op. cit.*, pp. 346-47.

70. R. Martin, *op. cit.*, p. 191.

Los casos en los que aparece el «intermediario» en el mismo contexto hacen explícita la motivación de la imagen y la sustraen así a la mayor ambigüedad que existe en la primera fórmula.

Obsérvese cómo los autores no consideran «metáfora» sino «intermediario» al verbo de la última forma. Y además, pese a la motivación, que haría más fácil la interpretación, sugieren que «arde» contiene una *variedad problemática de rasgos semánticos*, positivos unos (ilumina, da color), y otros negativos (destruye...), cuestión ya tratada respecto al problema de la «interpretación de la metáfora» y la selección de semas<sup>71</sup>.

En cuando a los nexos de las imágenes, es llamativo que en ocasiones sirvan a algunos críticos para distinguir entre «comparación» y «metáfora» en sentido estricto.

Pese a no ser valorados siempre, hay quienes se sirven de este aspecto como un nuevo argumento para defender la deferencia entre las operaciones implicadas en la comparación y la metáfora; la comparación tendría un carácter más intelectual, subrayado por el modo de expresión casi siempre analítico: introductores sintácticos, inserción de adverbios, adjetivos y pronombres, etc.<sup>72</sup>.

De todas formas, no se pueden ignorar las múltiples variantes de las formulaciones, y por ello podría sernos útil el inventario de relaciones propuesto por la *Rhétorique Générale*:

- «*como*» y *sus derivados*. Estos términos introducirían una analogía de carácter débil, que agrupa a individuos que tienen pocos rasgos comunes. Entre las cópulas de esta categoría se encuentran «tal», «parece», «parecido a», «el mismo», etc.
- fórmulas de *emparejamiento*, en las que a menudo se marcan términos de parentesco, del tipo «hermano», «primo», etc. Como agudamente apuntan los autores, el interés de esta cópula es que ella misma es una metáfora del «como» tradicional.
- «*es*» de *equivalencia*. A nuestro juicio, es en este punto donde puede inducirse a confusión, puesto que entramos, sin más distinción, en la fórmula considerada típicamente metafórica.
- *aposición*, en dos grados. El primero se acompaña con un demostrativo, que atenua la equivalencia y la acerca a la simple comparación. Por ejemplo; «*La tristeza...ese águila con ojos fatigados*». El segundo grado consistiría en la simple yuxtaposición directa o mediante dos puntos, coma, guión...
- *sustantivo y verbo*: comparante y comparado se confrontan en un sintagma en el que cumplen las diferentes funciones que competen a ambas formas. En estos casos, el uso metafórico puede afectar al *verbo*, predicación impertinente respecto al sujeto del que depende. Por ejemplo, «*La puerta del hotel sonrió terriblemente*».
- *genitivo y atribución*: las metáforas van insertas en un sintagma preposicional<sup>73</sup>.

71. P. Schofer y D. Rice, *op. cit.*, pp. 117 y 136.

72. Cf. A. Henry, *op. cit.*, p. 86.

73. Groupe M, *op. cit.*, pp. 111-16.

–Análisis de los campos metafóricos preferidos en una obra o en un autor

Es posible clasificar las metáforas también desde un punto de vista genético-semántico, analizando los campos metafóricos de donde un autor parece extraer con preferencia los términos comparantes: metáforas taurinas, náuticas, arquitectónicas, del ámbito teatral, etc.

Las fuentes de las imágenes pueden depender en cierta medida de la personalidad de un escritor, de sus lecturas, e incluso de «modas» o corrientes de época, según veremos.

Por no hablar de un terreno tan apasionante como éste: la inmersión en el mundo de las imágenes de un autor nos lleva inevitablemente «al campo de la psicología de la imaginación»<sup>74</sup>.

Una especialidad, de orientación psicoanalítica, dentro de este ámbito la constituye la *Psicocrítica*, iniciada en Francia por Cd. Mauron, que presta especial interés a las *fuentes inconscientes* de la creación.

El procedimiento pasaría por el estudio de la obra completa de un autor, sin desechar ningún escrito juvenil, para observar sin prejuicios las recurrencias que revela la superposición de las obras.

El crítico deberá ir anotando los que se le muestren como «caracteres estructurales obsesivos», entre los que formarían parte fundamental las imágenes recurrentes, ya que la coincidencias se dan en los niveles verbales y estructurales.

Los motivos, si se analizan con agudeza, pueden parecer «variaciones musicales sobre un único tema», variaciones superficiales ya que en un nivel más profundo revelan estructuras obsesivas, tal vez inconscientes para el escritor –según comprobó Mauron en su estudio de los personajes femeninos de Racine, por ejemplo–.

La superposición y búsqueda del german de los motivos permite comprobar la existencia de lo que Mauron llama «*mito personal*» que apenas si evoluciona durante la vida del escritor. El mito personal sería el fantasma dominante revelado por la superposición de las obras de un autor, por las redes de asociaciones propias del escritor.

La función del «mito personal» en la creación literaria sería desencadenar un «champ de forces psichiques, sorte de *matrice imaginative*». Esta matriz atrae, acoge y ordena los materiales, recuerdos y objetos vinculados a la propia experiencia del mundo, las lecturas del autor, etc.

Cree Mauron que el «fantasma dominante» vive en el interior del escritor y podemos verlo evolucionar en el tiempo, de obra en obra.

El crítico interpretará su material según el pensamiento psicoanalítico, obteniendo así cierta imagen de la personalidad inconsciente del escritor.

Sólo después, y a título de contrapueba, se buscarían las conexiones con la biografía del autor, con especial atención a los hechos que hayan podido iniciar un trauma de la infancia. La biografía debe confirmar la interpretación antes propuesta por el estudioso, pero el inicio del estudio ha de ser exclusivamente textual. Se considera contexto biográfico, en general, las lecturas del escritor, las influencias del medio, la evolución de los géneros, tanto como los acontecimientos propios de la vida del autor.

74. Señalado por P. Ricoeur en *La metáfora viva*, Buenos Aires, Ed. Megápolis, 1977, pp. 220 y ss.

Por la comparación de los resultados de tales datos con la curva del mito, el estudioso seguidor de esta tendencia obtendría su hipótesis.

Después de sus experiencias, Maaron concluye que este sistema de análisis permite observar «la extraordinaria impresión de unidad que deja la obra», borrándose así en ella las fronteras que aíslan géneros, obras concretas, personajes, etc.<sup>75</sup>.

La rentabilidad de este objeto de estudio, sea cual sea la óptica adoptada, queda patente, por ejemplificar con un análisis concreto, en el ya citado acerca de la obra de *Clarín*. Su autora comprobaba en él *los efectos iluminadores* que puede tener el profundizar en las metáforas de un autor, «la determinación de las fuentes de donde extrae sus analogías y las preferencias que muestra al seleccionar los términos de sus comparaciones...»<sup>76</sup>.

Le Guern propone lo que llama una «clasificación temática de las metáforas», partiendo del tema que las convoca. Se trataría de «reagrupar las diversas metáforas que designan a una realidad dada, para precisar la idea que el autor se hace de ella (...)».

El uso de «tema» es algo confuso en el estudioso: no vemos muy claro si para el cita-do crítico el punto de partida serían los temas «comparados» o si más bien la elección de los sistemas «comparantes»:

«Lo más frecuente en que la imaginación de un escritor sea requerida en dirección a un número restringido de *temas privilegiados*, las *imágenes dominantes*, cuya conjunción constituye el universo imaginario de ese escritor».

De todas formas, parece adecuado su encarecimiento del estudio de las fuentes de las imágenes del autor (contexto histórico, medios frecuentados por él, su propio «universo interior», etc.)<sup>77</sup>:

–Observación de cuáles son los asuntos que suelen requerir una expresión metafórica en el autor

S. Ullmann, siguiendo a Sperber, propone que atendamos a los «dos tipos de centros que rigen el movimiento general de las analogías». Estos serían los de «expansión», antes tratados, (son las fuentes de donde el autor extrae sus comparantes) y los de «atracción».

Estos últimos incluirían los temas que en un autor parecen reclamar la expresión metafórica. Debemos detectar los principales temas «en torno a los cuales se agrupan las imágenes en una obra dada» y ello nos ayudará a establecer las funciones y el papel estructural de la imagería<sup>78</sup>.

75. Cf. el estudio primordial, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel. Introduction a la Psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1976.

Citamos de *Tres enfoques de la Literatura*. Hans Sörensen. Pierre Guiraud. Charles Maaron, Buenos Aires, Carlos Pérez Ed., 1969, pp. 57-69 en especial.

Puede consultarse con provecho la ponencia de Ch. Maaron y el posterior debate, recogidos en *Critique sociologique et critique psychanalytique*, Colloque Bruxelles-Paris, Editions de l'Institut de Sociologie Univ. Libre de Bruxelles, 1970. Citamos de pp. 91-101.

76. L. Núñez de Villavicencio, *op. cit.*, pp. 216-17.

77. *Op. cit.*, pp. 108-109.

–Evolución del mundo imaginístico de un autor

Le Guern insinúa la fecundidad del procedimiento de rastrear la génesis de las imágenes desde los manuscritos de una obra, advirtiendo «si aparecen desde el primer momento, si son modificadas por correcciones sucesivas o sí son añadidas después...»<sup>79</sup>.

Entre otros críticos, también A. Prieto ha considerado que el análisis de las evoluciones en el estilo de un autor es un importante y complejo objeto de estudio. Por causas tan circunstanciales como las nuevas lecturas o experiencias vitales que el autor haya podido experimentar, en el tiempo de escritura de una sola obra pueden incorporarse impulsos creativos diferentes, que hacen cambiar el estilo.

Por supuesto, a mayor tiempo transcurrido entre la escritura de un obra y sus revisiones «existen mayores posibilidades de evolución de un estilo debido al autoformarse en nuevas experiencias vitales y culturales de su autor»<sup>80</sup>.

–Estudio de cómo el autor asimila la tradición tópica

A pesar de que el estudio de los *topoi* es tan antiguo como la propia Retórica, que se ocupa de ellos (desde Aristóteles forman parte de la *Inventio*), este campo de estudio se reavivó extraordinariamente desde el famoso libro de Curtius de 1948.

Los *topoi* o *loci* se incluían en la Retórica clásica en la *Inventio*, pues venían a ser un catálogo que ayudaba al orador a encontrar argumentos para incluir en su discurso.

J. M. Pozuelo lo reconoce así, pero sugiere que el crítico no debe limitarse a analizar sólo los *loci* que la tradición retórica y nuestro legado cultural nos han proporcionado, sino avanzar hacia una tipología que trascienda el espacio del fragmento textual para referirse al género temático (pastoril, policíaco, comedia de honor, etc). Su interesante propuesta desborda, no obstante, el simple análisis de imágenes<sup>81</sup>.

Curtius, como padre de la topística moderna, se interesa más bien por la diacronía de un *topos*, así como por su forma interna o intencionalidad en cada época.

Sin embargo, nos parece adecuada también la apreciación que hace Spang respecto al concepto de *topos* con que trabajan estudiosos más modernos, quienes –siempre basándose en Lausberg y Curtius– los describen como «Forma de pensamiento y de expresión esquematizada» en la literatura moderna<sup>82</sup>.

No hay que olvidar, sin embargo, que nunca percibiremos igual una misma imagen, pues el contexto es fundamental.

M. Black nos recuerda que una misma metáfora (lo que él denomina *foco*) será percibida por nosotros en forma diferente, según el *marco* o contexto lingüístico en que aparece<sup>83</sup>.

78. S. Ullmann, *op. cit.*, p. 224.

79. *Op. cit.*, p. 110.

80. A. Prieto, *op. cit.*, pp. 98-99.

81. *Op. cit.*, p. 163-65.

82. K. Spang, *op. cit.*, pp. 81-83.

83. *Op. cit.*, p. 39.

–El *tono* de la imagen

Importa mucho prestar atención a las circunstancias concretas en que se emita una metáfora para reconocerla e interpretarla: la parodia, por ejemplo, requiere que capturemos el peso, énfasis o seriedad con que se trata el foco metafórico.

Como advierte Black, «En el habla podemos emplear como indicios el tono y la elocución, pero en el discurso escrito o impreso faltan incluso recursos tan rudimentarios como éstos: con todo, este «*peso*» (...) de lo que sospechemos o detectemos ser una metáfora tiene enorme importancia para la exégesis»<sup>84</sup>.

S. Ullmann insiste también en la importancia del tono de los dos elementos relacionados: a veces no pertenecen al mismo registro, y el autor puede utilizar esta discrepancia con propósitos estilísticos: «Hay imágenes que ennoblecen a su tenor, y otras que le dan aire casero, lo ridiculizan e incluso lo degradan»<sup>85</sup>.

–Algunas restricciones (e impulsos) en la elección de metáforas por parte del autor:  
Las metáforas como modo de caracterización del personaje en la novela

S. Ullmann señala como factor «que restringe la libertad de elección en la cuestión de las imágenes», «la necesidad de *conformarlas* a la personalidad del individuo que las usa».

Como propone el citado crítico, tal vez en un personaje caracterizado como pomposo son pertinente imágenes que estarían fuera de lugar en la voz de otros personajes. El autor debe adaptar las imágenes a la personalidad del que habla o escribe, y esto es sin duda un factor restrictivo para el narrador, como pretende Ullmann<sup>86</sup>.

Sin embargo es preciso no perder de vista el *valor inventivo*, la cantera de intensa creatividad, que (como a partir de muchas restricciones y «pies forzador»), puede encontrar en ella un autor.

–Análisis del mundo metafórico de un autor como modo particular de interpretación de la realidad

Spang se hace eco de una idea que, por obvia, puede no ser considerada en toda su transcendencia: el *empleo del tropo* «representa por su propia naturaleza una *interpretación de la realidad*. El análisis del tropo nos revela aspectos de la *visión del mundo* del que lo pone en obra».

Y aduce unas agudas palabras de Robbe-Grillet en *Pour un nouveau roman*, donde éste sostiene que la elección de determinadas metáforas adquiere un valor moral o, más explícitamente, que «la metáfora no es nunca una figura inocente»<sup>87</sup>.

84. M. Black, *op. cit.*, pp. 39-41.

85. S. Ullmann, *op. cit.*, p. 228.

Esta terminología la propuso I. A. Richards, quien llama «tenor» (*tenor*) a la idea subyacente y «vehículo» (*vehicle*) a la idea bajo cuyo signo es aprehendida la metáfora. P. Ricoeur matiza que la metáfora no es exactamente el «vehículo», sino el todo constituido. Cf. *La metáfora viva*, cit. p. 126.

86. S. Ullmann, *op. cit.*, p. 174.

87. K. Spang, *op. cit.*, p. 211.

El estudio estilístico, como bien recuerda un crítico, supone ulteriormente «una *búsqueda de intenciones*, y debe ocuparse esencialmente de determinar el papel particular que se le asigna a la metáfora en un texto determinado».

La imagería de un autor ocupa una posición clave en su estilo, «porque el lenguaje humano está constituido de tal manera que es a través de las imágenes como puede transmitirse la visión personal del mundo de la forma más directa, más original y más memorable»<sup>88</sup>.

Las imágenes escogidas, podemos decir que «*desrealizan*», o en términos de otro crítico *perturban* «*la función representativa*», además de ser «síntoma de subjetividad». Muchas imágenes «*implican juicios de valor y connotan ciertos estados de ánimo (desprecio, burla, alabanza, etc.) en el narrador*»<sup>89</sup>.

Las imágenes pueden distorsionar, exagerar, dramatizar o poetizar la realidad<sup>90</sup>.

Max Black, en lo que denomina su «enfoque interactivo de la metáfora», propone considerar un campo metafórico, más aún si es sostenido, con «*un filtro*» mediante el que el autor nos entrega la realidad.

Los campos metafóricos trazan una red de líneas sobre la realidad; entonces, «el asunto principal «*se ve a través*» de la expresión metafórica –o, si lo preferimos–, resulta, «*proyectado sobre*» el campo del asunto subsidiario».

De entre las varias comparaciones de que se sirve el autor para explicar su concepto, es especialmente gráfica la siguiente:

«Supóngase que se me ha fijado la tarea de describir una batalla empleando palabras que en la mayor medida posible pertenezcan al vocabulario del ajedrez. Los términos de este juego determinan un sistema de implicaciones que dominará mi descripción».

La conclusión de Black es apasionante. En efecto, *la elección de este vocabulario específico filtra y transforma*, hace que ciertos aspectos de lo narrado se subrayen y que otros, no pertinentes para el sistema metafórico escogido, se eludan. La creatividad o la invención, son gobernadas, entre otros factores, por la elección del campo metafórico.

Por ello hay que meditar sobre una sugerencia de gran sutileza que propone Black: dada una metáfora de base, es posible que otras de su mismo campo, que se le encadenan de forma subordinada, deban tenerse que entender menos «seriamente» que la principal.

Pero, por supuesto, el valor psicológico de la elección de metáforas realizada por el autor y sus consecuencias en el modo de describir o narrar son innegables: «*La metáfora selecciona, acentúa, suprime y organiza los rasgos característicos del asunto principal...*»<sup>91</sup>.

La red imaginística que el autor sitúa ante nuestros ojos, que hace que mediante ella veamos lo que nos cuenta, sirve de contundente argumento en la siempre renovada –y para nosotros ociosa– discusión del adjetivo «realista» aplicado a la novela.

88. Cf. Le Guern, *op. cit.*, pp. 53-104 y 107. Puede verse también S. Ullmann, *Op. cit.*, p. 238.

89. Cf. Martínez García, p. 434.

90. Apud M. Nimetz, *Humor en Galdós (A Study of the Novelas Contemporáneas)*, Yale University Press, 1968, p. 105.

91. M. Black, *op. cit.*, pp.49-54.

J. W. Kronik se ha ocupado con especial intensidad de esta cuestión en los últimos años. Insiste en el problema de la Mímesis, matizando la idea de «reproducción de la realidad» por lo que hace a *Clarín* y Galdós.

Suele ejemplificar sus ideas con una famosa descripción, la que abre *La Regenta*. El lector, como es sabido, encuentra en ella una urbe provinciana decimonónica durante las horas de la siesta.

Pero esto se le da a través de una imagen animalizadora de la ciudad, de «un baile de basuras metafórico, un párrafo de aliteraciones y personificaciones (...) *La conciencia de la mediación lingüística y de la mano manipuladora* responsable de tal mediación es aquí ineludible y provocativa, y de ninguna manera deja olvidar al lector, para repetir las palabras de *Clarín* «que hay una cosa especial que se llama estilo».

La comunicación metafórica –tan a menudo tendente a lo grotesco– en *Clarín* y Galdós, hace ver al lector perspicaz que la «realidad» sólo puede dársele pasada por el filtro del lenguaje y de la imaginación. Y, en consecuencia, considerar a los personajes, a su mundo, como «criaturas de papel».

En otro lugar incide especialmente en el arte de la descripción como «*acto lingüístico*»:

«...si indagamos en la naturaleza intrínseca de la descripción descubrimos los frágiles y traidoras que son las correspondencias entre realismo literario y realidad empírica».

La descripción no es, en efecto, una actividad inocente o neutral, como lo demuestra el análisis del fragmento clariniano antes citado, que obliga al lector a ver «en vez de una descuidada ciudad por la tarde (...) un juego de metáforas, una acumulación de figuras retóricas, un juego «oximorónico»...»<sup>92</sup>.

Van Buuren, desde su conocimiento del mundo metafórico de Zola, concluye que, pese a la incoherencia temática que algunos atribuyen al autor, las imágenes organizan un mundo de llamativa coherencia, medio realista-medio mítico, y vienen a *socavar el discurso realista* convencionalmente considerado<sup>93</sup>.

Existen interesantes estudios parciales referidos a los autores realistas españoles. Pero en ese punto podemos adelantar, por ejemplo, el de L. Bonet a propósito de una obra de Pereda.

Tras examinar la imagería de la obra, el crítico conviene (aunque con juicios muy peyorativos) con lo que llevamos propuesto: el carácter metafórico *distorsiona* el supuesto «naturalismo» de la novela, en este caso para defender una «tesis».

92. Vid. «La retórica del realismo: Galdós y *Clarín*», en *Realismo y Naturalismo en España*, Yvan Lissorges ed., Barcelona, Anthropos, 1988, pp. 51-53, y «*La danza de las basuras*: la poética de la descripción y el arte realista», *Ínsula*, 502, octubre 1988, pp. 1-2.

Van Buuren, *op. cit.*, pp. 56-58, tras su estudio de Zola observa que las descripciones parecen ser terrenos especiales condensadores de metáforas. La descripción, por sus propias necesidades, conlleva expansiones y enumeraciones de las «partes» que constituyen lo descrito.

93. Van Buuren, *op. cit.*, p. 63.



Parece aludir a uno de los presupuestos de la teoría francesa, el del objetivismo del narrador, imposible en una novela en que los campos metafóricos escogidos están al servicio de un «moralismo enmascarado, de una «*manipulación* del medio ambiente naturalista efectuada por nuestro narrador»<sup>94</sup>.

G. Sobejano, al tratar de la actitud supuestamente «impersonalista» o el «modo enunciativo de distanciaci3n» propuesto por Zola, advierte que implicaría un programa estilístico que, entre otros efectos, daría primacía a la metonimia sobre el símil o la metáfora.

Basándose en su análisis de seis novelas de diversos autores, consideradas como las más «naturalistas», concluye que la «impersonalidad» es imposible, pese al intento de aproximaci3n de los autores. El propio Zola, reconoce también, se acerca al símbolo y al mito en su obra narrativa, en contradicci3n con sus teorías.

Particularmente, puede hablarse de tendencias «impresionistas» en Zola, entre las que, según la descripci3n de Brunetière, se encontrarían las imágenes que buscan traducir los «sentimientos y pensamientos a *lenguaje sensóreo*»<sup>95</sup>.

No es casual que una de las conclusiones aportadas por Núñez de Villavicencio respecto a *Clarín* se refiera a la «extraordinaria imaginaci3n visual del autor», «la capacidad de objetivaci3n de su lenguaje», la «tendencia a fundir las dimensiones abstractas y concretas de los seres y cosas...», etc.<sup>96</sup>

En definitiva, las imágenes son un elemento básico en la trasmutaci3n de la supuesta «realidad», pasada por este filtro que nos recuerda una y otra vez que la obra es lenguaje.

ISABEL ROMÁN

Departamento de Filología Hispánica  
Facultad de Filosofía y Letras  
Cáceres

---

94. L. Bonet, «*La Montálvez* de José María de Pereda: un naturalismo distorsionado», en *Realismo y Naturalismo en España*, cit. en nota 92 y pp. 535 y 541-42.

95. G. Sobejano, «El lenguaje de la novela naturalista», en *Realismo y Naturalismo en España*, cit. en nota 92, pp. 584 y 605-609 en particular.

El autor se refiere en su estudio a *La desheredada*, *Lo prohibido*, *La Tribuna*, *La Regenta*, *La Montálvez* y *La espuma*.

96. *Op. cit.*, pp. 242, 269 y 274 respectivamente.